



**Universidad de Granada**

Departamento de Historia y Ciencias de la Música

Programa Oficial de Doctorado en Arte (D01.56.1)

TESIS DOCTORAL

LA ARMONÍA COMO ELEMENTO DE  
COMUNICACIÓN EN *PROCESOS*  
*CREATIVOS GLOBALES*:  
EVIDENCIAS EMPÍRICAS E  
INTERPRETACIÓN VALORATIVA EN EL  
CINE ESPAÑOL DE LOS NOVENTA

Autor: Sergio Lasuén Hernández

Directores:

Christiane Heine  
Xosé Aviñoa Pérez  
Josep Lluís i Falcó

Granada, 2016

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales  
Autor: Sergio Lasuén Hernández  
ISBN: 978-84-9163-055-5  
URI: <http://hdl.handle.net/10481/44528>







El doctorando / The *doctoral candidate* [ **Sergio Lasuén Hernández** ] y los directores de la tesis / and the thesis supervisor/s: [ **Christiane Heine, Xosé Aviñoa Pérez y Josep Lluís i Falcó** ]

Garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

/

*Guarantee, by signing this doctoral thesis, that the work has been done by the doctoral candidate under the direction of the thesis supervisor/s and, as far as our knowledge reaches, in the performance of the work, the rights of other authors to be cited (when their results or publications have been used) have been respected.*

Lugar y fecha / Place and date:


Granada, a 8 de Julio de 2016

Director/es de la Tesis / Thesis supervisor/s:

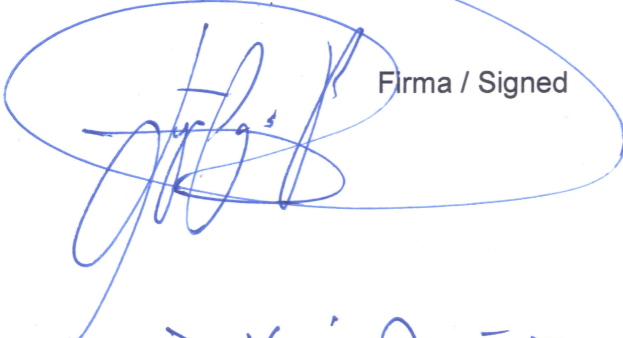
Doctorando / Doctoral candidate:

Christiane Heine  
Christiane Heine

Dr. Josep Lluís i Falcó



Sergio Lasuén



Firma / Signed

Dr. Xosé Aviñoa



Firma / Signed



## AGRADECIMIENTOS

Es ciertamente imposible nombrar a todas las personas que me han ayudado, a lo largo de todos estos años, a desarrollar esta investigación. Sin toda la energía positiva que he recibido, difícilmente hubiera podido continuar en los momentos más complicados, aquellos en los que parece que el tiempo pasa rápidamente y los avances son mínimos. Me gustaría, en cualquier caso, personalizar mi gratitud en algunas de ellas, representando, de alguna manera, a todos los que han hecho posible que esta tesis sea una realidad.

En primer lugar, a mis directores, Christiane Heine, Xosé Aviñoa y Josep Lluís i Falcó, por su paciencia infinita y el trato que me han dispensado: amable, cercano y riguroso a partes iguales. Ha sido un honor poder contar con su experiencia y su altísimo grado de especialización, lo que sin duda ha repercutido muy positivamente en el resultado final, dado el alto grado de interdisciplinariedad presente en este estudio.

Asimismo, ha sido espectacular la colaboración recibida por parte de los compositores con los que he contactado y sus equipos más cercanos. Todos ellos, sin excepción, me han facilitado las cosas para poder consultar las partituras que tenían en su poder, algo que indudablemente ha sido fundamental para el proceso de análisis. Gracias, especialmente, a José Nieto, Alberto Iglesias, David Cerrejón, Pascal Gaigne, Roque Baños, Tessy Díez, Ginés Carrión, Ángel Illarramendi, Eva Gancedo, Antonio Meliveo, Bingen Mendizábal y Juan Bardem. También en esta misma fase de búsqueda y localización de fuentes fue decisiva la ayuda y especial implicación de Ainhoa Ramírez y Vicente Miras, de Musimagen, así como el apoyo del servicio de documentación de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

Por otra parte, me gustaría agradecer la ayuda de todas aquellas personas que hicieron posible mi estancia en el Departamento de Música de Mason Gross School of the Arts en Rutgers, The State University of New Jersey (Estados Unidos). Gracias a José Ramón Beltrán, Diego Fernández, Amaya Eguizábal, Emilce Mondeira y Trevor Cattle, que me ayudaron con los preparativos. Y muchas gracias a todos los que tan bien nos acogieron en Highland Park (NJ), tanto a mi familia como a mí, haciéndonos sentir como en casa. Y, por supuesto, muchas gracias a Rutgers University, al director del Departamento de Música, el compositor Robert Aldridge, y muy especialmente a Christopher Doll, mi *sponsor* en Mason Gross, que de manera tan generosa me apoyó



personalmente y me mostró su trabajo, abriéndome así las puertas a los últimos avances en el análisis armónico en músicas populares urbanas. Esta estancia fue posible gracias a la beca de movilidad internacional de estudiantes de posgrado 2012/2013, que me fue concedida por la Universidad de Granada y CEI BioTic Granada, en la rama de Humanidades. También en el ámbito de la mención internacional, me gustaría agradecer a los doctores Stéphan Etcharry (Université de Reims Champagne-Ardenne, Francia) y Rogelio Álvarez Meneses (Universidad de Colima, México) la valoración de esta tesis y las valiosas recomendaciones que han reflejado en sus respectivos informes.

No hubiera llegado hasta aquí sin el esfuerzo de mis maestros, entre los cuales habría que destacar a Teresa Catalán y a David del Puerto, así como a Alfredo Sáez, de quien aprendí a través de los sentidos casi todo lo que sé sobre proyectos interdisciplinares. Tampoco lo habría conseguido sin la ayuda y las largas conversaciones y discusiones mantenidas con muchos colegas, como Isaac Tello, Israel L. Estelche, Alejandro G. Villalibre, Alfonso Vella, Marc Jovani, Alberto de Paz, Alonso Martínez, Karlos Alastruey y Enrique Moya; y, por supuesto, sin todo lo que he aprendido de mis alumnos y compañeros, especialmente en el Conservatorio Profesional de Música «Maestro Chicano Muñoz» de Lucena.

Por último, no sería justo no hacer extensible este logro a mis amigos y a mi familia, especialmente a mis padres, todo lo que soy se lo debo a ellos; a Rebeca, por estar siempre ahí; y a mis hijos, Bruno y Rebeca, que llevan toda su vida sufriendo las consecuencias de que su papá esté «haciendo la tesis». Son, probablemente, los que más ganas tienen de que la termine.

A todos ellos, los que he nombrado y los que no, y muy sinceramente, gracias.

Sergio Lasuén

*Lucena, 24 de julio de 2016*

## RESUMEN

La presente tesis doctoral, situada en el ámbito de lo interdisciplinar, es decir, de la relación creativa y expresiva de diferentes procedimientos artísticos, arranca de la hipótesis de que existen relaciones objetivas estables entre los procedimientos armónicos empleados por el compositor en una obra artística interdisciplinar y la pretensión expresiva del producto, determinado por el director y los otros agentes creativos.

Al objeto de comprobar dicha hipótesis, este estudio se centra únicamente en proyectos interdisciplinarios que son el resultado de un *proceso creativo global*, es decir, aquel que se constituye como síntesis de varios procesos creativos individuales de distintas disciplinas artísticas, que interactúan entre sí con la finalidad última de conseguir un único objeto expresivo.

Partiendo de esta premisa, se toma como objeto de estudio el cine español de los años noventa, época de cambio en la que coexisten directores de cine y compositores con pretensiones muy diferentes, lo que implica una gran variedad en cuanto al uso de herramientas armónicas y, por tanto, facilita el desarrollo del trabajo previsto.

La muestra seleccionada se compone de 26 largometrajes, dirigidos por 21 directores distintos y con música de 12 compositores diferentes. Se han seguido unos estrictos criterios de selección, explicados en el primer apartado de esta tesis.

De entre todas las variables a disposición del compositor, la elección de la armonía como parámetro central del estudio no es arbitraria, puesto que el margen de maniobra que tiene el músico a la hora de manejar las herramientas armónicas en una película es, sin duda alguna, de los más amplios, dado que el director no suele proponer indicaciones armónicas, mientras que es más probable que tenga ideas propias en relación a otras variables, como, por ejemplo, el timbre o el tempo. Así, el compositor podrá elegir, consciente o inconscientemente, entre un gran número de posibilidades armónicas para resolver una determinada secuencia, siendo precisamente esta libertad lo que le ayudará a configurar su propio lenguaje.

Se ha optado por una metodología analítica empírica, tomando como punto de partida la banda sonora completa de cada uno de los largometrajes seleccionados, cuya justificación se ofrece al inicio del texto. Posteriormente, en el segundo apartado de esta

tesis, se han descrito y evaluado los análisis de los bloques más relevantes, desde un punto de vista armónico. Es importante constatar que, aunque dichos análisis están centrados en la armonía, en ocasiones ha sido necesario hacer referencia a otros parámetros musicales e incluso extramusicales, puesto que para entender y poder alcanzar resultados válidos, en el marco de investigación que se ha planteado, es necesario hacer referencia al contexto.

Sobre la base de estos análisis y mediante un procedimiento inductivo, se han buscado, por un lado, herramientas armónicas utilizadas por varios compositores de forma recurrente en secuencias con objetivos expresivos similares; y por otro lado, se han señalado otros recursos armónicos utilizados asiduamente por un único compositor con una determinada finalidad, de tal forma que se constituyen en elementos determinantes de su lenguaje personal.

En el tercer apartado se han clasificado y sistematizado todas las evidencias armónicas asociadas de forma recurrente a objetivos expresivos específicos, nombrando secuencias concretas en las que se ejemplifica dicha función. Entre las herramientas estudiadas, aparecen desde algunas de carácter general, como el sistema armónico utilizado, hasta otras muy concretas, centradas en la vertiente morfológica de la armonía, como, por ejemplo, un acorde específico o incluso un intervalo.

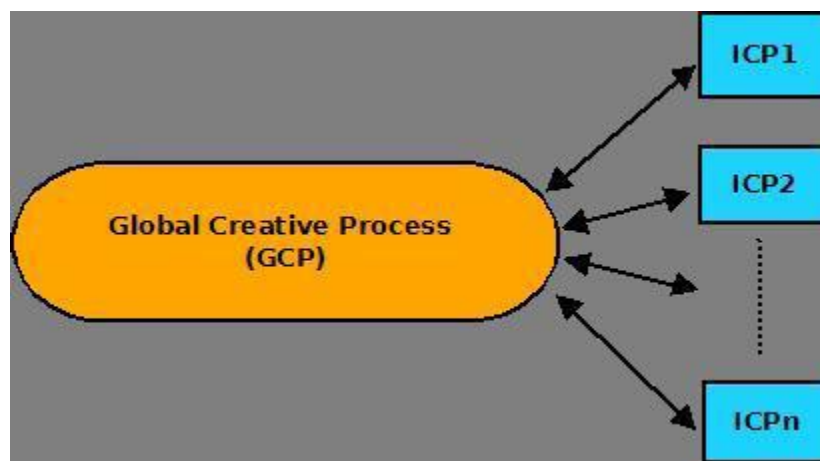
Para concluir, habría que poner de relieve que, en ningún, caso se ha pretendido univocidad expresiva, es decir, establecer una única respuesta armónica ante una secuencia de carácter determinado que se adapte a su funcionalidad expresiva. Dicho enfoque, además de ser inviable y poco acorde con la teoría y la estética de la música, no soportaría ningún criterio artístico por dos motivos, primero, porque no se puede aislar la armonía del resto de parámetros musicales, de ahí que haya sido necesaria una muestra tan amplia, al objeto de poder observar un mismo planteamiento armónico en contextos muy distintos; y segundo porque el compositor difícilmente se sometería a una obligación expresiva en su propia creación que le llevase a solucionar la música de una escena de la misma forma.

Por consiguiente, el estudio se basará en la observación de las herramientas armónicas aparecidas de forma recurrente en secuencias con expectativas expresivas similares, mediante el cual se puede construir la tesis pretendida.

## RESUME

This dissertation, located in the field of interdisciplinary, i.e. creative and expressive relationship of different artistic procedures, is based on the hypothesis that there are stable objective relations between harmonic procedures used by the composer in an artistic interdisciplinary work and the expressive intention of the product, which is determined by the director and the other creative artists.

In order to test this hypothesis, this study focuses only on interdisciplinary projects that are the result of a *Global Creative Process* (GCP). A GCP is formed by the sum of several individual creative processes from different artistic disciplines which interact in order to obtain a unique work.



*Illustration 1.* Global Creative Process (GCP)

The most important feature of a GCP is that this work will not only be the result of the sum of all individual creative processes but that it will also produce synergy effects, thereby these kinds of processes will achieve higher value-added works. Therefore, *Individual Creative Processes* interact and can modify the GCP, even an Individual Creative Process –such as one which is managed by a composer– can interact with others –for example a PCI which is managed by a stage manager–.

$$\text{Value-added GCP} > \sum_{i=1}^n \text{ICP}_i$$

*Illustration 2. Synergy in a Global Creative Process*

On this basis, the object of study will focus on the Spanish cinema of the nineties. The choice of films allows direct access to primary sources (films) whose viewing can be repeated as often as deemed necessary. This possibility would become much more complex if other ephemeral interdisciplinary works had been chosen.

In addition, focusing on the Spanish cinema of the nineties is crucial because it was a time of change in which there were film directors and composers with very different styles, which implies a great variety in the use of harmonic tools. Among them Jose Nieto, one of the most important film composers in Spanish cinema, whose work establishes a link with the soundtracks of the previous decade; Alberto Iglesias, the most internationally renowned Spanish composer; and Roque Baños, who laid the groundwork for the harmonic approaches which would be consolidated in the following decade.

The selected sample consists of 26 feature films, directed by 12 different directors and with soundtracks composed by 12 different composers. A strict selection criterion has been followed in order to choose these feature films, determined by several variables previously established in order to achieve that the sample is sufficiently representative, as is explained in more detail in the first chapter. A representative sample of composers and directors is necessary because the way in which a composer approaches a soundtrack is influenced by the language of each director. Other issues have been taken into account to select the sample, such as the impact of the selected films or getting a balanced sample from the point of view of the year of release, since many more films were released during the second half of the decade, so a bias in the sample had to be avoided.

Moreover, among all of musical resources available to the composer, the choice of harmony as a central parameter of this study is not arbitrary, since the composer has a greater expanse of maneuverability when handling the harmonic tools. This is because in a movie the director does not usually propose harmonic indications, rather it is more likely that he has his own ideas in relation to other variables, such as, for example, the timbre or the tempo.

In this dissertation, an empirical analytical methodology has been used, taking as its starting point the complete soundtracks of the selected films. Subsequently, in the second section of this thesis, we have described and evaluated the analysis of the most important cues, from a harmonic point of view. It is important to note that although such analyses are focused on harmony, referring to other musical parameters and even extra-musical events has been necessary at times, since it is important to know the context to understand and to achieve valid results within the research which has been raised.

Based on these analyses and by an inductive process, we have looked for, on the one hand, harmonic tools used by various composers recurrently associated to sequences with similar expressive objectives; and on the other hand, other harmonic resources used assiduously by a single composer with a specific purpose, to such an extent that constitute a determinant feature in his music.

All these harmonic recurrences associated to specific expressive goals have been classified and systematized in chapter three, pointing out specific sequences in which these functions are exemplified. There are a range of harmonic resources from the most general to the more specific, where the latter is focused on the morphological aspect of the harmony.

Chapter three is divided into eleven harmonic recurrences: harmonic system, specific intervallic, specific chords, cadences, changes in harmony according to the text, changes in harmony with an anticipatory function, reharmonization of a motif and motivic transformations using sequences, harmonic density, electroacoustic bases and integration between music and sound design, pedal point and ostinato and other less frequent harmonic recurrences, including pump-up, picardy third and tonal ambiguity. Not all of them are equally important. However, we can see that a relationship exists with the expressive goals of some sequences in which they can be heard. Anyway, an

explanation can be read in English in the concluding section, specifically on pages 476-480.

It is important to note that we have not intended to establish a kind of expressive univocality, i.e., to set out a unique harmonic response to a given type of sequence which suits its expressive functionality. This approach, besides being impractical and not very consistent with the theory and aesthetics of music, would not be based on any artistic criteria for two reasons: firstly, because you cannot isolate the harmony of other musical parameters, hence it has been necessary to use such a large sample in order to observe the same harmonic approach in very different contexts. And secondly, because the composer is not obligated to use a specific harmonic resource to solve the expressive requirements of a sequence, just as he can choose between different musical resources to solve a specific sequence. Consequently, a lot of harmonic and non-harmonic possibilities can be chosen by the composer. Therefore, this study is based on the observation of harmonic resources which appeared recurrently in sequences with similar expressive expectations, by which it has been possible to build the proposed dissertation.

In addition, there is a terminological appendix in English called *Harmonic concepts and terminology used in this dissertation*. Chapter two is complex, analytically speaking, so it is essential to understand correctly and accurately what the harmonic terms used in this dissertation mean. Furthermore, in Annex III you can find the most important sequences in MP4 format analyzed in depth in this work in order to test the results which are set out throughout this research. About this, one of the most practical ways to understand and verify the different harmonic recurrences pointed out in this study is by reading chapter three comparing the results with the real sequences listed in Annex III. It is also possible to study in greater detail the specific analysis of a concrete sequence referring to the corresponding analysis in chapter two. In order to access the specific page quickly, it is possible to look up Annex I, where a cue sheet of each soundtrack is included so you can find the number of page in which the analysis of each cue of a specific feature film which has been analyzed in depth begins.

Finally, this dissertation does not intend to set out an arrival point but a starting point. This is because the methodology which has been established here can be extrapolated to other contexts and to other interdisciplinary art works created as a result of a Global Creative Process. Thus, the results obtained in Spanish cinema of the nineties can be compared with other countries, other periods, even with other non-cinematographic works.





# ÍNDICE

Compromiso de respeto de derechos de autor .....	v
Agradecimientos .....	vii
Resumen .....	ix
<i>Resume</i> .....	xi
Índice .....	xvii

## I. INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN .....

<b>1. PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN .....</b>	<b>3</b>
<b>2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA .....</b>	<b>6</b>
<b>3. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y FUENTES .....</b>	<b>14</b>
<b>3.1 Introducción .....</b>	<b>14</b>
<b>3.2 Fuentes primarias .....</b>	<b>16</b>
<b>3.3 Fuentes secundarias .....</b>	<b>20</b>
<b>4. CONTEXTUALIZACIÓN .....</b>	<b>25</b>
<b>4.1 Música absoluta frente a música aplicada. Definición de proceso creativo global .....</b>	<b>25</b>
<b>4.2 Música para cine en la España de los noventa .....</b>	<b>30</b>
<b>4.3 Elección y justificación de la muestra .....</b>	<b>34</b>
<b>4.4 La armonía como paradigma de libertad del compositor en el ámbito de un proceso creativo global .....</b>	<b>54</b>

## II. ANÁLISIS ARMÓNICO DE LAS SECUENCIAS RELEVANTES DE LA MUESTRA SELECCIONADA .....

LO MÁS NATURAL (José Nieto) .....	66
EL REY PASMADO (José Nieto) .....	71
EL MAESTRO DE ESGRIMA (José Nieto) .....	76

INTRUSO (José Nieto).....	94
LA PASIÓN TURCA (José Nieto) .....	103
EL PERRO DEL HORTELANO (José Nieto) .....	111
SÉ QUIÉN ERES (José Nieto) .....	121
VACAS (Alberto Iglesias).....	138
LA ARDILLA ROJA (Alberto Iglesias) .....	172
TIERRA (Alberto Iglesias) .....	190
LOS AMANTES DEL CÍRCULO POLAR (Alberto Iglesias).....	217
TODO SOBRE MI MADRE (Alberto Iglesias).....	236
TORRENTE, EL BRAZO TONTO DE LA LEY (Roque Baños) .....	248
GOYA EN BURDEOS (Roque Baños) .....	261
LA COMUNIDAD (Roque Baños).....	269
CANCIÓN DE CUNA (Manuel Balboa) .....	281
LOS AÑOS BÁRBAROS (Juan Bardem).....	287
NADIE HABLARÁ DE NOSOTRAS CUANDO HAYAMOS MUERTO (Bernardo Bonezzi) .....	303
EL PERQUÈ DE TOT PLEGAT (Carles Cases).....	308
EL SOL DEL MEMBRILLO (Pascal Gaigne).....	314
FLORES DE OTRO MUNDO (Pascal Gaigne) .....	322
LA BUENA ESTRELLA (Eva Gancedo) .....	329
EL ÚLTIMO VIAJE DE ROBERT RYLANDS (Ángel Illarramendi).....	338

CUANDO VUELVAS A MILADO (Ángel Illarramendi) .....	346
SOLAS (Antonio Meliveo).....	354
SECRETOS DEL CORAZÓN (Bingen Mendizábal).....	366

### III. EVIDENCIAS ARMÓNICAS E INTERPRETACIÓN VALORATIVA.....373

<b>1. SISTEMA</b> .....	376
<b>1.1 Sistema predominante</b> .....	376
<b>1.2 Excepciones al modelo general</b> .....	383
<i>1.2.1. Sistema tonal estrictamente funcional (sintaxis armónica clásica)</i> ...	384
1.2.1.1 Música diegética .....	384
1.2.1.2 Música incidental de carácter tradicional.....	385
1.2.1.3 Percepción armónica neutra, sin connotaciones, al objeto de destacar un <i>Leitmotiv</i> .....	386
1.2.1.4 Otros casos específicos .....	388
<i>1.2.2 Sistema modal</i> .....	389
1.2.2.1 Connotaciones geográficas .....	389
1.2.2.2 Connotaciones históricas .....	389
1.2.2.3 Asociación a lo épico .....	390
1.2.2.4 Otras connotaciones asociadas a un espacio concreto .....	390
1.2.2.5 Sin connotaciones concretas .....	391
<i>1.2.3 Sistema atonal</i> .....	391
<i>1.2.4 Otras excepciones menos frecuentes</i> .....	394
1.2.4.1 Politonalidad .....	394
1.2.4.2 Escala pentatónica.....	395
1.2.4.3 Modo flamenco o frigio mayorizado .....	395
1.2.4.4 Acordes por cuartas.....	395
1.2.4.5 Cambios rápidos de modo y centro de referencia .....	396
<b>1.3 Otros aspectos relevantes relacionados con la elección del sistema</b> .....	397
<i>1.3.1. El sistema como elemento anempático</i> .....	397
<i>1.3.2. Connotaciones mayor-menor</i> .....	398

<b>2. INTERVÁLICAS CONCRETAS</b> .....	400
<b>2.1 Quinta justa</b> .....	400
<b>2.2 Tritono</b> .....	402
<b>2.3 Interválica con armónicos lejanos</b> .....	408
<b>3. ACORDES CONCRETOS: ARMONÍA MORFOLÓGICA</b> .....	413
<b>3.1 Acordes usados por distintos compositores con una funcionalidad equiparable</b> .....	413
3.1.1 <i>Acorde menor con la séptima mayor</i> .....	413
3.1.2 <i>Acorde de séptima disminuida</i> .....	416
3.1.3 <i>Triada disminuida con la séptima mayor</i> .....	417
3.1.4 <i>Subdominantes de intercambio modal del menor</i> .....	418
3.1.5 <i>Otros acordes</i> .....	416
<b>3.2 Acordes como marcas de estilo de un compositor específico</b> .....	421
3.2.1 <i>Acorde semidisminuido (-7<math>\flat</math>5)</i> .....	421
3.2.2 <i>Acorde con la séptima mayor y la quinta disminuida (Maj7<math>\flat</math>5)</i> .....	423
<b>4. CADENCIAS</b> .....	427
<b>4.1 Cadencia plagal</b> .....	427
<b>4.2 Cadencias mediánticas</b> .....	429
<b>4.3 Cadencias con <i>rogue dominants</i></b> .....	430
<b>4.4 Cadencias específicas</b> .....	432
4.4.1 <i>Cadencias resolutivas desde el <math>\flat</math>II</i> .....	433
4.4.2 <i>Cadencias suspensivas al -7<math>\flat</math>5</i> .....	434
4.4.3 <i>Cadencias suspensivas que incrementan la tensión</i> .....	435
<b>4.5 Cadencias tonales en sentido clásico</b> .....	435
<b>5. CAMBIOS ARMÓNICOS EN FUNCIÓN DEL TEXTO</b> .....	437
<b>6. CAMBIOS EN LA ARMONÍA CON FUNCIÓN ANTICIPATORIA</b> .....	440
<b>7. TRANSFORMACIÓN DE UN MOTIVO</b> .....	442
<b>7.1 Transformación de un motivo por rearmenización</b> .....	442
7.1.1 <i>Rearmenización de un motivo para generar tensión</i> .....	442
7.1.2 <i>Cambio de modo mayor a modo menor</i> .....	444
7.1.3 <i>Rearmenización a otros modos</i> .....	444
7.1.4 <i>Rearmenización con armonía cuatriádica</i> .....	445

7.1.5 Otros casos específicos .....	446
<b>7.2 Transformación de un motivo mediante procedimientos     secuenciales .....</b>	<b>447</b>
<b>8. DENSIDAD ARMÓNICA COMO PARÁMETRO RELACIONADO CON LA TENSIÓN.....</b>	<b>450</b>
8.1 Número de notas por acorde.....	450
8.2 Planos sonoros.....	453
<b>9. BASE ELECTROACÚSTICA. INTEGRACIÓN CON EL DISEÑO SONORO. ....</b>	<b>455</b>
<b>10. NOTA PEDAL Y OSTINATO .....</b>	<b>457</b>
10.1 Nota pedal .....	457
10.2 Ostinato.....	458
<b>11. EVIDENCIAS ARMÓNICAS MENOS FRECUENTES .....</b>	<b>459</b>
11.1 <i>Pump-up</i> .....	459
11.2 Tercera de picardía.....	460
11.3 Ambigüedad tonal para incrementar la tensión .....	460
 <b>CONCLUSIONES .....</b>	 <b>463</b>
 <i>CONCLUSION</i> .....	 473
 <b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	 <b>483</b>
 <b>APÉNDICE TERMINOLÓGICO .....</b>	 <b>499</b>
A.1 Conceptos armónicos y terminología utilizada.....	501
A.2 <i>Harmonic concepts and terminology used in this dissertation</i> .....	511
B Glosario de términos de música para cine.....	521
 <b>ANEXOS .....</b>	 <b>525</b>
I Resumen bloques analizados (incluye número de página).....	527
II Listado de Ejemplos .....	555
III Secuencias analizadas en formato MP4 (Tarjeta USB)	



I. INTRODUCCIÓN:  
OBJETIVOS Y METODOLOGÍA DE LA  
INVESTIGACIÓN





## 1. PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

Toda obra multidisciplinar, como las que forman parte de esta investigación, se encuentra ante el reto de desarrollar cada una de las disciplinas que se interrelacionan de forma autónoma y, a la vez, colectiva, puesto que este es el principal valor de la interdisciplinariedad.

En general es difícil cuantificar la influencia que una determinada disciplina artística ejerce sobre el objeto final, así como el grado de interacción de una disciplina con las demás. Ni tampoco se pueden cuantificar y evaluar los condicionantes provocados por un concepto general en el momento en el que el artista de una disciplina se decanta por una herramienta específica.

Este planteamiento tan amplio puede presentar dificultades a la hora de adentrarse en el estudio de las relaciones que se establecen entre el todo y las partes, entre el proceso creativo global y los procesos creativos individuales que se desarrollan en el marco de cada disciplina concreta. Pero será posible extraer conclusiones si nos centramos en un único proceso creativo individual, estudiando su relación con la obra como resultado final. Así, dada una representación artística concreta como el cine, al estudiar la relación entre la música y la película será posible extrapolar algún tipo de relación. Incluso yendo un poco más allá y centrándose en una de las herramientas que el compositor tiene a su disposición —en nuestro caso, la armonía— y su utilización a lo largo de una determinada película, se podría establecer algún tipo de analogía entre secuencias\*<sup>1</sup> similares, así como desarrollar un análisis comparativo con otras películas u otros compositores.

Será necesario determinar pues, dos cuestiones fundamentales. En primer lugar, habrá que definir de forma muy precisa las características del proceso creativo que va a dar lugar a la obra interdisciplinar objeto de estudio. Para ello, se profundizará en un concepto denominado *proceso creativo global*<sup>2</sup>, de tal forma que todas las obras analizadas en este trabajo surjan como resultado de un proceso de este tipo. Y, por otro lado, habrá que delimitar un ámbito de estudio muy concreto, al objeto de poder buscar relaciones específicas.

---

<sup>1</sup> Se señala con un asterisco la primera aparición de cada uno de los términos recogidos en el *Glosario de términos de música para cine*, apéndice terminológico B (pp. 517-520).

<sup>2</sup> En el apartado 4.1 se profundiza en este término, incluyendo además su definición completa en la página 27.

El concepto de *proceso creativo global* fue puesto en circulación por vez primera por el autor de esta investigación en una conferencia que tuvo lugar en el Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa de La Coruña en 2009<sup>3</sup>, posteriormente presentado en su DEA en octubre de ese mismo año (Lasuén 2009) y, finalmente, definido en una comunicación para un congreso en Lisboa tres años después (Lasuén 2012, 1034-1036). Será un punto de partida fundamental en esta tesis. En lo referente al ámbito de estudio, se trabajará concretamente sobre el cine español en la década de los noventa y la herramienta objeto de estudio será la armonía.

Así pues, este trabajo estudiará las relaciones entre la armonía utilizada por distintos compositores y los objetivos expresivos perseguidos por las distintas películas seleccionadas, circunscritas al ámbito español y a la década de los noventa.

A lo largo de esta investigación se pondrá en evidencia que la delimitación del objeto de estudio no es arbitraria. La elección del cine permite un acceso directo a las fuentes primarias (las películas), cuyo visionado puede repetirse tantas veces como sea necesario. Esta posibilidad se tornaría mucho más compleja o incluso desaparecería si se hubiera optado por otras obras interdisciplinares de carácter efímero. Además, el hecho de centrarse en la década de los noventa es clave, al tratarse de un momento en el que confluye una generación de compositores determinante, bautizada por Josep Lluís i Falcó como la Generación del 89 (Lluís i Falcó 2005). Un análisis en profundidad de la música de cine en esta década permitirá conocer los procedimientos armónicos en esta época. Pero, además, plasmará los aspectos más significativos de lo que fue la década anterior, gracias a la continuidad aportada por uno de los compositores más representativos de los ochenta, José Nieto; y se tendrá acceso a un clarificador anticipo de lo que será la década siguiente, dado que Roque Baños ya utiliza a finales de los noventa algunos de los conceptos armónicos que se generalizarán a comienzos del siglo XXI.

Por último, lo más relevante del estudio que se propone es servirse de la armonía como procedimiento de análisis, una elección muy poco frecuente en los trabajos anteriores<sup>4</sup> y que se considera fundamental para alcanzar los objetivos propuestos. Las

---

<sup>3</sup> *La música como medio de comunicación y parte integradora de procesos creativos globales: música en el cine y la performance*. Sala Picasso del MACUF, 9 de febrero de 2009. Incluida en el ciclo de conferencias denominado I Curso de Cultura Musical.

<sup>4</sup> Véase estado de la cuestión, p. 14 y ss.

distintas metodologías<sup>5</sup> que se pueden aplicar al análisis fílmico en general o al análisis de la música para medios audiovisuales en particular no suelen hablar de cuestiones armónicas más allá de la relación que se establece con los estados anímicos o cualquier otra cuestión derivada de la teoría de los afectos, y casi siempre de forma muy vaga (Beltrán Moner 1991, 22). Se suele primar la relación de la música tomada desde un punto de vista muy general con la imagen, sin entrar en cuestiones técnicas. El enfoque de Eva Sales, en su tesis doctoral *El cine de Julio Medem. Los ecos conmovidos de la imagen fílmica*, es un claro ejemplo:

La aproximación a la música compuesta por Alberto Iglesias ha sido estrictamente en relación a lo cinematográfico, y no en el ámbito de la teoría musical. (Sales Ortiz 2003, 35)

La elección de la armonía como objeto de estudio viene motivada por la búsqueda de un elemento que permanezca normalmente al margen de las cuestiones tratadas por director y compositor en la sesión de *spotting*\*, de modo que suele ser el propio compositor el que elige el lenguaje armónico utilizado. Josep Lluís y Falcó, alude a esta libertad del compositor:

¿Cuál es el mensaje que debe llegar al espectador gracias a la conjunción de música e imagen? [...] El significado le viene dado por el guion y, como profesional al servicio de un proyecto colectivo, se debe supeditar a éste. De todos modos y en esta misma fase del proceso de creación, se proporciona al compositor una pequeña dosis de libertad, ya que es él (y sólo él) quien puede decidir cómo transmite musicalmente ese mensaje, qué tipo de música utiliza. Este es quizás el único punto en el que el compositor es libre de utilizar su propio lenguaje: conceptos, materiales y técnicas que le son propios y habitualmente ajenos a los cineastas (armonía, contrapunto, fuga, instrumentación...). (Lluís i Falcó 1995, 174-175)

Finalmente, habría que señalar que, al establecer relaciones objetivas entre la armonía y los resultados expresivos, se están sentando las bases de futuros trabajos de investigación. Por tanto, se intentará contrastar una metodología válida de cara a su posible aplicación a otros procesos creativos globales, estableciéndose así la posibilidad de realizar un análisis comparativo entre procesos, países, culturas y épocas.

---

<sup>5</sup> «No sólo no existe una teoría unificada del cine, sino tampoco ningún método universal de análisis de films» (Aumont y Marie 1990, 13).

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Al partir de la hipótesis de la relación objetiva entre la armonía y las expectativas expresivas de las películas analizadas, en el marco del *proceso creativo global*, los objetivos del presente trabajo giran en torno al análisis —entendiendo el término armonía en un sentido amplio, no meramente asociado a clichés normalizados— de las obras propuestas como ejemplo con el fin de establecer parámetros armónicos que permitan fundamentarla.

Se trabajará a partir de veintiséis largometrajes de doce compositores distintos<sup>6</sup>, intentando establecer, mediante un procedimiento inductivo, la existencia de herramientas armónicas concretas que han sido utilizadas de forma recurrente para secuencias de tipología similar, lo que podríamos denominar «recurrencias armónicas». También se pondrá de relieve lo contrario: cómo los compositores optan por distintas alternativas armónicas para enfrentarse a secuencias similares, lo que vendrían a ser «marcas de estilo» personal, según indica Alejandro González Villalibre; esto es, «aquellos lugares comunes [...] que el autor revisita con cada nueva película, de los que toma lo que necesita, y cuya eficacia está suficientemente probada» (González Villalibre 2010, 191). En todo caso, el objetivo principal será extraer conclusiones y asociaciones entre el uso de la armonía y la expectativa expresiva.

No obstante, cabe reconocer que es imposible separar la armonía del resto de parámetros musicales que interactúan entre sí —e incluso, en ocasiones, tampoco de otros parámetros sonoros y extramusicales—, por lo que es necesario valorar cada secuencia en su contexto. De ahí que sea necesaria una muestra muy amplia, al objeto de poder comparar diversas situaciones. Ello requiere, además, un determinado grado de experiencia analítica a la hora de discriminar los distintos parámetros musicales que intervienen en un bloque\* musical.

Es evidente que el recurso a métodos estadísticos a través de encuestas hubiera arrojado unos resultados engañosos, dado que los encuestados difícilmente hubieran podido valorar qué parte de su percepción venía determinada fundamentalmente por la armonía y no por otros parámetros como el ritmo, el timbre o el tempo. Incluso la discriminación en su percepción se tornaría todavía más compleja, dado que la armonía de una determinada secuencia no se percibe en términos absolutos sino que depende de

---

<sup>6</sup> La elección de la muestra se justifica en el apartado 4.3, pp. 34-53.

la armonía que se haya utilizado hasta ese momento en los bloques musicales de las secuencias anteriores, tal y como se comprobará en este trabajo de investigación.

Por otro lado, analizar elementos armónicos al margen de la música real —es decir, mediante el diseño de ejemplos armónicos *ad hoc* para ser estudiados— tampoco hubiera sido una opción válida, según señalaba Carol L. Krumhansl, por la dificultad de focalizar la percepción en parámetros musicales aislados de su contexto musical real sin pérdidas significativas de información en este proceso:

Quite possibly, however, reducing musical events to elementary components (single tones or isolated intervals) loses significant features in the process. (...) In context, more cognitive processes may interpret the individual tones within the broader framework, substantially altering their perception, diminishing the influence of physical and psychoacoustic properties, and emphasizing certain relationships that are more characteristic of musical structure. (Krumhansl 1983, 31)

Todos estos problemas se minimizan cuando un investigador especializado en armonía trabaja directamente sobre música real. Christopher Doll defiende, incluso, que toda esa problemática no es aplicable cuando se utiliza una metodología similar a la planteada en esta tesis:

Introspection by a music scholar is shaped by intuitions that are cultivated during a career of studying and reflecting upon the repertoire, throughout which time, undoubtedly, the scholar engages in casual (and, probably, often unconscious) comparisons of tonal elements between a vast number of real musical examples. (Doll 2007, 67)

A pesar de que esta cuestión todavía no está cerrada y seguirá siendo motivo de debate, parece evidente que, para poder reconocer la influencia de una determinada herramienta armónica sin dejarse condicionar por el resto de parámetros musicales, es necesaria la experiencia de un especialista. Se requiere haber analizado un gran número de obras de diversos estilos para acometer con rigor un análisis comparativo de un elemento tonal aislado.

En cualquier caso, el objetivo de esta tesis no es enumerar todos los aspectos armónicos que pueden coexistir, sino poner de manifiesto una serie precisa de relaciones que se producen en una época determinada y demostrar que esta metodología obtiene resultados y puede ser aplicable, en el futuro, a otros ámbitos. Se buscarán, por tanto, resultados válidos y precisos, que aporten información relevante y útil, pero sin

perder de vista el hecho de que es posible —y deseable— que, a los resultados aquí obtenidos, distintos investigadores puedan añadir otros en el futuro.

La metodología va a ser fundamentalmente empírica, tomando como referencia los propios largometrajes, cuya información se va a complementar con el resto de fuentes utilizables como ediciones discográficas, partituras o guion. Este trabajo se adscribe a la línea de argumentación que propugna la no disociación entre banda sonora e imagen a efectos analíticos. Josep Lluís i Falcó<sup>7</sup> lo sostiene en su método de análisis de la música cinematográfica, al explicar que la audición de música de cine descontextualizada tiene la misma validez que la audición discográfica de una ópera; no obstante, su análisis no puede hacerse en ningún caso prescindiendo de su funcionalidad original, al margen de su interacción con la imagen. Por consiguiente, para poder entender este trabajo de investigación será fundamental visionar las distintas secuencias concretas, por lo que se adjuntan en el anexo III en formato MP4.

#### Aparato metodológico

##### *- Organización de las películas y sistema de cita*

Se han analizado en profundidad más de doscientos bloques de un total de veintiséis películas de doce compositores diferentes y dirigidas por veintiún realizadores distintos, en función de los criterios que serán explicados en el apartado correspondiente. Al objeto de poder referirse con precisión a cada uno de estos bloques, se nombran utilizando la fórmula *Compositor\_Película: X*, siendo X el número de bloque.

Para facilitar la legibilidad de esta investigación, se han adoptado unas abreviaturas para compositores y largometrajes<sup>8</sup>, que se indican en el apartado en el que se justifica la elección de la muestra. Además, para poder localizar con rapidez las numerosas alusiones a los distintos largometrajes a lo largo de este trabajo, se adjunta

---

<sup>7</sup> «La MDC[música de cine] és música funcional, música aplicada a una imatge, i aquest factor no pot ser obviat. La seva audició fora de context té total validesa, tanta com l'audició d'una edició discogràfica d'Aida [...] Però la seva anàlisi com a BSM[Banda Sonora Musical] mai no es pot fer només mitjançant aquest edició discogràfica, perquè llavors s'estaria analitzant només com a música, prescintint de la seva funcionalitat original i no tenint en compte més característiques que les purament captables per l'oïda, deixant de banda tota interacció amb la imatge» (Lluís i Falcó 1995, 170).

<sup>8</sup> Véase p. 53.

una tarjeta plastificada a modo de separador en la que se recogen las abreviaturas de los compositores —por orden alfabético— y sus correspondientes películas —también por orden alfabético, dentro de las distintas películas de un mismo compositor—, así como el número de página en la que comienza el análisis armónico de cada película.

A modo de ejemplo, dado que la abreviatura del compositor José Nieto es N, y la del largometraje *La pasión turca* es PT, la referencia al primer bloque de esta película sería N\_PT: 1.

*- Numeración de los bloques*

El anexo I recoge el *cue sheet*\* de cada película<sup>9</sup>, indicando todas las entradas de música —tomando como referencia el código de tiempo\* de la propia película—, duración de cada fragmento y número de bloque. Lógicamente, el número de bloque asignado en el anexo rara vez coincide con el utilizado originalmente por el compositor<sup>10</sup>, pero, en cualquier caso, este método de asignación permite localizar rápidamente cada secuencia. Aquellos bloques a los que se dedica un subepígrafe específico en el apartado analítico aparecen recuadrados en negrita y con un tamaño de letra más grande, indicándose además el número de página en el que comienza su análisis específico. Aquellos bloques a los que se alude en algún momento a lo largo del análisis pero no tienen un subepígrafe específico están en negrita.

Además, en el anexo III aparecen cada una de las secuencias estudiadas específicamente en el apartado analítico en formato MP4, por lo que se permite acceder a ellas directamente sin necesidad de buscar el momento concreto en cada película, evitando además los problemas derivados de los distintos programas y reproductores de DVD.

*- Elección de los bloques analizados*

Aunque se han analizado todos los bloques de todas las películas de la muestra seleccionada, únicamente se han reflejado en el apartado analítico aquellos que se han considerado relevantes en función de sus características armónicas y la expresividad de

---

<sup>9</sup> El orden de las películas en el Anexo I se corresponde con el apartado analítico de las mismas (segundo bloque).

<sup>10</sup> En ocasiones, un bloque musical considerado como único originalmente por el compositor aparece fragmentado en momentos distintos de la película. En otros casos, en la película se escuchan bloques que no fueron tenidos en cuenta por el compositor, por ser música preexistente o música diegética\* en la que no intervenía. Por no mencionar cambios en el montaje que modifican los bloques previstos por el compositor o incluso la desaparición de alguno de ellos.



cada una de las secuencias. Se han omitido, por tanto, aquellas que no aportaban información armónica relevante y también las que podían resultar excesivamente redundantes y, posteriormente, se han redactado los correspondientes análisis, fundamentalmente —aunque no exclusivamente— desde un punto de vista armónico. Todos ellos han sido incluidos en el segundo apartado de esta tesis.

*- Proceso de análisis*

A partir del material armónico analizado, se ha procedido a relacionar la armonía utilizada, desde todos los puntos de vista que al análisis armónico puede aportar, con la capacidad expresiva de cada una de las secuencias estudiadas. Y así, mediante un proceso de inducción y comparación se han establecido una serie de relaciones entre la armonía utilizada y esa capacidad expresiva y, al mismo tiempo, se han puesto en evidencia analogías y diferencias entre compositores o incluso entre diferentes películas de un mismo compositor.

*- Organización de los resultados obtenidos*

Se han valorado y clasificado las relaciones obtenidas, vinculándolas a secuencias concretas que ejemplifican o matizan la utilización de estas técnicas armónicas. Se ha buscado cualquier aspecto relacionado con el análisis armónico, sin limitarse únicamente a las cuestiones armónicas más típicas como la morfología de un acorde específico o el sistema escalístico. Toda esta información ha servido para establecer un vademécum expresivo en función de la armonía que se expone en el tercer apartado.

*- Estructura formal de la tesis*

Se ha decidido estructurar y presentar la tesis desde un punto de vista lineal, de acuerdo con su proceso de gestación. De ahí que en el segundo apartado se recojan los análisis de los largometrajes seleccionados y en el tercer apartado los resultados que se infieren de dichos análisis. No obstante, el lector puede optar, en función de sus intereses, por leerla de una forma alternativa, que consistiría en saltar directamente al tercer apartado una vez concluido el primero e ir consultando, cuando estime conveniente, los análisis concretos de los bloques que se van referenciando para ejemplificar cada recurrencia armónica. Asimismo, sería conveniente que cuando sea

necesario profundizar en una determinada secuencia, se recurra a su visionado mediante los archivos recogidos en el anexo III.

Al objeto de facilitar este modo de lectura, en la tarjeta USB que se adjunta en esta investigación, además del anexo III, se incluye una copia completa de la tesis en formato PDF.

- *Tratamiento del diseño sonoro\**

Aunque este trabajo no es un análisis fílmico completo ni un análisis musical de los veintiséis largometrajes, se ha destacado todo aquello que pudiera influir en la percepción de una armonía concreta en interacción con el resto de parámetros que componen el objeto. Especial atención se ha prestado al diseño sonoro por la imbricación de este en la banda sonora musical, incluyendo los casos más extremos en los que es difícil diferenciarlos. Por eso la terminología empleada a lo largo del trabajo no va a distinguir entre banda sonora —que incluye la pista de sonido completa de una película— y banda sonora musical<sup>11</sup>. La integración de la música en el diseño sonoro es, en ocasiones, tan compleja que no es fácil distinguir el trabajo del compositor del trabajo del sonidista. Y, dado que esta tesis se centra en la armonía, lo relevante es la estructura armónica resultante. En cualquier caso, en los años noventa estos momentos de indeterminación con implicaciones armónicas son todavía poco comunes.

- *Dificultades terminológicas*

Por último, hay que señalar que ha surgido alguna dificultad terminológica, derivada de la gran diversidad de planteamientos, tanto en la cuestión del análisis armónico como en aspectos específicos de análisis fílmico. Si bien la mayor parte de los conceptos armónicos utilizados son de uso común, es fundamental tener muy claro lo que se ha querido decir en cada momento con la terminología empleada. Algo parecido ha sucedido con la terminología específica utilizada en música para cine, con el

---

<sup>11</sup> «Però no acaba aquí la nostra matisació, car creiem necessari diferenciar també entre banda sonora musical (a partir d'ara BSM) i banda sonora no musical (simplement BS), i intentar emprar sempre amb precisió els dos termes, de manera que no es confonguin. Esmentar *banda sonora* no és esmentar la BSM, car l'amplitud del primer terme inclou també diàlegs, sorolls i fins i tot silencis. Dir que Nino Rota és l'autor de la banda sonora d'*Ensayo de orquesta (Prova d'Orchestra, Federico Fellini, 1979)* és tan fals com assegurar que la Capella Sixtina és obra de Miquel Àngel: si en el segon cas tenim clar que Miquel Àngel només va pintar els frescos que la decoren, en el primer cas hem de tenir igualment clar que Rota es va limitar a compondre la part musical de l'esmentada BS i, per tant, és autor només de la banda sonora musical (BSM), però no pas de la resta de sons (estructurats o no) que configuren la totalitat de la banda sonora, pista de so o soundtrack» (Lluís i Falcó 1995, 170).

agravante de que en muchos casos las distintas expresiones no están estandarizadas y los autores utilizan distintos vocablos para referirse a lo mismo. Por todo ello, se ha decidido incorporar un apéndice al objeto de clarificar la terminología empleada en las dos áreas, sin perjuicio de que en algunos momentos se haya creído conveniente hacer referencia a citas bibliográficas concretas.

El apéndice terminológico de música cinematográfica está redactado a modo de glosario. Cada vez que aparezca por primera vez en este estudio una de las entradas incluidas en él, se indicara con un asterisco (\*).

En todo caso, hay que tener en cuenta que el cifrado armónico utilizado en este trabajo de investigación parte de un enfoque sincrónico, esto es, se analizan y se cifran los conceptos independientemente de la época o el estilo en el que se circunscriben. Es decir, se aborda el sistema en sí mismo, como una herramienta utilizada por el compositor, tanto en modelos tonales como en otros sistemas. Este enfoque fue defendido por el autor de esta investigación en el marco de una discusión pedagógica entre varios académicos recogida en la revista especializada *Dutch Journal of Music Theory*, en el artículo titulado «Synchronic versus Diachronic Approaches to Teaching Tonal Harmony: A Response to Christopher Doll» (Lasuén 2013). Posteriormente se argumentó su aplicación al ámbito español en el *III Congreso de Educación e Investigación Musical*, celebrado en Barcelona en marzo de 2014 a través de la ponencia titulada «Alternativa a la enseñanza de la armonía en los conservatorios: hacia un enfoque conscientemente sincrónico» (Lasuén 2014). Una generalización de este enfoque —aplicado originalmente a la armonía— a un contexto en el que cabrían otras disciplinas relacionadas con la teoría musical se defendió a finales de ese mismo año en el artículo «La ausencia de las músicas populares urbanas en las programaciones de los conservatorios españoles: una incoherente tradición normalizada con fecha de caducidad», recogido en *Cuadernos de etnomusicología*, una publicación editada por *SIBE- Sociedad de Etnomusicología* (Lasuén 2014).

Sin perder de vista este enfoque, el cifrado parte de la utilización de números romanos en mayúsculas —en inglés, *Upper Case Roman Numerals*— al margen de cualquier contexto diatónico. Por consiguiente, tal y como se explica en el apéndice correspondiente, se especificará tanto el tipo de acorde desde un punto de vista morfológico como la distancia desde la tónica a la fundamental de cada acorde. Sólo existirán tres limitaciones: que los acordes —de hasta siete notas— se construyan por

terceras; que exista una tónica o nivel de referencia, es decir, que sea un sistema central; y por último, que se sitúe en el marco del sistema temperado, es decir, que la octava se divida en doce semitonos iguales. La terminología utilizada para analizar aquellos bloques que no cumplan estos requisitos se explicará convenientemente, en caso de ser necesario, en ese mismo análisis.

Cabe indicar que no suele ser relevante la tonalidad en la que se sitúa un bloque concreto. En primer lugar, porque los análisis se desarrollan en términos relativos, al objeto de que los distintos bloques puedan ser directamente comparables. Y, en segundo lugar, porque en los montajes\* de esta época es muy habitual que cambie el centro de referencia por cuestiones de conversión de formato, de tal manera que el compositor no puede predecir si la tonalidad que finalmente se escuchará en la película coincidirá o no con la que ha sido reflejada en la partitura y posteriormente grabada (de ahí, por ejemplo, que en muchas ocasiones exista un desfase entre la película y el CD de aproximadamente un semitono). No obstante, en aquellos momentos en los que por alguna razón sea necesario hacer referencia a la altura específica de una determinada estructura sonora, se utilizará lo que en español se suele denominar *cifrado americano*.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> En inglés, se suele denominar *Lead-sheet notation*, *Pop notation* o incluso *Letter notation*.

### **3. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y FUENTES**

#### **3.1 Introducción**

No existe bibliografía específica sobre el estudio de la armonía en el cine español. Los pocos casos en los que se citan conceptos relacionados con la armonía en bibliografía general sobre cine español son casi anecdóticos y carentes de profundización. Tan solo es posible encontrar alguna alusión precisa a la armonía en entrevistas a compositores de cine en las que, por otra parte, el compositor suele intentar no utilizar un lenguaje demasiado técnico. No obstante, al ser una de sus herramientas de trabajo, es inevitable que de vez en cuando se encuentren declaraciones que clarifican la visión armónica de un compositor al abordar un bloque o una banda sonora específica. Incluso, en ocasiones, estos mismos compositores hablan sobre determinadas herramientas armónicas que perduran a lo largo de varios trabajos.

La falta de bibliografía específica sobre armonía en el cine español se debe a varias causas. La primera, que el estudio de la música de cine en España es relativamente reciente. Tradicionalmente han existido ciertos prejuicios que consideraban la música de cine como de calidad inferior, opinión compartida incluso por algunos de los compositores que trabajaban para este medio. La segunda razón probablemente venga determinada por los enfoques con los que se han acometido estos estudios.

Actualmente, la línea mayoritaria en la musicología española suele estudiar la música de cine al margen de los elementos técnicos estrictamente musicales sobre los que se fundamenta. Es decir, se estudia su relación con la imagen, los aspectos extramusicales con los que se relaciona, las implicaciones sociológicas que se derivan de ella o incluso la manera en la que puede ser percibida por el público pero sin entrar a valorar cómo se ha construido o si, por ejemplo, los elementos constructivos de esa música influyen en esa percepción (al margen de algunos comentarios concretos como los timbres utilizados o consideraciones análogas de carácter divulgativo, muy alejadas de los objetivos perseguidos por cualquier tipo de análisis estrictamente musical estándar).

Por otro lado, aunque hoy en día es muy minoritario, Josep Lluís i Falcó señala la posibilidad de implementar un enfoque según el cual se estudiarían los elementos

constructivos de la música, lo que él llama música de cine (MDC), pero sin tener en cuenta la imagen sobre la que se escucha (Lluís i Falcó 2005, 150).

Tal y como se ha dicho antes, el enfoque de esta tesis no se adhiere a ninguno de los dos. Es cierto que la armonía es uno de los elementos fundamentales que configuran el resultado musical; pero se va a estudiar vinculada al resultado global, es decir, a la película. No es, por tanto, extraño que, al proponer un método totalmente original en el análisis de música de cine en España, no se haya desarrollado bibliografía específica. Además, combinar estos dos tipos de enfoque exige un perfil investigador interdisciplinar. Normalmente, la formación en España de los académicos especializados en armonía ha tenido lugar en conservatorios superiores, en los que todavía existe cierta reticencia a la hora de considerar la música de cine como algo susceptible de ser estudiado y analizado. Es cierto que esta situación tiende a cambiar y la opinión de alumnos y profesores en este asunto suele ser divergente entre ellos. Pero el hecho de que la gran mayoría de especialistas en armonía en España ni siquiera se planteen investigar en este medio es determinante en la carencia de bibliografía específica al respecto. Por otro lado, la mayoría de los investigadores de música de cine provienen del ámbito universitario y suelen ser menos receptivos a aspectos relacionados estrictamente con la teoría musical. Sería, por tanto, bastante excepcional que se interesaran por algo tan técnico como la armonía. Y aunque así lo hicieran, el estudio de la música de cine presenta fuertes barreras a la entrada desde un punto de vista armónico, dado que al beber de fuentes tan diversas como el neosinfonismo clásico de los setenta —con armonía básicamente posromántica—, las músicas populares urbanas, el jazz o las músicas no tonales del siglo XX se requiere un conocimiento explícito de sistemas de análisis armónico muy diferentes y complejos, cuya asimilación y terminología ocupan varios años de dedicación.

Esta falta de bibliografía específica se ha visto compensada, en parte, por la utilización de materiales concretos referidos a cada una de las áreas necesarias para la realización de este estudio. Como se podrá ver a continuación, existen bastantes referencias sobre cine español y también, desde hace ya muchos años, publicaciones sobre análisis de música de cine, sobre todo de ámbito internacional pero perfectamente aplicable al cine español. Por otro lado, se puede acceder, aunque de forma dispersa, a artículos sobre compositores o bandas sonoras específicas, así como a entrevistas a compositores que, en ocasiones, comentan cuestiones estrictamente armónicas. Incluso

en los últimos años han aparecido algunos trabajos que nombran, aunque sea en un contexto más general y sin profundizar, algunos aspectos relacionados con la armonía.

Por último, cabe añadir que el estudio sobre temas cronológicamente cercanos suele tener la ventaja de un acceso relativamente sencillo a las fuentes primarias, aunque a costa de la desventaja de que no suele haber mucha bibliografía específica como fuente secundaria. Sin embargo, el reciente incremento de tesis, artículos y otras publicaciones relacionadas con el cine español hace suponer que está cambiando el horizonte de la investigación cinematográfica.

El acceso a las fuentes primarias, a excepción de las propias películas, no es fácil; la mayor parte de las ediciones de las bandas sonoras en CD están descatalogadas y, aunque se ha tenido acceso a casi todas, muchas de ellas no se encuentran con facilidad. Por otro lado, las partituras no suelen estar editadas, a excepción de algunas versiones arregladas para interpretarse en concierto en forma de *suite* o algunas reducciones para piano. Por ello, la colaboración de los propios compositores ha sido fundamental para conseguir algunas de las partituras y en otros casos, se ha transcrito directamente la armonía desde la propia película.

### **3.2 Fuentes primarias**

Se ha dejado ya claro que la principal fuente primaria se basa en las películas que son objeto de estudio, imprescindibles para acceder a todos los parámetros en los que se fundamenta la investigación. Todas las películas que componen la muestra se han editado en formato DVD en algún momento, ya sea de forma aislada, junto a otras películas del mismo director o en colecciones dedicadas al cine español. Por ello, se ha tenido acceso a varias versiones, incluida alguna edición de coleccionista —como en los casos de *El sol del membrillo*, *Canción de cuna* o *La buena estrella*— y alguna editada en otros idiomas —por ejemplo, *La comunidad*, dirigida al público alemán— referenciadas en la bibliografía.

Al margen de las propias películas, hay otro tipo de fuentes primarias que han sido muy útiles en el proceso de análisis armónico. En primer lugar, las partituras. Josep Lluís i Falcó identifica claramente el principal problema de las partituras de música para cine con el título de uno de los epígrafes de un artículo sobre el análisis de música

cinematográfica: «¡Las partituras! ¿Dónde están las partituras» (Lluís i Falcó 2005b, 152), destacando el carácter efímero que en origen tenían unas partituras cuya única finalidad era la sesión de grabación:

Existe además un terrible reto para el estudio de la composición cinematográfica partitura en mano: la notable ausencia de estas. [...] Más allá de esa grabación [necesaria para la película], la partitura (y sus correspondientes «partículas») no tenían ninguna utilidad. Como consecuencia, son muchos los compositores que han tirado sus partituras, pocos los archivos, bibliotecas y/o filmotecas que atesoran materiales de este tipo, y mucha la dispersión, por cuanto los compositores que conservan sus partituras, tienen cada uno las suyas en sus respectivos domicilios. Esta situación resulta terrible para enfrentarse a un estudio musicológico tradicional y, me consta, ha hecho que más de un académico cambiase su tema de investigación de un compositor cinematográfico a cualquier otro tema no relacionado con cine. (Lluís i Falcó 2005b, 152-153)

Salvando la tentación de abandono, en la fase de documentación se ha podido comprobar la veracidad de estas afirmaciones; no es fácil encontrar música editada de cine español de los noventa y la que existe es ciertamente testimonial y, además, no se corresponde con los bloques recogidos en las películas. Excepcionalmente, en el recopilatorio *Bandas sonoras de Alberto Iglesias* editado en 2008 por Unión Musical y distribuido por Music Sales (Iglesias 2008) solo aparecen reducciones para piano —eso sí, revisadas por el propio compositor— de los bloques más destacados de quince de sus trabajos, entre ellos, dos fragmentos de *Vacas*, uno de *Tierra* y otro de *Los amantes del círculo polar*.

Por otra parte, la asociación Musimagen dispone de un catálogo de música para cine de varios compositores formada en la actualidad por casi treinta largometrajes (Asociación de compositores para música audiovisual 2016), entre los que se encuentran dos de la muestra analizada en esta tesis: *La buena estrella* y *Solas*. Si bien son partituras en forma de *suite* y, por tanto, están estructuradas de tal forma que puedan ser interpretadas con la coherencia formal requerida para un concierto en directo, se pueden encontrar los temas principales de cada una de ellas y son un punto de referencia inicial de gran ayuda en el trabajo analítico.

Sirva de consuelo que en los últimos años algunas instituciones han firmado acuerdos para custodiar el catálogo de determinados compositores. Con posterioridad al trabajo analítico de las bandas sonoras de Nieto para esta investigación, la Filmoteca de



Catalunya anunció el 23 de octubre de 2012 el depósito de las partituras de José Nieto en dicha institución y en 2013 se anunció que el legado de Bernardo Bonezzi sería custodiado por el Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, en la sección de colecciones especiales y archivos personales. Son dos ejemplos todavía infrecuentes, que se unen a otros legados de compositores de cine de generaciones anteriores que también pueden ser consultados en un mismo archivo<sup>13</sup>. Dado el creciente interés que en los últimos años se está produciendo por el estudio de la música de cine, estos dos casos pueden servir de ejemplo para que en el futuro se vaya normalizando la posibilidad de consultar las partituras de los distintos compositores en instituciones concretas. Hasta entonces, lo más efectivo sigue siendo contactar con los propios compositores.

No hubiera sido posible consultar las partituras de la gran mayoría de las bandas sonoras seleccionadas en la muestra sin la ayuda, el consentimiento y las facilidades otorgadas por la totalidad de los compositores con los que se ha contactado, con la complicidad en muchos casos de su equipo de confianza. Se han podido consultar distintos bloques originales de un total de diecisiete películas, concretamente de *Lo más natural*, *El rey pasmado*, *El maestro de esgrima*, *La pasión turca*, *El perro del hortelano*, *Sé quién eres*, *Vacas*, *Tierra*, *Todo sobre mi madre*, *Torrente, el brazo tonto de la ley*, *Goya en Burdeos*, *La comunidad*, *Los años bárbaros*, *El sol del membrillo*, *Flores de otro mundo*, *El último viaje de Robert Rylands* y *Cuando vuelvas a mi lado*. Algunas de ellas han sido consultadas *in situ* o fotografiadas directamente desde los manuscritos originales en presencia del compositor o de algún miembro de su equipo. Otras han sido enviadas amablemente por correo ordinario e incluso algunas de los últimos años de la década ya estaban en PDF (algo que no sucedía con las partituras de la primera mitad y que es un ejemplo empírico de los numerosos cambios que se produjeron a lo largo de la década desde un punto de vista técnico). La falta de algunas partituras se ha debido al hecho de que los compositores no habían guardado copia del original o se había extraviado con el paso de los años —algo bastante frecuente en la música para cine en España hasta los años noventa— o porque ya, desde el comienzo, se decidió por razones diversas transcribirlas directamente desde la película. En cualquier caso, es de justicia destacar la ayuda y buena predisposición de todos y cada uno de los compositores con los que se ha contactado.

---

<sup>13</sup> El caso de Salvador Ruiz de Luna (1908-1978), también en el CEDOA, es un ejemplo.

Hay que destacar que las partituras han sido utilizadas con la debida precaución, ya que no siempre se corresponden fielmente con el resultado final. En ocasiones, algunas líneas instrumentales no se escuchan en la versión de la película, ya sea por cuestiones relacionadas con la mezcla de los distintos planos sonoros, cambios de última hora o errores de transcripción. En otros casos, elementos de diseño sonoro que no forman parte estricta de la banda sonora musical influyen en la percepción armónica final, a pesar de que lógicamente no están recogidos en la partitura.

El resto de las bandas sonoras no obtenidas del modo indicado, además de algunos bloques que no aparecían en la documentación de las partituras a las que se había tenido acceso pero que, por distintas razones, no se habían escrito —por ejemplo, por ser un bloque de estética electroacústica interpretado por el propio compositor mediante sintetizadores— o se habían extraviado, han sido transcritas directamente desde las películas. En todo caso, con partitura o sin ella, el análisis armónico se ha abordado en todo momento teniendo en cuenta su contexto e interacción con el resto de elementos.

Otro tipo de fuentes primarias utilizadas de forma complementaria, pero eficaces para facilitar la tarea de transcripción, han sido las ediciones discográficas. Afortunadamente, en los años noventa ya están trabajando los integrantes de la Generación del 89, definida, precisamente, por la producción de ediciones discográficas en CD, por lo que, tal y como se podría suponer, la mayoría de las bandas sonoras existen o al menos existieron en su momento. Se ha tenido acceso a todas ellas, editadas de forma individual o en CD monográficos, excepto a *Lo más natural* y *Flores de otro mundo*<sup>14</sup>, ambas inéditas, y se han utilizado en momentos muy puntuales y siempre comparando la transcripción final obtenida con la propia película.

Una fuente primaria no musical de la que se puede extraer información relevante la constituyen los guiones originales de las películas, ya que aportan información del mensaje que el director quería transmitir con carácter previo al rodaje de cada escena. Es una herramienta muy interesante, aunque hay que tomarla con ciertas precauciones porque es muy inestable, suele haber varias versiones, en el montaje final se eliminan secuencias y, además, hay aspectos que parecen importantes en el guion pero que luego

---

<sup>14</sup> Con posterioridad a la conclusión del trabajo analítico, Gaigne anunció el 23 de abril de 2016 en su cuenta de Facebook que la edición en CD de la película *El olivo* (Iciar Bollaín, 2016), cuyo lanzamiento era inminente, incluiría otros trabajos suyos para la directora madrileña, entre ellos la hasta ese momento inédita banda sonora original de *Flores de otro mundo*.

no se aprecian en el resultado final. Pese a todo, entre los guiones más consultados para este trabajo habría que destacar los de *Secretos del corazón* (Armendáriz 2000), *Los amantes del círculo polar* (Medem 1998a) y *Tierra* (Medem 1997).<sup>15</sup>

Entre las fuentes primarias se podrían citar numerosas entrevistas a los compositores seleccionados. Si bien las fuentes consultadas a este respecto son muy variadas, habría que destacar dos publicaciones que recogen entrevistas a un número muy significativo de autores. La primera, publicada en 2006, recoge entrevistas realizadas por Joan Padrol y nace como recopilación de la serie titulada *Compositores de cine*, emitida por canal Cinema TK entre 1998 y 2003 (Padrol 2006). La segunda se centra únicamente en compositores para cine españoles, entrevistados por Roberto Cueto en 2003 (Cueto 2003). Ambas publicaciones son fundamentales para entender cuestiones técnicas de música para cine, así como distintos planteamientos y formas de trabajar de cada uno de los entrevistados. En formato revista, han sido muy útiles algunas entrevistas publicadas en *Rosebud* en los últimos años de la década de los noventa, las cuales aparecen recogidas en la bibliografía.

Por último, habría que puntualizar la ausencia de referencias a los *making of* de las diferentes películas. La razón es que incluso en aquellos en los que se incluyen declaraciones de los compositores, el carácter divulgativo de los mismos implica que los músicos no entren en aspectos técnicos, por lo que no se ha encontrado, en general, información significativa.

### 3.3 Fuentes secundarias

Existe ya un número considerable de títulos sobre cine español<sup>16</sup>. En cuanto a la música en el cine español en la década de los noventa, una visión general indispensable es la que aporta Teresa Fraile, tanto en el libro *Música de cine en España: señas de identidad en la banda sonora contemporánea* (Fraile Prieto 2010) como en la tesis

---

<sup>15</sup> Para el análisis de esta última película, se ha utilizado un texto adjunto al guion, titulado *Mari en la tierra* (Medem 1997), que narra la película desde el punto de vista de Mari, personaje interpretado por Silke. Este texto, escrito a modo de diario, nació al objeto de trabajar la psicología de Mari y dio lugar a que este personaje —en principio frío y secundario— adoptara un papel fundamental para entender la película. *Mari en la tierra* se editó de forma conjunta con el guion cinematográfico en la edición que Planeta publicó en Barcelona en 1997.

<sup>16</sup> Una completa valoración crítica de bibliografía sobre cine español, con referencias tanto nacionales como internacionales, se puede encontrar en la tesis sobre el compositor José Nieto defendida en Oviedo por Alejandro González Villalibre (2013, 12-19).

doctoral *La creación musical en el cine español contemporáneo* en la que se fundamenta (Fraile Prieto 2008). Aunque no suele desarrollar cuestiones técnicas desde un punto de vista musical —y, por tanto, las alusiones a cuestiones armónicas son escasas— ha sido fundamental para entender esta etapa y establecer los criterios de selección de la muestra objeto de estudio.

Este planteamiento general se ha ampliado tanto por las entrevistas a los propios compositores, que ya han sido comentadas en el apartado de fuentes primarias, como por publicaciones específicas sobre compositores o películas incluidas en la muestra. Las referencias concretas están recogidas en el apartado analítico de cada compositor, pero a modo de ejemplo se podrían citar el libro dedicado a Roque Baños escrito por Antonio Sempere, *Roque Baños: Pasión por la música* (Sempere 2002) y *La armonía que rompe el silencio. Conversaciones con José Nieto* (Alvares 1996), editado con motivo de la 41ª Semana Internacional de Cine de Valladolid. En cuanto al análisis de largometrajes concretos, son de gran interés algunos títulos de la colección *Guía para ver y analizar* de la editorial Octaedro, entre los que destacan los dedicados a *El sol del membrillo* (Saborit 2003) y *Todo sobre mi madre* (Poyato 2007). En ocasiones, se ha conseguido información valiosa acerca del proceso de composición y montaje de la banda sonora en publicaciones referidas a un director específico, sobre todo en aquellos casos en los que director y compositor han trabajado juntos a lo largo de varias películas. Así sucedió, por ejemplo, con dos referencias dedicadas a Julio Medem: *Contra La Certeza. El Cine De Julio Medem* (Angulo y Rebordinos 2005) y *Julio Medem (Critical guides to spanish and latin american text and films)* (Evans 2007). Este último libro constituye un ejemplo empírico de «la amplia bibliografía existente sobre nuestro cine en el ámbito anglosajón», en palabras de González Villalibre (2013, 12). Incluso alguna tesis sobre directores específicos puede aportar información para profundizar en la interacción entre compositor y director, como *El cine de Julio Medem. Los ecos conmovidos de la imagen fílmica*, defendida por Eva Sales Ortiz (2003), donde la autora, mediante la utilización de distintas técnicas de análisis fílmico, entra en profundidad en algunos aspectos que, si bien exceden el ámbito de este trabajo, ayudan a entender el cine de Medem desde un punto de vista más amplio.

En este bloque relacionado con la música de cine en España no hay que olvidar las ponencias del congreso más importante de música para cine que existe en nuestro país: el simposio *La creación musical en la banda sonora*, que en 2015 celebró su

novena edición. Algunas de las actas de estas ediciones se han recogido con más o menos regularidad en distintas publicaciones, como la coordinada por Matilde Olarte correspondiente a las dos primeras ediciones (Olarte Martínez 2005) o más recientemente la correspondiente a la séptima edición, coordinada por Teresa Fraile y Eduardo Viñuela (Fraile y Viñuela 2015).

Respecto a artículos en revistas sobre la música en el cine español, a los aparecidos de forma regular en la revista *Rosebud*, habría que añadir otros muchos en diversos medios, los cuales tratan de forma puntual sobre aspectos concretos de una película o de un compositor que podrían ser significativos en este estudio. No obstante, rara vez los artículos en medios especializados han aportado a esta investigación información adicional a la que se desprende de las entrevistas anteriormente citadas, ya que suelen ser artículos de carácter divulgativo, enfocados a un público con conocimientos de cine pero sin una formación musical que les permita entender planteamientos musicales desde un punto de vista técnico. Por ello, casi siempre se hará referencia expresa a algunos de ellos únicamente a efectos de contextualización.

Para completar este apartado de música de cine en la España de los noventa, no hay que olvidar las tesis que en los últimos años se han dedicado al análisis de la música de cine en España. Algunas de ellas han sido ciertamente importantes en esta investigación, al tratar específicamente aspectos de la década objeto de estudio. A la ya citada de Teresa Fraile, habría que añadir la defendida por Alejandro González Villalibre, *El compositor José Nieto (1942). Análisis de la música cinematográfica a través del concepto de música explícita* (González Villalibre 2013) y la del compositor Gonzalo Díaz Yerro, de carácter performativo, *El análisis de música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual* (Díaz Yerro 2011). No son las únicas tesis relacionadas con la música de cine en España: existen otras referencias que certifican el creciente interés de esta materia en nuestro país. Sin embargo, ya sea por la época en la que se han centrado o por el enfoque adoptado por el doctorando, no han aportado información adicional significativa a esta investigación.<sup>17</sup>

Otras fuentes secundarias básicas han sido las que se refieren a aspectos técnicos específicos de música para cine. Si bien no suelen comentar explícitamente aspectos armónicos, es fundamental para acometer este trabajo tener en cuenta los parámetros

---

<sup>17</sup> Entre las del segundo grupo se podría citar una tesis dedicada a Antonio Meliveo que fue defendida por María Jesús Bedoya en diciembre de 2015 (Bedoya Ruiz 2015).

que actúan en esta interrelación música-imagen y sus consecuencias en el objeto final. Por tanto, se han tenido muy en cuenta conceptos que aparecen en la bibliografía de Michel Chion —en libros como *La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (Chion 1993) y *La música en el cine* (Chion 1997) —, así como en *Música para la imagen: la influencia secreta* (Nieto 2003), para ver en qué medida pueden influir en el resultado final y en la elección de una determinada armonía. Esta última obra de Nieto es especialmente significativa, dado que en ella uno de los compositores más relevantes de la historia de nuestro cine explica cómo componer una banda sonora. El interés por la docencia que ha caracterizado a Nieto le lleva a escribir una propuesta de carácter claramente pedagógico. No obstante, una lectura analítica del mismo permite comprender muchos de los aspectos básicos de su forma de entender la música de cine, algo que evidentemente se reflejará en muchos de sus trabajos.

Especial atención merece *El lenguaje musivisual: Semiótica y estética de la música cinematográfica* de Alejandro Román (Román 2008), tanto por sus propias propuestas en referencia a la armonía, como por su utilidad como síntesis y resumen de otros muchos planteamientos preexistentes desde un punto de vista más general. Román, además de incluir siempre un pequeño apartado titulado «Análisis armónico» en su metodología analítica, explica la existencia de ciertas «connotaciones armónicas». Para ello se centrará en dos aspectos: la morfología de los acordes utilizados y el sistema de organización.

En el campo concreto de la música atonal, es interesante el enfoque propuesto por María de Arcos en su libro *Experimentalismo en la música cinematográfica* (Arcos 2006). Al margen de cuestiones estéticas, su comparativa objetiva entre elementos recurrentes en bloques con armonía atonal y la música predominante en Hollywood refuerza algunos de los resultados obtenidos en esta tesis, al ser planteamientos también utilizados en algunos momentos por compositores españoles de la época objeto de estudio.

Por último, hay que señalar que se han localizado ejemplos de música en escenas concretas de cine mudo, al objeto de compararlos con los resultados obtenidos. Si bien no se han podido extrapolar directamente, ya que en su mayoría trabajaban en el ámbito estricto de la tonalidad, sí que se ha encontrado en ocasiones cierto paralelismo, sobre todo desde un punto de vista morfológico en algunos acordes concretos. Para ello se han utilizado algunos ejemplos de los recopilatorios *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*

Introducción. Estado de la cuestión y fuentes

(Erdmann y Becce 1925) y los tres volúmenes de *Sam Fox Moving Picture Music* (Zamecnik 1913-1914).

## 4. CONTEXTUALIZACIÓN

### 4.1 Música absoluta frente a música aplicada. Definición de *proceso creativo global*

Ya desde el Romanticismo se identifica «música absoluta» con la idea de música instrumental autónoma en contraposición con «música aplicada», entendiendo esta última como aquella cargada de elementos extramusicales.<sup>18</sup>

Poco antes del Romanticismo había ido surgiendo una controversia en torno a la preponderancia de una sobre otra:

Sólo alrededor de 1800 entró en la conciencia europea, de manera desastrosa y originando serios conflictos, el fantasma del dualismo entre la música ‘aplicada’ (apoyada) y música ‘absoluta’. Ya no hay, desde entonces, como en las generaciones anteriores una única e indivisible idea de la música, sino dos, sobre cuyo rango y prioridad histórica se disputa, así como sobre el concepto de su línea divisoria y su sistemática. (Schering, cit. en Dahlhaus 1999, 11-12)

Efectivamente, hasta bien entrado el Clasicismo había perdurado la concepción platónica de la música, según la cual ésta constaba de armonía, ritmo y *logos* (el lenguaje como expresión de la razón humana). Por tanto, «la música sin lenguaje se consideraba, pues, como una música reducida, disminuida en su esencia: un modo deficitario o una mera sombra de lo que la música es realmente» (Dahlhaus 1999, 11); o, dicho de otro modo, un texto, que a partir del Romanticismo sería considerado como un «elemento extramusical», anteriormente no estaba considerado como un elemento externo sino como parte inherente y consustancial a la propia música pura.

Si se parte de un concepto de la música acuñado desde el lenguaje, entonces puede justificarse, además de la música vocal, la música de programa: no aparecería como una literaturización secundaria de la música ‘absoluta’, y el programa no sería un ‘añadido del exterior’, sino un recuerdo de ese *logos* que la música ha de incluir siempre si quiere ser verdaderamente ella misma. (Dahlhaus 1999, 11)

Se podría, por tanto, extrapolar la idea del recuerdo de ese *logos* platónico como parte inherente a la propia música a cualquier otro elemento que hoy en día

---

<sup>18</sup> El término música aplicada se utiliza con cierta frecuencia entre especialistas en música para cine como Joan Padrol (2006, 260) pero también en otros campos, como en el de la estética musical. En este contexto, Carl Dahlhaus lo emplea en contraposición con la idea de música absoluta (Dahlhaus 1999). En este trabajo de investigación se va a utilizar esta misma terminología, de forma análoga a otras disciplinas científicas como la investigación (pura o aplicada) o la economía (analítica o aplicada), en detrimento de la opción «música funcional» que, en algunos casos, utilizan otros autores con esta misma acepción.



consideramos «extramusical», de tal forma que, generalizando el caso propuesto, una imagen no tendría que ser necesariamente un elemento «extramusical» sino una referencia a ese *logos*.

De una manera u otra, a finales del siglo XVIII esta concepción platónica empezó a cambiar, surgiendo voces que preconizaban «el arte por el arte», al margen de cuestiones acerca de su funcionalidad. Estas ideas se transmiten también a la música, hasta que, de forma generalizada, se produce un cambio de paradigma: la verdadera música, la música pura es la música absoluta, es decir, un fenómeno sonoro y nada más. Todo aquello que exceda este ámbito será un elemento extramusical y, por tanto, desde este punto de vista contaminará la pureza de la música.

Esta idea decimonónica relega la música aplicada a un segundo plano. Y lo más importante de todo: es la percepción que, de forma mayoritaria, se sigue teniendo en la actualidad, sobre todo en los círculos de lo que se autodenomina como «música culta». No se puede entender lo que sucedía en la música para cine en España en los años ochenta si no se tiene en cuenta esta «herencia» en la forma de pensar. Y solo asumiendo estas premisas se puede comprender lo que Iglesias explicará años después en una entrevista concedida a Joan Padrol:

El problema [de la música de cine] es que antes [años sesenta, setenta y parte de los ochenta] la hacían músicos que no les gustaba la banda sonora, una generación que daba muchísima más importancia a la música de concierto y esto lo hacían como un *métier* para ganar dinero, muy marcada por una tradición estructuralista de Webern, Schoenberg, Boulez, etc. que visto desde los años 60 y 70 despreciaban completamente la música funcional [...] Lo que ocurre en mi generación es que no seguimos esos planteamientos estructuralistas. (Padrol 2006, 272-273)

No es objetivo de este trabajo de investigación establecer ningún tipo de jerarquía entre música absoluta y música aplicada, aunque no por ello se dejará de cuestionar cualquier prejuicio previo adquirido inconscientemente a este respecto, siempre con la finalidad de no distorsionar los resultados obtenidos. Lo que sí se puede deducir, a tenor de las distintas fuentes consultadas, es que el proceso de trabajo necesario para acometer una obra de música absoluta difiere sustancialmente del utilizado para música aplicada. Tiene muchas semejanzas, pero también tiene diferencias importantes que deberán tenerse muy en cuenta a la hora de analizar creaciones de este tipo.

Una de las cuestiones más importantes, a la hora de analizar cualquier obra de música aplicada —en contraposición con la música absoluta—, es tener en cuenta que su proceso creativo, en muchas ocasiones, ha formado parte de lo que se podría denominar un *proceso creativo global*.

Se podría definir un *proceso creativo global* (PCG) como aquel que se constituye como el sumatorio de varios procesos creativos individuales de distintas disciplinas artísticas, que interactúan entre sí con la finalidad última de conseguir un único objeto.<sup>19</sup>

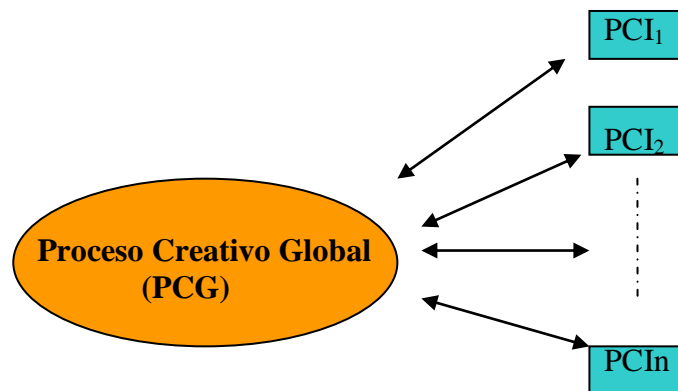


Gráfico 1. *Proceso creativo global*

Los procesos creativos individuales interactúan y pueden modificar el PCG, e incluso en ocasiones un proceso creativo individual —como por ejemplo, el que realiza un compositor— puede interactuar también con otro proceso creativo individual —como por ejemplo, el que desarrolla el director escénico—. El resultado de todas estas interacciones implica una característica inherente a la práctica totalidad de los procesos creativos globales: el hecho de que el valor añadido de un *proceso creativo global* es superior al que se conseguiría mediante el sumatorio de todos los procesos creativos individuales que intervienen en él, es decir:

$$\text{Valor añadido PCG} > \text{Valor añadido } \sum_{i=1}^n \text{PCI}_i$$

Gráfico 2. *Sinergia en un PCG*

<sup>19</sup> Esta definición se publicó por primera vez en «Análisis musical en procesos creativos globales. Aplicación práctica a la obra de Alberto Iglesias en los largometrajes de Julio Medem» (Lasuén 2012, 1034-1036).

Por tanto, la diferencia más acusada con respecto a un proceso individual es que un PCG parte de un concepto previo original, normalmente unipersonal, pero que, a su vez, necesita de varios procesos creativos de distintas ramas del arte, cada uno de ellos dirigidos o desarrollados por personas distintas. Estos procesos interaccionan entre sí, hasta el punto de que pueden incluso variar el concepto original. Pero todos los artistas individuales tienen en mente el concepto global y, en principio, su objetivo no será conseguir que funcione su objeto individual sino el objeto global como suma ponderada de los objetos individuales.

Frecuentemente, una única persona —normalmente el creador del concepto global o al menos el que lo hace suyo— suele dirigir el PCG. No obstante, la mayoría de los profesionales expresan cierto grado de flexibilidad a la hora de abordar un proceso de estas características. El director de cine Karlos Alastruey lo explica con meridiana claridad:

Para que un *proceso creativo global* genere una obra coherente y de calidad es imprescindible que el equipo de artistas y creadores alcance cierto grado de unidad de visión sobre el espíritu de la obra que se está creando. Dado que la creación artística no es un proceso meramente racional ni mucho menos lineal, es importante desarrollar una actitud de tolerancia por la ambigüedad y evitar tomar decisiones demasiado cerradas al principio para permitir que la obra final se beneficie de las interacciones y enriquecimiento mutuo de los diferentes miembros del equipo creativo, sin perder de vista esa unidad de visión a la que nos referíamos al principio.<sup>20</sup>

Como resultado de todo lo expresado anteriormente, a la hora de intentar estudiar cualquier parte de un PCG deberá ser tenida en cuenta la existencia de un concepto global, delimitado por el responsable del proceso, que en cierto modo actuará como restricción en cada uno de los procesos individuales. Eso no quiere decir que el concepto global sea estático, ya que durante el proceso sufrirá generalmente modificaciones más o menos significativas. Además, habrá que valorar todas las restricciones transversales a cualquier proceso creativo que también se presentarán en este tipo de procesos, tales como el presupuesto o los plazos de entrega. Muchas veces

---

<sup>20</sup> Alastruey, Karlos (Director de cine). Correo electrónico privado, 5 de julio de 2009. Hay que aclarar que Alastruey hace referencia al término *proceso creativo global* por las conversaciones al respecto que mantuvo con Sergio Lasuén en el transcurso de una relación profesional que se inició en 2006 y que tuvo su punto álgido en el largometraje *Lodo* (Karlos Alastruey, 2009). De ahí que lo utilice con anterioridad a la fecha de su primera definición publicada, referida en la nota anterior.

serán este tipo de restricciones —ahora sí— extramusicales las que determinen algunas decisiones concretas en cada uno de los procesos.

No todos los PCG presentan el mismo grado de interacción. Como se comprobará más adelante, algunos directores de los largometrajes analizados reconocen las sinergias que se producen y promueven conscientemente la interacción entre los responsables de los distintos procesos creativos individuales y, además, su mayor grado de flexibilidad supone una mayor permeabilidad a la hora de implementar propuestas que modifiquen su concepto inicial. Otros lo hacen de forma inconsciente, siendo esta interacción mera consecuencia de su método de trabajo. No obstante, en la muestra seleccionada, incluso los más inflexibles a la hora de modificar sus ideas previas reconocen cierto grado de interacción. En cualquier caso, el mayor o menor grado de interacción tendrá una repercusión importante en el resultado final de la película.

Por último, se podría aducir que el término *proceso creativo global* podría tener algún punto de conexión con otros más conocidos como el *Gesamtkunstwerk*<sup>21</sup> de Wagner. Sin embargo, el enfoque es muy distinto: el PCG no busca una «obra de arte total» —ya que no se centra en el resultado final— sino que estudia el proceso que parte de un concepto inicial. Y la cuestión es que, para desarrollar ese concepto, el responsable del PCG —en este caso concreto, el director del film— necesita varios procesos individuales, de distintas disciplinas que se interrelacionan. Pero no es una búsqueda de un arte superior, sino una necesidad procedimental. Por consiguiente, el término se refiere al proceso y no al objeto. El hecho de que, a posteriori, el objeto final pueda ser calificado como una obra de arte total no sería en ningún caso un objetivo predeterminado. A lo sumo, una consecuencia.

También se podría aducir la existencia de algunos puntos en común con la psicología de la Gestalt, y más concretamente, con uno de sus axiomas más representativos: «the whole is other than the sum of its parts». No obstante, habría que matizar dos aspectos fundamentales. El primero, que la psicología de la Gestalt se refiere a la percepción, mientras que el PCG se centra en el proceso creativo, sin entrar a valorar cómo se percibe el resultado final. El segundo aspecto viene determinado por

---

<sup>21</sup> «Wagner's term for a dramatic work in which drama, music, poetry, song, and paintings should be united into a new and complete art-form. This theory is expounded in his *Das Kunstwerk der Zukunft* (The Art-work of the Future), 1849» (*Gesamtkunstwerk* 2016). Para más información se puede consultar el cuarto capítulo (Zürich essays) de la entrada «Wagner» en *The New Grove Dictionary of Opera* (Millington 2016).

cierto desacuerdo que todavía existe a la hora de traducir el axioma anteriormente citado. Aunque algunos defienden que la traducción al inglés sería «the whole is more than the sum of its parts» (Deutsch 2016) —u otros términos alternativos a ‘more’, como ‘greater’—, otros autores como Douglass Davis afirman que la definición original de Kurt Koffka no jerarquiza entre el todo y las partes:

Chances are that you’ve heard the quote “the whole is greater than the sum of its parts” but that’s actually not what the Gestalt psychologist Kurt Koffka said. When this was translated into English from German, it turns out that the word “greater” was substituted for his original word choice, “other”. According to Dr. Russ Dewey’s textbook *Psychology: An Introduction*, “Koffka did not like the translation. He firmly corrected students who substituted ‘greater’ for ‘other’”. (D. Davis 2016, 57)

En un PCG no existe duda alguna: se generan sinergias, de forma similar a lo que sucede, por ejemplo, cuando se aplican economías de escala. El valor añadido de un PCG es superior al sumatorio de los procesos creativos individuales que lo generan.

Concretando este planteamiento al objeto de estudio de esta tesis, se va a investigar la interrelación que se produce entre un proceso creativo individual (la música) y el objeto final (el largometraje), siendo este último el resultado de un *proceso creativo global*. Y más concretamente, la relación que se establece entre una herramienta utilizada en ese proceso creativo individual (la armonía) y el objeto expresivo final.

Aunque entre las múltiples formas que pueden adoptar los procesos creativos globales se ha elegido el cine, acotándolo al cine español de los noventa, esta metodología podría aplicarse a cualquier otro tipo de obra surgida como resultado de un PCG y a otras variables específicas de otros procesos creativos individuales.

## **4.2 Música para cine en la España de los noventa**

El final de la década de los setenta y casi toda la década de los ochenta fue una época ardua para la banda sonora musical en España. La generación de las décadas anteriores, en la que habían destacado autores como Antón García Abril, Luis de Pablo, Antonio Pérez Olea o Xavier Monsalvatge debía pasar el testigo a los nuevos compositores. Pero el poco interés de los productores por el hecho sonoro, tanto desde un punto de vista artístico como técnico, unido a los bajos presupuestos y la utilización

de música no original suponía que cada vez era más complicado vivir únicamente de esta profesión. Roberto Cueto califica esta época como «los años oscuros» (Cueto 2003, 33-35), un término más que significativo.

En cierto modo, da la sensación de que los compositores de música para cine de los años noventa tuvieron que empezar casi desde el principio, y no sólo porque el rápido avance de la tecnología en estos años implicaba una nueva forma de trabajar — así como la solución definitiva a problemas heredados, como la sincronización— sino porque los nuevos directores van a demandar una música distinta.

Roberto Cueto indica las razones por las que a comienzos de los noventa surge en España una nueva generación de compositores cuya actividad principal es la música de cine (Cueto 2003, 35-37).

En primer lugar, habla de la llegada de nuevos realizadores más preocupados por el diseño sonoro y musical<sup>22</sup>. Muchos de ellos se convirtieron en importantes referentes, como Julio Medem o Pedro Almodóvar. En ocasiones incluso importaron el concepto de tándem director-compositor, de tal forma que a veces desarrollaron sus respectivas carreras a través de una primera colaboración conjunta. Julio Medem y Alberto Iglesias, Juanma Bajo Ulloa y Bingen Mendizábal o Miguel y Juan Bardem, serían claros ejemplos de esta afirmación.<sup>23</sup>

Por otro lado, cambian cuestiones procedimentales gracias a los avances tecnológicos, abaratamiento de costes y la posibilidad de contar con sesiones de grabación fuera de España, circunstancias que facilitaron el trabajo y permitieron un mejor resultado final. Desde un punto de vista más comercial también se consiguen avances, generando cierto interés fuera del propio gremio y llamando la atención de los medios de comunicación, lo que implica la edición discográfica de algunas obras así como la aparición de libros especializados sobre música de cine<sup>24</sup>. Josep Lluís i Falcó

---

<sup>22</sup> Iglesias incide en esta cuestión al afirmar que «es a partir de los años noventa cuando se empieza a sentir la necesidad de que los proyectos musicales de las películas tengan una dimensión mayor» (Silva 2000).

<sup>23</sup> Roberto Cueto añade Ana Díez y Pascal Gaigne a esta lista, aunque no parece una relación tan evidente como las anteriores. Por otro lado, habría que señalar que en la década anterior se había forjado el binomio Almodóvar-Bonezzi, hasta que tras *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, en 1988, dejaron de trabajar juntos. Posteriormente, Almodóvar probó con otros compositores y a partir de *La flor de mi secreto* (1995) comenzó a trabajar de forma estable con un músico: Alberto Iglesias. Esta colaboración continúa en la actualidad.

<sup>24</sup> En función de lo sucedido a comienzos del siglo XXI, podría dar la sensación de que los años noventa tampoco se caracterizaron por una abundante bibliografía sobre cine en España. No obstante, hay que

resalta este hecho hasta el punto de bautizar a una serie heterogénea de compositores como la Generación del 89, cuyo denominador común es «la importancia de la edición discográfica, siempre utilizando el CD como soporte». Asimismo, indica que se podría haber llamado «la Generación del compacto o la del CD» (Lluís i Falcó 2005a, 1075-1076).

Este grupo está compuesto por una serie de compositores nacidos entre el final de la década de los cincuenta y el principio de los sesenta, hechos a sí mismos y que han sabido adaptarse a las necesidades y exigencias del cine actual, al tiempo que se han establecido como una posible referencia de cara a generaciones posteriores. La mayoría de ellos tienen una sólida formación musical, a pesar de que la puesta en relación de esa formación con el cine haya sido fundamentalmente autodidacta<sup>25</sup>. Por otro lado, hay que notar que la relación con la generación anterior podría circunscribirse al compositor José Nieto, figura predominante en la década de los años ochenta que sigue trabajando en los años noventa, década en la que consigue cuatro de sus seis premios Goya (1988, 1991, 1992, 1993, 1995 y 2001). También casi al final de la década de los noventa comienza su carrera uno de los compositores de bandas sonoras con mayor proyección en la actualidad, Roque Baños, aunque su consolidación definitiva se producirá en la década siguiente.<sup>26</sup>

A la vista de todo lo anterior, esta época es ciertamente interesante para estudiar un elemento técnico como la armonía por varias razones:

- Se produce en un momento en el que aparecen realizadores con ganas de investigar y probar cosas nuevas en distintos ámbitos, incluidos la música.
- Hay compositores con buena formación pero con puntos de partida muy distintos, que pueden aportar soluciones diferentes.

---

tener en cuenta que el incremento de publicaciones al respecto en esta década fue ciertamente significativo, sobre todo si se tiene en cuenta que, incluyendo el lanzamiento en 1960 del primer libro sobre música de cine (Ruiz de Luna 1960) se habían publicado «solo cinco libros en el mercado editorial español hasta 1990 relacionados con la música cinematográfica» (Lluís i Falcó 2005a, 1063). Es por eso por lo que los autores que, como Roberto Cueto, llevan muchos años trabajando en estas cuestiones son realmente conscientes del avance que se produjo en esta década y sobre todo del cambio de tendencia. Según Lluís i Falcó, sin contar libretos editados por festivales, enciclopedias ni carpetillas de compactos se editaron una veintena de libros sobre música de cine en España en la década de los noventa, y «la tendencia al alza parece no detenerse ya entrados en el siglo XXI» (Lluís i Falcó 2005a, 1063).

<sup>25</sup> Esta cuestión empieza a cambiar poco a poco en esta etapa. A partir del siglo XXI ya es frecuente que muchos compositores se hayan formado específicamente en *film scoring* fuera de España, normalmente en Estados Unidos. Es el caso de Eva Gancedo, Xavier Capellas, Arnau Bataller y Roque Baños, entre otros.

<sup>26</sup> La primera banda sonora de Baños para un largometraje fue la de *Carreteras secundarias* (Emilio Martínez-Lázaro, 1997).

- Se puede estudiar como nexo de unión con la década precedente a José Nieto, uno de los compositores fundamentales del cine español.
- Se consolida en esta época el compositor español que hasta la fecha ha obtenido un mayor reconocimiento internacional: Alberto Iglesias.
- Existe la oportunidad de analizar los nuevos planteamientos armónicos que se consolidarán en las décadas siguientes, ya que Roque Baños, tal vez el compositor más representativo de esta tendencia, comienza a trabajar a finales de los noventa.

Por tanto, no cabe ninguna duda de que, en el contexto de la música para cine en España, esta década es probablemente la más interesante. No obstante, se podría haber valorado la posibilidad de centrarse en otro país con la industria más consolidada. En este caso, la referencia —teniendo en cuenta su historia, producción y medios— hubiera sido Estados Unidos. Sin embargo, trabajar en un ámbito geográfico en el que la industria está demasiado consolidada podría acarrear problemas de otra índole. Así, analizando por ejemplo las películas de Hollywood se encuentran un exceso de estereotipos a todos los niveles, incluido el musical, que cierran demasiado el campo de acción. El peligro es que, en lugar de descubrir determinadas relaciones, el exceso de artesanía y la falta de investigación y diversidad impliquen únicamente el estudio de una serie de clichés. El propio Iglesias alerta indirectamente de ese peligro:

Lo que no me resultaba interesante del cine eran todos esos elementos comunes de comunicación, un lenguaje estándar del que se ha abusado. En esos momentos tenía la utopía de encontrar un lugar propio y nuevo, quizá es lo que heredé de la modernidad. (Cueto 2003, 253)

El hecho de centrarse en compositores con una formación armónica sólida pero que comienzan a trabajar en un medio con un enfoque en cierta medida nuevo, permite un margen de investigación que posteriormente tenderá a ser menor. Es decir, los clichés no estarán tan marcados y existirá una mayor variedad armónica. Hay que tener en cuenta también el tema presupuestario: normalmente en una superproducción no se puede investigar mucho, no se suele arriesgar. Hay mucho dinero en juego, unos plazos muy justos y no suele haber margen de maniobra para probar nada: cada profesional debe hacer su trabajo de una forma correcta y previsible. En cambio, en películas como *Vacas* el bajo presupuesto y la reducida plantilla instrumental obligarán a Iglesias a ser,



tal vez, más imaginativo. En *La buena estrella*, de Eva Gancedo, a la falta de presupuesto se une el poco tiempo disponible<sup>27</sup>. Y estos casos no son aislados.

### 4.3 Elección y justificación de la muestra

La muestra seleccionada ha venido determinada por la consideración de una serie de variables previamente establecidas al objeto de conseguir que fuese lo suficientemente representativa y garantizara unos resultados acordes con los objetivos iniciales.

En primer lugar, se estudian largometrajes cuyo estreno tuvo lugar entre los años 1991 y 2000 sobre los que se aplicarán distintas variables para seleccionar una muestra manejable y representativa. Quizás de entre todas estas variables la más obvia sea la relacionada con los compositores seleccionados, puesto que una muestra representativa del cine español de los noventa debe estar formada, al menos, por sus compositores más representativos.

Existe cierta unanimidad en el sector del cine, en la crítica y en el ámbito académico a la hora de considerar a José Nieto y Alberto Iglesias como las dos figuras con más repercusión en el cine español de esta década<sup>28</sup>. Aunque no es determinante, un dato permite hacerse una idea de la influencia de ambos compositores en la época objeto de estudio: tan solo en dos ocasiones durante la década de los noventa el Goya a la mejor música original\* no recayó en uno de estos dos compositores<sup>29</sup>. Sería más difícil,

---

<sup>27</sup> Véase el análisis de *La buena estrella*, pp. 329-337.

<sup>28</sup> Es sintomático que se refleje este hecho incluso en un libro de texto de enseñanza general y, además, sin circunscribirse a la década de los noventa. Al comienzo de una entrevista a Nieto, recogida en el libro de Música de 4º de Enseñanza Secundaria de la editorial Editex, se indica: «José Nieto (Madrid, 1942) es, junto a Alberto Iglesias, el músico de cine español más respetado por la crítica y los aficionados» (Rodríguez Blanco, Galende García y Cueto Llamas 2008, 86). En el ámbito académico, Teresa Fraile, hablando del reconocimiento por parte de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, indica que «José Nieto y Alberto Iglesias han prevalecido en la primera categoría» (Fraile Prieto 2008, 19); Joaquín López González califica a Nieto como «uno de los compositores españoles en activo de mayor prestigio en el ámbito audiovisual» (López González 2010, 55) y Joan Padrol afirma que «Alberto Iglesias es uno de los dos músicos más importantes del cine español actual» (Padrol 2006, 259).

<sup>29</sup> José Nieto fue galardonado por *Lo más natural* (Josefina Molina, 1991), *El rey Pasmado* (Imanol Uribe, 1991), *El maestro de esgrima* (Pedro Olea, 1992), *La pasión turca* (Vicente Aranda, 1994) y *Sé quién eres* (Patricia Ferreira, 2000); y Alberto Iglesias por *La ardilla roja* (Julio Medem, 1993), *Tierra* (Julio Medem, 1996), *Los amantes del círculo polar* (Julio Medem, 1998) y *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999). Además, José Nieto fue nominado por *Intruso* (Vicente Aranda, 1993) y *El perro del hortelano* (Pilar Miro, 1996); y Alberto Iglesias por *Vacas* (Julio Medem, 1992). Y este reconocimiento no se circunscribe exclusivamente a los años seleccionados: Nieto recibió un Goya pocos años antes por *El bosque animado* (José Luis Cuerda, 1987) e Iglesias volvería a ganar otros dos poco después del que consiguió por *Todo sobre mi madre*, concretamente por *Lucía y el sexo* (Julio Medem, 2001) y *Hable con*

no obstante, ponerse de acuerdo en cuál de los dos ejerció una mayor influencia. Afortunadamente no es una pregunta relevante para esta tesis, aunque sea importante destacar que presentan dos perfiles distintos, circunstancia que se reflejará en la forma de utilizar la armonía en sus películas.

En cualquier caso, el papel que ha desempeñado Nieto en la música para cine en España ha sido fundamental. A su prolífica obra habría que sumar su importante labor docente, así como el interés por mejorar aspectos técnicos que influían en el resultado final de la banda sonora<sup>30</sup>. Y todo esto en un momento en el que la música para cine en España era considerada ‘menor’. En los años noventa, quizás su mayor aportación es que, en palabras de González Villalibre, ejerció un papel de «bisagra entre los ‘antiguos’ y los ‘nuevos’ compositores de la música del cine español» (González Villalibre 2010, 11). En esta misma línea incide Teresa Fraile al afirmar que «si existe un paradigma de pervivencia y continuidad, un compositor puente por excelencia, ese es sin duda José Nieto» (Fraile Prieto 2010, 39). Esta última afirmación está referida a los trabajos que realizó para directores que aparecieron en las décadas de los sesenta y setenta, ya consagrados. Pero sería perfectamente extrapolable, ya que en realidad José Nieto preparó y forjó una transición de la música de cine en esta época en un plano general, que discurrió en paralelo con la transformación que, en mayor o menor medida, afectó a casi todas las áreas necesarias para hacer una película.

Dos rasgos del perfil de Nieto van a influir poderosamente en la armonía utilizada en sus trabajos. El primero, se puede inferir del siguiente comentario de Roberto Cueto:

Por mucho que José Nieto se haya convertido en una institución de la música cinematográfica española y uno de los principales adalides del interés que el tema ha despertado en la última década, quizá hay que recordar que hubo un momento en el que él mismo no tenía nada clara semejante ocupación. (Cueto 2003, 377)

Es decir, su acercamiento a la música de cine no se produce de una forma escolástica sino que es la propia práctica lo que en definitiva le convierte en un músico

---

*ella* (Pedro Almodóvar, 2002). No serían los últimos para Iglesias, que en la actualidad ya suma diez. Los dos únicos premios Goya a la mejor música original de la década de los noventa que no fueron a parar a las manos de Nieto o Iglesias recayeron en Bernardo Bonezzi por *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Agustín Díaz Yanes, 1995) y Eva Gancedo por *La buena estrella* (Ricardo Franco, 1997).

<sup>30</sup> «Sin duda podríamos calificar a Pepe Nieto (1970-actualidad) como el iniciador, entre los que se dedicaban a la composición para el cine, de una nueva concepción sonora [...] De todos es conocido su interés por el sonido, y no sólo por la música» (Lluís i Falcó 2011).

de cine profesional. Esta situación era común en la época en la que Nieto comenzó a trabajar en este medio, pero incluso su formación musical se aleja de los canales más ortodoxos. González Villalibre establece que esta «puede considerarse autodidacta, amparada en un primer momento por las enseñanzas del percusionista Enrique Llácer Soler, “Regolí”, quien le inicia en el mundo de la batería» (González Villalibre 2013, 70).

El segundo aspecto relevante para contextualizar algunos de sus planteamientos armónicos es el entorno musical profesional en el que se desenvolvía Nieto cuando comenzó a trabajar en música cinematográfica. El propio compositor explica esta situación en el momento en el que se produjo su primera incursión:

Mi actividad era una actividad multifacética dentro de la música, ya que hacía publicidad, arreglos, tocaba..., lo del cine vino como una cosa más, como un experimento más. Estaba grabando con Gloria y Mari Carmen, el dúo Vainica Doble, Mari Carmen es cuñada de Jaime de Armiñán y les encargó que cantasen una canción para una película que estaba preparando Jaime de Armiñán entonces, *La Lola dicen que no vive sola*, un chotis, y ellas como lo tenían que cantar y yo estaba trabajando con ellas me dijeron que si quería hacer el arreglo. Lo hicimos, lo grabamos, quedó muy divertido, y entonces me dijeron que Jaime había dicho que por qué no hacía yo la música de toda la película. Y yo me dije una vez más ¿por qué no? (Padrol 2006, 379-380)

Nieto había trabajado como baterista —desde Los Pekenikes hasta en grupos de jazz—, y posteriormente empezó a hacer arreglos para su propia orquesta, experiencia que le permitió ser contratado más adelante como arreglista y productor en la discográfica Zafiro y más tarde en Columbia.

Por su parte, Alberto Iglesias es el compositor español de música para cine más laureado; a sus tres nominaciones a los Oscar<sup>31</sup>, a los BAFTA (2006, 2008 y 2012) y a los Globos de Oro (2008), hay que añadir diez premios Goya (1994, 1997, 1999, 2000, 2002, 2003, 2007, 2010, 2011 y 2012), cuatro del Círculo de Escritores Cinematográficos (2003, 2004, 2007 y 2011), el Premio Nacional de Cine (2007) —recibido únicamente por otro compositor, José Nieto (2000)—, y tres galardones en los World Soundtracks Awards al mejor compositor europeo (2006, 2009 y 2012).

---

<sup>31</sup> *The Constant Gardener* (Fernando Meirelles, 2005), *The Kite Runner* (Marc Forster, 2007) y *Tinker Tailor Soldier Spy* (Tomas Alfredson, 2011).

Asimismo, ha conseguido los trofeos más preciados en los festivales de mayor prestigio, como el de Cannes (2006) o el de Venecia (2002).

Su formación tampoco ha sido específica en música de cine. Pero su contexto musical difiere enormemente del que se movía Nieto antes de entrar en contacto con la música de cine:

Tenía más amigos cineastas y escritores que músicos, y fue por ellos por los que empecé en el cine. Pero la sensibilidad hacia ese medio me la han ido afinando los propios cineastas, lo que he aprendido y estoy aprendiendo viene de mi propia experiencia haciendo películas, no tenía unos estudios específicos en este campo. Creo que como toda mi generación. Lo que me gustaba del cine era que te permitía grabar tu música, algo imposible en otro campo en los años ochenta. Mi formación estaba más cerca de la música contemporánea, quería seguir esa herencia generacional, pero eran momentos difíciles. Y yo no estaba vinculado a ninguna escuela ni ningún compositor, por lo que mi situación era muy aislada. (Cueto 2003, 253)

Esta formación en composición contemporánea le permite emplear distintos tipos de lenguaje armónico, en función de lo que requiera, a su juicio, cada secuencia. De este modo, la utilización de una determinada armonía en un momento concreto es una elección entre una multitud de posibilidades que Iglesias domina con maestría.

Por otro lado, no va a caer fácilmente en los clichés tan desgastados por el paso del tiempo en la historia de la música de cine, recurriendo frecuentemente a planteamientos más arriesgados y menos obvios. Así, manejará un abanico de posibilidades armónicas mayor al no basarse en música de un género concreto o de una escuela determinada. Por tanto, Iglesias normalmente dejará en sus trabajos cierto margen a la experimentación, lo que le permitirá progresar tanto desde un punto de vista conceptual como en la elección de las herramientas utilizadas en el proceso creativo.

Su actitud está muy lejos de una férrea disciplina o de un rígido programa estético [...], está siempre abierta a nuevos interrogantes, precisamente a todas esas dudas que son las que permiten evolucionar a un artista. (Cueto 2003, 242).

Una característica de ambos es que, a diferencia de lo que les sucedió a muchos compositores para cine de las décadas precedentes a los años noventa, no componen para cine como mero acto de supervivencia, sino que lo encaran con la misma profesionalidad y rigor con las que se plantean su música de concierto. Si bien es cierto que al comienzo de la carrera de Iglesias se daba esa diferenciación entre música

absoluta y música aplicada, con el paso del tiempo se ha producido una confluencia en ambas formas de creación. Y así lo manifiesta él mismo, hablando sobre sus trabajos previos a *Vacas*:

En aquella época yo diferenciaba bastante entre la música para cine y la música con cierto pensamiento autónomo, de desarrollo puramente musical. Pero, afortunadamente, mi evolución me ha llevado a la confluencia de las dos, a poder pensar en la música de cine como una obra también plena. (Cueto 2003, 253)

Los años noventa fueron cruciales para el desarrollo de Iglesias. Cueto subraya que, aunque el compositor considera los años ochenta como un momento de aprendizaje, cuando «empezó a deslumbrar a propios y extraños, cuando se afianzó como una de las voces más personales del cine español, fue gracias a su encuentro con otro mundo cerrado» (2003, 251-252). Se refiere, claro está, al encuentro con Julio Medem a principios de los noventa.

Así pues, entre la selección de compositores se analizarán varios trabajos de ambos compositores por razones evidentes, a las que se suma la clasificación que establece Teresa Fraile entre los años 1990 y 2015:

Podría más bien hablarse de distintos subgrupos que van aterrizando en el cine español: los que continúan componiendo desde los setenta y experimentan una adaptación, como el caso de Pepe Nieto; los que empiezan su andadura en los años ochenta y tienen un momento álgido en los noventa, como Bernardo Bonezzi; las revelaciones de los primeros noventa, que se siguen manteniendo hasta hoy, como Alberto Iglesias; el grupo de compositores que se incorporan desde mediados de los noventa, como Roque Baños; y una sub-generación de músicos más jóvenes que llegan a principios de siglo, como Pablo Cervantes. (Fraile Prieto 2010, 34)

El segundo grupo mencionado por Teresa Fraile, los que empiezan su andadura en los años ochenta, no presenta cambios significativos desde un punto de vista armónico con respecto a Nieto e Iglesias. El último grupo, excede el ámbito prefijado por situarse ya en el siglo XXI. No obstante, el grupo de compositores que se incorpora a finales de los noventa utiliza una armonía característica, motivada sobre todo porque empieza a ser frecuente un perfil de compositor formado específicamente en composición de música para cine, con un lenguaje y unas herramientas armónicas que utilizan unos códigos estandarizados en Occidente. Uno de los exponentes de este grupo, tanto por su versatilidad como por su prolífica carrera en tan corto espacio de

tiempo, es Roque Baños. Teresa Fraile señala que es «uno de los emblemas de la composición en nuestro país» (Fraile Prieto 2010, 68).

Tras los estudios reglados de saxofón en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Baños fue becado por el Ministerio de Cultura en el año 1993 para cursar estudios de jazz como saxofonista y *Film Scoring* en el Berklee College of Music, una de las instituciones musicales más prestigiosas. Esta formación, unida a su innato talento, se reflejará en el análisis armónico de sus primeros largometrajes, lo que permitirá hacer un análisis comparativo muy interesante con respecto a compositores de generaciones anteriores, entre los que se situarían Nieto e Iglesias.

Habría que ampliar la muestra con otros compositores significativos en los noventa, pero la lista de candidatos que merecerían ser considerados es tan amplia que no se puede abarcar en esta tesis. Por consiguiente, de entre todos ellos, habrá que seleccionar una lista definitiva basándose en otras variables relevantes. Una de ellas será el grado de repercusión y difusión que han tenido los largometrajes seleccionados, es decir, seleccionar a aquellos que hayan podido tener un mayor impacto, dado que para ser una muestra representativa debería intentar adaptarse, de alguna forma, a lo que se entiende como cine español de los noventa. Existe una serie de largometrajes de indiscutible calidad que, por diversas razones, no han llegado al público —y en ocasiones, ni siquiera a la crítica— por lo que, en principio, una variable a ponderar será el impacto que han tenido los largometrajes seleccionados en general y la música de estos en particular.

La complejidad de esta variable radica en la medición de ese impacto. Un indicador objetivable vendría determinado por los premios obtenidos por las bandas sonoras. Con esta finalidad se han valorado fundamentalmente los Premios Goya y el premio a la música otorgado por el Círculo de Escritores Cinematográficos. Así, se han incluido en la muestra todas las películas galardonadas con el Goya a la mejor música original y la mayor parte de las nominadas en esta década, así como la mayoría de las bandas sonoras premiadas por el CEC. No obstante, hay otra serie de indicadores que permiten aflorar largometrajes con gran repercusión que pueden pasar desapercibidos en los premios anteriormente citados. Un indicador importante es el número de espectadores, que ha permitido seleccionar un largometraje como *Torrente, el brazo tonto de la ley*, origen de la saga en el cine español con un mayor número de espectadores. Tampoco podría faltar *El sol del membrillo*, por su gran impacto en el

sector de la crítica, refrendado por la consecución del premio a la mejor película de la década de los noventa otorgado por la Cinemateca de Ontario en 1999. También se han tenido en cuenta otros reconocimientos como la nominación a los Óscar por mejor película extranjera o los Premios de la Música, que desde 1999 incluyen una categoría a la Mejor Banda Sonora de Obra Cinematográfica.

Otro objetivo previo en la selección de autores ha sido la consecución de una variedad de compositores y de realizadores. Si se busca una muestra representativa hay que intentar que aparezcan compositores y directores de todos los registros. De ahí que, en ocasiones, se haya preferido incluir un largometraje de algún director o compositor que no aparecía en la muestra en detrimento de otro largometraje cuyos resultados armónicos fueran muy similares a otros ya analizados.

Del mismo modo, se ha intentado que la muestra estuviese compensada desde el punto de vista de las películas estrenadas en cada uno de los diez años que la determinan. Desde este punto de vista, existía un riesgo añadido que se puede deducir de la siguiente tabla<sup>32</sup>, en la que se recoge el número de largometrajes estrenados en España en dicho período:

Año	Nº Películas
1991	63
1992	52
1993	58
1994	45
1995	59
1996	91
1997	81
1998	69
1999	92
2000	100

Tabla 1. *Número de largometrajes estrenados en España (1991-2000)*

Tal y como se puede observar en esta tabla, en la primera mitad de la década se produce un decremento en el número de largometrajes producidos, llegando a un mínimo en 1994. A partir de ahí se produce un incremento progresivo hasta el año 2000, con un aumento del 122 % desde ese mínimo. Esto supone que la media de largometrajes producidos en los primeros cinco años es de 55,4 películas por año, frente a las 86,6 películas por año de la segunda mitad, es decir, que se produjo un aumento

---

<sup>32</sup> Elaboración propia a partir de los datos obtenidos en la base de datos de películas calificadas del Instituto de la Cinematografía y de las Artes audiovisuales (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2016).

del 56,32 %. Esta desviación se ha corregido parcialmente en la muestra, a la vista del número de largometrajes seleccionados por año de estreno:

Año	Nº Películas
1991	2
1992	3
1993	2
1994	2
1995	2
1996	3
1997	2
1998	3
1999	5
2000	2

Tabla 2. Número de largometrajes incluidos en la muestra

En la tabla anterior, se puede comprobar que, a pesar del inusual número de largometrajes seleccionados cuyo estreno tuvo lugar en el año 1999 —circunstancia justificada por otras variables— el diferencial se ha reducido desde el 56,32 % hasta un 36,36 %. Y además no hay una dispersión excesiva, dado que se han seleccionado entre dos y tres películas cada año (con la excepción del año 1999).

Hasta ahora se han repasado las variables tenidas en cuenta desde un punto de vista positivo, es decir, aquellas que nos iban a permitir elegir un largometraje en detrimento de otro en función de los objetivos planteados al comienzo de esta tesis. Sin embargo, también se han tomado en consideración otro tipo de variables que actuaban como requisito previo para que un largometraje pudiera ser incluido en la muestra, de tal manera que se han excluido algunas películas candidatas por no cumplirlos. Quizás el más complejo de todos es el de que dicha película debe ser resultado de un *proceso creativo global*. Pero, ¿cómo se puede demostrar que una obra no es resultado de un PCG y, por tanto, hay que excluirla de la muestra? E incluso algo todavía más difícil: ¿cómo se puede demostrar que las obras elegidas son, en mayor o menor medida, resultado de un PCG?

En primer lugar, habría que señalar que normalmente se prevé que la mayoría de las bandas sonoras van a ser fruto de un proceso de interacción entre el director y el compositor. Y es algo deseable, precisamente, porque se presume que dicha interacción va a beneficiar a la película. Hasta tal punto es algo previsto que incluso en las bases de los últimos Premios Goya —las correspondientes a la trigésima edición (2016)— el



primer punto correspondiente a la categoría «Mejor Música Original» comienza de la siguiente manera:

17. Premio a la Mejor Música Original.

a. Podrán optar al Premio a la Mejor Música Original aquellos compositores de la música de las películas candidatas a los 30 Premios Goya® que haya sido creada expresamente para la película y producto de una interacción creativa entre el compositor y el director. (Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España 2015, 7)

Es ciertamente significativo que las bases de los Premios Goya recojan de forma explícita este requisito. Hace ya muchos años que se recoge esta idea de «interacción creativa entre el compositor y el director»<sup>33</sup>. No era así en los años noventa, pero esto no implica que el criterio haya cambiado. Hay que tener en cuenta que las bases de la quinta edición, correspondiente a las películas estrenadas en 1990, ocupaban cuatro folios —en lugar de veinticinco, incluyendo portada, de la trigésima edición—, estando los tres últimos dedicados a explicar cuestiones de forma relacionadas fundamentalmente con las votaciones. Eran, por tanto, muy poco concisas en todos los aspectos. En las siguientes ediciones, las bases de los Premios Goya van a ir concretando más, desarrollando distintos apartados y haciéndose más explícita la cuestión de qué es a lo que se refiere la Academia cuando habla de «música original». En la siguiente edición —correspondiente a los largometrajes estrenados en 1991— ya se incluye un artículo, concretamente el undécimo, en el que se indica lo siguiente:

Al premio a la Mejor Música Original sólo podrán acceder aquellas películas en las que, al menos, el 60 por ciento de la música de la banda sonora, según el “cue sheet” de la Sociedad General de Autores de España, sea original. Aquellos títulos en los que la música preexistente\*, de dominio público, popular o de archivo, supere el 40 por ciento del total de la música, no podrán ser nominados por este premio y en consecuencia sus votos serán declarados nulos. (Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España 1992, 2)

A lo largo de esta década se mantendrá este undécimo artículo, cambiando únicamente los porcentajes. Por ejemplo, en la undécima edición, correspondiente a los largometrajes estrenados —o con certificado de calificación del Ministerio de Cultura— entre el 1 de diciembre de 1995 y el 30 de noviembre de 1996, el porcentaje de música

---

<sup>33</sup> Desde la vigésima primera edición ya se recoge en las bases de los Premios Goya una referencia explícita a la interacción entre compositor y director para poder presentarse. Dicho requisito se ha mantenido inalterable en las ediciones posteriores.

original se incrementa hasta un 75 %. Este porcentaje se mantendrá así las siguientes dos ediciones, pero en la decimocuarta edición el porcentaje de música original bajará hasta el 51 %. Un estadio intermedio, entre los porcentajes y la interacción director-compositor reflejada de forma explícita, se recoge en el artículo duodécimo de la vigésima edición, a mediados de la primera década del siglo XXI, donde se indica que solo podrán acceder «aquellas películas cuya música haya sido creada expresamente para las mismas. A tal efecto se solicitará, a título informativo, informe a la Sociedad General de Autores y Editores» (Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España 2005, 2).

Aunque el fondo de la cuestión parece evidente, no está totalmente garantizado que las películas seleccionadas en la muestra que hayan sido nominadas a los Goya en la categoría de mejor música original sean fruto de un PCG. No obstante, se puede contrastar este punto de partida en distintas fuentes.

Algunos académicos han hablado sobre este concepto. Gonzalo Díaz Yerro justifica «la esencia del cine como arte colaborativo por excelencia, en el que el resultado final prima sobre la participación individual» (Díaz Yerro 2011, 48). Asimismo, destaca las ventajas de esta interacción al afirmar que «del proceso de trabajo conjunto surgen con frecuencia ideas muy interesantes, a las que el compositor por sí solo, sin el acicate creativo del director, nunca hubiese llegado» (Díaz Yerro 2011, 41). Alejandro González Villalibre destaca la existencia y la importancia de este proceso al afirmar que «dependiendo de la afinidad entre el director y el compositor, así como el nivel de implicación del segundo en la producción, el resultado será más o menos satisfactorio. Es lo que Sergio Lasuén denomina *Proceso Creativo Global*» (González Villalibre 2013, 88).

En todo caso, para justificar sin margen de error que las películas seleccionadas en la muestra surgen como resultado de un PCG, habría que acudir a fuentes específicas que nos expliquen el proceso creativo de cada largometraje o bien la forma de trabajar de sus directores en lo que respecta a la música de sus películas, así como la de los propios compositores.

En algunos casos, la prueba es bastante sencilla, ya que esta interacción se busca premeditadamente y está promovida directamente por el director. Un ejemplo paradigmático de esta forma de trabajar son las películas de Julio Medem. Casi todos

los estudios que se han hecho sobre Medem destacan la búsqueda de un lenguaje propio —tal vez influido por la admiración que Medem profesa a Víctor Erice—, hasta tal punto que Paul Julian Smith se ha referido a él como un «cineaste of subjectivity» (Smith 1999, 11). Este lenguaje se encuadra en lo que se podría denominar un cine de estética poética, basado en la capacidad que tienen las imágenes en sí mismas a la hora de elaborar un discurso y transmitirlo. Jesús Angulo y José Luis Rebordinos inciden en esta cuestión cuando afirman que «muchas de sus películas han surgido a partir de una imagen que le obsesionaba. [...] Toda la obra de Medem está llena de imágenes y secuencias de claro aliento poético» (Angulo y Rebordinos 2005, 24). Y la sustancia fundamental de la que debe estar hecha esa imagen en el cine de Medem, tal y como señala Eva Sales, es «la emoción» (Sales Ortiz 2003, 361). De este modo se establece cierta analogía con el cine de Andrei Tarkovski, quién señalaba que «en el cine, la imagen se basa en la capacidad de expresar como observación la propia sensación de un objeto» (Tarkovski 1991, 130).

El propio Medem resume esta característica estructural de su estética:

Lo que yo intento siempre con mis imágenes es realmente que ese contenido se exprese, y lo que intento además es que mis imágenes estén conmovidas por ese contenido que quiero expresar. (Medem, Versión española 1998b)

De lo anterior se deduce que la narración no será un fin en sí misma, sino un vehículo de transmisión de emociones. Llegados a este punto, ya se puede prever que el lenguaje expresivo de Medem necesitará utilizar todos los medios a su alcance tanto para potenciar esa emoción que deben transmitir las imágenes como para que la profusa utilización de elementos literarios no incida en la pérdida del hilo argumental. Por ello, un control del proceso creativo global, así como un diálogo fluido con el resto de su equipo a la hora de transmitir los conceptos previos, serán fundamentales para lograr la inteligibilidad de su cine. Medem es muy consciente de esta necesidad:

La lectura y la discusión del guion con sus más íntimos colaboradores tiene un objeto parecido, el de asegurarse que éstos asuman la historia, que la hagan suya, como, entre otros, han declarado su director de fotografía Javier Aguirresarobe o Gonzalo F. Berridi y el compositor Alberto Iglesias. En cuanto a los actores, Medem habla mucho con ellos y, si es posible, intenta llevar a cabo ensayos previos al rodaje. (Angulo y Rebordinos 2005, 74)

De la cita anterior no se puede desprender que Medem se reúne con los distintos responsables de cada proceso creativo individual al objeto de explicarles qué es lo que

deben hacer, es decir, para que «asuman la historia» sin más. En realidad, Medem los hará partícipes de esa historia que todavía no han contado y de la que él sólo conoce su punto de inicio:

Mirando hacia adelante veo que casi nada de lo que haré será lo que ahora imagino, es decir, el resultado apenas se parecerá al proyecto, y no me parece mal. Yo me encontré con Silke cuando buscaba a otra persona. Sin darse cuenta, ella ha mejorado mi película y me ha sacado de dentro un personaje que yo no sabía que tenía. (Medem 1997, 11)

Estos cambios en la idea inicial no son exclusivos de Medem. Gancedo explica algo parecido poniendo como ejemplo a Ricardo Franco y, en cierto modo, lo generaliza a otros directores:

Él cambiaba de opinión según la película progresaba, algo que es muy normal. Los directores tienen una idea cuando empiezan, pero cada día de rodaje esta idea va cambiando, porque la película tiene vida propia. Los directores intentan que vaya por un camino, pero como somos muchos los que trabajamos en ella, a veces resulta algo que no es la idea inicial. (Cueto 2003, 211)

Recapitulando, se observa cómo el lenguaje de Medem necesitará de una participación comprometida de todo su equipo, y entre ellos, sin duda alguna el compositor será un elemento fundamental. Y, además, esa participación no será unidireccional, ya que su forma de trabajar incentiva que surjan las sinergias a las que se ha hecho alusión en la definición de PCG. Medem reconoce la importancia que tiene Iglesias en todo este proceso:

Yo tengo la suerte de contar con Alberto Iglesias, que en temas de expresar emoción en esta fase de la película es mi gran colaborador. A veces su música me está induciendo ideas de montaje, y lo cambio encantado, a veces parece que lo está sellando, o sublimando el discurrir de los planos\* [...] Mis películas necesitan mucho de la música de Alberto, una vez terminado el montaje, yo creo que casi se tumban a esperar, un tanto cansadas de sí mismas, a falta de ayuda, la única que ya les puede llegar para superarlas, para ponerlas de pie. Pues sí, la verdad es que mi cine se enciende con la música de Alberto Iglesias, uno de los grandes compositores del mundo. (Angulo y Rebordinos 2005, 257)

Y el resultado, tal y como señala Eva Sales, es más que satisfactorio:

El trabajo profundamente compenetrado e implicado entre Julio Medem y el músico Alberto Iglesias tiene unos resultados espectaculares; ambos realizan la estructuración del plano sonoro de la imagen, de forma que la coherencia argumental y la convergencia emocional entre música e imagen es total. (Sales Ortiz 2003, 362)

No hay duda, por tanto, de que los cuatro largometrajes dirigidos por Medem y con música de Iglesias seleccionados son resultado de un PCG, y además en un grado muy alto. Pero podrían surgir más dudas sobre su existencia en el trabajo de Iglesias para Almodóvar. Sin embargo, si bien es cierto que el perfil más personalista de Almodóvar se aleja mucho de la forma de trabajar de Medem, Iglesias reconoce que ejerce cierto margen de influencia, no exenta de dificultades iniciales:

Yo veo como algo normal el hecho de que empieces a trabajar en una película y no te entendas [con el director], porque no es fácil. En la película de Almodóvar [Todo sobre mi madre] yo tuve tiempo para probar. Tres meses. [...] Pero esta es una de las situaciones que se pueden dar en cualquier interacción entre las artes, que uno no acierte a dar el tono o que su interpretación sea diferente. [...] Pero yo normalmente trabajo con directores que están muy abiertos, como Almodóvar que no tiene una fijación por una determinada instrumentación. Hay algo muy importante a tener en cuenta a la hora de elegir el tipo de instrumentación y es cómo suena la película. Este trabajo requiere mucho mimetismo con el director. Cuando los ejemplos que te da, para determinadas secuencias, son múltiples, muchas veces me doy cuenta de que lo que une a todas esas referencias suele ser el tempo; y es que la elección del tempo de la música, que para muchos directores es difícil de explicar, suele ser una de las primeras decisiones. (Silva 2000)

Este entendimiento con Almodóvar manifestado por Iglesias, dejó de producirse entre el director manchego y Bonezzi a finales de los ochenta, situación que se hizo más evidente en el proceso de posproducción\* de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Almodóvar, 1988), tal y como señala el propio compositor:

Tuvimos algunas diferencias creativas. Yo no estaba de acuerdo con la música que él eligió para los títulos de crédito: ¿qué pintaba una ranchera con aquellas imágenes tan *fashion*? Y cambió mi música en algunas secuencias sin advertirme de ello. Lo que me dolió no fue que cambiara cosas, que es algo normal. Fue que, en lugar de decirme que tenía problemas con alguno de los temas, me ignorara totalmente y pusiera temas sacados de discos. En ese momento tenía la postura de no comentar las cosas. [...] Pedro era muy indeciso y no había forma de saber qué quería o no quería. Creo que no se fía de sus colaboradores. Hablo de aquella época, no sé cómo trabajará ahora. (Cueto 2003, 118)

Sin embargo, Bonezzi sí que se entendía con el resto de directores. A la pregunta de si le han impuesto alguna vez un estilo de música definido responde:

No creo que nunca me hayan hablado en términos musicales. Suelen traerte ejemplos y ponerte discos [...] Pero sus indicaciones siempre me sirven de ayuda, por vagas que sean. (Cueto 2003, 130)

Antonio Meliveo habla de un ejemplo de modificación en el montaje final debido a la música:

[El montaje y la música] no se fabrican a la vez, es cierto, pero uno influye mucho en la otra. El montaje te marca la cadencia musical. [...] A veces me han permitido ciertas correcciones de montaje a partir de mi música. (Cueto 2003, 310)

Algo equiparable le sucedió a Manuel Balboa con Garcí en la película *El abuelo* (José Luis Garcí, 1998). Balboa explica que «le gustó tanto [el tema principal] que cambió la idea que tenía y puso música en toda la película» (Saiz y Fandiño 1998, 51). También sobre Garcí, indica que «es muy fácil llegar a un acuerdo con él» (Saiz y Fandiño 1998, 50).

Juan Bardem consiguió influir en su hermano para que en *Noche de reyes* (Miguel Bardem, 2001) primara su idea de que todo fuera «puro *cartoon*» incluso desde los títulos de crédito, que aparecían sobre una secuencia de animación. «Miguel [Bardem] no lo tenía muy claro, pero yo lo llevé en esa dirección» (Cueto 2003, 99).

Un caso más extremo, en el que se intentan maximizar las sinergias surgidas de un PCG, se produjo en la banda sonora de *Secretos del corazón*. Mendizábal lo resume de la siguiente forma:

Recuerdo que para hacer esta banda sonora, Montxo [Armendáriz] y yo estuvimos cuatro días encerrados en un estudio. Montxo es muy preciso, te puede volver loco hasta conseguir lo que quiere. Hice la partitura mano a mano con él, diciéndome «esta nota... no me gusta mucho», y se cambiaba. Es un director muy equilibrado y en su cine hay mucho trabajo, porque también opera por depuración, limpiando, quitando cosas. (Cueto 2003, 343)

Otros directores no tienen en mente aprovechar las sinergias derivadas de la interacción con el compositor. Pero si el compositor lo tiene claro, la evidencia y el objetivo común de todos los que participan en la película —que el largometraje funcione— posibilitan que esos cambios finalmente se produzcan. Con posterioridad al estreno de *Goya en Burdeos*, Antonio Sempere sentencia que «ahora Carlos Saura no imagina el proceso creativo de esta película sin él [Baños]» (Sempere 2002, 38). Pero ese resultado final no fue fácil de conseguir, tal y como relata Baños:

Es un director que lo tiene todo muy claro, por lo que hay que ‘meterse’ en su camino. Sin embargo, una vez superado este primer paso, llega el momento en el que deja hacer, en el que admite sugerencias, en el que dice eso de «tú ponme lo que has hecho, y a ver cómo

queda», y después admite que queda bien, y le cambian un poco esos esquemas preconcebidos, y la obra va evolucionando. (Sempere 2002, 38)

El caso de Carlos Saura no es único. Sempere certifica que de nuevo Baños lo ha contrastado empíricamente con otros directores:

Algunos de esos directores que ejercen una enorme influencia sobre todos los elementos de la película, como Álex de la Iglesia y Daniel Monzón, y que tienen planificadas mentalmente, además de las imágenes, cuáles son los sonidos que las deben acompañar, también se han dejado seducir, llegados el caso, por alguna sugerencia sonora, y una vez que él [Baños] les ha mostrado que determinada música tiene que desembocar en una secuencia, al final lo han admitido. (Sempere 2002, 38-39)

Pascal Gaigne habla de otra interacción fundamental, la que se produce entre el compositor y el técnico de sonido:

Es lo mismo que te decía con los directores. Yo siempre intento trabajar con los mismos técnicos de sonido [...] Te ahorras muchas conversaciones a la hora de grabar la música. Con Mikel Fernández hablamos mucho del concepto sonoro, no solo de lo estrictamente musical. (Cueto 2003, 198)

Gancedo también incide en la importancia de la mezcla final, tal y como explica Teresa Fraile:

No puede dejar de tenerse en cuenta lo que será la mezcla final de la banda sonora, hasta el punto que Eva Gancedo afirma que en una película existen dos composiciones: la música por un lado y el sonido de sala por otro, porque el sonido es otra música de la película. (Fraile Prieto 2010, 281)

Díaz Yerro recomienda encarecidamente la presencia del compositor en la sesión en la que se mezclan finalmente todos los elementos sonoros —diálogos, diseño sonoro y música— que integrarán la banda sonora de la película, momento al que él se refiere con el anglicismo *dubbing*:

Para evitar sorpresas desagradables en el *dubbing* es recomendable que el compositor haya trabajado mano a mano con el técnico de postproducción de sonido durante la fase de composición, lo que permite saber en cada escena qué elementos sonoros habrá y tomar decisiones que afecten al *score* pensando en el resultado final de la banda de audio. (Díaz Yerro 2011, 56)

En ocasiones, en la sesión final de mezcla del audio intervienen más personas, cada uno con sus puntos de vista y su perfil profesional específico. Es todo más

complejo, pero también pueden producirse sinergias. Meliveo explica cómo en una de estas sesiones se suprimieron treinta segundos de música de una secuencia determinada, pero dicha decisión surgió tras «un debate entre el productor, el montador y el técnico de sonido, es decir, una decisión constructiva» (Cueto 2003, 308).

Precisamente, en la posproducción es donde tiene lugar la parte más interesante del PCG originado por la peculiar forma de trabajo de Carles Cases en las películas de Ventura Pons. Tal y como explica Teresa Fraile, «Cases se inspira en la historia pero no se inspira directamente en las imágenes» (Fraile Prieto 2010, 305). Es decir, empieza a componer antes de tener el copión\*, incluso antes de comenzar el rodaje. Desecha, por tanto, la sincronización apriorística de forma consciente.

En un primer momento da la sensación de que no existe PCG en ningún grado. Parecería como si el proceso creativo individual seguido por Cases empezara y terminara en sí mismo, al margen de la fuente de inspiración que para él pueda suponer el guion o las conversaciones previas con Ventura Pons en la sesión de *spotting*.

Sin embargo, no es así. Este inusual método de trabajo culmina en el montaje, en el que Cases y Pons trabajan conjuntamente, acordando las decisiones relevantes. Incluso en ocasiones la influencia que la música de Cases tiene en el resultado final se manifiesta en el rodaje, ya que el director puede escuchar previamente la música de esa secuencia por auriculares antes de rodar un plano. Y esto le permite, en palabras de Cases, «planificar teniendo en cuenta la música» (Cueto 2003, 144).<sup>34</sup>

En lo que coinciden la práctica totalidad de los compositores que integran la muestra es en la importancia de establecer un diálogo fluido entre compositor y director. Tal y como señalaba Iglesias, no siempre es sencillo. Uno de los problemas a los que hay que enfrentarse es el propio lenguaje —cuestión a la que ya aludía Bonezzi en la cita anteriormente reproducida—, dado que los directores rara vez utilizan términos musicales. Cases incide en esta misma idea cuando explica lo alejados que están los directores de la jerga musical:

Lo que más se aleja del vocabulario de un director de cine es la música, ya que de las demás cuestiones siempre podrán tener una opinión, hasta del maquillaje o del vestuario. Pero, ¿por dónde pillas la música, si no sabes? Por eso es importante establecer esa comunicación.

---

<sup>34</sup> Este proceso se explica más detalladamente en el segundo apartado, al comienzo del análisis de *El perquè de tot plegat* (pp.308-309).



Si encuentras un interlocutor con quien te entiendes, ¿para qué buscar otro? Eso les pasa a Ventura Pons y Gonzalo [Suárez] conmigo. (Cueto 2003, 142)

Juan Bardem aclara los problemas con el vocabulario<sup>35</sup> a través de un ejemplo muy concreto:

El entendimiento a veces es difícil. Un director te puede decir que quiere una música «muy dramática». Bueno, eso puede ser relativamente fácil de entender. Pero a veces te dice que la quiere muy «romántica». Pero, ¿qué entiende él por «romántica»? ¿Schubert o Richard Clayderman? En el primer contacto hay que intentar no tomar nada al pie de la letra y dejarte llevar en un primer momento por lo que te sugiere la película. (Cueto 2003, 106)

En cualquier caso, siempre se puede solucionar intentando ‘traducir’ lo que el director intenta expresar a términos estrictamente musicales. La experiencia de Nieto se manifiesta en la importancia capital que le otorga a esta cuestión:

Yo tengo muy claro que debe haber un entendimiento mutuo. Alguna vez he oído a compositores decir que el director es siempre el enemigo, porque quiere manipular tu música, y es algo que me deja perplejo. Yo siempre parto de una relación muy estrecha con el director. (Cueto 2003, 397)

Ángel Illarramendi incide en esta misma idea:

El rumbo siempre lo debe marcar el director. Yo apporto ideas, y hay que llegar a un entendimiento. La comunicación entre compositor y director es vital. En ése y en todos los demás aspectos. El director también debe decirle al director de fotografía si quiere una iluminación expresionista o surrealista. Hay que buscar una coherencia entre todos los elementos. (...) El concepto general es lo más importante, y si no estás totalmente de acuerdo con el director en eso, surgen los problemas. Luego en el montaje es donde ajustas las medidas y todos los detalles. (Cueto 2003, 282-283)

A diferencia de lo que pueda parecer, y aunque el director tenga unas ideas preconcebidas muy marcadas, suelen considerar sugerencias del resto de su equipo. Baños tiene claro que «has de opinar, y eso por lo general a los directores les encanta porque les das una perspectiva nueva» (Cueto 2003, 86).

---

<sup>35</sup> Ruiz de Luna ya incide varias décadas antes en este problema, cuando afirma que «una de las razones de esta dificultad [de comunicación para conseguir los efectos que la música puede aportar] es el lenguaje, absolutamente genérico, en que se produce el director [sic] cuando muestra al músico el “copión mudo”; porque decir: “aquí quiero una música fuerte” o “una melodía muy triste” o “unos compases violentos” es decir muy poco» (Ruiz de Luna 1960, 3).

En todo lo anterior subyace la idea de que todos están trabajando para obtener el mejor resultado posible. Gancedo traslada esta idea contextualizada a lo sucedido en *La buena estrella*:

El resultado ha sido «mágico», ha sido gracias al apoyo de unos del equipo a otros. Ha sido un lujo trabajar con Ricardo [Franco], pero también con Fernando Baulva (ayudante de dirección), Esperanza y Boster (montaje) y Bella, Marco y Rojas (sonido). La música es de todos. (Gancedo 1998, 28)

Un caso parecido, pero no sólo para la música sino para todo el largometraje, sucedió en *Secretos del corazón*, según su director Montxo Armendáriz:

Y aunque las dudas e incertidumbres siguieron manifestándose durante el rodaje y el montaje de la película, poco a poco, con la ayuda y el trabajo de todos los que han participado en su realización, hemos ido construyendo *Secretos del corazón*. (Armendáriz 2000, 120)

Quizás en las siguientes palabras de Illarramendi se pueda encontrar el secreto para conseguir que una película sea el resultado de un PCG y, por tanto, se beneficie de las sinergias que en él se generan:

El cine es un cúmulo de vanidades. Por un lado, eso es bueno porque todos queremos hacer la obra de nuestra vida. Pero después hay que ceder teniendo en cuenta lo que es mejor para el conjunto. Es una de las cosas que he aprendido después de tantos años de cine. La que debe ganar siempre es la película. (Cueto 2003, 282)

A la vista de todo lo anterior, parece claro que los compositores seleccionados son conscientes de participar en un PCG, con distinto grado de intensidad en función de los casos y los directores con los que trabajan. Sin embargo, se han tenido que descartar otros largometrajes por incumplir precisamente esta premisa. Quizás uno de los más relevantes sea *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997), por ser el propio director uno de los dos compositores que firman su banda sonora, no pudiendo por tanto demostrarse un proceso de interacción. Se han descartado también musicales, por ser un género cinematográfico que requiere unas consideraciones especiales. Tampoco se han incluido en la muestra compositores extranjeros cuya carrera no se ha desarrollado primordialmente en el cine español. No obstante, hay que matizar que no han sido descartados por un criterio de nacionalidad sino por estar condicionados por un contexto cinematográfico ajeno al objeto de estudio de esta tesis. Por la misma razón, sí que ha sido incluido Pascal Gaigne; a pesar de que el autor de la banda sonora de *El sol del*

*membrillo* nació en Francia, su carrera como compositor de cine se ha desarrollado básicamente en España, donde reside oficialmente desde 1990 (aunque durante los cinco años anteriores ya pasó largas temporadas en nuestro país).

Con todas estas variables se elaboró una lista que fuese abarcable, por un lado, pero lo suficientemente amplia como para conseguir la información prefijada en los objetivos, por el otro. Tras unos leves ajustes, los veintiséis largometrajes que la forman son los siguientes:<sup>36</sup>

COMPOSITOR	TÍTULO	DIRECTOR	AÑO
Nieto, J.	<i>Lo más natural</i>	Molina, J.	1991
Nieto, J.	<i>El rey pasmado</i>	Uribe, I.	1991
Nieto, J.	<i>El maestro de esgrima</i>	Olea, P.	1992
Nieto, J.	<i>Intruso</i>	Aranda, V.	1993
Nieto, J.	<i>La pasión turca</i>	Aranda, V.	1994
Nieto, J.	<i>El perro del hortelano</i>	Miró, P.	1996
Nieto, J.	<i>Sé quién eres</i>	Ferreira, P.	2000
Iglesias, A.	<i>Vacas</i>	Medem, J.	1992
Iglesias, A.	<i>La ardilla roja</i>	Medem, J.	1993
Iglesias, A.	<i>Tierra</i>	Medem, J.	1996
Iglesias, A.	<i>Los amantes del círculo polar</i>	Medem, J.	1998
Iglesias, A.	<i>Todo sobre mi madre</i>	Almodóvar, P.	1999
Baños, R.	<i>Torrente, el brazo tonto de la ley</i>	Segura, S.	1998
Baños, R.	<i>Goya en Burdeos</i>	Saura, C.	1999
Baños, R.	<i>La comunidad</i>	De la Iglesia, A.	2000
Balboa, M.	<i>Canción de cuna</i>	Garcí, J.L.	1994
Bardem, J.	<i>Los años bárbaros</i>	Colomo, F.	1998
Bonezzi, B.	<i>Nadie hablará de nosotras cuando...</i>	Díaz Yanes, A.	1995
Cases, C.	<i>El perquè de tot plegat</i>	Pons, V.	1995
Gaigne, P.	<i>El sol del membrillo</i>	Erice, V.	1992
Gaigne, P.	<i>Flores de otro mundo</i>	Bollaín, I.	1999
Gancedo, E.	<i>La buena estrella</i>	Franco, R.	1997
Illarramendi, A.	<i>El último viaje de Robert Rylands</i>	Querejeta, G.	1996
Illarramendi, A.	<i>Cuando vuelvas a mi lado</i>	Querejeta, G.	1999
Mendizábal, B.	<i>Secretos del corazón</i>	Armendáriz, M.	1997
Meliveo, A.	<i>Solas</i>	Zambrano, B.	1999

Tabla 3. Largometrajes incluidos en la muestra

Todas las películas incluidas en esta muestra son adecuadas para conseguir los objetivos predeterminados y conforman una muestra muy representativa del objeto de estudio. Posiblemente, se podría haber incluido alguna más, pero la información armónica extraída del análisis de estos veintiséis largometrajes es suficiente, precisa y válida.

<sup>36</sup> A lo largo de esta tesis, cuando se haga referencia a alguno de los largometrajes incluidos en la muestra seleccionada, únicamente se incluirá el título del mismo, a diferencia del resto de largometrajes, que además del título incluirán el director y el año de estreno.

Las abreviaturas mediante las cuales serán identificados los compositores y los largometrajes serán las siguientes:

<b>Abreviatura</b>	<b>Compositor</b>
<b>N</b>	Nieto, José
<b>I</b>	Iglesias, Alberto
<b>BÑ</b>	Baños, Roque
<b>BL</b>	Balboa, Manuel
<b>BR</b>	Bardem, Juan
<b>BO</b>	Bonezzi, Bernardo
<b>C</b>	Cases, Carles
<b>G</b>	Gaigne, Pascal
<b>GC</b>	Gancedo, Eva
<b>ILL</b>	Illarramendi, Ángel
<b>ML</b>	Meliveo, Antonio
<b>MN</b>	Mendizábal, Bingen

Tabla 4. *Compositores seleccionados: abreviaturas*

<b>Abreviatura</b>	<b>Largometraje</b>
<b>LM</b>	<i>Lo más natural</i>
<b>RP</b>	<i>El rey pasmado</i>
<b>ME</b>	<i>El maestro de esgrima</i>
<b>IN</b>	<i>Intruso</i>
<b>PT</b>	<i>La pasión turca</i>
<b>PH</b>	<i>El perro del hortelano</i>
<b>SQ</b>	<i>Sé quién eres</i>
<b>V</b>	<i>Vacas</i>
<b>AR</b>	<i>La ardilla roja</i>
<b>T</b>	<i>Tierra</i>
<b>CP</b>	<i>Los amantes del círculo polar</i>
<b>TM</b>	<i>Todo sobre mi madre</i>
<b>TO</b>	<i>Torrente, el brazo tonto de la ley</i>
<b>G</b>	<i>Goya en Burdeos</i>
<b>LC</b>	<i>La comunidad</i>
<b>CC</b>	<i>Canción de cuna</i>
<b>AB</b>	<i>Los años bárbaros</i>
<b>NH</b>	<i>Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto</i>
<b>PQ</b>	<i>El perquè de tot plegat</i>
<b>SM</b>	<i>El sol del membrillo</i>
<b>F</b>	<i>Flores de otro mundo</i>
<b>BE</b>	<i>La buena estrella</i>
<b>RR</b>	<i>El último viaje de Robert Rylands</i>
<b>CV</b>	<i>Cuando vuelvas a mi lado</i>
<b>SO</b>	<i>Solas</i>
<b>SC</b>	<i>Secretos del corazón</i>

Tabla 5. *Largometrajes seleccionados: abreviaturas*

#### **4.4 La armonía como paradigma de libertad del compositor en el ámbito de un PCG**

Como ya se ha comentado en apartados anteriores, uno de los mayores problemas a los que se enfrenta la música aplicada, desde un punto de vista romántico, es la libertad del compositor. Una libertad que viene condicionada por la capacidad del compositor a la hora de interiorizar las restricciones principales del concepto global, normalmente sugeridas o impuestas por el director. Y es precisamente esa capacidad de internalización la que define la posibilidad real de que un compositor pueda enfrentarse con garantías a un proceso creativo de estas características.

Es lógico que sea precisamente el director, normalmente el responsable último del PCG, el que delimite unas líneas claras al resto del equipo. Al fin y al cabo, es la persona que más información tiene a la hora de valorar la influencia que un determinado proceso creativo individual va a ejercer en el PCG y, por tanto, en el resultado de la película. El compositor Alan Silvestri explica muy gráficamente la presión a la que se enfrenta un director y por qué precisamente él tiene la decisión final a la hora de aceptar o no un determinado bloque:

You're working for somebody, and you, the composer, are not going to be the one called on the carpet when the movie was supposed to make \$40 million this weekend and it only made \$150,000... You're probably off on your next movie, but there's somebody out there who's sitting in a chair right now with a bunch of people in suits standing around him, and he's having a real bad day. That person's called the director! So if you think for a minute that the director is not going to have a whole lot to say about what kind of music goes into their film and how it sounds, you're kidding yourself. (R. Davis 1999, 89-90)

Asimismo, Annabel J. Cohen destaca que el objetivo primordial de la música de cine es adaptarse a la propia película, teniendo que afrontar unas restricciones que emanan de distintas fuentes y con la obligación de conocer unas variables específicas de la música de cine que le permitan adecuarse a ellas.

Typically film music is music produced for the sake of the story. It is constrained by the intent of the director, narrative, time, and budget. (...) The composer must know how shared audiovisual accent patterns can focus visual attention, how musical information avoids conscious attention, how mood is established, how musical associations provoke inferences through reinforcement or counterpoint (...). (Cohen 2001, 264)

De estas afirmaciones se podría inferir que el compositor carece de libertad. Bardem reconoce que más de una vez le han preguntado: «Bueno, pero si entonces tú haces todo lo que te dice el director, ¿dónde está la parte creativa?» (Cueto 2003, 107).

En realidad, también la música de concierto está sujeta a una serie de restricciones. Illarramendi explica algunas de ellas:

Pero el arte siempre requiere sujeción. En realidad incluso una forma aparentemente más libre como es una sinfonía te exige una estructura, un diseño arquitectónico para que nazca, crezca y muera como es debido. La sinfonía clásica funciona así, aunque ahora existe mucha más libertad en ese campo. Pero a la hora de componer una sinfonía has de tener cierto guion en la cabeza. (Cueto 2003, 279)

Cases profundiza en otras restricciones, de un tipo muy diferente, que ha tenido que aceptar en su música de concierto:

La sala de concierto también te impone un tipo de lenguaje determinado: yo he hecho cosas con la conciencia de que tenía que hacerlas así, o no la estrenarían. No es tampoco el arte por el arte. He tenido que hacer unas concesiones que yo considero “rancias”, que nunca las haría por iniciativa propia. Pero o te adaptas, o no sale nada. Quizá tengas un poco más de margen, pero esas limitaciones también existen. (Cueto 2003, 155)

En realidad, tal y como se anticipaba en el primer párrafo de este apartado, el problema es mucho más sencillo. Para explicarlo, se considerarán por separado la música absoluta y la música de cine en dos situaciones muy diferentes: un primer escenario —de carácter utópico— en condiciones ideales y un segundo escenario coincidente con el mundo real. En condiciones ideales, no existiría ninguna restricción para la música absoluta. En un escenario real, la música de concierto se enfrenta a numerosas restricciones, entre las que se pueden citar por ser las más habituales —aunque no las únicas— el presupuesto, la plantilla instrumental para la que se ha solicitado el encargo, el plazo de entrega, o posibles orientaciones estéticas o pedagógicas requeridas. En cualquier obra que surge como resultado de un PCG, en condiciones ideales existiría una única restricción: el concepto global previamente fijado por el director, en parte reflejado en las propias imágenes; pero en un escenario real, a esta restricción habría que sumar las mismas que soportaba la música absoluta en este mismo escenario.

Así pues, la diferencia a la hora de acometer una composición la encontramos en un escenario de condiciones ideales: en música absoluta no habría restricciones y, en

cambio, en música de cine existe una restricción inicial motivada por el concepto global y personalizada en el director. ¿Y cómo se procede en cada caso? En un contexto de música de concierto y suponiendo condiciones ideales, cuando un compositor se enfrenta a un folio en blanco debe elegir sus propias restricciones. Illarramendi hablaba de una sinfonía: si el compositor elige esa estructura formal, ya está autoimponiéndose una restricción. Si escribe una armadura, se restringe a un contexto determinado. Si elige una determinada plantilla, vuelve a autoimponerse otra restricción. En definitiva: en condiciones ideales, el compositor que escribe una obra de concierto va a elegir sus restricciones. Pero esas restricciones han de existir, de lo contrario no podría trabajar.

En música de cine y en condiciones ideales, el punto de partida, esa primera restricción —o sumatorio de restricciones más pequeñas— viene determinado, en principio, por el director. Podría parecer una pérdida de libertad, ya que el compositor no ha elegido esas restricciones. Pero si el compositor consigue hacer suyas esas restricciones, lo que en origen podría ser una imposición se puede convertir en una fuente de inspiración. Y este hecho es el que permite componer para cine con garantías o no. Hay grandes compositores que no son capaces de componer para cine porque no tienen esa capacidad de ‘hacerlas suyas’. Pero hay otros compositores, que componen tanto música absoluta como música aplicada, que sí que tienen esa capacidad. Incluso existe un tercer grupo que necesita ese impulso inicial que le aporta el concepto global para empezar a componer, que le resulta más fácil incluso porque le sirve como fuente de inspiración.

Illarramendi, cuya *Novena sinfonía* se estrenó en abril de 2015, afirma: «En el cine me siento cómodo, las imágenes me inspiran» (Cueto 2003, 279). Tiene muy claro lo que hay que hacer en este tipo de obras: «pillar el tiempo, la atmósfera y sentirme libre para hacer cine, televisión o teatro» (Padrol 2006, 279). En una línea similar, Eva Gancedo afirma: «A mí me gusta componer libremente, pero reconozco que también me encanta componer para un argumento que me han dado, me inspira más» (Cueto 2003, 212). Y a Bingen Mendizábal le resulta incluso más fácil:

Otra cosa muy atractiva es que el cine te ofrece siempre una base sobre la que trabajar. Componer una canción o una pieza instrumental te obliga a partir de cero, pero la imagen o un guion te facilitan mucho las cosas. (Cueto 2003, 331)

En algunos casos, el director otorga mucha libertad. Las indicaciones que le dio Víctor Erice a Pascal Gaigne para la banda sonora de *El sol del membrillo* fueron más «conceptuales que musicales» —explica Gaigne— «me dio ejemplos de algunos compositores que le interesaban, pero me dejó muy libre» (Cueto 2003, 187).

En otras ocasiones, es el propio compositor el que se toma esa libertad. Julio Arce explica cómo el estilo de Nieto aflora incluso en las situaciones más insospechadas:

En la obra de José Nieto encontramos numerosos ejemplos de utilización de rasgos estilísticos que por sí mismos aportan una significación sin tener que recurrir al pastiche o renunciar a un lenguaje personal. Para la película *El perro del hortelano*, ambientada en el siglo XVII, José Nieto no ha compuesto música en el estilo del Barroco español, sino que ha utilizado algunos de sus elementos y los ha incorporado a su estilo y lenguaje personal. (Alvares 1996, 199)

En todo caso, lo que habría que valorar es el papel que juega la armonía en esas restricciones previas. En la sesión de *spotting*, normalmente se habla sobre las escenas concretas en las que habrá —o no— música, cuestiones de sincronía, aspectos tímbricos, *Leitmotive*\* aplicados a personajes o situaciones, música que informe sobre aspectos históricos o geográficos, ritmo, tempo —aunque frecuentemente sin utilizar ese término explícitamente—, acentuación de trayectorias de movimiento o cómo se puede destacar con la música gestos concretos. Incluso en algunos casos, con el peligro que ello conlleva, el director sugerirá alguna música de referencia para alguna escena concreta, los conocidos como *temp tracks*. Todo esto, por supuesto, aderezado con un sinnúmero de términos subjetivos relacionados con sentimientos, como por ejemplo tristeza, alegría, melancolía, rabia, ira, dolor o angustia.

Por consiguiente, aparecerán expresiones como «una melodía triste», un «tempo rápido», un «ritmo muy marcado», «un sonido de cuerdas», «algo que suene africano» o el término *Leitmotiv* como asociación de diseños musicales concretos a personajes, timbres o situaciones. Sin embargo, no aparecerán prácticamente nunca referencias armónicas explícitas. En cierto modo, la armonía formará parte de esas herramientas que utilizará el compositor para crear su obra, teniendo en cuenta las restricciones previas y sus capacidades estéticas de expresión. Pero sólo en cierto modo, ya que en parte el compositor conoce un «código común» según el cual una música determinada



añadida a unas imágenes concretas supondrá en el receptor un mensaje específico. Y la armonía que utilice influirá, en mayor o menor medida, en la percepción de esa música.

No obstante, se habla de un ‘código’ y no de un ‘cliché’. Es decir, probablemente existirá un cliché determinado para transmitir un mensaje concreto, pero puede ser que en el cliché no sea tan relevante la cuestión armónica y predominen otros aspectos más utilizados en cine, como el timbre, el ritmo, las alturas, la dinámica o un determinado gesto melódico. Por otra parte, es posible, sin salirse del código, utilizar otros recursos armónicos que no vengan determinados por un cliché, pero que sean percibidos por el receptor, conjuntamente con el resto de parámetros sonoros y la imagen, de manera satisfactoria. Incluso el compositor puede utilizar una armonía que difiera de la utilizada normalmente en función del código habitual pero que funcione perfectamente en esa secuencia.

Es por ello, por lo que en cierta manera el compositor, ya sea consciente o inconscientemente, va a tener un margen de maniobra bastante amplio en cuanto a la utilización de la armonía.<sup>37</sup>

A este respecto, se observa cómo normalmente en los análisis de música para cine no se incide en cuestiones armónicas, ya que normalmente se suelen centrar más en aspectos melódicos y tímbricos. Un contraejemplo de lo que estamos diciendo podrían ser los análisis de Alejandro Román. A buen seguro, su condición de compositor y profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid justifique que uno de los apartados de sus análisis suela centrarse en parámetros armónicos, tal y como puede verse en dos análisis (Román 2008, 229-30, 243) sobre *Los puentes de Madison* (Clint Eastwood, 1995) y *El contrato del dibujante* (Peter Greenaway, 1982). Pero no es lo habitual.

Desde un punto de vista teórico, el estudio de la armonía relacionado con la música aplicada habría que situarlo en la teoría de los afectos, el *ethos*, y la correspondencia de cada modo con un estado de ánimo concreto. Normalmente, se suele reconocer a la clasificación aristotélica como uno de los primeros intentos de adscribir

---

<sup>37</sup> Un ejemplo paradigmático se produce en el tema principal de *Los Simpsons*, donde se observa una utilización de la armonía alejada de clichés pero en perfecta consonancia con aspectos conceptuales globales previos, tal y como se explica en «Los niveles subconsciente y preconsciente en la comunicación musical. Dos ejemplos prácticos: Los Simpsons y el AVE» (Lasuén 2009).

la representación de determinados conceptos y estados anímicos a las diferentes formas de organización.

Sin entrar en el problema de terminología que hace referencia a los modos<sup>38</sup>, que excede en grado superlativo los objetivos del presente trabajo de investigación, pueden consultarse los cuadros de relación que establecen Nieto (2003, 47) y Román (2008, 142-143). Incluso algunas clasificaciones similares se recogen también en autores relacionados con el jazz, como Ron Miller (1996, 28-29).

Asimismo, se podrían encontrar determinadas relaciones armónicas en el cine mudo, durante el primer cuarto del siglo XX. Si bien la llegada del cine sonoro supone un cambio considerable a todos los niveles, algunos de los códigos del cine mudo perdurarán hasta nuestros días. A pesar de que los profesionales del cine mudo no utilizaban ninguna asociación armónica de forma expresa, sí que manejaban «obras de referencia» para escenas que debían expresar un sentimiento concreto. Como más adelante se comprobará en algunos de los análisis recogidos en el segundo apartado, en ocasiones será interesante realizar un análisis armónico de algunos fragmentos de esas obras —sobre todo desde un punto de vista morfológico— y relacionarlos con el sentimiento que la secuencia concreta que se está analizando expresa y la armonía que utiliza.

En cualquier caso, en todos estos ámbitos los aspectos connotativos derivados de armonías concretas se han establecido teóricamente desde un punto de vista muy general. Como ejemplo, se puede consultar la relación que establece Rafael Beltrán Moner entre estados anímicos y características musicales (Beltrán Moner 1991, 22), entre ellas la armonía. A este respecto, tan solo se podría extraer que el modo mayor se utilizará para estados anímicos de bondad y grandeza, y que el modo menor o la atonalidad se suele emplear para maldad o aflicción. Tal y como se puede comprobar, no pasan de ser simplificaciones bastante discutibles y muy laxas desde un punto de vista técnico, que podrían entenderse como la herencia de una idea mucho más amplia, la retórica de los afectos, que culmina desde un punto de vista musical en Italia a principios del siglo XVII. En esta época se pone de relieve la extraordinaria facultad de la música a la hora de expresar y transmitir emociones, tomando como modelo conceptual la tragedia griega.

---

<sup>38</sup> Para ampliar esta cuestión se puede consultar *L'imbroglia des modes* (Chailley 1960).

Cuando años después, Monteverdi atribuyera específicamente a la música la facultad de expresar *le nostre passioni od affettioni del animo* estaría remitiendo, en el fondo, a las ideas habituales entre los autores e intérpretes congregados en academias como la Camerata del Conde Bardi, quienes coinciden al considerar la expresión de los afectos como la principal función poética de la música, por encima de la edificación virtuosa. (Díaz Marroquín 2008, 215-216)

Y en este marco conceptual se desarrolla la *teoría de los afectos* —término utilizado originariamente por musicólogos alemanes como Kretzschmar, Goldschmidt y Schering—, en un intento de racionalizar la forma en la que la música puede expresar emociones concretas. Incluso algunos autores, como Johann Mattheson, llegan a asociar afectos determinados con tonalidades concretas (Buelow 2016).

Otros planteamientos, como el de Ernst Krenek (1965) o el sistema de potenciales de Agustín González Acilu (Catalán 2003, 376-378), se centran en aspectos más morfológicos de la armonía, basándose en cuestiones acústicas.

Sin embargo, al margen de cualquier consideración teórica, habría que afirmar desde este momento que el compositor va a tener un grado de libertad muy elevado en lo referente a cuestiones armónicas. Es fácil constatar cómo otros parámetros musicales, verbigracia, el ritmo o el timbre, van a incidir en el resultado final generalmente más que la propia armonía, lo que permite, por ejemplo, utilizar tonalidad menor con ritmos caribeños sin que la sensación final sea ‘triste’. Por otro lado, la presentación de cada armonía, descontextualizada del componente sintáctico inherente a la armonía tonal, puede ser muy personal. Es decir, un acorde mayor con la séptima menor sólo será un acorde con función de dominante si así lo afirma el contexto en el que se sitúa, a pesar de que normalmente se le denomine acorde de séptima de dominante al presumir que estamos en un contexto tonal (en un blues, este acorde puede tener función de tónica, de dominante o de subdominante).

Iglesias resume varias ideas principales de este apartado en la siguiente cita, en la que demuestra por qué está tan cómodo componiendo para cine:

Lo ideal es que, teniendo cierta dirección, tengas también cierta libertad. A mí nunca me marcan el estilo, sino cómo debe funcionar la música. Pero no por ello debes sentirte menos libre, porque eres libre para hacer eso que te han pedido. Creo que el mito de la libertad se ha engordado mucho últimamente. Luego te encuentras solo diciendo “voy a hacer lo que me dé la gana” y acabas poniéndote límites. (Cueto 2003, 257)

Como conclusión, el estudio de la armonía en la música aplicada, en su doble vertiente sintáctica y morfológica y en menor medida en la estructural, permitirá adentrarse en una de las herramientas más personales de un compositor en este tipo de obras. Quizás es la poca importancia —al menos de forma explícita— que se le confiere a la armonía en el proceso de diálogo previo entre compositor y director, la que le permite al primero su utilización como uno de los parámetros más importantes a la hora de configurar su estética. No obstante, ya sea consciente o inconscientemente, la armonía estará parcialmente supeditada a las connotaciones que ella misma establece a partir de un código común, así como al resultado final derivado de su conjunción con el resto de parámetros que configuran cada secuencia concreta.

Y esto es precisamente en lo que esta tesis se va a centrar: la libertad con la que, en España, distintos compositores de cine de los años noventa utilizan elementos armónicos en relación con las implicaciones expresivas de las secuencias en las que se circunscriben, en función de un código común conformado tanto por condiciones psicoacústicas como por un proceso de aprendizaje cultural.



II. ANÁLISIS ARMÓNICO  
DE LAS SECUENCIAS RELEVANTES  
DE LA MUESTRA SELECCIONADA



## **ANÁLISIS ARMÓNICO DE LAS SECUENCIAS RELEVANTES DE LA MUESTRA SELECCIONADA**

En este apartado se analizan armónicamente los veintiséis largometrajes seleccionados en la muestra. Aunque se ha estudiado la totalidad de la música que aparece en estas películas, solo se incluye en esta investigación el análisis de los bloques que han sido relevantes para extraer los resultados recogidos en el siguiente apartado.

En primer lugar, aparecen las bandas sonoras de José Nieto y Alberto Iglesias, por ser ambos los compositores más representativos del cine español de los noventa. Se comienza con la obra de Nieto por criterios cronológicos. También se sigue este último criterio para ordenar las distintas bandas sonoras de un mismo compositor.

A continuación, se analizan las tres bandas sonoras de Roque Baños porque su trabajo complementa desde un punto de vista armónico el de los dos compositores anteriores, posibilitando así la obtención de una visión general de las herramientas armónicas más frecuentes.

Los análisis armónicos de las demás bandas sonoras se ordenan alfabéticamente, teniendo en cuenta el apellido del compositor.

Por último, no hay que olvidar que, tal y como se ha explicado en la página 10, aunque la estructura formal de esta tesis sigue un planteamiento lineal, una opción alternativa de lectura consiste en ir directamente al tercer apartado (pp.373-460), consultando los análisis de este segundo apartado cuando se estime conveniente al objeto de profundizar en algunos de los resultados que allí se determinan. Esta posibilidad, tiene la ventaja de conocer ya desde un primer momento los resultados que se infieren de este apartado analítico en su conjunto, entendiendo desde un primer momento por qué el análisis de un bloque concreto se enfoca de una determinada manera.

En todo caso y al margen de la opción elegida, el visionado en paralelo de las secuencias recogidas en el anexo III será una herramienta fundamental para poder comprobar y profundizar en los conceptos analizados en este trabajo.



Lo más natural

### **LO MÁS NATURAL (1991)**

A pesar de que Nieto consiguió un Goya por esta banda sonora, no es ciertamente uno de los trabajos con los que el autor se siente más identificado. El propio compositor explica su mala relación con la comedia, hasta el punto de titular con un elocuente «La comedia no es para mí» uno de los capítulos del libro *La armonía que rompe el silencio*. En ese mismo libro, explica cómo intentó eludir este trabajo cuando Josefina Molina se lo propuso:

Ya he hablado bastante de mi relación con este género [la comedia], de manera que traté de convencerla para que encargase la música a otro compositor más familiarizado con él. Josefina no se dejó convencer, y me vi volviendo a mis orígenes del jazz y la música pop, trabajando en un tema con ritmo *reggae* y saliendo del apuro a base de oficio. La experiencia me sirvió para contrastar, una vez más, que la comedia no es lo mío. (Alvares 1996, 101-102)

Respecto a la frase anterior, habría que señalar dos cosas. La primera, que aun así, tal y como se ha anticipado, consiguió el Goya a la mejor música original —algo que para el propio compositor no es tan relevante, dado que en varias ocasiones ha explicado que *Intruso* no tiene ninguno y es una de las bandas sonoras cuyo resultado más le satisfizo—. Y la segunda, que afortunadamente esta mala relación con la comedia no se materializó en *El perro del hortelano*, un largometraje que a pesar de ser una comedia cuenta con una banda sonora que funciona realmente bien.

En *Lo más natural*, la música suele tener una funcionalidad ambiental, lejos de los planteamientos más conceptuales y sutiles que normalmente plantean las partituras de Nieto. La mayoría de los bloques de naturaleza no diegética presentan un carácter que se podría denominar jazzístico, bastante convencional, basado en un sistema tonal de armonización cuatriádica.

#### **N\_LM: 1**

Más de catorce minutos y medio hay que esperar para poder escuchar el primer bloque musical. Y en él se sintetiza la funcionalidad de la música en este largometraje: una introducción en la que comienza el piano con armonía cuatriádica para subrayar la secuencia, que no es sino el prelude de un bloque que podríamos situar en el *smooth jazz*, al que se añaden gestos aflamencados con la flauta y un ritmo a contratiempo que se utiliza en otros estilos como el *reggae*. En el siguiente bloque, se puede observar cómo la

sustitución de la flauta por el saxo lo sitúan estilísticamente en un contexto más estándar dentro del *smooth jazz*.

Desde un punto de vista armónico, todo el bloque está pensado de forma unitaria. Los distintos puntos de sincronía\* se marcan utilizando medios técnicos evidentes: entrada de la cuerda sobre las fotografías y comienzo de lo que sería propiamente el tema sobre la imagen de Clara junto a la piscina. En ambos puntos de sincronía se decide que la música no comience justo en el cambio de plano sino un poco después, suavizando su entrada y restando todavía más protagonismo a la música.

*Introducción*<sup>39</sup>:

I- II-7 $\flat$ 5/ $\hat{1}$  (*senza tempo*)

I-add9 I-add9/ $\flat$ 7  $\flat$ VI<sub>Maj</sub>7 $\flat$ 5(13)  $\flat$ VI<sub>Maj</sub>7 $\flat$ 5 V<sub>7sus4</sub> V<sub>7sus4</sub>

Ejemplo 1. *Lo más natural*, bloque 1 (introducción)

*Tema*<sup>40</sup>:

I-add9 I-add9 (11)  $\flat$ VII/ $\hat{1}$   $\flat$ VII/ $\hat{1}$  I- I-7 II-7 $\flat$ 5/ $\hat{1}$  II-7 $\flat$ 5/ $\hat{1}$

I- [ $\flat$ VII  $\flat$ VI<sub>Maj7</sub>] V-7 V-7 IV-7 IV-7

I-  $\flat$ VII  $\flat$ VI<sub>Maj7</sub>  $\flat$ VI<sub>Maj7</sub>(#11) I- I-7(9,11) I-add9

Ejemplo 2. *Lo más natural*, bloque 1 (tema)

<sup>39</sup> El resultado final no se corresponde exactamente con la partitura original, en la que por ejemplo no se contempla el pedal sobre la tónica en el II-7 $\flat$ 5 o la aparición de la novena en el voicing en el I-add9. Este hecho ratifica la visión jazzística de Nieto, así como la utilización del llamado cifrado americano —*lead-sheet notation*— en distintos bloques de la partitura de esta banda sonora.

<sup>40</sup> Del mismo modo, tal y como suele suceder habitualmente en jazz, la partitura no indica las tensiones diatónicas, aunque en algunas ocasiones son utilizadas por el teclista. No obstante, dichas tensiones han sido tenidas en cuenta en esta transcripción.

Lo más natural

En la introducción llama la atención el acorde  $\flat VI_{Maj7\flat 5}$ , un acorde muy utilizado por Nieto en muchos contextos. En este caso, tiene una doble funcionalidad: por una parte, enlaza con el contexto cuatriádico jazzístico imperante en toda esta banda sonora; por otra parte, refuerza algunos de los giros aflamencados utilizados en la flauta. Por un momento, da la sensación de que va a utilizarlo como cadencia suspensiva sobre el plano de las fotografías, pero posteriormente se constata que es simplemente un medio para llegar al acorde de dominante e introducir el tema sobre el siguiente plano.

En el tema se constata rápidamente que estamos en un entorno cuatriádico. Al margen de los acordes interpretados a bloque con una finalidad estrictamente armónica, hay que destacar que tanto la flauta como las ornamentaciones que realiza el piano añaden algo más de interés utilizando tensiones diatónicas. Esta circunstancia se puede observar ya casi desde el principio en la tensión 11 aportada por el piano en el  $I-add9(11)$  y la séptima menor en el  $I-7$ . La flauta hace lo propio en la última línea, pero con más interés si cabe. En el  $\flat VI_{Maj7(\#11)}$  comienza la escala precisamente con la tensión  $\#11$ , destacando una estructura armónica que va a ser esencial en la música para cine de Nieto. Posteriormente utiliza un  $\flat VII/\bar{1}$  en el penúltimo acorde, algo que también puede analizarse como tensiones añadidas al acorde de tónica, es decir,  $I-7(9,11)$ .

Dejando a un lado esta doble interpretación, cuya discusión no aportaría nada a este análisis, lo esencial es señalar que este bloque se fundamenta en armonía cuatriádica, muy frecuente en los temas de jazz estándar, a la que se añade una destacable influencia aflamencada derivada de dos elementos. Por una parte, el ya señalado acorde  $\flat VI_{Maj7\flat 5}$ . Por otra parte, el gesto  $I- [\flat VII \flat VI_{Maj7}] V-7 V-7$ , que tal y como está expresado —con la tónica al principio— recuerda a una cadencia andaluza durante la mayor parte del tiempo, aunque al final la desmienta evitando la sensible y poniendo un acorde menor sobre el quinto grado (es decir, utilizando en todo momento la escala menor natural). Hay que recordar que esos mismos acordes, con la tónica al final, sería una cadencia típica del modo frigio  $IV- \flat III \flat II_{Maj7} I-7$ , siendo el modo frigio el origen del modo flamenco —también llamado frigio mayorizado—, con la diferencia de que el gesto terminaría con una cadencia de picardía, es decir, con la tercera mayor:  $IV- \flat III \flat II_{Maj7} I7$ .

**N\_LM: 6**

La misma armonía del tema constituye la base de este bloque. Al margen del cambio del instrumento solista —saxo en lugar de flauta—, hay dos cosas relevantes desde el punto de vista armónico.

Por un lado, la introducción, en la que incluye un gesto que luego será importante en otras bandas sonoras como *El rey pasmado*. Sobre un pedal de fa# aparece I- bVII y posteriormente el gesto descendente F#- G#° F#- E D, con una melodía la-sol#-fa#-mi-re. Pero en ese acorde de re mayor rompe el pedal y hace un si en el bajo, por lo que en realidad es un IV-7, al que se añade posteriormente una novena, y en el saxo dos tensiones más, 11 y 13, siendo por tanto una semicadencia plagal.

Por otro lado, para concluir se modifica la cadencia mediántica utilizada en el primer bloque, optando en este caso por una cadencia estrictamente tonal, concretamente una cadencia plagal.

**N\_LM: 7**

Tras una introducción en un lenguaje tonal muy sencillo vuelve a aparecer el tema principal de forma similar al bloque 6, pero en este caso la cadencia final es perfecta, concretamente un V<sub>7sus4(b9)</sub> I-7 en fa menor, coincidiendo con el final de los pensamientos de Clara y concluyendo el bloque sobre los ruidos que hace Andrés cuando le despierta.

Es curioso que el gesto que hace el piano en el acorde de dominante elevando la fundamental a la b9 —en realidad, la primera parte del acorde de dominantes es únicamente un V<sub>7</sub>— lo repite en la misma altura la cuerda en el acorde de tónica, lo que da cierta sensación en un primer momento de acorde sus<sub>2</sub>, similar a la que se producía la primera vez que aparece el tema en el primer bloque con aquel I-add<sub>9</sub>. De hecho, no parece olvidar esa idea de novena y conforme avanza ese pedal de tónica se hace algo más perceptible un gesto melódico en tesitura media, pero en un plano muy alejado formado por tres notas —la bemol, sol y do— que parecen reafirmar armónicamente esa interválica.

Lo más natural

**N\_LM: 10**

Este bloque se aleja un poco de la funcionalidad ambiental imperante en esta banda sonora. Destaca la cadencia final, que cierra con un gesto de cuarta ascendente, como si fuera auténtica, pero omite deliberadamente la sensible. Asimismo, reafirma la cadencia modal todavía más al dejar en primer plano el  $\flat\hat{6}$ , desde un punto de vista melódico, y privilegiar cierta sensación de  $\flat VII_7$  desde un punto de vista armónico.

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Lo más natural, bloque 10'. The first system includes staves for Violin, Cello, and Double Bass. The Violin part features a series of chords in the right hand, with a long slur over the first three measures. The Cello and Double Bass parts play a simple, rhythmic pattern of quarter notes. The tempo is marked as  $\text{♩} = 66$ . The second system includes staves for Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Double Bass (D.B.). The Violin and Viola parts play a series of chords, with a long slur over the first three measures. The Double Bass part plays a simple, rhythmic pattern of quarter notes. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/2.

Ejemplo 3. *Lo más natural, bloque 10*

En todo caso, en la reducción anterior<sup>41</sup> se puede comprobar que el resultado de la cadencia final sería  $V-7\flat 9 \quad I-$ .

<sup>41</sup> En la película, seguramente por motivos técnicos, se escucha en una especie de mi bemol —en realidad, no queda perfectamente temperado—, pero la reducción se ha hecho en re menor al objeto de facilitar la lectura rápida, teniendo en cuenta que, en esta tesis, se opta por un análisis armónico relativo y las alturas concretas no tienen incidencia en este estudio.

## **EL REY PASMADO (1991)**

Las palabras con las que José Nieto decide comenzar el comentario que escribe para la edición en CD de la banda sonora original de *El rey pasmado* son ciertamente significativas:

El joven rey descorre una cortina y un torrente de luz inunda el lóbrego sótano donde se guardan, ocultos a los ojos de aquellos para los que fueron pintados, hermosos cuadros que representan, llenos de color y armoniosas formas, un auténtico canto a la razón y al placer de vivir.

Luz, armonía y canto a la vida son las claves que, en afortunada metáfora, anticipan en esta secuencia lo que será la historia de un rey educado en las sombras y pasmado por la luz. Luz armonía y canto fueron también las claves sobre las que crear la música de *El rey pasmado*. (Nieto 1997)

Nieto intenta buscar el trasfondo de las películas en las que trabaja y, de alguna manera, reflejarlo en su música. En *El perro del hortelano* este planteamiento es muy evidente, pero algo de esto ya se puede vislumbrar en *El rey pasmado*. Y es, en ambos casos, una búsqueda plenamente consciente, tal y como manifiesta en una entrevista concedida a Joan Padrol: «*El rey pasmado* es una comedia de jiji, jaja, pero en la que hay debajo una carga de profundidad desde el punto de vista ideológico, social, etc.» (Padrol 2006, 383).

Desde el punto de vista estrictamente musical, tal y como acostumbra, buscará referencias históricas:

Transcurre en una época (primera mitad del siglo XVII) de difícil referencia musical en España [...] Sin embargo, en la cercana Italia, Claudio Monteverdi entraba en el siglo en plena madurez creativa [...] Así pues, Monteverdi ha sido un punto de partida más en el espíritu de la música que en la música misma. (Nieto 1997)

Finalmente, concluye el comentario al CD con una declaración de intenciones:

Con esta partitura he querido aportar mi granito de arena militante en favor de la luz y la inteligencia, frente al oscurantismo fanático y mostrenco, que es en definitiva el lúcido mensaje que se desprende de esta hermosa fábula de *El rey pasmado*.

**N\_RP: 1**<sup>42</sup>

Este bloque se constituye sobre un motivo basado en dos acordes, E<sub>-7/3</sub> y F<sub>-7/3</sub> que se va a repetir continuamente de distintas formas. Esto dará lugar a un fragmento con un centro muy claro en mi que se reafirmará utilizando varias herramientas, como el pedal en mi grave de la segunda parte, la cadencia final en el acorde de mi menor —en el momento de la puerta— o el pedal inicial agudo en la dominante.

Se basa en un modo que tiene reminiscencias frigias y eolias, tal vez con una finalidad de contextualización histórica, aunque la cadencia que normalmente aparece no coincidiría estrictamente con ninguno de los dos modos al estar determinada por el ostinato armónico I- bII- I-, e incluso alguno de los motivos —como el que aparece en el bajo— se podría reinterpretar dando lugar a un primer tetracordo armónico sobre la escala de mi.

Un detalle que podría pasar inadvertido sería que, aunque las notas pedales en tesitura aguda oscilan entre la tercera y la quinta del acorde de mi menor, en el momento del clímax —cuando parece que la persona que está mirando por el telescopio se da cuenta de algo—, se escucha la nota do. Este mismo recurso, la nota do contra el acorde de mi menor, aparecerá en el segundo bloque para subrayar un cambio en el texto.

Por último, señalar la utilización como pedal de la tónica en tesitura grave para conseguir continuidad, así como para permitir que se escuchen con claridad determinados diálogos.

**N\_RP: 2**<sup>43</sup>

Este fragmento comienza con tres acordes, bIII<sub>3</sub> II<sup>o</sup><sub>3</sub> I<sub>-7/3</sub> sobre una nota pedal en mi. Lo más significativo de todo es que la armonía sufre un cambio importante en el momento en el que el conde dice: «No piensan los mismo los del Santo Oficio, señor». Justo a continuación el mi cambia a do, produciéndose un acorde que se podría cifrar como C<sub>Maj7</sub>, aunque lo más significativo es el cambio armónico con respecto a lo anterior: más que una sensación momentáneamente más propia de planteamientos de armonía cuatriádica,

---

<sup>42</sup> Los tres primeros bloques se escuchan en la mezcla final un tono más grave que la partitura original.

<sup>43</sup> Véase transcripción, ejemplo 236, en III.5, p. 437.

se consigue cierta tensión precisamente por esa sensación de do con respecto al arpeggio de mi menor que entronca con esa utilización de armónicos más alejados que ya se había anticipado con las mismas alturas en el primer bloque.

Por último, y a pesar de todo lo anterior, cabría señalar que este bloque concluye con un proceso cadencial estrictamente clásico, con una cadencia perfecta con un retardo 4-3 en la dominante. Esa misma cadencia perfecta la utilizará también en el tercer bloque, en este caso sin retardo y con la tercera del acorde de tónica en la voz superior.

#### **N\_RP: 4 («Luz y armonía»)**

Este es uno de los bloques principales de la película, basado en un texto de Calderón de la Barca. La referencia a este autor no fue puesta en duda en ningún momento por Nieto:

En cuanto al texto, la opción era clara. Con el siglo nace en nuestro país uno de los más grandes escritores de literatura universal, Pedro Calderón de la Barca. [...] Calderón está presente en ella [la banda sonora] con la fuerza de sus imágenes barrocas (hipogrifos violentos, delfines, sirenas) e incluso surrealistas (torres de plumas, pájaros de espuma). (Nieto 1997)

La introducción comienza en re eolio, con un motivo arpegiado que ya aparecía en el segundo bloque (modificaciones de este bloque se difuminarán a lo largo de toda la película). A continuación, se puede escuchar una versión instrumental del bloque original para voz, con una segunda parte en frigio, hasta que el rey llega al sótano. En ese momento, sobre un pedal grave en la dominante<sup>44</sup> —el mismo con el que comienza, aunque en ese caso en tesitura aguda— se desarrollan una serie de gestos arpegiados sobre armonías ya utilizadas, que entran y salen de forma irregular. Además, se añaden en distintos instrumentos gestos basados en la repetición de la nota pedal en corcheas. Digno de mención es este gesto en los metales, que de forma recurrente utilizará Nieto en otros trabajos a lo largo de su carrera.

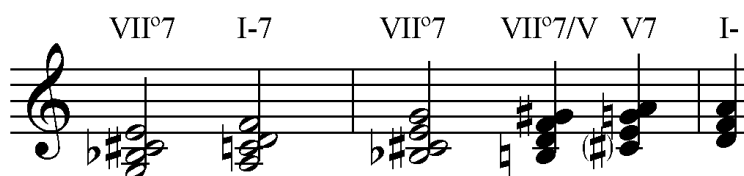
---

<sup>44</sup> Ese pedal sobre la dominante de re reafirma la opción de seguir considerando el acorde fa-la-re como un acorde de re en primera inversión en lugar de un acorde de fa sexta, tal y como lo habrían considerado unas décadas antes de las referencias musicales que Nieto se planteó. Por tanto, trabaja con una armonización triádica en un entorno modal.



## El rey pasmado

Por otro lado, el enlace de esta parte con el clímax de la secuencia —que es también, en realidad, uno de los momentos más importantes de la película— se produce mediante un proceso ya utilizado por Beethoven, basado en acordes de séptima disminuida y que supone un contraste interesante por ser el único momento en el que predominan las cuatríadas, incluso sobre el acorde de tónica:



Ejemplo 4. *El rey pasmado*, bloque 4 (enlace)

El momento climático de la luz se sincroniza con la entrada del coro con texto, en una armonización con terceras y sextas dentro de la textura modal anteriormente citada y comenzando sobre el acorde de tónica. Un acorde final de tónica utilizando el timbre del órgano coincide con la entrada del Padre Villaescusa y, en cierto modo, anticipará el siguiente bloque.

## N\_RP: 5

El bloque comienza con un acorde napolitano sobre la dominante, o pensando desde la tónica un  $\flat VI_{Maj7}$ , seguido por una séptima de dominante con novena menor y una omisión del séptimo grado. Esta armonía, se escucha fundamentalmente en un órgano, y el resultado contrasta con la mayor parte del bloque 4 (excepto el momento en que se enlazaba hacia el clímax). No obstante, Nieto muestra una gran capacidad a la hora de tratar los distintos motivos musicales. En ese espacio lúgubre vuelve a aparecer el coro cantando «luz y armonía». Pero en este caso, la armonía no la cierra y en lugar de terminar la palabra ‘armonía’ en un acorde de tónica lo hace en un  $\flat VI_{/3}$ , lo que sobre ese pedal de re consigue un efecto totalmente distinto.

## Original Luz y armonía (Bloque 4)

Luz, luz, luz yar mo ní a.

Ejemplo 5. *El rey pasmado, bloque 4 (motivo)*

## Transformación Bloque 5

Luz, luz, luz yar mo ní a.

Ejemplo 6. *El rey pasmado, bloque 5 (motivo rearmonizado)*

A partir de ese acorde de si bemol se vuelve a cadenciar modalmente a re,  $\flat VI \ \flat VII \ I^-$ , en el momento en el que parece que el rey es consciente de que le están hablando. No obstante, en la cadencia que prepara la entrada de la siguiente sección vuelve a utilizarse exactamente el mismo gesto típicamente tonal que ya aparecía en el primer compás de este bloque.

**N<sub>RP</sub>: 6**

En este bloque hay tres aspectos dignos de mención. En primer lugar, que la nota pedal sobre la tónica en lugar de estar mantenida se percute a corcheas para incrementar la tensión. Por otro lado, es importante resaltar la progresión diatónica descendente que se genera a partir del motivo de luz y armonía con el objetivo de volver a esa nota pedal.

Y ya por último, el sonido de órgano que se utiliza justo en el momento de aparición de la cruz, al que se une una modificación de la cadencia del bloque 5, de tal forma que aparece de forma explícita la sensible y se evita la séptima sobre el sexto grado. La consecuencia es que se consigue contextualizar esa secuencia gracias a un cliché constituido tanto por el sonido de órgano como por la armonía  $\flat VI \ V_7^{sus4} \ V_7$ .

## **EL MAESTRO DE ESGRIMA (1992)**

La banda sonora de *El maestro de esgrima* es, sin duda, un ejemplo magistral de transformación motivica. Y, a pesar de algunas cuestiones de sonido mejorables — circunstancia corroborada por el propio Nieto<sup>45</sup>— no cabe duda de que es uno de sus mejores trabajos y en él se constata una demostración de oficio indiscutible.

Una de las claves se puede encontrar en el texto de Juan Ángel Saiz que aparece en la edición en CD de esta banda sonora:

La música nos acompaña en la visita a la colección de armas y nos permite escuchar un nuevo tratamiento del tema central con el que el compositor consigue dar credibilidad al creciente interés del ‘maestro’ hacia su alumna, que le hará caminar por terrenos complicados, resbaladizos, cada vez más peligrosos e inquietantes, mientras la música va combinando distintos estilos, oscilando entre el tratamiento misterioso, que presagia y anticipa la acción, y los arreglos más melódicos, que alcanzan su punto culminante en ‘la tela de araña’, posiblemente uno de los bloques más bellos de los escritos por Nieto a lo largo de toda su carrera.

La intriga se va adueñando del discurrir de la película, mientras el compositor va cambiando el tono de la música, que de una parte se encarga de crear la atmósfera necesaria que requiere el argumento, y de otra va mostrando el tormento interior que se ha ido adueñando de ‘el maestro’, superado por unos acontecimientos que le empujan por senderos no deseados, que el protagonista creía que nunca volverían a su vida, y que sin embargo se van apoderando de él, como sugiere en diversos momentos de la película y la música se encarga de complementar con una precisión absoluta. (Saiz 2000)

### **N\_ME: 2**

Este bloque —que en la película suena aproximadamente medio tono por encima de la partitura original— está basado en el tema central de la película, que aparece por primera vez en el bloque 1 sobre los títulos de inicio. No obstante, se escucha nuevamente al principio de este bloque con un cambio de carácter, pero prácticamente con la misma armonía.

---

<sup>45</sup> Conversación privada. Jávea, 18 de agosto de 2011.

Ejemplo 7. *El maestro de esgrima, bloque 2 (tema)*

Por tanto, esta sensación que Juan Ángel Saiz ya observaba en la música al objeto de acentuar este «interés del maestro hacia su alumna» no se fundamenta en aspectos armónicos sino en otros parámetros, como la connotación tímbrica al usar el sonido del arpa —haciendo uso de la evocación a la feminidad mientras Adela pasea— o la forma de desplegar los acordes, así como la claridad de la orquestación en los instrumentos de cuerda y el pedal agudo sobre la tónica, entre otros.

No obstante, sí que utiliza la armonía en la segunda sección, cuando termina la exposición del tema, con una finalidad anticipatoria, así como para subrayar «el tratamiento misterioso». Para ello, cuando termina el tema, se mantiene el acorde de fa mayor en violines y violas, pero las cuerdas graves van descendiendo, primero a  $\text{mi}^{\flat}$  —por lo que en un primer momento da la sensación de que va a funcionar como un acorde de séptima de dominante sobre fa— y luego a re. Y sobre ese acorde D-7 comienza el motivo principal pero armonizado ahora por terceras sobre un acorde menor, lo que supone un cambio considerable. Este incremento en la tensión y la direccionalidad se intensifica cuando en el siguiente compás las cuerdas graves bajan por cromatismo, de tal forma que en la segunda parte del compás se produce un acorde disminuido con séptima con fundamental en re bemol. Una tensión que parece resuelta en el siguiente compás con la aparición del acorde  $\text{C}_7$ . Pero solo es un espejismo: primero porque el acorde posee la tensión inherente a todo acorde de séptima de dominante y, en segundo lugar, porque el descenso no va a terminar aquí.

Ejemplo 8. *El maestro de esgrima, bloque 2 (rearmonización)*

Llegados a este punto, habría que hacer dos consideraciones. La primera, que cuando comienza esta transición todavía no ha cambiado nada en el resto de parámetros que conforman la secuencia, de tal forma que en este caso la música tiene una función anticipatoria, tanto de lo que pueda suceder en esa escena como de la película en general. Y la segunda, que los objetivos que aquí se consiguen con la armonía son similares a los que se producen cuando tanto Nieto como otros compositores utilizan una serie de disminuidos con séptima, lo que permitiría derivar esta progresión de la anterior, constituyéndose así en una alternativa realmente interesante.

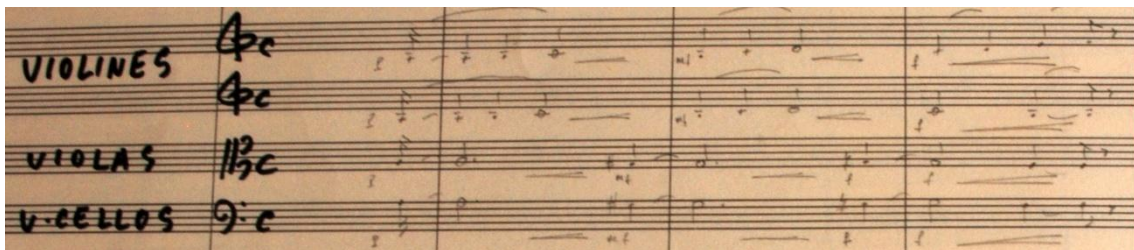
Para terminar, emplea el mismo gesto ya escuchado anteriormente, añadiendo la séptima menor del acorde de do en las cuerdas graves. Pero en este caso no mantiene el mismo acorde sino que utiliza lo que sería respecto a re un  $\flat VI_{Maj7}$ , sobre el que vuelve a reinterpretar el motivo principal —en este caso en los primeros violines en *divisi*— para caer definitivamente en un  $V_7$  con un retardo. Un tipo de aproximación cadencial que Nieto ya ha plasmado en trabajos anteriores, como *El rey pasmado*. Esta cadencia definitivamente introduce el tema con su armonía original pero en este caso en re mayor,

por lo que de algún modo esta función anticipadora del fragmento no se consolidará en esta secuencia sino más adelante. Finalmente, el bloque termina, tras la última aparición del tema, con una cadencia perfecta.

### N\_ME: 6

En este bloque —también aproximadamente medio tono por encima en la película— se va haciendo patente como poco a poco el maestro va cayendo en las redes de Adela. El planteamiento musical, más que desde un punto de vista armónicamente funcional, se va a asentar sobre construcciones horizontales que darán lugar a ciertas estructuras verticales dignas de ser reseñadas.

Ya desde el principio se observan procedimientos secuenciales en los violines, en contraposición con el diseño descendente de violas y cellos para terminar en un breve tritono sobre el que se escuchará la primera nota del corno inglés al unísono con la última nota de los violines.



Ejemplo 9.<sup>46</sup> *El maestro de esgrima*, bloque 6.a

Tras una parte en la que aparece el corno inglés como solista, se puede escuchar el tema principal dos veces, aparentemente de una forma similar a la que ya se podía escuchar en bloques anteriores. No obstante, en la segunda vez y sobre un largo pedal de tónica se pueden vislumbrar dos matices importantes. En primer lugar, su armonización por terceras y sextas paralelas, de manera similar a como ya cantó el coro el tema principal de *El rey pasmado*: «Luz y armonía». Esto implica, a causa de las modificaciones inherentes a la propia tonalidad de la menor, la aparición en algunos puntos de acordes que no se habían utilizado con anterioridad, como el acorde aumentado con fundamental

<sup>46</sup> Salvo que se indique lo contrario, todos los fragmentos de partituras reproducidas como imagen pertenecen a los archivos personales de los compositores, y se reproducen por cortesía de los mismos. Por el contrario, las transcripciones son siempre obra del autor de esta tesis.

en dominante o distintas formas de acorde de sobretónica. Además, esta sensación menos diatónica —aunque claramente todo este fragmento se sitúe en la tonalidad de la menor— se acentúa posteriormente cuando aparece como variante del tema principal el cromatismo que en el bloque 2 utilizó el clarinete como una segunda voz para ser interpretada junto al tema principal, así como otra serie de elementos como los llamados acordes de sobretónica. De alguna forma, la suma de todo esto supone una sensación más compleja del tema, no tan diáfana como en bloques anteriores.

La segunda aparición del tema finaliza con un punto de sincronía previamente anticipado, situado en el momento en que Adela le coge la mano al maestro y comienza a hablar. La forma de conseguir esa anticipación se basa en varios aspectos relacionados. En primer lugar, se rompe la estructura cuadrada del tema mediante el procedimiento de repetición de un motivo. Pero, además, ese motivo no se repite tal cual —procedimiento muy habitual en algunos autores clásicos, como Mozart— sino que se hace mediante una secuencia diatónica de una sola repetición. Y en el momento de la repetición se rompe también el pedal de tónica que hasta ese momento había permanecido impasible. Tras una cadencia perfecta que se sirve de un acorde de sobretónica para cerrar mediante un final femenino y que parece anunciar el final de la secuencia, una frase de Adela la impulsa hacia adelante: «¿Ha matado usted a alguien con ella?». En ese momento aparece un acorde napolitano, un  $bII_{Maj7}$  —al principio utilizando solo la fundamental y la quinta, como si de un *power chord* se tratase, pero con el recuerdo de la séptima mayor de los violines primeros—, manteniendo las mismas alturas que en su recurrente cadencia  $bVI_{Maj7} V_7 I$  con centro en re. Sobre esta armonía parece que definitivamente Nieto va a «entretejer» la tela contrapuntísticamente; pero esta sensación es solo temporal: este fragmento, posteriormente y con el mismo material trabajado por el corno inglés solista, evolucionará hasta el momento en que el maestro rememora su antiguo amor en París, volviendo a escucharse el tema principal con la armonización paralela de terceras y sextas que ya se ha comentado pero que a estas alturas ya parece menos compleja.

Hay que destacar en el fragmento sobre el  $bII_{Maj7}$  la aparición en dos momentos muy concretos de un acorde de sexta aumentada alemana sobre la tónica menor (o un  $SubV_7$ <sup>47</sup>). Con ellos se aumenta la direccionalidad de la sensación de dominante también

---

<sup>47</sup> Al objeto de matizar diferencias y similitudes entre ambos puntos de vista, véase el artículo «El acorde de sexta aumentada y el Sub V7/V. Simplemente músicos, sin apellidos» (Lasuén 2013a).

desde un punto de vista horizontal. Uno de ellos se escucha inmediatamente después de que el maestro diga que se va; el otro, en el preciso instante en el que contesta que amó varias veces.

La última sección de este bloque comienza cuando el maestro le cuenta el final de la historia y se da cuenta de la fuerte capacidad de persuasión de Adela. En ese momento sí que es necesario constatar que, en cierto modo, ha sido atrapado en la tela de araña. Para lograrlo, Nieto utilizará varias herramientas. Por un lado, hay un ostinato que determina un centro tonal, utilizando el primer y el quinto grado. Sobre él se parte de un motivo derivado del tema central en los violines que se armoniza en las partes fuertes con terceras y sextas paralelas inferiores en violines segundos y violas pero rellenando todas las corcheas por grados conjuntos, tanto diatónicos como cromáticos. El resultado lo podríamos situar por momentos entre una tonalidad ampliada y un modelo central; pero esto no es óbice para que concluya con una cadencia perfecta incluso precedida de una dominante de la dominante.

The image shows a page of handwritten musical notation. It features several staves with notes, rests, and dynamic markings. A prominent red vertical line is drawn across the score, indicating a specific point in the music. Below this line, the text "(...) y regresé a Madrid" is written in blue ink. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

This image shows another page of handwritten musical notation, continuing the score. It consists of multiple staves with musical notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and includes various rhythmic patterns and articulation marks.

Ejemplo 10. *El maestro de esgrima*, bloque 6.b



**N\_ME: 9.**

El bloque 9 constituye un ejemplo de transformación del motivo por rearmonización.



Ejemplo 11. *El maestro de esgrima, bloque 9*

Tal y como se puede deducir de la reducción del comienzo de este bloque, en el viento madera (sistema superior) aparece el inicio del tema central en re mayor y luego una cadencia no convencional VII-7<sup>b5</sup> I-7 con una disposición un tanto atípica. No es convencional porque el acorde de séptima de sensible –o semidisminuido– como séptimo grado en un contexto tonal suele resolver en un acorde mayor. Y además, parece que hay cierta intención de dar importancia al sonido do, tanto por el bajo como por la voz más aguda.

Si se analizan los acordes del principio, nuestro subconsciente podría pensar que el primer acorde tiene que ver con una sonoridad lidia con centro en do y el segundo presenta la misma estructura pero un tono descendente, es decir en si bemol lidio. O algo equivalente, que sería considerar en ambos casos acordes con la séptima mayor y la tensión diatónica #11 con la quinta omitida —o utilizando la quinta disminuida en lugar de la quinta justa, que se obtendría el mismo resultado—, como si fueran las subdominantes de las correspondientes tonalidades mayores. Sin desmentir esto y teniendo en cuenta la formación del compositor José Nieto, se podría deducir que esa sonoridad, ya sea consciente o inconscientemente, proviene de algo mucho más común.

En un entorno de armonía cuatriádica —un sistema muy habitual para Nieto en su época como músico de jazz<sup>48</sup>— un acorde con función de dominante tiene como tensiones

<sup>48</sup> A mediados de los sesenta, Nieto era habitual en el escenario del club de jazz Bourbon Street (Alvares 1996, 24-26).

diatónicas la 9 y la 13. Es decir, que con una fundamental en re las notas resultantes serían precisamente las correspondientes a su tritono, fa# y do, y las tensiones diatónicas mi y si<sup>49</sup>. De hecho, un blues en re podría comenzar precisamente con esos sonidos. Del mismo modo, el siguiente compás sería equivalente pero con fundamental en do, precisamente la nota que se va a privilegiar en el compás siguiente mientras se cadencia a mi bemol. Con este tipo de estructura se consigue por tanto una direccionalidad de dominante que la mayoría de los espectadores ya han escuchado en su contexto original.

Después de esto aparece un acorde de si bemol menor, que será definitivamente el acorde en el que concluya todo, no sin antes reafirmarse mediante una cadencia  $\flat VI_{Maj7} I^-$ .

Por último, habría que destacar la importancia que en este breve fragmento tienen las relaciones mediánticas. Desde un punto de vista macroformal, empieza en re y termina en si bemol. Y la última cadencia es de sol bemol a si bemol. Y al final de la primera parte se privilegia la relación entre do y mi bemol.

## **N\_ME: 10**

Comienza con un segundo grado en la frigio ( $\flat II_{Maj7\#11}$ ), con una disposición y un tratamiento en la cuerda con reminiscencias flamencas. Cuando finalmente resuelve en la, comienza una progresión diatónica hasta concluir en un  $\flat VI_{Maj7\#11}$ . Este tratamiento rítmico se utilizará posteriormente.

## **N\_ME: 11**

En este bloque se puede observar un ejemplo claro de transformación motivica por rearmonización. Efectivamente: todo el bloque está construido a partir de la cabeza del tema principal de la película, pero en este caso la armonía va a transmitir unas connotaciones muy diferentes.

---

<sup>49</sup> En el bloque 11 se explica más detalladamente esta estructura armónica.

En primer lugar, puede dar la sensación de que el motivo principal, originalmente en mayor, pasa a modo menor. Pero no es exactamente así. Sin perder de referencia el centro en fa, comienza con un acorde que se acaba de escuchar en el bloque anterior,  $\flat\text{II}_{\text{Maj7}}\#11$ ; es decir, con cierto carácter frigio acrecentado por haber escuchado poco tiempo antes esta misma sensación. No obstante, con la aparición del sol natural inmediatamente después en la melodía se rompe esta direccionalidad y se podría incluso concluir que está siguiendo una rearmónización nota a nota sin un centro claro.

No obstante, profundizando un poco más se descubren dos cosas fundamentales. En primer lugar, que la sensación de tensión que transmite esta rearmónización del motivo viene dada porque en todos estos acordes hay un tritono y la forma de enlazarlos es simplemente transportando todo el acorde una segunda menor descendente. Y en segundo lugar, que esas estructuras armónicas no son aleatorias sino que se corresponden exactamente con uno de los *voicings* más típicos y recurrentes utilizados en jazz: el acorde de séptima de dominante con las tensiones diatónicas más comunes, 9 y 13 —o con las tensiones alteradas si tomamos como fundamental del acorde su tritono—, tal y como se anticipaba en el bloque 9. Es decir, que esta sonoridad aparentemente aleatoria utilizada como elemento generador de tensión se consigue utilizando una serie de dominantes «jazzificada» sin la fundamental. No quiere esto decir que Nieto lo haya hecho de forma consciente, pero lo que es evidente es que esta sonoridad es muy familiar para él y la puede descontextualizar tanto consciente como inconscientemente.

En el siguiente ejemplo se puede comprobar cuál sería la fundamental de esos acordes de séptima de dominante con las tensiones 9 y 13 en un contexto tonal, así como constatar que el acorde de fa en el que concluye la primera aparición del motivo también presentará una estructura de acorde de dominante, por lo que la tensión armónica no se resuelve. Hay que aclarar que en el segundo compás se puede considerar que la fundamental es do con las tensiones alteradas ( $\flat 9$  y  $\flat 13$ ) o bien una fundamental sol bemol con las tensiones diatónicas 9 y 13 (en cualquier caso, su función tonal como dominante de fa permanecería inalterada).

Oboe

(Fundamental en un contexto tonal)

Ejemplo 12. *El maestro de esgrima*, bloque 11.a (fundamental aparente del  $Maj7^b5$ )

Por último, habría que citar, desde el punto de vista contrapuntístico, la aparición del motivo por movimiento contrario en el resto del viento madera —flautín, flauta, clarinetes—, circunstancia que otorga una mayor independencia a las voces, así como un mayor protagonismo al motivo en sus múltiples formas.

Una rearmonización similar del motivo la utiliza posteriormente en el viento metal con un pedal de mi bemol agudo en las cuerdas. Sigue conservando el tritono en todas las estructuras, aunque el segundo acorde viene determinado por el movimiento contrario por grados conjuntos en las trompetas y, a su vez, los acordes siguientes dulcifican parcialmente la armonización inicial utilizando únicamente la novena y cambiando la decimotercera por una quinta justa respecto a la fundamental que aparecería en un contexto tonal.

Trumpet in C 1

Trumpet in C 2

Tuba

Ejemplo 13. *El maestro de esgrima*, bloque 11.b

No obstante, lo interesante aquí es la última aparición del motivo, justo antes de que entren a la nueva estancia, por varias razones. La primera, porque aumenta el número de notas distintas hasta cinco, aumentando así la tensión. Por otra parte, por la aparición del motivo con la tercera mayor, cuando se espera una tercera menor, generando así una sensación de tensión añadida. También es digna de destacar la serie de quintas paralelas que se produce entre tuba y trombón III. Y, por último, habría que mencionar la utilización de un acorde no clasificable tonalmente, utilizando disonancias más alejadas a modo de clúster en octavas, evitando cualquier tipo de sensación tonal.

The image shows a musical score for four instruments: Trumpet in C 1, Trumpet in C 2, Trombone, and Tuba. The score is in 4/4 time and consists of four staves. The first three staves (Trumpet in C 1, Trumpet in C 2, and Trombone) are in treble clef, and the Tuba staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music is a single measure with a final quarter rest. The notes are: Trumpet in C 1 (G4), Trumpet in C 2 (F4), Trombone (B3, C4, D4, E4, F4), and Tuba (B2, C3, D3, E3, F3). The notes are grouped with a large brace underneath, indicating a cluster. The Trombone part shows a series of chords: B3, C4, D4, E4, F4, and then a cluster of B3, C4, D4, E4, F4.

Ejemplo 14. *El maestro de esgrima*, bloque 11.c

## **N\_ME: 12**

Este bloque constituye un ejemplo de aumento de la densidad sonora añadiendo más notas y un nuevo plano sonoro; y además, subrayando los armónicos más alejados y añadiendo otros también bastante lejanos, al objeto de incrementar la tensión y marcar momentos puntuales de tensión.

Se parte de una estructura armónica conocida, que aparece ya anteriormente como un  $b||_{Maj7\#11}$ , en este caso descontextualizada aunque con un ritmo y timbre ya utilizados anteriormente y con la misma fundamental, fa# (un semitono más grave todo el bloque en la partitura original y en el CD). En el momento posterior a la aparición del plano del

cadáver se escucha una segunda menor en las trompetas, que al producirse con un timbre idéntico supone todavía una tensión mayor. Además, la nota más grave de esa segunda constituye un intervalo de séptima mayor con respecto a la fundamental. A ese nuevo plano sonoro proporcionado por las trompetas se añade un motivo melódico cuyas notas estructurales aumentan todavía la más la tensión, para finalmente resolver con una cadencia frigia que ya ha sido utilizada por Nieto en otros bloques de esta película. En este caso concreto, los clarinetes nos aclaran que la tónica está pensada en modo menor.

### N\_ME: 14

En este bloque se desarrolla una idea similar al anterior en cuanto a transformación de la cabeza del motivo. Hay un momento interesante al objeto de destacar las manchas de sangre. Con la finalidad de señalar el primer charco de sangre utiliza una progresión, que luego modifica por disminución. Posteriormente llama la atención que a pesar del clima de tensión utilice algunas cadencias auténticas sobre sol menor con la sexta añadida —con pedal en tónica—, aunque es cierto que muy desdibujadas, dado que si se considera ese sol como un pedal en realidad el acorde de dominante con una novena menor añadida resolvería en una especie de cadencia rota  $V_{add\flat 9} VI^\circ$ , lo cual descontextualiza un poco la cadencia a pesar del gesto  $\hat{5} \hat{b}3$  de las trompetas y el pedal de tónica. Otro aspecto que influye en esta cuestión es el hecho de subrayar el intervalo de cuarta entre violonchelos y violas, lo que produce cierta sensación de inestabilidad añadida.

The image shows a musical score for a 4/4 measure. The top staff is in treble clef and contains a whole rest followed by a chord of G4, B4, and D5. The bottom staff is in bass clef and contains a whole note G2, a whole note B2, and a whole note D3. Labels 'Vla.', 'Vc.', 'Syn.', and 'Cb.' are positioned below the bass staff.

Ejemplo 15. *El maestro de esgrima*, bloque 14

Y justo después, para marcar la sangre sobre la cama, introduce perfectamente sincronizada una nota pedal aguda en los violines sobre una armonía con bajo en mi bemol. Rescata el plano sonoro formado por las escalas en sol menor y como resultado se produce un acorde  $E^b_{Maj7}$  pero con una escala de mi bemol lidia, lo que en cierto modo supone, con respecto al sol anterior, una especie de semicadencia al sexto grado. Esa sensación lidia todavía se hace más presente al introducir en el último acorde la nota la en los segundos violines en *divisi*, en lugar del sol que hacen los violines primeros. Por tanto, es una cadencia suspensiva al  $bVI_{Maj7\#11}$ , algo que ya utilizó Nieto en el bloque 10.

Es destacable la utilización de armónicos alejados, siendo precisamente esa nota pedal la séptima mayor sobre mi bemol, es decir, un re, algo que todavía se refuerza más con un intervalo de segunda menor —re-mi $b$ — en las trompetas.

#### **N\_ME: 18**

Este bloque comienza con las primeras notas del tema central por retrogradación sobre un acorde  $A^b_{Maj7^b5}$  —o  $A^b_{Maj7\#11omit5}$ —, tan presente en esta película. Cuando aparece Don Agapito atado y delirando, esa estructura armónica se hace presente en la cuerda en tesitura aguda, transportada a  $E^b_{Maj7^b5}$  lo que aporta todavía mayor tensión por cuestiones tímbricas. Pero curiosamente, incluye un bajo en do, lo que supone cierta sensación de haber realizado una cadencia modal,  $b\hat{6} \hat{1}$  —lo que le permite utilizar posteriormente ese do grave como nota pedal—, pero mantiene la tensión porque a la del propio acorde  $E^b_{Maj7^b5}$  le añade la tensión del acorde resultante final:  $C-6add9$ , aclarando los clarinetes y las flautas que este fragmento está en do dórico.

#### **N\_ME: 20**

El comienzo de este bloque constituye una síntesis de la utilización que Nieto hace del acorde  $Maj7^b5$ . Es una secuencia con bastante tensión ya que, de forma casual, el maestro Astarloa descubre en casa de unos alumnos el escudo heráldico que probablemente tenga algo que ver con los asesinatos que se han producido. Entonces, para reforzar el hecho de que Astarloa se ha percatado de la situación, se escucha un acorde  $Maj7^b5$ , tan utilizado anteriormente. Tal y como se puede ver en la reducción, la primera vez duplica la séptima

mayor (1a) a la octava inferior. La segunda vez, se vuelve a escuchar transportado a una fundamental con la que se produce una relación mediántica (aunque desdibujada por el brusco cambio de tesitura y el cambio tímbrico del viento madera por el viento metal). En este caso, aunque utiliza las mismas notas, se opta por subir la tercera del acorde (si bemol) una octava, por lo que se produce una sensación de acorde por cuartas. La tercera vez, el acorde se despliega de una forma similar a la primera.

Ejemplo 16. *El maestro de esgrima, bloque 20*

El cuarto acorde tiene menos protagonismo: efectivamente, aparece en escena el señor Salanova, que saluda a Astarloa. A pesar de que al iniciarse un diálogo la música tiene menor protagonismo, al comienzo de la conversación sigue utilizando la misma estructura armónica, en este caso sobre mi bemol —nueva relación mediántica—, pero aparece sobre el segundo tiempo del compás, un motivo rítmico que ya ha aparecido en otras ocasiones en las que este acorde se ha utilizado como una estructura armónica sobre el segundo grado del frigio.

No obstante, algo cambia momentáneamente cuando aparece la frase «Así que sus nietos se van». Justo en ese momento la conversación parece que se va a relajar y la música así lo subraya: los acordes  $Maj7b5$  hasta entonces se presentaban como estructuras armónicas que generaban tensión sin un centro determinado, simplemente enlazándose utilizando relaciones mediánticas; pero en ese preciso instante, ese  $Eb_{Maj7b5}$  resuelve en el acorde de re menor, como si se estuviese pensando en una especie de re frigio.

Sin embargo, va a ser solo un espejismo, al igual que la dulcificación de la conversación. Cuando Salanova dice que «Madrid se ha convertido en un polvorín», como prelude a una especie de amenaza velada a Astarloa, vuelve a aparecer el acorde  $Bb_{Maj7b5}$  pero en este caso también con la quinta, en realidad un  $Bb_{Maj7\#11}$ , y con el ritmo que se había anticipado dos compases antes en el bajo a tiempo. Es decir, por un lado se



vuelve a la situación de tensión previa a la aparición de la palabra «nietos»; y por otro, se resalta que la acción sigue transcurriendo en Madrid.

Más adelante, sigue utilizando esta misma estructura armónica a excepción de un momento en el que se vuelve a suavizar la conversación cuando Salanova, en referencia a ese escudo, dice: «En confianza, es por eso por lo que rara vez uso este emblema». Justo después, cuando los nietos se van, aparece el tema principal rearmonizado en modo menor y utilizando, en la medida de lo posible, una armonización por sextas sobre un pedal de si bemol que resuelve a la.

### **N\_ME: 21**

Este bloque musical comienza con una función aparentemente anticipatoria. Una secuencia teóricamente sin ningún tipo de acción pero en la que se quiere transmitir que algo va a suceder. Para ello se utilizan varios clichés tímbricos, como el sonido del reloj o una única nota tenida en violines primeros doblados por flautas que aparece y desaparece. Otros aspectos al margen del sonido como la iluminación o el hecho de encender un candil resaltan esa función anticipatoria a pesar de acciones tan aparentemente inocentes como tomar un té.

Armónicamente se apoya esta función anticipatoria de dos maneras. En primer lugar, utilizando la cabeza del motivo pero transformada esta vez no a modo menor, como ha sucedido con anterioridad, sino comenzando como si se estuviera en modo frigio. Es decir, tomando las tres primeras notas del motivo, las interválicas serían las siguientes:

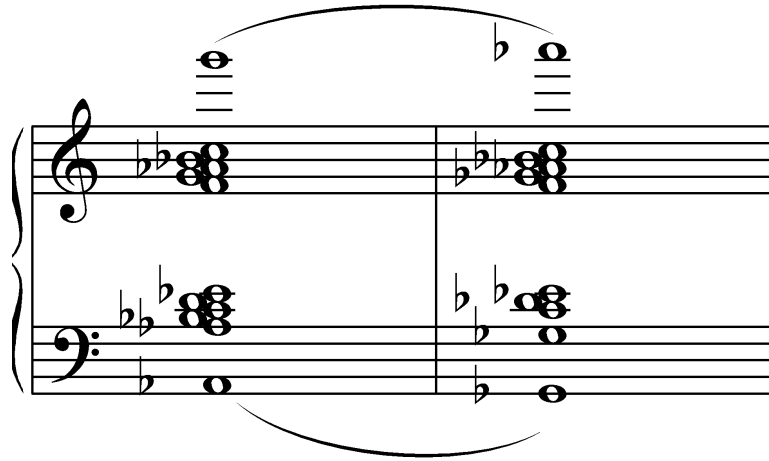
Cabeza del motivo original: Tono + Tono

Transformación del motivo a menor: Tono + Semitono.

Transformación del motivo a frigio: Semitono + Tono.

Ejemplo 17. *El maestro de esgrima, bloque 21.a (cabeza del motivo)*

Este intervalo melódico de semitono genera una mayor sensación de tensión con respecto al motivo que el espectador había escuchado con anterioridad. Por otro lado, cuando aparece la tercera nota se produce la segunda herramienta armónica que indica que algo va a suceder: esa tercera nota, a diferencia de las anteriores, viene acompañada por una formación armónica muy interesante y, además, con una densidad mucho mayor.



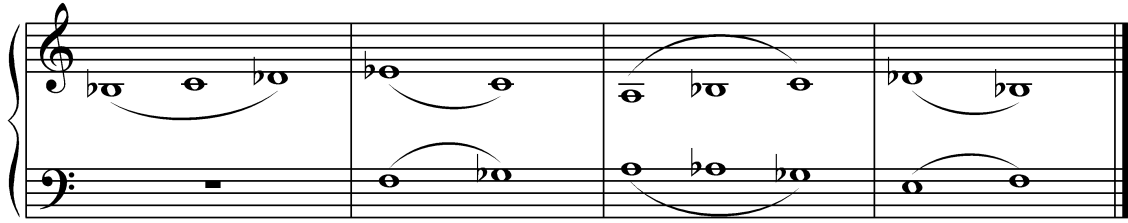
Ejemplo 18. *El maestro de esgrima*, bloque 21.b

Tal y como se puede constatar, se produce un gran clúster pero, por encima y por debajo y bastante alejadas, aparecen dos líneas melódicas en una tesitura bastante extrema: la superior, interpretada por los violines (sol-lab) y la inferior, a cargo del contrabajo (lab-solb). Así, a pesar del clúster densamente acumulado en la tesitura central, las que van a ser escuchadas principalmente son las voces extremas. Y esto produce un doble efecto. Por un lado, hay cierta sensación de resolución en el segundo acorde — dentro de un nivel de tensión alto provocado por el clúster—, sensación acrecentada porque algunas de las voces del clúster refuerzan los movimientos melódicos de las voces extremas. Además, otras colaboran realizando movimientos ascendentes o descendentes por grados conjuntos. Por otro lado, un segundo efecto viene motivado por el hecho de que el intervalo que se produce entre esas dos voces extremas pasa de una séptima mayor a una novena mayor, lo que en términos relativos supone que esa novena mayor tiene un menor grado de tensión y ayuda a la sensación de resolución aportada por el movimiento melódico.

Asimismo, esta sensación se amplifica por el *crescendo* general y por algo todavía más determinante: coincide con el fundido\* con la secuencia en la que va a aparecer Astarloa durmiendo, lo que desmiente parcialmente esa función anticipatoria previa, dado que al menos en este primer momento no ha ocurrido nada. Pero el clúster sigue estableciendo un grado de tensión que anticipa, no obstante, que algo va a suceder tarde o temprano.

Después de esta aparente pseudoresolución, Nieto la contradice de una forma muy sutil: se olvida de la tesitura grave pero resuelve el la bemol de violines y violas en un si bemol, lo que da una sensación de resolución subtónica-tónica como si de un  $\flat VII \quad I$  se tratase. No obstante, dado que el bajo partía de un sol bemol, se suaviza ese movimiento al conseguirse cierta sensación de relación mediántica —a pesar de que los chelos abandonan su tesitura anterior y ascienden una décima, quedándose al unísono con las violas—. Ese si bemol, como ya se ha dicho, se destaca mediante la duplicación en tesitura aguda. Pero, además, el metal interpreta en piano una segunda menor (mi-fa) que de alguna forma mantiene el carácter provocado anteriormente por el multitudinario clúster. Esta disminución de la densidad sonora contribuye a la sensación de resolución, pero esa segunda menor otorga la posibilidad de seguir hacia adelante. Es precisamente esta estructura armónica, ya más manejable, la que se utiliza para destacar la cabeza del motivo principal por aumentación y un elemento del diseño sonoro que se antoja fundamental: los pasos de Adela (no por casualidad el título de esta secuencia en el CD es «La vuelta de Adela»). Cuando se abre la puerta, vuelve a sonar un sol bemol en los violonchelos en tesitura grave duplicados a la octava inferior por los contrabajos, a modo de pedal grave. Sobre él se seguirá jugando con la cabeza del motivo principal, esta vez por movimiento contrario y ya volviendo al modo original. Posteriormente, coincidiendo con el plano americano de Adela se incluirán las escalas que los clarinetes ya han utilizado en otros bloques.

Tras responder Astarloa «Supongo que sí», se refuerza el pedal grave, en este caso en si bemol, y se dejan libres las frecuencias que utilizan los actores para que se entienda bien el diálogo sin necesidad de bajar la música —de hecho, está más alta ahora que en el momento anterior—. Se hacen breves incursiones del motivo, esta vez completo y por aumentación, pero con una armonización muy particular:

Ejemplo 19. *El maestro de esgrima, bloque 21.c*

Se observa un contrapunto por aumentación a dos voces —la duración no ha sido transcrita—, privilegiando unos intervallos que no son los más usuales en un contexto tonal. La primera semifrase concluye en un tritono, en el que se vuelve a incidir al final de la siguiente ligadura. Teniendo en cuenta que el motivo lo utiliza en este caso en si bemol menor, ese tritono podría identificarse con la dominante del sexto. Pero no es así: en realidad, actúa como una semicadencia siendo do la sensible de re bemol (tercera del acorde de tónica) y sol bemol la sensible superior de fa (quinta). En todo caso, lo fundamental aquí es la sensación contrapuntística a dos voces, que permitirá que la cuarta justa del último acorde se escuche como tal a pesar de que con el pedal en si bemol debería pasar desapercibida. Esta segunda voz contribuye, junto a la utilización del motivo en menor, a generar una situación de tensión acorde con la escena, derivándose además consecuencias armónicas.

## **INTRUSO (1993)**

A *Intruso* le sucedió lo contrario que a *Lo más natural*: a pesar de ser una de las partituras más complejas de Nieto y una de las preferidas por el autor, no fue galardonada con el Goya (aunque al menos estuvo nominada).

El punto de partida de esta banda sonora es ciertamente interesante. El propio compositor destaca la vertiente psicológica de los personajes (Nieto 2003, 95-96) y la compara con otro de sus trabajos que también escribió para Vicente Aranda: *Amantes* (Aranda, 1996). Los personajes de *Amantes* son primarios, de baja extracción social y actúan más por instinto que como resultado de análisis o procesos de raciocinio; los personajes de *Intruso* son universitarios, de clase media alta y al menos dos de ellos tienen una gran capacidad de análisis y sus reacciones están perfectamente premeditadas y controladas. La música de Nieto va a reflejar este hecho eficazmente:

La música nos puede mostrar [...] esos procesos mentales mediante la utilización de elementos formales [...] Así, no parece fácil que una música basada en una serie dodecafónica y con una instrumentación complicada nos explique nada de las mentes de los personajes de *Amantes*, ni de sus estados de ánimo, ni mucho menos de sus personalidades. [...] En el caso de *Intruso*, si utilizásemos una música simple y primaria [...] transmitiríamos una información sobre los personajes que resultaría, en el mejor de los casos, pobre e incompleta y, en el peor, errónea y confusa, lo cual sería mucho más grave. (Nieto 2003, 96)

A la vista de lo anterior parece evidente que la complejidad de esta banda sonora es un objetivo apriorístico al que la armonía no podrá ser ajena, tal y como se constatará a lo largo de este análisis. Del mismo modo, el planteamiento formal será ambicioso, tal y como señala de forma acertada Julio Arce:

El bloque inicial de los títulos de crédito presenta todos los elementos que se irán desarrollando en el resto de los bloques. Cada uno de los fragmentos sucesivos supondrá un alejamiento de la estructura musical original. Se produce, por tanto, una desintegración de los elementos melódicos, armónicos y rítmicos que conducen al clímax expresivo musical y cinematográfico. El bloque final repite el fragmento inicial; de alguna manera, se resuelve la tensión acumulada a lo largo de los fragmentos anteriores. (Alvares 1996, 203)

### **N\_IN: 1**

Lo que parece comenzar en un re dórico, en realidad se desmiente en poco más de diez segundos al resolver en un acorde de la menor. Por tanto, no es sino una cadencia

plagal ampliada en ‘una especie’ de la menor. Y se utiliza este término aparentemente ambiguo —‘especie de’—precisamente para destacar lo que va a suceder en todo momento a lo largo de esta película desde un punto de vista musical: lo que parece ser en un determinado momento va a ser desmentido en poco tiempo. Es muy significativo que, en este primer bloque, la utilización de unos timbres en ocasiones similares a los créditos de *El rey pasmado* vaya a tener unas connotaciones y un resultado tan diferente.

Con centro en la comienza el tema central sobre un acorde 1-7. Al principio sin definir totalmente el modo. Pero en menos de diez segundos y a pesar de que en el mordente sobre mi utiliza un fa natural, el fa# estructural del tercer compás nos indica que este motivo principal se basa en la dórico. Pero nuevamente en el sexto compás comienza en tesitura grave un gesto convencional que nos devuelve a la escala menor natural en el compás 7.

**Lento**

9 C-add6/Eb C#Maj7b5 D- D-7 EbMaj7b5 EbMaj7b5 C-add6/Eb C#Maj7b5 D-

Ejemplo 20. *Intruso, bloque 1*

Esta relación mediántica entre la y fa se vuelve a reproducir para confirmar que el centro de referencia vuelva a cambiar a re en el compás 11, situación que se reafirma al término de esta primera aparición del tema central.

Se observa como a pesar de su aparente sencillez, Nieto está cambiando rápidamente de centro de referencia pero también de modo, lo que unido a una armonización cuatriádica, la utilización de algunos acordes característicos propios — como el  $\text{Maj7b5}$ — y el uso continuado de relaciones mediánticas, entronca directamente con el grado de complejidad que necesitaba.

Es ciertamente interesante la utilización del  $\text{Maj7b5}$ . A la forma más usual de Nieto, como  $\text{bII}_{\text{Maj7b5}}$  del frigio — por ejemplo, el  $\text{Eb}_{\text{Maj7b5}}$  del compás 13— hay que añadir el

acorde  $C\#_{Maj7b5}$  con resolución en re. Armónicamente se aprovecha el tritono  $do\#-sol$  con direccionalidad precisamente hacia re. Incluso hay quienes entenderían ese acorde como un  $A_7(\#9,b13)$  omitiendo la fundamental. Es más, siendo un poco más creativos,  $C\#_{Maj7b5}$  podría verse —tal y como se explicó en N\_ME: 11— como la inversión de un acorde con función de dominante sobre mi bemol, concretamente  $Eb_7(9,13)$  sin la fundamental, que es una de las sonoridades más típicas en jazz al ser el acorde de quinto grado con las tensiones diatónicas. Al margen de disquisiciones teóricas sobre su procedencia, lo importante aquí es que esta sonoridad, marca de estilo de Nieto, contribuye a su planteamiento inicial de remarcar la compleja personalidad de los personajes. La armonía demuestra nuevamente su eficacia como herramienta para conseguir un objetivo más general.

Y esto es solo el principio, el punto de partida. En este momento comienza a repetir desde el principio, desde ese pedal en re dórico, pero cuando se escucha el tema nuevamente introduce un mayor grado de tensión. Es decir, esta evolución del motivo que señalaba Arce, desde un punto de vista armónico comienza ya en el primer bloque.

Efectivamente: ya en el segundo compás utiliza un acorde de adorno, priorizando las tensiones 9 y  $b13$ , para posteriormente modular a sol de la siguiente manera:

A-7     $Asus2(b13)$     A-7     $E-7b5/Bb$      $A\flat_{Maj7b5}$      $F\#_{Maj7b5}$     G-7

A partir de aquí sigue utilizando estructuras conocidas que ya habían aparecido con centro de referencia en la o en re, pero con alguna pequeña modificación. Por ejemplo, en lugar de utilizar una séptima de paso en el bajo, añade más tensión con la novena:

G-7    G-7(9)     $A\flat_{Maj7}$      $D_{7/3}$     G-7    G-7(9)     $E\flat_{Maj7b5}$      $Dsus4$

Como novedad en este bloque, hay que destacar otro uso más habitual del  $E\flat_{Maj7b5}$ , en este caso como un  $bVI_{Maj7b5}$ . Posteriormente vuelve a aparecer el mismo gesto que al principio con la celesta pero en sol, terminando con una cadencia plagal precedida de un V-.

**N\_IN: 2**

Este bloque comienza con la misma introducción motivica del anterior y también en re, pero en este caso en re menor —concretamente, utilizando en todo momento la escala menor natural y evitando la sensible, lo que le otorga un carácter eolio que se hace todavía más perceptible en las cadencias—.

Posteriormente, cuando entra Ramiro y observa lo que está mirando Luisa, comienza la cabeza del motivo principal del bloque 1 por aumentación, algo de lo que el espectador será consciente cuando Ramiro pronuncie: «Los inseparables». El sonido íntimo del cuarteto, unido a una titubeante afinación y la melancolía imperante al estar viendo fotos del pasado, otorga un dramatismo adicional a la secuencia.

♩ = 62

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

Ejemplo 21. *Intruso*, bloque 2

La armonía se basa en una sencilla relación mediántica con el sexto grado. La cadencia final incide en esta huida de la sensible, decantándose por una cadencia  $V_7^{sus4} \quad I-7$ .



### **N\_IN: 5**

La mayor parte de lo que aquí sucede ya ha sido explicado en los bloques anteriores. No obstante, hay un aspecto que utiliza Nieto en muchas de sus películas para destacar un punto de sincronía determinado y, en cierto modo, anticiparlo, en el cual se debería incidir.

En este caso, el bloque termina, al igual que el anterior, con una cadencia  $\flat VI_{Maj7}$  | - en re. Pero sobre ese sexto grado introduce una progresión ascendente diatónica sobre el pedal en  $si\flat$ , al objeto de anticipar y destacar el primer plano de la inscripción de un anillo de Ángel que tiene una especial importancia. Se utiliza una textura más bien contrapuntística, en ocasiones con cierta sensación heterofónica, con el fin de introducir al espectador en los complejos e impredecibles pensamientos de Ángel, algo que el compositor utilizará en otras películas como *Sé quién eres*. Sobre este objeto sonoro introduce elementos derivados del tema principal en la trompeta, siendo menos evidentes por estar aplicando un proceso de deconstrucción.

### **N\_IN: 8**

Este bloque constituye un claro ejemplo de incremento de la tensión utilizando distintos planos sonoros progresivamente con unas implicaciones armónicas evidentes. El fragmento comienza con una nota pedal, concretamente un la, interpretado por trompeta y violines —la trompeta enseguida desaparece, únicamente tenía una finalidad tímbrica—.

Justo en el momento en el que Ángel dice «no sabes lo que te he detestado» aparece un diseño en las cuerdas en torno a un acorde de la menor sobre el que se ejecutan tres bordaduras superiores. El hecho de comenzar directamente en las notas no estructurales, que destacan un acorde disminuido con el tritono entre los extremos, genera cierta indeterminación, máxime cuando no es infrecuente que Nieto utilice ese II° como un acorde estructural.

DAMIRO y ANGEL  
(NO SABES CUANTO TE HE  
DETESADO)

BLOQUE 5 J=48

Ejemplo 22. *Intruso*, bloque 8<sup>50</sup>

Un nuevo plano sonoro aparece después de la siguiente frase: «Inventaba para ti las torturas más atroces y refinadas». Se trata de una estructura armónica en las cuerdas que añade la séptima menor y las tensiones 9 y 11 utilizando un elemento rítmico característico. Dicho elemento se va intercalando con elementos tímbricos, de carácter puntillista, que poco a poco van aportando algo más de tensión, siendo todo esto reforzado por las cuerdas. En primer lugar, en el *pizzicato* del primer violín aparece una tensión  $b13$ , cuya resonancia se fundirá con ese mismo  $fa$  mantenido en los violines segundos. Desde ese momento, armónicamente se puede decir que ya tenemos el sumatorio de los dos acordes del principio,  $A^-$  y  $B^\circ$ , de tal forma que lo que parecían dos bordaduras, en realidad, y sobre ese pedal en la que continúa sonando, se ha convertido en un resultado  $1-7(9,11,b13)$ .

Poco después, sobre esta textura formada por distintos planos sonoros y con la vuelta a un plano de Ángel, aparece la cabeza del motivo del tema principal mientras la tensión aportada por los elementos rítmicos se acentúa (por ejemplo, la trompeta

<sup>50</sup> Primer sistema de la imagen recogida con el título «Ejemplo 9, bloque 5 de *Intruso*» (en Alvares 1996, 216).

introduce una séptima mayor). Es precisamente la evolución del motivo la que permite por fin concluir la nota pedal que venía sonando desde el principio para desplazarse hasta un  $\hat{6}$ . Pero enseguida vuelve a la tónica para señalar la vuelta a la calma de Ángel. Se vuelve a escuchar la cabeza del motivo y el siguiente punto de sincronía importante coincide con el momento en el que Ángel le dice: «Te las voy a dar ahora». Y entonces, armónicamente aparece un  $\flat\text{II}_{\text{Maj7sus2}}(\#11)$ . Sobre este acorde —que procede originariamente del frigio— incrementa la tensión con *pizzicati* y los elementos rítmicos de la trompeta, manteniéndola un tiempo hasta que vuelve nuevamente a la tónica. Pero para destacar el punto final, en el que Ramiro está a punto de pegar a Ángel, se produce una semicadencia al  $\flat\text{VI}_{\text{Maj7}}(9,\#11)$ .

## N\_IN: 12

En este bloque se destacarán dos puntos, ambos como ejemplos paradigmáticos de rearmonización de un motivo. El primero de ellos se produce cuando Luisa está junto a la cama de Ángel, que ya está enfermo. Poco antes de que se acerque para besarle comienza el tema principal. A diferencia de las veces anteriores aparece en re menor, pero comenzando sobre la quinta del acorde. Y posteriormente, cuando le besa y el aparentemente dormido Ángel le devuelve el beso con violencia la armonía cambia súbitamente. En un primer momento se escucha una fundamental sobre mi bemol ( $\flat\hat{2}$ ), al que se añade un la doblado a la octava —privilegiando así la relación de tritono—. Pero casi inmediatamente, al objeto de subrayar esa sensación de sorpresa y tensión se producen unos *glissandi* en las cuerdas, un sutil motivo melódico con trémolos *sul ponticello* que privilegia las notas la y re, y finalmente unos *pizzicati* que además del la aportan un sol. Es decir, el acorde  $\flat\text{II}_{\text{Maj7}\flat 5}$  tantas veces utilizado por Nieto en este tipo de situaciones. Incluso añade un si natural como última nota en *pizzicato* para aportar una tensión adicional. Esta estructura armónica se percibe hasta que Luisa se marcha cerrando la puerta, momento en el que resuelve en un acorde de tónica menor con la séptima, que incluso a pesar de la utilización de la novena en la melodía parece un remanso de paz comparado con lo anterior.

La segunda rearmonización del tema principal se produce en la escena de sexo entre Luisa y Ángel. Es un momento complejo, ya que a la propia tensión sexual se añade

el hecho de que se está consumando el triángulo amoroso y que, además, están constatando que la enfermedad de Ángel es irreversible.



Ejemplo 23. *Intruso*, bloque 12

Para mostrar todo esto, Nieto privilegia el tritono entre voces extremas. Apoyándose tímbricamente en un motivo rítmico en cuerdas graves con cierta sensación de aleatoriedad, sobre el que destaca un solo de marcado carácter dramático, la armonía descansa sobre un acorde semidisminuido como excusa para resaltar ese tritono, que se prolongará hasta que el diálogo entre los protagonistas haga innecesaria la música en un plano perceptible.

## N\_IN: 16

Este bloque constituye en realidad el final de la película, y musicalmente se construye con elementos que han aparecido durante toda la película deconstruidos. Como dice Julio Arce:

La melodía inicial y el diseño arpegiado de la celesta se oscurecen a medida que avanza la película, alcanzando su clímax expresivo con el asesinato y la muerte de los dos protagonistas masculinos. (Alvares 1996, 203)

Desde un punto de vista armónico, lo más llamativo es el momento en el que Luisa descubre que el que está en su cama no es Ramiro sino Ángel. Justo en el momento en el que dice «soy yo» y comienza a darse la vuelta, aparece una estructura armónica compleja en tesitura grave sobre un pedal de sol. En realidad, parte de un acorde menor con séptima, pero eso no es lo importante ya que, debido tanto a la tesitura como a las tensiones añadidas y su disposición, se percibe como un clúster. Es el momento de máxima tensión de la película: se puede deducir que ha matado a Ramiro y que él va a morir casi inmediatamente, sentimiento que se ratifica con la breve conversación. Al margen de la



**LA PASIÓN TURCA (1994)**

*La Pasión Turca*, en principio, parece ser un claro ejemplo de cómo la música puede contextualizar geográficamente una película. Pero en realidad no es tan obvio como pudiera parecer a simple vista.

Tal y como afirma el propio compositor, el planteamiento de la película era claro:

Una gran producción en la que debía tener suma importancia el aspecto estético y dentro de él, el color exótico de Turquía [...] Los intensos y brillantes colores de aquel extraordinario país, el penetrante aroma de las especias, el exotismo abigarrado de sus zocos sólo podía expresarse a través de algunos de los elementos de su folclore. (Alvares 1996, 125)

Un compositor puede utilizar varias herramientas al objeto de contextualizar un determinado lugar. El más evidente es el timbre, ya que determinados sonidos e incluso instrumentos pueden evocar al espectador un país o ciudad, incluso aunque nunca haya estado allí. Y en este momento hay que introducir un aspecto fundamental: lo que el compositor intenta es evocar y no reproducir la música autóctona de un determinado sitio. Es decir, no tiene por qué coincidir la música que se interpreta en un país específico con la que un espectador occidental asocia a ese emplazamiento.

Nieto es consciente de ello y por eso utiliza timbres que de una forma u otra un espectador puede asociar a Turquía, como la percusión y un conjunto de laúdes<sup>51</sup>, pero también otros que a priori podrían parecer fuera de lugar pero empastan perfectamente, como por ejemplo el saxo tenor —eso sí, de una forma poco convencional—.

No obstante, Nieto no va a emplear la música de forma redundante, ya que incluso antes de comenzar a componer entendió que el interés de Vicente Aranda radicaba sobre todo en la historia, el inmenso cambio emocional que alguien puede sufrir cuando se entrega al delirio amoroso (algo que le sucede a la protagonista de la novela de Antonio Gala).

---

<sup>51</sup> «De entre el excelente grupo de músicos con que conté para la grabación de esta banda sonora, realizada enteramente en Madrid, quiero destacar a la magnífica orquesta de laúdes Roberto Grandío, sin cuya colaboración no hubiese resultado posible la música de *La pasión turca* tal y como fue» (Alvares 1996, 125-126).

Es por ello por lo que algunos aspectos, como la relación entre ambos protagonistas, van a tener un tratamiento musical muy presente a lo largo de toda la película.

### **N\_PT: 1**

Hay dos ideas principales que subyacen en el inicio de la película: situar al espectador en la ciudad de Estambul y presentar a una protagonista que, de forma más o menos evidente, está atrapada en esta bella ciudad. De estas dos ideas, la música de Nieto se decanta precisamente por reforzar esa contextualización geográfica.

Desde el punto de vista armónico, la respuesta está en el bloque cuyo título en el CD será «Estambul». Tras un cántico de llamada a la mezquita que nos sitúa inmediatamente en una sociedad musulmana, comienza un tema muy definido en las cuerdas, utilizando un modo eolio y priorizando la cadencia I- bVII I- , en ocasiones añadiendo una séptima menor en la melodía sobre el acorde de séptimo grado. Una segunda parte, en textura homofónica y en la que los laúdes cobran protagonismo, introduce el acorde de subdominante.

Tal y como subraya Nieto, a lo largo de la película utiliza elementos de las dos grandes fuentes de la música étnica turca:

Por un lado, la música otomana, de la que tomé elementos que expresaban muy bien una de las facetas de la historia: su sensualidad, su erotismo salvaje. Y por otro, la música más mediterránea, más cercana, por tanto, a nuestra cultura, y en la que me inspiré para componer el tema central de la película. (Alvares 1996, 125)

En cualquier caso, desde el punto de vista armónico, a la hora de definir Estambul se limita a destacar los elementos tímbricos y los gestos característicos de determinados instrumentos a partir de un modo tan versátil como el eolio, huyendo por tanto de cualquier cadencia que pudiera evocar un modelo tonal.

Mención aparte merece la cadencia suspensiva con la que termina el bloque. Coincidiendo con la vuelta a España, Nieto subraya ese carácter gris y anodino con el que se quiere caracterizar a Madrid —en contraposición con Estambul— utilizando una semicadencia plagal en modo menor con las tensiones 9 y 13; una tensión 13 que resalta la relación de tritono que se produce con la tercera del acorde. Desde este momento la

acción en España transcurrirá sin música no diegética, algo que cambiará cuando la protagonista vuelva a Turquía.

### **N\_PT: 6**

En este bloque aparece el tema que va a marcar los encuentros de los dos protagonistas, con un carácter más otomano, remarcando esa sensualidad buscada por Nieto. Desde un punto de vista armónico, se sigue basando en la cadencia I- bVII I- , con centro en la<sup>52</sup>, pero en un primer momento no determina si es dórico o eolio, ya que se omite la nota fa. Posteriormente, la segunda parte determina que se trata del modo eolio.

Es digno de destacar un gesto característico de Nieto, que utiliza para introducir cierta sensación de tensión y que se podrá analizar en otras películas como *Sé quién eres*. Se trata, concretamente, de alternar el primer grado con el segundo en tonalidad menor, destacando de alguna forma el tritono que se produce entre la fundamental y la quinta del segundo grado. En este bloque se produce tras el desmayo de Desi. Sobre una nota pedal aguda en violines, a la que se añaden elementos turcos que caracterizan a Yamán, aparece este elemento que en cierta forma anticipa que algo va a suceder entre ambos personajes, una relación complicada que no es posible prever únicamente a partir de esta secuencia.

### **N\_PT: 8**

En «Encuentro en la mezquita» se confirma la función anticipatoria del gesto I- II° que se ha podido escuchar en el bloque 6. No utiliza ningún elemento nuevo, de alguna forma sucede lo que musicalmente Nieto había ya anticipado.

### **N\_PT: 12**

Este bloque constituye un claro ejemplo de progresión. Desi llama por teléfono a Turquía, pero Yamán no coge el teléfono. Inmediatamente después aparece un calendario, al mismo tiempo que comienza a sonar el motivo sensual que caracteriza a la tumultuosa

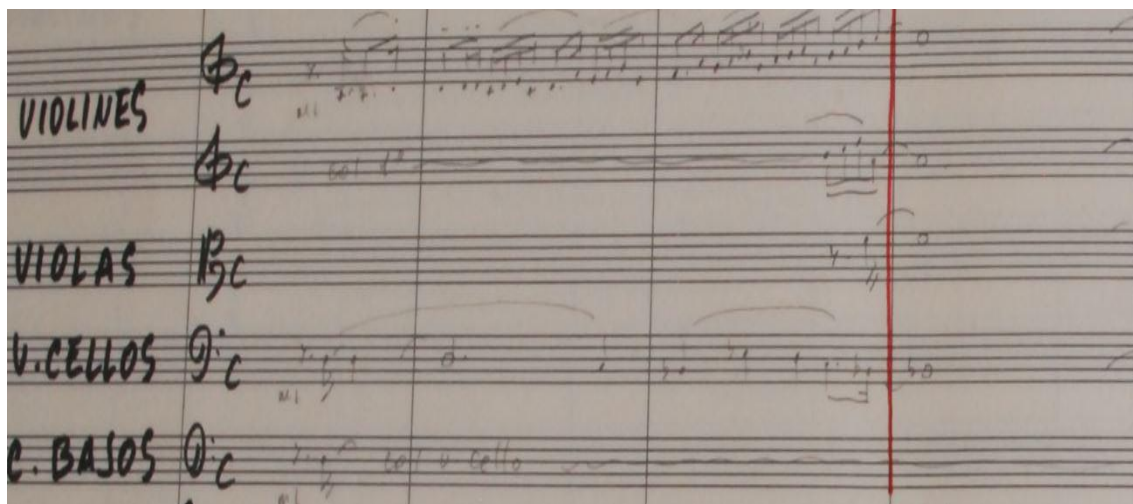
---

<sup>52</sup> En el DVD suena aproximadamente un semitono más alto que el CD, es decir, en torno a si $\flat$ .



## La pasión turca

relación entre ambos. Conforme se van tachando las semanas en dicho calendario, una progresión con ese mismo motivo consigue transmitir una tensión que se redirige a un punto: el momento en el que Desi sale de la farmacia. En ese preciso instante se ha transmitido al espectador que Desi está embarazada y que el padre es Yamán.



Ejemplo 25. *La pasión turca*, bloque 12

Tal y como se puede observar la progresión no es modulante, sino que permanece dentro del modo de re eolio. También es destacable que no solo se utiliza un procedimiento secuencial, sino que hay una progresión en sentido estricto cuyo modelo sería el último tiempo del segundo compás y el primero del compás 3 —asumiendo, tal y como aparece numerado en el manuscrito original, que el comienzo no es anacrúsico—, estando su primera repetición inmediatamente a continuación. No obstante, la forma de escribir las ligaduras indica que Nieto no está pensando en esa progresión en sentido estricto, sino que su objetivo es utilizar el motivo de forma secuencial al objeto de marcar el punto de sincronía de la farmacia. Y todo ello sin salirse del modo eolio. Con esa finalidad en el tercer tiempo del tercer compás rompe el proceso repitiendo la segunda parte del modelo y en el último tiempo añade una escala ascendente hasta llegar a ese punto, que armónicamente lo subraya con un acorde  $bVI_{Maj7}(\#11)$  al que omite la tercera, uno de los acordes más utilizados por Nieto en este tipo de situaciones cadenciales.

Posteriormente, mientras Desi está sentada en el banco de un parque esperando a su amiga, se escucha el tema principal con el que comenzaba la película en la eolio. En este caso la cadencia final al  $\flat VI_{Maj7}$ , con la que concluye este bloque, presenta un carácter más neutro y menos específico de Nieto, basado en relaciones mediánticas.

#### **N\_PT: 14**

En este bloque se rearmoniza el tema principal de la película con la finalidad de darle un carácter más dramático a la secuencia. Ciertamente lo requiere: el marido de Desi acaba de aceptar que un hijo que no es suyo conviva con ellos para no quedar en evidencia ante los demás, pero Desi está muy confusa e inmediatamente después intentará llamar a Yaman.

Técnicamente, Nieto pasa de una armonía modal basada en los acordes I- y  $\flat VII$  a una armonización de carácter más romántico, que sumada al efecto tímbrico derivado de la utilización de la cuerda, así como a determinados gestos característicos en la orquestación decimonónica, implica una mayor sensación de dramatismo.<sup>53</sup>

Tal y como se puede ver en el ejemplo 26, se amplían los acordes utilizados añadiendo un  $\flat VI_{Maj7}$  en el compás 5, al que precisamente se llega pasando por una séptima en los contrabajos, duplicados a la tercera por los violonchelos. Pero hay algo todavía más importante que esta utilización de un acorde cuatríada: la aparición de la sensible en el quinto grado en el compás siguiente, lo que reafirma que estamos ya en la menor y no en el sistema de carácter modal sobre el que se sustentaba el tema original.

Posteriormente y tras la aparición del motivo de Yamán, que nos devuelve momentáneamente a un entorno modal, se incluirá una progresión —utilizando secuencialmente el final de ese motivo— de forma similar al bloque 12 para destacar el punto de sincronía del teléfono. Pero en este caso, a diferencia del anterior, es modulante y solo tiene una repetición, que varía al final al objeto de llegar ascendentemente a la nota si y subrayar el tritono —que se producirá gracias al fa doblado a la octava que han alcanzado chelos y contrabajos al que se unen las violas a la octava superior—, consiguiendo así una sensación de tensión.

---

<sup>53</sup> Los primeros violines no han sido transcritos, pero suenan una octava por encima de los segundos.

## La pasión turca

Musical score for Violin, Viola, Violoncello, and Contrabass, measures 1-5. The score is in 3/4 time. The Violin part starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. The Viola part is mostly silent, with a few notes in the final measure. The Violoncello part starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a series of eighth notes. The Contrabass part starts with a half note G1, followed by a quarter note A1, and then a series of eighth notes.

Musical score for Violin, Viola, Violoncello, and Contrabass, measures 6-9. The score is in 4/4 time. The Violin part starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. The Viola part starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a series of eighth notes. The Violoncello part starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a series of eighth notes. The Contrabass part starts with a half note G1, followed by a quarter note A1, and then a series of eighth notes.

Ejemplo 26. *La pasión turca*, bloque 14

### N\_PT: 25

Lo interesante de este bloque es la utilización de distintos planos sonoros. No es exactamente una transformación armónica del motivo, pero el efecto resultante es similar a otras transformaciones estrictamente de índole armónica que Nieto ha utilizado con anterioridad.

La secuencia comienza con una noticia aparentemente alegre: Desi está embarazada. Pero cuando Yamán dice que debe abortar, hay un primer plano de Desi en el que muestra su incredulidad. Como consecuencia de ello, la interválica ya comienza a cambiar: las violas realizan un intervalo melódico de cuarta aumentada para dirigirse a un la, un sonido que también alcanzan por movimiento contrario y por grados conjuntos

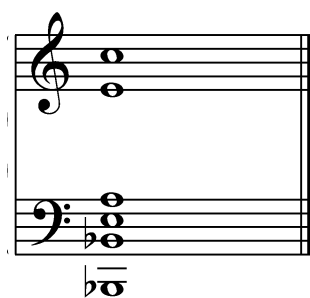
los chelos y contrabajos en tesitura grave. Ese momento constituye un punto de sincronía retardado con respecto al sonido producido por la copa al romperse, debido a que Nieto opta por utilizar el cambio de plano como punto de inicio del fragmento más interesante del bloque.

En ese preciso instante Nieto comienza a utilizar tres planos sonoros. Por una parte, el tema central de la película lo sitúa en tesitura aguda y mediante un proceso irregular de aumentación conseguirá mantenerlo presente a lo largo de todo el bloque. En ocasiones, incluso mantiene la primera nota del mismo a modo de pedal. No desarrolla nunca el tema en su totalidad, pero es ciertamente reconocible. Por otro lado, hay un pedal grave en los contrabajos. Y por último, un tercer plano sonoro creado sobre la base de una textura contrapuntística en violas y chelos, doblados a la octava por la sección de laúdes. Es precisamente este último plano sonoro el que produce una sensación de rearmonización del motivo principal. Efectivamente: el intervalo melódico de segunda aumentada en los violonchelos, así como el hecho de subrayar algunos intervalos bastante disonantes —séptima mayor, quinta aumentada, tritono— entre las dos voces, unido a una figuración que genera una ambigüedad armónica considerable, son determinantes a la hora de escuchar el motivo principal de una forma totalmente distinta a los bloques anteriores.

### **N\_PT: 32**

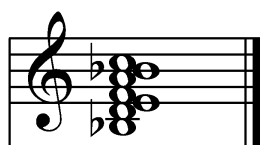
Este bloque comienza con la textura contrapuntística del bloque 25 en primer plano y en tesitura aguda, con centro en la, incluyendo leves modificaciones. Posteriormente, ese mismo desarrollo se escucha en tesitura grave.

Lo relevante aquí es la cadencia que utiliza para separar ambos bloques. Es el momento en el que le desabrochan el vestido y parece que va a comenzar algo desagradable para Desi. Nieto no puede transmitir una sensación conclusiva con esa cadencia, y por eso opta por utilizar un acorde muy frecuente en su música:



Ejemplo 27. *La pasión turca*, bloque 32.a

A simple vista puede parecer un acorde por cuartas con la novena añadida en la melodía. Pero si añadimos el clúster que hacen —en un plano muy alejado— los laúdes, y tenemos en cuenta que el centro de este bloque es la nota la, se observa claramente el tipo de estructura armónica que el compositor tenía en mente.



## **EL PERRO DEL HORTELANO (1996)**

Con *El perro del hortelano*, Nieto demuestra que su mala relación con la comedia no era un hecho inmutable. Como el mismo reconoció en más de una ocasión, es un tanto curioso que esa aparente reconciliación llegara precisamente con una comedia del siglo XVII.

En todo caso, hay algunos matices muy destacables que hacen de *El perro del hortelano* una comedia un tanto peculiar. En una entrevista concedida a Joan Padrol, el propio compositor nos explica el punto de partida:

*El perro del hortelano* es una comedia, una comedia en la que los aristócratas son todos tontos, y donde realmente la gente lista son los menestrales, el criado, el secretario, etc., y donde además la protagonista absoluta, la dueña de todo, la que mueve las vidas y haciendas de todos los demás es una mujer. (Padrol 2006, 381)

En otra entrevista, en este caso con Roberto Cueto, profundiza en el comentario anterior mostrando su verdadera relevancia:

*El perro del hortelano* es lo que yo entiendo como una verdadera comedia. Es decir, la que, entre sonrisa y sonrisa, habla de cosas serias. Se pone en tela de juicio a la aristocracia y plantea la situación de una mujer que mueve los hilos. Es algo que engancha con tu propia vida, con tu escala de valores. (Cueto 2003, 389)

Entrando ya en los temas centrales de la banda sonora, Nieto explica cómo combina música original y preexistente:

La música combina dos temas originales con dos que no lo son. El primero de ellos es una música de la época, sobre la que unos niños bailan en un par de secuencias y que, debidamente transformada, aparece en la presentación del rimbombante Marqués Ricardo y en una secuencia entre Marcela y Teodoro. La segunda es una gallarda, también de la época y del lugar de la acción (Nápoles), que sirve para terminar la película. Para ello, he adaptado el texto de los versos que cierran la comedia con unos añadidos de Fuenteovejuna, dando como resultado una pieza coral muy brillante. (Alvares 1996, 93)

## **N\_PH: 1**

El bloque inicial constituye un anticipo de lo que va a ser la película. Nieto consigue situar al espectador en un mundo de fantasía en cuanto ve el primer plano. Para ello, utiliza varios clichés: *glissando* en el arpa que concluye en un acorde pedal de

violines (en trémolo) —concretamente el acorde de tónica en primera inversión— y posterior aparición de las trompas haciendo intervalos de quinta justa sobre el acorde de tónica, previamente preparadas por un gesto similar en flauta y vibráfono.

No obstante, tras una cadencia plagal que parece situarnos definitivamente en la tonalidad de re mayor —casi un semitono más agudo en el CD de la película referenciado—, el acorde de tónica se transforma en menor, coincidiendo con el momento en el que el espectador está leyendo el título de la película y reafirmado así la idea de contextualización histórica que, en cierto modo, había comenzado de forma visual poco antes con un primer plano de los actores Ana Duato y Carmelo Gómez sutilmente vestidos de época. Sobre ese acorde y ya con un acompañamiento en el violonchelo más acorde con la época, Nieto utiliza la cabeza de uno de los temas centrales de la película, concretamente una canción anónima popular napolitana llamada «Li ffigliole», que se podrá escuchar completamente en el bloque 8, así como en una versión más fiel a la original y ya como música diegética en el bloque 27, donde aparecen unos niños bailando.

La siguiente cadencia, I-  $\flat$ VI I-, privilegiando la submediante, contribuye junto con el carácter que ha tomado la música a situarnos en un entorno modal.

La segunda idea temática importante se basa en un ostinato a partir de un tresillo de corcheas sobre un acorde de tónica menor en cuerdas graves y laúdes:



Ejemplo 29. *El perro del hortelano*, bloque 1.a

Previamente se había modulado a sol menor, apareciendo también en esta tonalidad la cabeza del motivo anteriormente citado. Para marcar precisamente esa entrada, Nieto utiliza una de sus marcas de estilo, el acorde  $\flat$ VI<sub>Maj7</sub> $\flat$ 5, tal y como se puede comprobar en la siguiente reducción:

Ejemplo 30. *El perro del hortelano, bloque 1.b*

Es interesante observar como omite deliberadamente la tercera en el acorde sobre la dominante, lo que le hubiera obligado a elegir entre tonalidad y modalidad. Si bien el espectador tenderá a escuchar más un fa sostenido que un fa natural, el hecho de que no aparezca contribuye a la coherencia con el carácter modal de lo que se ha escuchado previamente.

Volviendo al ostinato, habría que destacar que el compositor hace coincidir dicho elemento en esta secuencia con los planos exteriores de noche, lo que contribuye a generar cierta tensión y direccionalidad. El punto final de resolución de este gesto varía. La primera vez lo resuelve privilegiando un motivo rítmico basado en un semitono sol-lab sobre un acorde de fa menor, coincidiendo justamente con el momento en el que los intrusos se dan cuenta de que están siendo perseguidos, de tal modo que incluso se pueden escuchar los ladridos de los perros.

Pero quizás lo más sorprendente de todo es que para volver a la condesa de Belflor introduce una cadencia perfecta, apoyada tímbricamente en cuerdas, laúdes y xilófono, lo que confiere cierta sensación humorística que contrasta todavía más por el carácter anempático\* de la misma, dado el monumental enfado del personaje interpretado por Emma Suárez. En todo caso, se consigue una sensación de final que funciona perfectamente porque la primera frase pronunciada por la condesa toma el relevo de la música. Eso sí, Nieto se las arregla para volver a introducir sutilmente la música para que el bloque pueda continuar.



El perro del hortelano

**N\_PH: 4**

A pesar de que es un bloque totalmente original de Nieto, se puede observar que el lenguaje es perfectamente coherente con el analizado anteriormente. Tímbrica y rítmicamente se consigue un resultado bastante similar, aunque desde un punto de vista armónico las cosas comienzan a cambiar.

La primera parte presenta una melodía en la flauta, doblada por el arpa, en tonalidad mayor y con una presencia destacada del bajo (tal y como se muestra en la siguiente reducción):

La $\flat$  Mayor: I III-7omit5 IV<sup>5</sup> II-omit5add9 Vomit5/VI

VI-omit5 V<sup>4-3</sup> IV<sub>Maj7</sub>omit5 II- VI<sup>5</sup> V<sub>7omit5</sub>/VI VI-omit5 V<sup>4-3</sup> (omit5)

6

6

Fa menor:  $\flat$ VI<sub>Maj7</sub>omit5 IV- I<sup>5</sup> V<sub>7omit5</sub> I-omit5  $\flat$ VII<sup>4-3</sup> (omit5)

12

12

I-omit5  $\flat$ VI<sub>Maj7</sub>b5 V<sub>7(b9)</sub> Pedal tónica

Ejemplo 31. *El perro del hortelano, bloque 4.a*

Parece extraño que Nieto no opte por seguir utilizando un sistema modal, dado que tal vez hubiese sido lo más inmediato y sencillo. Al respecto de esta cuestión, surgen rápidamente dos preguntas: ¿Cómo consigue mantener una coherencia estética con el bloque anterior a pesar de cambiar de sistema? ¿Qué ventajas obtiene por utilizar el sistema tonal en la primera parte de este bloque?

Varios factores influyen en la coherencia entre ambos bloques. Algunos no tienen nada que ver con la armonía, como pueden ser la utilización de timbres similares o su análogo carácter. Otros ya se relacionan directa o indirectamente con cuestiones de armonía y conducción de voces. En este sentido, Nieto plantea esta primera parte del bloque estructurándolo en dos líneas melódicas situadas en tésituras bastante extremas — al objeto de dejar las frecuencias medias libres para que se entienda el diálogo, algo que se consigue mediante este procedimiento de forma eficaz<sup>54</sup>— que discurren durante casi todo el fragmento por movimiento contrario. Además, tal y como se puede observar en la reducción —que ha sido transcrita al detalle para poder visualizar esta cuestión— en la mayoría de los acordes se omite la tercera o la quinta de tal forma que, aunque cualquier oyente de nuestra sociedad pueda sobreentender el sonido que falta por su propia experiencia, en el fragmento se subraya más la existencia de dos líneas contrapuntísticas que la aparente melodía acompañada. Incluso algunas armonías que puedan parecer algo más complejas, como por ejemplo el II-omit5add9 del compás 5, se pueden entender como el resultado de un movimiento meramente horizontal (el do de flauta y arpa podría considerarse simplemente como una apoyatura del sib del siguiente acorde; lo mismo sucedería con el sib del compás 3 —incluso algunos autores lo habrían analizado como una tónica en primera inversión—).

Por último, tal y como se ha señalado en la reducción, aunque el fragmento comienza en la bemol mayor, modula a fa. Y en ese proceso de modulación diatónica son más que perceptibles gestos de carácter modal, como la cadencia  $\flat VII^{4-3}(\text{omit5}) I\text{-omit5}$ , que devuelve el bloque inmediatamente a un fa eolio. Por consiguiente, este fragmento no es tan estrictamente tonal como podría parecer al comienzo.

---

<sup>54</sup> Esta técnica no es exclusiva de música de cine. Incluso el propio Rimsky-Korsakov habla del oscurecimiento de las voces cuando entran en contacto con instrumentos en una tésitura parecida a la suya, cuestión todavía más problemática en las voces femeninas (Rimsky-Korsakov 1946, 136-137).

En todo caso, lo más interesante sería intentar comprender qué ventajas implica el comienzo tonal de este bloque de cara a resolver musicalmente toda la secuencia. Para ello, hay que analizar lo que sucede en la segunda parte del bloque.


Previamente, para terminar la primera parte y reafirmar la modulación a fa, Nieto ha utilizado una de sus cadencias más características,  $\flat VI_{Maj7\flat5} V_7(\flat9) I$ , dejando en este caso indeterminado el modo al resolver sobre un pedal de tónica en lugar de completar el último acorde. Sobre ese pedal, comienza un segundo bloque que ya no va a tener en cuenta connotaciones históricas, un bloque que podría funcionar para acompañar relaciones humanas de cualquier época y en cualquier contexto. Nieto, por tanto, se centra aquí en la relación entre las personas, algo que a él siempre le ha interesado y que contemplaba de forma explícita en el planteamiento precompositivo de este trabajo.

El discurso armónico de esta segunda parte se basa en lo que cabría esperar: armonía cuatriádica de carácter más bien neutro utilizando únicamente la sección de cuerdas. Comienza en fa mayor, algo que no choca en absoluto dado que la primera parte del bloque también comenzaba en modo mayor. Posteriormente también esta segunda parte del bloque modulará al relativo menor, pero a diferencia de la anterior clarificará en todo momento que estamos en un contexto tonal, buscando acordes de dominante con sensible y omitiendo cualquier tipo de cadencia modal o utilización de *rogue dominants*.

Fa mayor:  $I_{Maj7}$   $IV/\hat{1}$   $VII-7\flat5$

Violin 

re menor:  $II-7\flat5$   $V_7$   $I-$   $I-\flat7$

<sup>5</sup> 

$\flat VII_{Maj7}(9,\#11)$   $II-7\flat5$   $V_7$   $I- / I-\flat7$   $\flat VII_{Maj7}(9,\#11)$

<sup>9</sup> 

$II-7\flat5$   $V_7$   $I-$

Ejemplo 32. *El perro del hortelano*, bloque 4.b

Pero no es esa la única ventaja otorgada por el inteligente planteamiento de la primera parte de este bloque. Quizás lo más llamativo sea la utilización de la densidad armónica. Al estar trabajando casi la totalidad de la primera parte con dos únicas líneas melódicas cuyo resultado son dos notas de forma simultánea, el mero hecho de plantear el segundo bloque con cuatríadas supone un contraste y le otorga una sutil expresividad difícilmente conseguida con otro tipo de procedimientos.

Por último, es fundamental señalar que el paso de un planteamiento de dos notas a cuatro notas no coincide exactamente con el cambio de una parte a otra. En el compás 14, coincidiendo con el momento más delicado de la secuencia, en el que Teodoro asume que no le va a quedar más remedio que acceder a la petición de la condesa —incluso cambia llamativamente su expresión—, aparece una de las estructuras armónicas más características de Nieto, el acorde  $bVI_{Maj7b5}$ . Es la primera vez que aparecen cuatro sonidos distintos a la vez en este bloque, y además se percibe todavía más la tensión al situar el tritono en voces extremas. Precisamente desde un punto de vista melódico se utiliza un tritono en la melodía para dirigirse al siguiente acorde, también cuatríada y con una disonancia muy alejada entre voces extremas, concretamente una novena menor a la triple octava.

En todo caso, la aparición repentina de estos dos acordes de cuatro notas al objeto de subrayar un momento más tenso que el anterior, no desvirtúa en modo alguno el contraste entre ambas partes, desde un punto de vista estructural, que supone la utilización de distinto número de sonidos.

Cuando Teodoro termina de leer la carta, se rompe el hechizo y la música retoma nuevamente la primera parte del bloque —mucho más descriptiva—, por lo que desde un punto de vista formal este bloque se estructura en forma de *lied* ternario.

## **N\_PH: 6**

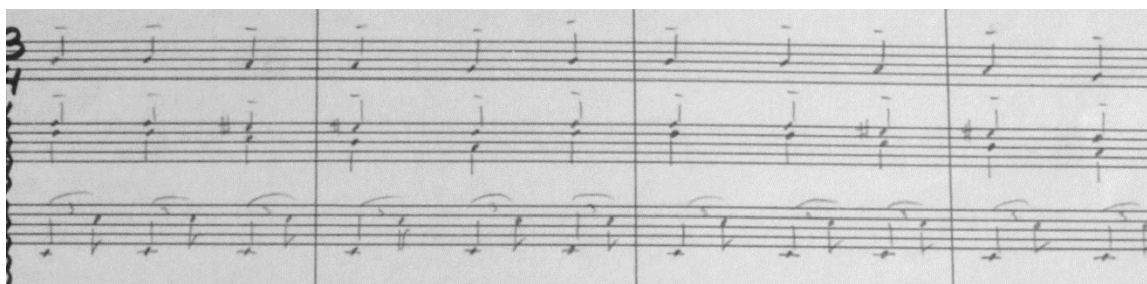
En este bloque se plasman los mismos conceptos planteados en el anterior. No obstante, comienza de forma inversa ya que, al iniciarse la música en el momento en el que la condesa comienza a leer la carta, Nieto utiliza lo que en el bloque 4 era la segunda sección. Posteriormente, el diálogo entre ambos se establece sobre la tercera parte del bloque 4, que es muy similar a la primera pero un tono más alto.

También, de un modo similar, el punto climático del diálogo se subraya armónicamente. Breves instante antes de que la condesa diga: «Bien será rasgarle», se escucha el acorde  $\flat VI_{Maj7\flat 5}$ .

La música contribuye eficazmente a que el espectador perciba la sensación que ese comentario produce en Teodoro y que el diálogo ha llegado a un punto de cierta tensión. No obstante, la situación no se complica más y la secuencia termina rápidamente en un entorno más relajado.

### N\_PH: 8

Como ya se ha dicho con anterioridad, este bloque está basado en «Li ffigliole», por lo que armónicamente utiliza un sistema modal, concretamente un modo eolio.



Ejemplo 33. *El perro del hortelano*, bloque 8

En el anterior extracto del acompañamiento en las cuerdas —VI, Vla y Vc—, correspondiente al comienzo de la melodía, se puede observar como sobre un pedal de tónica se realiza una progresión armónica  $I - \flat VII \ II^{\circ}_{/3} - I$ . Solo al final de la segunda parte de la melodía se introducirá la sensible para hacer una cadencia rota; pero el hecho de situarse como nota cromática de paso en las violas y doblada en *divisi* a distancia de tercera implica que no se pierda en ningún momento esa sensación de modalidad que contextualiza históricamente la escena.

Al margen de esto hay algo destacable: el comienzo. Coincide con el plano de un ayudante de la condesa, que da la sensación de estar espiando. La secuencia va a discurrir con «Li ffigliole», pero hay algo que no encaja, la condesa está practicando un doble juego. Es por ello por lo que cuando se ve al espía, la música debe refrendar esa sensación

de tensión, de alerta, de que hay algo más y que algo va a suceder. Nieto simplemente utiliza un gesto, sobre una estructura armónica bien conocida: un acorde  $Maj7^b5$ . En ese momento, descontextualizado, todavía no es posible saber si va a resolver. Pero posteriormente, cuando la trama se centra nuevamente en Teodoro y Marcela resuelve por semitono descendente para comenzar «Li ffigliole». De este modo, la cadencia que se ha producido determina que el primer acorde actúa como un  $bII_{Maj7^b5}$ .

El bloque concluye con la entrada de la condesa. Y antes de interrumpir el beso entre Teodoro y Marcela, la música no concluye de la forma que se podría esperar sino que, tras un momento de duda de la condesa —que reafirma así su doble juego—, vuelve a aparecer el motivo del comienzo del bloque que se formaba sobre un  $bII_{Maj7^b5}$ , aunque en este caso se produce en la caída de la cadencia  $bVI \ I-7$ .

## N\_PH: 9

Este bloque es conceptualmente muy similar al bloque 4. La primera parte se basa en un contrapunto a dos voces, comenzando como música diegética. De hecho, los músicos están interpretando una pieza de la época de Giacomo Spirdo, «Suono del Ballo de Cigni», lo que contextualiza la escena tanto histórica —siglo XVII— como geográficamente —Nápoles—. La exactitud en las fuentes históricas es una constante de Nieto. Posteriormente, la secuencia enlaza directamente con el paseo en barca de Teodoro y la condesa, donde se volverá a escuchar la segunda parte del bloque 4. Desde este punto de vista, se podría pensar que conceptualmente el bloque 9 es idéntico al bloque 4.

Comienza con una parte tonal muy sencilla, cuyo resultado final no difiere en exceso con el que se hubiera conseguido optando por un fragmento de carácter modal:

The image shows a musical score for five instruments: Flauta, Laudes, Guitarra, Viola, and V. Cello. The score is written in 3/4 time and features a simple tonal structure with a final cadence. The Flauta part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Laudes part starts with a C-clef and a key signature of one flat. The Guitarra part starts with a C-clef and a key signature of one flat. The Viola part starts with a C-clef and a key signature of one flat. The V. Cello part starts with a bass clef and a key signature of one flat. The score is divided into measures, and the final cadence is clearly marked.

Ejemplo 34. *El perro del hortelano*, bloque 9

Y posteriormente, aumenta la densidad armónica mediante un sistema de armonía cuatriádica atemporal que refleja la relación amorosa entre dos personas. No obstante, lo más interesante de este bloque es que no se subraye este contraste de forma abrupta entre un momento y otro —tal y como sucedía en el bloque 4 para remarcar el momento en el que Teodoro comenzaba a leer la carta— sino que, de forma muy progresiva, va incluyendo el nuevo plano sonoro de la segunda parte sobre la música diegética.

El proceso de cambio lo realiza en tres fases. Una primera en la que sobre la música diegética introduce una melodía en violines de carácter romántico y *molto legato*, muy sencilla. Se basa en un intervalo de tercera y casi siempre privilegiando grados conjuntos. Posteriormente, armoniza esta melodía utilizando movimiento paralelo en todas las voces agudas de la cuerda, privilegiando terceras y sextas, y dejando en el violonchelo un pedal de tónica que, unos compases antes del final de esta fase, se reforzará con la sección de contrabajos.

Y ya la última fase, coincidiendo con el cambio de plano al paseo en barca y justo después de la escala ascendente en las cuerdas utilizada a modo de cliché para señalar ese punto de sincronía, se armoniza la cabeza del tema principal de Spiardo de forma similar tanto tímbrica como armónicamente a lo que va a ser la segunda parte de este bloque, es decir, utilizando armonía cuatriádica, concretamente en la tonalidad de fa mayor, de tal forma que cuando definitivamente entra el nuevo tema se identifica más como una continuación del de Spiardo que como un tema independiente.

Por último, habría que matizar que este cambio no sonaría tan efectivo si la mezcla, en lo que a volúmenes de los distintos planos sonoros se refiere, no ayudara a que el proceso se produzca de forma tan natural.

## **SÉ QUIÉN ERES (2000)**

En esta película Nieto sintetiza dos elementos fundamentales de su forma de trabajar. Por un lado, la construcción de la banda sonora a partir de distintos *Leitmotive*. Y por otro la evolución de dichos *Leitmotive* en función del desarrollo de la película y la función anticipatoria de dichos desarrollos.

Alejandro González Villalibre lo expresó con meridiana claridad en un congreso de musicología celebrado en Lisboa en febrero de 2012:

La estructura de la música para la película *Sé quién eres* (Patricia Ferreira, 2000) se sustenta en una serie de motivos y temas recurrentes, asociables (a la manera de *leitmotifs*) a situaciones o personajes, y relacionables entre sí. Su evolución a lo largo del metraje es paralela al recorrido del guión de la película. El compositor construye su propio *thriller* musical, tomando la postura de narrador omnisciente, aportando pistas auditivas al espectador que se adelantan a las revelaciones del guión, avanzando acontecimientos y relacionando personajes entre sí mediante sus motivos. (González Villalibre 2012, 34)

En los siguientes apartados se muestra la repercusión de este planteamiento en cuanto a la utilización de recursos armónicos. Pero antes, sería conveniente reproducir una cita de la directora, Patricia Ferreira, recogida en el cuadernillo que acompaña a la edición discográfica de la música que Nieto compuso para la película, en la que se refleja el concepto global de la misma y lo que se pretende conseguir, entre otras cosas, con la música:

La voluntad de estilo surge del deseo de comunicar al espectador cada elemento de la narración con todas las herramientas a mi alcance buscando para él con la cámara, la luz, el decorado, la interpretación o la música, una emoción en cada plano, construyendo un relato que apasione hasta el final, que le agarre del cuello y no le suelte desde la primera a la última secuencia. (Ferreira 2000)

### **N\_SQ: 1**

En este primer bloque se presentan los dos temas principales de la banda sonora, que González Villalibre denomina «Paloma/Tema lírico» y «Mario/Enfermedad».



## Sé quién eres

El tema de Paloma<sup>55</sup> es una melodía acompañada con una armonización cuatriádica. Está basado en relaciones mediánticas, tanto entre el principio y el final del tema como en la relación que tendrá con el tema de Mario (si-sol#). No obstante, a diferencia de otros planteamientos en el uso de dicho tipo de relaciones —como por ejemplo, en los que se suele basar Iglesias— Nieto clarifica en todo momento tanto el centro como las relaciones jerárquicas que fundamentan el sistema tonal.

El tema de Mario armónicamente es un acorde de sol sostenido menor, armonía que utilizará para construir un motivo escalístico repetitivo descendente en la celesta y violines segundos con rápidos trémolos, que será contestado por aumentación y movimiento contrario en trompas y flautín.

The musical score for 'Sé quién eres' (Example 35) is presented in two systems. The first system includes three staves: Celesta (Cel, V2), Trumpets and Flute (Tpa, Fltn), and Arpa (Arpa, vla). The Celesta part features a rapid tremolo of eighth notes. The Arpa part has a descending eighth-note scale. The Trumpets and Flute part has a descending eighth-note scale. The second system continues the same parts. The score is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 54. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into two systems, each with a first ending bracket and a '3' indicating a triplet.

Ejemplo 35. *Sé quién eres*, bloque 1.a (tema de Mario)

<sup>55</sup> Véase transcripción del tema de Paloma, ejemplo 222, en III.1.1, p. 378.

A lo largo de este bloque se hace coincidir el tema de Paloma con los rútilos, dejando el tema de Mario para los planos situados en la habitación. Son, evidentemente, dos temas muy contrastantes, algo a lo que González Villalibre hace referencia explícitamente analizando el carácter del tema de Mario en contraposición al lirismo del tema de Paloma:

El contraste con el anterior es total. Presentado en la celesta, y con trémolos en las cuerdas, el tema de Mario es mucho más irreal, casi onírico, tratando de introducir al espectador en el mundo ilusorio creado por la enfermedad, aludiendo directamente al interior del personaje. Pero también es nervioso y obsesivo, con la continua repetición de dos descensos de cuatro notas. [...] El contraste, en los vientos, viene dado por una combinación de estos dos diseños descendentes, pero presentado ascendentemente. Este nuevo motivo, surgido de los dos anteriores, tiene un carácter inconcluso, suspendido al no hallar resolución, aludiendo directamente a la búsqueda de una salida o una solución, como una eterna pregunta sin respuesta sobre los orígenes del personaje. (González Villalibre 2012, 37)

Algo que contribuye a esta sensación de tensión es la armonía utilizada en esas repeticiones descendentes, destacada por violas y arpas. Así, los dos primeros grupos de cuatro semicorcheas se basan en la tónica en modo menor y los dos siguientes se forman sobre un segundo grado disminuido, es decir, I- I- II° II°. Al repetirse a modo de bucle o *loop*, se puede escuchar una cadencia poco frecuente en armonía clásica II° I- . Pero además, en ese segundo grado se privilegia el intervalo de tritono, pero no un tritono formado sobre una estructura de dominante de la tonalidad principal, sino uno que en este contexto tiene valor por sí mismo a la hora de generar cierta sensación de tensión.

Del mismo modo, la cadencia final tiene mucho más interés del que pueda parecer en una primera aproximación. Se podría pensar que está basada en una cadencia plagal en modo menor, un tanto desdibujada al incluir en ambos acordes la novena mayor y en el último una tensión  $b13$ , tal y como se puede observar en la siguiente reducción:

Ejemplo 36. *Sé quién eres*, bloque 1.b

Sobre esta cadencia se asienta lo que posteriormente será el «motivo de la muerte», en palabras del propio González Villalibre, ese sol-mi-fa# que se puede observar en la parte superior de la reducción y que, armónicamente, destaca la séptima menor del primer acorde y la aparente novena mayor del segundo. El análisis podría concluir aquí, añadiendo además que Nieto, en cierta forma, anticipa el carácter de *thriller* de la película al que aludía Ferreira, asociando ya desde el principio al personaje de Mario un cierto carácter de tensión —razón por la cual utiliza armonía cuatriádica—, alejándose algo más de la armonía con funcionalidad más clásica y fundamentalmente triádica que suele utilizar en películas cuya banda sonora se basa en *Leitmotive*.

Pero al margen de la partitura, si se escucha con detenimiento el audio se puede observar que se destaca de una forma más que considerable la nota do. A partir de esta sensación y analizando el espectro, se puede llegar a la conclusión de que esa sensación no es subjetiva:

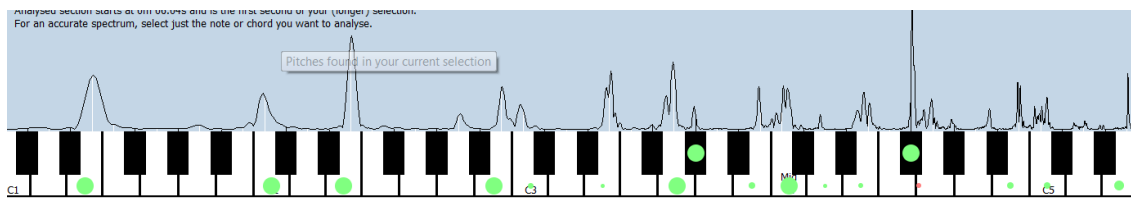


Gráfico 3. *N\_SQ:1: Análisis del espectro del último acorde de la cadencia (transcribe 8.40)*

A pesar de que recoge el mi grave del contrabajo, se observa que el do se hace presente no solo en la tuba, sino en las trompas, de tal forma que si se considera que realmente es un acorde de do —de hecho, en una escucha atenta incluso el mi del contrabajo se percibe mucho menos que el do—, se escucharía un acorde con la séptima mayor y la cuarta aumentada, es decir, en este caso un  $\flat VI_{Maj7\#11}$ , uno de los acordes más característicos de Nieto. Y, en todo caso, siempre se podría considerar que el mi de los contrabajos no es sino el que determina la primera inversión de este acorde. Además, de esta forma se privilegia nuevamente el intervalo de tritono que se produce entre la fundamental del acorde y la última nota del «motivo de la muerte».

Llegados a este punto, lo fundamental no es elegir entre ambas opciones, sino comprobar que ambas coexisten y colaboran en esta sensación de tensión, indeterminación y ausencia de carácter conclusivo. Y todo esto no solo por la utilización de armonía cuatriádica, sino porque se escucha al mismo tiempo una cadencia con carácter plagal y una cadencia basada en una relación mediántica al  $\flat VI_{Maj7\#11}$  en la que, además, se privilegia la distancia de tritono que le otorga cierto carácter lidio.

Es, por tanto, un caso en el que se utiliza la armonía para caracterizar los *Leitmotive* en lugar de quedarse en un segundo plano.

#### **N\_SQ: 4**

Este bloque comienza justo en el momento en el que Paloma se da cuenta de que Mario no vive en el momento actual y se ha quedado en el Madrid de 1977. Lo primero que se escucha es un pedal en violines, en tesitura aguda. Es algo muy habitual, pero en este caso la diferencia es que el pedal no está compuesto por una única nota, sino que a un do sostenido le añade un re a distancia de segunda menor y además duplica el do# a la octava, por lo que refuerza la sensación de séptima mayor. Es decir, construye un pedal utilizando armónicos alejados, lo cual aporta una mayor sensación de tensión a la secuencia.

Sobre ese pedal se escucha el motivo de la enfermedad, que ya se ha hecho evidente para el espectador, en este caso en su versión ascendente y combinando los acordes que se formarían sobre el primer y el segundo grado de fa sostenido menor.

## Sé quién eres

Posteriormente se pueden ver frente al espejo. Y tras un primer intento fallido de que Mario se reconozca, Paloma le dice: «Mírate». Y en ese momento el planteamiento armónico hasta entonces imperante en la secuencia cambia a una estructura compuesta por una nota pedal en fa# sobre la que se crea un objeto sonoro por acumulación, escuchándose progresivamente en cada familia de cuerda dos notas separadas por un intervalo conjunto. En primer lugar las violas, con do#-re. Posteriormente los violines segundos, que al hacer la-sol# privilegian ese tritono sol#-re que se identifica sobre el segundo grado de fa sostenido menor. Y finalmente los violines primeros, que con su do# chocan a distancia de séptima y novena respectivamente con las primeras notas de las violas y de los violines segundos, tal y como se puede observar en el momento en el que ya suenan juntos:

The image displays a musical score for the piece 'Sé quién eres, bloque 4'. The score is arranged in a system with ten staves. From top to bottom, the staves are labeled: Tpos. (Trumpet), Hn. (Horn), Hp. (Harp), Cel. (Cello), Phn. (Piano), Vln I. (Violin I), Vln II. (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabajo). The score is written in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The piano part (Phn.) and the string parts (Vln I, Vln II, Vla, Vc., Cb.) are marked with a forte (f) dynamic. The string parts consist of rhythmic patterns of eighth notes, while the piano part features a complex, multi-layered texture. The Tpos. and Hn. parts are mostly silent, with a few notes appearing later in the piece.

Ejemplo 37. *Sé quién eres*, bloque 4

Lo curioso de todo esto es que esta sensación de aleatoriedad no es tal: el centro sobre fa sostenido menor es evidente, e incluso Nieto ejecuta un gesto ascendente con las primeras notas de la escala para resaltar un punto de sincronía cuando rompe el espejo.

Pero es evidente que la utilización de ese centro es totalmente distinta desde el momento en el que en la escena se observa que Mario busca dentro de su mente, alentado por la pregunta directa de Paloma.

Finalmente, como no podía ser de otra manera, concluye sobre ese acorde de fa sostenido menor, aunque incluyendo la sexta y la novena para no dar una sensación conclusiva tan marcada.

### N\_SQ: 7

En este bloque habría que señalar dos aspectos principales. Por un lado la aparición de lo que González Villalibre denomina el «motivo del pasado». Dicho motivo, con un ritmo característico, se basa en un acorde menor con novena añadida ornamentado previamente por una acorde de sexta y cuarta (IV-7(9)<sub>5</sub>):

Ejemplo 38. *Sé quién eres*, bloque 7.a

Sigue por tanto utilizando la armonía cuatriádica para subrayar la tensión del pasado, algo que sirve también a corto plazo para poner en situación al espectador ante lo que va a suceder en esta misma secuencia.

Posteriormente se observa un claro ejemplo de utilización de la armonía para incrementar progresivamente la tensión a partir de la utilización de acordes con armónicos más lejanos:

## Sé quién eres

Ejemplo 39. *Sé quién eres*, bloque 7.b

La evolución de la armonía, partiendo de C-add9 y hasta el momento del cuchillo, se puede resumir como C-add9 Ab-7 F#add6(9) E<sup>5</sup><sub>Maj7</sub>(#11). Es decir, el primer movimiento produce una relación mediántica, pero la aparición del F#add6(9) en cierta manera nos aleja del centro tonal, a la par que aumenta la sensación de tensión mediante la utilización de ambas tensiones armónicas. Esto se acentúa en el E<sup>5</sup><sub>Maj7</sub>(#11), que no es sino una quinta justa sobre mi a la que se añaden las dos notas que aportan un mayor grado de disonancia por estar a distancia de semitono: re# y la#, es decir, sus respectivas sensibles. Además, sitúa el tritono mi-la# entre voces extremas, sonando por tanto en un lugar preeminente.

Llegados a este grado de tensión, el problema sería cómo incrementarla todavía más para el momento del cuchillo. Serán necesarias varias cosas a la vez, como no podría ser de otra manera. Mantiene el pedal sobre mi en contrabajos y teclado, añadiendo dos notas por semitono a la doble octava (fa y fa#) en las trompas —el mismo timbre implica mayor sensación de tensión—, dobladas a su vez a la doble octava por el viento madera. A todo esto, añade un *glissando sul ponticello* en violines primeros y violas y una anticipación poco perceptible del motivo de la muerte en violines segundos que posteriormente pasará a un primer plano para concluir el bloque, armonizado de tal forma que recuerda al motivo inicial del pasado —pero esta vez en sol— y cadenciando de forma

suspensiva con la misma interválica que antes, es decir, una tercera mayor descendente (de sol a mi $\flat$  ahora, de do a la $\flat$  en el comienzo de la tensión armónica). No obstante, el acorde sobre mi $\flat$  ya no va a ser tan diáfano como el A $\flat$ -7, sino que a la tríada mayor añade las tensiones 11 y  $\flat$ 13.

Esta secuencia es, por tanto, un claro ejemplo de cómo trabaja Nieto en esta película. Dado que decide utilizar como punto de partida determinados conceptos de armonía cuatriádica y ese es su punto sonoro de partida, cuando necesita incrementar la tensión debe transitar hacia modelos centrales no tonales o incluso perder en ciertos momentos esa referencia de centro, algo que en otras películas basadas en *Leitmotive* no necesita al establecer un punto de partida acorde con una sintaxis armónica clásica.

### N\_SQ: 9

En este bloque Nieto sigue trabajando a partir de motivos. Comienza con la cabeza del motivo de Paloma sobre su plano medio, añadiendo lo que González Villalibre denomina el motivo de los militares cuando posteriormente aparecen estos en escena. Pero lo interesante aquí es cómo trata el primer motivo.

Cuando Paloma se queda quieta mirando hacia el coche, extrañada, preocupada, inquieta, su motivo no se transforma sino que Nieto opta por presentarlo a la vez en distintas tonalidades, concretamente en si menor, si bemol menor y fa menor, sobre una nota pedal de la tonalidad original, es decir, sol. Dicho de otra forma: utiliza el motivo de Paloma aplicando politonalidad, con el objetivo de remarcar su estado de ánimo.

The musical score consists of four staves, each with a 4/4 time signature. The staves are labeled on the left as Fl+V1 (div), Cl+VI (div), Violin II, and Viola. The Fl+V1 staff uses a treble clef and contains a melodic line with a sharp sign (F#) and a slur. The Cl+VI staff uses a treble clef and contains a melodic line with a flat sign (F) and a slur. The Violin II staff uses a treble clef and contains a melodic line with a flat sign (F) and a slur. The Viola staff uses a bass clef and contains a single note (F) with a slur. The score is polytonal, with different accidentals and slurs across the staves.

Ejemplo 40. *Sé quién eres*, bloque 9



Más adelante, cuando Mario lucha con el militar, la armonía que utiliza para el motivo rítmico característico es un acorde muy frecuente en Nieto: un acorde  $Maj7\#11$ , sobre el que aparece el motivo de la enfermedad, en esta ocasión en su versión ascendente. Esta parte concluye cuando Mario lanza al policía por la ventana, momento en el que se produce un gran clúster desde  $mi\flat3$  hasta  $do5$ , con *divisis* desde el violonchelo a los violines primeros y reservando el contrabajo para ejecutar un  $reb$ . Ese  $reb$  contrastará con el  $do$  agudo que todavía destacará más al ser doblado por parte de la sección de viento madera.

### **N\_SQ: 11**

En este bloque destaca la cadencia final, que debe corresponder a una situación repentina, sorpresiva, cortante, abierta. Viniendo de un pedal en  $fa$ , sobre el cual se ejecutan armónicos alejados — $mi\flat$ ,  $fa\#$ — con un ritmo acorde a la sensación de movimiento y una direccionalidad muy determinada hacia  $re$  y  $sol$  —y el pedal hacia  $mi$ —, el acorde final que utiliza Nieto no es sino una variación del  $Maj7\flat5$ .

Así, aunque el pedal no resuelve según su direccionalidad más evidente, ya que salta hasta  $la\flat$  —produciéndose, por tanto, una relación mediántica—, las otras dos notas sí que lo hacen, pero en el acorde  $A\flat_{Maj7Sus\#4}$ . Es decir, una variación del acorde tan utilizado por Nieto en el que en lugar de cambiar la quinta por la quinta disminuida sustituye la tercera por esa misma nota, que se ha interpretado como una variación del  $sus4$  (aunque también se podría ver como un  $\#11$  omit 3).

### **N\_SQ: BL14**

En este bloque Nieto utiliza técnicas y materiales que ya han aparecido anteriormente. No obstante, hay que destacar la forma de resolver esta secuencia. A partir del momento en el que da la sensación de que Mario empieza a recordar fragmentos de un momento terrible, en el que parece ser que varios niños van a morir y él no puede hacer nada, se escuchan trémolos en las cuerdas donde se privilegian las relaciones interválicas de segunda y una sensación de irregularidad rítmica que impide reconocer claramente las estructuras armónicas que se producen. Mediante la dinámica y con la aportación de los

instrumentos de viento, Nieto refuerza el aumento progresivo de la tensión que de la propia secuencia se desprende. Y justo cuando Paloma consigue que Mario vuelva a la realidad, mientras le grita: «Estás aquí y no pasa nada, tranquilo», aparece un acorde menor que en ese momento produce una sensación de distensión máxima. Sin embargo, esa sensación de vuelta a la cordura se matiza pocos segundos después con la aparición, en segundo plano, del motivo de la enfermedad de Mario.

Para terminar, cuando Mario se abraza a Paloma entre sollozos, la partitura indica un punto de sincronía, en el cual todos los instrumentos dejan de sonar con el objetivo de escuchar esos sollozos de Mario y las palabras tranquilizadoras de Paloma. La ausencia de música en ese momento aporta más dramatismo a la escena que cualquier elemento que hubiera añadido la orquesta.

### N\_SQ: 15

En este bloque se utilizan tres motivos: el de Paloma, el de la muerte y el de los militares. Tanto el de la muerte como el de los militares subrayan lo que está leyendo Paloma en los documentos que encuentra. Pero la rearmonización del motivo de Paloma con el que comienza el bloque merece especial atención.

The image displays a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Violin I and II parts play a melodic line with a 'pp' (pianissimo) dynamic marking. The Viola and Violoncello parts provide a harmonic accompaniment, also marked 'pp'. A dashed box highlights a specific section of the Violin I part, which is a melodic phrase consisting of several notes with a fermata-like structure.

Ejemplo 41. *Sé quién eres*, bloque 15

Nieto introduce la tensión de la búsqueda, además con un matiz anticipatorio de lo que va a encontrar Paloma, partiendo de la cabeza del motivo. El primer acorde es similar a la rearmonización original, incluso con algo menos de tensión al omitir la séptima. Se escucha una tríada con función de tónica menor con la novena añadida. Pero inmediatamente después modifica la tercera nota de la cabeza del motivo añadiendo un semitono ascendente. Este cambio es una consecuencia de la rearmonización que se ha producido en el tiempo inmediatamente anterior. Efectivamente: en la segunda mitad del segundo compás aparece un acorde característico en la música de Nieto, el acorde  $Maj7b5$ , sobre una fundamental que produce una relación mediántica descendente con respecto a la tónica inicial. Esta misma estructura armónica se transportará una segunda mayor descendente, pero antes la tercera aparición de la cabeza del motivo transportada un semitono ascendente aportará una mayor tensión. Concluye este gesto con la aparición de la bibliotecaria, que nos devuelve al momento en el que transcurre la escena real. La armonía subraya esta circunstancia con un acorde de fa menor, cuya fundamental produce una relación mediántica con el acorde  $A_{Maj7b5}$  que se ha escuchado inmediatamente antes.

Es importante matizar que en esta rearmonización es fundamental la utilización del acorde  $Maj7b5$ , una marca de estilo de Nieto, pero también las relaciones mediánticas, algo que ya era frecuente en el Romanticismo y que se utiliza en la música de cine con mucha frecuencia. Este tipo de relaciones no solo aparecen en los puntos que anteriormente se han señalado, sino que son básicas en la estructura de este fragmento. De hecho, hay también una relación mediántica entre el acorde inicial de tónica menor,  $D-add9$  y el acorde final,  $F^-$ .

Posteriormente la secuencia se articula mediante *Leitmotive*. Cuando se empiezan a leer titulares de atentados aparece el motivo de la muerte y, posteriormente, sobre el primer plano del titular del atentado contra el ejército se escucha con claridad el motivo de los militares en el viento metal.

## **N\_SQ: 20**

Si bien el análisis armónico se va a centrar en lo que sucede a partir del primer minuto, no es posible entender lo que va a ocurrir sin explicar lo que termina inmediatamente antes.

El bloque comienza cuando Paloma y Álvaro están terminando la conversación en la cafetería por la cual hacen un trato. Es precisamente la música la que aporta la continuidad necesaria para que de la cafetería pasen directamente al coche y comiencen el viaje hacia la casa donde se encuentran Mario y una amiga de Paloma. Durante el trayecto la música permanece en un segundo plano al objeto de escuchar la conversación entre ambos, ya que Alberto está contando datos relevantes sobre el día en el que su familia murió. No obstante, la música no es nada inocente aquí. Se construye utilizando elementos derivados de los motivos del pasado y de la muerte, en función de lo que los personajes van diciendo, incluso en un momento determinado efectúa uno de sus guiños característicos al introducir el motivo de los militares, anticipando en cierta forma y de manera muy sutil la resolución de la trama.

La armonía juega un papel secundario hasta ese momento, pero cuando ya parece que están llegando a su destino la música anticipa que algo sucede. Da la sensación de que los personajes sienten que algo malo se está produciendo y gran parte de la responsabilidad de la percepción que tiene el espectador está motivada por la música.

La transición de un bloque a otro se ha producido momentos antes por medio de una nota pedal, ya que en la imagen seguimos viendo a ambos personajes en el coche. Pero realmente la percepción del cambio se produce sobre un primer plano de Álvaro, con cara de extrañeza, sobre el que se utilizan dos recursos para producir esta sensación anticipatoria: el primero de carácter tímbrico, utilizando percusión —en este caso, tom-toms— y el segundo armónico. En efecto, la música toma un papel relevante en este momento y sobre ese pedal de do se escuchan con mucha claridad en el piano una segunda menor al objeto de generar tensión, concretamente sol y la<sup>b</sup><sup>56</sup>. Esta misma idea continúa cuando contrabajos y teclados en tesitura grave pasan de do a la<sup>b</sup> y en violas y violines en tesitura aguda se vuelve a escuchar esa misma segunda menor a la que se añade un re más agudo, es decir, un intervalo de tritono con respecto a la fundamental. Sobre esta armonía Álvaro, ya más alterado, le indica a Paloma que vaya más rápido. Y con el primer plano de la rueda delantera del coche frenando comienza una progresión al objeto de incrementar la tensión y focalizarla precisamente en la casa que se está incendiando, que se ve casi inmediatamente al abrirse el plano. Dicha progresión, de carácter diatónico y

---

<sup>56</sup> En la partitura original indica que esta armonía del piano ha de ser apoyada por cuerdas en *pizzicati* y trompas (*bouché*), pero la mezcla final no se corresponde exactamente a lo que se podía prever.

## Sé quién eres

partiendo en un acorde de do menor con la novena, resuelve —como no podía ser de otra manera— en el motivo de la muerte.

Tras un fragmento en el que Nieto sigue utilizando los motivos ya señalados y que relacionan este bloque con el inmediatamente anterior del coche, el compositor opta por resaltar el dramatismo de la secuencia focalizado en la figura de Paloma. Pero para ello no utiliza el tema lírico asociado a su personaje sino el motivo de la muerte con un carácter lírico-dramático.

La armonía es coherente con esta estética, y para finalizar concluye con una cadencia en esta línea, que estructuralmente se podría interpretar como una cadencia plagal en modo menor, aunque entrando un poco más a fondo se podría analizar de una forma alternativa:

The image displays a musical score for the piece 'Sé quién eres, bloque 20'. It consists of two systems of staves. The top system features a single treble clef staff with a 4/4 time signature. Above this staff, five chords are labeled: IV-7,  $\flat$ VI<sub>Maj7/5</sub>, II-7 $\flat$ 5(11),  $\flat$ IIadd6, and I-add9. A long slur spans across the notes of the first four measures. The bottom system consists of two staves, treble and bass clef, representing piano accompaniment. A slur is placed under the bass line notes of the first four measures. The final measure of the piece shows a resolution to a chord with notes G, B, and D.

Ejemplo 42. *Sé quién eres*, bloque 20

La resolución final parte de un acorde de intercambio modal del frigio sobre el segundo grado,  $\flat$ IIadd6 (también se podría considerar un  $\flat$ VII- $\flat$ 3). Este tipo de resolución, utilizando acordes de intercambio modal y omitiendo premeditadamente la sensible, se usa con frecuencia en bandas sonoras estándar de Hollywood.

## N\_SQ: 21

Este bloque constituye un claro ejemplo de rearmonización de un motivo. Paloma está destrozada, su amiga acaba de morir, tal vez por su culpa. Está totalmente desorientada, hundida, no sabe qué hacer y rompe a llorar.

Nieto utiliza el motivo de Paloma, pero la armonización cambia. Comparando la segunda mitad del tema con la versión original, se puede comprobar que la gestualidad del motivo apenas varía —más allá de que vuelve a utilizar el gesto anacrúsico del principio de la primera parte—, pero se adapta a una nueva armonía.

The image shows a musical staff in treble clef with a common time signature. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, some beamed together. Above the staff, five chords are indicated: F<sub>Maj7</sub>, E<sub>b</sub>Maj<sub>7</sub>, D<sub>b</sub>Maj<sub>7</sub>, C<sub>b</sub>Maj<sub>7</sub>, and C-. The melody starts on F4, moves to G4, then A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, B362, C363, D363, E363, F363, G363, A363, B363, C364, D364, E364, F364, G364, A364, B364, C365, D365, E3

**N\_SQ: BL24**

El bloque en el que realmente se explica lo que sucedió está musicalmente lleno de referencias, elementos motívicos, tímbricos y estructuras armónicas que ya han aparecido con anterioridad. No obstante, hay un punto de sincronía digno de ser resaltado: el momento en el que ya el espectador sabe que van a cometer un atentado y la hermana pequeña de Álvaro está allí, porque ha ido a darle una sorpresa a su padre. Todo parece más dramático al entrar la niña con una tarta de cumpleaños. Hasta ese momento, se escuchaban trémolos y clústeres, con un ritmo indeterminado en las cuerdas en tesitura aguda para identificar los recuerdos de Mario y el dramatismo de la situación. Es precisamente la entrada de la tarta el punto de sincronía que la música subraya mediante la introducción de piano y celesta, así como la existencia de tritonos paralelos en las dos líneas melódicas:

The image shows a musical score for the piece 'Sé quién eres', specifically block 24. It features four staves: Celesta (Cel.), Piano (Pno.), Violin I (V. In. I.), and Violin II (V. In. II.). The Celesta and Piano parts play a melodic line with a tritone interval. The Violin I and II parts play a harmonic accompaniment. A box labeled '35' highlights a measure in the Violin I part. The score is in a key with one flat and a 3/4 time signature.

Ejemplo 44. *Sé quién eres*, bloque 24

En este caso, se utiliza esa intervállica de tritono para acentuar la tensión de lo que se va a producir, contrastando con el hecho en sí de que una niña lleve una tarta a su padre. Durante todo el bloque ha ido apareciendo un elemento formado por trémolos en cuerdas agudas usando intervállicas con un grado de disonancia y aleatoriedad muy

elevado, que coinciden con las ráfagas de recuerdos que llegan a la cabeza de Mario a la par que subrayan la tensión del momento. Ese elemento vuelve a aparecer cuando entra la madre de Mario con su hermano pequeño en brazos, por lo que difícilmente se podría establecer un punto de sincronía en el plano de la tarta aumentando la tensión armónica. Y esa intención de Nieto se hace patente al señalar en la partitura precisamente ese momento como tal. Es por ello por lo que opta por introducir un timbre mixto —piano y celesta— muy característico, con muchas connotaciones para el espectador occidental, pero añade además algo que tiene implicaciones armónicas: utiliza un gesto melódico ascendente al que se añade otro idéntico pero a distancia de tritono en la segunda voz de la celesta. Mediante este elemento, Nieto consigue eficazmente su propósito.

Por último, siguiendo con el tema de los puntos de sincronía, sería destacable la relación que la música tiene en este bloque con lo que dice la voz de la secretaria del padre de Álvaro, la cual se convierte en una voz en *off* en los momentos en los que el espectador puede ver los recuerdos de Mario. Uno de los casos más interesantes es precisamente justo antes del momento de la tarta anteriormente descrito. La voz en *off* dice: «Fue cuando ocurrió todo», y esa misma frase está señalada en la partitura. Pero muy inteligentemente la música no señala ese punto de sincronía precisamente allí, mediante la aparición de los trémolos con movimientos aparentemente aleatorios y difusos en cuerdas agudas, sino que lo retrasa dos tiempos —hasta que la madre de Mario levanta la cabeza—, otorgando al espectador un lapso temporal adicional para prever qué es lo que va a ocurrir pero dejando el tiempo necesario para poder marcar el punto de sincronía de la tarta.



## VACAS (1992)

Este largometraje va a suponer un punto de inflexión en la carrera de Iglesias. El propio músico es consciente de ello cuando afirma que «desde *Vacas* la música de cine la considero mucho más unida a mí aunque no sea una cosa que se pueda apreciar desde fuera» (Padrol 2006, 262).

Lo que se puede apreciar desde fuera es la dificultad que entraña esta banda sonora. Es, en muchos casos, música de sensaciones, subjetiva, que sale de la cabeza de los propios protagonistas, lo que supone que se aleje de lo que se podría definir como música de género. Esa subjetividad del personaje acaba siendo asimilada por Iglesias, lo que acentúa todavía más la necesidad de un contacto muy estrecho con el director.

Además, Iglesias compuso la música antes de que estuviera terminado el diseño sonoro, lo que en la práctica supuso que lo primero que se escuchó sobre las imágenes fue, precisamente, su música. Una música que generalmente se adhiere a la imagen formando una unidad, circunstancia que va a caracterizar gran parte del trabajo de Iglesias desde entonces.

A todo esto hay que unir la escasez de medios, que posibilitó un mayor control por parte del compositor, ya que algunos pasajes no precisaban de intérpretes al basarse en electroacústica y sintetizadores.

A pesar de no ser su mejor banda sonora desde un punto de vista técnico, en ella se pueden observar la mayor parte de los recursos armónicos que utilizará en otros de sus trabajos a lo largo de la década. Y además, en muchos casos estos recursos se utilizarán de una forma más marcada, más evidente. En algunos puntos concretos, quizás se podría decir que se muestran incluso con cierta ingenuidad, fruto de una experimentación que también tendrá cabida en futuros largometrajes, pero que al plantearse de forma más depurada no será tan evidente como en *Vacas*.

Por otro lado, hay que destacar que a pesar de que existe bastante heterogeneidad entre los distintos bloques, empleándose estéticas muy dispares, ya se puede vislumbrar la búsqueda de una coherencia formal que alcanzará su plenitud en trabajos futuros, como por ejemplo en la banda sonora de *Los amantes del Círculo Polar*.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Hay que tener en cuenta que, desde un punto de vista formal, esa coherencia también se articula de forma más clara en el guion de *Los amantes del Círculo Polar*, por lo que en cierto modo se podría decir que la

Por tanto, es una banda sonora fundamental para entender el origen, también en lo referente al material armónico, de la música de Iglesias. Aunque no hay que olvidar que los siguientes trabajos con Medem responderán también a una estética personal de Iglesias, ya que como él mismo dice en relación con su trabajo para este director:

Son las películas que he vivido más íntimamente y las historias que he sentido más próximas y que han coincidido con un momento mío de desarrollo musical o de inspiración que me han hecho dedicarme a ellas con mucho más fervor. (Padrol 2006, 263)

## **I\_V: 2**

Antes de entrar en aspectos puramente musicales, es fundamental entender el objetivo global de esta secuencia —una de las más importantes del largometraje—, de tal manera que se conozcan las premisas previas que Iglesias tuvo que incluir en su ámbito de decisión.

- a) *Escena en una trinchera, no tiene un carácter épico.* Aunque la escena se desarrolla en el frente, no es en ningún caso una secuencia épica en la que se vayan a resaltar valores como el honor, la lucha, la valentía. Más bien todo lo contrario: se tratan conceptos como deshumanización, ignorancia, miedo, cobardía o incomprensión. Sensaciones como realismo, desnudez, crudeza o desorientación.
- b) *Componente subjetivo.* Sin llegar a ser totalmente una escena subjetiva, no se trata de un simple y objetivo relato de los hechos, sino que el punto de vista parte desde la perspectiva de Manuel Irigibel. Hasta cierto punto, la música, al igual que el resto de los parámetros cinematográficos, debe transmitir sus sensaciones. En cierto modo, el espectador empatizará con esas sensaciones. Se constata, por tanto, uno de los aspectos fundamentales del cine de Medem: la emoción es precisamente la sustancia fundamental de la que debe estar hecha una imagen.
- c) *Puntos de sincronía.* Para situarnos en el posterior análisis armónico es fundamental tener en cuenta que los principales puntos de sincronía serán: disparo

---

música de Iglesias ha ido evolucionando conjuntamente con otras disciplinas incluidas en los procesos creativos globales que posibilitan cada una de las películas de Medem.

(c.37), melodía tradicional (c.40), grito (c.73), muerte —primer plano de Juan— (c.79) y cuello (c.86).

Por otro lado, en la contextualización musical de la secuencia habría que tener en cuenta varios aspectos. El primero de ellos sería el grado de integración existente con el diseño sonoro. El resultado final sitúa el diseño sonoro al mismo nivel que la banda sonora musical, lo que implica una percepción de la banda sonora perfectamente integrada, como si los disparos fueran instrumentos de percusión o la melodía interpretada por unos supuestos *txistus* se escuchara en la mente de Manuel Irigibel y Carmelo Mendiluce. Esto supone que, en realidad, se va a producir un diálogo entre la música y el resto de la banda sonora. Desde un punto de vista técnico, Iglesias tiende a rellenar los espacios vacíos. Es decir, que los silencios o pérdidas de protagonismo del diseño sonoro serán complementados por la música. Se establece un diálogo en el que nada sobra y todos los elementos de la banda sonora forman un todo.

Por otro lado, hay que destacar que la utilización de una densidad orquestal reducida le permite huir de lo épico, aportando una dosis de realismo. No obstante, no llega a la sensación todavía más directa que habría supuesto la utilización de un cuarteto de cuerda real o a lo sumo, un cuarteto doblado.<sup>58</sup>

Finalmente, para entender el resto de la banda sonora hay que poner de relieve los aspectos musicales que hacen referencia al comienzo de la rivalidad que se va a fraguar entre las dos familias<sup>59</sup>. La melodía tradicional que aparece en la segunda parte es el elemento más explícito.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, ya es posible entender el análisis armónico de esta secuencia.

Durante la primera sección —hasta el compás 39— utiliza un sistema central, tomando la nota mi como centro de referencia, pero evitando constantemente cualquier gesto que pudiera definir claramente la tonalidad de mi menor.

---

<sup>58</sup> Un ejemplo de este «realismo dramático» utilizando muy poca densidad orquestal lo constituye *La buena estrella*, dirigida por Ricardo Franco y con música de Eva Gancedo.

<sup>59</sup> A lo largo de la película y de forma recurrente, se utilizará este bloque total o parcialmente para subrayar la rivalidad existente entre los Irigibel y los Mendiluce, de tal forma que el espectador se retrotraiga a esta secuencia inicial.

# Frente Carlista, Vizcaya 1875

(Vacas)

A. Iglesias

Musical score for measures 1-13. The score includes parts for Percussion, Keyboard, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked  $\text{♩} = 40$ . The percussion part includes the instruction "mugido vaca" and "pp intenso ma non regolare". The string parts feature dynamic markings (pp, mp, p) and handwritten annotations: "2", "3", "2", "3", "2" in yellow above the Violin I staff; "5<sup>o</sup>" above the Violin II staff; "4<sup>o</sup>" above the Violoncello staff; and "E-(omit 5)", "D-(omit 5) [evolucionar a Gsw4]", "E-(omit 5)", "D-1/3", "D<sup>5</sup>" below the Contrabass staff.

Musical score for measures 14-24. The score includes parts for Percussion, Keyboard, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The percussion part includes the instruction "mf". The string parts feature dynamic markings (p, mf) and handwritten annotations: "3", "4", "3", "4", "4", "3" in yellow above the Violin I staff; "4<sup>o</sup>" above the Violoncello staff; and "D<sup>5</sup>/5", "D-1/5", "C/3 (add 11)" below the Contrabass staff. A blue vertical highlight is present in measures 22-24.

Ejemplo 45. Vacas, bloque 2.a (Frente carlista: inicio)

Por otro lado, presta un especial cuidado a la conducción de las voces, utilizando por norma general continuidad armónica<sup>60</sup>. Esto supone, que además de destacar distintas líneas melódicas susceptibles de ser analizadas con metodología schenkeriana, no se producirán saltos que perturben la línea argumental de la película. A su vez, esta práctica supone varias ventajas. En primer lugar, se podrá introducir una melodía o *Leitmotiv* que inmediatamente tomará protagonismo (tal y como sucederá a partir del compás 41). Además, la ruptura de la continuidad armónica permitirá apoyar puntos de sincronía. Y ya por último, posibilitará el enlace de armonías sin una funcionalidad armónica predeterminada desde un punto de vista sintáctico.

En otro orden de cosas, se observa un especial interés en el tratamiento de la densidad. Es fundamental destacar cómo esa sensación de realismo no se consigue utilizando una menor masa orquestal —cuarteto de cuerda o doblado—, sino variando el número de notas distintas que generan la armonía. Se puede comprobar fácilmente observando la primera semifrase (cc. 3-24), donde Iglesias va introduciendo cada vez un mayor número de notas en cada uno de los gestos. El clímax de esta parte estaría en la tercera blanca del compás 20 —cuatro notas distintas— y resolvería el gesto en la primera tríada que aparece completa en estado fundamental —3 notas—. En cualquier caso, concluye con un sonido más que al principio. Desde este punto de vista, sucede algo similar en la segunda semifrase.

En cuanto al estado de los acordes, en este primer fragmento las tríadas en estado fundamental aparecen únicamente en momentos estructurales. Así, hay que esperar al compás 22 para encontrar un acorde de re mayor —coincidiendo con el final de la primera sección, que se repetirá a partir del compás 25—. Ya en el compás 37, coincidiendo con el punto de sincronía motivado por el disparo, aparece el acorde tríada de do mayor, que servirá como nexo de unión entre la sección A y la sección B. A este respecto, habría que señalar el cambio de funcionalidad del acorde de do mayor: en el compás 37 se utiliza como punto climático que realza el punto de sincronía (retardado), mientras que en el compás 40 se transforma en la tónica de toda la sección B.

---

<sup>60</sup> También llamado enlace armónico. En definitiva, mantener notas comunes y hacer movimientos mínimos.

Handwritten annotations in the score include:

- Measures 25-26: *E-(omit 5) G7(omit 3)*
- Measures 27-28: *E-(omit 5)*
- Measures 29-30: *D-7/3*
- Measures 31-32: *D5*
- Measures 33-34: *D7/5*
- Measures 35-36: *G7(omit 3)*

A pink stamp labeled "DISPARO" is located above measure 37. A blue highlight covers measures 37-40 in the string parts.

Ejemplo 46. Vacas, bloque 2.b (Frente carlista: sección B)

La segunda sección —entre los compases 40 y 72— presenta una armonía sencilla de tónica, dominante con séptima y variación con la utilización del cuarto grado. Es la armonía funcional típica de música tradicional dentro del ámbito tonal, similar a la que se utiliza, por ejemplo, en la jota. No obstante, se evita uno de los elementos más

característicos de este tipo de piezas: el ritmo. Así, la armonía aparece, desde un punto de vista rítmico, siguiendo las pautas de la sección inicial, lo que otorga a toda la secuencia una mayor coherencia formal.

Y antes de finalizar esta sección es importante incidir en el tratamiento tímbrico y, sobre todo, espacial de las dos voces principales, con muchísima reverberación. Se persigue una sensación de espacio abierto, con un componente psicológico muy importante.<sup>61</sup>

El enlace entre la segunda y la tercera sección se enmarca entre dos puntos de sincronía: el grito de Manuel Irigibel (compás 73) y el primer plano de Mendiluce agonizando (compás 79). Sin embargo, los puntos de sincronía no se ajustan al cambio de plano, ya que la música aparece un poco después. Se sigue evitando, por tanto, un montaje efectista: la música se integra rellenando espacios, pero en ningún momento se intentan acentuar aspectos cinematográficos típicos de películas de acción, sino más bien que el espectador empatice con los personajes.

La tercera sección —entre los compases 79-84 y 85-122— es muy interesante desde un punto de vista armónico. Tras el enlace comentado previamente, sobre una armonía de fa mayor —que en la segunda sección tenía una función tonal de subdominante— aparece un acorde muy utilizado en cine: el acorde menor con la séptima mayor. Los músicos de jazz suelen explicar este acorde como el primer grado de una escala menor armónica. Por el contrario, en armonía tradicional la séptima mayor no sería nota estructural y tendería a resolver en la tónica. En cine, normalmente se suele utilizar descontextualizado, teniendo en cuenta el aspecto morfológico del acorde más que el sintáctico. En este sentido, la superposición tercera menor, mayor, mayor, unida a la relación que se establece entre la fundamental del acorde y la séptima —hay que recordar que la séptima mayor es un armónico bastante alejado, concretamente el decimoquinto— produce una sensación de tensión muy importante. Esta sensación, unida a su mínima funcionalidad sintáctica —a pesar de ser un acorde formado por superposición de

---

<sup>61</sup> Jo Evans destaca los aspectos nacionalistas a lo largo de todo el largometraje, la rivalidad entre las dos familias, la importancia de la línea dinástica en el medio rural en el que se enmarca la película y la idiosincrasia de una sociedad muy cerrada, así como el folclore. Todo esto se plasma en la música, no solo en cuestiones relacionadas directamente con la música tradicional vasca, sino con referencias al paisaje o al espacio (Evans 2007).

terceras— ha supuesto la proliferación de este acorde en numerosas películas, muchas veces como acorde aislado.

En este caso, en un primer momento puede dar la sensación de que Iglesias lo va a utilizar así. Pero inmediatamente después se deduce lo contrario, ya que en el siguiente compás las dos voces superiores resuelven por grados conjuntos, de tal forma que el acorde  $Bb-(Maj7)$  se convierte en  $Bb^{\circ}7$ , es decir, un acorde disminuido con séptima.

Ejemplo 47. *Vacas*, bloque 2.c (*Frente carlista: final*)

Los acordes de séptima disminuida se han utilizado tradicionalmente como acordes con función de dominante, con la particularidad de que el acorde disminuido es un acorde simétrico y por tanto los cuatro sonidos que lo conforman pueden ser utilizados como sensibles. Esta peculiaridad permite modulaciones inmediatas a tonalidades muy alejadas, tanto mayores como menores. En otras ocasiones, sin utilizar esta función de dominante, se han utilizado como acordes de paso también en sentido descendente, o incluso se han establecido cadenas de acordes disminuidos.<sup>62</sup>

<sup>62</sup> Muy frecuentes en Beethoven, un ejemplo característico se produce en el segundo tema del último movimiento de su cuarteto op.18 n°5.



De todas formas, en un contexto tonal este acorde posee de forma implícita una sensación de direccionalidad e indeterminación. En este caso resuelve en el acorde de re menor, pero no de la forma que se podría suponer.

Como se ha visto, la segunda sección está en do mayor. Tras una cadencia perfecta, aparece un acorde de fa mayor, entre dos puntos de sincronía, que funciona como un acorde diatónico a las dos tonalidades<sup>63</sup> y se utiliza para establecer una modulación diatónica a re menor. Desde este punto de vista, aparecería posteriormente un acorde sobre si bemol (con una sensación de intercambio modal o utilizando una técnica de sustitución con respecto a fa o incluso con dos notas no estructurales que resuelven por grados conjuntos). En cualquier caso, teniendo en cuenta que resuelve en re, el camino más sencillo sería enarmonizar  $Bb^{\circ}_7$  con  $C\#^{\circ}_7$ , que es el  $VII^{\circ}_7$  en re menor y ya resolver directamente en re menor de forma clásica: sensible a la tónica —do# a re— y séptima descende —si $\flat$  a la—. Sin embargo, se observa como al igual que en la primera sección, se intentan evitar estos movimientos tonales tan estandarizados, por lo que tan solo respeta un movimiento característico que no es ninguno de los dos más importantes: el descenso de la quinta que se corresponde con la séptima del acorde  $V_7$ , es decir, de sol a fa. Tanto la supuesta sensible (do# = re $\flat$ ) como la séptima (si $\flat$ ) descienden por salto. Y lo más importante: resuelve en un acorde de re menor pero en primera inversión. Por todo lo anterior, hay una sensación de resolución pero no tan direccional.

Además, resuelve en el acorde de re menor, que no es sino el acorde con el que contrastaba el centro original establecido en Mi al comienzo de la secuencia (cc. 3-11). Y es lógicamente sobre ese pedal en mi —en ciertos momentos cambia a do— sobre el que vuelve a aparecer la melodía que ya se ha escuchado en la sección anterior. De este modo se equilibra definitivamente el contraste mi-re que aparecía en la primera sección.

En cuanto a la nota pedal, muy utilizada en cine, hay que señalar que en esta secuencia no tiene tanta relevancia a pesar de estar escrita en la partitura, ya que en muchas ocasiones se confunde con los ruidos propios de la batalla. A veces la nota pedal parece más un componente del diseño sonoro que una nota con significación tonal. En cualquier caso, a partir de la tercera sección el diseño sonoro pierde protagonismo y la

---

<sup>63</sup> Lo que Schoenberg llamaría acorde neutro (Schönberg 1974, 169-198) o Piston acorde pivote (Piston 2001, 215).

nota pedal se hace más presente, aspecto que se utilizará como transición a la siguiente secuencia y continuará posteriormente hasta que la música concluya, cuando ya han terminado de cargar los cadáveres, en una cadencia perfecta.

A este respecto, habría que añadir que, a pesar de que los dos últimos acordes que se escuchan son sol séptima y do mayor, la sensación conclusiva no es tan evidente por dos razones. La primera es que entre ellos hay un silencio estructural, que se rellena con una gran carga escénica. Y la segunda es que el ritmo armónico está cambiado: el acorde de dominante coincide con el final del motivo melódico, dando la sensación de que el último acorde es el comienzo de ese mismo motivo, tanto desde un punto de vista melódico como de la acentuación.

### **I\_V: 3**

La secuencia comienza con ausencia de música. Sensación de realismo, sonidos de ‘normalidad’ en contraste con la imagen de muerte. Deshumanización. En el tercer plano se empiezan a distinguir algunos cuerpos concretos, «con la intención de que esta imagen no le sea ajena al espectador y se implique emocionalmente, sintiendo pena por esos muertos [...] Los verdes predominantes hasta ahora en la escena ceden protagonismo en este plano al azul frío de la muerte» (Sales Ortiz 2003, 365).

No obstante, la música sigue sin aparecer. La inexistencia de música sitúa al sonido directo en primer plano y aporta realismo y dramatismo a la escena. Todo seguirá así hasta el plano número siete.

Sincronizada con la caída comienza un breve fragmento de estética electroacústica. Nuevamente, no persigue una finalidad descriptiva sino una sensación del personaje, en este caso de dolor. Se huye deliberadamente de cualquier planteamiento referencial desde un punto de vista musical, y los tres sonidos que aparecen (re<sup>b</sup>, la, la<sup>b</sup>) sobre el pedal grave —que en origen era una especie de sol bemol— no persiguen ninguna funcionalidad direccional aparentemente. El cencerro —una especie de la bemol—, perfectamente integrado, da paso a un intervalo melódico de quinta re<sup>b</sup>-sol<sup>b</sup>, que no obstante se desfuncionaliza inmediatamente añadiendo al motivo que aparecía antes del cencerro un arpeggio sobre la bemol mayor y posteriormente un armónico sobre si bemol.

Todo ello para enlazar con un ostinato (mi $\flat$ , re, fa $\sharp$ , fa, re $\flat$ , do) que se repite de manera obsesiva, con la ayuda del ruido de las moscas como pedal; y por último, se escucha un colchón electroacústico, con portamento incluido, que le permitirá hacer la transición a la siguiente escena.



Ejemplo 48. *Vacas*, bloque 3

En este caso, es precisamente la huida de cualquier referencia tonal/modal lo que caracteriza la armonía, resaltando un planteamiento obsesivo a pesar de que, en apariencia, gran parte de los sonidos son temperados y serían susceptibles de un análisis frecuencial. No obstante, sería un error tratarlos así, ya que ni se van a percibir de esa forma ni es el objetivo que se ha perseguido en la secuencia.

Es fundamental para entender este bloque observar la integración de este elemento con el resto de la banda sonora, es decir, con el cencerro, las moscas o la electroacústica.

Por último, una cuestión curiosa que sucede en la transición (dentro del ojo): tras una base electroacústica, en la que se puede observar una tenue referencia a un intervalo melódico de segunda menor, una vez que se ha «salido del ojo», el último acorde que se escucha brevemente es la cola de *reverb*\* con cuerdas sobre una tríada mayor, exactamente la misma que al final del bloque anterior pero medio tono más agudo (do sostenido).

## **I\_V: 6**

Esta secuencia es un anticipo de elementos que van a aparecer posteriormente. Por un lado, inicia una identificación entre tensión y bosque, utilizando sonidos electroacústicos en tesitura grave. Aparece un motivo sobre el acorde de fa sostenido menor. Pero en este caso, no se persigue una finalidad de alturas, más allá de esa sensación de resolución de la frase en el consecuente; eso sí, un tanto desdibujada y a una distancia de quinta justa descendente.

Ejemplo 48. *Vacas*, bloque 6

Por otro lado, cuando concluye esta primera parte en un acorde de do sostenido menor en el piano —a modo de cadencia plagal—, se anticipa parte de lo que será el otro bloque fundamental de la película, el motivo que se explicará detalladamente en el bloque 18 y que hace alusión a la relación entre Catalina e Ignacio. La aparición del timbre del piano coincide con planos en los que parece verse a Catalina, de forma sincrónica. Desde este punto de vista, sitúa al espectador fuera de la escena: no sincroniza el piano con la aparición de la respiración de Catalina, tal vez porque no es tan inmediata su diferenciación respecto a la de Ignacio, sino con respecto al momento en que se percibe su presencia visual. Cuando aparece ya perfectamente y se establece ese vínculo prohibido con Ignacio es cuando surge el motivo melódico.

A este respecto, señalar que Iglesias no considera relevante el primer momento en el que se reconoce muy brevemente una cabeza humana —la de Catalina— a los cinco segundos de haber empezado la música. Esto, permite establecer un período de tensión más largo, una incertidumbre más dilatada en el tiempo. Conscientemente o no, no se ha querido aportar la información tímbrica tan pronto.

## **I\_V: 15**

Este bloque se divide claramente en dos partes. La primera se corresponde con la concepción de Peru, cuando Catalina e Ignacio mantienen relaciones sexuales por primera vez, y se basa en el motivo inicial del segundo bloque que representa la rivalidad entre las dos familias.

Es importante destacar que la música en su origen debía ser lo suficientemente neutra como para que funcionara como hilo conductor de esta rivalidad entre las dos familias. No podía tener una significación concreta, y esta no direccionalidad armónica explicada en el análisis del segundo bloque contribuye de forma fundamental a la consecución de este objetivo, a lo que también ayuda el timbre orquestal utilizado.

La transición a la tercera parte de la película intercala la parte electroacústica que actuará como *Leitmotiv* del agujero, pero la música continúa en el mismo punto en el que se había quedado antes del agujero. Esto supone una coherencia estructural importante, concepción y nacimiento, línea dinástica con origen en la primera escena de la película.

Pero en el momento del nacimiento del ternero cambia. Parece la típica música tonal, de un cuento alegre. Pero si se analiza más a fondo, se observa que Iglesias ha reproducido fielmente la música que aparecía en el segundo bloque hasta el compás 39. Y lo que sucede cuando nace el ternero no es sino una variación de lo que aparecía a partir de la anacrusa del 41. Y no varía mucho. Armónicamente, por ejemplo, es igual. Lo que sucede, es que ahora se resaltan los valores tonales de este fragmento, no solo en cuanto a la armonía sino también rítmicamente.

Así, en la secuencia inicial esta parte se situaba en un plano inferior al sonido de ambiente. Además, la mezcla situaba muy lejos la melodía, utilizando muchísima *reverb*, consiguiéndose casi un efecto, una pequeña pincelada de sensación dinástica o tradicional, a la par que se destacaba la espacialidad de la escena. Del mismo modo, el acompañamiento de cuerdas tampoco estaba en un primer plano, intentando que se notara más la cualidad tímbrica de las cuerdas que el hecho —casi circunstancial— de que esa melodía estaba acompañada por armonía tonal simple. Todo esto, unido a que el ritmo se percibía un tanto *ad libitum* y el resultado todavía lo aparentaba más por la distinta percepción de los ataques de cada nota como consecuencia de la mezcla, supone que ahora esta secuencia parezca muy distinta. Por su puesto, algunas interválicas de cuarta, que en cierto modo se alejaban de los usos tonales, no aparecen en este bloque.

### I\_V: 17

Es música diegética, que recibe al aizcolari victorioso. En la versión subtitulada, cuando empieza a sonar, aparece el siguiente rótulo: «(Música alegre)». Este concepto se representa mediante una armonía tonal muy sencilla, basada en dos progresiones:

I	IV	V	I
I	V <sub>7</sub>	I	

Ejemplo 49. *Vacas*, bloque 17

Se interpreta con instrumentos de corte tradicional y un compás ternario con el acompañamiento que se utiliza, por ejemplo, en las tradicionales jotas navarras. Se permite el típico contraste armónico de este tipo de piezas: comienza una sección en do mayor, pero posteriormente se introduce una parte en su relativo menor, en la que se utilizan únicamente dos acordes ( $V_7 - I$ ), para volver nuevamente a do mayor. También se utiliza otro contraste, al retomar la parte principal en fa mayor, aunque finalmente se volverá a escucharse el tema en la tonalidad principal.

### **I\_V: 18**

Este bloque representa los encuentros furtivos entre Ignacio Irigibel (casado, hijo de Manuel) y Catalina Mendiluce (hija de Carmelo), cuyo fruto será Peru. Se utilizan procesos armónicos esencialmente románticos, así como tímbricos (piano) y formales (pequeñas formas). No obstante, el resultado va más allá, hasta Fauré o incluso Satie, tal y como se puede comprobar en la partitura.<sup>64</sup>

Se podría definir la macroestructura como si menor-re mayor-si menor, pero con movimientos posrománticos llevados hasta el límite. Presenta una textura de melodía acompañada en la que jerárquicamente la melodía adopta un factor estructural.

Desde un punto de vista estrictamente armónico, predominan las relaciones mediánticas, así como una ambigüedad tonal en determinados momentos y algún acorde sin función armónica o con su función armónica poco definida que puede presentar varias interpretaciones. Las relaciones mediánticas se pueden observar tanto desde un punto de vista amplio —como ya se ha apuntado— como en momentos más específicos. Por ejemplo, al final del compás 4 aparece un acorde de sol en primera inversión, inmediatamente después de la tónica (si menor). Lo mismo ocurre entre los compases 7 (re mayor), 8 (si menor), 10 (sol menor) y la vuelta a si menor en el compás 11. Incluso a partir de aquí, las fundamentales de los acordes son también relaciones mediánticas entre si y re, aunque en eso se incidirá posteriormente.

Por otra parte, los juegos de tensión-distensión armónica coinciden con los gestos melódicos a excepción de los dos últimos. Tanto el gesto melódico que comienza en la anacrusa del compás 12 como el último coinciden en el tiempo con la direccionalidad

---

<sup>64</sup> Véase ejemplo 223, donde se analiza la partitura «Luces en la ventana», en III.1.1, p. 379.

armónica; pero es inverso: la resolución melódica coincide con la máxima tensión armónica y viceversa, lo que posibilita un final muy abierto y, hasta cierto punto, un tanto sorprendente. Esto, unido a la morfología y a la indefinición funcional del último acorde, aleja un poco más este fragmento de la estética posromántica.

A pesar de que este fragmento se estructura más como una melodía acompañada que como música incidental\* más imbricada con la imagen, Iglesias sigue teniendo especial cuidado en la utilización de los acordes tríadas en estado fundamental. Los establece en tres puntos estructurales: el ostinato del principio sobre si menor, la llegada a un punto estructural en el compás 7 sobre re mayor y la vuelta a la tonalidad inicial en el compás 11. Su utilización nuevamente en el compás 13 para preparar la repetición del inciso hace que el acorde semidisminuido del último compás contraste todavía más.

Desde un punto de vista melódico, comienza en si y el primer gesto direccional se basa en un descenso cromático por segundas hasta el fa# (con un salto de octava en el compás 5). En las dos secuencias en las que aparece este fragmento parcialmente —bloques 8 y 12— la melodía concluye precisamente aquí, aunque repitiendo el último inciso y con una sensación de final abierto condicionada por la armonía. En este bloque la melodía concluye en fa# con una sensación armónica de reposo y en los compases siguientes se vuelve a partir de la nota inicial si, pero ahora en sentido ascendente y diatónico estableciendo el clímax melódico de esta parte en re. Un salto de octava descendente permite anticipar la resolución de este clímax y continuar la línea ascendente hasta la nota fa#. Y precisamente, sobre esta nota se repite el motivo inicial, pero con la particularidad de que lo que en el segundo compás era un la sostenido, que formaba parte de una línea melódica descendente, ahora se convierte en un fa natural estructural, al que se añade una armonía muy particular —que ese explicará más adelante—. Esto supone una sensación de contraste melódico muy fuerte con respecto a la primera nota estructural del motivo (fa#), que posteriormente se repetirá al final. No obstante, dicho contraste no será tan duro como se percibiría en otro contexto por el hecho de ser la utilización estricta de un motivo melódico ya escuchado al comienzo. Asimismo, la morfología del acorde utilizado también nos ayudará a suavizar esta sensación por el recuerdo que tenemos tanto del compás 6, como de las adaptaciones utilizadas para finalizar las dos secuencias en las que se utiliza parcialmente este fragmento.

Desde un punto de vista armónico, uno de los puntos más importantes es la caída del compás 6 y su anacrusa. Aparece el acorde  $G\#-7b5$ , es decir, un acorde semidisminuido. Teniendo en cuenta que viene de si menor y en el compás 7 se resuelve toda la tensión acumulada hasta el momento, este punto va a jugar un doble papel: como punto culminante del gesto melódico que comienza en el compás 5 y del descenso que ha comenzado desde el principio, por un lado, y como acorde neutro de transición hacia re mayor, por el otro.

Si se piensa en la tonalidad de origen, si menor, podría haber funcionado como acorde diatónico en si menor, es decir, como un  $V1-7b5$ , acorde que se correspondería con la escala menor melódica. Pero en ese caso se crearía una expectativa de resolución melódica de ese sol sostenido en la sostenido, circunstancia que no se produce. Por otro lado, dado que el acorde anterior se podría analizar, sin entrar en mucho detalle, como un acorde  $V7/3$  que tendería a resolver en si menor, se podría aducir que es simplemente un acorde de tónica (si menor) al que se le ha añadido una tercera menor inferior.<sup>65</sup>

Se puede esgrimir otra explicación más interesante teniendo en cuenta la direccionalidad del acorde anterior,  $F\#7/3$ , acorde de dominante en si menor. Profundizando en este aspecto, lo que define precisamente ese acorde de dominante es la tensión que implica el tritono, de tal manera que  $la\#$  tendería hacia si (sensible a tónica) y  $mi$  (séptima menor) descendería por grado conjunto. Sin embargo, este ejemplo rompe esa tendencia tan evidente, ya que  $la\#$  no solo no asciende a si en el compás 6, sino que desaparece y se contrarresta —de forma similar a lo que en el tratado de Julien Falk llaman contrapartida atonal (Falk 1959), pero en un contexto totalmente distinto— con un  $la$  natural en la melodía. Del mismo modo,  $mi$  tampoco descende. Lo que sucede realmente es que se privilegia otro tritono, situado entre voces extremas y con direccionalidad hacia re, el formado por  $do\#$  y  $sol$ , nota esta última estructural que ha actuado como resolución melódica de ese  $la$  natural (que se convierte en una apoyatura). Y por tanto, lo importante aquí es que cuando se resuelva ese tritono (de  $sol$  a  $fa\#$  y de  $do\#$  a  $re$ ) se obtendrá una sensación de distensión importante. Podría haber pasado directamente al compás 7, es decir, a una armonía de re (de hecho, dejar la relación

---

<sup>65</sup> Se podría situar el antecedente de esta técnica en lo que Diether de la Motte llama *Thirds Added Below Triads and Seventh Chords* (De la Motte 1991, 240-241), utilizado por Schumann y desarrollado por Brahms, aunque en este caso tanto el tratamiento puntual como la morfología del acorde resultante suponen un lenguaje más evolucionado.



sensible-tónica en el bajo privilegia, en cierto modo, ese movimiento). Pero en vez de eso, ha utilizado la resolución frecuente del tritono para dar una sensación de distensión pero, a la vez, el acorde utilizado —semidisminuido— genera una nueva tensión que se redirige hacia otro acorde objetivo.

Desde un punto de vista de la tonalidad objetivo, re mayor, G#-7<sup>b</sup>5 podría considerarse como un #IV-7<sup>b</sup>5, con las connotaciones propias de este acorde<sup>66</sup>, o también como un dominante secundario VII-7<sup>b</sup>5/V, es decir, como un acorde sobre la sensible de la. Pero aún cabría una interpretación más: podría haber resuelto directamente en el acorde del compás 7, la única diferencia es un sol# en lugar de fa# y un si en lugar de la. Es decir, que podría considerarse como acorde objetivo el que se escucha en el compás 7, re mayor, pero con una doble bordadura en voces intermedias en el compás anterior.

Llegados a este grado de complejidad, la síntesis es clara: todo esto sucede, en mayor o menor medida. Pero lo importante no es la cuestión técnica, sino observar como Iglesias va a utilizar, en muchos casos, un tratamiento de la armonía que le permita manejar cierta ambigüedad; pero no solo dentro de la tonalidad, sino jugando con cualquier herramienta que, basándose en un eje, nivel o centro definido le permita redirigir la tensión armónica generada. En este ejemplo, partiendo de si menor, establece una tensión por medio de su dominante —c. 5, tercer tiempo— que luego redirecciona hacia la nueva tonalidad —compás 5, cuarto tiempo—. Pero en lugar de resolver en la tónica de la nueva tonalidad, lo hace sobre un acorde objetivo (G#-7<sup>b</sup>5/5) que genera una nueva tensión que normalmente resolvería en otro sitio pero que gracias a cuestiones de resolución melódica y al recuerdo del tritono del compás anterior, así como a la direccionalidad de la melodía, vuelve a sorprender en el punto de resolución (compás 7).

En este bloque se puede analizar todo el fragmento completo. Pero Iglesias identifica este motivo con la relación que mantienen Catalina e Ignacio, por lo que se podrá escuchar total o parcialmente en distintos momentos. En el bloque 12 aparece en sol sostenido menor, justo después de una introducción de cuatro compases (G#- E/G#). La melodía entra con el primer plano de Catalina y terminará anticipadamente, repitiendo el inciso del compás 6 para acabar en un acorde -7<sup>b</sup>5. Vuelve a aparecer nuevamente en el

---

<sup>66</sup> Para profundizar en este acorde, véase el segundo volumen de *Teoría musical y armonía moderna* (Herrera 1995, 31-33).

bloque 32, coincidiendo con el momento en el que Peru está viendo recuerdos de la relación entre sus padres y concluyendo directamente en el compás 11. Con una función anticipatoria de esta relación ya había aparecido en el bloque 8 y, del mismo modo, se escuchaba la cabeza de este tema en el bloque 6 como ya se ha señalado con anterioridad.

### I\_V: 20

Esta secuencia se va a estructurar en una pequeña forma ABA', empezando A cuando Catalina llega a casa. Tras un silencio, B comienza cuando Juan intenta abusar de ella. Por último, cuando Catalina consigue zafarse de su hermano y corre junto a su hijo comienza A'. Para facilitar el análisis, en primer lugar se analiza esta última parte.

La última sección (A') se basa en tres motivos horizontales, que reafirman una armonía sobre mi bemol. En un primer momento, se estructura sobre un acorde Eb-(Maj7) para posteriormente incrementar la tensión con el tercer elemento, a la vez que se reafirma la resolución en mi bemol con una cadencia con una cierta sensación modal al omitir la sensible.

Ejemplo 50. *Vacas*, bloque 20.a (motivo  $\alpha$ )

Por las propias características tímbricas de la celesta y a pesar de lo que refleja la partitura, el re que se escucha en la grabación no suena por debajo del mi bemol sino por encima. Así, la interválica que se escucha, sin lugar a dudas, es de séptima mayor. Por otro lado, de forma aislada, aparecerá en los primeros compases un movimiento sib-mib-sib en la celesta, en tesitura más aguda, que completará el acorde. No obstante, no se

percibe inequívocamente como motivo, sino más bien como complemento armónico y rítmico de lo que se ha elevado a categoría de motivo.

El motivo  $\alpha$  se va a repetir ininterrumpidamente, a pulso de negras, lo que establece un ostinato durante toda esta parte.

♩ = 91



Viola

Violoncello


Contrabass

Ejemplo 51. *Vacas*, bloque 20.b (motivo  $\beta$ )

En las violas y siempre sobre la fundamental en mi bemol, aparece el motivo  $\beta$ : fa# (=solb)- mi $\flat$ . Al escuchar a la vez los dos motivos, la sensación que se produce es de un acorde menor con la séptima mayor. Pero es importante recordar que ya en el motivo  $\alpha$  se escucha la nota mi bemol como el bajo del acorde. El refuerzo del contrabajo —el motivo  $\beta$  comienza dos compases después— no es necesario para clarificar el motivo  $\alpha$ . Desde un punto de vista armónico, lo único que aporta  $\beta$  es el fa sostenido.

Por último, se escucha el motivo  $\gamma$ :

♩ = 103



Celesta

Ejemplo 52. *Vacas*, bloque 20.c (motivo  $\gamma$ )

Este último motivo se añade a los dos anteriores un compás después de que comience la primera repetición del motivo  $\beta$ . Por consiguiente, desmiente la sensación

previa de  $E^b_{-(Maj7)}$ , consiguiéndose un alejamiento respecto a cualquier referencia tonal y escuchándose una especie de resolución modal subtónica-tónica.

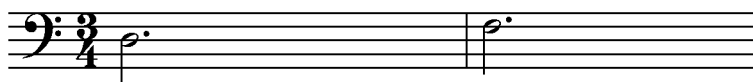
Por otro lado, la séptima mayor (re) —que interpretaba la celesta en el motivo original  $\alpha$ — la asume a partir de este momento el arpa, por lo que el motivo melódico permanece invariable (si bien es cierto que se produce una pequeña variación tímbrica).

La segunda y última vez que aparece el motivo  $\gamma$  se añade una nota pedal sobre el do central, acentuando esa intención de alejamiento de la escala diatónica. A estos efectos, lo que correspondería al segundo tetracordo con tónica en mi bemol suena, en realidad, de manera casi simultánea:  $si^b$ , do,  $do^\#$ ,  $re^{67}$  y  $mi^b$ . Y además, evitando cualquier movimiento que pudiera recordarnos a un modo menor.

Por último, hay que notar que en esta última parte hay un cambio de tempo, pasando de negra=91 a negra=103. Esto no tendría, en principio, mayor importancia, dado que podría ser una cuestión meramente técnica por motivos de sincronía. No obstante, existe una tendencia a suprimir los silencios que había entre las dos notas que constituyen el motivo  $\beta$ , dando una sensación de disminución, que contrastará con la última aparición de este motivo sobre las cuerdas, en la que utiliza ese mismo motivo aislado y por aumentación (no estricta).

Una vez entendida la última sección, ya es posible analizar en profundidad la primera. Como ya se ha anticipado, la sección A comienza de forma muy similar a la que se acaba de analizar. Sin embargo, al ser esta primera parte un poco más larga se recurre a un contraste en el plano armónico. Sin embargo, en este contexto no estaría muy claro qué armonía podría contrastar con un  $E^b_{-(Maj7)}$ .

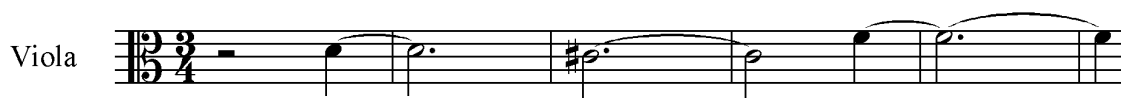
Si se analiza esta parte contrastante, se observa que en tesitura grave aparecerá un bajo ostinato con cuerdas en *pizzicato*:



Ejemplo 53. *Vacas*, bloque 20.d

<sup>67</sup> En el arpa.

La textura que se produce en el resto de los instrumentos, induciría a pensar que la otra nota estructural que aparece es un si. De este modo, se produciría un acorde disminuido y en primera inversión para aprovechar la sensación sensible-tónica en el bajo. Esta relación, también se utiliza en el motivo que aparece para complementar lo que anteriormente se ha denominado motivo  $\beta$ .



Ejemplo 54. *Vacas, bloque 20.e*

Pero como cabría ya esperar, no va a ser así. El motivo empieza en re, medio tono por debajo del mi bemol, pero en lugar de resolver ascendentemente actúa como sensible superior de do#. Una vez en do#, salta hacia fa (sensible de fa#, nota inicial del motivo  $\beta$ ). Pero ese fa no va a resolver en fa#, ya que este motivo se vuelve a repetir. Y en la repetición, en vez de concluir en fa, concluye directamente en fa#, sin pasar por fa. Es precisamente ese fa# el que servirá de enlace para que vuelva a sonar en las cuerdas, aislado de la textura anterior, el motivo  $\beta$  original nuevamente.

Del mismo modo, la armonía se va a comportar de una forma parecida. Si bien es cierto que entre las notas que van a formar la textura aparece el si, no se puede obviar que por dos veces en la celesta se produce el siguiente intervalo:



Ejemplo 55. *Vacas, bloque 20.f*

Pero la textura está tan bien construida que en ningún momento da la sensación de que se esté trabajando sobre el acorde de si bemol en primera inversión —que sería la ‘dominante’ del acorde anterior—, ya que se escucha una textura sobre un acorde que no tiene esa función tonal determinada.

Incluso se podría enarmonizar y, en realidad, desde un punto de vista morfológico se obtendría un acorde similar al original:

Ejemplo 56. *Vacas*, bloque 20.g

Es decir, un B<sup>o</sup><sub>(Maj7)</sub> pero en primera inversión, al objeto de utilizar esa sensación de sensible con respecto a mi bemol. Desde este punto de vista, el do# que aparece en el motivo de las violas sería una tensión nueve. No obstante, en esta primera parte no resuelve en mi bemol, para lo que modifica la última aparición del motivo β, y habrá que esperar al final de la secuencia completa para que esa resolución sobre mi bemol se produzca.

Por último, quedaría el análisis de la parte central, la sección B, que es precisamente la que realmente da título a este bloque musical: «No te quiero matar». En ella, se ve a Juan enloquecido, tras comprobar como su hermana acaba de volver de su encuentro con su rival Irigibel. Es una de las escenas de mayor tensión de la película, en la que se aúnan distintas sensaciones: incesto, maltrato, pérdida, enfrentamiento ancestral entre familias, ataque de locura —de Juan, pero también del niño— o intento de asesinato.

Desde un punto de vista armónico, la sección B no es tan complicada. Hay que recordar que a esta sección le antecede una armonía basada en motivos melódicos estructurada en torno a un acorde menor con la séptima mayor y que, además, concluirá en una sección similar, A'. Esta primera sección era un pasaje que algunos teóricos calificarían de estética impresionista, habitual en la música de Iglesias<sup>68</sup>, con una armonía sin funcionalidad tonal definida.

No tiene que romper con la música anterior, ya que la música cesa cuando Catalina se acuesta. Además, el nuevo fragmento musical no empieza cuando Juan abre los ojos en primer plano —lo que le hubiera dado una estética de película de terror—, sino cuando suena la primera bofetada tras una discusión y forcejeo entre Juan y Catalina. Por tanto, este bloque ya no crea una expectativa, sino que consolida una situación con la única

---

<sup>68</sup> «Podría decirse que hay dos tendencias a la hora de concebir la música para cine. La wagneriana, que emplea la música como refuerzo dramático de algo que el espectador ve, es decir, un referente presente; y la impresionista, que aspira a describir y sugerir con la música un referente ausente, todo lo que no está a la vista. Tu acercamiento [el de Iglesias] está más cercano quizá al impresionismo, buscas más los referentes invisibles...» (Cueto 2003, 262).

incógnita de si Juan va a matar o no a su hermana. Es por ello, por lo que casi desde el principio comenzará un ritmo motor en semicorcheas en el piano, que ya ha sido anticipado previamente por el arpa.

Desde un punto de vista armónico, comienza con un *fade in* en las cuerdas sobre el siguiente acorde (se omiten duplicaciones):



Ejemplo 57. *Vacas*, bloque 20.h

Se trata de un acorde por cuartas sobre si, al que se añade un fa# interpretado por violines primeros y segundos, así como la nota estructural del arpa. Hay que recordar que fa# corresponde a la primera nota del motivo  $\beta$ , ya escuchado anteriormente, y además con el mismo timbre (aunque en distinta octava).

Se podría caer en la tentación de nombrar este acorde como un B7sus4, y darle por tanto un carácter tonal. Nada más lejos de la realidad. Y por si existiera alguna duda, además de un diseño poco definido en la celesta, en el que se identifica claramente mi bemol y mi natural, surge a continuación el siguiente arpeggio en el arpa:



Ejemplo 58. *Vacas*, bloque 20.i

El ejemplo 58 indica que prima la interválica de tercera mayor, por lo que se constituye el acorde aumentado sobre mi bemol, añadiendo un fa# en la segunda octava —que se podría explicar de varias maneras, como séptima mayor del acorde aumentado sobre sol, como tensión #9 sobre mi bemol o incluso como nota no estructural—. Lo importante es recordar que ese fa# sigue sonando en la cuerda, y que este arpeggio se superpone a toda la armonía de las cuerdas anteriormente explicada.

Tras esta introducción, la armonía pierde peso y priman cuestiones rítmicas y un diseño en el piano que poco a poco se va a ir haciendo más cromático. Sí que es interesante señalar el punto referencial de esa armonía, que por otra parte será bastante estático.

En el ejemplo 59 se puede observar que hay un centro de referencia en si en el piano, sobre el que se fundamenta una interválica superior hacia su tritono (fa) e inferior hacia su sensible (la#). Además, continúa fa sostenido en su papel de nota melódica referencial, con implicaciones armónicas. Aparece siempre en las cuerdas, produciéndose una interválica de segunda menor no solo con el fa natural del piano sino con el sol de los segundos violines o del arpa, que aparece al comienzo de los compases 14 o 16.

The image shows a musical score for measures 14 to 17. The top staff is the piano part, with dynamics *p* and *mf*. The second staff is the violin part, with dynamics *f*. The bottom section shows the string section with *pizz* (pizzicato) and *sfz* (sforzando) markings. A yellow highlight is present under the first measure of the string section.

Ejemplo 59. *Vacas*, bloque 20.j

Por otra parte, la nota la, que aparecía en el acorde por cuartas sobre si, va a tener gran protagonismo. Sobre todo, como resolución de la línea cromática de los violines (compás 24), aunque ya anteriormente aparecía en la flauta (la partitura está en do).



# Vacas

Poco a poco, el piano va a perder la referencia de si. Primero alargando los diseños cromáticos, a partir del compás 18, para perderla totalmente en el compás 25.

Musical score for measures 18-23. The score includes parts for Flute (Fl.), Alto Flute (A. Fl.), Harp (Hp.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The piano part features a complex chromatic pattern. Handwritten annotations at the bottom indicate chord changes: B-5, B-3, E-7 (omits), F-7 (omits), and F-7b5. Dynamics include *f* and *mf*. The harp part has a *mf* dynamic. The strings are marked *arco* and *p*.

Musical score for measures 24-28. The score includes parts for Alto Flute (A. Fl.), Harp (Hp.), Piano (Pno.), Cello (Cel.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The piano part continues with its chromatic pattern. Handwritten annotations at the bottom indicate chord changes: B-5, B-3, E-7 (omits), F-7 (omits), and F-7b5. Dynamics include *f* and *mf*. The harp part has a *mf* dynamic. The strings are marked *arco* and *p*.

Ejemplo 60. *Vacas*, bloque 20.k

Asimismo, a partir del compás 18 —momento en el que comienza un gesto por grados conjuntos en toda la cuerda<sup>69</sup>— se va a producir un diálogo entre el piano y otros instrumentos. En primer lugar, el arpa (c. 21), donde se produce un diseño melódico no cromático por movimiento contrario, partiendo de la nota la a distancia de octava. Un la que es el anticipo del que se producirá como clímax intermedio de la cuerda en el compás 24. Un diseño similar, pero variando la interválica se produce en el compás 21. Hay que recordar que ya desde el compás 18 desaparece el acorde en *pizzicato*. Además, durante los compases 18-21 se superpone una armonía que se podría cifrar —tal y como aparece en el ejemplo 60— pero no es relevante llegar a tanto detalle. Lo fundamental, es comprobar que esos acordes no deben ser contextualizados dentro de un discurso tonal, ni tan siquiera desde un punto de vista morfológico —al menos en origen—, ya que surgen como consecuencia de movimientos horizontales. Sin embargo, el acorde que se forma en cada momento no es totalmente arbitrario, evitándose clústeres hasta justamente el compás 21. Este compás es fundamental por varios motivos, tal y como ya se ha explicado. Pero se podría añadir la aparición de un choque entre la (Vla.), sol sostenido (Fl.) y sol natural octava alta (VI.). Por otro lado, cambiará la dinámica de la cuerda, por lo que el diálogo entre el piano y el arpa, primero, y la celesta, después, se hace más presente.

Por consiguiente, a partir de aquí se produce una rápida atonalización, una pérdida del centro de referencia, utilizándose además la escala dodecafónica. La celesta presenta movimientos típicos de contrapunto atonal y el piano va introduciendo motivos similares, como evolución del cromatismo inicial. Todo esto, con un doble objetivo: por un lado, aportar una tensión creciente acorde con la secuencia; y por el otro, preparar la vuelta a la parte inicial, es decir, a ese motivo  $\alpha$  compuesto por una séptima mayor entre mi bemol y re. Por ello, en todo este fragmento se primará la interválica de segunda menor-séptima mayor, hasta que en el último acorde esa interválica se sitúe en voces exteriores (mi $\flat$ -re). Gracias a todas estas razones, funciona el cambio tan brusco que se produce en el compás 33.

---

<sup>69</sup> Al unísono violines primeros y chelos; respetando la direccionalidad pero no la interválica violines segundos y violas.

Ejemplo 61. *Vacas, bloque 20.1*

Y ya por último, se produce algo curioso: las dos notas que completan la armonía del último acorde de esta sección son precisamente Fa# y re# (enarmónico de mi bemol): exactamente las dos notas que conforman el motivo β.

### I\_V: 28, 29

Evans enlaza esta secuencia con la anterior, en la que Peru se marcha, quedándose Cristina en el valle:

At this point cinematography frames the half-siblings as if they were lovers being pulled apart, and the chapter concludes with a montage of dream-like episodes that mark time with letters exchanged in narrative voice-over. [...] The wood is represented in strangely cartoon-esque shots of wild animals [...], as if to suggest Cristina trapped in an enchanted place. (Evans 2007, 38)

En primer lugar, habría que subrayar que la relación que señala Evans entre esta secuencia y la inmediatamente anterior la acentúa Iglesias con la música. Podría parecer obvio, dado que la última frase pronunciada por Peru en la escena previa es: «Cristina, te escribiré». Pero al parecer, se ha optado por buscar una continuidad y, evidentemente, la

música es uno de los medios que mejor se adapta a la hora de inducir o reafirmar distintos tipos de continuidad en el cine.

Este caso, sin embargo, parece un poco complicado. En el final de la escena anterior Peru está aterrorizado, porque piensa que Juan ha matado a su madre y la está buscando en el agujero que conecta esta vida con los antepasados y la muerte. Además, en el agujero Cristina y Manuel han tirado los trozos putrefactos y contaminados de La Pupille, una vaca enferma que han tenido que envenenar con setas. Este último fragmento está dominado por una base electroacústica en graves, que se funde perfectamente con los sonidos propios del bosque —sobre todo, las moscas revoloteando sobre la carne muerta— y los distintos elementos musicales que ha ido utilizando Iglesias para recoger ese ambiente encantado del bosque. Se puede escuchar, por ejemplo, el característico trémolo de tercera menor con el clarinete bajo.

Solo cuando Ilegorri aclara la situación y le dice a Peru que su madre le está esperando, aparece un motivo que en cierto modo supone un contraste con el motivo inicial de la escena de la guerra carlista, o lo que es lo mismo, el motivo  $\beta$  de la primera —o última— parte del bloque 20. Es un motivo ascendente, armónicamente constituido sobre dos acordes mayores a distancia de tono. Podría parecer un  $\flat VII$  1. Pero la situación se complica porque al pedal de tónica siempre presente en tesitura aguda se añade un pedal sobre la subtónica en tesitura grave. Así, el gesto  $E\flat - F/E\flat$ , podría analizarse con centro en mi bemol, dando una sensación de dos acordes mayores sobre esa nota pedal. En todo caso, esta ambigüedad implica una resolución que denota cierta esperanza porque, tal y como dice Peru, no van a perder el contacto gracias a las cartas.

Antes de que Peru monte en el caballo y en el momento en el que se va afianzando ese mi bemol en el bajo —hay algunos *glissandi* descendentes que se van dirigiendo hacia ese mi bemol—, el trémolo que aparece en el clarinete bajo se forma sobre las notas  $sol\flat$  y  $si\flat$ , lo que da a ese momento una sonoridad menor. El motivo en mayor comenzará cuando tras el primer plano de Cristina se hace un breve *zoom out* y concluirá en el momento en que Peru dice su frase.

Con ese mismo motivo melódico, y precisamente con esas notas comenzará la secuencia de las cartas.

## Las cartas

Vacas

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 1-13) features woodwinds and strings. The second system (measures 14-22) features woodwinds and strings. The score includes dynamic markings such as *p*, *mp*, and *mp cantabile*. Handwritten annotations in blue and green highlight specific passages and include chord symbols like *A7sus4 F#m7*, *A7sus4*, *B-7(omit5) F#m7/5*, and *6 7 (sus 4 - 3)*.

Ejemplo 62. *Vacas*, bloque 29.a

No obstante, cambiará el timbre: no se quedarán solas las cuerdas, para que no tenga tanto dramatismo como la escena de la guerra carlista, pero se evitarán voces humanas y otros elementos que anteriormente utilizaba Iglesias para ayudar a conseguir una sensación misteriosa. En cambio, aparecerán sonidos de ambiente del bosque, pero

menos sombríos; como decía la cita de Evans, creando una especie de «lugar encantando», en el que los sueños puedan hacerse realidad. Se evita cualquier connotación negativa y se amplifica el concepto de «lovers» que se ha mencionado antes, adoptando Cristina un papel de princesa. Por todo lo anterior, se da un mayor protagonismo al viento madera, ya desde el principio. Posteriormente, irá apareciendo una melodía reconocible en tesitura más aguda, con gestos posrománticos.

La armonía discurrirá en este mismo sentido. En torno a un centro en  $F_{Maj7}$  y utilizando tensiones y relaciones mediánticas, se desplegará una armonía más bien sencilla, concluyendo con gestos más o menos característicos, como pueden ser cierta alusión a una cadencia rota en re menor en los compases 15-16 o la sensación de intercambio modal de los acordes previos al 23.<sup>70</sup>

En cuanto al primer acorde, en principio sería un  $A_{7sus4}$ , como  $V_{7sus4}/VI$  en la tonalidad de fa mayor, que en vez de resolver en re menor lo hace en su relativo mayor, es decir, fa mayor. No obstante, habría que señalar que el acorde  $A_{7sus4}$  omite la tercera, es decir, la nota do#, por lo que no habrá tritono y la direccionalidad hacia re menor no será muy evidente.

Por otro lado, en el compás 8 este acorde se sustituye por  $E_{omit5}$  en estado fundamental. Parece muy diferente, pero no lo es: en cierto modo, el primer acorde podría ser también un  $E_{7omit5}$  con la tensión 11 añadida en el bajo. Así, no se percibirá una armonía tan diferente, aunque en el compás 1 se hace muy presente la relación mediántica del bajo hacia la tónica y, por el contrario, en el compás 8 hay una doble direccionalidad. Esta doble direccionalidad viene determinada, por un lado, por la relación mediántica invertida en el bajo, pero con una resolución en la quinta en vez de en la fundamental del acorde. Por otro lado, y con una mayor tensión, también aporta direccionalidad la resolución de semitono en voces interiores (violonchelo y clarinetes).

A partir del compás 24 hay un cambio de armonía muy interesante, coincidiendo con el momento en que se nombra a la mujer de Peru. Cristina hace como que no le importa, y dice que ella también tenía pareja. Pero en ese momento queda claro que su relación no es posible más allá de ese intercambio de cartas. Entonces, la armonía cambia:

---

<sup>70</sup> Existe un error en la transcripción de la partitura original, ya que en el compás 15 se resuelve el retardo, tanto en la melodía de flautas y violines —que se ha corregido en la partitura— como en el resto de las voces afectadas —que no han sido modificadas para no perjudicar a la inteligibilidad de la partitura—.

## Vacas

desde ese preciso instante y hasta que concluya este bloque con la alusión a la muerte del abuelo y la imagen del bosque desde el punto de vista del jabalí, la armonía se va a estructurar en torno a mi bemol menor.

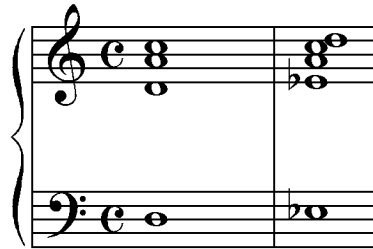
Ejemplo 63. *Vacas*, bloque 29.b

La flauta no coincide con la versión de la película, pero en lo fundamental la armonía es idéntica.

## I\_V: 31

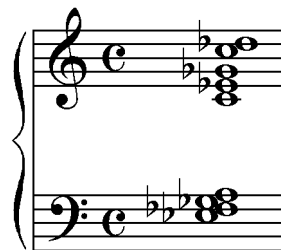
Nuevamente hay que hablar del momento previo a este bloque. El mismo elemento del bloque 28 aparecerá aquí:  $E_b \ F/E_b$ . Asimismo, cuando parece que alguien ha vuelto a casa de Juan se vuelve a escuchar el primer motivo con el que comenzaba el bloque 29, aunque ahora con una tímbrica muy similar a la utilizada en la secuencia del bosque. Posteriormente, se introduce una base electroacústica en grave cuando Cristina va por el bosque, así como el trémolo en el clarinete bajo que conforma el acorde de mi bemol menor. Y finalmente, cuando aparece Peru, otra vez el motivo. Este se va

repetiendo y, poco a poco, va perdiendo esos timbres con referencias al bosque hasta que aparece orquestado con timbres tradicionales cuando Peru dice que ha llegado «ahora mismo». Anteriormente, se ha introducido una pequeña variación para no repetir constantemente el mismo diseño melódico, cuya reducción sería:



Ejemplo 64. *Vacas*, bloque 31.a

No obstante, todo cambia cuando pregunta por el abuelo. La música, vuelve a tornarse electroacústica y grave, como presagiando la muerte. A esta base se añade un motivo que se va manteniendo en algunos momentos a modo de clúster y que origina una estructura armónica. Tal vez no se persiga una armonía concreta, sino algo que se sume a la base electroacústica. Pero además del clúster inicial, sumando los sonidos más o menos temperados y haciendo una reducción sin tener en cuenta las duplicaciones redundantes armónicamente a la octava, se obtiene algo parecido a esto:



Ejemplo 65. *Vacas*, bloque 31.b

Es cierto que no está todo perfectamente temperado, sobre todo los sonidos más agudos. Pero morfológicamente, la armonía que aquí subyace es un acorde  $E_b^{\circ 7}$ .

Sobre el plano del cuadro de la vaca, ensangrentada, comienza otro fragmento totalmente distinto. La textura del comienzo es similar a la primera parte del bloque 20.



## Vacas

Esta secuencia comienza claramente en si menor. Y aunque el ritmo armónico no permanece invariable —en la mayoría de las ocasiones la armonía cambia en el último tiempo del compás, aunque no siempre es así y se intenta que no sea de forma muy explícita—, la armonía que se encuentra en la primera frase es la siguiente:

B-	B <sup>-</sup> / <sub>3</sub>	F#-	A	A <sub>7</sub> sus4(b9)	A# <sup>o</sup> <sub>7</sub> add11	B-
I-	I <sup>-</sup> / <sub>3</sub>	V-	♭VII	♭VII <sub>7</sub> sus4(b9)	VII <sup>o</sup> <sub>7</sub> add11	I-

Ejemplo 66. *Vacas*, bloque 31.c

The image shows a musical score for 'La mirada de Peru' by Vacas. It features three staves: Bass Clarinet in Bb, Bassoon, and Piano. The score includes tempo markings (♩ = 93, ♩ = 95), dynamics (p, p dolce, mp), and performance instructions like 'cencerros' and 'p cantabile'. The score is numbered 1 through 11.

Ejemplo 67. *Vacas*, bloque 31.d

La reducción para piano que reproduce el ejemplo 68, revisada por Iglesias, clarifica un poco más la armonía, omitiendo en el primer tiempo del cuarto compás la nota do# que aparece en la partitura orquestal en el compás correspondiente (anacrusa del compás 8) tanto en la voz inferior del piano como en el clarinete bajo. Si se acepta que la idea estructural es la de la reducción, entonces el acorde A<sub>7</sub>sus4(b9) sería en realidad un E-7<sup>b</sup>5, con lo que primaría la sensación de subdominante. Además, se ha optado conscientemente por transcribir este acorde como A<sub>7</sub>sus4(b9) a pesar de que no aparece explícitamente la nota la, si bien es cierto que al aparecer en el acorde inmediatamente anterior y dada la textura del fragmento perdura, en cierto modo, esa sensación de dominante.

Ejemplo 68. *Vacas*, bloque 31.e <sup>71</sup>

Al margen de estas cuestiones, que tienen una importancia relativa, lo relevante para este trabajo de investigación es considerar que este fragmento se sitúa claramente en si menor y que no intenta definir con claridad los cambios de acorde, utilizando dobles interpretaciones armónicas y, sobre todo, el ritmo.

<sup>71</sup> Primeros compases de «Peru y Cristina – El destino», tema recogido en *Bandas sonoras de Alberto Iglesias* (Iglesias 2008, 90).

### **LA ARDILLA ROJA (1993)**

*La ardilla roja* está construida en torno a una mentira que da pie al desencadenamiento de muchas más. Hay momentos de la película en los que no se sabe realmente quién está engañando y quién está siendo engañado. Esta situación, genera una tensión de la que la banda sonora será copartícipe.

No es una banda sonora musical convencional. El planteamiento de Iglesias es bastante más complicado que el utilizado en otros largometrajes, como por ejemplo el de *Los amantes del Círculo Polar*. Pero ya no es tan heterogénea como *Vacas*. El propio compositor explica como afrontó el inicio del proceso:

Aquí tenía que hacer la descripción de la ardilla subiendo por el árbol, con una música rápida, muy vivaz, con un cuarteto haciendo semicorcheas, una figura así repetitiva. Después tuve que cambiar de registro bastante, porque la película al principio se me hacía un muro donde no sabía por dónde entrar, luego encontré una vena dramática y áspera. Y otra digamos ambiental, un tratamiento ambiental. (Padrol 2006, 264)

### **I AR: 1**

El comienzo de la película, desde un punto de vista musical, tiene bastantes semejanzas con el primer bloque de *Vacas* y —como se comprobará posteriormente— con el bloque inicial de *Tierra*.

En primer lugar, se hace patente una integración del diseño sonoro con la banda sonora musical, tal y como sucedía en *Vacas*, si bien ahora no va ser el sonido directo del aizzolari sino el sonido ambiente de la profundidad del mar. Asimismo, desde un punto de vista tímbrico se vuelven a utilizar voces humanas sintetizadas, aunque en este caso no son para terminar los créditos en un acorde menor con la séptima mayor —tal y como sucedía en *Vacas*— sino para comenzarlos, y además en tesitura muy grave, dándole una sensación de irrealidad.<sup>72</sup>

Así, aparecerá de forma intermitente un mi grave que se fundirá con el diseño sonoro elegido para ambientar el fondo del mar. También en el primer bloque de *Tierra* se comenzará con un sonido grave, aunque continuo y no temperado. Y curiosamente la

---

<sup>72</sup> Es un timbre muy similar al utilizado en 1986 por Jean Michel Jarre para comenzar *Second rendez vous*, una de sus obras más conocidas.

armonía también girará en torno a la nota mi cuando entre la cuerda, algo que ya empieza a ser una constante dado que la escena del «Frente Carlista» en *Vacas* (I\_V: 2) también se estructura en torno a un mi menor<sup>73</sup>. Sin embargo, en este caso no permanece inmóvil sino que contrasta con otros sonidos, entre los que hay que destacar dos movimientos.

En primer lugar y nada más comenzar, el bajo se desplaza a su tritono inferior, si bemol, para volver nuevamente al mi inicial. Iglesias consigue con ello reforzar ese mi como centro, pero sin utilizar ninguna connotación tonal. En todo caso, se comprueba que existen elementos recurrentes al comienzo de las primeras películas de Iglesias, que otorgan cierta uniformidad. En muchos comienzos se intenta crear un ambiente de tensión, de interés. Pero quizás sea en *La Ardilla Roja* donde se pretende reafirmar una mayor tensión, una sensación de misterio que impregnará toda la película, desde el principio hasta el final. El propio Medem califica la película como «una parábola contra el machismo en clave de comedia de misterio» (Angulo y Rebordinos 2005, 128).

El segundo movimiento, una cuarta ascendente de forma recurrente, implica un desplazamiento progresivo del centro de referencia de mi a la, sobre todo a partir de la aparición del título de la película. Esto se produce porque poco a poco se va construyendo sobre ese mi un acorde menor, jugando posteriormente con la sexta mayor, séptima menor y octava, pero no siguiendo el típico cliché utilizado en música pop sino cambiando progresivamente. Incluso en algunos momentos coinciden estos sonidos. Pero llega un punto en el que el movimiento recurrente mi-la sitúa en primer plano ese la, escuchándose por tanto una sensación de acorde de la con distintas tensiones, tal y como se explica a continuación.

Tras concluir los créditos, sobre la imagen del protagonista —apodado Jota— de espaldas, se hace más presente la octava superior respecto a mi, que resolverá por grados conjuntos en una novena mayor (fa#), incrementando así la tensión que transmite la escena.

---

<sup>73</sup> En todo caso no es algo que debiera extrañar ya que la propia afinación del instrumento de cuerda más grave, el contrabajo, beneficia el hecho de no utilizar notas inferiores al mi de la cuarta cuerda como nota más grave. Por este y otros motivos adicionales, también es muy frecuente en la guitarra trabajar en torno a un mi. En este caso último caso, una de las ventajas principales es aprovechar la sonoridad producida por un mayor número de cuerdas al aire.

A partir de este momento se van a suceder una serie de elementos técnicos, casi imperceptibles, que van a fundamentar y dar coherencia a toda la banda sonora. Se van a nombrar por orden cronológico, aunque realmente no se van a percibir de esta forma sino como un conjunto.

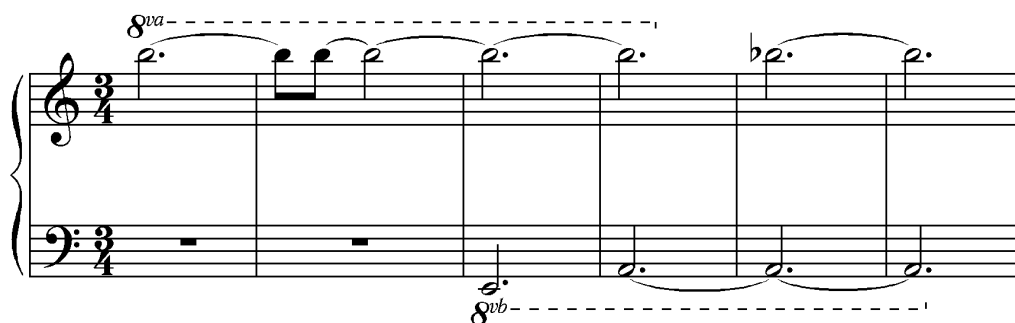
En primer lugar, de forma casi inaudible se puede escuchar una guitarra acústica, con la misma armonía, simulando uno de los acompañamientos más habituales que este instrumento interpreta en los grupos de rock. Al principio solo van a ser rasgueos aislados —de hecho, el primero en 00:01:12 es testimonial—, pero posteriormente irán apareciendo fragmentos rítmicos completos. El espectador todavía no es consciente de lo que va a suceder, pero el personaje que aparece en pantalla, Jota, era el cantante de Las Moscas, un grupo de rock que desapareció hace cuatro años. Y tras abandonarle su novia, que formaba parte de ese grupo, se dispone a suicidarse. Tal vez sea por esta circunstancia del guion o por el contrario obedezca a planteamientos meramente estéticos, pero la cuestión es que las canciones van a tener una importancia fundamental en la película. Esta referencia a un timbre e incluso a un acompañamiento utilizado en estética pop-rock no va a ser un hecho aislado. Por tanto, se constata cómo Iglesias integra en su música, en cierto modo, material y estéticas que provienen de las canciones de Txetxo Bengoetxea<sup>74</sup>. Esta práctica otorga al conjunto de la banda sonora musical una coherencia digna de ser destacada.

Lógicamente, la armonía que emplea la guitarra es tonal, en mi menor, aunque cuatriádica. No se sabe hasta qué punto ha influido esta integración estética en la elección de una armonía más tonal que en otros bloques, aunque lo cierto es que funciona perfectamente.

Sobre esta base destaca una nota muy aguda del piano, un si natural, que en principio no destaca armónicamente dado que es la quinta del acorde. Pero tras repetirse una sola vez se escucha un si bemol una octava más grave.

---

<sup>74</sup> Cantante y compositor. En esa época formaba parte del grupo donostiarra 21 Japonesas. En este largometraje, interpreta las canciones «Elisa» y «La ardilla roja».

Ejemplo 69. *La ardilla roja, bloque 1.a*

Por otra parte, la base armónica con la que comenzó la película se había transformado ya desde un mi con sonido de voces sintetizadas hacia una orquesta de cuerda con refuerzos puntuales en tesitura grave del piano, sobre la nota mi pero también contrastando con su cuarta ascendente a modo de resolución melódica del bajo. Llegados a este punto, se observa en el ejemplo 69 cómo en el momento en el que ya se escucha la nota la como centro y desde un punto de vista melódico se forma un intervalo de novena menor con la voz aguda. Y si, además, se compara el último compás del patrón con la nota que está sonando en tesitura grave se observa la existencia de un intervalo de séptima mayor compuesto (tres octavas). Esta interválica será utilizada mucho por Iglesias y otros autores para subrayar momentos de máxima tensión. Y este es uno de ellos: el si bemol coincide con el plano de Jota desde abajo —es claramente un punto de sincronía—, desde el sitio hacia el que se va a tirar cuando se suicide. Y todo esto sobre una armonía de mi menor que sustenta todo el fragmento y con pinceladas de la guitarra acústica, en referencia a la razón por la que ha llegado a ese punto: su ex novia, la teclista del grupo.

En el momento en que empieza a sonar el piano en tesitura aguda la mezcla aumenta el volumen del sonido del mar, de forma un poco violenta. Casi desaparecen las cuerdas y la guitarra va cobrando protagonismo de forma progresiva. Luego, se va equilibrando todo un poco más.

Posteriormente, cuando Jota se vuelve hacia la ciudad y ve las farolas encendidas, parece que va a producirse un cambio, ya que aparece un fa# en tesitura grave —como si fuera a comenzar una progresión o un cambio de armonía—. Pero es solo un espejismo, ya que inmediatamente continúa la misma textura con centro en mi y vuelve al plano de Jota. Sobre ese mismo plano, aparece un motivo distinto en el piano:



temperado y sobre esa base electroacústica y el ruido del mar comenzará un motivo melódico en las cuerdas, mientras se constata que Jota no tiene el valor suficiente para tirarse al mar:



Ejemplo 71. *La ardilla roja*, bloque 1.c

Armónicamente, los compases 3 y 4 corresponderían a  $E_{sus4}$  y  $E^-$ , por lo que el último compás sería un si menor, al que habríamos llegado por medio de una cadencia plagal. Sobre este nuevo centro en si menor se desarrollará el resto de la secuencia.

El comienzo del motivo está más en la línea del diseño melódico anterior, pero con la reafirmación de la armonía de mi menor —precedida del cliché que supone retardar la tercera por grado conjunto— y la cadencia plagal final, se resuelve en un planteamiento totalmente tonal, muy utilizado en escenas dramáticas. Esta armonía tan sencilla y tradicional puede indicar que está desapareciendo esa música anterior asociada a la tragedia y la incertidumbre. Es una de las funciones que puede adoptar la música en el cine: utilizarla para anticipar información. En este caso, la música nos indica que no se va a lanzar al vacío, a pesar de que esa circunstancia le produzca al personaje una sensación de impotencia. Si se fuera a lanzar, probablemente un gesto musical parecido se podría haber utilizado una vez hubiera muerto, pero no es muy frecuente cambiar antes la estética y luego una vez más cuando se haya suicidado.

Este motivo va a ser utilizado por Iglesias a lo largo de la película con el objetivo de acentuar escenas dramáticas de muy diversa índole, por ejemplo, en el sexto bloque. Prevalece el carácter romántico conclusivo como consecuencia de la cadencia plagal final, con el retardo incluido y casi a modo de cliché.

La transición hacia la tercera sección se hace manteniendo el acorde de si menor en las cuerdas y añadiendo, además de elementos de diseño sonoro —como el ruido de la



moto o el golpe—, un timbre que recuerda a la *txalaparta*<sup>76</sup>. Este instrumento cobrará posteriormente gran relevancia en el tema del grupo Las Moscas dedicado a Elisa, la ex novia de Jota y de la que toma el nombre para la nueva novia amnésica.

Cuando la motorista, Sofía, se golpea contra el suelo, comienza la sección C. En ella encontraremos tres planos sonoros, que Iglesias articula de forma similar a otros bloques en *Vacas*, como por ejemplo la parte central de I\_V: 20. En primer lugar se producen golpes de cuerda que marcan un centro, en este caso en si menor en primera inversión (con una variación a si disminuido en estado fundamental), a los que se suman figuras regulares breves que generan un ritmo motor:



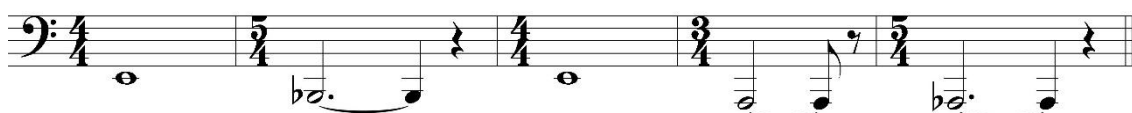
acorde de si disminuido, acorde que forma parte de la armonía inherente a este diseño (5, b7, b9). Por otro lado, el gesto quebrado, la acentuación y el carácter parecen buscar algo menos tonal. Y todavía pueden despistar más las dos últimas notas ya que, aunque en pianísimo, podrían anticipar una resolución en la.

La solución está en el último acorde, que aparece tras un compás de espera: es efectivamente un acorde de la menor, pero en la voz superior se destaca en gran medida su novena, es decir, la nota si (centro de esta tercera sección). Por lo tanto, en contra de lo que suele hacer Iglesias en estos casos, ha utilizado una cadencia perfecta, aunque lo suficientemente enmascarada como para que no sea tan evidente.

Este mismo motivo y con una textura parecida aparece en otros bloques, como en el bloque 8, coincidiendo con el primer plano de Jota pero escuchándose ya los gritos de la mujer herida. Es un momento de tensión, de incertidumbre, en el que alguien va a perder un brazo.

## I\_AR: 2

Se vuelve a escuchar, pero esta vez en primer plano y aislado, el motivo en tesitura grave con el que comenzaba el bloque anterior:



Ejemplo 74. *La ardilla roja*, bloque 2

La duración es aproximada y en la película se refuerza el motivo a la octava inferior. Es digno de mencionar, al igual que sucedía en el bloque anterior, el tritono del comienzo.

## I\_AR: 9

Comienza con la entrada de un pedal sobre mi, de forma tan tenue que la razón parezca obedecer a una cuestión meramente técnica relacionada con cuestiones de sonido directo. En cualquier caso, se consigue un efecto interesante ya que la música permanece tanto rato en un plano tan lejano que cuando empiezan a suceder cosas no se establece un



Se repetirá durante la mayor parte del bloque, hasta que al final concluirá con un motivo en las cuerdas, con valores largos y por grados conjuntos descendentes: sol $\flat$ , fa, mi $\flat$ .

Por otro lado, también es digna de destacar la cadencia que se produce en los dos últimos compases para volver nuevamente al comienzo:  $\flat VI$  V- I-

Este mismo motivo se repite como fondo musical, en el bloque 22 acompañando igualmente una conversación entre Lisa y Jota. También con la misma función se escucha en el bloque 33, aunque adornando un poco la cadencia final al incluir unas notas con el piano con el siguiente resultado armónico:  $\flat VI_{add9}$  V-7 I- .

Aparecerá de esta forma por última vez en el bloque 52, cuando Jota se desplaza a Madrid para reencontrarse definitivamente con Sofía, continuando de fondo mientras hablan por última vez. Posteriormente, con los títulos de crédito aparece el tema «La ardilla roja», en el que este mismo ostinato se constituirá como elemento estructural. Este bloque tiene, por tanto, una función ambiental.

Por último, habría que citar también un cambio en relación al texto. Efectivamente, cuando Lisa hace alusión a su trabajo como dependienta en una tienda de zapatos, de forma un tanto despectiva, aparece una armonía de A-add9.

### I\_AR: 13

En este bloque vuelve a aparecer el motivo del piano de la tercera sección del bloque 1, aunque ahora transportado una segunda mayor descendente:

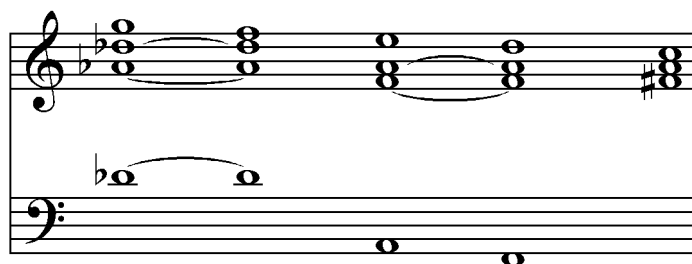
The musical notation is for a piano accompaniment in 4/4 time, marked with a forte (f) dynamic. It consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a descending melodic line: G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), and C4 (half). The left hand (bass clef) plays a supporting bass line: C3 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), F3 (quarter), and G3 (half). The key signature has one flat (B-flat).

Ejemplo 76. *La ardilla roja*, bloque 13.a (motivo de Félix)

En esta ocasión aparece sobre una armonía de fa sostenido disminuido en las cuerdas y no aparecen las dos notas en piano del final. Por el contrario, aparece un motivo melódico en el bajo, manteniendo un do un instante antes de comenzar el motivo del piano y concluyendo con dos segundas ascendentes y un salto descendente (do#, re, mi $\flat$ , si).

En lo sucesivo se denominará a este diseño melódico del piano el motivo de Félix<sup>77</sup>, un personaje siniestro, ex marido de Sofía. En el bloque 1 lo escuchamos cuando apareció el coche, que más adelante se sabrá que estaba conducido por él. En este momento, suena cuando aparece su fotografía, sobre una clara armonía de acorde disminuido.

Por último, hay que señalar que antes de la aparición de este motivo surge, como preparación del acorde disminuido en las cuerdas, una armonía basada en el movimiento con retardo de cuarta (aumentada) que ya se utilizó en la primera sección —la transcripción no incluye el do en tesitura muy grave que se puede escuchar en los dos primeros acordes—:



Ejemplo 77. *La ardilla roja*, bloque 13.b

Y ese acorde de fa sostenido menor permanecerá en las cuerdas hasta el final de esta sección, por lo que los dos motivos anteriores se añadirán a este acorde, confirmando así el cambio de funcionalidad armónica del motivo de Félix con respecto a su anterior aparición en el primer bloque.

---

<sup>77</sup> Es una denominación tan solo a efectos analíticos, no es un *Leitmotiv* explícito que le haya sido otorgado a Félix por Iglesias ni hay que tomarlo como tal.

**I\_AR: 15**

Este fragmento es un ejemplo de construcción utilizado en muchas ocasiones tanto por Iglesias como por otros compositores. Consiste en mantener una armonía constante en tesitura media y grave, sustentada en un ritmo muy marcado. Sobre esta cimentación se van superponiendo elementos más o menos contrastantes, perfectamente reconocibles. Se puede establecer cierto paralelismo entre esta forma de trabajar, contemplando elementos que parecen estar suspendidos en el aire, con algunos procedimientos de los compositores llamados impresionistas. También se pueden establecer concordancias con ciertos procedimientos minimalistas, muy utilizados en el cine.<sup>78</sup>

En esta secuencia y tras una introducción interpretada por un instrumento de viento madera que concluye en un fa#, comienza un ostinato en cuerdas graves (♩=153):



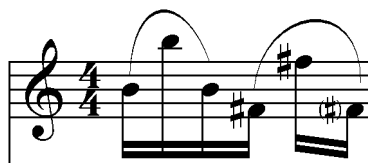
Ejemplo 78. *La ardilla roja*, bloque 15.a

Los primeros cuatro compases lo varía un poco, dando una breve sensación de aleatoriedad. Pero a partir de ese momento lo repite de forma literal hasta el final del bloque.

Asimismo, suena un trémolo no muy rápido sobre una armonía de si menor y de vez en cuando se reafirma la fórmula rítmica con golpes acentuados en *spiccato* sobre esa misma armonía.

El conjunto de estos tres elementos conforma un ostinato sobre el que se van a ir añadiendo elementos. Primeramente, en *mezzopiano* se puede escuchar un tenue acompañamiento rítmico en el piano sobre la nota si. Posteriormente, aparece el elemento del siguiente ejemplo:

<sup>78</sup> Uno de los máximos exponentes de estos procedimientos en el cine español será Pascal Gaigne.



Ejemplo 79. *La ardilla roja*, bloque 15.b

Este diseño va apareciendo de vez en cuando, coincidiendo con el primer tiempo del compás. Los espacios intermedios se van rellenando con el elemento rítmico sobre la nota si del piano —una octava más aguda que la nota más aguda de este motivo— y con apariciones del instrumento de viento utilizado en la introducción, que concluyen siempre mediante un *glissando* en la nota fa# (tal y como sucedía en la introducción).

La tercera vez en la que aparece el motivo del piano se varían las alturas:



Ejemplo 80. *La ardilla roja*, bloque 15.c

Y finalmente aparece un elemento en corcheas:



Ejemplo 81. *La ardilla roja*, bloque 15.d

Son las mismas notas que se utilizan en el motivo de Félix pero formando un acorde arpegiado ascendente y descendente, con una pequeña variación al comienzo del segundo compás. Este mismo arpegiado, por aumentación y con un *ritardando ad libitum*, se utilizará para concluir la secuencia. Se añadirá además un pequeño diseño melódico en el piano: al si agudo se le añadirá a continuación un fa#, mediante un salto descendente de cuarta justa.

Como conclusión se podría afirmar que partiendo de distintos elementos ritmos y melódicos que constituyen un ostinato en torno a una armonía concreta —en este caso de si menor—, se pueden ir añadiendo otros elementos, no necesariamente relacionados con la armonía original. El ritmo marcará fundamentalmente el carácter de la escena. Además, se podrán añadir elementos de otras partes de la película, circunstancia que aportará una coherencia global. Asimismo, desde un punto de vista técnico, este tipo de bloques pueden adaptarse de forma bastante sencilla a cuestiones relacionadas con la sincronía y duración de la secuencia.

Por otra parte, vuelve a aparecer en el bloque 18 con muy pocos cambios para mostrar el plano subjetivo\* de la ardilla cuando rápidamente roba el langostino que se había caído. Este mismo fragmento, aparece por primera vez en el bloque 10, acompañando a una voz en *off* en un documental sobre la ardilla roja. Este es en realidad el punto de partida de toda la banda sonora, tal y como indica el propio compositor en los comentarios a una edición recopilatoria en CD de sus trabajos más representativos de la década:

Esa pieza [La ardilla roja] fue la primera que compuse, con la idea de que expresara la velocidad y la ligereza del animal escurridizo. Me fui metiendo poco a poco y más tarde descubrí las posibilidades de darle un carácter de thriller, un género que precisa de una música muy dramática, muy intensa y muy rítmica. (A. Iglesias 2000)

Quizás esa idea de velocidad, de rapidez —tanto en la ardilla como en la habilidad de Jota al desprenderse del casco— es la que ha llevado al compositor (o tal vez a los integrantes del equipo de montaje) a utilizar el mismo bloque musical. En cualquier caso, desde un punto de vista armónico no hay ninguna diferencia a efectos de procedimiento.

## **I\_AR: 35**

Mediante un procedimiento similar al bloque 15 se consigue, en este bloque, una textura alejada de referencias tonales. Para ilustrar una secuencia en la que la mentira, la incertidumbre, el engaño, la pasión y el sexo tienen cabida, se opta por una construcción en la que cada elemento parece indicar una armonía distinta.

El bajo opta por un repetitivo ritmo basado en una séptima menor sobre la; el motivo de octavas en el piano, que en la escena del casco (I\_AR: 15) se formaba utilizando notas



estructurales del acorde, utiliza ahora una interválica -5,+3,-1, sin ningún tipo de referencia tonal y con un intervalo de tercera menor entre la nota inicial y la nota final (si, fa#, la, lab). Además, suenan de forma aislada con instrumentos sintetizados notas largas sobre fa#; el instrumento de viento que anteriormente hacía notas del acorde, ahora descansa sobre un re y surgen otros diseños en tesitura grave —uno en el piano y otro en un sonido de bajo sintetizado— que en un momento puede parecer que reafirman el anterior pero finalmente lo desmienten con rotundidad. Y para terminar de complicar todo, uno de los motivos en tesitura grave que aparecía al principio, transcrito en el ejemplo 82, en el momento de la transición a la escena de sexo se convierte en la escala del ejemplo 83.



Ejemplo 82. *La ardilla roja*, bloque 35.a



Ejemplo 83. *La ardilla roja*, bloque 35.b

A todo esto se añade, en el momento de la transición, un motivo en las cuerdas que al principio puede parecer un acorde de do, pero posteriormente se observa que está pensado en modo lidio.

Llegados a este punto y al margen de alturas concretas, lo más interesante es ver cómo se va adaptando la utilización de la armonía a cada escena, a pesar de que se utilicen procedimientos de construcción similares. En el bloque 15, donde se quiere dar determinada sensación de rapidez, fundamentalmente con el ritmo, pero dentro de una situación de extraordinaria habilidad aunque dentro de lo que se podría considerar normal, la armonía permanece más o menos estática en un acorde menor. Pero cuando se intentan reflejar sentimientos menos claros, de engaños o de mentiras, la tensión creada es de naturaleza distinta y la incertidumbre induce a alejarse de cualquier direccionalidad tonal, contradiciendo además cualquier carácter de centralidad que podría haber aportado cada elemento de forma individual.

### **I\_AR: 37**

Este bloque comienza nuevamente con el motivo que empezaba melódicamente con un tritono y que ya se ha escuchado en otros bloques, en tesitura muy grave.

Posteriormente, se prepara la entrada de Félix —desde un punto de vista subjetivo— con un ostinato en cuerdas graves, junto a sonidos de estética electroacústica en tesitura media —aunque algunos se pueden conseguir con instrumentos de cuerda *sul ponticello* y otras técnicas similares— para mantener la tensión, a pesar de que se podría analizar tonalmente. El ostinato se reproduce en el siguiente ejemplo:



Ejemplo 84. *La ardilla roja*, bloque 37

La secuencia volverá nuevamente al motivo del tritono con voces graves sintetizadas. Más tarde vuelve a aparecer el ostinato y, ante la preocupación de Salvador por la desaparición de su hermana, termina con un breve pasaje de estética no tonal en las cuerdas. Este bloque sirve como pequeño enlace para volver a la escena anterior de hipnosis de Lisa en el momento en el que Jota muestra su preocupación al no conseguir que se despierte.

## I\_AR: 45

Tras una introducción basada en la secuencia del fondo marino del comienzo de la película, continúan las cuerdas en el cambio de escena en torno a un mi menor, jugando con la sexta mayor, la séptima menor y la octava, y añadiendo el sonido del viento en primer plano.

Cuando Félix empieza a manosear a Sofía, aparece la novena (fa#) y súbitamente comienza un bajo eléctrico sintetizado priorizando la nota la, gracias a un motivo melódico basado en mi, sol y la que recuerda a uno de los gestos más típicos asociados a la escala pentatónica. Mientras, en tesitura aguda suenan distintos sonidos que van añadiendo tensión poco a poco: fa#, la, re, incluso do natural. En todo caso, en esta parte se privilegia el centro de la, gracias a esa doble interpretación que permite E-add9 con bajo en la.

## La ardilla roja

A todo esto, se añade un pequeño ostinato que también había aparecido con anterioridad, aunque con una pequeña variación rítmica y en tesitura más aguda, en el que se priorizan la fundamental y la séptima menor de este acorde, es decir, la y sol.

A estos elementos se añaden otros progresivamente. El primero de ellos se transcribe en el siguiente ejemplo:



Ejemplo 85. *La ardilla roja*, bloque 45.a

Cuando se repite, resuelve privilegiando un intervalo de séptima mayor entre el bajo y la última nota del diseño melódico:



Ejemplo 86. *La ardilla roja*, bloque 45.b

Además, los gemidos de Sofía nos retrotraen a la escena de sexo que mantuvo con Jota en el bloque 35, apareciendo los elementos que se escucharon también allí y que fueron transcritos en los ejemplos 82 y 83.

Por otro lado, se superponen los motivos en las cuerdas que se situaban sobre lo que parecía un acorde de do mayor y finalmente era una referencia al modo lidio, así como los sonidos *sul ponticello* y el *glissando* con el instrumento de viento que concluye en re.

Tras un breve diálogo en el que Sofía se pone de parte de Jota, comienza un fragmento muy similar al del bloque 37 para acompañar el linchamiento de Jota, sobre el ostinato del ejemplo 84.

Finalmente cesa la música, el sonido del viento se sitúa en primer plano y luego vuelve otra vez el ostinato, pero para enlazar, al igual que en la escena anterior, con el mismo pasaje de estética no tonal.

### **I\_AR: 49**

Lo más interesante de este bloque, desde un punto de vista armónico y que no haya aparecido anteriormente, es el momento en el que Félix se dispone a cortarse la mejilla con unas tijeras. Justo antes del corte utiliza un elemento que no es nuevo pero de una forma muy distinta.

Se ha escuchado el tritono en muchos bloques al objeto de señalar cierta tensión. Pero en este momento no es solo tensión, hay miedo incluso pánico en la expresión de algunos de los personajes, por lo que el mismo elemento no sería suficiente. Es entonces cuando Iglesias opta por situar en primer plano un trémolo de tritonos con el piano a distancia de tercera, concretamente entre re-sol# y si-fa. Siguen sonando las cuerdas de forma expresiva, lo que permite que el bloque siga siendo coherente. Iglesias elige para ellas un gesto descendente entre sol y do que en ningún momento oscurece la sensación producida por el trémolo de tritonos. Y además, el piano interpreta en tésitura muy grave un movimiento descendente fa#, fa natural y mi, lo que permite que de alguna forma se perciba una sensación de dominante  $V_{7b9}$ , muy adecuada para la tensión del momento. Un trémolo *sul ponticello* sobre la novena menor redondea esta idea.

## **TIERRA (1995)**

*Tierra* es una película muy compleja, debido a la dualidad que se establece entre Ángel y su álter ego (su ángel).

*Tierra* es una película profundamente subjetiva, ya que está teñida por la mirada de este personaje atolondrado e ingenuo que sólo sabe hablarse a sí mismo desde la desconciencia. (Medem 1997, 11)

Esta dualidad, así como la personalidad de las dos mujeres que la complementan —Mari y Ángela—, influye en la que probablemente sea una de las bandas sonoras de Iglesias más sofisticadas de la muestra. A pesar de utilizar una plantilla instrumental mayor que en las dos bandas sonoras anteriores, esto no supone que su autor sienta la música de *Tierra* como algo más lejano. Tal vez se podría pensar que la escritura camerística de algunos pasajes de *La ardilla roja* le resultara más personal, más expresiva y más íntima. No obstante, el propio compositor nos quita estas ideas de la cabeza:

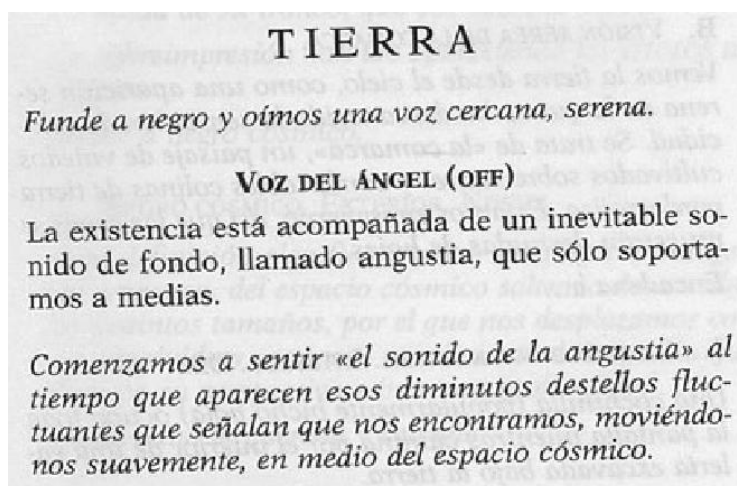
*Tierra* es la banda sonora que más me gusta de todas las que he hecho. Con ella guardo una cercanía muy grande que también tengo con *Vacas*, *La muerte de Mikel* y *La flor de mi secreto*. (Padrol 2006, 266)

### **I\_T: 1**

La complejidad de la que se ha hablado en la introducción tiene una importancia especial en este bloque. En el propio guion se marca de forma implícita la entrada de la música<sup>79</sup>. Efectivamente, tras un párrafo narrado por la voz en *off* del *alter ego* de Ángel, aparece en el guion la siguiente indicación (Medem 1997, 19):

---

<sup>79</sup> Las frases pronunciadas por el narrador no se corresponden exactamente con el guion original publicado. En el primer párrafo se añade una última frase: «Pero no te agobies. Vives en la única luz conocida del universo». Además, se suprime todo el párrafo siguiente. La indicación entra en el mismo sitio, aunque no se sabe si la sensación de esperanza que aporta la frase añadida fue tenida en cuenta por el compositor o, por el contrario, se añadió durante el período de posproducción.

Ejemplo 87. *Guion de Tierra (inicio)*

Y es justo en ese momento cuando entra la cuerda. No obstante, el «sonido de la angustia» ya está presente desde antes de que la voz en *off* comience su discurso. Así, la película empieza con un sonido grave no temperado mantenido. En la *suite* se introduce un timbal sobre la nota la, tal y como se puede comprobar en el ejemplo 88. Y en algunos momentos, como en el segundo 20, sí que da la sensación de un sonido más o menos temperado sobre un la en tesitura muy grave. Pero hasta el compás 6 lo que se escucha, sobre todo, es una base no temperada, sobre la que se insertan elementos concretos en ciertos momentos como el aire o la tormenta.

La música toma protagonismo a la conclusión del primer párrafo del texto. Antes de entrar en la armonía, hay que señalar que la orquestación no es muy tradicional, ya que separa la tesitura grave (Vc. y Cb.) de la tesitura aguda (Vl. y Vla.) siempre más de una octava, produciéndose por ejemplo en el primer acorde un intervalo de décima entre violas y chelos. Esto supone que, en la escucha, haya dos bloques: el de las cuerdas graves, que en mayor o menor medida tiende a fundirse con los sonidos graves no temperados ya preexistentes, y los sonidos agudos, que van a ser percibidos como el motivo armónico-melódico.

Negro cósmico

# Tierra (suite)

Alberto Iglesias

## 1

Adagio ♩=60

0:44

Handwritten notes: E-, Bb -, Bb-7(al19), Db(add9), 4TH + T10, Db/3, C/5, FH-7b5(omit 3), ES, D<sub>2</sub>

Handwritten notes: Bl -, Ab -, Ab/5, D°

Ejemplo 88. Tierra, bloque 1.a

Teniendo esto en cuenta, se observa como en la partitura el primer acorde se formaría por quintas desde re. A este respecto, como ya se ha contrastado en otras partituras, hay que señalar la frecuente utilización que Iglesias hace de este intervalo. No obstante, en la mezcla final ese re no se percibe, si bien no es posible determinar si la razón es porque se confunde con el resto de elementos sonoros o porque realmente solo está en la versión *suite*. En todo caso, la sensación es de acorde menor sobre la, corroborado por los instrumentos de tesitura aguda.

Sería importante hablar de la razón por la que no se ha querido que todas las voces empastaran más, dejando libres esas frecuencias intermedias. Una razón puede ser dar la sensación de estar trabajando con una menor masa orquestal, objetivo que ya se perseguía en la primera escena de *Vacas*. Aunque en este caso, la técnica empleada es muy distinta. Por otro lado, es un recurso típico de instrumentación que consiste en dejar libre la tesitura media al objeto de dar un mayor protagonismo a la voz —en esta ocasión, al narrador—. En cualquier caso, este tipo de orquestación afectará enormemente a la apreciación final del acorde.

Este fragmento girará en torno a mi. Como ya se ha visto en otras películas, Iglesias va a utilizar cada armonía desde un punto de vista impresionista, es decir, cada idea se va a crear de forma más o menos independiente, sin una direccionalidad armónica muy marcada dentro de una tonalidad, y cambiando frecuentemente el centro de referencia.

Comienza en el compás 6 con una especie de cadencia plagal sobre mi menor (como ya se ha comentado, el re grave no se reconoce en la película). Los compases 9 y 10 se constituyen sobre un gesto ascendente, que armónicamente descansa sobre si bemol menor pero cuyo final produce una mayor tensión armónica al utilizar la séptima y una tensión diatónica, en este caso la novena.

El siguiente motivo parece que va a ser una progresión, en este caso sobre re bemol mayor (relación mediántica con respecto a si bemol). Pero como también sucede con frecuencia se modifica, tanto melódica como armónicamente. Desde un punto de vista vertical utiliza tensiones más alejadas, aunque siempre de las consideradas diatónicas.<sup>80</sup> Algunos podrían renombrar esta armonía como un acorde híbrido formado por mi bemol

---

<sup>80</sup> En este sentido, lo que interesa desde un punto de vista práctico es mostrar cómo consigue Iglesias que el resultado sonoro no sea demasiado duro, a pesar de no seguir una sintaxis armónica clásica.



mayor con la tensión 11 sobre el acorde de re bemol mayor. Pero en realidad, el contexto parece determinar con cierta claridad que la fundamental de este acorde sigue siendo re bemol.

Tras una pequeña respiración, utiliza la capacidad de ese acorde de re bemol, ahora en primera inversión, como sensible descendente hacia do (relación mediántica con respecto a mi)<sup>81</sup>. Pero este do no está en estado fundamental sino en segunda inversión, por lo que no se reafirma y finalmente resuelven las voces correspondientes por semitono descendente en un acorde ya muy utilizado en *Vacas*: F#-7<sup>b</sup>5. En muchas ocasiones Iglesias utiliza este tipo de acorde desde un punto de visto morfológico para concluir una idea, de una forma un tanto suspensiva y descontextualizada tonalmente. En este caso, sin embargo, no hay que olvidar que sería el acorde diatónico correspondiente en la tonalidad de mi menor al 11-7<sup>b</sup>5 (aunque enarmonizado en la partitura).

A partir de aquí, se produce otra relación mediántica de tercera mayor<sup>82</sup> para comenzar la siguiente idea sobre una escala descendente en si bemol menor —utilizando, por tanto, las mismas notas que su relativo, re bemol mayor—, repitiéndose posteriormente este motivo a modo de progresión (con las alteraciones de do bemol mayor). Este procedimiento secuencial no se percibe de forma tan evidente, ya que constituye un único gesto descendente que le otorga una gran unidad. Tras utilizar ese mismo acorde en segunda inversión, Iglesias se sirve del mi bemol del bajo para concluir por semitono descendente en una especie de semicadencia en otro acorde disminuido, aunque en este caso sin la séptima. Esta semicadencia es casi inmediatamente recogida por el narrador.

Tras un período de aproximadamente catorce segundos en los que se escucha al narrador y posteriormente sonidos de ambiente (tormenta, etc.), entra de nuevo la cuerda en mi menor. Tras unos compases armónicamente muy claros, en los que se siguen utilizando acordes semidisminuidos, a veces en primera inversión<sup>83</sup>, se repite este fragmento medio tono más arriba, es decir en fa menor. Es destacable la forma de cambiar de tonalidad: se deja una única nota, en este caso el mi, y la resolución de semitono

---

<sup>81</sup> Lo que Diether de la Motte llamaría el contraacorde (De la Motte 2006, 93-95).

<sup>82</sup> Enarmonizando F#-7<sup>b</sup>5 por G<sup>b</sup>-7<sup>b</sup>5. No se va a reincidir sobre cuestiones de enarmonización, ya que van a aparecer constantemente en esta banda sonora y en otras.

<sup>83</sup> Lo que origina una sensación de tríada menor con la sexta añadida.

ascendente implica una sensación de sensible-tónica que la armonía se encarga únicamente de corroborar.<sup>84</sup>

Handwritten musical score for "Tierra, bloque 1.b". The score is divided into three systems, each with staves for B.D., Cym., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Db. The first system is marked "piu lento" and "♩=52". The second system is marked "F a m e n t e". The third system is marked "Tierra mov I". The score includes dynamic markings such as *p*, *mp*, *mf*, *f*, *pp*, and *p subito*. Handwritten annotations in green and red highlight specific notes and chords. The first system's annotations include  $F^-$ ,  $A7/3$ ,  $E-7$ ,  $A7/3$ ,  $G-6$  ( $E-7b5/3$ ),  $E-7b5$ , and  $Bb-6$  ( $G-7b5/3$ ). The second system's annotations include  $F^-$ ,  $F-7$ ,  $Bb7/3$ ,  $F-7$ ,  $Bb7/5$ ,  $E3-7(alt9)$ ,  $Gb7(alt9)$  ( $alt9/11$ ), and  $E(F\#7b9)$  ( $alt9/11$ ). The third system's annotations include  $B-3$ ,  $F\#-6$  ( $Gb-6$ ),  $B-(alt7)$ ,  $V7$   $b7b9$  ( $om. + 3$ ),  $(Substitución)$ ,  $VII^{\circ}$ , and  $F\#-$ .

Ejemplo 89. Tierra, bloque 1.b

<sup>84</sup> Ya Beethoven utiliza este recurso con maestría en infinidad de ocasiones. No obstante, a diferencia de lo que suele escribir el compositor alemán, la resolución de ese mi no la ejecuta en la misma tesitura, lo que otorga una menor direccionalidad.

Bien es cierto que la aparición anterior de acordes como E-7<sup>b5</sup> y B<sup>b</sup>-add6, diatónicos en fa mayor y menor respectivamente, ayuda a que esta transición resulte todavía más suave.

Entre los compases 29 y 30 se introduce una variación armónica con respecto al modelo que comenzaba en el compás 18. Armónicamente, la última blanca del compás 29 sería un B<sup>b</sup><sub>7/5</sub> y resolvería en el compás 30 en E<sup>b</sup>-7(9). En principio sería una cadencia perfecta en mi bemol, o si se referencia con respecto a fa, V<sub>7</sub>/<sup>b</sup>VII y <sup>b</sup>VII-7 (siendo este último, un acorde de intercambio modal del frigio). No obstante, no va a destacar mucho como cadencia perfecta (un tipo de resolución poco frecuente en la música de Iglesias). Para ello, retarda la resolución del tritono, tal y como se ha señalado en la partitura, al mismo tiempo que destaca la resolución en el bajo fa-mi<sup>b</sup>, a distancia de tono, y deja en voces extremas una interválica de novena mayor. Posteriormente, el acorde de mi bemol menor aparece arpegiado. De este modo, sí que hay una resolución a modo de cadencia perfecta, pero se consigue que no destaque como algo excesivamente tonal dentro del contexto en el que se está trabajando. A pesar de todo, este fragmento se puede analizar tonalmente sin ningún tipo de problema, aunque lo interesante es ver como se huye o se disimulan movimientos tonales clásicos demasiado evidentes.

A partir de aquí, se escucha una relación mediántica hacia sol bemol mayor y posteriormente, enarmonizando, se establece un diálogo entre si y fa<sup>#</sup>, tal y como se analiza en la partitura.

Por último, cuando acaba este bloque aparece en el guion:

Funde a negro cósmico. [...] Esta definición significa a partir de ahora la imagen del universo, del espacio cósmico salteado de estrellas de distintos tamaños, por el que nos desplazamos con un ingrávito y 'sonoro' movimiento de angustia que destaca su perspectiva e inmensa profundidad. (Medem 1997, 21)

De ahí la importancia de que precisamente este bloque musical tome el nombre de «negro cósmico».

## I\_T: 3

Gracias a la partitura original, arreglada en una versión para *suite* orquestal y revisada por el equipo de Iglesias, se pueden intuir algunas pistas acerca de la manera en que fue planteada esta secuencia.

**Morir no es nada** 3

Alberto Iglesias  
(Tierra Suite)

♩ = 42

Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello  
Double bass

pp < mp > pp < mp > p p f p subito

pp < mp > pp < mp > p p f p subito

pp < mp > pp < mp > p p f p subito

pp < mp > pp < mp > p p f mp

pp < mp > pp < mp > p p f p subito f-

E- A7(A) B- D D#° E- G- f p subito f-

9

Vln I  
Vln II  
Vla  
Vc.  
Db.

Eb- f- Eb/s

Ejemplo 90. Tierra, bloque 3

La armadura indica que el comienzo se ha pensado en mi dórico. Y esto es así hasta el quinto compás, donde aparece un acorde fundamental: D#°. Esa forma de sensibilizar el séptimo grado al objeto de crear una cadencia más direccional es precisamente una de las cosas más importantes a la hora de diferenciar el modo menor de otros modos como el dórico o incluso el propio modo eolio. Y precisamente ese D#° va a resolver en la tónica, mi menor.

Desde un punto de vista histórico se podría aducir que también sobre el modo dórico los cantantes utilizaban estas alteraciones en momentos cadenciales o incluso para enfatizar determinadas notas. Incluso se podría concretar en ejemplos muy evidentes, como la *Misa de Nostre Dame* de Guillaume de Machaut, donde ya en la década de los sesenta del siglo XIV se pueden estudiar cláusulas similares en música litúrgica. No obstante, en la actualidad cuando se quiere precisamente que algo no suene modal basta con utilizar la sensible en una cadencia auténtica para que inmediatamente se perciba como modo menor. Es precisamente por eso, por lo que en películas históricas o de contextualización medieval —como *El señor de los anillos* (Peter Jackson, 2001) o *Braveheart* (Mel Gibson, 1995)— se suele evitar la sensible, y con mayor motivo en un proceso cadencial.

En consecuencia, la idea fundamental que subyace es que a pesar de que en momentos puntuales la música analizada en esta película se podría analizar en dórico, en menor, en mayor o en lo que sea, desde un punto de vista más amplio lo que sucede es que Iglesias está utilizando un modelo central, generalmente desde una perspectiva modal pero en algunos casos hasta el límite de trabajar con un modelo más parecido al que podrían utilizar las generaciones de compositores checos que van desde Skuhersky hasta Alois Hába.<sup>85</sup>

Otra cuestión fundamental es la utilización que Iglesias hace de procedimientos secuenciales a la hora de cambiar de centro de referencia. Por ejemplo, el compás 7 es, en esencia, la repetición de una progresión cuyo modelo sería el compás anterior. Esto le permite pasar de un acorde menor, mi menor —que suena como tónica— a otro acorde menor, en este caso sol menor, que no tiene una funcionalidad armónica con respecto a mi —no es el tercer grado en modo dórico ni en modo menor— pero que funciona perfectamente porque respeta el mismo tipo de acorde —tríada menor— y el mismo diseño melódico, fundamentándose además sobre una relación mediántica.

Este procedimiento, que desde un punto de vista estructural no es sino un tratamiento más libre de lo que en las invenciones de Bach se suelen denominar

---

<sup>85</sup> A este respecto, véase el *Nuevo Tratado de Armonía* de Alois Hába (Hába 1984, 1-14) en lo que se refiere a la evolución del sistema armónico desde Franz Skuhersky (1830-1892) hasta Alois Hába. Este último argumentaba, entre otras cosas, que «todo acorde de dos o más notas puede enlazarse con cualquier otro acorde de dos o más notas» (Hába 1984, 115).

progresiones, otorga una gran libertad armónica al compositor a la hora de pasar de un centro de referencia —ya sea tonal, modal, o central— a otro.

En este caso, la aparición del acorde de sol menor le permite desplazarse posteriormente hasta un mi bemol menor, nuevamente una relación mediántica, donde concluirá tras establecer un pequeño contraste con el segundo grado (que no sonará a dominante sino a subdominante, dado que la interválica entre fundamentales es de segunda mayor).

## **I\_T: 22**

Para entender este bloque, hay que partir del bloque 21. Patricio estaba en casa de Mari y ha disparado a un jabalí ante la mirada de Ángel, que estaba escondido. Patricio no sabe dónde se ha ocultado Ángel, pero ve su coche y dispara a los neumáticos, gritándole que había disparado al jabalí pensando en él.

Cuando sale Mari y ve a Ángel, comienza la misma música que en el bloque 3, cuando moría el pastor. Hay que recordar que Ángel se autoengaña diciendo que no hay que preocuparse por la muerte, ya que no es nada, y que a él no le importa morir porque ya está medio muerto (en referencia a su ángel). De ahí que esta música no es siniestra ni melancólica, aunque tiene una complejidad que le otorga un resultado bastante indefinido.

Ángel se acerca al jabalí con esta música de fondo. Se agacha, lo acaricia e inmediatamente concluye el bloque musical. En ese momento, Ángel dice: «¿Y a mí quién me cuida, eh?». Nada más terminar esta sentencia, entra en pianísimo y de forma casi imperceptible, el breve fragmento que constituye el bloque 22.

Tierra

The image displays a page of a musical score for the piece 'Tierra', specifically 'bloque 22.a'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, the tempo is marked '♩=56' and there are dynamic markings 'v' (ritardando) and 'v' (ritardando). A yellow box with the text 'Escanear0027' is placed over the Oboe staff. The woodwind section includes Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboe, English Horn, Clarinets 1 and 2, Bass Clarinet, Bassoons 1 and 2, Trumpets 1 and 2, Trombones, and Tuba. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features various dynamics such as *pp*, *p*, *mp*, *f*, and *mf*. There are handwritten annotations in pink and yellow at the bottom of the string staves, including 'E<sup>2</sup>(A<sub>2</sub>)', 'E-7/8', and 'A<sub>2</sub>(<sub>2</sub>)'. The bottom of the page contains the caption 'Ejemplo 91. Tierra, bloque 22.a'.

Ejemplo 91. Tierra, bloque 22.a

De repente, cuando Ángel intenta acariciar al jabalí de nuevo, este gruñe y se produce un cambio de plano muy brusco en el que se muestra el frontal del vehículo. Este punto de sincronía coincide con el segundo compás del ejemplo 91, momento en el que la música se hace muy presente, produciéndose un contraste dinámico mucho más acentuado del que se deriva aparentemente de la partitura de la *suite*.

En todo este fragmento se respira una profunda soledad de Ángel, cierta empatía hacia el jabalí, algo de tensión motivada por la escena anterior y un sentimiento de muerte, pero no en el sentido tradicional del término sino de una forma similar a la alusión que se producía en el bloque 3.

Desde un punto de vista armónico, comienza con el siguiente acorde:



Ejemplo 92. *Tierra*, bloque 22.b

Se trata de una especie de acorde de mi disminuido con séptima, al que se añade la interválica de séptima mayor. En este sentido, se están mezclando en cierta manera dos acordes que Iglesias utiliza con frecuencia:  $E^{\circ}_7$  y  $E\text{-Maj}7$ .

Por otra parte, es también muy interesante la armonía que se forma sobre la última negra de los compases 1 y 2. En principio, y teniendo en cuenta la articulación de la cuerda, se podría pensar que las dos primeras corcheas —do en violines primeros y mi en violines segundos— son apoyaturas. No obstante, esa resolución por salto descendente genera cierta indeterminación:



Ejemplo 93. *Tierra*, bloque 22.c

En todo caso, hay que señalar varias cosas respecto a esta armonía. En primer lugar, el tritono que se produce entre la y re#. No solo es interesante que se produzca aquí esta interválica, que en un contexto tonal sería característico de un acorde con función de dominante, sino que además sería el tritono cuya resolución más inmediata recaería sobre mi —que es precisamente el acorde de donde viene y hacia el que se dirige—. Además, esta interválica de tritono, debidamente transportada, adquirirá un carácter estructural en el cuarto compás.

Por otro lado, los últimos sonidos en voces extremas generarán una interválica de séptima mayor muy característica, que reaparecerá de forma menos evidente en el último compás. Y la última sensación armónica que tendremos al final de los compases 1 y 2 es la de A<sub>Maj7</sub>, es decir, un acorde que en ningún caso tendrá direccionalidad de dominante y además es el cuarto grado de mi. En la interpretación se oye con extrema claridad el intervalo melódico que se produce entre mi y la en voces interiores, lo que clarifica extraordinariamente la situación.

De todas formas, el resultado final se tornará un tanto ambivalente, dado que se emplean líneas melódicas no convencionales desde un punto de vista tonal, un bajo tonal típico, y una armonía más bien central. Y de ahí este resultado tan característico.

## I\_T: 24

Para estudiar esta secuencia hay que tener en cuenta el punto de sincronía que coincide con el clímax de la misma: el momento en el que Ángel corta la cuerda con la que se está intentando suicidar Tomás, el padre de Ángela.

Se puede deducir, por tanto, que en esta secuencia se trata de buscar una sensación de tensión, unida a la incertidumbre que lleva aparejada cualquier intento de suicidio. Desde un punto de vista técnico, Iglesias va a utilizar un procedimiento netamente contrapuntístico. Así, este bloque comenzará con un sujeto al final de la escena anterior, justo en el momento en el que en el guion aparece una pausa previa a la siguiente frase de Ángel: «Manuel... ¿Te has dado cuenta de que estoy solo?».

The image displays a musical score for the piece 'Tierra, bloque 24.a'. The score is written for a full orchestra, including Piccolo, Flute 1 & 2, Violin I & II, and Double Bass. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of 138. The score is divided into two systems. The first system shows measures 1 through 49, with dynamic markings of 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The second system starts at measure 50 and includes dynamic markings of 'p', 'mf', and 'f' (forte). Handwritten annotations include a blue arrow pointing to a note in the Violin II part and green circles around notes in the Violin I and II parts. The score also includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering indications.

Ejemplo 94. *Tierra, bloque 24.a*

Con el cambio a la siguiente secuencia aparece en tesitura grave a modo de respuesta un motivo derivado del sujeto anterior, con un gesto basado en un movimiento contrario (aunque no estrictamente). En el compás siguiente los violines primeros retoman el sujeto, con algunas modificaciones<sup>86</sup>, y los violines segundos repetirán literalmente a la doble octava la línea de los contrabajos. En el compás 50<sup>87</sup> la flauta utiliza estrictamente las cuatro primeras notas del sujeto por retrogradación y por disminución (omitiendo el segundo compás del sujeto, correspondiente a los silencios). De esta forma se llega al compás 52, que coincide con el momento en el que se ve a Tomás colgado por el cuello de una cuerda —precisamente de la que estaba prendido el cordero, según el guion—. En estos dos compases toma relevancia un motivo por segundas en los violines, que se volverá a escuchar en el punto climático estructural de la secuencia.

Toda esta tensión acumulada desde el inicio del bloque tendrá un clímax parcial en torno al segundo tiempo del compás 55, coincidiendo con un movimiento agresivo de cámara y la certeza de que Ángel va a acudir en auxilio de Tomás.

Hasta este momento, podría parecer que en esta secuencia la armonía no es nada relevante, dado que en todo momento priman aspectos contrapuntísticos, con un componente horizontal y una textura similar a la que se puede encontrar en obras de repertorio como la tercera fuga del *Ludus tonalis* de Paul Hindemith.

No obstante, en el punto climático de la secuencia, que se desarrolla entre los compases 63 y 67, la armonía toma algo más de protagonismo. La reducción, sin tener en cuenta la duplicación a la octava de la voz superior en violines primeros y la tesitura real del contrabajo —una octava inferior— sería la siguiente:

---

<sup>86</sup> La primera nota por disminución, la siguiente por aumentación, repetición del inciso fa-re y conclusión en el compás 51 sobre una apoyatura superior, que da lugar al gesto de segundas menores que se constituirá en motivo estructural de este bloque.

<sup>87</sup> Los números de compás utilizados toman como referencia la partitura de la *suite* reproducida en el ejemplo 94.

♩ = 138

Ejemplo 95. *Tierra*, bloque 24.b

Esta reducción comienza en el momento en el que Ángela grita: «El cuchillo [...] Corta la cuerda» (segundo tiempo del primer compás), hasta que Ángel corta la cuerda y Tomás cae al suelo. A partir de aquí, se quedaría una nota pedal en los violines primeros sobre un si sobreagudo.

Se podrían analizar los dos primeros compases utilizando, cuando sea necesario, el concepto de acordes híbridos, de tal forma que el primer compás sería:

G<sup>°</sup>/E<sup>b</sup>      G-/D

En el primer acorde, la interválica que se produce entre el bajo y la nota más grave del pentagrama superior es, enarmonizando, una cuarta justa.

Esta misma sensación acorde disminuido-acorde menor se puede identificar en el segundo compás:

F<sup>°</sup><sub>7</sub>/G      F-/B<sup>b</sup>

La interválica de cuarta justa con respecto al primer acorde se produciría con la nota omitida del acorde (sol-do) y se hace presente de forma explícita en el segundo acorde entre voces extremas (si<sup>b</sup>-mi<sup>b</sup>).

Melódicamente, el enlace entre el segundo y el tercer compás se produce mediante un intervalo de cuarta justa en la voz superior y a partir del tercer compás se reproduce la cabeza del motivo que aparecía en los contrabajos en el compás 46 transportado una quinta. En el bajo se trabaja por segundas menores y el enlace entre el tercer y el cuarto compás es una tercera menor (la misma interválica que predominaba en el sujeto). Esta

## Tierra

coherencia se rompe aparentemente en el último acorde, donde los contrabajos hacen re en lugar de si, aunque en realidad la nota si pasa a la tesitura aguda y será precisamente la nota pedal que se mantendrá durante siete compases. Por tanto, también en este fragmento se sigue un planteamiento horizontal, todavía más acusado si se observa cómo en las voces interiores de los compases 3 y 4 aparece de forma reconocible el mismo motivo que se utilizaba para el clímax parcial en los compases 52 y 53 de la partitura orquestal.

A pesar de este planteamiento horizontal apriorístico, desde un punto de vista armónico se ha podido constatar la utilización de acordes disminuidos y menores formando parte de acordes híbridos, así como una cierta prevalencia de interválicas de cuarta justa como intersección de planos sonoros. Por otro lado, habría que añadir que el último acorde es una tríada aumentada sobre re a la que se añade una tensión 13.

Y además, en el mismo punto del compás anterior —final melódico, ya que el ritmo armónico está cambiado— aparece una séptima mayor enarmonizada entre voces extremas (la-lab), que Iglesias utiliza de una forma similar a la novena menor en este tipo de secuencias.

The image shows a page of a musical score for the piece 'Tierra, bloque 24.c'. The score is for an orchestra and includes parts for Piccolo (Picc.), Flutes 1 and 2 (Fl. 1, 2), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The music is written in a common time signature. The score is marked with dynamics: *mf*, *f*, *ff*, *p subito*, and *ppp*. A green box highlights the number '63' at the beginning of the score. A blue vertical bar highlights a specific measure in the bass line. A handwritten note below the bass line reads 'sfz Bb + add b9/3'. There are also some handwritten annotations in pink and blue on the score.

Ejemplo 96. *Tierra*, bloque 24.c

**I\_T: 39**

Es un bloque de música fundamental en *Tierra*, de gran magnitud y complejidad conceptual. Antes de entrar en aspectos puramente musicales, habría que señalar que fragmentos de este bloque aparecen en muchos momentos de la película, siempre asociados al personaje de Mari y normalmente de forma explícita. Es por ello, por lo que en un primer momento podría parecer que se trata de un *Leitmotiv* del personaje. No obstante, si se profundiza un poco más se descubre que no es el típico *Leitmotiv* asociado a un personaje concreto, sino a una sensación que transmite ese personaje (de hecho, el título utilizado en el CD es «Olor de Mari»).

La cuestión es un poco compleja, ya que el propio Medem le otorgó un mayor protagonismo a Mari a raíz de la elección de Silke para su interpretación, hasta el punto de llegar a escribir una especie de diario para profundizar en los sentimientos y la psicología de Mari. Este diario fue concebido como un documento interno para el equipo, pero posteriormente se llegó a publicar junto al guion. Leyendo este diario se constata que Mari es la parte terrenal a la que se va a agarrar Ángel, personaje en continuo conflicto motivado por su desdoblamiento de personalidad. En cierto modo son dos personajes que se necesitan mutuamente: Mari le puede aportar a Ángel esa esencia de realidad, en contra de su pensamiento como «ser trascendente» que se materializa en su *alter ego*. Por otro lado, Ángel le puede ayudar a Mari en su relación con el sexo, fundamentalmente hedonista e intrascendente, hasta el punto de conseguir que Mari se enamore por primera vez.

En cualquier caso, de Mari emana un halo misterioso, una extraña fuerza capaz de engatusar a los hombres de una forma un tanto misteriosa. Pero a la vez, ese poder es su máxima debilidad. Medem lo describe así:

Ángel debe ampliar sus conocimientos sobre ese lugar que todos pisamos, para librarse de su complejidad. Su falta, esa mitad que no conoce, está representada por Mari, que es la esencia del misterio de la película. (Medem 1997, 13)

Es importante señalar cómo en el personaje de Mari confluyen tanto el carácter terrenal de la inmediatez como el misterio de su capacidad de atracción. Y esa capacidad de atracción se plasma en su «olor». Ya el pastor Ulloa, fulminado por un rayo al comienzo de la película, indica que las cochinillas han llegado a la comarca atraídas por el olor de Mari.

Esta metáfora tiene su implicación musical en que el *Leitmotiv* no es el propio personaje de Mari sino esa capacidad de atracción y el misterio que la envuelve. Es por ello, por lo que hay secuencias en las que aparece Mari sin este *Leitmotiv* y por el contrario en una ocasión aparece el *Leitmotiv* sin la presencia de Mari.

La explicación más plausible se puede encontrar en uno de los diálogos más importantes del film, aproximadamente tres minutos antes de I\_T: 30. En esta secuencia, Mari y Ángel se sinceran, hablan cada uno de su problema. Toda la escena transcurre sin música hasta que al final, comienza el patrón rítmico del *Leitmotiv* poco antes de que Silke muestre su sensualidad acercando su cuello al rostro de Ángel, mientras le dice: «Dime a qué huelo, por favor».

Se puede comprobar esto en las sucesivas apariciones de fragmentos de este bloque, en los que se representa no solo el personaje sino la fuerza, el misterio que le caracteriza. Así, en el bloque 14 se utiliza un fragmento del bloque menos característico, con un acompañamiento por terceras, y el motivo rítmico del principio coincide con el momento en que la cámara se centra en Mari. En el bloque 16, la secuencia previa al maizal, comienza con la aparición de Mari y el patrón vuelve a hacerse presente cuando Ángel carga el arma —coincidiendo con un momento de cierta tensión— y cuando Mari le pregunta: «¿Sabes cuántos años tengo?».

En el bloque 20 es la música que acompaña la escena de sexo entre Mari y Patricio y en el bloque 34 vuelve a aparecer cuando Ángel está observando con los prismáticos el funeral de Patricio, aparece Mari detrás de él y le besa compulsivamente.

Por el contrario, en el bloque 9, cuando aparece por primera vez la casa de Alberto, el hermano de Mari, se escucha parte de este bloque coincidiendo con el primer plano de un cable que acciona una trampa para jabalíes, momento en el que suena el patrón rítmico de Mari. En este momento, no hace alusión explícita a Mari —el espectador todavía no sabe que ella vive allí y el tema no ha aparecido con anterioridad— pero sí que puede hacer referencia a su olor, a modo de anticipación de lo que se sabrá después. Es esa fuerza misteriosa del personaje la que hace que la música funcione ante la tensión que provoca el seguimiento de cámara de ese cable en primer plano.

Una vez contextualizado este complejo bloque musical, ya es posible afrontar con solvencia su análisis armónico. Desde un punto de vista general, destaca el carácter de

centralidad que impregna la mayor parte del fragmento. Comienza con un patrón rítmico, a modo de ostinato.

**Olor de Mari** 2 Alberto Iglesias  
Tierra (suite)

*con brio*  $\text{♩} = 90$

Handwritten annotations in the score include:  $E^{\circ} 7$  in the bass line,  $B-7b5/F$  in the bass line, and  $FH-1$  at the bottom. There are also yellow and blue highlights on specific notes in the Clarinet and Violin I parts.

Ejemplo 97. Tierra, bloque 39.a

Armónicamente, se escucha un acorde de  $E^{\circ} 7$  que contrastará en el bajo con su sensible superior en los compases 3 y 4, variando la armonía al objeto de poder mantener desde un punto de vista melódico las distintas voces del patrón melódico anterior, convertidas ahora en apoyaturas. El resultado armónico sería un acorde  $B-7b5/F$  ,



considerado desde un punto de vista morfológico, aunque no hay que olvidar que la direccionalidad fundamental se establece en el bajo, así como en las pequeñas variaciones que se producen en cada una de las voces, dando lugar a melodías polifonizadas.

En el compás 9 contrasta dirigiéndose a la sensible superior, dando lugar a una armonía F#-7. Por otro lado, habría que matizar que a pesar de esta sensación más cercana a la interválica de tercera menor —que como se demostrará, es el intervalo estructural de todo este bloque— se produce una relación mayor-menor en dos puntos concretos de esta parte. En este mismo compás 9, aparece en los violines un si bemol, que actuará como enarmonía de la tercera mayor de la fundamental (a pesar de que también aparece en el ostinato la tercera menor). Lo mismo sucede en el compás 5, donde el la bemol —como nota real— del clarinete sería una tercera mayor enarmonizada de la fundamental mi.

En realidad, se producirá una sensación ambivalente: en el compás 5 tal vez se pueda decir que se escucha más como una tensión no diatónica y en el compás nueve, debido a la influencia cultural de la cadencia frigia, puede que el resultado se acerque más a una tercera mayor. En cualquier caso, este tipo de recursos nos alejan del lenguaje sintáctico propio de la armonía tradicional y supone un punto de partida menos consonante en cuanto a la tensión armónica se refiere.

En los gestos de las voces superiores siguen primando los intervalos de tercera (arpeggio de mi disminuido en el violín), así como las segundas menores, que se pueden considerar en la mayor parte de los casos como apoyaturas.

Asimismo, no se respeta en las voces superiores el ritmo armónico del ostinato rítmico, por lo que en la práctica se producen en algunos casos acordes híbridos que ya aparecían en la escena del cuchillo. Como ejemplo, se puede citar en ese mismo compás 7 el arpeggio de mi disminuido que aparece sobre fa. No obstante, la claridad del patrón rítmico, con un bajo perfectamente claro, posibilita que en ningún caso se abandone esa sensación de centralidad, de tal forma que todo se puede percibir dentro de un contexto tonal ampliado con una direccionalidad libre o a lo sumo, en determinados momentos, se podría analizar algún breve fragmento en un contexto bitonal.

En el compás 14 comienza una segunda parte en la que el intervalo de tercera menor es el elemento técnico fundamental del cual surge todo lo demás, tanto el acompañamiento en las violas como el motivo rítmico de los violines y el acompañamiento de los violines segundos. Es una parte menos característica, que

normalmente quedará en un segundo plano —incluso la mezcla acentúa en muchos fragmentos esta función— y se constituirá sobre una armonía de  $G^{\circ}_7$  desde el compás 17. Precisamente a partir de ese arpeggio se escuchará el motivo melódico en las flautas, añadiendo la tensión que otorga la séptima mayor ( $fa\#$ ), que no es sino la novena del enarmónico  $E^{\circ}_7$ , eje de todo el fragmento, comienzo del mismo y nuevamente el centro del siguiente fragmento que comenzará en el compás 44.

Durante todo este pasaje, van apareciendo elementos armónicos en voces superiores que incrementarán la tensión. Para ello, Iglesias se servirá de tres técnicas que ya se han visto con anterioridad.

The image shows a page of a musical score for 'Tierra, bloque 39.b'. It features staves for Piccolo, Flute 1 & 2, Oboe, English Horn, Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Violin I & II, Viola, and Cello. The score is in G major and 4/4 time. Handwritten green annotations highlight specific notes: '5ª dis (Tritono)' in the Flute 1 part and '4ª arm. (Tritono)' in the Oboe part. Dynamics include p, mp, and mf.

Ejemplo 98. *Tierra*, bloque 39.b

La primera consiste en añadir sucesivamente tensiones más alejadas. Si, como ya se ha visto, a partir de  $E^{\circ}_7$  tomaba como base la novena mayor, en el compás 27 utilizará la undécima diatónica ( $la$ ) y posteriormente la última tensión diatónica,  $b13$ , en el compás 32.<sup>88</sup>

<sup>88</sup> Que serían novena y undécima si se toma sol como centro de referencia, analizando en un entorno más reducido.

## Tierra

En otros casos, superpone tritonos correspondientes a otros acordes disminuidos, como sucede en el compás 29 (re-lab). Por último, a veces utiliza acordes híbridos, como el de re mayor sobre sol menor en el compás 33. Si se analiza aisladamente, podría decirse que se trata de  $G_{-(Maj7)}add9$ , pero en realidad la fuerza del ostinato sobre  $G^{\circ}7(9)$  que se viene arrastrando desde hace veinte compases implica que esa tríada sea percibida como un elemento de tensión más sobre la armonía base.

The image shows a musical score for 'Tierra, bloque 39.c'. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute 1 & 2, Oboe, English Horn, Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Violin I & II, Viola, and Cello/Double Bass. A vertical blue highlight covers the first measure of the score, which is measure 33. In this measure, the strings play a hybrid chord consisting of a G major triad (G, B, D) over a G minor bass (G, Bb). A handwritten note 'D/6-' is written above the strings part in this measure. The Cello/Double Bass part shows a bass line with a 'V' marking above it, indicating a fifth interval, and a 'V' marking below it, indicating a sixth interval. The dynamic marking 'mp' is present at the bottom of the score.

Ejemplo 99. *Tierra, bloque 39.c*

La segunda parte, a modo de  $A'$  variada (c.44), no presenta cuestiones armónicas relevantes, pero a partir del compás 70 aparece una sección  $B'$  en la que el elemento de acompañamiento no es una tercera menor sino una tríada menor sobre mi. Desde un punto de vista armónico se añaden dos terceras más, por lo que se constituye un eje sobre  $E_{7add9}$ , con un contraste temporal de séptima mayor —a modo de anticipación de lo que va a venir— en los primeros violines del compás 70.

70

Cl 1  
2

Vln.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

*mp legato*

*p*

*pp*

*simile*

*tutti*

*pp*

*simile*

*pizz*

*p*

Ejemplo 100. *Tierra, bloque 39.d*

Lo más interesante de esta sección es la armonía que utiliza Iglesias para contrastar. En un primer momento, puede dar la sensación de que está empleando cierto grado de bitonalidad. Pero en realidad, lo que hace es superponer el acorde inicial, es decir, las notas que faltan para obtener el acorde  $E^{\circ}{}_{7add9}$ . Lo hace en tres pasos. En primer lugar, añade un  $do^{\#}$  en la voz inferior, manteniendo el  $si$  natural. Esto, produce una sensación de acorde semidisminuido sobre  $do^{\#}$ , a la que se añade una voz superior por grados conjuntos en valores largos. Además, se sigue utilizando la séptima menor sobre  $mi$  y la tensión undécima<sup>89</sup>:

*p*

*p*

*simile*

Ejemplo 101. *Tierra, bloque 39.e*

<sup>89</sup> En el ejemplo, la voz superior se corresponde a un clarinete, por lo que sonará una segunda mayor por debajo de lo que está escrito.

## Tierra

En un segundo paso, se llega a lo que puede parecer una estructura híbrida del acorde F#- sobre C#-7b5 (c.100). Pero, en realidad, desaparece rápidamente el la del clarinete y lo que realmente emerge es un ostinato sobre mi menor triada —reforzado por los trombones—, al que se añade un do sostenido en el bajo y en el resto de voces mi, sol y si bemol (con distintas duplicaciones en Picc., Fl., Eng.Hn. y Bsn.).

The musical score for 'Tierra' starting at measure 98. The score includes parts for Piccolo, Flute 1 & 2, Oboe, English Horn, Clarinet 1 & 2, Bass Clarinet, Bassoon 1 & 2, Trombone 1 & 2, Timpani, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music features a complex harmonic structure with various dynamics like p, pp, and fpp.

Ejemplo 102. *Tierra*, bloque 39.f

Por tanto, a excepción del si becuadro del ostinato de las violas, la armonía se estructura en torno a un E<sup>o</sup><sub>7add9</sub>, del que finalmente se elimina la tensión del fa# en el compás 111.

Musical score for 'Tierra, bloque 39.g'. The score is in 2/4 time and features five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The Vln. I and II parts are marked with *pp* and *p* dynamics. The Vla. part has a 'div' marking. The Vc. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Cb. part has a simple harmonic accompaniment.

Ejemplo 103. *Tierra, bloque 39.g*

El resto del bloque se articula en torno a los mismos parámetros armónicos ya citados, alternándose las dos texturas A y B ya analizadas hasta el momento final en el que se presenta un breve pasaje homorrítmico introducido por un arpeggio de corcheas a distancia de terceras entre flautas y violines primeros, que concluye en una nota pedal aguda sobre el intervalo la-do.

A efectos analíticos, habría que señalar las dos últimas armonías, a modo de final sensible-tónica:

Musical reduction showing two chords:  $D^{\circ}7add9$  and  $D-7b5add9$ . The first chord is  $D^{\circ}7add9$  and the second is  $D-7b5add9$ . The reduction shows the chord voicings in both treble and bass clefs.

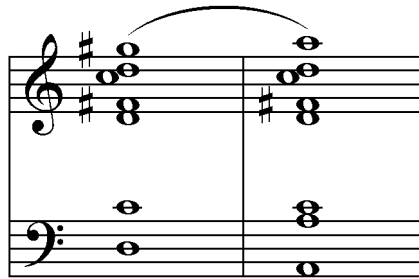
Ejemplo 104. *Tierra, bloque 39.h*

En esta reducción<sup>90</sup> se observa que es el mismo acorde con el que concluía *Luces en la ventana* (I\_V: 18)—incluso respetando las alturas—, al que se añade una tensión, la novena, que ha sido una constante en todo este fragmento. Y además la sensación de resolución en la soprano implica que el acorde anterior sea un acorde disminuido.

<sup>90</sup> Se han omitido duplicaciones a la octava superior e inferior.

## Tierra

Por último, al objeto de reafirmar la no direccionalidad tonal de este fragmento, habría que analizar la armonía de los dos acordes previos:



Ejemplo 105. *Tierra*, bloque 39.i

Desde un punto de vista tonal, el último acorde sería un acorde de séptima de dominante sobre re en segunda inversión. No obstante, la direccionalidad melódica sensible-tónica en la voz superior elimina cualquier sensación de dominante en el segundo acorde, que se reafirma totalmente cuando —como ya se ha analizado— en el siguiente acorde se escuche  $D^{\circ}_{7\text{add}9}$ .

**LOS AMANTES DEL CÍRCULO POLAR (1998)**

En la banda sonora de *Los amantes del Círculo Polar* aparecen muchos recursos que ya se han visto en las películas anteriormente analizadas de Alberto Iglesias, tanto desde un punto de vista armónico como en lo referente a otros parámetros musicales. Sin embargo, en la mayor parte de los casos se emplean con mayor seguridad, de tal forma que se genera una sensación de sencillez que impregna la mayor parte de los bloques sonoros del film.

Curiosamente, desde un punto del tratamiento del tiempo, este largometraje es muchísimo más complicado que los anteriores. Así, por primera vez la narración no sigue una estructura lineal, sino que se van alternando desde los puntos de vista de los dos protagonistas, Ana y Otto. En las anteriores películas de Medem se utilizaban muchos *flashback*\* —sobre todo en *La ardilla roja*—, pero la narración seguía un discurso lineal. No obstante, en *Los amantes del círculo polar* es la propia narración la que no es lineal. Esta situación, genera un problema añadido a la banda sonora musical ya que, en muchos casos, deberá prevalecer una funcionalidad de esa música, al objeto de dotar a la película de cierta continuidad.

Iglesias va a adoptar un planteamiento, a priori, sencillo. Se va a basar en una técnica de *Leitmotive*, una opción en principio bastante tradicional, que se va a contraponer a la complejidad formal del discurso narrativo:

La estructura del círculo emocional, de alternancia en la narración, la cronología de una historia interrumpida delicadamente por la mirada de ambos personajes, Otto y Ana, inspiró y trazó su equivalente en la estructuración de los temas musicales: pensamos en un motivo para cada uno de sus personajes y en otro que fuera el lazo que los uniera. Esto es una idea simple, pero en un tejido cinematográfico de apariencia compleja una reducción a lo más elemental puede ser muy favorable. (Iglesias 1998)

Pero, ¿cómo se enfrenta Iglesias al proceso de elección de los distintos personajes o situaciones a los que se asocia cada *Leitmotiv*? La clave se puede encontrar en unas palabras de Medem:

Dos subjetividades [las de Otto y Ana] enamoradas la una de la otra, eso empezó siendo esta historia, pero verdaderamente no sabía a dónde iba, hasta la mitad del guion, cuando ella le explica delante del mapa de Laponia la línea del Círculo Polar Ártico. Y se dan su primer beso. Entonces lo entendí. El Círculo Polar sería el lugar donde los dos amantes están ya



citados en secreto. A partir de ese momento todo, aunque ellos no sean plenamente conscientes, les llevará a reunirse allí. (Angulo y Rebordinos 2005, 237)

Por tanto, el tema central de la película, uno de los *Leitmotive*, hará referencia tanto a la relación amorosa entre Otto y Ana como al círculo polar ártico, porque en realidad son la misma cosa. Un segundo *Leitmotiv*, que Iglesias denomina «la música del Reno», hará referencia nuevamente al círculo polar pero también, en menor medida, a esa misma atracción que sienten el uno por el otro.

Entendiendo esto, el resto de *Leitmotive* son más previsibles: uno para Ana y dos para Otto, con el objetivo de resaltar con uno de ellos el sentimiento hacia su madre y con el otro su mundo interior, tan alejado de la realidad.

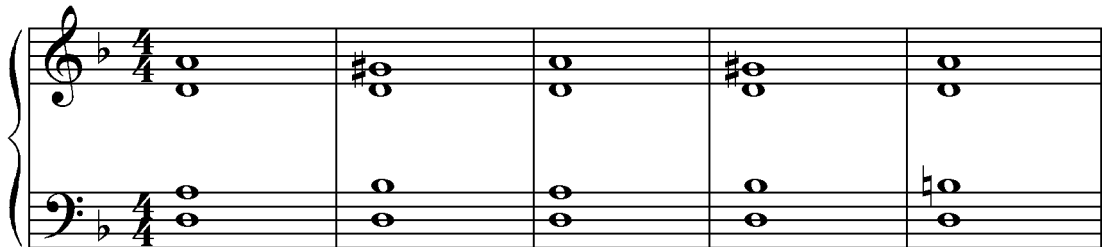
La estructuración formal en torno a *Leitmotive* muy marcados influyen en que la armonía sea más sencilla que en anteriores trabajos (aunque se constatará la existencia de ciertos rasgos del compositor muy característicos). Y tal vez una mayor seguridad le permite despreocuparse totalmente de prejuicios estructuralistas. Da la sensación de que no le preocupa en absoluto utilizar giros tonales mucho más marcados que en anteriores trabajos, siempre que estén al servicio del concepto que necesita. Pero que nadie se confunda: no es una vuelta a la tonalidad, de la que realmente no se había ido del todo en muchas secuencias de sus otras bandas sonoras, sino que es un planteamiento reinterpretativo, de no tener miedo a utilizar cualquier tipo de herramienta, incluidos los giros tonales más tradicionales, siempre que estén al servicio de su idea. Normalmente, esto sucede —en el ámbito de la música de concierto— entre compositores con una trayectoria muy sólida. Y lo que está claro es que cuando un compositor utiliza la tonalidad —en un sentido tradicional del término— después de haber pasado por otros mundos, el resultado obtenido no va a ser nunca igual al que se hubiera producido en el caso de haber permanecido siempre dentro de un planteamiento tonal.

Por último, desde un punto de vista más general, habría que destacar la utilización de la electroacústica en *Los amantes del círculo polar*. Empasta todavía más con el resto de la banda sonora —incluida la no musical— que en los trabajos previos (a pesar de que ya en muchas secuencias de *La ardilla roja* y *Tierra* esta integración funcionaba muy bien). Y tampoco hay que obviar que, desde un punto de vista tímbrico, sigue utilizando bloques de escritura camerística en momentos más expresivos e íntimos.

**I\_CP: 1**

Si bien este bloque no es el más importante de la película —y además, es el único que no escribió Iglesias—, es fundamental por ser la única referencia musical que se tenía antes de terminar el rodaje. Es una canción finlandesa escrita por Josef Rixner en 1937 y encontrada por Medem en su viaje a Rovaniemi. Los intérpretes son Olavi Virta and The Harmony Sisters.

Comienza —sobre un pedal de aire de tempestad que se escuchará durante todos los créditos— con una breve introducción que utiliza un motivo melódico cromático sobre re menor, cuya reducción sería:



Ejemplo 106. *Los amantes del círculo polar*, bloque 1

El último acorde dura dos compases y a partir del compás 7 comienza, con una entrada tética, la melodía principal en re menor. Armonía tonal muy sencilla y típico cambio al homónimo mayor en el estribillo (igual que sucedía en el bloque 17 de *Vacas*). Y cuando se supone que debería volver a escucharse la estrofa en re menor, de forma similar al principio, se produce un pasaje de transición —justo antes de aparecer el nombre del director y el título de la película—.

Dicho pasaje se construye sobre un elemento melódico repetitivo que se utilizaba en la canción para preparar la reexposición de la estrofa —primero en la cuerda y después en el piano— pero con otro timbre de piano, el que se va a utilizar en el resto de la banda sonora, que unido a una pequeña diferencia de afinación con respecto al original genera un efecto de transición tímbrico-frecuencial muy interesante. Este motivo (sol#, la, sib)

se cimienta sobre un pedal en tónica menor con un sonido orquestal bien grabado<sup>91</sup>, que va surgiendo en *crescendo* para concluir en la dominante.

En ese momento, cuando ya ha desaparecido el título, cesa no solo la música sino también el sonido pedal del aire de tempestad que venía sonando desde el principio, teniendo lugar un silencio estructural realmente impresionante. La pantalla no ha fundido a negro, ya que la estética de la película utiliza otro tipo de cromatismo. Y es ese color blanco-azulado lo que producirá cierta indeterminación —que no hubiera sido posible con el negro—, permitiéndole enlazar perfectamente con el primer plano de un artículo de periódico sobre el cual comenzará el tema central de la película que, lógicamente, también estará en re menor.

## **L\_CP: 2**

En este bloque se puede escuchar parcialmente el tema principal de la película, por lo que antes de analizar esta secuencia es fundamental analizar armónicamente este *Leitmotiv* completo.

Se toma como referencia la versión reducida para piano en re menor recogida en *Bandas sonoras de Alberto Iglesias* (Iglesias 2008), titulada «Fin-Landia», ya que está revisada por Iglesias y además concuerda exactamente con la pista número trece de la edición discográfica, del mismo nombre, que en la película se corresponderá con el bloque 36.

El tema principal ocupa diez compases. Hay una introducción de tres compases, que comienza con un acorde de tónica en primera inversión, dando la sensación de que va a dejar los acordes en estado fundamental para puntos muy concretos, tal y como venía acostumbrando en bandas sonoras anteriores. No obstante, posteriormente se comprueba que no será así, y ya en el compás tres adopta un planteamiento plagado de giros tonales muy tradicionales, entre ellos, la utilización de acordes en estado fundamental. Asimismo,

---

<sup>91</sup> Orquesta Filarmónica de Praga, dirigida por Mario Klemens, grabado en Smecy Studio (Praga) y mezclado en Red Led (Madrid). Contrasta mucho con la grabación de *Sintaivas*, anterior a la Segunda Guerra Mundial.

la utilización del acorde disminuido del segundo compás ya obedece a razones sintácticamente tonales, actuando como un  $VII^{\circ}_7$  con función de dominante.<sup>92</sup>

The image displays a handwritten musical score for piano accompaniment, divided into three systems. The first system (measures 1-4) is in 4/4 time, marked 'Slowly' with a tempo of 40. It begins with a piano (*p*) dynamic and features a sequence of chords:  $I^{-}/_3$ ,  $VII^{\circ}_7$ ,  $V_7$ ,  $I^{-}$ , and  $II^{-}7^b5/_3$  ( $IV^{-}$ ). The second system (measures 5-9) shows a key signature change to 2/4 and then 4/4, with dynamics ranging from *p* to *mp* and a *cresc.* marking. Chords include  $I^{-}/_3$ ,  $bVII^{\circ}7/_3$ ,  $bVII$ ,  $bVI$ ,  $IV^{-}$ ,  $(I^{-})$ ,  $IV^{-}7$ , and  $bVI$ . The third system (measures 10-11) returns to 4/4 time with a *mf* dynamic, featuring  $II^{-}7^b5$  and  $V$  chords. The score includes various musical notations such as stems, beams, and accidentals.

Ejemplo 107. *Los amantes del círculo polar*, bloque 2.a<sup>93</sup>

Por otra parte, entre los compases 4 y 5 se podría ver una cadencia plagal. Desde un punto de vista teórico se podría decir que el segundo acorde es un  $IV^{-}$ , aunque algunos autores podrían considerar el *mi* de la voz superior estructural —a pesar de ser un valor muy breve—, y en ese caso lo cifrarían como un  $II^{-}7^b5/_3$  (o un  $IV^{-}add6$ ). La utilización en las cadencias de este acorde en este mismo bloque musical, así como en otras bandas sonoras de Iglesias, permitiría esta segunda opción.

<sup>92</sup> En la película, a diferencia de la partitura, la tercera negra del tercer compás es un *si* bemol en vez de un *la*, a modo de bordadura cromática superior. Y en el segundo compás, sustituye la repetición de ambas notas estructurales por notas de paso.

<sup>93</sup> Primeros compases de «Fin-Landia», tema recogido en *Bandas sonoras de Alberto Iglesias* (Iglesias 2008, 60).

Desde un punto de vista melódico, todo está construido sobre la base de un intervalo de quinta, utilizándose procedimientos contrapuntísticos que juegan con esta distancia y en cierto modo cierran el círculo. Así, el intervalo re-la, se transporta una segunda ascendente (utilizando las notas diatónicas en re menor y convirtiéndose por tanto en una quinta disminuida). Posteriormente, en la anacrusa del quinto compás se vuelve a escuchar el primer intervalo, cerrándose —aparentemente— la idea. Pero concluye en la segunda mitad de ese mismo compás con la retrogradación de ese mismo motivo, la-re, de tal forma que ahora el círculo se cierra definitivamente.

La siguiente idea melódica (c.7) se estructura sobre ese mismo intervalo de quinta: la-re, comenzando con una figuración que se podría analizar como una aumentación de los tiempos débiles de los compases 4 y 5. Se repite octava grave en el compás 8, y lo que podía ser al principio del compás 9 la conclusión en una cadencia plagal con una apoyatura en la voz superior<sup>94</sup> no se escucha como tal, ya que la voz superior crea una tensión direccional hacia el calderón, que presenta una armonía E-7 $\flat$ 5. Esta armonía ya resulta familiar por haberse empleado para finalizar otras secuencias, entre ellas el bloque 18 en *Vacas*. No obstante, en lugar de concluir aquí, después del calderón aparece la armonía de dominante, certificando así la tonalidad estricta del pasaje.

Por último, habría que indicar la presencia de procedimientos contrapuntísticos en el bajo, entre los que destaca la relación existente entre los compases 1 y 8, donde tan solo una nota rompe lo que sería una estricta retrogradación por movimiento contrario.

Una vez analizado este fragmento desde un punto de vista genérico, hay que profundizar en la primera aparición de este tema en el bloque dos. Comienza en el segundo compás —con alguna pequeña variación en el bajo al objeto de destacar la tónica y primar el movimiento por grados conjuntos—, aunque rítmicamente no es tan previsible como el original. Tiene lugar mediante un *fade in* en torno al minuto 2, surgiendo a continuación del pasaje de transición explicado en la secuencia anterior. Este bloque acompaña precisamente al final de la película, desde el punto de vista de Ana. Posteriormente, se conocerá que es un final irreal —el que hubiera querido Ana— pero nunca fue, dado que cuando se encuentra con Otto ya ha sido atropellada.

---

<sup>94</sup> En la interpretación la figuración de las dos primeras notas del compás 9 no es tal y como está escrita, ya que realmente suenan dos corcheas, potenciándose que la nota re suene como estructural en detrimento del do#.

Lo interesante es comprobar cómo en la secuencia del principio se escucha el *Leitmotiv* del círculo polar, el tema del encuentro. Sin embargo, cuando en el final vuelva a aparecer dentro de una secuencia más larga y elaborada (I\_CP: 38), solo se escuchará lo correspondiente a los dos primeros compases del motivo principal. Así, la última escena de la película, desde el punto de vista subjetivo de Ana, comenzará —en tesitura muy grave y con una mayor homogeneización de la duración de sus sonidos— con su propio *Leitmotiv* en las cuerdas, para ser retomado posteriormente por el clarinete, timbre que le caracteriza. Junto a esta última entrada del *Leitmotiv* de Ana en el clarinete, poco a poco se hará más presente el acompañamiento de las cuerdas que, tras una ilusionante e irreal entrada en escena de Otto, irá transformándose en una especie de coral (aunque sin llegar a ser algo demasiado evidente). Habrá que esperar a la transición al comienzo de la visión subjetiva de Otto— Otto en los ojos de Ana— para escuchar el comienzo del motivo del círculo polar, ya fuera de la visión de Ana. Desde el punto de vista de Otto, tampoco se volverá a escuchar el tema al final, a pesar de que sí que se escucha el enlace similar al que aparece entre el bloque 1 y el bloque 2 (I\_CP: 40).

Desde un punto de vista armónico, la variación del tema del círculo polar que se escucha en este segundo bloque no tiene ningún cambio significativo, con la única excepción de que tras una repetición del primer motivo a la octava superior y una variación del segundo, cierra definitivamente esta parte con una cadencia modal V- I. Habría que añadir que la variación en el acompañamiento del primer motivo interpretado con el clarinete consiste en ampliar la armonía para adaptarse a la variación melódica<sup>95</sup>:

Clarinet in B $\flat$

♩ = 40

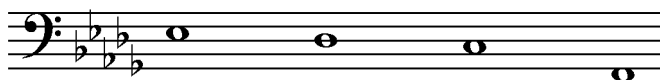
D- G-7 E-7 $\flat$ 5/3

Ejemplo 108. *Los amantes del círculo polar*, bloque 2.b

### I\_CP: 6

Comienza *dal niente* un acorde de si bemol menor, sobre el que en tesitura grave y muy lento sonará un ostinato descendente:

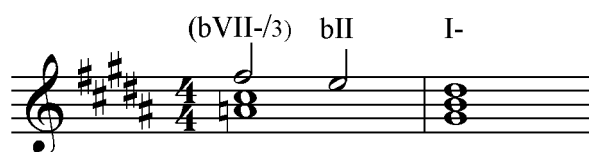
<sup>95</sup> Se respeta la métrica de la partitura reducida, aunque probablemente hubiera sido mejor adoptar un compás binario. Por otro lado, hay que tener en cuenta que está escrito para clarinete, por lo que la melodía sonará una segunda mayor descendente.



Ejemplo 109. *Los amantes del círculo polar*, bloque 6.a

Este ostinato privilegia la dominante de la tonalidad, tanto por el hecho de que comienza con la séptima del acorde de dominante como por terminar con el quinto grado. Posteriormente, será recogido por el piano en tesitura aguda, hasta que comience el *Leitmotiv* del círculo polar con el clarinete sobre la imagen de Ana-niña y vuelva a sonar con timbre de piano sobre el primer plano de Otto-niño. Habría que subrayar que durante todo este fragmento continúa el acorde pedal, salvo un breve momento mientras suena el *Leitmotiv* en el clarinete en el que se produce, de forma dubitativa, una sexta y cuarta auxiliar o de amplificación, es decir, las notas de un cuarto grado en segunda inversión. No obstante, prácticamente no se percibe en la película —aunque sí en la edición discográfica—, por lo que en realidad suena como si el acorde pedal se hubiese mantenido constante.

En el fundido a negro, utilizando como enlace sonoro el sonido de la lluvia, cesa el pedal anterior y aparece uno nuevo, que se mantendrá hasta el final de la secuencia, y en el que el tratamiento electroacústico todavía es más evidente. En este caso, se forma con el acorde G#, sobre el que se superponen cuerdas sintetizadas y percusión. Los motivos de la percusión se basan en la cuarta del acorde (do#) como apoyatura de la quinta (re#). Es digna de mención la cadencia final en las cuerdas, que se podría analizar como una cadencia frigia ornamentada con una apoyatura<sup>96</sup>, poniendo así fin a un pasaje armónico más libre<sup>97</sup> que se utilizaba mientras Otto-niño corría:



Ejemplo 110. *Los amantes del círculo polar*, bloque 6.b

<sup>96</sup> Algunos teóricos la clasificarían como sexta napolitana en estado fundamental —o incluso de forma más acertada, acorde napolitano—, precedida de una apoyatura diatónica.

<sup>97</sup> En la mayor parte de secuencias de movimiento rápido en las que el personaje corre, Iglesias opta por acompañar rítmicamente ese movimiento. Sin embargo, aquí sucede todo lo contrario: armonías sueltas con sonido de cuerdas bastante tratado, separadas por largos silencios que permiten escuchar la reverberación de cada acorde. Pero cierra el final, en un centro tonal muy determinado. Este mismo pasaje ya se escucha en el bloque 3, cuando desde la visión de Otto, éste corre detrás de la pelota hasta encontrarse con Ana-niña.

El cifrado entre paréntesis se indica en este caso porque, aunque se puede considerar ese fa# como nota de paso —y en ese caso no habría que analizarlo verticalmente—, es posible tratarlo como estructural, correspondiéndose entonces con el acorde en primera inversión que se formaría sobre el séptimo grado en sol sostenido frigio.

### I\_CP: 7

En este bloque se escucha por primera vez el *Leitmotiv* de Ana, inmediatamente después del título que lleva su nombre.

Tras una introducción armónica, en la que se escuchan los acordes E- y F-, comienza sobre ese último acorde el tema de Ana:

Ejemplo 111. *Los amantes del círculo polar*, bloque 7.a

La transcripción es para clarinete por lo que en realidad suena una segunda mayor más grave y, por tanto, el primer acorde sería fa menor. La armonía es bastante más sofisticada que el *Leitmotiv* del círculo polar, por lo que para facilitar la lectura y al objeto de entender un poco mejor qué pensaba el compositor desde un punto de vista armónico, en lo sucesivo este análisis no tomará como referencia la partitura del clarinete —con centro en sol— ni lo que suena en la película —con centro aproximado en fa, probablemente por problemas de conversión del audio—, sino el centro de referencia original que se grabó en estudio para la película, que tal y como puede comprobarse en la versión en CD se encuentra en mi. Al final de este apartado se entenderán las ventajas de utilizar esta referencia, tanto para comprender este bloque como para compararlo con otros autores.



Los amantes del círculo polar

Ejemplo 112. *Los amantes del círculo polar*, bloque 7.b

A la vista de la transcripción anterior, el tema comienza con un acorde de tónica menor. Tras varios acordes de tónica, aparece un  $V_{7b5}$  en primera inversión<sup>98</sup>, aunque la tesitura tan grave de la sensible unida a esa quinta disminuida difumina parcialmente esa sensación de dominante. Pero lo más complejo desde un punto de vista armónico lo constituye la armonía utilizada por Iglesias en los tres compases señalados por la línea de puntos discontinua. Las notas estructurales de la melodía son la#, sol, mi y finalmente su resolución en fa#. Pero para poder analizar esta parte con solvencia, hay que tener en cuenta lo que sucede en otras voces:

Ejemplo 113. *Los amantes del círculo polar*, bloque 7.c

En esta reducción se demuestra que las notas que aparecen en estos compases coinciden exactamente con la escala de fa sostenido frigia mayorizada, es decir, con la escala de fa sostenido frigia pero con el tercer grado a una distancia de tercera mayor de

<sup>98</sup> Las tres primeras notas del bajo inducen a pensar que podría ser un  $D\#^+$ , pero tanto la cuerda como el propio desarrollo del bajo reafirman un  $V_{7b5}$  en primera inversión.

la tónica (fa#, sol, la#, si, do#, re, mi). Esta escala es en la que se basan para explicar lo que el modo flamenco, cuya cadencia más popular es IV- bIII bII I. Teniendo esto en cuenta, en el primer compás de la reducción la estructura armónica que aparece es un bII<sub>Maj7b5</sub> sobre un pedal de tónica en fa#, siendo precisamente las tensiones de la melodía las que aportan ese carácter de frigio mayorizado (y que a efectos meramente teóricos podrían cifrarse con respecto a ese bII<sub>Maj7b5</sub> como #9 y 13). Pero lo fundamental aquí es observar cómo un fragmento en mi permite utilizar un segundo grado (fa#) que en lugar de ser diatónico se constituye a su vez como un acorde de fa sostenido frigio que funciona como una especie de dominante secundario de ese fa# partiendo de la cadencia más habitual del frigio mayorizado. A pesar de que parece una explicación un tanto compleja, el resultado sonoro es muy asequible para el gran público por constituirse sobre una estructura armónica y unos gestos muy asentados.

Otra posibilidad, quizás más plausible para aquellos que no estén familiarizados con el modo flamenco, sería considerar simplemente un acorde de dominante con fundamental en fa#, concretamente un F#<sub>7(b9,11)</sub>. Es decir, una especie de dominante de la dominante con tensiones que luego resuelve directamente en la tónica. No obstante, algunos aspectos como el gesto melódico de segunda aumentada tan característico en el clarinete y el re en el bajo del segundo compás sitúan la primera opción en un lugar preeminente.

Por otra parte, hay que señalar que si bien el clarinete no llega a ser un *Leitmotiv* tímbrico para Ana, está muy presente en el personaje, algo que ya se indicaba en el análisis del bloque 2.

En otro orden de cosas, es fundamental estudiar la influencia que sobre la armonía va a tener la voz en *off* que aparece en esta secuencia, algo que se clarifica leyendo el guion (Medem 1998a, 14):

Ana

20.- LAGO RODEADO DE BOSQUE. FINLANDIA. EXT. DIA. (1997)

Abre de blanco a...  
Vemos el sol por encima del horizonte de un lago y reflejado en su superficie. Alrededor hay un tupido bosque. Nos llega una voz cercana...

**Voz de ANA adulta (25 años):**

Voy a quedarme aquí todo el tiempo que haga falta. Estoy esperando la casualidad de mi vida, la más absurda, y eso que las he tenido de muchas clases. Sí, podría contar mi vida uniendo casualidades. La primera, la más importante...

21.- CALLE ENTRE COLEGIOS. EXT. DIA. (1980)

ANA (8 años) está bajo la puerta del colegio, quieta, mientras algunas compañeras salen a su lado. La niña se muestra extrañada por la presencia de alguien (que no vemos).

**Voz de ANA adulta (25 años):**

(Cont.) ... fue la peor. Llegó enganchada a una tragedia. Esa tarde mi madre fue a buscarme al colegio con la noticia más espantosa del mundo.

Ejemplo 114. *Los amantes del círculo polar*, bloque 7.d (guion)

En el montaje definitivo, como ya sucedía con el guion de *Tierra*, cambian algunas cosas no muy relevantes para este análisis<sup>99</sup>, pero lo curioso es que inmediatamente después de decir «la peor» (c.5), se produce el primer cambio de armonía desde el comienzo del *Leitmotiv*, yendo concretamente a un acorde que, al margen de la ambigüedad del séptimo grado en el bajo y la menor percepción del tritono habitual, introduce un tritono no diatónico más propio de mi frigio (fa-si).

Más adelante, Ana sale corriendo y su *voz en off* dice: «¿Se puede correr hacia detrás, unas horas atrás, una vida?... [sic] Era la vida de mi padre. Y si su hija del alma no corría... ¿Quién lo iba a hacer?» (Medem 1998a, 15).

Pues bien, las palabras «unas horas atrás» coinciden con el comienzo de un timbre que recuerda a campanas<sup>100</sup>, con muy poco ataque y sobre la nota re, y otra nueva armonía,

<sup>99</sup> En vez de «la más absurda» dice «la más grande». Y sí que se ve a la madre de Ana cuando comienza el segundo párrafo.

<sup>100</sup> Se asocian, en algunos casos, con la muerte. Aquí, Iglesias lo hace de una forma muy sutil.

concretamente un  $A\flat_{Maj7\flat 5/3}$  en una posición bastante cerrada, que también generará bastante tensión coincidiendo con “...una vida? Era la vida de mi padre”:



Ejemplo 115. *Los amantes del círculo polar*, bloque 7.e

El *Leitmotiv* de Ana volverá a aparecer, en muchos casos, adaptándose tímbricamente a las nuevas situaciones. Por ejemplo, en el bloque 34 será interpretado por un oboe, ya que se enlaza con el tema del Reno, donde aparece un instrumento —el mei— con un timbre más parecido.

Y casi al final, en el bloque 38<sup>101</sup>, surge cuando está muriendo —en cuerdas, en tesitura grave y aumentando la duración de los primeros sonidos—, como preparación al tema original con el clarinete y a una especie de coral con el que terminará la película desde el punto de vista de Ana.

### I\_CP: 33

Es el otro *Leitmotiv* del círculo polar, con connotaciones más pasionales, más primarias, contextualizadas en el espacio geográfico en el que se enmarca la acción. Se intenta encontrar algo que represente al círculo polar de forma natural, un icono. Y esto se focaliza en la figura del reno.

Musicalmente se utilizará un planteamiento similar. Pero cualquier músico de cine sabe que una cosa es lo que para nosotros representa musicalmente un espacio geográfico o incluso una época concreta y otra cosa muy distinta es la música que realmente nace en aquel lugar o tiempo. Nieto ha explicado en muchas ocasiones cómo a veces la música autóctona del lugar donde se desarrolla un documental no sirve, porque para un occidental

<sup>101</sup> Pista 17 de la edición discográfica, titulada «¿Cómo has llegado hasta aquí?».

ese lugar no debería sonar así. Por tanto, no se trata de una cuestión meramente etnomusicológica, sino escribir una partitura que evoque a ese lugar.

En el caso de la escena del reno, sucede algo parecido. Sobre un pedal de re, comienza una melodía en re eolio, con los giros típicos que podría utilizar cualquier tipología de gaita tradicional: bordadura superior rápida, bordón mantenido, *glissando* lento desde la tónica hasta la subtónica, cadencias modales con la subtónica —con la posibilidad de utilizar una variante con el  $\flat$ VI para volver a la tónica pasando por la subtónica—, y todo ello aderezado con un acompañamiento orquestal y mucho efecto, para conseguir una sensación de espacio abierto.

Esto funciona perfectamente, y si Iglesias hubiese utilizado un timbre de gaita escocesa hubiera servido para alguna secuencia al estilo de *Braveheart* (Mel Gibson, 1995). Sin embargo, se quiere evocar el círculo polar, así que Iglesias debía utilizar algún timbre relacionado con Finlandia, o algo parecido. El propio compositor aporta la solución:

El sonido de *La llamada del norte* de *Los amantes del Círculo Polar* tampoco está interpretado con un verdadero instrumento finlandés, sino con uno de Asia Central. Creo que este tipo de evocaciones resultan mucho mejor si no empleas los instrumentos autóctonos, prefiero no ser purista en ese sentido. El folclore puede ser demasiado obvio, muy evidente. (Cueto 2003, 260)

Así, el instrumento utilizado es un *mei*, una especie de oboe de las estepas asiáticas. Y funciona perfectamente, ya que evoca —y esta es la palabra fundamental— el bramido lejano y melancólico del reno.

La música, técnicamente modal, también es evocadora de algo lejano a occidente, ya sea geográficamente, temporalmente o de ambas formas. De ahí que funcione.

El segundo aspecto relevante de esta secuencia es su utilización fuera de las localizaciones del círculo polar. Su explicación es la misma que se ha utilizado para el *Leitmotiv* del círculo polar: el encuentro de Otto y Ana se va a producir allí, luego cualquier situación de encuentro que se produzca como premonición del mismo puede caracterizarse por este *Leitmotiv*. No obstante, este tema tiene unos códigos muy definidos y se utilizará en momentos muy concretos y normalmente con una gran carga simbólica. Entre ellos, se puede destacar el momento en el que Ana y Otto ven el círculo polar en el

mapa (bloque 16), punto estructural de la película; los encuentros de pubertad entre Otto y Ana, que se corresponderán con lo que en la edición discográfica se ha llamado “Nocturno de amor” (bloque 17) o la secuencia de los aviones de papel (bloque 5). En estos tres bloques se concluye con un acorde aumentado, concretamente un  $bIII^+$ , que contribuye a dar la sensación de un final abierto.

### **I\_CP: 36**

En este bloque aparece el *Leitmotiv* del círculo polar completo. Comienza con los diez compases ya analizados en el bloque 2. Pero el compás seis, que en otras apariciones anteriores funcionaba como un descanso de la línea melódica, como un silencio expresivo que acentuaba el final del primer motivo, ahora sirve para escuchar el bramido del reno. Este animal se erige como un personaje con gran carga simbólica que incluso —como ya se ha visto— tiene su propio *Leitmotiv*. Es precisamente la imagen del reno la que utilizará Medem para dar continuidad a esta secuencia, situada en dos espacios distintos en cada uno de los cuales están Ana y Otto.

El final del fragmento, ya analizado, coincide con la dominante del compás diez y sirve para dar continuidad al plano sobre el círculo polar, que es lo que estaba viendo Ana justo en el plano anterior. A partir de aquí empezará la segunda parte, en la que se intenta dar la sensación de que el sol está bailando. Además, aparece nuevamente la voz en *off*, primero de Ana y más adelante de Otto.

Tras un pequeño pasaje de transición, que sirve para modular a sol menor<sup>102</sup> surge un tema *cantabile*, nuevamente basado en el intervalo la-re, aunque previamente se ha utilizado un descenso desde el re agudo por grados conjuntos.

Una serie de aspectos que Iglesias suele utilizar en pasajes menos tonales confluyen en la transición, tal y como puede observarse en el ejemplo 116.

---

<sup>102</sup> Se utiliza la tonalidad de la partitura, que coincide con la edición discográfica y que comienza en re menor. No hay que olvidar que en la armadura hay un si bemol, aunque en el primer fragmento no se refleje. En la versión de la película está en mi bemol, aunque un poco más alto.

Los amantes del círculo polar

$Bb$   $F^+$   $D_7$   $G-7/s$   $D-7/s$   $Eb/s$   $C-7/s$   
 rc:  $bVI$   $bIII^+$   $V_7/IV$   $IV-7/s$   $(I-7/s)$   $bII$  ( $\approx$   $SubV/IV$ )  $bVII-7/s$   
 sol:  $V_7$   $I-7/s$   $(V-7/s)$   $bVI$   $IV-7/s \approx VII_7^{sus}$

Ejemplo 116. *Los amantes del círculo polar*, bloque 36.a<sup>103</sup>

En primer lugar, la utilización de una figuración rítmica muy reconocible, hasta el punto de que cuando se vaya transportando se pueda identificar al margen de un centro

<sup>103</sup> Compases 11-27 de «Fin-Landia», tema recogido en *Bandas sonoras de Alberto Iglesias* (Iglesias 2008, 60-61).

tonal definido. Es decir, como una progresión pero no estrictamente, ya que se fundamenta únicamente en algún parámetro específico como puede ser el ritmo. Normalmente, desde un punto de vista melódico va ascendiendo hacia una tesitura más aguda, y suele incluirse en secuencias en las que se quiere incrementar la tensión con una direccionalidad hacia un punto objetivo concreto.

En este caso, hay una direccionalidad tensión-distensión desde la primera parte de cada compás hacia la segunda y, por otro lado, se observa que todo este pasaje puede entenderse dentro de una modulación diatónica de re menor a sol menor, con un largo pasaje con esa doble interpretación —es decir, con varios acordes diatónicos a las dos tonalidades seguidos—, hasta que en el compás 14 se produce lo que parece ser un acorde semidisminuido. No obstante, Iglesias utiliza la direccionalidad melódica de algunas notas de este acorde, así como la existencia del tritono —cuya tensión se dirige hacia el acorde de sol— para incrementar la sensación de resolución en el compás doce. En la siguiente reducción se puede comprobar fácilmente:

The image shows a musical staff with four chords. Above the staff are the chord symbols: C-7b5, C-7b5/5, C-7b5/5 (enhar.), and F#°7. The first chord (C-7b5) has notes C, E-flat, G-flat, and B-flat. The second chord (C-7b5/5) has notes C, E-flat, G-flat, and B-flat with a sharp sign over the B-flat. The third chord (C-7b5/5 (enhar.)) has notes C, E-flat, G-flat, and B-flat with a sharp sign over the C. The fourth chord (F#°7) has notes F-sharp, A-flat, C, and E-flat.

Ejemplo 117. *Los amantes del círculo polar*, bloque 36.b

Analizando este ejemplo, la única diferencia que hay entre F#°<sub>7</sub>, el acorde de séptima disminuida que puede resolver en sol menor y C-7b<sub>5</sub> es que la tercera menor del acorde disminuido se ha sustituido por una apoyatura de segunda ascendente. Pero sigue teniendo tanto el tritono (do-fa#) como la séptima (mi bemol) que debería descender.

Es por ello, por lo que se puede pasar de una especie de F#°<sub>7</sub> con retardo en la tercera hacia sol menor y obtener una sensación de tensión-distensión (dominante-tónica) muy marcada. Y se podrá destacar más o menos en función de la tensión melódica que se quiera o necesite resolver. En este caso, la séptima (mi $\flat$ ) y la quinta (do) descienden, mientras que la sensible (fa#) no resuelve melódicamente en la misma voz, sino que pasa al bajo.



En el compás 22 se vuelve a utilizar esta idea de incrementar la tensión por medio de una figuración rítmica concreta, aunque ahora no se enmarca en un lenguaje tonal sino más bien en un contexto contrapuntístico atonal, por adición de motivos que se forman a partir de un concepto interválico. En el compás 22 hay algo equiparable a un contrapunto invertible, para concluir en un acorde sobre re, en el que predomina la sonoridad hueca de quinta en tesitura grave —que ya ha utilizado en otras películas— y una tensión añadida con novena menor, a la que se añade la séptima menor en tesitura aguda. Concluye con el motivo inicial en sol menor.

Por último, habría que añadir que, en esta secuencia, este último motivo se repite una octava alta, pero el último acorde varía, acabando en una semicadencia. En cambio, este fragmento se utiliza también en la escena del trineo (bloque 19) y concluye en el compás 27.

### **I\_CP: 39**

En este bloque vuelve a aparecer la canción del bloque 1, pero ahora se ha convertido en música diegética, procedente del radiocasete del coche de Aki. Este le dice a Otto que es «música para no preocuparse». Paradójicamente, instantes después están a punto de tener un accidente con un autobús, el mismo que segundos después atropellará a Ana con un desenlace fatal.

Lo realmente interesante de esta secuencia es que cuando atropellan a Ana la música sube de volumen —aunque no de forma muy brusca— como señal de que va a dejar de ser diegética. Cuando sale Otto del coche y se acerca a Ana sigue sonando al mismo volumen<sup>104</sup>. Es realmente contrastante la imagen de la muerte de Ana junto a esta música intrascendente: un claro ejemplo de música anempática.

Para terminar de redondear la secuencia, en el mismo momento donde empezaba la transición en los créditos iniciales se utiliza el mismo motivo para fundir con la

---

<sup>104</sup> Es destacable que para que no se notase mucho el cambio de diegética a música incidental lo que han hecho previamente es no poner un filtro para subrayar que la música procedía de un radiocasete. Y por eso, a pesar de que en un primer momento es diegética, el nivel de calidad es infinitamente mejor que el sonido que hubieran dejado si posteriormente no se fuera a utilizar como música incidental. De ahí que simplemente subiendo un poco el volumen, y teniendo en cuenta que el espectador está viendo una escena de mucha tensión, no resulta muy chocante esta conversión. Si hubieran tenido que cambiar filtros la transición hubiera sido bastante más compleja.

introducción del *Leitmotiv* principal de la película. Sin embargo, en vez de introducir el tema que representa el encuentro de Ana y Otto en el círculo polar, un encuentro que nunca va a tener lugar, se vuelve a producir un silencio estructural —similar al del comienzo— con el mismo sonido de viento que se utilizó en los créditos de inicio.

## **TODO SOBRE MI MADRE (1999)**

Iglesias ya había trabajado con Pedro Almodóvar en *La flor de mi secreto* (1995) y en *Carne trémula* (1997), cuando compuso la banda sonora musical de *Todo sobre mi madre*, por la que obtuvo su cuarto Goya.

La propia película supuso un antes y un después en la carrera del director, tal y como afirma Pedro Poyato en el título que dedica a *Todo sobre mi madre* la colección «Guías para ver y analizar cine»:

Todo sobre mi madre (1999), película número trece de la filmografía de su director, supuso la consagración definitiva de Almodóvar dentro y fuera de España, consiguiendo, entre otros, el premio a la mejor dirección en Cannes, el “Oscar” a la mejor película de habla no inglesa y siete premios “Goya”, entre ellos los de mejor película, mejor director, mejor actriz principal y mejor música. A este reconocimiento en festivales y certámenes internacionales, se le unió el de crítica y público, como lo demuestran los casi nueve mil millones de pesetas recaudados. Con su buena distribución y acogida, el filme contribuyó a promocionar el cine español en el extranjero, donde cada vez es más conocido y respetado. (Poyato 2007, 11)

Desde un punto de vista armónico, una de las cosas más interesantes será observar cómo aparecen elementos que Iglesias ya utilizaba en las anteriores películas de Medem pero de una forma mucho más delicada, de tal manera que probablemente sería complicado valorarlos sin conocer sus trabajos anteriores. Por tanto, a pesar del férreo control al que suele someter Almodóvar a todo su equipo, Iglesias se las ingeniará para seguir siendo él mismo (aunque sea de una forma tan sutil que le permita no ser descubierto en una escucha superficial). Y afortunadamente para todos, esta situación se seguirá produciendo regularmente en la mayoría de los trabajos posteriores de Iglesias con Almodóvar.

### **I\_TM: 1**

Este primer bloque es un claro ejemplo de cómo utiliza Iglesias la armonía desde un punto de vista del sistema de referencia, mostrando además dos secciones bien diferenciadas.

Tras una introducción armónica de cuatro compases —que puede analizarse como una relación mediántica diatónica o una mera bordadura de la voz superior— comienza una melodía en el piano en tesitura grave plagada de gestos típicos de tango. Este hecho

probablemente se vea favorecido por la influencia del director —ya se encontraban referencias al tango en *La flor de mi secreto*—, pero el propio compositor justifica su utilización en una entrevista de Walter Silva para la revista cultural *Babab*:

Yo creo que el cine de Almodóvar llama mucho a un tipo de melodismo. Es un melodismo armónicamente muy articulado y está relacionado con la esencia muy narrativa de su cine, por tanto, la música tiene que tener la apariencia del decir, y músicas como el tango poseen una gran articulación melódica, además de estar cargado de pasión. (Silva 2000)

En esa misma entrevista no queda muy claro hasta qué punto pudo influir que Manuela, la protagonista de la película —el nombre de este bloque en la partitura original es «Soy Manuela»—, fuese argentina. En todo caso, Iglesias indica que de alguna manera era un nexo clave.

Analizando armónicamente este primer fragmento se pueden extraer varias conclusiones.

Piano

1-  $bVI_{/3}$  1-

6 1-7  $bVI_{/3}$  IV-7/5 II-7 $b5(11)$

10  $bVII_7(9,11,13)$

*mf* molto espressivo

Ejemplo 118. *Todo sobre mi madre, bloque 1.a*

En primer lugar, hay que destacar que este fragmento se articula en torno a la menor, en un contexto cuatriádico que incluye tensiones y, en cierto modo, privilegiando las relaciones mediánticas (sobre todo al principio). Además, no se corresponde con un sentido de la funcionalidad armónica clásica, siendo quizás el momento más evidente la semicadencia al  $bVII_7(9,11,13)$ .

Tras un fragmento básicamente en esta misma línea —con algún detalle típico de Iglesias, como el trémolo que se escucha en el clarinete bajo y que ya se escuchaba en *Vacas*— y tras la última repetición de este motivo principal, la primera sección de este bloque concluye poco después de que aparezca «Un film de Almodóvar», coincidiendo con un colchón armónico sobre el que se superpone un repetitivo y cada vez más imperceptible si del piano a redondas, sobre el que se escucha el pulso de la máquina del hospital.

En la segunda sección ya se constata que el paciente va a morir, por lo que se pondrá en marcha el protocolo para la posible donación de órganos. Hay que tener en cuenta la música que se ha escuchado hasta el momento, ya que probablemente la secuencia necesitará algo más de dramatismo, pero sin romper la sensación de continuidad y coherencia. Iglesias lo consigue de una forma muy personal y utilizando lo que se podría denominar algunas marcas de estilo.

En primer lugar, el acorde de transición de una sección a otra. El gesto del piano anticipa lo que aparentemente es una dominante de mi, es decir, un acorde de si. Pero a pesar de que melódicamente se escucha repetidas veces la nota si, armónicamente se acompaña por un do sostenido con bajo en sol. Esto es, hace una semicadencia al acorde formado por las notas sol, si y do#, aparentemente un acorde mayor con la quinta disminuida. Sería por tanto una semicadencia a un acorde no contextualizado tonalmente.

No obstante, el resultado final no dista en exceso de otras semicadencias más habituales de Iglesias. En efecto: si se invierte ese acorde, se observa que no es sino un acorde de do sostenido semidisminuido en primera inversión con la tercera omitida. Y además, la fundamental estaría a una distancia de segunda del acorde al que sustituye (y, en todo caso, alejándose un poco más se comprueba que constituye una relación mediántica tanto con la tonalidad de partida (la) como con la tonalidad a la que finalmente se llega (mi), anticipando de alguna manera ese movimiento melódico que preveía una semicadencia sobre el acorde de si mayor.

Lo que sucede en el segundo bloque es todavía más interesante. En lugar de contextualizar este acorde, en un primer momento lo va a utilizar como centro de referencia. Es decir, parece que se sitúa en un modelo central con nivel en sol y cuyo acorde de «tónica» es G(b5).

Piano

G(b5)

F#-7b5(omit3)

F#-7b5

G(b5)

Ejemplo 119. *Todo sobre mi madre*, bloque 1.b

Teniendo en cuenta que va a jugar con un intervalo de semitono en el bajo, el acorde que se forma sobre sol aporta una sensación de estabilidad y el que se forma sobre fa# es lo que en tonalidad se llamaría dominante, esto es, el acorde que aporta tensión y direccionalidad hacia el sol donde finalmente resolverá.

Pero hay más. El acorde que se forma sobre sol no es algo casual: el mi estructural que aparece en la melodía completa desde un punto de vista morfológico la cuatríada, de tal forma que la sensación de acorde semidisminuido —tan utilizada por Iglesias— va a confirmarse, aunque en este caso aparezca invertido y adoptando una función sintáctica de estabilidad. Ya más fácil de intuir, la tercera menor que le falta al acorde aparecerá también en la melodía como última nota de los compases 5 y 6. En la resolución, desaparece el mi, porque coincide con el momento en el que aparece por primera vez Manuela, con una expresión que nos transmite que el desenlace va a ser fatal. Y es justo en ese momento cuando de una forma prácticamente imperceptible, la celesta —que había reforzado hasta ese momento la armonía utilizando notas estructurales— interpreta, en tesitura muy grave y panoramizada en la mezcla hacia la izquierda, la nota fa. Esto es, la que produce un tritono con la nota final de la melodía, repitiéndose alternativamente en ambas percusiones.

Este fragmento termina, como no podría ser de otra manera, con una semicadencia al C#-7b5 pero con la quinta omitida, coincidiendo con el momento en el que comienza la conversación telefónica y en primera inversión.

Podría concluir aquí, pero Iglesias añade una especie de coda que comienza con algo que en otro contexto se habría asimilado a una cadencia plagal en mi, aunque en este caso está tan desdibujada que no se percibe como tal. Para ello, se privilegia la relación

mediántica en el bajo (do#-mi), se utiliza en lugar de un acorde de cuarto grado diatónico un  $IV_7(13)$  omitiendo la quinta —que otorga cierto carácter dórico ya que, aunque coincide con la menor melódica, no tendría sentido analizarlo así teniendo en cuenta la conducción de voces—, y se deja el acorde de mi sin tercera.

La coda termina sobre la misma estructura armónica que al principio de esta segunda sección, pero cuando abre el cuaderno se añade un mi en la sección de contrabajos, por lo que a pesar de tener las mismas notas que antes el resultado es E-add6. Pero eso sí, con más tensión, dado que se le añade posteriormente una séptima mayor en los violines primeros. Además, la escala de si que se escucha melódicamente en el piano estaba formada por un tetracordo mayor y un tetracordo frigio, lo que terminaba de descontextualizar la armonía.

En el bloque 19, esta segunda sección volverá a escucharse cuando Rosa se encuentra con su padre y su perro en el parque de Medinaceli.

## **I\_TM: 7**

La secuencia comienza sobre un acorde de fa menor mientras Manuela y su hijo Esteban esperan a que salga Huma para pedirle un autógrafo. Está lloviendo. Cuando Huma y su acompañante entran en el taxi, Esteban llega hasta ellas y golpea el cristal. Pero da la sensación de que no van a hacerle caso, así que comienza un motivo en el piano que añadirá dos tensiones al acorde de tónica anterior: #11 y 13. Tras la entrada de un breve motivo en los primeros violines que concluye con una cadencia auténtica, Esteban corre tras el taxi y tras el segundo grito de Manuela llamando a su hijo, el acorde de tónica se transforma sutilmente en un acorde que va a anticipar la tragedia: un acorde menor con la séptima mayor.

Durante la carrera predominan los movimientos horizontales arpegiados en el piano que producen intervalos con armónicos bastante alejados respecto a la cuerda, hasta el momento del atropello en el que se vuelve a utilizar el acorde menor con la séptima mayor, pero, al objeto de añadir todavía mayor tensión, se refuerza la séptima mayor con una nota indubitadamente estructural en el piano y, sobre todo, una novena mayor en los violines primeros.





## Todo sobre mi madre

Ejemplo 121. *Todo sobre mi madre*, bloque 11.b

El primer gesto comienza y termina con un acorde  $F\#\text{-}7\flat_5$ . De alguna forma, parece que se quiere dar más importancia al centro en fa sostenido. No obstante, cuando se escucha el segundo gesto, se produce la sensación de que va a desarrollarse una progresión, por lo que esa especie de tonalización del fa sostenido es solo momentánea. Finalmente, esa idea de progresión se rompe en el último compás, ya que en lugar de resolver de nuevo en la armonía del quinto compás se prolonga el acorde anterior a modo de semicadencia.

Volviendo de nuevo al primer gesto, la estructura armónica con la que contrastará ese  $F\#\text{-}7\flat_5$  no sería acertado analizarla de forma convencional. Aunque teniendo en cuenta las alturas se podría decir que es un  $A_7\text{sus}4(9)$  sin la quinta, el resultado que finalmente se consigue se fundamenta en dos conceptos. Por un lado, un acorde por cuartas desde la, que le otorga una sonoridad característica, al que se le añade la novena; y, por otro lado, una buena conducción de voces por grados conjuntos sobre la relación mediántica que se produce en el bajo.

La armonía del segundo gesto comienza con  $G\text{add}6$  —que tal vez pudiera clasificarse como  $E\text{-}7/3$ , aunque el protagonismo del bajo parece indicar que la primera opción explica mejor la realidad— y concluye en un  $F\#\text{-}7(\text{omit}3)$ . Habría que destacar que,

en este caso y por esa sensación de primera repetición del modelo de la progresión, este último acorde tiene una direccionalidad muy marcada.

## **I\_TM: 21**

Esta secuencia es una de las más trascendentales de la película. Lola va a conocer al hijo que acaba de tener con Rosa y, además, va a leer el cuaderno que escribió su hijo Esteban, ya fallecido.

Tras conocer al recién nacido, la música comienza cuando Manuela le va a enseñar la foto de Esteban. En el preciso instante en el que la coge, comienza un primer fragmento que tanto por la armonía cuatriádica como —sobre todo— por el característico timbre de trompeta con sordina, presenta un carácter jazzístico incuestionable. El propio compositor lo ratifica: «he recurrido al vals o al jazz en *Todo sobre mi madre*, porque a él [Almodóvar] le gusta mucho Miles Davis» (Cueto 2003, 269).

Habría que hacer aquí un pequeño inciso. Tal y como se ha comentado anteriormente, no debe ser sencillo trabajar con Almodóvar dado que tiende a controlarlo todo (y la música no es una excepción). Iglesias ha tenido la habilidad de entender lo que Almodóvar necesita. Y respecto a determinados géneros lo ha tenido siempre bastante claro:

Yo he aprendido a saber a qué cosas él puede ser más receptivo. Yo creo que su cine exige más un formato de canción, con algo que sea muy directo y expresivo, muy apasionado. Ahí he de reconocer que son cosas que me gustan mucho. (Cueto 2003, 268)

Pero a pesar de lo que pueda parecer por esta cita, el análisis del primer bloque demuestra que, si bien en la superficie puede dar la sensación de que se está escuchando un género determinado, en un análisis más profundo se encuentran muchas cosas que no tienen nada que ver con ese género y, además, se incluyen otros aspectos muy personales de Iglesias.

En este bloque, el comienzo de la trompeta es una referencia explícita a Miles Davis. Pero suceden más cosas.

Armónicamente, esa primera parte se construye sobre un A-7(13), aunque la preeminencia del colchón armónico interpretado por el teclado supone —a pesar de la marimba— que se escuche de forma alterna A-add6 y A-7.

## Todo sobre mi madre

Un primer cambio se produce cuando Manuela dice: «Quería ser escritor». De forma aparentemente natural, manteniendo la continuidad únicamente gracias a la percusión, toma protagonismo la sección de cuerdas siguiendo un lenguaje armónico similar al del bloque 11 (aunque con acordes totalmente distintos):

B-(11)<sub>3</sub>

C<sub>3</sub>

B<sub>7sus4</sub>(b9)

A<sub>sus4</sub>(9)

A<sup>5</sup>(9,13)

Pero tras un breve silencio sobre el que Lola pronunciará la frase «Le faltaba la mitad», vuelve otra vez la sección inicial. El punto estructural importante coincidirá con el único primer plano del bebé que aparece durante la lectura de la carta. Este primer plano viene introducido por las siguientes frases: «A todas les faltaba la mitad. Mi padre, supongo». Sobre la primera, Iglesias superpone un enlace motivico en la sección de chelos entre un intervalo de novena mayor a la doble octava que se produce entre contrabajos y violines:

Trumpet in B $\flat$

Violin

Cello

Double Bass

Ejemplo 122. *Todo sobre mi madre*, bloque 21.a

La segunda frase concluye sobre el plano del bebé, sincronizada con el comienzo de la última sección. Por primera vez en este bloque, aparece un acorde de tónica en estado fundamental:

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

Double Bass

I-       $\flat$ VI<sub>Maj7</sub>      V<sup>\*6</sup>/IV      IV-(11)       $\flat$ VII-<sub>3</sub>

10

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

IV-<sub>3</sub>       $\flat$ VI<sub>Maj7</sub>       $\flat$ VI<sub>Maj7</sub> (#11)

Ejemplo 123. *Todo sobre mi madre*, bloque 21.b

Curiosamente, Iglesias plantea un fragmento bastante tradicional desde un punto de vista de la tonalidad, buscando esa sensación de coral y primando un elemento breve contrapuntístico de cuatro sonidos por grados conjuntos. El único elemento un tanto ajeno, ese  $\flat$ VII-<sub>3</sub>, que podría considerarse como de intercambio modal del frigio, en realidad no suena tan alejado por ser la subdominante de la subdominante, estando

Todo sobre mi madre

además inmerso en una repetición a la cuarta ascendente del motivo previamente escuchado en torno a re.

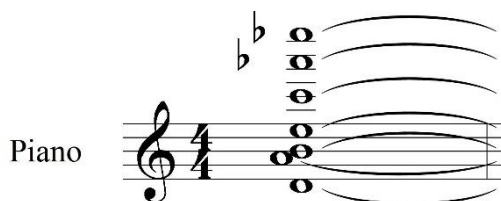
Sí que es importante destacar con qué armonía subraya el punto más emotivo de la secuencia, cuando Lola termina a duras penas de leer la carta, sin poder evitar llorar, un acorde más habitual en el repertorio de Nieto para este tipo de semicadencias que en Iglesias: el  $\flat VI_{Maj7}$  (#11).

Termina la secuencia con una pequeña alusión a la primera sección del bloque.

### I\_TM: 22

Lo más interesante de este bloque es el acorde del piano que se produce para dotar de continuidad a la transición pero también para subrayar el estado de ánimo de la madre de Rosa.

El personaje interpretado por Rosa María Sardá se entera de que Lola es el padre de su nieto, y no puede evitar decir: «Ese monstruo es el que ha matado a mi hija», mientras se gira hacia la cámara mostrando una sensación de horror. En ese momento suena en el piano este acorde:



Ejemplo 124. *Todo sobre mi madre*, bloque 22

En lugar de utilizar un clúster, Iglesias opta por ejecutar un acorde en tésitura media y aguda abierto, pero utilizando notas que no nos permita contextualizarlo. En los extremos sitúa un intervalo de novena menor y además las tres notas más agudas contrarrestan cualquier sensación reconocible que pudiera derivarse de las tres más graves, utilizando una técnica similar a lo que Julien Falk denomina «contrapartida atonal» en su tratado de contrapunto atonal (Falk 1959).

De este modo, el mi bemol agudo choca a distancia de semitono contra el bajo, la bemol contra la natural y do contra si. Además, la nota mi produce una novena con respecto al bajo. El resultado, en dinámica muy fuerte y con sonido del piano en esa tesitura, supone un golpe seco y no identificable tonal ni modalmente.

### **TORRENTE, EL BRAZO TONTO DE LA LEY (1998)**

*Torrente, el brazo tonto de la ley* constituyó un auténtico fenómeno social. Fue la película más vista del año y consiguió la mayor recaudación de una película española hasta la fecha de su estreno, elevando la cuota de pantalla del cine español en ese momento.

No obstante, en su origen fue concebido como un proyecto pequeño. No se planteaba el hecho de poder grabar con orquesta. La primera indicación que Roque Baños recibió de Santiago Segura era que debía centrarse en la sincronía con los movimientos, a modo del *Mickey Mousing*\* de las películas de Carl Stalling para la Warner Bros. No obstante, pronto se dieron cuenta de que, al margen de esta idea inicial, utilizar una música grandiosa y potente que contrastara con imágenes «casposas» podría tener un efecto muy interesante. Esto supone, desde un punto de vista conceptual de la banda sonora, la consecución de una relación anempática.

En función de lo anterior, uno de los objetivos de este análisis será descubrir los elementos que posibilitarán obtener esa música «grandiosa e imponente». El propio compositor nos da la solución:

Es curioso, porque me dicen mucho que mi música suena muy ‘americana’ pero en realidad eso es porque siempre me ha gustado la música ‘grande’, con mucha orquestación. Cuando vine a trabajar a España me salió lo que a mí me gustaba, no estaba intentando imitar a los americanos. (Cueto 2003, 72)

### **BÑ\_TO: 1**

He aquí un ejemplo práctico de lo que es un bloque de música «grande», propia de cualquier película hollywoodiense. Baños explica perfectamente lo que se quiere conseguir y la relación anempática que se produce con las imágenes:

En la presentación del personaje, antes de que llegues a verlo, la música te anticipa a un Stallone o Schwarzenegger. Pero lo que terminas viendo es un tipo grasiento y repugnante. (Cueto 2003, 78)

Desde un punto de vista musical, este bloque se construye superponiendo distintos elementos sonoros muy característicos, apoyados en una orquestación con gestos muy reconocibles y utilizados en la música de cine.

Comienza con un elemento rítmico muy característico en cuerdas graves a modo de pedal en sol. Las trompas añaden un motivo melódico basado en el tritono do#-sol. El tercer elemento es un gesto melódico —orquestado entre violines, violas y arpa— sobre un arpeggio de Eb-Maj7(9) que concluye en un trémolo. A la hora de analizarlo, se puede ver como ese acorde con pedal en sol, o bien, enarmonizando el sol bemol, como un G-Maj7 al que primero se le añade la tensión b13 y posteriormente la séptima menor (sin quitar la séptima mayor).

The image shows a musical score for the first block of 'Torrente, el brazo tonto de la ley'. The score is in 4/4 time and features six staves: Harp, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass. The Harp part starts with a series of chords, including Eb-Maj7(9) and G-Maj7. The Violin I and II parts play a melodic line with 'div.' (divisi) markings. The Viola part also plays a melodic line. The Cello and Bass parts play a rhythmic pattern with 'Marcato' markings. The score includes dynamic markings such as 'pp', 'ppp', and 'p'. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

Ejemplo 125. *Torrente, el brazo tonto de la ley, bloque 1.a*

Sobre este trémolo, aparecerá un elemento motivico derivado del gesto melódico arpegiado —primero en fagotes y después en viento metal—, para ir preparando un *crescendo* orquestal con notas de ese mismo arpeggio al que se añade una escala ascendente frigia mayorizada en los violines, que culminará en una tríada de re mayor, fortísimo y utilizando toda la masa orquestal. Este acorde coincide con la primera aparición de Torrente en primer plano, a contraluz.

Sin embargo, esta sensación triádica será muy breve, ya que sincronizado con la aparición del título de la película comienza un gesto descendente en violines, violas y arpas sobre un acorde con fundamental en re pero con tensiones, concretamente un D<sub>Maj7</sub>(b13). Este gesto descendente y *diminuendo* concluye de forma sincronizada con la entrada de Torrente en un acorde en pianísimo: C# (b9, b13).

Desde un punto de vista estructural, ha habido una cadencia de sol a re, pero posteriormente ha resuelto en do#, precisamente la nota que completa el tritono del



principio respecto a sol y, en todo caso, que aporta una sensación de tensión respecto al re mayor escuchado en el punto culminante.

Entra un cliché de caja, que se repetirá y permitirá enlazar con otro fragmento con un lenguaje armónico similar, aunque con centro en fa sostenido. Sobre un pedal en tesitura grave aparece un motivo arpegiado con las notas del acorde F#-7(11), casi imperceptiblemente coloreado por la utilización de la tensión  $\flat 13$  en la mitad de los acordes a bloque del arpa. Todo esto, mínimamente variado y cambiando los timbres, se transportará a do sostenido y a si sostenido, volviendo finalmente a fa sostenido. De esta forma y a pesar de la aparente complejidad, las fundamentales reproducen algo ciertamente familiar:

I-7(11,  $\flat 13$ )      I-7(11,  $\flat 13$ )      V-7(11,  $\flat 13$ )      IV-7(11,  $\flat 13$ )      I-7(11,  $\flat 13$ )      I-7(11,  $\flat 13$ )

También es digna de mención una melodía de carácter épico, para lo que Baños utiliza un modo eolio sobre fa sostenido en los metales, primando intervalos de cuarta y quinta en las trompetas. Esa misma interválica de cuartas es utilizada posteriormente a modo de fanfarria.

Otro momento interesante es el punto de sincronía en el que Torrente tapa el vaso. Da la sensación de que algo va a suceder. La música subraya este momento como un punto de tensión importante, siendo la contribución de la armonía fundamental para lograr este cometido.

The image shows a musical score for Example 126. It consists of four staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, 5/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The lower three staves show arpeggiated chords in treble and bass clefs, also in 5/4 time and one sharp key signature. The chords are connected by horizontal lines, indicating they are sustained or arpeggiated. The notation includes various accidentals and dynamics, such as a '7' marking in the upper staff.

Ejemplo 126. *Torrente, el brazo tonto de la ley, bloque 1.b*

Como puede comprobarse en la reducción anterior, los dos pentagramas inferiores —que corresponden a toda la sección de cuerdas y los vientos graves— levantan sobre do sostenido un acorde por cuartas justas duplicado. Esta estructura ya aportaría por su propia morfología una sensación distinta con respecto a la armonía cuatriádica por terceras, predominante en este bloque. Pero, además, tres nuevos sonidos se van a añadir mediante un gesto por acumulación en vientos agudos, que chocan con los sonidos anteriores. Se produce por tanto un acorde híbrido: por un lado, tenemos algo que se podría asimilar a  $G\#_{sus2}$  y, por otro, un acorde por cuartas desde do sostenido. Al margen de los nombres, lo fundamental es comprobar la sensación de tensión que aportan las tres nuevas notas.

La coda final comienza con elementos rítmicos ya utilizados fundamentados en una armonía  $F\#_{-Maj7(b13)}$ , a la que se añade poco después la séptima menor. Pero para resaltar el carácter de comedia, el final se percibe únicamente como un  $F\#^5$ .

## **BÑ\_TO: 5**

En este bloque se escucha por primera vez el tema de Amparito, la bella damisela de la cual Torrente se enamorará perdidamente (todo esto, en el contexto específico de este largometraje). Baños opta por seguir subrayando los distintos roles, en este caso asociando a Amparito con una especie de princesa de cuentos de hadas, algo que contrasta con el hecho de estar tendiendo la ropa en un piso viejo mientras discute con su primo.

Aparecen, por tanto, un gran número de clichés, como el timbre del arpa, reforzando la serie ascendente de sextas diatónicas —en la mayor— sobre un pedal de tónica en el violonchelo o los acordes de séptima disminuida interpretados de forma muy expresiva con la ayuda de largas apoyaturas y notas escapadas.

Torrente, el brazo tonto de la ley

Ejemplo 127. *Torrente, el brazo tonto de la ley*, bloque 5

El enlace entre  $D^{\circ}_7$  y  $A^{\# \circ}_7$  no deja de situarse a una distancia de un semitono descendente, pero privilegiar esa relación mediántica en lugar del tradicional  $C^{\# \circ}_7$  le otorga una mayor carga expresiva. Precisamente la relación mediántica se vuelve a privilegiar en la cadencia final, donde sobre ese pedal en la —reforzado por la sección de contrabajos justo en su comienzo— se escucharán las armonías  $bIII-7/5$   $I_{Maj7}$ , dando además una sensación de cadencia femenina muy coherente con el resto del bloque.

**BÑ\_TO: 6**

Como novedad en este bloque destaca la rearmonización que Baños hace del tema principal con el que comienza la Suite número 1 de *Peer Gynt*, del compositor noruego Edvar Grieg. La melodía de la pieza original, interpretada por la flauta, tiene la siguiente armonización:

Ejemplo 128. *Torrente, el brazo tonto de la ley*, bloque 6.a

Es, en principio, la que el espectador tiene en mente (dado que es un fragmento muy conocido). Pero en la película, coincidiendo con el momento en el que Torrente sale

disimulando de la tienda en la que ha robado mientras la estaban atracando, se rearmoniza de la siguiente forma:

The image shows a musical score for Flute in 6/8 time. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of eighth notes and quarter notes, with some slurs. Above the staff, the following chords are indicated: E, Bb(b5), E, Bb(b5), E, C#-, E+, and E. The piece ends with a fermata over a quarter note.

Ejemplo 129. *Torrente, el brazo tonto de la ley, bloque 6.b*

Esta rearmonización, privilegiando el tritono y descontextualizando tonalmente el fragmento, unido a un ritmo de vals potencia la vertiente cómica de la escena, contrastando con lo que está sucediendo en el interior del establecimiento.

### BÑ\_TO: 21

En este bloque se combinan gestos melódicos en los clarinetes con acordes que se forman de manera arpegiada para subrayar momentos de tensión en las cuerdas. Estos acordes se basan en estructuras cuatriádicas con tensiones, siendo los siguientes:

$$G^{\circ}_{Maj7(\flat 13)} \quad E^{\circ}_{Maj7} \quad G^{\circ}_{Maj7} \quad C\#^{\circ}_{Maj7/F\#}$$

Por lo tanto, combina los gestos melódicos por terceras con una finalidad un tanto cómica —acentuada por el timbre de clarinetes bajos, que tiene unas connotaciones muy determinadas— con la tensión de que puedan ser descubiertos por los matones, momentos acentuados por el acorde disminuido con la séptima mayor.

### BÑ\_TO: 22

Este bloque sigue las pautas generales que rigen en el resto de la película. Comienza con un motivo melódico sobre los acordes F#-7(11) y C#-7(11), utilizando posteriormente el arpa de forma más libre para subrayar determinados momentos, incluso con acordes por cuartas en algunos momentos.

El análisis de estos dos acordes podría concluir aquí, pero los conocimientos sobre armonía de jazz demostrados por Baños requieren un análisis más pormenorizado, dado

Torrente, el brazo tonto de la ley

que en realidad el origen de esa estructura puede ser diferente. Profundizando en el motivo melódico se encontraría una posible alternativa:

The image shows a page of a musical score for the piece 'Torrente, el brazo tonto de la ley'. The score is in 4/4 time and features six staves: Harp, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass. The Harp part is in the upper register, while the strings are in the lower register. A green box highlights a specific melodic motif in the Harp and Violin II staves, consisting of a sequence of notes: F#4, A4, B4, C5. The Harp part is marked with a piano (p) dynamic, and the Violin I and II parts are marked with a pianissimo (pp) dynamic. The Viola, Cello, and Bass parts are marked with a piano (p) dynamic.

Ejemplo 130. *Torrente, el brazo tonto de la ley*, bloque 22.a

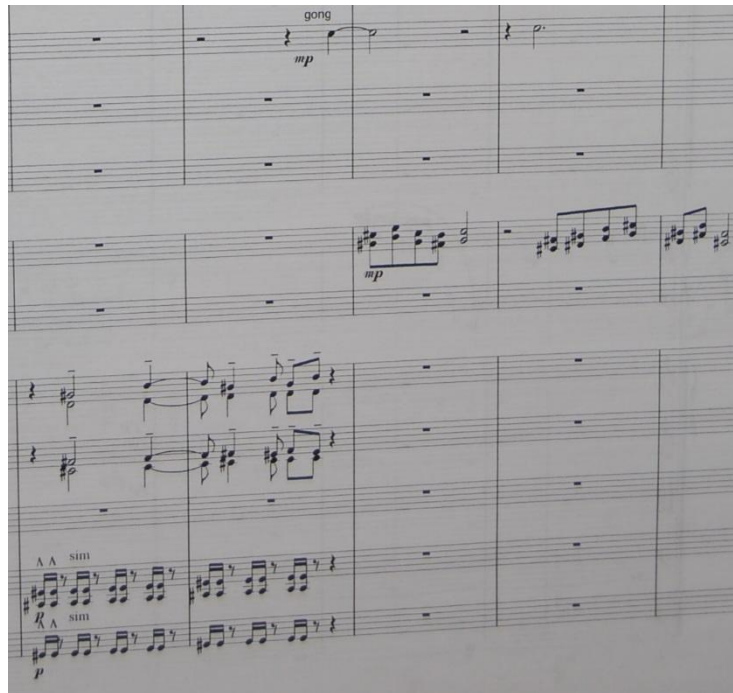
Para la construcción del motivo se han utilizado distintas técnicas contrapuntísticas, incluyendo contrapunto invertible, aumentación y movimientos contrario y retrógrado en un sentido no estricto. De ahí que realmente sea complicado localizar el punto real de partida. En la partitura, se ha señalado una construcción por cuartas que podría ser el origen armónico, ya sea consciente o inconscientemente. Se podría pensar que es una casualidad, pero en armonía de jazz uno de los ejemplos más conocidos de equivalencia entre acordes por cuartas y armonía cuatriádica es, precisamente, el que se produce en este caso: el acorde F#-7(11) sin la quinta coincide exactamente con el acorde por cuartas de cuatro notas con la misma fundamental: fa#-si-mi-la. Es algo tan habitual que incluso Enric Herrera lo recoge en su manual cuando dedica un apartado de tan solo siete páginas a los acordes por cuartas (Herrera 1995, 192).

El motivo utilizado por Baños utiliza precisamente esa estructura sin la quinta en la primera mitad del segundo compás. Si se observa los violines primeros, da la sensación de que se piensa en armonía cuatriádica por terceras. Si nos centramos en los violines segundos, el origen sería un acorde por cuartas. En el arpa se reproduce esta idea en contrapunto invertible a la octava por aumentación.

No es relevante conocer el origen. Como siempre, lo fundamental es entender que ambos planteamientos coexisten en este motivo y se perciben. Y que, además, esa sonoridad por cuartas ha sido escuchada con total seguridad por Baños en alguna ocasión. Es algo parecido a lo que le pudo suceder a Nieto con el acorde  $Maj7^b5$ .

En todo caso, antes de continuar este bloque, hay que señalar que en este lenguaje utilizado por Baños, donde una de las referencias principales es el neosinfonismo de los años setenta, tienen cabida incluso otros sistemas distintos a la armonía cuatriádica por terceras, entre ellos, precisamente, cualquier sistema de armonización por cuartas.

Cuando entran en el túnel aparecen distintos elementos que conforman estructuras con distintas tensiones, tanto diatónicas como no diatónicas, hasta que llega un momento en el que aumenta el ritmo de superficie porque parece que van a descubrir algo.

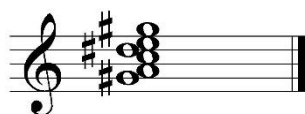


Ejemplo 131. *Torrente, el brazo tonto de la ley*, bloque 22.b

Violonchelos y contrabajos se encargan de que esto sea perceptible. La armonía juega con dos acordes, que se podrían cifrar como  $G\#_7sus4^b5$  y  $G\#-7^b5(11)$ , aunque en realidad no tendría ningún interés, dado que lo único que se persigue es generar una estructura armónica que no se pueda contextualizar desde un punto de vista tonal y jugar con un elemento melódico en los violines primeros entre sol sostenido y si.

No obstante, lo que sí tiene algo más de interés es el cliché que aparece justo después. Lo que descubren es a unos chinos manipulando droga. Se subraya eso con el sonido del gong y la percepción de que están hablando en chino. Tal y como cabría esperar, el motivo musical está basado en una escala pentatónica.

Por último, cuando se escucha que están torturando a alguien y los protagonistas llegan hasta donde es posible verlo, se requiere un nivel de tensión máxima. Llegados a este punto, no sería suficiente un acorde que pudiera reconocerse ni siquiera desde un punto de vista morfológico, por lo que Baños opta por crear una estructura que sin llegar a ser un clúster puro funciona como tal:



Ejemplo 132. *Torrente, el brazo tonto de la ley, bloque 22.c*

Y aunque sea algo de orquestación, es importante mencionar como las dos únicas notas que interpretan las trompetas —el resto son violines— son re# y mi, a distancia de segunda menor. El hecho de que una segunda menor sea interpretada por el mismo timbre implica una mayor sensación de disonancia desde el punto de vista de la percepción. Del mismo modo, aunque su efecto sea menor, también la segunda menor más grave se interpreta con el mismo timbre, en este caso violines. De este modo, aunque el acorde teóricamente se pueda cifrar, no se va a percibir como tal.

### **BÑ\_TO: 23**

Del mismo modo que sucedía en el bloque anterior, a la protagonista china se le asocia un motivo basado en una escala pentatónica. Aparece en distintas ocasiones, pero siempre basado en la misma idea:

Ejemplo 133. *Torrente, el brazo tonto de la ley, bloque 23*

### BÑ\_TO: 36

De forma significativa, comienza con un acorde  $A^5$  que contrasta con el sistema cuatriádico predominante en este largometraje. Y cuando comienza el tema épico, Baños se decanta por un modo dórico (la partitura es para clarinete, luego está en la dórico):

Ejemplo 134. *Torrente, el brazo tonto de la ley, bloque 36*

A continuación, responde con un tema similar en do dórico. Y el bloque termina cuando Torrente reparte las armas sobre un acorde  $V_{sus4}(\flat 9)$ .

### BÑ\_TO: 37

Este bloque se basa en el último acorde del bloque anterior. Tras un comienzo alusivo a «la chinita», despliega el acorde, al igual que antes, con la novena a distancia de segunda menor. Pero al objeto de ir incrementando la tensión, añade varias tensiones armónicas.

En el gesto inicial ya se escucha la séptima menor y cuando aparecen las trompetas completan la estructura con la  $\flat 13$ , duplicando además como nota más aguda nuevamente la tensión  $\flat 9$ . Es, por tanto, un claro ejemplo de aumento de la tensión añadiendo armónicos cada vez más alejados.



### BÑ\_TO: BL43

Se produce una reorquestación del motivo épico en fa# eolio<sup>105</sup> que interpretaba la trompeta en el primer bloque de la película:



Ejemplo 135. *Torrente, el brazo tonto de la ley, bloque 43.a*

En este momento, más dramático que épico, Baños sustituye la trompeta por violas y chelos (en *divisi*) y los trombones por chelos (en *divisi*) y contrabajos, reforzando además la melodía principal con las trompas. Nada más terminar el motivo, los violines cobran protagonismo continuando el fraseo sobre una armonía cuatriádica con abundancia de apoyaturas, en la línea del tema de Amparito (BÑ\_TO: 5), reforzando la potencia del mismo incluso con una contraposición entre voces extremas al inicio de este breve desarrollo motivico.

Cuando Rafi se acerca a Torrente, que está siendo evacuado por el personal sanitario, justo antes de que vaya a decir la típica frase a modo de última voluntad —en este caso, «Ocúpate de que entierren a mi padre como vivió: con dignidad»—, se escucha un C#<sup>5</sup>. Nuevamente Baños utiliza esta claridad para subrayar un momento importante.

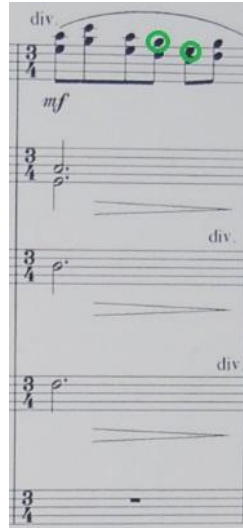
Posteriormente, cuando Torrente hace alusión al orgullo de ser español aparece el previsible *Leitmotiv* tímbrico de la guitarra española, con giros flamencos sobre un modo frigio mayorizado.

Por último, es interesante destacar un procedimiento que se utiliza mucho en el cine de Hollywood<sup>106</sup>. Consiste en convertir un elemento ajeno en algo que los espectadores perciban como «música de cine». En este caso, el motivo pentatónico de «la chinita» lo orquesta con armonía cuatriádica, de tal forma que hay un código implícito por el cual se subraya la aparente relación amorosa que va a surgir entre ambos, partiendo de un motivo no tonal.

<sup>105</sup> Los trombones utilizaban un re natural, completando así el modo.

<sup>106</sup> Un ejemplo claro se puede estudiar en la banda sonora de *Braveheart* (Mel Gibson, 1995), compuesta por James Horner.

El proceso, utilizando armonía cuatriádica, no es complejo. En primer lugar, «tonaliza» el motivo. En este caso, toma como punto de partida un acorde  $F_{Maj7}$ . Sobre esa armonía, es fácil entender las notas estructurales de la melodía como tensiones diatónicas:



Ejemplo 136. *Torrente, el brazo tonto de la ley, bloque 43.b*

La flauta dobla la voz aguda de los primeros violines. Como se puede comprobar, la y do son respectivamente la tercera y la quinta del acorde. Y sol y mi sonarían como su novena y su séptima diatónicas.

En todo caso, Baños mantiene el acorde en la cuerda de forma invariable mientras reproduce el motivo a modo de presentación e identificación de algo que ya ha aparecido anteriormente. Solo después, cuando ese motivo se desarrolla y toma como referencia la colio, se permite utilizar distintos acordes del modo.

I- I-7  $bVII_{/3}$   $bIII_{add6}$   $bVII(9,13)_{/3}$   $bVI_{Maj7(13)}$   $bVII$  I-7(9)omit3 I-

Ejemplo 137. *Torrente, el brazo tonto de la ley, bloque 43.c*

La razón es porque en ese momento posterior el carácter pentatónico del motivo es simplemente una característica melódica: desde un punto de vista del sistema, ya estamos en un entorno cuatriádico, en este caso modal, sin posibilidad de que surja ningún tipo de ambigüedad al respecto.

El hecho de utilizar motivos pentatónicos en contextos tonales y modales no es algo nuevo. De hecho, es habitual en algunas obras de Dvořák, como por ejemplo en el primer tema de su *Sonatina para violín y piano op. 100*.

Finalmente, hay que señalar que concluye con una cadencia típica de este modo aunque un tanto adornada ( $\flat VI_{Maj7(13)} \flat VII \ I-7(9)omit3 \ I-$ ), resolviendo finalmente de forma inesperada en una tríada (por lo que, en cierta manera, desmiente ese carácter cuatriádico que se derivaba de la resolución previa en la última tónica, que pasa a ser un acorde tríada con dos apoyaturas).

**GOYA EN BURDEOS (1999)**

Estaba previsto que esta banda sonora la compusiera Lalo Schifrin, ya que como el propio Baños reconoce «yo sólo iba a hacer unos arreglos de piezas de Boccherini y una canción que se oía en la película y la necesitaban para el rodaje» (Padrol 2006).

Su trabajo como arreglista fue muy bien recibido por Carlos Saura, y finalmente acabo escribiendo la banda sonora completa, algo que le hacía especial ilusión por tratarse de un largometraje sobre Goya.

Es probablemente una de sus obras más eclécticas, totalmente diferente por ejemplo a la de *Torrente, el brazo tonto de la ley*. No obstante, desde un punto de vista armónico —y hasta cierto punto— van a tener algo en común:

Incluso en composiciones tan alejadas presumiblemente de este tipo de música [del jazz], como puede ser el caso de la música de *Goya en Burdeos*, Roque Baños reconoce que si bien su estructura se aleja del jazz, las tensiones, que así se llama la forma de combinar los acordes [sic], sí obedecen a este patrón. (Sempere 2002, 31)

Es decir, que desde un punto de vista armónico da la sensación de que va a seguir utilizando armonía cuatriádica. Pero como se comprobará a continuación, no se va a quedar ahí: el tormento interno de Goya motivará que la música de este largometraje evolucione en algunos momentos hasta que desaparezca no solo la tonalidad sino también cualquier centro de referencia desde el punto de vista de las alturas.

**BÑ\_G: 2**

Tras el *Fandango* de Boccherini que se escucha en el primer bloque y que contextualiza la película temporal y geográficamente, se escucha este primer bloque original de Baños.

Empieza con una introducción en mi menor en la que se presenta —algo variada, como se comprobará después— la célula motívica generadora de toda la banda sonora musical. Esto fue algo premeditado:

La música está concebida como un monotema, en el que sólo intervienen tres notas. Todos los temas giran en torno a dicha célula musical [...] Al ser un monólogo del pintor, que recuerda pasajes de su vida, Roque Baños pensó que la música también podría tener esa

## Goya en Burdeos

estructura monocorde, si bien una vez vista en la pantalla, en según qué secuencias y desarrollo argumental, puede que no se perciba tan monótono. (Sempere 2002, 55)

Handwritten musical score for 'Goya en Burdeos' showing staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass. The score includes dynamic markings like 'ppp' and 'p', and the title 'Goya 1M2 "Donde estoy"-1-'.

Ejemplo 138. Goya en Burdeos, bloque 2.a

Armónicamente comienza con un acorde  $E^5$ , al que posteriormente se añade la tercera menor en las violas y al final del tercer compás la séptima menor en los violines primeros. Sobre esa estructura entra la célula motívica, compuesta por tres notas: re, do# y si. Sobre ese do# se cambia la armonía a  $C\#^{\circ}_7$ , en relación mediántica con el centro de referencia principal.

Da la sensación de que el lenguaje utilizado por Baños va a continuar en la misma línea, pero esta secuencia es realmente compleja. Sobre un primer plano de Goya, que ya transmite el tormento interior que le acompañará a lo largo de la película, un oboe solista interpreta la célula motívica original, que no es exactamente igual que la que aparecía en la introducción sino mi bemol, re y si. Ese tono y medio entre las dos últimas notas, para acabar otra vez en un si, se escucha en cierto sentido no como una tercera menor sino como una segunda aumentada (un intervalo que tradicionalmente se ha tendido a evitar en tonalidad). La forma de armonizar este motivo será determinante a la hora de valorar el carácter de la secuencia. Y los acordes propuestos por Baños no dejan lugar a dudas.

Musical score for Oboe showing a melodic line with harmonic changes. The score includes the notes  $Eb^+_{Maj7}$  and  $G-Maj7(\#11)$ , and a note indicating a change to English Horn (fagot) in the 8th measure.

Ejemplo 139. Goya en Burdeos, bloque 2.b



aparentemente más complejos, pero consiguiendo dos cosas adicionales: estabiliza el final en torno a un centro de referencia en si —quinto grado del punto de partida, mi— y además la sencillez de la tríada aporta mayor protagonismo a la melodía.

Utilizará elementos melódicos y armónicos parecidos en el resto del bloque aunque con distintos recursos tímbricos y rítmicos, hasta que aparezca la duquesa de Alba cantando una canción anónima del siglo XVI.

## BÑ\_G: 6

Este bloque se titula «Ante la muerte», tanto en la partitura original como en la pista del CD correspondiente. Parece claro que el código no va a ser tonal, ya que se necesita una inestabilidad y falta de previsibilidad que le genere incertidumbre al espectador. Algún timbre con determinadas connotaciones, como el coro, también será bienvenido, y posteriormente los metales graves, cuyo sonido se ha identificado en muchas ocasiones con la muerte.

Teniendo en cuenta todo esto, Baños opta por construir un clúster de forma progresiva partiendo de las dos primeras notas de la célula motívica que origina la partitura —por movimiento contrario—, pero dividiéndolo en partes, así como utilizando varias octavas.

The image displays a musical score for a vocal ensemble and piano/harp. The vocal parts are Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The piano part is marked (TACE) and the harp part is marked p. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p, mp), articulations (accents, slurs), and performance instructions (cresc., decr.). A prominent blue line traces a descending melodic path across the vocal staves, starting from the Alto and moving down through the Tenor and Bass parts. A green line highlights a specific melodic contour in the Soprano and Alto parts. The score is written in a complex, non-tonal style, consistent with the text's description of instability and unpredictability.

Ejemplo 141. Goya en Burdeos, bloque 6.a

Como se puede observar en la partitura, hay un gesto ascendente en altos y sopranos basado en la cabeza del motivo por movimiento contrario, generando dos estructuras distintas: mi-fa y la#-si-do. A estos choques de segunda menor parciales se añade otro estructural, el de séptima mayor entre mi y mi bemol (señalado en azul). Cuando termina el cuarto compás ya están sonando seis sonidos distintos en el ámbito de una séptima mayor, privilegiando la interválica de segunda menor.

En el quinto compás los tenores interpretan la cabeza del motivo por movimiento directo partiendo de la nota do, después la repiten desde su tritono (fa#) y por último a partir de re bemol para llegar a do. Tras aparecer la nota sol, ya se pueden escuchar nueve sonidos distintos. Es en ese momento cuando de forma imperceptible aparece un *glissando* en el arpa desde re# (séptima mayor), que descenderá nuevamente hasta que se funda con el mi de los contrabajos. Ese preciso instante es el primer punto de sincronía, coincidiendo con el momento en el que Goya abre los ojos.

The image displays a page of a musical score for 'Goya en Burdeos, bloque 6.b'. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and several instrumental staves (Piano, Harp, Violins I & II, Viola, Violoncello, Bass). The vocal parts are marked with 'Div x 2' and 'Lowest cluster' instructions. The harp part includes a 'glissando' instruction. The score is annotated with various performance directions such as 'pp', 'cresc.', 'Vibrato', and 'Gliss sp'. The bottom of the page is labeled 'Goya "2M3 Ante la muerte"-2-'. The page number '265' is centered at the bottom.

Ejemplo 142. Goya en Burdeos, bloque 6.b



Al desaparecer las voces, se escucha únicamente el trémolo en la cuerda, con una estructura no identificable de siete notas entre el mi grave de los contrabajos y el mi agudo de los violines primeros. Y sobre esa estructura se escuchará, ahora sí de forma completa e inmediatamente después del plano en el que se ve por primera vez el cuadro, el motivo en el oboe. Sobre ese motivo irán cobrando protagonismo las voces no temperadas del coro, que aportarán una direccionalidad muy marcada tanto por el *crescendo* como por el *glissando* hacia el agudo. El gesto terminará cuando la mujer del cuadro cobra vida, simbolizando a la muerte. Este hecho se resaltarán musicalmente con la aparición del motivo en viento metal grave —reforzado en este caso por fagotes—, un cliché tímbrico frecuentemente utilizado.

### BÑ\_G: 10

Goya está leyendo la historia que cuenta el milagro de San Antonio de Padua, para poder pintarla como consecuencia de un encargo. La música se utilizará para acompañar la imagen de dicha escenificación y comenzará justo después de que Goya lea: «Condenado a muerte por el asesinato de un hombre».

La exhumación de un cadáver tiene ciertas connotaciones —máxime cuando el cadáver se va a levantar— por lo que Baños opta por comenzar con un acorde menor para ir incrementando la tensión hasta el momento en el que el muerto resucita.

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Soprano part begins with a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, and C5. The Alto part starts with a whole note chord on B3. The Tenor and Bass parts start with whole note chords on G2 and F2 respectively. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). There are also markings for *div.* (divisi) and *rit.* (ritardando).

Ejemplo 143. *Goya en Burdeos*, bloque 10

Cuando se levanta, comienza el motivo, armonizándolo con los siguientes acordes (con un ritmo armónico de un acorde por compás): C-Maj7(9), E<sup>b</sup>-Maj7 y G-Maj7(9). Como ya se ha comentado con anterioridad, un acorde menor con la séptima mayor aporta tensión,

y descontextualizado todavía más. En este caso concreto, la relación entre las fundamentales va a ser siempre mediántica.

Otro punto interesante es la cadencia final. Sobre la célula motívica principal, en este caso con las notas mi-re#-do, aparecerán tres acordes: F-Maj7(9), A-Maj7 y C#-Maj7. Coincide con el momento en que San Antonio fulmina al asesino, por lo que lo que sería una cadencia sobre los grados  $\flat\hat{6}$  y  $\hat{1}$ , coloreada, desde un punto de vista morfológico, con las notas necesarias para construir acordes menores con la séptima mayor.

### BÑ\_G: 13

En esta secuencia, titulada «Las pinturas negras», aparecen todos los miedos y pesadillas de Goya. Se vislumbra en él su profundo tormento y aislamiento. La armonía debe ser, por consiguiente, un tanto extrema.

Pero para este bloque Baños no va a utilizar cualquier tipo de estética atonal. Se sitúa en la vanguardia centroeuropea del tercer cuarto del siglo XX. Aparecen referencias a distintas escuelas y sitúa en un lugar preeminente el elemento tímbrico, utilizando técnicas extensivas en distintos instrumentos que le permiten obtener sonidos desnaturalizados. A pesar de su brevedad, destaca la utilización del coro, al que trata como una masa informe en el momento en el que las pinturas parecen llorar sangre, y aunque posteriormente da la sensación de que va a comenzar a utilizar una técnica equiparable al *Lux Aeterna* de Ligeti, el coro desaparece antes de que adquiera un grado de complejidad medio. La cuerda sí que aporta un resultado ciertamente complejo, con el que se intenta reforzar una sensación de aleatoriedad. Incluso la intertextualidad está presente en este bloque. El resultado se podría situar en los aledaños de la vanguardia postserial de compositores como Bernd Alois Zimmermann.

Esto se traduce en clústeres, *glissandi*, sonidos no temperados y cualquier tipo de tratamiento tímbrico que permita el no reconocimiento de alturas concretas, de tal manera que el resultado se perciba como una masa sonora con mayor o menor direccionalidad. Al margen de esto, los contrastes de este bloque vendrán determinados, sobre todo, por los cambios texturales, tímbricos y dinámicos, adaptándose a los distintos pensamientos y grados de percepción de los mismos experimentados por Goya.

Cuando se tranquiliza, probablemente porque se duerme, sobre el plano de la duquesa de Alba vuelve a sonar la canción anónima del siglo XVI que ya se pudo escuchar en el segundo bloque. Pero es solo un espejismo: cuando el sueño se torna en pesadilla, mediante un *fade in* se vuelve de forma progresiva a la estética predominante en este bloque, ahora con un mayor protagonismo del viento metal, desapareciendo finalmente cualquier atisbo tanto de la canción como de la duquesa.

## **BÑ\_G: 22**

La duración y estructura de este bloque, titulado «Los desastres de la guerra» lo convierte, en palabras del propio autor, en «una auténtica pieza sinfónica en miniatura» (Cueto 2003, 84).

Se divide en tres partes: éxodo, batalla y muerte. La primera es realmente dura: muerte y destrucción, implicando incluso a niños. En la segunda parte, tras una vuelta a un primer plano de Goya que nos recuerda que en realidad todo es un *flashback*, la música subraya más el carácter militar. Cierra esta estructura ternaria una parte más dramática, que se corresponde con el bloque 2.

Al margen de esta división, la continuidad viene otorgada por el motivo principal de la película, que no desaparece en ningún momento. Desde un punto de vista armónico, Baños utiliza fundamentalmente recursos que ya han aparecido a lo largo de la película (como no podría ser de otra forma a estas alturas del largometraje). Pero es interesante señalar que la cadencia final se basa en un sencillo *♭VI - I*-, demostrando así la versatilidad de esta cadencia.

**LA COMUNIDAD (2000)**

En palabras de Antonio Sempere, «*La comunidad* es la banda sonora preferida de Roque Baños como música sujeta a la imagen, como música incidental propiamente dicha» (2002, 67).

Al igual que en *Torrente, el brazo tonto de la ley*, el compositor sigue recurriendo al lenguaje americano con fines paródicos, consiguiéndose un contraste entre lo que suena y lo que el espectador está viendo. No obstante, tal y como señala Teresa Fraile, en esta banda sonora se produce un cambio sustancial:

*La comunidad* supuso para Baños una inflexión importante en su carrera porque con ella realizó un cambio en su forma de trabajo: si anteriormente recurría a menudo a la inspiración previa al piano, a partir de ese momento se concentró en la composición sobre temas correspondientes a cada personaje o ambiente, que plantea desde el inicio para ir haciendo variaciones de color en función de la acción, por lo que se establece un lazo estrecho con las imágenes. (Fraile Prieto 2010, 332)


El propio Baños indica que tuvo la suerte de dar enseguida con dos temas muy concretos: el de la chica —personaje interpretado por Carmen Maura— y el de la comunidad (Padrol 2006, 87). Ambos temas tenían todos los requisitos para ser desarrollados de forma rápida y para quedarse pegados a la imagen. El primero es más luminoso y con una rítmica más acentuada y, por el contrario, el segundo es más oscuro. Teresa Fraile, basándose en las explicaciones facilitadas por el músico en un taller de composición, subraya la existencia de un tercer tema que se utiliza en los momentos en los que la protagonista intenta escapar de la comunidad, traduciendo en tresillos la respiración agitada de la chica (2010, 332).

Por último, no hay que olvidar que a pesar de los distintos motivos la macroestructura presenta una forma creciente muy progresiva, que en cierta manera otorga una unidad y coherencia más que evidente. La ambición de los personajes actúa como *Leitmotiv* global de toda la película. Este complejo planteamiento formal —utilizado de forma muy diferente y con pretensiones distintas— recuerda al de José Nieto en *Intruso*.

## BÑ\_LC: 1

El comienzo de este bloque sobre los títulos de crédito es toda una declaración de intenciones. Desde un punto de vista armónico, la introducción del mismo no se entenderá totalmente hasta que, posteriormente, comience un elemento rítmico con centro en do menor al mismo tiempo que la imagen sitúe al espectador en un entorno urbano.

El inicio de la película transmite una sensación de movimiento, de avance progresivo, que en mayor o menor medida impregnará el resto del largometraje. No obstante, Baños opta por un diseño lento en violines y violas en *divisi* de textura coral a cuatro voces. Y se servirá precisamente de la armonía para conseguir el grado de tensión que necesita para caracterizar el tema asociado a la comunidad, que como se ha visto al comienzo de este análisis se califica como «algo oscuro».



The image shows a musical score for Violin I and Violin II. The score is in 3/4 time and features a series of chords. The first measure is marked *pp* and the second *p*. The chords are:  $\flat VI^-$ ,  $V^{\flat 9}$  [ $V_7(\flat 9)$ ],  $I^-_{Maj7/3}$ , and  $I^-_{add6/3}$  ( $=VI^-7\flat 5/3$ ). A blue arrow points from the first chord to the last.

Ejemplo 144. *La comunidad*, bloque 1.a

Desde un punto de vista general, este gesto se basa en una relación mediántica entre la submediante y la tónica. Sin embargo, la elección de los acordes de partida y de llegada supone un alejamiento del contexto tonal, optando por la indeterminación que aporta un sistema de carácter central. El segundo compás redirecciona la tensión hacia do, con la aparición de su dominante —primero con la quinta aumentada y posteriormente con un gesto que recuerda a la séptima de paso que resolverá en una tónica en primera inversión, algo muy frecuente en la práctica común—. La contraposición efectuada en la voz aguda refuerza la interválica de tritono. El tercer compás resuelve como cabría esperar, pero añadiendo un detalle: se mantiene la nota si en la voz de la contralto, lo que en la práctica supone una estructura  $I^-_{Maj7/3}$ . Pero el último compás pone en duda el

carácter estructural de esa séptima mayor al resolver —como si de un retardo percutado se tratara— en un la, concluyendo así el gesto en un  $I\text{-add}6/3$ .

Y esto no es todo. Porque el análisis parte de la premisa de que tras una repetición de este gesto, se asienta un centro en do. Pero en este momento todavía cabría la duda razonable de dónde situar el centro tonal. Y curiosamente este último acorde se podría analizar morfológicamente como un  $A\text{-}7^b5/3$ , tal vez el acorde más personal de Iglesias para cadenciar en aquellas secuencias que requieren un final abierto y con cierto grado de tensión (aunque en este caso y a diferencia de Iglesias, Baños lo utiliza en primera inversión).

Ejemplo 145. *La comunidad*, bloque 1.b

Así pues, tras una repetición de este gesto se ratifica el acorde de do menor como centro de referencia. El elemento rítmico basado precisamente en do menor concluirá en un punto de sincronía establecido por el cambio de plano a un gato, que además de con un componente tímbrico muy marcado se reforzará con un fa sostenido en cuerdas graves —al objeto de establecer un tritono con el centro de referencia— y un pedal en un sol agudo, que vendrá ligado del acorde anterior y que establecerá una tensión de novena menor con ese fa sostenido grave.

Tras un breve pasaje sobre ese pedal agudo —que evoluciona según la partitura hacia un *clúster wide & slow vibrato*— y utilizando un gesto melódico característico de Baños —combinando semitono y salto—, se llega a una armonía  $V\text{-Maj}7(9,\#11)$  justo en el momento en el que el espectador es consciente de que el gato está andando sobre un cadáver en descomposición. Tras privilegiar melódicamente las tensiones 9 y #11, dicho acorde concluirá en do menor y volverá a escucharse el motivo rítmico anterior,

enlazando de nuevo con los créditos y dejando atrás esta macabra escena. Se trata, por tanto, de una cadencia auténtica llevada al extremo, partiendo de un quinto grado descontextualizado tonalmente pero acabando en una tónica menor.

### BÑ\_LC: 11

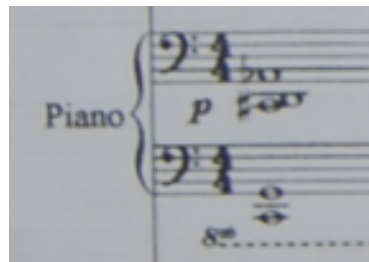
El comienzo de este bloque es un ejemplo claro de dos elementos muy presentes en algunos trabajos de Baños que ya han sido señalados con anterioridad.

Por un lado, la utilización de fragmentos de estética atonal en momentos de tensión, sobre todo en lo referente a aspectos tímbricos. El grado de tensión existente en el punto de partida armónico de esta banda sonora implica que en secuencias en las que sea necesario subrayar musicalmente un incremento de la misma haya que optar por este tipo de herramientas.



Ejemplo 146. *La comunidad, bloque 11.a*

Contrasta, por ejemplo, con algunos trabajos de Nieto en los que, al partir de un modelo triádico más sencillo, la utilización de una tonalidad algo ampliada le permite solucionar este tipo de secuencias con solvencia. En esta secuencia, los *glissandi* y *pizzicati* en tesitura aguda se construyen sobre estructuras armónicas no contextualizadas tonalmente, generalmente en tesituras extremas, a las que se añadirán posteriormente elementos melódicos que resaltan momentos concretos.

Ejemplo 147. *La comunidad*, bloque 11.b

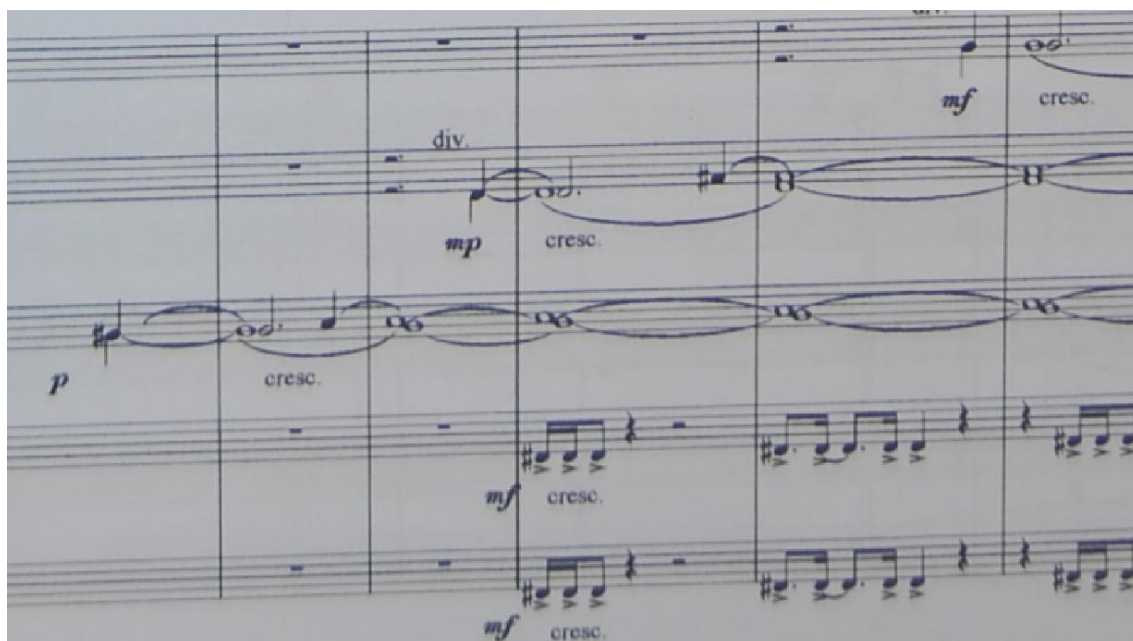
El otro elemento digno de mencionar en este bloque es el contraste que se produce entre el carácter de la música y lo que el espectador puede ver. En ocasiones, al igual que sucedía en *Torrente, el brazo tonto de la ley*, se puede hablar de música anempática. Pero incluso en algunos momentos, hay elementos melódicos y tímbricos que contradicen de forma momentánea el carácter general del bloque, como en el gesto interpretado por clarinete y clarinete bajo en 0:17:45.

En cualquier caso, y a pesar de trabajar con acordes descontextualizados tonalmente, Baños mantiene la importancia de la nota do como centro de referencia, lo que le permite, de forma esporádica, introducir el elemento característico de la comunidad que ya se escuchaba en el primer bloque.

## **BÑ\_LC: 16**

Este bloque continúa en la misma línea que el bloque 11; pero es interesante destacar el último acorde, que se construye en la sección de cuerdas en el momento de máxima tensión cuando una siniestra sombra, que emite el sonido de Darth Vader, intenta entrar en el piso donde se encuentra la protagonista cogiendo un dinero que no es suyo.





Ejemplo 148. *La comunidad*, bloque 16

Aunque comienzan las violas en *divisi* con un la#, al que se añade un si a medio tono, en realidad la fundamental del acorde es fa#, quedando finalmente una estructura armónica con las siguientes interválicas: (1, 3, 4, b6, b9), introduciéndose de forma progresiva armónicos más alejados al objeto de acrecentar la tensión y de tal forma que no aparezca un acorde reconocible tonalmente (el hecho de comenzar con un intervalo de segunda menor, así como que la fundamental aparezca con posterioridad, contribuyen a ello en gran medida).

### BÑ\_LC: 37

Este dramático bloque, que concluirá con la muerte de Domínguez en el ascensor, está estructurado sobre un acorde menor con la séptima mayor, concretamente sobre un A-Maj7(9).

Ejemplo 149. *La comunidad*, bloque 37

Basándose en esta armonía —omitiendo la quinta— se construye un ostinato sobre el que se irán incluyendo distintos elementos que la confirmarán, el primero de ellos un gesto melódico en los fagotes.

A partir de este material, el resto del bloque se construirá en dos pasos. En primer lugar, se desarrolla esta idea manteniendo el ostinato de las violas con fundamental en do sostenido y privilegiando la novena menor del piano con un gesto rítmico característico. En segundo lugar, se utiliza esto como modelo de una progresión que se transportará ascendentemente de forma no estricta al objeto de incrementar la tensión, pasando además de la original —do sostenido— por las fundamentales fa, fa#, sol, sol#, la, la# y si. Es destacable que las sucesivas repeticiones serán cada vez más breves a partir del la, incrementando la sensación de direccionalidad hasta tal punto que las dos últimas conviven en el último compás y de la repetición en si solo se escuchan las dos primeras corcheas, coincidiendo con el punto de sincronía de la muerte de Domínguez.

## **BÑ\_LC: 42**

Este bloque constituye un ejemplo de centralidad. Baños opta por este recurso para comenzar una secuencia con cierto grado de complejidad. Julia —la protagonista— sale de su piso acompañada de dos policías. En la maleta lleva el dinero, y el resto de vecinos de la comunidad observan nerviosos cómo está huyendo. Algo deben hacer rápidamente, pero no pueden quedar en evidencia ante los agentes.

## La comunidad

Sobre un acompañamiento de caja, con connotaciones muy marcadas y a ritmo lento de marcha ( $\text{♩}=60$ ), aparecen dos acordes sin tercera con fundamental a distancia de tritono. Posteriormente y mientras Julia y los policías pasan por en medio de los vecinos, suena un elemento melódico derivado del tema de la comunidad que aclara que ambos acordes son menores, al mismo tiempo que añade algunas tensiones al segundo de ellos.

The image shows a musical score for 'La comunidad' (bloque 42.a). It consists of three staves: a treble clef staff at the top and two bass clef staves below. The time signature is 4/4. Above the treble staff, there are chord symbols:  $I^5$ ,  $\#IV^5$ ,  $I^-$ ,  $\#IV_7(9)\text{omit}3$ ,  $I^-$ , and  $\#IV^-$ . The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The two bass staves contain a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Ejemplo 150. *La comunidad*, bloque 42.a

El hecho de que estos dos acordes no se contextualicen tonalmente y estén a distancia de tritono aporta, junto a las connotaciones tímbricas anteriormente mencionadas, la tensión justa requerida en este momento.

Todo cambia en el momento que el administrador consigue que Julia se detenga. Sobre la última nota del elemento melódico, que se interrumpe bruscamente, se forma progresivamente —en violines primeros y segundos— un clúster por acumulación.

The image shows a musical score for 'La comunidad' (bloque 42.b). It consists of two staves, both with a treble clef. The time signature is 4/4. The word 'Div.' is written above each staff. The score shows a melodic line with long, sustained notes and a cluster of notes at the end, indicating a cluster by accumulation.

Ejemplo 151. *La comunidad*, bloque 42.b

Uno de los aspectos más interesantes es observar como al principio la tensión va creciendo, pero posteriormente la armonía se va abriendo conforme da la sensación de que los policías no van a acceder, apareciendo armónicos más cercanos para concluir finalmente en un acorde disminuido. Este acorde, en comparación con el clúster anterior, consigue un resultado bastante consonante en este contexto, debido a que nuestra percepción armónica no suele trabajar en términos absolutos sino en términos relativos.

### BÑ\_LC: 44

Este bloque presenta la complejidad de representar el momento en el que el administrador está hablando de solidaridad, de amor entre los vecinos y de aspectos relacionados con los problemas de alguno de ellos, personalizándolos; pero en realidad, el espectador puede deducir que no le importa en absoluto lo que está diciendo, le ciega la ambición y buena prueba de ello son los planos de Julia, malherida, a la que acaba de golpear y no cesará en su empeño de conseguir el dinero, cueste lo que cueste.

Baños opta por introducir varios elementos característicos —desde tímbricos hasta motivos melódicos específicos de esta banda sonora— para representar toda esta complejidad y, en cierto modo, dejar que el espectador priorice entre ellos. En lo que respecta a la armonía, quizás lo más interesante sea analizar las dos cadencias que cierran el motivo de las cuerdas.

Ejemplo 152. *La comunidad*, bloque 44

El cierre del motivo de los violines en el compás 3 provoca que el acorde de do menor con el que había comenzado el bloque se convierta en un C<sup>-</sup>Maj7. Ni siquiera se consigue una sensación de cadencia en el sentido tradicional del término desde un punto

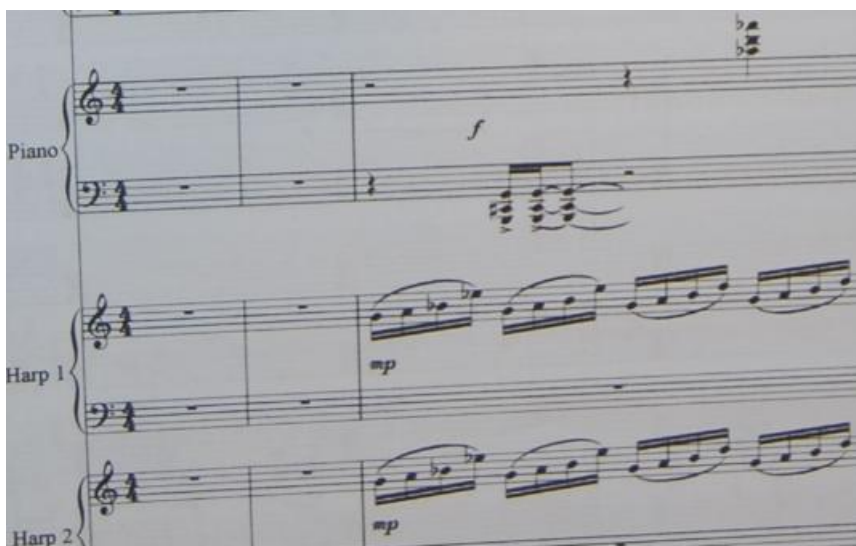
La comunidad

de vista armónico, pero sí un aumento de la tensión y una llamada de atención a todo lo que está alrededor de lo que el administrador está diciendo.

Algo distinto sucede en los dos últimos compases, donde se opta por una relación mediántica alejada de cualquier referencia tonal, que suponiendo el do como centro de referencia se cifraría I- III-add9.

### BÑ\_LC: 50

Poco antes de finalizar este bloque, cuando Julia se da cuenta de que Oswaldo le está engañando y toda la comunidad quieren acabar con ella se escucha una base electroacústica. Pero enseguida comienza un fragmento con interés armónico, formado por distintos elementos en planos sonoros diferentes y basado en un marcado centro de referencia en sol.

The image shows a musical score for three instruments: Piano, Harp 1, and Harp 2. The Piano part is in the upper register, starting with a rest and then playing a chord of G minor (G-Bb-D) marked with a forte (f) dynamic. The Harp 1 and Harp 2 parts are in the lower register, playing a melodic line in unison, marked with a mezzo-piano (mp) dynamic. The score is in 4/4 time and features a complex harmonic structure with tritones and a marked center of reference in G.

Ejemplo 153. *La comunidad*, bloque 50

Por un lado, aparece el tema de la comunidad en las dos arpas al unísono, evidenciando una armonía sobre el acorde de sol menor. Por otro lado, aparece en tesitura grave del piano un acorde formado por el tritono sol-do#, rítmicamente apoyado por los timbales. Por último, otro tritono aparece sobre el armónico más alejado de sol —es decir, la bemol— y en tesitura muy aguda del piano, circunstancia que motiva que se perciba como un plano sonoro distinto.

Es destacable la aparente sencillez del fragmento que, no obstante, resulta muy eficaz. En esta misma línea, el punto de sincronía que se produce cuando Julia se cae porque le agarra la pierna un moribundo administrador, se subraya únicamente por el sonido directo y la ausencia de música en ese punto concreto.

### BÑ\_LC: 51

Hay un detalle interesante en el momento de finalizar una secuencia de gran tensión, en la que Julia finalmente mata al administrador golpeándole repetidamente con una lámpara. Teniendo en cuenta el grado de tensión del lenguaje de Baños, ¿qué acorde podría utilizar, siendo que además concluye con un simple acorde tenido en cuerdas agudas?

Lógicamente, opta por un acorde descontextualizado, concretamente un  $G_7(\#9,13)\text{omit}5$ , que aporta la tensión necesaria pero sin una funcionalidad tradicional determinada (no tendría aquí sentido, por ejemplo, decir que se trata de un acorde de dominante).

### BÑ\_LC: 57

En la línea del bloque anterior, uno de los momentos climáticos, coincidiendo con la caída desde el tejado y muerte de Oswaldo, utiliza la siguiente armonía:



Ejemplo 154. *La comunidad*, bloque 57

Profundizando un poco y reduciendo interválicamente, se observa que se trata de dos tritonos a una distancia de semitono. Pero Baños los despliega de forma progresiva del más grave al más agudo en la disposición y tesitura que se ha señalado. Es, por tanto, una forma de generar tensión descontextualizada de cualquier centro y válida para

La comunidad

cualquier situación, independientemente del sistema que haya sido utilizado hasta ese momento.

**CANCIÓN DE CUNA (1994)**

Manuel Balboa tenía un perfil de compositor contemporáneo con formación clásica. Tal y como les sucedía a muchos compositores españoles ya en décadas precedentes, en cierta manera se sentía en la necesidad de justificar su acercamiento a la música de cine, al mismo tiempo que elegía muy bien sus trabajos para este medio. En una entrevista publicada en la revista *Rosebud*, tras dejar muy claro que jamás compondría para algo que no le gustase, añade:

Siempre he trabajado por encargo, pero nunca he hecho teatro comercial. [...] Intento que mi música de teatro o de cine sea una prolongación de mi música para concierto o de mi idea de la música. [...] Todas las películas que he hecho tienen un lenguaje musical más o menos parecido, con variaciones, pero siempre es música para orquesta o puede ser para piano, pero entra dentro de lo que suele denominarse música clásica. (Saiz y Fandiño 1995, 50)

En esa misma entrevista, un poco más adelante y ya en la página siguiente se reafirma cuando señala: «No quiero que se diga: la música de cine de Balboa y la música de concierto». Pero posteriormente, cuando está explicando por qué en un determinado momento trabajó tan a gusto con Garci manifiesta:

También hay otro motivo, aunque sería necesario conocer el mundo de la música contemporánea y los clichés que tiene para entenderlo. Garci me exige escribir melodías, que es una de las cosas que más adoro, y en la música contemporánea —aunque ahora estoy un poco alejado de ella— no se puede. Si lo haces te dicen que eres un autor romántico, que estás atrasado cien años. Parece que una obra comprometida con su tiempo debe tener un cierto tipo de lenguaje... (Saiz y Fandiño 1995, 51)

Ocho años después, el propio Balboa reconoce que esta situación está cambiando lentamente y habla todavía con mayor claridad en una entrevista concedida a Roberto Cueto:

Hoy se ha relajado todo un poco gracias al *new age* y a la música sinfónica norteamericana, pero hasta hace muy poco, en España, si hacías una melodía en una obra de concierto estabas condenado. Eras un retrasado y un inculto, ibas en contra de la música de nuestro tiempo. Era una actitud absolutamente estalinista que no ha terminado en algunos círculos de música culta. [...] Y a mí me daba miedo hacer estas cosas en una obra de concierto. Yo soy un melodista nato, y el cine me permitía explayarme. [...] El cine se convirtió en una especie de refugio estético. (Cueto 2003, 50-51)



Es fundamental entender lo anteriormente expuesto para analizar la banda sonora de *Canción de cuna*, ya que estas ideas se reflejarán en varios aspectos de la misma, entre los que se encuentra el planteamiento armónico.

BL\_CC: 1

En este primer bloque, Balboa hace una transcripción para cuerda de una de las antífonas marianas recogidas en el *Liber Usualis*: «Salve Regina». La interpretación es prácticamente literal (Iglesia Católica 1928, 283-284):

5.  
**S**álve, Regína, \* máter mi-se-ricórdi-ae : Ví-ta, dulcé-  
do, et spes nóstra, sálve. Ad te clamámus, éxsu-les, fí-  
li- i Hévae. Ad te suspi-rámus, geméntes et fléntes in hac  
lacrimárum válle. E-ia ergo, Advocáta nóstra, illos tú-os  
mi-se-ricódes ócu-los ad nos convérte. Et Jésum, benedí-  
ctum frúctum véntris tú- i, nóbis post hoc exsí-li-um ostén-  
de. O clémens : O pí- a : O dúlcis \* Vírgo Ma-rí- a.

Ejemplo 155. *Salve Regina*

A tenor de las siguientes palabras pronunciadas por el compositor, no debería resultar extraña esta elección:

Cuando hice *Canción de cuna* fui al Monasterio de la Vid, en Aranda de Duero. Estaban rodando allí la película y creo que definí la música aquel día, por la luz del monasterio, por la luz del claustro, por el olor que tenían las piedras, por el día gris que hacía, al atardecer de finales de noviembre... (Saiz y Fandiño 1995, 49)

El lugar donde se desarrolla la película, el monasterio, va a estar siempre presente en la película. Pero es en este primer bloque, sobre los créditos iniciales, donde musicalmente se va a destacar de forma explícita. Por otro lado, no es difícil imaginar que Garci lo indicara de forma más o menos expresa, ya que en muchas de sus películas pidió al compositor que reinstrumentase música preexistente muy concreta.

En todo caso, lo interesante aquí es observar la utilización de música no tonal, concretamente escrita en el quinto modo (tritus auténtico-lidio), que sirve para contextualizar el espacio donde se va a desarrollar toda la acción. Aunque un estudio más detallado de este sistema excedería en gran medida el ámbito de este trabajo, no estaría de más señalar que en esta antífona el quinto modo se utiliza de forma similar a otra antífona, *Alma Redemptoris Mater*, y como señala Richard Hoppin respecto a esta última «el resultado coincide con nuestra moderna escala mayor» (Hoppin 2000, 81). No obstante, al margen de esta coincidencia, el carácter modal de este fragmento es evidente.

#### **BL\_CC: 2 y 4**

Hay que esperar casi veinte minutos para poder escuchar el siguiente bloque. Su título no deja lugar a dudas: «Segundo tema de amor». Pero no hay que dejarse llevar a engaño. Este tema caracteriza, por un lado, el amor en sentido amplio, no físico, entre el médico —Don José— y la Reverenda Madre. Un amor que trasciende y evita lo estrictamente carnal. Desde un punto de vista terrenal sería un amor imposible, pero ninguno de los dos necesita más. Por otro lado, la conversación entre ambos versa sobre el amor en sentido amplio, apoyándose en los textos de Juan Luis Vives. «Saber mirar es saber amar», pronuncia la Reverenda Madre mientras se prepara la reexposición del tema.

Musicalmente, el bloque se centra en su componente melódico, que destaca sobre una textura de carácter romántico en todos sus aspectos. Utiliza un ritmo armónico muy

lento, con acordes muy sencillos tonalmente que resaltan el dramatismo del tema. No obstante, la necesidad de ese dramatismo motiva que esa sintaxis armónica tan sencilla, clásica y tradicional sea coloreada por apoyaturas y retardos, con o sin resolución, que en ocasiones se escuchan como si de tensiones se tratase.

La primera parte del tema emplea tan solo dos acordes, el de tónica y el de dominante. Sin embargo, Balboa no utiliza un simple acorde de dominante sino un  $V_{7sus4}$  (9,13), que le permitirá jugar con una aparente resolución de la decimotercera —considerada como sexta— en la quinta o incluso ya al finalizar la segunda parte con la posible resolución de ese retardo 4-3, que en todo caso se alejará de los gestos más predecibles.

La segunda parte comenzará con un acorde con función de subdominante, un II-7. Mantendrá la mayor parte de esas notas cuando el bajo se desplace hasta la dominante, aunque la quinta de ese segundo grado realizará un cromatismo descendente, algo que tendrá dos consecuencias evidentes. La primera, que se conseguirá cierta sensación de dramatismo derivada de ese acorde de intercambio modal, recurso que no es infrecuente en este tipo de contextos. La segunda, que el acorde de dominante resultante será un  $V_{7(b9)}$ , sobre el que Balboa, como ya se ha dicho, irá jugando con un retardo 4-3.

Un caso mucho más claro de intercambio modal buscando un efecto dramático dentro de este contexto se puede observar en el bloque 4, donde aparece lo que en la versión de la banda sonora en CD se denomina «Primer tema de amor». Poco antes de que Don José diga «adiós», cerrando así definitivamente las puertas a la posibilidad de que el bebé se quede en el monasterio, aparece un IV-7, como predominante previa a la cadencia perfecta que sonará a continuación. Hasta entonces, la armonía había sido diatónica —con la única excepción de una dominante secundaria sobre el sexto grado— por lo que se acentúa la contribución de ese acorde de intercambio modal al dramatismo de la secuencia.

### **BL\_CC: 3**

Con la llegada del bebé al monasterio suena «Canción de cuna». No es música original de Balboa. Garci quería que sonara una melodía tradicional de una nana irlandesa que fue popularizada por Bing Crosby en los años cuarenta con letra que James Shannon

escribió en 1913, llamada «An Irish Lullaby». Los intentos de Balboa por incluir música original resultaron infructuosos y finalmente orquestó esta melodía.

Como todas las nanas, se estructura sobre una armonía muy sencilla. Balboa opta por una estructura de cuatro compases en tempo muy lento distribuida de la siguiente manera:

I            IV/ $\hat{1}$     [IV/ $\hat{1}$  I]    V<sub>7sus2</sub>

En algunas repeticiones se añade un pedal en tesitura aguda y el arpa interpreta la sensible en el último acorde, por lo que este se transforma en un V<sub>7(9)</sub>. En cualquier caso, es un claro ejemplo de armonía muy sencilla al objeto de no interferir ni condicionar la supremacía melódica.

No obstante, en la segunda aparición de esta nana —bloque 6— Balboa utiliza un recurso muy poco frecuente en música incidental: el *pump-up* o modulación de arreglista<sup>107</sup>. Consiste en una especie de modulación abrupta, interpretando directamente el tema en otra altura. Es algo muy frecuente en músicas populares urbanas poco antes del final, funcionando más como un efecto para acabar con más fuerza la canción que como una modulación real. Lo más frecuente es que se interprete un semitono o un tono más agudo, aunque en ocasiones puede ampliarse esta interválica. En cine, es frecuente en canciones —por ejemplo, en películas de Walt Disney— pero no en música incidental.

Hay, además, dos aspectos llamativos adicionales. El primero, el hecho de utilizarlo en el punto medio del largometraje. El resultado parece evidente: el espectador inconscientemente lo relacionará con el final de la película, pero en realidad lo que está señalando es el punto de giro que se va a producir justo en ese momento —apoyado por el fundido a negro—, marcando una diferencia de dieciocho años al convertirse el bebé en una joven a punto de casarse. Aparece, además, paseando con sor Juana, que era precisamente la misma persona que le acunaba en la secuencia previa.

El segundo aspecto es que, a diferencia de los *pump-up* que suelen producirse en músicas populares urbanas, el tema se repite medio tono más grave, algo inusual por contribuir menos al incremento de tensión necesario en este tipo de finales. Además, el

---

<sup>107</sup> En el artículo «Rockin' Out: Expressive Modulation in Verse-Chorus Form», Christopher Doll enumera otros términos alternativos a *pump-up* (Doll 2011), entre los que se encuentran «crowbar modulation» (Kaminsky 1992), «truck driver's modulation» (Everett 1995), «arranger's modulation» (Ricci 2000) o «shotgun modulation» (Sayrs 2003).

Canción de cuna

*fade out* en la segunda repetición del tema transportado genera una sensación de algo inacabado, en un momento en el que el sonido directo cobra protagonismo. Todo esto se entiende en el momento en el que se escucha la voz de la joven hablando con sor Juana.

El mismo *pump-up* se utilizará —ahora sí— para terminar la película en el bloque 14.

**LOS AÑOS BÁRBAROS (1998)**

En *Los años bárbaros* hay más de una hora de música. Y además, Juan Bardem utiliza distintos géneros, algo que requería el planteamiento inicial de la película. Así lo reconoce el propio compositor:

*Los años bárbaros* nos la planteamos como una película de aventuras. Hay algo de épico en la película y una parte de comedia, ya que aunque alguien persigue a los protagonistas, es ese malo un poco de chirigota. No se regodea en el sufrimiento de esos personajes, aunque sí puede estar latente. Permitía hacer muchas cosas y me lo pasé muy bien haciéndolo. (Cueto 2003, 102)

Con estas palabras, Bardem demuestra que Fernando Colomo había conseguido transmitirle fielmente lo que pensaba que la película debía ser, tal y como se constata en un escrito del director recogido en la versión en CD de esta banda sonora:

El trabajo era enorme [...] y difícil. Había que compaginar lo épico con lo grotesco, el amor y el humor, la placidez con la tensión. Juan tiró por la calle de en medio y cogió el toro por los cuernos. (Colomo 1998)

Si bien es cierto que con todos estos ingredientes la composición de la banda sonora a buen seguro sería una tarea entretenida, entrañaba el riesgo de convertirse en un batiburrillo de clichés que fueran cambiando de un bloque a otro. No obstante, Bardem tuvo claro este peligro desde el comienzo y, para evitarlo, uno de los principales objetivos que se marcó fue la consecución de una banda sonora coherente:

Creo que la dificultad de esta película estaba en encontrar el punto justo en cada momento del film, tocando una amplia variedad de registros y que, con todo, consiguiera que el discurso musical tuviera cierta unidad. Esto puede valer, como intención de estilo, para casi cualquier película pero [...] en *Los años bárbaros* creo que era esencial. Una vez que Colomo descartó la idea inicial de incluir una o varias canciones de la época, [...] me encontré frente a frente con un reto tan difícil como apasionante: ¿Cómo musicar una ‘aventura’ que, a veces, es una comedia y, a veces, un drama, donde ocurren auténticas tragedias y situaciones muy cómicas, historias de amor frustradas que se enjugan con una sonrisa, equívocos, etcétera? (Bardem 1999, 48-49)

El camino que adoptó fue economizar los elementos temáticos. Es decir, tener suficiente material para resolver secuencias muy distintas pero, a la vez, utilizar únicamente el estrictamente necesario al objeto de que sea reconocible como parte de la misma banda sonora.



Ejemplo 157. *Los años bárbaros, bloque 1.b*

En este ejemplo, se observa cómo sobre un centro en mi bemol los violines juegan con los acordes B- y B<sup>º</sup>, que en realidad alternan respecto al bajo una novena aumentada y mayor respectivamente. En realidad, el resultado es un Eb<sup>+</sup><sub>Maj7</sub> sobre el que se alternan la novena aumentada y la novena mayor. Y a su vez, las violas destacan el semitono que se produce entre la fundamental y la séptima mayor.

No obstante, Bardem se reserva un acorde de séptima disminuida<sup>109</sup> —con la quinta omitida— para el momento en el que la novia de Tomás les avisa de que efectivamente están viniendo a por ellos:

Ejemplo 158. *Los años bárbaros, bloque 1.c*

<sup>109</sup> También podría analizarse como una tríada disminuida en primera inversión. No obstante, en función del contexto, parece más plausible la primera opción.





Vc.

Ejemplo 160. *Los años bárbaros*, bloque 2.b

No obstante, con la aparición del resto de instrumentos se desmiente esta sensación:

Vc.

Ejemplo 161. *Los años bárbaros*, bloque 2.c

Y hay que esperar todavía tres apariciones más de este motivo para encontrar la sensible en el quinto grado y que se produzca una cadencia perfecta. Tras escucharse varias veces este motivo, pero con centro en sol sostenido —enfaticado previamente por un D#7 que sonará inmediatamente después del C# con el que cerraba la última aparición del motivo en fa sostenido—, Bardem subraya el primer plano de Víctor Marquina sobre un acorde de fa sostenido menor, cerrando así con una cadencia auténtica el motivo principal que ya había vuelto al centro de referencia original.

La música va a cambiar totalmente de registro en el cambio de plano que nos muestra lo que está viendo Marquina con cara de pocos amigos. Es un breve pasaje, pero introduce un nuevo motivo y se utiliza además para superponer el título de la película.

Ejemplo 162. *Los años bárbaros*, bloque 2.d

Tal y como se puede observar en este ejemplo —transcrito una octava más grave— se basa en una relación mediántica entre el punto de partida inicial, fa sostenido menor, y el re mayor en el que concluye finalmente. Además, se apoya en un descenso por semitonos en las cuerdas graves (fa#, mi#, mi), de tal forma que en la primera mitad del tercer compás se produce un  $V_7/bVI$  en segunda inversión para finalmente desplazarse hasta la fundamental de ese acorde en la segunda mitad y establecer una mayor direccionalidad al buscar esa cadencia auténtica perfecta en re mayor.

Tras un breve progresión armónica para introducir nuevamente la siguiente escena en fa menor, comienza la siguiente parte de este bloque en la que sucede algo ciertamente interesante. Aunque es cierto que se decidió no incluir música de la época, da la sensación de que Bardem apela al subconsciente colectivo para caracterizar el momento en el que aparece un guardia civil de la época tomando declaración a los protagonistas en el interior del cuartel.

Ejemplo 163. *Los años bárbaros*, bloque 2.e

Desde un punto de vista motivico, no deja de ser una rearmonización del primer motivo por aumentación (eso sí, de forma un tanto libre). No obstante, la armonía sí que se va a acercar mucho más al contexto tonal en el que en principio un oyente occidental acostumbra a situarse. La pequeña variación con respecto a la propuesta de armonización

inicial simplemente sería utilizar la primera mitad del segundo compás directamente como dominante en segunda inversión —en lugar de como segundo grado— e incluir una novena menor para introducir un color distinto.

Pero no es solo la armonía lo que cambia. El carácter del acompañamiento, así como los tresillos de la melodía —de negras en el segundo compás y de semicorcheas más adelante— recuerdan a algo tan castizo como un pasodoble. Incluso se podría establecer cierto paralelismo con uno de los más conocidos: *Suspiros de España*. La reducción para banda del comienzo de su tema principal (en do menor) lo corrobora:

Ejemplo 164. *Suspiros de España* (reducción)

Tal y como se puede observar, en los dos primeros compases de *Suspiros de España* se escucha la misma armonía que este fragmento de Bardem, sin la novena menor. La única diferencia es que en este pasodoble no aparece el acorde de dominante en estado fundamental en la segunda mitad del segundo compás. En su lugar se encuentra la séptima, lo que le permite volver a repetir la armonía, en este caso empezando en la tónica en primera inversión —dado que esa séptima del bajo debe resolver—, llegando finalmente al acorde de dominante en estado fundamental dos compases después.

Continúa este mismo carácter mientras se ve como los operarios limpian las pintadas y los protagonistas han sido llevados al calabozo. Sobre el cambio de toma al interior de la cárcel la música vuelve a modificarse, adaptándose al diálogo de los protagonistas. Sirve además como antesala a la siguiente variación del motivo para caracterizar la entrada de Marquina en el Palacio Real de El Pardo.

Un toque de caja militar acompaña sincrónicamente esa entrada de Marquina, con el motivo principal en cuerdas graves a modo de ostinato —sujeto a una variación rítmica al objeto de marcar siempre las partes fuertes de cada tiempo— y una armonía de tónica (F#-) en el resto de instrumentos, levemente ornamentada por flautas y clarinetes. Cuando finalmente llega y se presenta como «Jefe nacional del SEU», comienza un motivo melódico de semitono en cuerdas graves como bordadura superior de la última fundamental que se ha escuchado, do sostenido. Es el prelude del siguiente cambio musical, que coincidirá con una imagen de Marquina desde el punto de vista del dictador. Bardem va a apoyar la tensión del momento, tanto por la situación en sí misma como por la trascendencia en la vida de los protagonistas que va a tener la solicitud del máximo representante de Falange, utilizando una estructura armónica basada en armónicos alejados.

Ejemplo 165. *Los años bárbaros*, bloque 2.g

El centro está en do, altura situada precisamente a una distancia de tritono tanto respecto al bloque anterior como a la tonalidad principal de todo el bloque. Sobre esta nota interpretada por contrabajos y contrafagotes se añade una séptima mayor a la octava superior en los violonchelos, una tercera mayor a la doble octava en las violas y una séptima menor en los violines segundos también a la doble octava. Este acorde, que se podría definir como un acorde de do mayor con séptima mayor y menor a la vez con la quinta omitida, se completa con otra tercera mayor en *divisi* en tesitura aguda de los violines primeros, que alternará con la novena. En cualquier caso, lo más relevante aquí es que el motivo de semitono que había aparecido en los contrabajos antes de que Marquina fuera recibido en audiencia, va a continuar en las cuerdas graves medio tono más grave, es decir, entre do y re bemol. Y en tesitura aguda, se va a producir un motivo

también por grado conjunto pero en este caso de tono, entre mi y re. Estos movimientos no tendrán lugar simultáneamente sino de forma sucesiva, aumentando así la tensión ya de por sí evidente que una estructura armónica descontextualizada —con la séptima mayor y menor a la vez y con fundamental a distancia de tritono— produce. Este fragmento concluirá con un acorde de séptima disminuida que servirá para introducir un tema romántico en re mayor, con una funcionalidad armónica mucho más clara, que será utilizado también en otros momentos de la película.

The musical score consists of three staves of music in treble clef, key of D major. The first staff starts with a *mf* dynamic and features chords I, IV<sub>/3</sub>, II<sub>-/3</sub>, II<sub>-</sub>, and V<sub>add9</sub>. The second staff begins at measure 6 and includes chords IV<sub>/3</sub>, II<sub>-/3</sub>, and V (cad). The third staff starts at measure 12 and contains chords VII<sup>o</sup><sub>7</sub>/VI, VI<sub>-</sub>, VI<sub>-/b7</sub>, and IV<sub>Maj7(9)</sub>. The music is characterized by chromatic movement and changes in meter and time signature.

Ejemplo 166. *Los años bárbaros*, bloque 2.h

Pero justo en el momento en el que el juez militar dice «a la pena de ocho años de prisión», la armonía cambia a un acorde E-7<sub>b5</sub>(9), que aporta una sensación de intercambio modal con la tensión añadida de la novena diatónica. Esto, apoyado en un cambio de textura y la incorporación de los fagotes y timbales, subraya considerablemente el dramatismo del momento y la sensación de miedo que se vislumbra en el personaje interpretado por Jordi Mollà. Pero cuando se vuelve para cruzar su mirada con la de su novia, vuelve a aparecer el motivo romántico, rearmonizado a re bemol menor. Finaliza el motivo con un acorde B<sub>-/3</sub> que en un primer momento se puede interpretar como un  $\flat$ VII<sub>/3</sub> pero que posteriormente se utiliza como acorde pivote para modular a fa sostenido menor —coincidiendo con la aparición en primer plano de Marquina—, circunstancia que Bardem destaca no solo con esta modulación sino con un cambio de textura para introducir en las cuerdas el motivo inicial del bloque.

The image displays two systems of a musical score for 'Los años bárbaros, bloque 2.i'. Each system consists of six staves: Violins 1st (Vls1°), Violins 2nd (Vls2°), Violas (Vlas), Violoncellos (V.C.), Contrabassos 1st (C.B.), and Contrabassos 2nd (C.B.). The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The first system shows the beginning of a phrase with a dynamic marking of *f* (forte). The second system continues the phrase, featuring a prominent rhythmic pattern in the lower strings and woodwinds, and a melodic line in the violins.

Ejemplo 167. *Los años bárbaros, bloque 2.i*

La última parte de este complejo, pero a la vez clarificador bloque, se fundamenta nuevamente en un toque militar en la caja y, armónicamente, en los acordes del viento metal que juegan con la tónica menor y la tónica disminuida en la primera parte del motivo, y la tónica menor y el quinto grado en la segunda parte.

The image displays two systems of a musical score for 'Los años bárbaros, bloque 2.j'. Each system contains nine staves: Trpa (Trumpet), Arpa (Arpeggiator), Tpta (Trumpet), Tbon (Trombone), Tuba, Timb (Timpani), Perc1 (Percussion 1), Perc2 (Percussion 2), and Perc3 (Percussion 3). The score is written in a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The first system shows the beginning of a piece with a second ending bracket over the first two measures. The Arpa part features a complex rhythmic pattern with a forte (f) dynamic. The Timb part has a rhythmic pattern with dynamics of mezzo-forte (mf) and forte (f). The Perc3 part has a triplet of eighth notes. The second system continues the piece, with the Arpa part showing a change in dynamics to mezzo-forte (mf) and the Timb part showing a change to forte (f). The Perc3 part continues with triplet patterns.

Ejemplo 168. *Los años bárbaros, bloque 2.j***BR\_AB: 9**

En este bloque Marquina hace una visita a la cárcel el mismo día en el que Tomás y Jaime tenían previsto escapar. El fragmento comienza con el primer motivo del segundo bloque en fa sostenido menor. Tras un breve fragmento sobre un pedal de fa sostenido que permite escuchar el diálogo entre Tomás y Jaime, se escucha: «Tomás Atienza Calderón», e inmediatamente después un trémolo de timbal introduce un cambio en la armonía que anticipa la aparición en plano de Marquina.

Bardem se sirve de dos elementos para anticipar la tensa situación que se va a producir. El primero de ellos es el tritono, tanto desde un punto de vista de las fundamentales de los acordes —este pasaje se va a construir sobre do, a distancia de



tritono del fa sostenido utilizado hasta ahora en este bloque— como en la propia construcción del mismo. Sobre ese do, interpretado por primera vez por el contrafagot y posteriormente doblado por la sección de contrabajos, se construye el siguiente fragmento:

Ejemplo 169. *Los años bárbaros*, bloque 9

Tal y como se puede observar, se privilegia el tritono mi-sib en los violines segundos (en *pizzicato*), apoyado por el si bemol de las violas, pero se rompe la posible funcionalidad tonal de ese acorde añadiendo la séptima mayor en los violonchelos. Asimismo, Bardem vuelve a utilizar este motivo melódico de semitonos por movimiento contrario entre voces extremas (mi-re# en violines primeros frente a do-do# en contrafagot y contrabajos), por lo que todavía se genera una mayor tensión, dificultando así la contextualización tonal de este acorde.

## BR\_AB: 12

Se juega en este bloque con el binomio música diegética-música incidental, así como con el cambio de plano de la música. Pero además, el compositor vuelve a utilizar esta idea de fuga, ahora ya de forma explícita, a la que se aludía en el análisis del primer bloque:

Aquí la música se presenta en principio como música real, propia del lugar donde se va a desarrollar la secuencia (¿qué más normal que un órgano en una iglesia?), y luego, ésta sigue su propio desarrollo, acompañando la situación. El chiste, para mí, estaba en hacer una fuga,

con sus cuatro entradas del tema principal y sus contramotivos. En definitiva, de eso va la película: de una fuga. (Bardem 1999, 49)

Ejemplo 170. *Los años bárbaros*, bloque 12

## BR\_AB: 25

En esta secuencia Tomás y Jaime están andando por la carretera, ya que han tenido que esconderse ante la llegada de Marquina. Y de repente, ven a lo lejos dos guardias civiles. Y la situación todavía se complica más cuando aparece un coche por el otro lado. La tensión e indecisión es evidente: si no paran al coche, el conductor podría decirles a los agentes que hay dos individuos en la carretera.

Desde un punto de vista armónico se podría abordar este bloque desde distintas perspectivas. El compositor opta por basarse en los acordes de séptima disminuida, lo que le va a permitir generar direccionalidad hacia varios sitios a la vez. Y además, va a seguir resolviendo en otros acordes de séptima disminuida que a su vez aportarán tensión y direccionalidad.

Comienza con un acorde  $E^{\circ 7}$  y concluye cuando Roa sale del coche con un  $B^{\circ 7}$ , precisamente el primer acorde —enarmonizado— al que se dirige el  $E^{\circ 7}$  cuando cambia por primera vez. Una textura esencialmente homorrítmica con algunas pinceladas tímbricas que van variando a lo largo de la secuencia, unida a un incremento progresivo de la densidad sonora, configuran un bloque aparentemente sencillo pero efectivo.

The image shows a musical score for a film score, titled 'Los años bárbaros, bloque 25'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: C. Bajo (Cello/Bass), Fg (Flute), CFg (Clarinet in F), Arpa (Harp), Timb (Timpani), Perc 1 and Perc 2 (Percussion), VI 1° and VI 2° (Violins), Vla (Viola), VC (Violoncello), and CB (Contrabajo). The score is written in 3/8 time and features a key signature of one sharp (F#). The harp part includes a 'resto TACET' instruction. The percussion parts show a steady rhythmic pattern. The string parts feature a mix of eighth and sixteenth notes, with some phrasing.

Ejemplo 171. *Los años bárbaros*, bloque 25

### BR\_AB: 30

Esta secuencia comienza de forma un tanto idílica. Ha surgido el amor entre las dos parejas. Están felices, viajando en un buen coche, con un bonito paisaje al fondo. Bardem utiliza música típicamente orquestal, con melodía en las cuerdas —con flautas doblando a la octava a violines primeros— y arpeggios en el arpa con el apoyo del resto de las maderas.

Pero lo interesante aquí es que, además de utilizar armonía cuatriádica —tal y como era previsible—, se sitúa en un modo lidio que, en cierta manera, sugiere un posromanticismo con sabor impresionista.

Violines 1º  
Violines 2º  
Violas  
Violonchelos  
Contrabajos

Iadd2      IMaj7(9,#11)      III-7      VI-7

*mf legato*      *mf*

VI 1º  
VI 2º  
Vla  
VC  
CB

III-/3      IVMaj7(#11, 13)      II- add2      V7

*div*      *div*      *stacc*

Ejemplo 172. *Los años bárbaros*, bloque 30

Y ya cuando se ve Barcelona y Kathy se despierta, resuelve en la tonalidad de sol mayor, concretamente en Iadd9. Aunque será un espejismo, porque inmediatamente y de forma abrupta, coincidiendo con el fundido a la imagen en la que Marquina está entrando en la universidad, se modula a fa menor.

### BR\_AB: 35

En este bloque suceden dos cosas dignas de ser mencionadas. La primera, se produce al principio del mismo: una fanfarria para dar comienzo al espectáculo en sol mayor. Curiosamente, utiliza directamente una sexta y cuarta cadencial.

Los años bárbaros

The image shows a page of a musical score for 'Los años bárbaros, bloque 35.a'. It features seven staves: Fagot (Bassoon), Contrafagot (Contrabassoon), Trompas F (4) (French Horns), Arpa (Arpeggiator), Trompetas C (2) (Trumpets C), Trombones (3) (Trombones), and Tuba. The Fagot and Contrafagot parts have a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The Trompas F part has a dynamic marking of *f* and includes an accent (*a 4*). The Trompetas C and Trombones parts play a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *mf* and include triplet markings (*3*). The Tuba part has a dynamic marking of *mf* and includes an accent (*a 2*) and a first ending bracket (*1*). The Arpa part is mostly silent.

Ejemplo 173. *Los años bárbaros, bloque 35.a*

Esta introducción concluirá en una semicadencia que se introduce con dos acordes de intercambio modal, concretamente  $\flat VI$  IV- V.

El segundo aspecto relevante se produce cuando muere Michel. Justo en el momento en el que su novia, Kathy, observa impotente su cuerpo sobre el asfalto, aparece el mismo motivo romántico del segundo bloque que subrayaba el momento en el que Tomás se queda mirando a su novia tras escuchar la sentencia que le condenaba a ocho años de prisión. Aunque el motivo original estaba en re mayor, en esta ocasión se rearmoniza a fa frigio, concluyendo sin embargo sobre un acorde de séptima disminuida con su fundamental a una distancia de tercera mayor de la tónica.

The image shows a musical notation for 'Los años bárbaros, bloque 35.b'. It features a single staff in 4/4 time with a melodic line. The notation includes a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. Above the staff, there are four harmonic labels: I-7,  $\flat II$ add6,  $\flat VII$ -7, and  $III^\circ_7$ . The melodic line concludes with a half note on the  $\flat VII$  degree.

Ejemplo 174. *Los años bárbaros, bloque 35.b*

### **NADIE HABLARÁ DE NOSOTRAS CUANDO HAYAMOS MUERTO (1995)**

La música de esta película, por la que Bernardo Bonezzi consiguió un Goya, no es nada convencional. En realidad, la versatilidad y la experimentación fue una constante en la música de Bonezzi. Roberto Cueto aporta un ejemplo, en este caso relacionado con la tecnología:

No se asusta hoy ante ningún reto y adopta rápidamente cualquier nueva tecnología que le permita desarrollar un estilo versátil que sólo tiene un objetivo: servir lo mejor posible a la película que tiene entre manos. (Cueto 2003, 114)

En la cita anterior se plasma otra de las características fundamentales de Bonezzi: su interés en que su música contribuya al resultado final de la película. Esto, en ningún caso significa que vaya a utilizar clichés y fórmulas conocidas constantemente, más bien al contrario.

Si tienes una comedia destinada únicamente a que la gente se ría, no tienes mucho margen como compositor para innovaciones, hay que seguir unas pautas. Pero eso no limita la creatividad, al contrario, creo que hacer la música de una buena comedia es muy complicado. Cuando la película no tiene tantas expectativas en taquilla, es normal que te dejen más libertad. Es más, te exigen más libertad, quieren que hagas una creación. No quieren algo convencional, sino apartarse de la norma. (Cueto 2003, 123)

Simplemente es muy consciente de que el objetivo final es que la película funcione. El hecho de tener esta idea tan clara, unido a su afán de experimentación, permite encontrarle en películas de muy diferentes registros.

Me gusta probar muchos géneros. Hay muchos músicos de cine que siempre hacen su música, sea para la película que sea. Creo que es necesario hacer cosas muy distintas para ejercer tu versatilidad. A mí me interesa mucho rastrear las claves musicales de los géneros y reinterpretarlas luego a mi manera, llevarlas a mi terreno. Piensa en un montador o un director de fotografía: hacen cualquier cosa que les caiga en las manos, no se tiene en cuenta si han hecho antes determinado género o tipo de película. Un compositor debería ser también así. (Cueto 2003, 126-127)

Tal vez por todo lo anterior, su entendimiento con Agustín Díaz Yanes fue óptimo. Díaz Yanes no quiere hacer cine convencional. Por tanto, un compositor versátil y poco convencional como Bonezzi se puede adaptar muy bien a esta filosofía. Y ambos aceptan el riesgo implícito.

Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto

Bonezzi explica que a Díaz Yanes le gustó mucho la banda sonora de *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* cuando la escuchó por primera vez. Incluso el propio compositor admite, en la entrevista anteriormente citada, que es uno de sus trabajos más interesantes a pesar de que algunos la encuentren muy «rara». Y ciertamente, no es nada convencional.

Tal y como se verá a continuación, la música carece de pretensiones sincrónicas en la mayoría de los bloques, evitando subrayar específicamente lo que está sucediendo desde un punto de vista narrativo en un momento concreto. Más bien, intentará externalizar el conflicto interno de los personajes, sirviéndose básicamente del elemento tímbrico y del carácter general del bloque.

En este contexto, una armonía más bien estática basada en *loops* no jugará un papel predominante. No obstante, es interesante ver cómo afronta este elemento.

### **BO\_NH: 3**

En la primera parte de este bloque, la guitarra eléctrica adopta un papel preponderante, apoyada en ocasiones por el bajo eléctrico.

El elemento tímbrico va a jugar un papel fundamental a lo largo de toda la película, contribuyendo a este lenguaje poco convencional que resulta tan característico. El propio compositor explica cómo eligió precisamente la guitarra eléctrica, a raíz de un encuentro que mantuvo con el director:

When we had our first meeting to discuss the music of *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*, he brought with him a Jimi Hendrix album, which was not an obvious choice for that movie. That gave me some clues, for instance, the use of the electric guitar, and I showed him a Robert Fripp album. (Bonezzi 2011, 5)

Armónicamente es un *loop* continuo basado en la estructura  $\flat VI \flat VII \text{ I-}$ , con largos reposos sobre el acorde de tónica. Sobre esa base destaca un punteo de guitarra aparentemente improvisado. A pesar de que dicho punteo está estructurado la mayor parte del tiempo en torno a un *mi* menor con pasajes dóricos, el resultado está totalmente desdibujado por la tensión aportada por amplios *bending* que contrastan con la sencillez de la base armónica. A todo esto se añade el siguiente motivo melódico en los

sintetizadores, que si bien parece privilegiar una interválica de tritono y generar cierta sensación de alternancia entre E- y E°, su función no se puede desligar totalmente de la aportación del bajo eléctrico.



Ejemplo 175. *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*, bloque 3

Esto es debido a que, a pesar de situarse en un plano bastante alejado, los elementos generados por el bajo destilan una esencia aparentemente pentatónica. Pero con la aparición de ese si bemol esos gestos dejan asomar una escala de blues en mi que se une a todo este maremágnum de elementos.

En la segunda parte, cuando ya parece que solo dos personas van a sobrevivir al tiroteo, la percusión electrónica toma protagonismo en detrimento de la guitarra eléctrica, a la par que se añaden pequeños elementos y efectos añadidos.

Esta misma armonía junto al elemento melódico sin la resolución —pero ya sin la guitarra eléctrica y con una mayor presencia de un bajo electrónico reforzando las fundamentales de cada acorde con un elemento rítmico característico— volverá a aparecer en el bloque 6, en el momento en el que Gloria roba una cartera.

#### **BO\_NH: 4**

En este bloque se vuelve a utilizar un *loop* sobre una base armónica muy clara, en este caso un  $\flat$  I- en mi frigio. Pero el protagonismo que en el bloque anterior tenía la guitarra eléctrica lo adopta ahora la trompeta.

Bonezzi tenía muy claro el papel reservado a la trompeta en esta banda sonora:

I felt that a trumpet solo would capture the conflict of a single woman who tries to redeem herself. In this miserable world in which she lives, this woman's life was somewhat epic, and I think the trumpet remarks this aspect, a ring that stands out above the rest. It also defined the bridge between Mexico and Spain that was present in the film, and also, somehow, the bullfighting world, present in the story as well. (Bonezzi 2011, 5)



Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto

La cadencia frigia le permite establecer una direccionalidad muy clara desde un punto de vista armónico, al tiempo que los gestos improvisatorios suenan muy naturales, permitiendo una mayor libertad. Este bloque comienza cuando el funcionario de aduanas estampa el sello de «Repatriada», aludiendo por tanto a este puente entre México y España que Bonezzi señalaba en su cita. Pero en los créditos iniciales de la película, un bloque análogo, basado en la misma armonía y el solo de trompeta, le permite en cierto modo establecer un vínculo con la tauromaquia, donde esa cadencia frigia, aunque mayorizada, está muy presente en las plazas. Incluso en algunos momentos la trompeta utiliza ese sol sostenido que la acercaría aún más a ese mundo, aunque ciertamente podría considerarse como una nota no estructural. En cualquier caso, y al margen de detalles técnicos, lo cierto es que el modo frigio apoya perfectamente la consecución de todos esos objetivos que le habían sido encomendados a la trompeta.

## **BO\_NH: 9**

En este bloque se quiere resaltar, por un lado, el hecho de que Gloria ha vuelto a beber; y por otro, el resultado que el alcohol provoca en ella, su desorientación y crisis interna. Es un bloque que el propio autor califica de desgarrador, y en el que la melodía del saxofón intenta imitar de algún modo «the desperate cry of a woman» (Bonezzi 2011, 5).

Armónicamente se basa en una estructura armónica que se desplaza por movimiento paralelo<sup>110</sup>. Se podría analizar como  $C_{7b5/3}$  y  $D_{7b5/3}$ , pero en realidad esta idea no entraría en el fondo de la cuestión. La sensación de tensión que aporta cada una de estas dos estructuras viene determinada por la superposición de dos tritonos a distancia de segunda mayor (en el primer acorde, do-fa# y re-sol#). Esta sensación se desplaza ascendentemente un tono hasta llegar al segundo acorde, lo que aumenta esta sensación de movimiento y desorientación motivada por una pérdida de cualquier centro de referencia.

Estos sonidos, interpretados con timbres electrónicos y duplicados en distintas octavas, permiten una gran libertad a la línea melódica que surge nerviosamente del saxofón. El resultado se adapta perfectamente a esta sensación de angustia y de

---

<sup>110</sup> Véase transcripción de esta estructura, ejemplo 230, en III.2.2, p. 408.

dependencia que tiene Gloria por su problema con el alcohol, algo que en este bloque se confirma tras su primera aparición en el bloque 5. Entonces, las botellas y el ruido de la bebida al caer sobre el hielo incitan su deseo por volver a beber, aunque en ese primer momento consigue evitarlo.

### BO\_NH: 18

Este bloque es bastante diferente al resto de la banda sonora. Presenta un carácter dramático. Doña Julia aparentemente está acompañando a Gloria al autobús, en lo que parece es un día normal. No obstante, parece inquieta y comenta alguna cosa que suena demasiado trascendente para el tipo de secuencia que estamos viendo. Y lo que parece ser en principio una posibilidad, se torna más real cuando al alejarse Gloria hacia el autobús, Doña Julia con gran pesar dice: «Acuérdate de mí». Inmediatamente después comienza la música.

The image shows two staves of musical notation. The first staff starts with a treble clef and a 4/4 time signature, with a  $C_{Maj7/3}$  chord above it. It features a series of rests and notes, with time signatures changing to 2/4, 4/4, 2/4, and 4/4. The second staff also starts with a treble clef and a 4/4 time signature, with a  $C_{-Maj7/3}$  chord above it. It includes a  $A-7(9)$  chord and continues with notes and rests, with time signatures changing to 2/4 and 4/4.

Ejemplo 176. *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*, bloque 18

El segundo acorde,  $C_{-Maj7/3}$ , de alguna forma anticipa que algo negativo va a suceder. Se podría ver como una simple bordadura de mi, pero su duración permite considerar ese mi bemol como estructural y escuchar con claridad un acorde menor con la séptima mayor. Posteriormente, utiliza el cambio de plano a Doña Julia como punto de sincronía para cambiar a  $A-7(9)$ . Es precisamente ese momento donde la armonía cuatriádica apoya el sentimiento expresado por Doña Julia con ese gesto posromántico.

## **EL PERQUÈ DE TOT PLEGAT (1995)**

Carles Cases afronta sus bandas sonoras de una forma muy distinta a la mayoría de los compositores. Entiende que su música para cine debería funcionar también de forma autónoma, sin necesidad de las imágenes.

Teresa Fraile explica con claridad el proceso que normalmente desarrolla el binomio formado por Carles Cases y Ventura Pons en la mayoría de sus películas:

De nuevo cabe destacar en este caso el particular método de trabajo con el que funciona este binomio, que determina el resultado final de la cinta. Para componer, Cases se inspira en la historia pero no se inspira directamente en las imágenes; es decir, crea *a priori* una música que no es sincrónicamente coincidente con las imágenes y que se insertará en el montaje posteriormente. (Fraile Prieto 2010, 305-306)

Este punto de partida supone una renuncia expresa a la utilización de la sincronía como elemento precompositivo. Cases es plenamente consciente de este hecho:

Empiezo a escribir antes del rodaje [...] Si el director tiene las ideas claras no hay motivo para que demore, ya que no creo mucho en las sincronías. Me gusta ambientar cada escena, no seguir cada paso o movimiento de un actor. Me gusta encontrar la situación y ya está. (Padrol 2006, 166)

Esta peculiar metodología de trabajo no implica la inexistencia de interacción entre el compositor y el director. Podría inferirse en un primer momento, pero al profundizar un poco más en este proceso se deduce todo lo contrario. El propio compositor señala su punto de partida innegociable, cuando al ser preguntado al respecto por Joan Padrol declara: «No siempre coincide en todas [las películas], pero lo básico es siempre una lectura previa del guion acompañada de una charla con el director» (Padrol 2006, 166).

Es decir, esa sesión de *spotting* —mediante la cual intenta descubrir lo que el director quiere y en la que Cases intercambiará impresiones con él— marcará el inicio de su trabajo, matizando las impresiones que el compositor haya tenido tras la primera lectura del guion. Tras ella, Cases trabajará individualmente teniendo en cuenta las premisas acordadas. Y al concluir, nuevamente se producirá otra interacción —que podrá ser incluso más relevante para el resultado final de la película— durante la sesión de montaje:

El matiz estriba en que Cases participa en este proceso, en la postproducción y sincronización, conjuntamente con el director y, concretamente con Ventura Pons, montan la música en su estudio. (Fraile Prieto, *Música de cine en España : señas de identidad en la banda sonora contemporánea* 2010, 311)

Incluso en ocasiones, la influencia que tiene la música de Cases en el resultado de la película va todavía más allá. Los directores que trabajan con él, no solo suelen tener la grabación definitiva de la música a la hora de iniciar el montaje sino que a veces ya la tienen antes del rodaje, por lo que el director puede tenerla ya en cuenta. Es decir, que puede planificar o modificar una idea preconcebida por influencia de la música antes incluso de empezar a rodar.

Con Ventura Pons, el grado de interacción se amplifica debido a una búsqueda premeditada de experimentación. El director es consciente de que el compositor es un creador y, por tanto, dejarle un amplio margen de libertad le permitirá adentrarse por caminos a los que probablemente no habría accedido de forma individual. Y esa experimentación se plasma en sus películas.

Ventura quiere que arriesgue tanto como él en cada nueva película. Me dice: «A ver, Carles, ¿qué me vas a hacer esta vez?». El deja crear, hay que dejarle campo al compositor, porque es necesario para que el cine evolucione. [...] Yo lo agradezco mucho, aunque sé que a otros compositores les pondría en un aprieto, porque necesitan la película ya montada. Pero yo no soy de esa escuela, la de esos compositores que han estudiado composición en Berklee y tienen unos patrones muy claros. Mi escuela me la he hecho yo a base de estudios propiamente musicales. Es más interesante que yo investigue, para mí y para la película. Y si a Ventura le sorprende algo de mi música, puede intentar buscar un efecto parecido con la imagen. (Cueto 2003, 148)

Se observa por tanto un planteamiento radicalmente distinto al de la mayoría de los compositores que se analizan en este trabajo, lo que implicará diferencias en el resultado. Por un lado, su música no va a centrarse en el detalle, sino que girará siempre en torno a conceptos más generales de la película. Por otro lado, la búsqueda de soluciones nuevas se torna en un objetivo fundamental. El propio compositor lo reconoce: «Y estamos muy preocupados por evitar el tópico y no caer en la repetición de película en película» (Cueto 2003, 149).

Todo este proceso, sin embargo, coexiste con la búsqueda de una coherencia interna, algo que no siempre es fácil.

En cuanto a la banda sonora de *El perquè de tot plegat*, en un artículo publicado en *Rosebud* Juan Francisco Álvarez señala:

En ella Carles Cases no tuvo ninguna imposición del director, sino que éste sólo le indicó el aire minimalista de las historias de Quim Monzó que se narran en la película. La banda sonora la componen 15 estupendos temas, cada uno para cada una de las 15 historias de la película. (Álvarez 1997, 27)

No obstante, sería necesario matizar que Álvarez se refiere a la edición en CD de esa banda sonora. En la película, únicamente aparecen ocho bloques, y no se corresponden exactamente con los títulos de la versión en CD.

Para ella [la película] hice una serie de temas genéricos fijándome más en el movimiento y en la imagen que no en el título de cada episodio. Una escena sí que la escribí mirando en concreto las imágenes y escribiendo sobre ellas [...] Para los otros episodios hice ocho temas minimalistas ya que Ventura Pons titulaba la película *El perquè de tot plegat. Una fábula minimalista* [...] Cuando pensé en el disco una vez terminada la película vi que sólo tres historias estaban cubiertas totalmente con música, además estaba el tema de diez o quince segundos de presentación de cada episodio y aunque sólo tenía ocho o nueve temas originales pensé que los demás podía hacerlos con variaciones de aquellos otros. (Padrol 2006, 170-171)

Por tanto, no será posible establecer ningún tipo de analogía entre los bloques musicales y los sugerentes títulos del CD. En todo caso, será posible encontrar algún aspecto armónico interesante.

### **C\_PQ: 1, 2 y 20**

Cuando le preguntan a Cases por el éxito de la esta banda sonora, hay una característica que suele aparecer: «Yo creo que la gracia está en que es una composición optimista» (Padrol 2006, 170). Ese optimismo, se pone de relieve en los tres bloques que utiliza para separar las diferentes historias de Quim Monzó.

Con uno de ellos comienza la película. Será utilizado posteriormente —a veces con modificaciones sobre todo de carácter tímbrico y con la misma finalidad— en los bloques 1, 3, 5, 7, 29, 36, 38 y 40. El segundo en aparecer, se utilizará en los bloques 2, 22 y 26. Y el tercero, el más minimalista de todos, se escuchará en los bloques 20, 23, 35 y 41.

Los tres coinciden en tener una armonía triádica sencilla y funcional, que ayuda a poner en primer plano el elemento melódico, entendido no solo en su componente de alturas sino también en su aspecto rítmico (Toch 2001, 85-98). Es precisamente ese elemento rítmico, así como la instrumentación, lo que determina principalmente ese aire optimista que impregna todos estos bloques.

Una vez definido el componente melódico de cada bloque y la estructura armónica que le acompañará, se suele repetir a modo de ostinato, generalmente añadiendo distintos elementos. En ocasiones se crean incluso texturas de carácter contrapuntístico.

Concretando un poco más, el primer bloque se basa en un cambio constante de acentuación que aporta un resultado aparentemente aleatorio e imprevisible.



Ejemplo 177. *El perquè de tot plegat*, primer tema

Es la transcripción del comienzo de la segunda pista del CD. Aunque no aparece exactamente igual en la película, determina el concepto que tenía Cases previamente de cómo debía ser este tema. El cambio de acentuación configura un tema muy dinámico, y todos los bloques están basados en los elementos que aquí aparecen combinados en distinto orden, de tal manera que el espectador no sea capaz de prever con seguridad cuál de ellos aparecerá justo a continuación.

Sobre estos elementos se escucharán acordes compactos, con distintos timbres en función de la orquestación de cada bloque. En todo caso, la estructura básica girará en torno a un mi eolio, en el que siempre con acordes diatónicos aparecerá al comienzo un gesto I- V-7 y posteriormente otro basado en la cadencia  $\flat VI \ \flat VII \ I-$ .

El segundo tema está en fa menor:

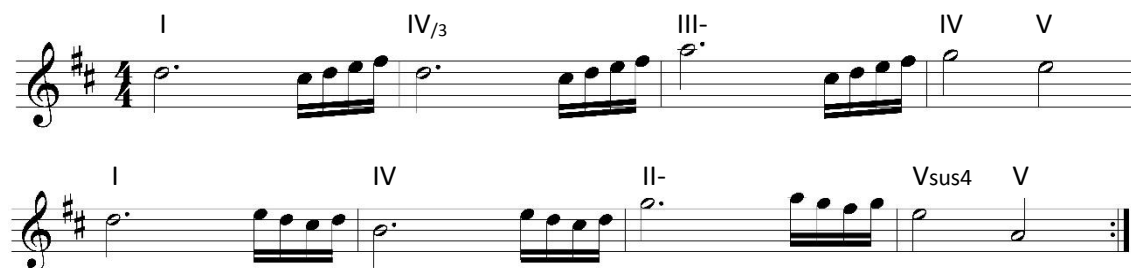
## El perquè de tot plegat



Ejemplo 178. *El perquè de tot plegat*, segund tema

En este caso, el compás no varía. Pero el carácter y la instrumentación escogida por Cases siguen consiguiendo este resultado optimista perseguido por el compositor.

El tercer tema es el que se consideraría más minimalista, en el sentido más difundido del término, tanto por el carácter y la estructura como por las influencias de algunos de los más populares autores que se asocian normalmente a este término, entre los que se podrían citar Philip Glass o incluso Michael Nyman.



Ejemplo 179. *El perquè de tot plegat*, tercer tema

Desde un punto de vista armónico y al margen de la sencillez habría que destacar una cuestión evidente. Al igual que la gran mayoría de compositores, Cases desmiente la supuesta analogía que en algunos libros de texto se establece entre el modo menor y la tristeza, por un lado, y entre el modo mayor y la alegría, por el otro. Son mucho más determinantes otros factores, como el ritmo, el carácter melódico o incluso la instrumentación. De ahí que, en este caso, para conseguir una funcionalidad parecida Cases no ha tenido ningún inconveniente en utilizar un tema en mayor, otro en modo menor y un tercero en modo eolio.

## C\_PQ: 8-16

Una de las cosas más interesantes de este bloque es que, a diferencia de los analizados anteriormente, fue compuesto «mirando en concreto las imágenes y

escribiendo sobre ellas» (Padrol 2006, 170). Esto, que sería lo más habitual en la mayoría de compositores de música para cine, difiere en gran medida del método de trabajo habitual de Cases, tal y como se ha explicado en la introducción de este análisis.

Y curiosamente, el resultado también es bastante diferente. Si bien la aparente dualidad entre clasicismo y jazz es una constante en la vida de Cases —ya que su doble faceta como chelista de perfil clásico y pianista de jazz le otorga una gran capacidad para moverse en ambos terrenos con naturalidad—, en esta banda sonora no recurre al uso de clichés más o menos estándar a excepción de este bloque. La utilización de un saxofonista de jazz improvisando sobre una secuencia en la que la sensualidad es uno de los motivos esenciales de la misma, es sin duda algo muy utilizado en música de cine.

En cualquier caso, esta asociación funciona eficazmente a lo largo de esta historia, y la armonía cuatriádica que acompaña al saxofón, con tensiones muy comunes —la mayoría diatónicas—, potencia de alguna forma esta idea. A lo largo de estos nueve bloques, se utilizan fragmentos del tema original recogido en la pista 4 del CD. Es por ello por lo que se analiza directamente dicha pista ya que, a pesar de inspirarse en las imágenes, Cases sigue sin utilizar su música con finalidades sincrónicas. Así, un análisis de la armonía del tema sirve para entender la utilización de la armonía en todos estos bloques de una forma conjunta.

Tras un comienzo que parece situar la tónica en la menor, un acorde de séptima de dominante al que se añade la única tensión no diatónica del fragmento (#9) reconduce el fragmento a sol menor, reafirmandose mediante un acorde menor séptima sobre su subtónica.

A-7(9)      G-7(9)      D<sub>7</sub>(#9)      G-7(9)      F-7(9)      G-7(9)      F-7(9)

Precisamente estos dos últimos acordes, G-7(9) F-7(9), aparecen en los bloques 24 y 25 para acompañar el encuentro de una pareja en el interior de un coche, aunque ni siquiera da tiempo a la entrada del solista.

Una idea parecida se utiliza en el bloque 21, donde la estética de jazz se asocia al ambiente nocturno. En este caso, se opta por una trompeta con sordina en lugar de un saxofón.



## **EL SOL DEL MEMBRILLO (1992)**

*El sol del membrillo* no es un largometraje convencional. Prueba de ello es que recibe el premio a la mejor película de la década de los noventa otorgado por la Cinemateca de Ontario en 1999. No es un premio al uso: sesenta representantes de filmotecas, museos y festivales de cine de todo el mundo respondieron a una encuesta redactada por esta institución partiendo de la idea de llamar la atención sobre las obras y autores de mayor significación artística. Consiguió 57 votos. Las siguientes nueve películas, entre las que se encuentran obras de directores como Lars von Trier o Abbas Kiarostami, obtuvieron entre 38 y 49. Es la única representación española.

Es cine de autor, de Víctor Erice. No es un documental, pero tampoco es enteramente una ficción. Hay música diegética, que emana de un radiocasete que aparece en distintas ocasiones, de forma aleatoria al tratarse en muchos casos de lo que emitía una emisora de radio en el preciso instante en el que se estaba grabando. Es, por tanto, una labor compleja para el compositor, que será Pascal Gaigne.

Pascal Gaigne es un músico francés afincado en España desde 1985. Es un compositor de referencia en el cine español y, aunque ha trabajado con directores franceses y más recientemente en Finlandia, es un integrante más del cine de nuestro país en las últimas décadas. Posee formación clásica, y durante su etapa en el Conservatorio Nacional de Toulouse se especializó en música electroacústica. Disfruta escribiendo música para cine y está en permanente búsqueda, siempre le han gustado los retos. En un determinado momento, éxitos en taquilla como *Le cou de la girafe*, *Azuloscurocasinegro* o *Gordos* motivan que los directores le contraten buscando una estética concreta, que algunos denominan minimalista. No obstante, Gaigne no se acomoda y posteriormente escribe una partitura como *Verbo*.

La banda sonora de *El sol del membrillo* la compuso muchos años antes de todo esto, pero es importante conocer su formación y su carácter para poder valorar el resultado. Asimismo, es necesario conocer el punto de partida: ¿qué le pidió Erice?, ¿qué grado de libertad tuvo?, ¿tenía Víctor Erice ideas muy definidas para la música de *El sol del membrillo*?

Conceptuales antes que me musicales. Me dio ejemplos de algunos compositores que le interesaban, pero me dejó muy libre. Al principio de la película había más música, porque era más larga. En el primer montaje de cuatro horas y media había una secuencia con la familia

del pintor que iba acompañada con música. Finalmente sólo quedaron unos apuntes muy breves diseminados a lo largo de la película y la secuencia final del sueño. (Cueto 2003, 187-188)

En todo caso, parece claro que el resultado satisfizo a Erice, a la vista de lo que el propio director escribe en el libreto que acompaña a la edición en CD de la banda sonora:

Si la música está hecha de tiempo, si solamente existe en el tiempo, era natural que Pascal Gaigne fuera cómplice absoluto de una película que centra su discurrir en la imagen-tiempo. En su trabajo para *El sol del membrillo*, Pascal ha demostrado que no sólo es un excelente y muy dúctil compositor, sino que además es capaz de resolver de forma armoniosa esa convivencia a la que aludía antes [entre la música, las voces de los personajes y los sonidos del ambiente en que se desarrolla la secuencia], acompañando a las imágenes sin sofocarlas o banalizarlas, dándoles a la vez un aliento nuevo. No encontraremos en su propuesta la frase musical fácil de recordar, mucho menos la orquestación a gran escala, elementos por lo general sustantivos de un modelo de cine en el cual la acción espectacular lo es todo. (Erice 2004)

## **G\_SM: 6**

Este bloque musical comienza durante el segundo encuentro de Antonio López con Enrique, un amigo suyo también pintor. José Saborit explica muy bien lo que la música debe transmitir:

Tras evocar épocas juveniles, Antonio se refiere al tiempo que lleva ya ahí, junto al membrillero, y la cámara trasciende la escena mostrando algunos paisajes urbanos, como si se alejara hacia el porvenir. La nostálgica melodía interpretada por el bandoneón subraya la añoranza sentida en un momento que también habrá de pasar, y cuando el violoncelo se incorpora en los últimos acordes musicales [sic], la tensión de la cuerda acentúa el sentimiento irrevocable del paso del tiempo. (Saborit 2003, 99)

Al margen de que algunas afirmaciones musicales no sean correctas desde un punto de vista técnico, lo interesante es observar como Saborit subraya características tímbricas con determinadas connotaciones —como el bandoneón—, así como la referencia al paso del tiempo y el cambio que se produce desde un comienzo con la imagen de ambos pintores hacia una parte final con planos generales de Madrid.

Musicalmente, Gaigne opta por una melodía acompañada de cinco compases que se escucha justo al principio y luego dos veces más modificada a partir de los compases

## El sol del membrillo

6 y 10 respectivamente. Analizando armónicamente el elemento que origina todo el bloque, se observa que se parte en un acorde de si mayor, que actuará como tónica. Dicha sensación se reforzará con una cadencia  $\flat VII \ I$ , situándose así en un sistema triádico de carácter modal.

The image shows a musical score for 'El sol del membrillo, bloque 6'. It consists of four staves of music in treble clef. The first staff is in 4/4 time and contains measures 1-3, with chords B and A indicated above. The second staff is in 4/4 time and contains measures 4-6, with chords B, A, and G# indicated above. The third staff is in 2/4 time and contains measures 7-9, with chords G, C#°/3, D(9,13), and A-7/D indicated above. The fourth staff is in 2/4 time and contains measures 10-11, with chords D(9) and D indicated above. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and accidentals.

Ejemplo 180. *El sol del membrillo*, bloque 6

La primera repetición del motivo inicial comienza en el quinto compás siguiendo una línea similar, pero a continuación utiliza un movimiento cromático descendente en las fundamentales de los acordes para modular a re. Curiosamente, este momento coincide con la segunda parte del bloque que señalaba Saborit —la que se corresponde con los planos de Madrid—, de forma no sincronizada estrictamente (dado que ya habían comenzado poco antes). No obstante, se seguían escuchando las voces de Antonio y Enrique, por lo que se puede afirmar que esta parte con centro en re comienza cuando se deja de escuchar la escena principal y únicamente queda Madrid. De esta forma, aunque melódicamente se podría pensar que este bloque tiene tres partes, realmente la estructura formal es binaria, comenzando en el compás 10 la segunda parte.

La armonía juega un papel fundamental a la hora de estructurar este bloque. Y no solo por la modulación, algo que podría resultar obvio, sino porque a partir del compás 10 los acordes dejan de ser tríadas, añadiéndose consonancias más alejadas que, en cierto modo, van a reforzar esa sensación de amplitud que el compositor ya establece a través

de otros medios técnicos, como por ejemplo una mayor distancia entre la sección de cuerdas y el bandoneón (en este sentido, la aparición del contrabajo es determinante). Es decir, continúa en un entorno modal, evitando la sensible —que solo aparece fugazmente en el compás 9 para confirmar indubitadamente la modulación a re—, pero de alguna forma los acordes se colorean con séptimas o tensiones, a excepción del acorde final que actúa de una forma muy conclusiva (en consonancia con el fundido a negro y el cambio de fecha que aparecerá en el rótulo inmediatamente posterior).

La armonía de esta segunda parte del bloque, así como algunos gestos de la cuerda —sobre todo en las violas— anticipa, de alguna forma, el carácter del bloque principal de la película.

### **G\_SM: 7**

La utilización de la música en este bloque es ciertamente inusual. Saborit explica el resultado:

La secuencia del enlucido del muro descubre la belleza de una mera tarea artesanal (que una pintora observa fascinada), gracias al encuadre, la iluminación, los fundidos encadenados, y también gracias a la música, [...] confiriendo mayor trascendencia e intensidad emotiva a las imágenes, sin que la superposición de los ruidos de la llana alisando la pared suscite discordia sonora alguna. (Saborit 2003, 99)

Es, por tanto, un claro ejemplo de integración del diseño sonoro con la música, algo en lo que Gaigne ha demostrado una gran maestría a lo largo de su carrera<sup>111</sup>. Pero no solo es eso.

Se consigue transformar el enlucido de una pared en un acto artístico, gracias a su contextualización. El espectador puede ver arte en algo que no llamaría su atención en su vida diaria. El propio Marcel Duchamp aprobaría esta secuencia. La constatación de que es algo premeditado se produce cuando minutos después, en el bloque 8, vuelve a aparecer esta misma música en el momento en el que Antonio López se está preparando para actuar como modelo de un cuadro en el que está trabajando su esposa.

---

<sup>111</sup> Sirva como ejemplo característico la secuencia de Piedras (Ramón Salazar, 2002) en la que Anita sale a la gran vía acompañada por Joaquín.

En cierto modo, cuando está música suena mientras se está enluciendo una pared se persigue una funcionalidad anempática. El montaje también trabaja en este mismo sentido y esta sensación es evidente en el resultado final.

Desde un punto de vista técnico, la música contribuye utilizando conceptos que se alejan de lo que cabría esperar: melodía de timbres, estatismo propio del impresionismo, superposición de planos, descontextualización tímbrica, saltos entre distintas octavas en la cuerda para difuminar la percepción melódica y toda una serie de elementos que, sin llegar a producir un choque, contextualizan esta escena en un entorno artístico y de experimentación alejado de cualquier hecho cotidiano.

La armonía contribuye de dos maneras. En primer lugar, huye de la direccionalidad y funcionalidad propia de la tonalidad clásica. Se pretende que cada acorde se observe como algo bello en sí mismo, sin necesidad de saber de dónde procede ni hacia donde se dirige, en el marco de lo que Rudolph Reti denomina tonalidad melódica (Reti 1965) . Por otro lado, sobre una tríada aparentemente estática y bien definida, se establecen distintos matices de color, gracias a la utilización de distintas notas añadidas que actúan como tensiones.

En un primer momento, sobre un acorde de fa menor se van intercalando notas añadidas con distintos timbres y en distintas alturas:  $\flat 7$ , 9 y 11. Posteriormente y sobre ese mismo ostinato del piano, la fundamental pasa a ser la submediante, privilegiando por tanto una relación mediántica y obteniendo como resultado un acorde  $\flat VI_{Maj7}(9, \#11, 13)$ .

## **G\_SM: 10**

Como el propio Gaigne reconoce, la secuencia final del sueño es «el único bloque con cierta entidad» (Cueto 2003, 188).

En esta misma entrevista, el compositor explica cómo se planteó este bloque:

La parte del sueño creo que es la verdadera voz de Erice, hasta entonces primaba la voz de Antonio López. [...] para esa secuencia del sueño me inspiré un poco en la música impresionista, con una cualidad etérea, al estilo de Debussy. [...] fue una idea mía. Él [Erice] me dejó muy libre. No te puedo explicar por qué elegí ese estilo. Víctor quería algo que no

fuera muy fijo desde el punto de vista métrico, que, de alguna manera, flotara sobre la imagen. (Cueto 2003, 188)

Con esta elección, Gaigne apostaba sobre seguro. El resultado final confirma su buen juicio: la idea de «flotar sobre la imagen» le condujo directamente al impresionismo. Las palabras de Teresa Catalán sobre Debussy explican algunas de las razones por las que se produce una perfecta adaptación de la música de Gaigne a las necesidades de Erice en esta secuencia:

Los acordes en su obra tienen más una función colorística que armónica. El sentido de acorde en Debussy es casi el de objeto en sí mismo, perdiendo su función de paso en un camino dilatorio hacia el reposo. [...] Además, la estructura acordal suele estar velada por la abundancia de figuraciones y la mezcla de sonidos. (Catalán 2003, 100)

Es decir, que se puede observar cada acorde directamente como mero objeto, como fin en sí mismo, sin ningún tipo de función ni relación con lo que le precede y lo que le sigue, de forma individual, como si estuviera flotando en el aire. Esto no quiere decir que necesariamente se deba perder la sensación de un centro o nivel de referencia, pero es un hecho que en el transcurso no se percibirá ningún tipo de direccionalidad inherente a cualquier contexto tonal.

En este bloque, la armonía se supedita a los objetivos perseguidos por el propio sistema. Tras una introducción de poco más de un minuto, comienza la melodía principal del violonchelo sobre un  $C^5$  que ya había aparecido previamente. Es precisamente la primera nota estructural del violonchelo, un  $mi$  bemol, la que transforma ese acorde en un acorde de  $do$  menor. A partir de aquí, emerge una melodía de carácter eolio sobre una armonía que promulga la individualidad y ensimismamiento al que se ha hecho referencia con anterioridad, aunque siempre con un pedal muy marcado sobre esa quinta justa  $do$ - $sol$  que reafirma el  $do$  como centro de referencia.

Observando la reducción del comienzo de este bloque —en el que se refleja de forma textual la armonía del sintetizador, a la que se añaden las nuevas notas estructurales aportadas por el violonchelo— se podría caer en la tentación de analizar el bloque de la forma habitual, pensando que se trata de un  $do$  eolio y por tanto sugerir que lo que se escucha en los primeros cinco compases es  $I^5 \quad I^- \quad V_{7sus4}/IV(9) \quad V_{7sus4}/IV \quad bVI_{Maj7/3}(\#11,13)$ . Pero no se obtendría ninguna relación relevante, más bien al contrario. La funcionalidad armónica tonal o modal tradicional no es aquí lo relevante: estamos ante un sistema

## El sol del membrillo

central en el que habría que analizar cada compás desde un punto de vista morfológico —el acorde del tercer compás, por ejemplo, sería más bien un  $17_{sus4}(9)$ —, estudiar la conducción de cada voz de forma independiente, los puntos de reposo de la melodía —no solo las notas estructurales nuevas— que determinarán la preponderancia de las distintas interpretaciones y un largo listado de detalles que posibilitarían la comparación de este fragmento con otro de características similares.

The image shows two systems of musical notation for 'El sol del membrillo, bloque 10'. The first system includes a Cello part (labeled 'Cello (Not. Est. Añadidas)') and a Synth part (labeled 'Sinte'). The Cello part is in 4/4 time and features a melodic line with rests and notes. The Synth part consists of two staves (treble and bass clef) with chords and sustained notes. The second system includes a Violin part (labeled 'Vlc.') and a Synth part (labeled 'Sinte'). The Violin part is in 4/4 time and features a melodic line with rests and notes. The Synth part consists of two staves (treble and bass clef) with chords and sustained notes. Both systems are in 4/4 time and feature a key signature of one flat (B-flat).

Ejemplo 181. *El sol del membrillo, bloque 10*

Posteriormente, poco antes de llegar al minuto de duración, el centro de referencia se desplaza hasta la bemol, en una clara relación mediántica que se percibe como tal, para finalmente en 1' 41" comenzar la segunda sección de este bloque, en este caso con centro en la natural. Es un pasaje mucho más ágil, como si se quisiera reflejar el paso del tiempo en los membrillos. Una relación mediántica desplaza la armonía hasta  $F_{maj7}$ , iniciándose un gesto descendente utilizando las fundamentales del modo flamenco de do —fa, mi $\flat$ , re $\flat$ , do— pero construyendo sobre los tres primeros un acorde mayor con la séptima mayor, coloreados con las respectivas tensiones diatónicas de sus correspondientes escalas lidias. Tras detenerse en ese acorde de re bemol, coincidiendo con el momento en el que la voz en *off* de Antonio López dice «que todo lo convierte en metal y ceniza», con

cambio rítmico incluido, concluye finalmente en un acorde de do menor, sobre el que el violonchelo interpreta el motivo inicial del bloque a modo de coda.



## FLORES DE OTRO MUNDO (1999)

Para esta comedia con tintes dramáticos en algunos momentos, Gaigne utiliza un planteamiento radicalmente diferente a *El sol del membrillo*. El proceso de trabajo fue muy diferente —de hecho, estaba previsto que la banda sonora fuera compuesta por Bingen Mendizábal, pero no fue posible por enfermedad— y da la sensación de que el grado de entendimiento con la directora no fue tan fluido como cabría esperar<sup>112</sup>:

Me costó entender lo que quería Iciar Bollaín, ella tenía unas intuiciones, pero creo que no estaban muy claras. Buscaba algo atípico, así que me fui a un terreno que conozco muy bien, la música étnica. Probé primero con un tratamiento más convencional, pero empobrecía la película. Había que marcar la extrañeza de esos personajes en un entorno que desconocen. (Cueto 2003, 195)

Hay muchísima música diegética y en los créditos finales aparecen hasta once canciones distintas. No obstante, hay algunos bloques ciertamente interesantes desde el punto de vista armónico, como aquellos que muestran la evolución de la relación entre Rosi y Alfonso.

### G\_F: 8

Page 1

♩ = 100 *Rubato*

④ **ROSI**

*Piano*

I IV II-7 Iadd9 V7sus4(9) Iadd9 V7sus4(9) Pascal Gaigne  
Poco Rit.

V7sus4 V7 A Tempo I 9 IV V7/3 Iadd9 IV

Ejemplo 182. *Flores de otro mundo*, bloque 8

<sup>112</sup> A diferencia de otros trabajos conjuntos de ambos, en los que parece que sí se ha producido una comunicación mucho más fluida.

A lo largo de la película, Gaigne va a caracterizar la relación entre Rosi y Alfonso, rearmonizando el *Leitmotiv* asociado a ella en función de su evolución. En este bloque aparece este tema por primera vez, acompañando a la voz de Rosi leyendo una carta que ha enviado a Alfonso.

Se observan dos cosas fundamentales. La primera, que Gaigne titula a este bloque Rosi, por lo que su asociación al personaje, al menos en un momento inicial, es evidente. La segunda, que observando el análisis armónico —que no es original de Gaigne— se constata que es tonal, con una sintaxis armónica muy sencilla y tradicional basada en una tensión creciente Tónica-Subdominante-Dominante a la que se añaden algunos elementos de color característicos, como la adición de la novena en el acorde de tónica —siempre junto a la fundamental, alejándose de cualquier connotación cuatriádica—, el sus4 sobre la dominante —con o sin novena, con o sin resolución— y la séptima menor sobre el segundo grado.

En todo caso, es un punto de partida muy alejado de *El sol del membrillo* y también de algunos de los trabajos más reconocidos que escribirá Gaigne en la década siguiente, de carácter más estático desde un punto de vista armónico, más alejados de la funcionalidad armónica clásica y con una estética algo más minimalista. Prevalece, por tanto, esa idea de búsqueda inherente a su propia personalidad artística que el compositor ha reconocido de formas muy distintas y a lo largo de varias décadas: «Hoy prefiero probar cualquier cosa, porque a lo mejor funciona, te puedes llevar una sorpresa y descubres otros mundos» (Cueto 2003, 195).

Con esta misma armonización aparecerá poco después en el undécimo bloque, añadiendo además el timbre característico del clarinete. Por tanto, ya no solo será el *Leitmotiv* de Rosi sino que se asociará también a su relación con Alfonso.

## **G\_F: 16**

En este bloque se vuelve a escuchar a Rosi leyendo una nueva carta. La mayor diferencia con respecto al bloque anterior es que da la sensación de que la relación está consolidada y ya se empiezan a plantear planes de futuro para estar más tiempo juntos.

Armónicamente, el lenguaje no es muy distinto en un primer momento. Melódicamente no es exactamente igual, pero profundizando un poco se pueden encontrar los gestos motivicos principales del bloque anterior.

Piano

Ejemplo 183. *Flores de otro mundo*, bloque 16.a

En el comienzo aparecen las tres notas del motivo del bloque 8 por aumentación —en este caso en re bemol—, posteriormente repetidas en la voz inferior como si del comienzo de un canon a la octava se tratase. El gesto melódico de los compases 4 y 5 también tiene su origen en los compases 5 y 6 del bloque anterior.

Ejemplo 184. *Flores de otro mundo*, bloque 16.b

Armónicamente se mantiene el mismo lenguaje, el mismo tipo de cadencias y la utilización de algunas notas añadidas para matizar esa funcionalidad clásica, entre las que destaca el compás 7 en el que se puede escuchar un acorde de tónica —a pesar de que no aparece la fundamental— por su similitud con el compás 4.

No obstante, en este bloque se añade una parte en el relativo menor —si bemol menor— que aportará un cambio de textura claramente perceptible. Esta parte será determinante a la hora de caracterizar la evolución de la relación de ambos personajes.

Ejemplo 185. *Flores de otro mundo*, bloque 16.c**G\_F: 28**

Precisamente sobre esa sección en menor del bloque anterior construye Gaigne un bloque titulado en sus manuscritos «Se va Rosi», en el que las desavenencias entre Alfonso y Rosi por no querer renunciar a su respectivo lugar de residencia parecen ya irresolubles. Desde un punto de vista armónico, lo más interesante de este bloque es que mientras el autobús finalmente se aleja el compositor se recrea en un acorde semidisminuido en primera inversión sin la quinta, concretamente el  $\text{II-7}_{\flat 5/7}$ , que en el bloque anterior se cifró como un  $\text{II}^{\circ}/\hat{1}$ . No obstante, en este caso alcanza un valor cadencial, concretamente una semicadencia que, en cierto modo, deja pendiente la resolución de la relación, aunque ciertamente da la sensación de no tener solución.

El bloque comienza en el segundo compás de este manuscrito de Gaigne:

Ejemplo 186. *Flores de otro mundo*, bloque 28

**G\_F: 29**

Ya en el bloque 23 se pueden analizar pequeñas modificaciones con implicaciones armónicas, coincidiendo con momentos concretos de la conversación entre ambos personajes en los que se vislumbra que Alfonso no está dispuesto a renunciar a quedarse en el pueblo y marcharse a Bilbao para vivir con Rosi. Sin embargo, se tratan solamente de algunas cuatríadas que, en cierto modo, anticipan que está surgiendo un problema; pero rápidamente la conversación discurre premeditadamente por otros derroteros y la música reafirma su estética inicial.

No obstante, después de la secuencia de la marcha de Rosi en el autobús, lo que ya parecía inevitable se confirma. En este bloque, que Gaigne denomina «Ruptura», Alfonso recibe la última carta de Rosi y la rearmonización del motivo asociado a esta relación confirma este hecho.

Ejemplo 187. *Flores de otro mundo*, bloque 29.a

Si se compara con las apariciones anteriores de este fragmento, el único cambio se produce en el cuarto compás. Donde antes se escuchaba una *rogue dominant* sobre la tónica, con una funcionalidad totalmente definida y en consonancia con el contexto general del bloque, ahora se produce un choque muy característico gracias a ese si natural que, por analogía a lo escuchado en el segundo compás, se podría percibir como una especie de segundo disminuido —sobreentendiendo que el sol omitido sería bemol, aunque no se cierra la posibilidad a que la tríada fuese menor— con la séptima mayor y sobre un pedal de tónica. Al margen de discusiones, lo interesante aquí es el choque que se produce entre el si natural por un lado y el si bemol y el do por el otro. En este contexto supone una ruptura evidente y es un ejemplo de cómo un cambio sencillo en la línea melódica implica una rearmonización que transforma la secuencia.

Gaigne reincide en esta idea en la inmediata repetición de este fragmento:

Ejemplo 188. *Flores de otro mundo*, bloque 29.b

## G\_F: 24

Por último, habría que citar un bloque previo al que no se ha hecho referencia anteriormente al objeto de no interferir en la evolución de los bloques analizados hasta este momento. Se trata de una de las secuencias con más tensión de la película. Patricia le cuenta a Damián que en realidad no están casados, que ella no estaba divorciada y que cuando se casó con él lo hizo porque quería sacar a sus hijos adelante y no tenía otra opción. La secuencia se va complicando progresivamente, llegando a un clímax dramático en el momento en el que la hija de Patricia, Janay, es increpada por ambos para que baje del tractor. Finalmente, la niña se marchará corriendo.

Para esta secuencia Gaigne opta por una acumulación de elementos en distintos planos sonoros sobre una armonía que actúa como pedal. Precisamente con esa armonía —interpretada con un sintetizador y estructurada por cuartas justas desde sol#— comienza el bloque, no entrando ningún elemento adicional durante los primeros treinta segundos.

Posteriormente, sobre ese pedal van apareciendo progresivamente y de uno en uno distintos elementos en las cuerdas, hasta que en el momento de máxima tensión todos confluyen.<sup>113</sup>

Este tipo de bloques tienen la dificultad añadida de cómo detener el ritmo motor que se produce. En este caso se opta por introducir un saxo soprano en tesitura aguda,

<sup>113</sup> Véase ejemplo 226, en III.1.2.4.4, p. 396.

apoyado por el acorde del sintetizador siempre presente, sobre el que la desaparición de la cuerda resulta natural. Asimismo, el saxo se apoya en el sonido del tractor para poder concluir sin llamar la atención.

En cualquier caso, aunque en este tipo de texturas la sensación vertical no es lo más relevante, el hecho de que los distintos elementos melódicos produzcan entre sí intervalos con un carácter más disonante contribuye a la creación de una sensación de más tensión. De ahí que los compositores puedan jugar con este aspecto para conseguir distintas gradaciones de tensión en función del tipo de secuencia.

**LA BUENA ESTRELLA (1997)**

La producción de la banda sonora de *La buena estrella* se hizo en poco más de dos semanas, a partir de un premontaje que enviaron al proceso de selección del Festival de Cannes en el que se incluyeron «cuatro temas musicales colocados repetidas veces y grabados con máquinas» (Gancedo 1998, 27). Además, la plantilla instrumental fue bastante reducida. Pese a todo, difícilmente se hubiera podido conseguir un resultado mejor en circunstancias normales.

A pesar de todo, de que no hubo segunda vuelta de montaje, ni de grabación, ni de mezclas, creo que el resultado ha sido “mágico”, ha sido gracias al apoyo de unos del equipo en otros. [...] La música es de todos. (Gancedo 1998, 28)

El resultado final de la película consigue transmitir muchas cosas a mucha gente; un logro ciertamente difícil ya que, tal y como reconoce Eva Gancedo, «la emoción es algo muy subjetivo» (Cueto 2003, 210). Pero quizás esa facilidad que ella tuvo para captar las emociones de los personajes ha influido considerablemente en que *La buena estrella* se haya convertido en una de las películas más representativas de esta década en España.

El planteamiento inicial que Eva Gancedo acordó con Ricardo Franco es fundamental para entender la banda sonora de esta película:

Me la planteé como una banda sonora muy narrativa, como la película. Ricardo y yo planteamos la posibilidad de hacer algo muy contrastante. No queríamos apoyar más el drama de la película, por ejemplo, resolver una escena agresiva con música de acción. Se trataba de buscar lo opuesto, algo más dulce. La historia es muy oscura, pero la música aporta algo de luz. (Cueto 2003, 209)

**GC\_BE: 1**

El contraste al que hace referencia la cita anterior aparece ya desde la primera secuencia, en la que se presenta el tema principal de *La buena estrella*. Gancedo explica cómo todos los apuntes que había tomado cuando la vio por primera vez se desbarataron por completo en la posterior charla que mantuvo con Ricardo Franco:

La película empieza en un matadero de vacas donde ves cómo las despellejan. A mí eso me pedía una música más industrial, más efectista, más de sonidos, como la música contemporánea. Pero a él le interesaba el contraste. Yo inventé después ese contraste, pero la





Sib M: V/3 I II-

Sol m: IV- VII<sup>o</sup><sub>7</sub>/V V<sub>7</sub> bVI<sub>Maj7</sub> I-

Ejemplo 190. *La buena estrella*, bloque 1.b

Esta última aparición del tema se utiliza para la secuencia de maltrato, la mayor parte de la cual se sitúa fuera de campo\*, concluyendo la cadencia mediántica sobre el sonido de la furgoneta de Rafa.

### GC\_BE: 4 y 3

En este bloque la armonía cambia considerablemente. Ya no se establece un centro principal de referencia incuestionable; más bien, hay una concepción armónica más impresionista, según la cual el propio acorde es un objeto en sí mismo, sin la necesidad de desempeñar una función sintáctica tan clara como en el primer bloque.

Dos elementos posibilitan este resultado. Por un lado, una clara apuesta por armonía cuatriádica con tensiones; por el otro, cierta ambigüedad del centro tonal que permite distintas interpretaciones, con una probabilidad variable a lo largo del fragmento. Una adecuada conducción de voces posibilita que todo funcione.

Ejemplo 191. *La buena estrella*, bloque 4.a

## La buena estrella

Los dos primeros acordes,  $B\flat_{Maj7(9)}$  y  $A-7(11)omit5$ , ya presentan una doble interpretación. La tendencia a considerar el primer acorde en parte fuerte como tónica en un comienzo anacrúsico implica que el centro tienda a situarse en si bemol, es decir, en modo lidio ( $I_{Maj7(9)}$  VII-7(11)omit5). No obstante, esa resolución por semitono en la —que, además, se volverá a repetir— le otorga protagonismo a esta nueva altura, todavía mayor por formarse una de las cadencias más usuales en el modo frigio. Según esta interpretación, el cifrado específico sería  $bII_{Maj7(9)}$  I-7(11)omit5.

Posteriormente no se clarifica esta ambigüedad, más bien al contrario: la cadencia final en sol privilegia otro nuevo centro de interés, que establece una relación mediántica con si bemol.

Ejemplo 192. *La buena estrella*, bloque 4.b

A pesar de que el acorde del compás 14 está constituido por las mismas notas que  $A-7(11)omit5$  —y, por tanto, se podría considerar que es el mismo acorde pero en primera inversión—, el gesto de cuarta descendente en el bajo y la duplicación de la nueva fundamental le otorgan a la conclusión de este bloque una sensación de cadencia plagal más que considerable. Por tanto, estos dos últimos acordes ( $C_{sus2add6}$   $G_7sus4(9)$ ) le vuelven

a dar importancia a un sol que ya hizo su primera aparición —como nota más grave y origen del movimiento ascendente que dará lugar a esta última cadencia— en el compás 9.

Estos ocho últimos compases se volverán a escuchar en bloque 15, comenzando y acabando en sol, con una pequeña variación rítmica en la cuerda y un leve cambio melódico en el oboe al final que reafirma ese sol.

La versión para *suite* de *La buena estrella* titula este bloque «Marina», mientras que en la versión del CD se denomina «La tuerta». En ambos casos, hace referencia al personaje interpretado por Maribel Verdú. Pero aparece antes otro bloque, tanto en la película (bloque 3) como en el CD, titulado «En el corazón del otro», con una armonía similar.

The image shows a musical score for Violin and Piano. The Violin part is written on a single staff in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with a long slur over the first five measures. The Piano part is written on two staves (treble and bass clefs) in the same time and key signature. The right hand plays chords, and the left hand plays a bass line with eighth notes.

Ejemplo 193. *La buena estrella*, bloque 3

En este caso, es evidente la direccionalidad del acorde A-7(11) hacia el si bemol. No obstante, vuelve a terminar en un grado que constituye una relación mediántica con si bemol, concretamente G-7(9).

Todo este bloque está basado en estos acordes, pero en un momento concreto se añade una tensión muy significativa. Cuando termina la conversación y Rafa se levanta, como preludeo a la entrada de la voz en *off*, se añade una nueva tensión al acorde de la menor, cuyo resultado es A-7(9,11). No sería un hecho digno de mención si no fuera porque precisamente la nota que se añade es un si natural (por lo que no es una tensión diatónica, a diferencia del resto). Es precisamente ese instante el momento en el que, además, se empieza a repetir el bloque.

### GC\_BE: 8

En esta secuencia se vuelve a utilizar el final del primer bloque, concretamente desde el compás 17. Pero comienza con una introducción para reforzar el sentimiento que produce en Daniel la visión de Marina, tal y como sugiere el título de este bloque en el CD: «Pareces una reina».

The image shows a musical score for a single staff in 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and quarter notes, with two triplet markings. Below the staff, the following chords are indicated: V<sub>7</sub>/IV, IV/<sub>3</sub>, V<sub>7</sub>/VI, VI-, V/<sub>3</sub>, and I. The V<sub>7</sub> chords are marked with a 'V' above them, and the I chord is marked with a 'V' above it.

Ejemplo 194. *La buena estrella*, bloque 8

El comienzo de este bloque, basado en dominantes secundarias y en una especie de progresión no estricta, solo se entiende completamente cuando se resuelve la cadencia auténtica. Hasta entonces, prevalece la tendencia ascendente dividida en dos gestos, con una sensación todavía menos resolutive si se considera que la dominante del cuarto está en tercera inversión —y, por tanto, su bajo descende por semitono hacia el siguiente acorde— y que también se alcanza por semitono descendente la dominante del sexto, dado que esta última aparece en primera inversión.

En el bloque 17 se volverá a escuchar nuevamente. La introducción suena en el momento en el que Rafa se santigua, sentado todavía en el mismo sitio donde ha terminado de hablar con Daniel, en la cárcel. El tema principal sonará coincidiendo con el fundido al jardín de casa, donde Marina está tendiendo.

### GC\_BE: 20

Para la secuencia con mayor carga emocional de la película, Gancedo opta por utilizar el tema principal. Pero la última vez que aparece lo modifica, al objeto de concluir en ese fundido a negro que evita al espectador tener que ver lo que el sonido del disparo de la escopeta explicita (un disparo, por cierto, algo desnaturalizado por el efecto que se decidió utilizar en la mezcla).

I VI- IV V I VI- IV<sub>Maj7</sub> V<sub>7</sub> I

Ejemplo 195. *La buena estrella*, bloque 20

Es muy interesante constatar cómo sobre ese motivo melódico conclusivo se opta por utilizar armonía triádica muy sencilla y todos los acordes en estado fundamental, algo que contrasta en gran medida con el planteamiento armónico de la mayoría de los bloques anteriores. Y esté cliché tan utilizado en músicas populares urbanas —I VI- IV V— termina con una cadencia que, por su carácter tan conclusivo, no se había utilizado antes: una cadencia auténtica perfecta. De alguna manera, esta sencillez refuerza el hecho de que todo ha terminado, incluida la existencia de uno de los protagonistas principales. El hecho de que el disparo se escuche después del fundido a negro y después de que la música haya concluido, demuestra una utilización muy inteligente de los silencios; algo que también se vuelve a producir cuando la transición a la siguiente escena se sirve precisamente del silencio producido tras la desaparición del sonido del disparo.

### GC\_BE: 21

A modo de epílogo, con una primera imagen de las niñas jugando con una pelota y un contraste de luz respecto a la escena anterior premeditado, comienza el bloque musical sobre el que Rafa contará el final de la historia. Se utiliza un material casi idéntico al del cuarto bloque —al comienzo solo con el piano—, respetando la voz en *off*. Cuando Rafa va a hablar sobre Marina, aparecen las cuerdas.

El comienzo se desarrolla armónicamente como el bloque 4, pero Gancedo opta por añadir más tensiones, consiguiendo un resultado más abierto.

The image shows a musical score for 'La buena estrella, bloque 21.a'. It features four staves: Piano (Pno.), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The piano part is the most prominent, with two specific chords circled in blue. The first circled chord is labeled with an arrow and the text '#11,13,9'. The second circled chord is labeled with an arrow and the text '9'. The piano part includes dynamics markings of *mp* and *mf*. The string parts (Vln. II, Vla., Vc.) are marked with *p* and have vertical lines indicating bowing or breath marks. Below the piano part, the chords are identified as  $B\flat\text{Maj}7(9)$  and  $A-7(11)$ . A box containing the number '137' is located at the beginning of the piano staff.

Ejemplo 196. *La buena estrella*, bloque 21.a <sup>114</sup>

Sobre el acorde de si bemol utiliza las tres tensiones diatónicas en un acorde completo del piano durante tres tiempos (c. 138). Más sutil es la novena mayor sobre el acorde de la menor, aunque contrasta bastante al optar por un si natural, alejándose así del entorno modal tradicional predominante en el bloque.

También se producen cambios en la cadencia final. En el acorde de do se refuerza más la fundamental en detrimento de la sexta del acorde, y aparece explícitamente la tercera en la viola. En el último acorde añade la tercera menor, clarificando así un acorde con dos tensiones diatónicas: 9 y 11.

Se consigue, así, un refuerzo de ese centro en sol y una mayor sensación de cadencia plagal en modo dórico.

<sup>114</sup> Los ejemplos 196 y 197 se han extraído directamente de la partitura correspondiente a la versión de la *suite* de «La buena estrella», recogida en el catálogo de Musimagen (Asociación de compositores para música audiovisual 2016).

The image displays a musical score for 'La buena estrella'. The top system consists of a piano part on a single staff and a guitar part on a six-staff system. The piano part features a melodic line with slurs and dynamics of *mp*, *mf*, and *mp*. The guitar part includes a bass line with a double bar line and asterisk in the first measure, and chord symbols *Cadd2,6* and *G-7(9,11)* in the second and third measures respectively. The guitar part also includes dynamics of *mf* and *pppp* with a hairpin. The bottom system shows a detailed view of the guitar part with six staves, including fretting diagrams and dynamics of *mf*.

Ejemplo 197. *La buena estrella*, bloque 21.b (cc. 149-152)



### **EL ÚLTIMO VIAJE DE ROBERT RYLANDS (1996)**

Tanto en *El último viaje de Robert Rylands* como en *Cuando vuelvas a mi lado* están muy presentes algunos de los elementos que configuran lo que se ha denominado el «sonido Illarramendi», del que Roberto Cueto destaca una «fidelidad al lenguaje sinfónico o camerístico, incluso en ambientaciones muy contemporáneas» que parece atraer a ciertos directores y ciertas películas basadas en «historias de relaciones personales y familiares, análisis de los sentimientos...» (Cueto 2003, 280).

Desde un punto de vista estrictamente compositivo hay dos ideas fundamentales para entender su música. En primer lugar, el interés por la melodía, siendo en muchas ocasiones el origen de la banda sonora, tal y como el propio compositor reconoce:

De todas formas, la melodía siempre está ahí, necesito un comienzo que encienda la chispa, que me permita ver cómo va a respirar lo que voy a hacer. Y el primer brote suele ser un giro melódico. Pero no pienso en la comodidad del espectador, es porque yo ando mejor así. A veces parto de una célula rítmica, pero es todo muy intuitivo, muy primitivo. Pero sí, tienes razón, mi tendencia es que nazca siempre algo melódico. (Cueto 2003, 287)

Y ciertamente, analizando su música se observa una grandísima facilidad a la hora de crear melodías no solo adecuadas a la imagen sino realmente interesantes en sí mismas. Quizás la principal razón es que suenan de forma totalmente natural, es decir, que no solo han sido creadas de forma intuitiva, como expresa Illarramendi, sino que esa intuición funciona de tal manera que da la sensación de que esa melodía se ha desarrollado de forma autónoma. Esto permite que en la superficie parezca que es una melodía sencilla, pero a la vez consigue transmitir determinadas sensaciones al espectador que contribuyen en gran medida al resultado final de películas como *El último viaje de Robert Rylands* o *Cuando vuelvas a mi lado*.

La segunda idea fundamental es su interés por el timbre, por lo que se encarga personalmente de la orquestación de forma muy exigente:

Orquestar es la manera de andar. Hacer el boceto de una melodía sin orquestarla me parece desastroso, es como pintar un cuadro a lápiz y que otro lo coloree. Orquestar es la manera que un compositor tiene para respirar: ¿por qué aquí un oboe o las cuerdas? Algo tan simple como poner un colchón de cuerdas con una melodía que lleva un clarinete por encima es una decisión muy importante [...] El timbre es muy importante, y tienes que oírlo muy definido: elegir un fraseo con una viola solista o con un fagot es algo que ya estás oyendo cuando escribes. (Cueto 2003, 281)

Al margen de estas dos ideas tan claras, ya sea consciente o inconscientemente, otro aspecto que influye en el resultado final es sin duda el proceso de composición y el contexto en el que se produce. En cuanto al primero, Illarramendi lo explica fielmente cuando afirma: «Yo escribo siempre al viejo estilo, sobre partitura y en vertical, a partir de unos simples bocetos armónicos. Y te digo en serio, es mucho más divertido» (Cueto 2003, 281). Evidentemente, esto condicionará la armonía utilizada.

En cuanto al contexto, habría que resaltar las influencias recíprocas que puede tener el hecho de estar componiendo casi simultáneamente música de cine y música de concierto. En las notas que aparecen en el CD en el que se incluye la banda sonora de *El último viaje de Robert Rylands*, se indica expresamente que en 1996 acaba su quinta sinfonía y compone la música para esta película y *Shampoo horns*, entre otras cosas (Illarramendi 1997). Pero a diferencia de Balboa, Illarramendi no siente necesidad de justificar su trabajo en la música para cine ni de utilizarla para poder hacer cosas diferentes. Da la sensación de que compagina ambos campos de forma natural, lo que en cierto modo provoca sinergias y ayuda a configurar un estilo reconocible en el contexto del cine español.

### **ILL\_RR: 1**

La película comienza con la imagen de un búho sobre la que se empieza a escuchar una nota pedal en los contrabajos, a modo de bordón. Poco después de la aparición de Robert Rylands caminando por un bosque, comienza una línea melódica en el clarinete solista. El espectador todavía no sabe de qué se trata, pero posteriormente comprobará que en realidad se dirige a la comisaría para contar cómo finalmente ha ayudado a morir a su amante enfermo, siendo por tanto esta secuencia determinante para constituirse como punto de partida de una analepsis sobre la que se construirá la mayor parte del largometraje.

Illarramendi muestra ya su capacidad melódica en este breve fragmento. El contexto tímbrico sugiere la utilización de un sistema modal. No obstante, los primeros seis compases —basados en el arpeggio del acorde de do mayor— admiten numerosas interpretaciones, y no es hasta el octavo compás cuando se define un modo lidio, coincidiendo con el momento en el que Robert Rylands llega al pueblo y la secuencia se oscurece un poco más.

## El último viaje de Robert Rylands

The image displays a musical score for two instruments: Clarinet (written in C) and Contrabass. The score is divided into four systems, each with a Clarinet staff (top) and a Contrabass staff (bottom). The time signature is 4/4. The first system shows the beginning of the piece. The second system starts at measure 6. The third system starts at measure 12. The fourth system starts at measure 19. The Clarinet part features melodic lines with various note values and rests, while the Contrabass part provides a steady, low-frequency accompaniment with long note values and ties.

Ejemplo 198. *El último viaje de Robert Rylands*, bloque 1

La aparición del fa natural en el compás 12 no es óbice para que el carácter del bloque permanezca invariable, concluyendo en una tónica en tesitura aguda que destaca la función introductoria del mismo, preparando eficazmente la entrada del siguiente bloque.

### ILL\_RR: 2

Illarramendi tenía muy claro lo que quería conseguir en esta secuencia:

Tenía cuatro trompas y cuatro trombones, porque en la secuencia de los títulos de crédito quería crear la sensación de un ave que emprende el vuelo. No te puedo decir por qué, pero esas imágenes del tren atravesando la campiña inglesa me sugería la idea de un pájaro en un

vuelo majestuoso. [...] Recuerdo que la gente me decía que tenía cierta ‘elegancia inglesa’. Y yo me preguntaba: ¿Por qué la elegancia ha de ser inglesa? ¡A lo mejor esa elegancia me viene por el hecho de ser guipuzcoano! (Cueto 2003, 285)

En cualquier caso, lo cierto es que este bloque —titulado «Tren llegando a Oxford» en la versión en CD y, sin embargo, «Tema romántico» en la versión manuscrita de la partitura original— se mimetiza perfectamente con el tren inglés y le aporta gran elegancia a la escena en su conjunto. Varios factores contribuyen a ello, entre los que cabría destacar la melodía, su eficaz orquestación e incluso el contraste que se produce con respecto a la introducción del bloque anterior, a pesar de lo cual resultan dos bloques que se complementan a la perfección.

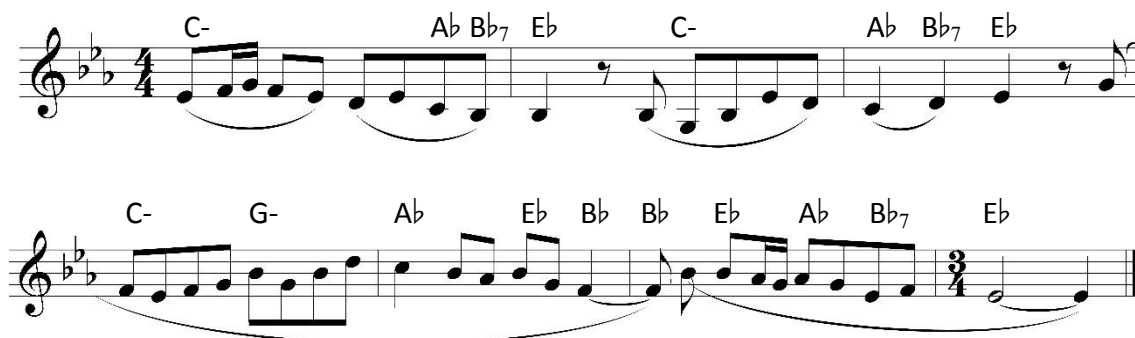
Desde un punto de vista armónico, tal y como cabía esperar, una funcionalidad estrictamente clásica se supedita a la melodía. Se utiliza armonía triádica, incluyendo algunos gestos típicamente tradicionales como la sexta y cuarta auxiliar de la última negra del primer compás o la séptima de paso del cuarto compás.<sup>115</sup>

La armonía de la segunda parte continúa en la misma línea, acompañando la primera vez a un oboe solista:

Ejemplo 199. *El último viaje de Robert Rylands, bloque 2.a*

En el momento en el que desaparece el tren y se ven planos aéreos generales de Oxford, la cabeza del motivo de la primera parte se escucha en el homónimo menor.

<sup>115</sup> Véase transcripción en el ejemplo 225, en III.1.2.1.3, p.387.



Ejemplo 200. *El último viaje de Robert Rylands, bloque 2.b*

No obstante, casi inmediatamente sitúa el centro en mi bemol mayor, lo que en la práctica supone una armonía muy similar a la de la segunda parte. No obstante, esa transformación del motivo a modo menor aporta al comienzo de esta parte una sensación de do menor que, junto al cambio textural motivado por una menor densidad en la orquestación, subraya con claridad la desaparición del tren y en su lugar el nuevo contexto en Oxford. Todo esto junto a la aparición del título de crédito de la directora anticipa un inminente comienzo de la acción.

Esta misma música se utiliza en el bloque 20, durante la escena en la que Robert Rylands ayuda a subir al bote a Alfred —ya muy deteriorado por su enfermedad— y todo parece indicar que le va a ayudar a morir. El contraste con respecto a la secuencia inicial es evidente. Pero quizás lo más interesante es que al final de ese bloque vuelve a utilizar esta rearmonización del motivo en menor al objeto de subrayar otro momento importante: cuando Ahira va a abrir el libro en el que se supone que había un arma que ya no está. En su lugar, coloca el botón de Robert Rylands.

## ILL\_RR: 8

Este bloque utiliza el tema de la tercera parte del bloque dos —con el comienzo del motivo en menor— pero sin ningún tipo de acompañamiento, concluyendo en la tercera parte del quinto compás con un calderón sobre si bemol. Comienza con un violín solista y el tercer gesto lo afronta una flauta.

En esta secuencia, Juan acompaña a un Alfred Cromer borracho y le ayuda a tenderse en la cama. Al abrir la ventana, Robert Rylands le reprocha a gritos desde la calle

no haber tenido el coraje necesario para salir de Oxford. La música comienza justo después de que le diga: «*Do you hear me?*».

Al no existir acompañamiento ni haber escuchado justo antes el motivo original, la sensación inicial a modo menor se acentúa. Se pierde gran parte de la elegancia y potencia del tema original, adaptándose fielmente a lo que esta secuencia requiere.

Este mismo bloque se utiliza en dos ocasiones más, concretamente en los bloques 3 y 4. En ambas secuencias la nostalgia por una relación pasada está muy presente. Además, en el cuarto bloque la música comienza cuando tras ser consciente de que la enfermedad empieza a hacer mella en él, Alfred se consuela constatando que aún puede mover sus dedos

### ILL\_RR: 18

Un planteamiento armónico similar presenta el otro tema central de *El último viaje de Robert Rylands*. Incluso desde un punto de vista estructural, la primera parte se adapta perfectamente a la tradición clásica, pudiendo considerarse desde un punto de vista fraseológico un período clásico, concluyendo el antecedente en una semicadencia y el consecuente en una cadencia perfecta.

The image displays a musical score for a piece in 4/4 time, consisting of four staves of music. The notes are written in a treble clef. Above the notes, Roman numeral chord symbols are placed to indicate the harmonic structure. The first staff starts with a '1' above the first measure and has 'V7/IV IV I' above the last three measures. The second staff starts with a '5' above the first measure and has 'I IV I II- V7' above the last five measures. The third staff starts with a '9' above the first measure and has 'I III- IV I' above the last four measures. The fourth staff starts with a '13' above the first measure and has 'I IV I V7 I' above the last five measures. The piece concludes with a double bar line.

Ejemplo 201. *El último viaje de Robert Rylands, bloque 18.a*

La partitura original manuscrita se refiere a él como el «Tema dinámico» de esta banda sonora. Y haciendo honor a su nombre aparece con distinta orquestación en varias secuencias que requieren movimiento, como son los paseos en bicicleta por Oxford de Juan y Alfred (bloque 6), los de Jill (bloques 13 y 15) y finalmente este bloque, en el que el paseo de Alfred en compañía de Rylands ya no es en bicicleta sino en una silla de ruedas.

El propio compositor explica lo que quería reflejar:

Yo quise hacer un tema dinámico. Yo me inspiré en la frescura de ir en bicicleta, ya que el hecho de ir en bicicleta tiene una estética fresca y yo quise conseguir eso haciendo un tema dinámico. (Padrol 2006, 283)

Tal y como se puede observar predomina el componente rítmico, tanto en la melodía como en el acompañamiento. Y como en otros casos se ha podido comprobar, cuando el elemento melódico está en un primerísimo plano, la armonía se limita a intentar no hacerse muy presente. De ahí que Illarramendi siga utilizando una funcionalidad tonal tradicional, incluso desde un punto de vista de la estructura fraseológica.

La segunda parte continúa en esta misma línea, basándose en una estructura armónica VI- V IV I VI- V V<sub>7</sub>/V V<sub>7</sub> que introduce nuevamente la repetición de la primera parte.

Un cambio significativo se produce hacia el parte final. Llega un momento en el que la cámara deja de seguir a los personajes, cuando la música va a cambiar de la primera a la segunda parte. Entonces, la imagen funde con un plano de los árboles sobre el que aparece un dominante secundario (V<sub>7</sub>/VI) que sirve para introducir la segunda parte pero con un cambio en el ritmo, perdiendo todo su dinamismo y dando paso al tema de la segunda parte por aumentación —ahora en negras, ante en corcheas— sobre los acordes tenidos en el viento metal. Se sigue escuchando la conversación entre los dos personajes, que ha ido abordando progresivamente cuestiones más serias, pero no volveremos a verlos en esta secuencia.

Cuando concluye esta segunda parte por aumentación parece que va a comenzar de nuevo la primera parte. Pero en realidad no es sino una coda.

Ejemplo 202. *El último viaje de Robert Rylands, bloque 18.b*

Lo más característico es la transformación de la cabeza del motivo a modo menor en el séptimo compás. Si bien podría analizarse como una mera bordadura inferior del mi (rearmonizando mi bemol por re sostenido), no habría que obviar que este gesto produce, en los dos últimos compases, una sensación final de cadencia con la tercera de picardía. Y además, subraya el momento en el que Rylands le dice a Alfred que nunca le revelará a Sue que es hija suya.

Esta coda solo aparece en otra de las secuencias en las que se utiliza este bloque musical, concretamente en el sexto bloque. Allí, la dominante secundaria del sexto que introduce la segunda parte del motivo por aumentación coincide con el momento en el que hay un cambio de toma y los dos ciclistas, que entonces están en silencio, van a tomar la calle principal. La coda comenzará cuando se reanuda la conversación, en la que Juan muestra su interés por Jill. La transformación del motivo a menor se produce justo después de que Juan reconozca que no se atrevería a preguntarle a Jill por la paternidad de su hija.



## **CUANDO VUELVAS A MI LADO (1999)**

En las notas al disco compacto de la banda sonora de *Cuando vuelvas a mi lado*, Ángel Illarramendi explica lo que sintió cuando leyó por primera vez el guion de esta película:

Me pareció una historia terrible contada con ternura y solidez; me dejó un poso agradable y un tanto épico, como cuando a uno le cuentan historias y sucedidos del pasado y se siente muy vivo de audacias y aromas que sospecha haber conocido, sintiéndose partícipe de ello. (Illarramendi 1999)

Pasaron unos meses antes de que Illarramendi volviera a pensar en este largometraje. Tal y como le sucedió con otros trabajos para cine, estaba enfrascado de forma más o menos simultánea en otros proyectos. En ese momento estaba terminando su sexta sinfonía, escribiendo una obra de cámara y preparando los primeros bocetos para una película de dibujos animados.

No obstante, casi sin pensarlo se encontró con el tema principal de la película. O quizás fue el tema el que le encontró a él:

Transcurría el verano, y una tarde, enredando en el piano, sin fijarme ningún rumbo, me surgió una idea —un par de frases en principio—. La dejé crecer y la melodía fluyó con facilidad, fue rápido, como a mí me gusta, y enseguida me vino la historia leída meses antes; lo decidí al instante; éste puede ser el tema de *Cuando vuelvas a mi lado*. Lo analicé y no había duda. Era romántico, dramático y tenía fuerza. (Illarramendi 1999)

Nuevamente Illarramendi construirá toda la banda sonora basándose en la línea melódica. Y además en una única línea melódica, aunque posteriormente se dividió para ser utilizada en varios bloques:

Se lo mandé a Gracia [...] De ahí salieron los tres temas principales de la película, porque Gracia dividió el tema en tres partes y lo distribuyó a lo largo de la historia. Creo que fue una buena idea por parte de Gracia, quedó muy bien, aunque no era mi intención original. Pero a la hora de escribir ese tema, lo concebí para solo de viola, porque me gusta ese timbre tan especial, a medio camino entre el violín y el violonchelo. (Cueto 2003, 287)

## **ILL\_CV: 1**

El breve fragmento musical que acompaña a los títulos de crédito iniciales de la película anticipa cómo se va a desarrollar la misma.

La importancia melódica, una constante en la música de Illarramendi, supondrá una armonía triádica en principio sencilla y con una sintaxis bastante tradicional. No obstante, a diferencia de *El último viaje de Robert Rylands*, nada más comenzar ya se observa que no va a ser tan clásica como la anteriormente analizada. En efecto: el comienzo del tema se basa armónicamente en una relación mediántica, concretamente I- $\flat$ VI en mi menor, para posteriormente modular diatónicamente y de forma suave a sol mayor.

The musical score consists of three staves. The first staff is for Tuba, the second for Viola and Violines, and the third for Violines. The score includes notes and rests with chord symbols above and below.

Staff 1 (Tuba): I-  $\flat$ VI I-  $\flat$ VI (Viola) I-  $\flat$ VI

Staff 2 (Viola): I-  $\flat$ VI I-  $\flat$ VI ( $\flat$ VII<sub>7</sub>) (Violines)

Staff 3 (Violines): I IV V<sub>7</sub> I IV

Sol mayor: IV V<sub>7</sub> I IV

Ejemplo 203. *Quando vuelvas a mi lado*, bloque 1

Después de una nota tenida en el clarinete, poco perceptible en la mezcla final del largometraje, el gesto  $\hat{5} - \hat{1}$  de la tuba sitúa el fragmento indefectiblemente en mi. La sección de trompas se encarga de aclarar que la modalidad es menor. Tras la repetición de estos dos compases, las violas —duplicadas al unísono por los violonchelos— comenzarán a ejecutar el tema principal. La modulación a sol mayor coincidirá con la entrada en escena de los violines, que desarrollarán algo el tema a la octava superior, concluyendo el bloque en una semicadencia plagal. Precisamente ese último acorde de do mayor determina la misma relación mediántica que se escuchaba en la introducción, aunque en este caso como elemento estructural vertebrador del bloque.

**ILL\_CV: 7**

La secuencia comienza con la imagen del mar, concretamente de las olas chocando contra las rocas. Es el prelude del momento en el que Joao va a contar a los niños la historia de un barco que se hundió allí.

El bloque musical empieza un poco antes con el mismo motivo —interpretado por la trompa— con el que arrancaba el primer bloque, sobre la imagen de las manos unidas de Joao con su hija, sirviendo precisamente como nexo de unión de ambas escenas. Una introducción acompañará a las imágenes de las rocas con el diseño sonoro que las caracteriza, así como a las palabras pronunciadas por Joao para comenzar la historia: «Era un barco grande; pero grande, grande». Illarramendi opta por un pasaje en re eolio con dos instrumentos solistas:

Ejemplo 204. *Cuando vuelvas a mi lado*, bloque 7.a

Probablemente detrás de la elección de modo eolio para este pasaje se encuentran las connotaciones que la música modal transmite en escenas épicas, así como cuestiones de contextualización histórica.

Todo cambia cuando Joao dice: «Y se hundió ahí. Ahí mismo se rompió contra las olas y se lo tragó el mar».

Violines

Ejemplo 205. *Quando vuelvas a mi lado*, bloque 7.b

El comienzo de la frase que pronuncia Joao coincide con el inicio de ese motivo en la tónica menor, que aparentemente se dirigirá a un acorde menor sobre la subdominante. No obstante, ese acorde de sol menor servirá como segundo grado de la nueva tonalidad, Fa mayor, a la que se llegará mediante un enlace II- V7 I.

Es fundamental señalar que este fragmento se basa en la serie de quintas y en las relaciones mediánticas, pero sin olvidar que el eje que vertebra todo es la melodía, que con su propia direccionalidad va justificando cada uno de los acordes que el compositor va implementando, al mismo tiempo que le confiere a esta parte una gestualidad romántica que se acentuará todavía más por la orquestación utilizada.

Ejemplo 206. *Quando vuelvas a mi lado*, bloque 7.c

Tal y como se puede observar en el ejemplo anterior, se vuelve a confirmar el centro en fa con un enlace II- V7 I-, pero en este caso la tónica es menor. En realidad, ese

acorde de fa menor va a funcionar a su vez como un segundo de mi bemol mayor, al que resolverá después de haberse escuchado durante dos compases su dominante, es decir, B $\flat$ <sub>7</sub>. Posteriormente, tras cuatro compases en su subdominante (A $\flat$ ) se escucha el VI- para, de forma un tanto inesperada, terminar en un acorde de fa mayor que finalmente se va estabilizando conforme se va escuchando.

Al margen de lo que hemos comentado hasta aquí, desde el punto de vista armónico se producen una serie de relaciones interesantes que aportan coherencia y unidad a todo el bloque. Por un lado, ese último movimiento V- I tiende a estabilizar ese acorde de fa mayor conforme se va entendiendo que el bloque va a concluir y, además, porque ha sido el centro tonal más importante de esta segunda parte. Otorga, por tanto, cierta sensación de cadencia modal. Pero además, teniendo en cuenta que el último centro tonal en cierto modo reafirmado era mi bemol, se refuerza esa sensación modal al poder analizarse en un plano más alejado como bVII I.

Por último, para llegar a entender la coherencia e incluso la aparente naturalidad de este fragmento, además de la propia construcción melódica no habría que olvidar que, aunque el último acorde no reafirma totalmente al acorde de fa mayor como tónica —sobre todo en un primer momento—, se produce otra relación mediántica que configura todo el bloque, entre el sistema utilizado en la primera parte, la eolio, y la tonalidad más importante de la segunda parte, fa mayor, siendo este último acorde con el que finalmente concluye.

En otro orden de cosas, habría que destacar que cuando se escucha el acorde de fa menor —en lugar del esperado acorde de fa mayor— se consiguen dos efectos. Por un lado, se consigue subrayar de alguna manera ese punto por situarse una armonía que en ese momento no se esperaba. Y por otro lado, en lugar de concluir el gesto, se prolonga casi inmediatamente y se dirige a otro punto, dado que ese acorde funcionará como subdominante de otra tonalidad, en este caso mi bemol mayor. Justo en ese momento, Joao dice: «Se ahogaron todos sus marineros».

### **ILL\_CV: 11 y 13**

Estos dos breves fragmentos surgen en realidad del bloque 17, el que corresponde a la cuarta pista de la versión en CD de esta banda sonora y que se titula «Adela». No obstante, hace referencia más bien a esa tensión que se genera en el personaje de Adela al creer que se está produciendo una relación incestuosa entre su marido y su hija, por lo que en las primeras secuencias en las que se vislumbra esta tensión —en el bloque 11 entre Joao y Adela, en el bloque 13 entre madre e hija— ya se recurre a él.

Illarramendi utiliza un motivo homorrítmico basado en la armonía. Se repite cada acorde seis veces con una alternancia de semitono en la voz superior en cada cambio de acorde (la $\flat$  – sol), comenzando con la nota la bemol. En estos dos bloques, utiliza tres trompas y una tuba para desplegar los siguientes acordes:

F-      G-      A $\flat$       G-      C-

El resultado armónico final, en un primer momento ambivalente, se sitúa sobre un do eolio. Es precisamente esta sensación de ambigüedad, producida por la sensación inicial de escuchar el acorde inicial como tónica en fa dórico — con un resultado I- II-  $\flat$ III II- — la que precisamente implica cierto grado de tensión, así como las connotaciones tímbricas, la tesitura utilizada y el hecho de situarse, en cualquier caso, en un entorno modal.

En el siguiente bloque se profundizará en estos aspectos.

### **ILL\_CV: 17**

Este bloque se basa rítmicamente en la misma idea de los bloques 11 y 13. Tímbicamente se utiliza la sección de cuerdas completa y la tuba, desarrollándose lo que ya se escuchó en los dos bloques anteriormente citados.

Uno de los aspectos más importantes, desde el punto de vista armónico, es la utilización de distintas herramientas para subrayar el incremento exponencial de la tensión entre madre e hija hasta un punto tal que la situación se torna insostenible.

La más evidente es la utilización en algunos momentos de cuatríadas, ya incluso en el primer acorde. Este aumento de la densidad sonora se complementará con una

sensación de ambigüedad del centro tonal hasta el punto de poder analizar distintas partes referenciándolas a varios centros tonales. Además, en algunas ocasiones se podrá analizar con un mismo centro tonal pero en modos distintos. De ahí que la utilización de la dinámica sea fundamental a la hora de señalar los distintos puntos de reposo, dado que la conducción melódica por grados conjuntos es casi una constante en este fragmento en todas las voces y, particularmente, en la voz superior.

En la siguiente reducción<sup>116</sup> se puede observar la línea melódica que aparece en la voz superior, así como la reducción armónica del resto de voces que la acompañan:

The image shows a musical score for the song 'Cuando vuelvas a mi lado'. It consists of two staves of music. The first staff contains measures 1 through 8. Above the staff, the chords are labeled: F-7, G-, Ab, G-7, Ab, Db, F-, and Bb. The melody starts on a half note F4 (marked *p*) and moves stepwise up to Bb5 (marked *ff*). The second staff contains measures 9 through 16. Above the staff, the chords are labeled: C-, G-, F-, G-, Db, Bb-7, and F. The melody starts on a half note G4 (marked *mp*) and moves stepwise down to F3 (marked *p*).

Ejemplo 207. Cuando vuelvas a mi lado, bloque 17

En este bloque, en un primer momento, parece todavía más claro que fa va a ser el centro de referencia. Los primeros cinco compases sitúan el bloque en fa dórico. No obstante, la aparición del acorde de re bemol mayor en el sexto compás —que constituye una relación mediántica con respecto a fa—, precedido de un la bemol —que en principio era un  $\flat$ III en fa dórico, pero que también es la dominante de re bemol—, parecen situar a re bemol como el nuevo centro, escuchándose el acorde de fa menor del compás siguiente como un III- respecto a ese nuevo centro. Sin embargo, una nueva resolución de cuarta justa ascendente en el bajo hacia si bemol mayor, a modo de primera repetición de una progresión armónica no estricta cuyo modelo serían los compases 5 y 6, unida a la finalización del crescendo que había comenzado en el compás 5, sitúan a ese acorde de si bemol mayor como nuevo centro de reposo. Una sensación que se desmentirá en el siguiente compás donde aparecerá un acorde de do menor —con la fundamental

<sup>116</sup> La partitura original está en tres por cuatro, apareciendo tres negras repetidas en cada compás que se repiten en el inmediatamente posterior. En esta reducción se opta por incluir los dos compases en uno a efectos de lograr una mayor inteligibilidad.

precisamente en la voz superior—, tal y como sucedía en los bloques 11 y 13, como una tónica en do eolio que se mantendrá los siguientes cuatro compases.

La posterior repetición del acorde de re bemol mayor en el compás 13 parece volver a situar el este fragmento en re bemol mayor, escuchándose el siguiente compás como un VI-7. No obstante, cuando aparece el acorde de fa mayor —que precisamente constituye una relación mediántica con ese re bemol— se va asimilando que en realidad concluye en el mismo centro de referencia en el que había empezado, es decir fa, aunque en este caso los tres últimos acordes se podrían haber analizado como un  $\flat VI \quad IV-7 \quad I$  en fa menor (o fa eolio), con la tercera de picardía para concluir.

El único interés que tiene lo que se acaba de exponer es mostrar que se utiliza cierta sensación de ambigüedad en un modelo claramente central para crear cierta sensación de sorpresa, para que el espectador no tenga claro lo que se va a escuchar después, cuánto falta para concluir o dónde concluirá, lo que otorga cierta sensación de incertidumbre que implica, a pesar de estar en un entorno que se podría caracterizar como consonante, un grado de tensión superior al que se obtendría con un sistema funcional clásico.

En el bloque 19, durante la discusión de Adela y Joao, se escucha este mismo bloque pero añadiendo las tres trompas doblando al unísono a violines primeros, segundos y violas con notas tenidas.

En el bloque 20, se producen algunas modificaciones en momentos concretos (como los dos primeros acordes al comienzo: F- y G-7omit5), pero en lo fundamental no hay ningún cambio digno de ser reseñado desde un punto de vista armónico. Quizás habría que señalar que la utilización del acorde de re bemol mayor se reserva a puntos estructurales importantes, como sucede cuando queda claro que Santos ha presenciado el asesinato, en el momento en el que se encuentra con la tía Rafaela o incluso cuando ella le amenaza.

Aunque tal vez de forma más sutil, esta idea de utilizar la aparición del acorde de re bemol mayor para subrayar momentos concretos ya se podía constatar en el mismo bloque 17. Su primera aparición coincide con el punto de sincronía con respecto al cambio de plano en el que Gloria sale de la habitación; y la segunda, justo en el momento en el que abre la puerta de casa para marcharse.



## **SOLAS (1999)**

«Mi concepción de la música siempre ha sido de un arte aplicado a algo, a una narrativa, a un drama» (Cueto 2003, 303). Con estas palabras, Antonio Meliveo deja claro su punto de partida. Su acercamiento a la música llegó a través del teatro, concretamente desde la producción. Esto le permite tener una visión de conjunto muy definida, en la que su faceta como compositor desempeña un papel muy concreto. Roberto Cueto incide en esta cuestión:

Él sigue manteniendo una actitud que prima el interés de la película sobre cualquier otra consideración personal, que no aspira al protagonismo a través de un estilo musical fácilmente reconocible. Moviéndose con igual soltura en el campo de la música sinfónica que en el de la electrónica, las bandas sonoras de Meliveo parten siempre de cero, se enfrentan a cada película como una página en blanco que obliga a olvidar cualquier conocimiento previo. (Cueto 2003, 302)

Al igual que le sucedió a Eva Gancedo en *La buena estrella*, Meliveo dispuso de muy poco tiempo para componer la banda sonora de *Solas*. Concretamente y en palabras del propio compositor, «doce días y dos días de grabación. Y era una partitura para orquesta [...] Y antes de componer hay un trabajo de preparación, de documentación [...]» (Cueto 2003, 305). Afortunadamente, tenía las ideas muy claras para afrontar esta banda sonora:

La ventaja de *Solas* es que es una película con grandes silencios [...] Intentaba reflejar la soledad de estos personajes y compadecerme de ellos. Era una música compasiva. Creo que los personajes tienen esa actitud resignada de la gente de los pueblos, que son poco dados a la expresión de sentimientos muy fuertes y terribles. Es una miseria digna. Y yo quería reflejar esa dignidad. Tenía una orquesta, pero no quería que sonara ampulosa, sino como un tenue hilo. [...] Las notas estaban muy espaciadas, los músicos se sorprendieron al ver tantas redondas y blancas, con sólo unas pocas negras. (Cueto 2003, 316)

## **ML\_SO: 1**

La música utilizada en los títulos de crédito anticipa, en gran parte, el resto de la banda sonora. Meliveo parte de una célula melódica básica (re, do#, la). Dicha célula aparecerá por primera vez después de haber establecido claramente un centro en re, sobre un ostinato precedido por el acorde D<sub>sus2</sub> en las cuerdas.

The image shows a musical score for 'Solas, bloque 1.a'. It consists of six staves: Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The time signature is 5/4. The piano part starts with a rest in the first measure, followed by a melody in the second and third measures marked 'p'. The string parts start with long notes in the first measure, marked 'pp'. The violoncello and contrabasso parts play a rhythmic pattern in the first measure, marked 'tutti pizz.'. A box labeled '12' is above the first measure of the strings, and a box labeled 'A' is above the second measure of the piano part.

Ejemplo 208. *Solas*, bloque 1.a <sup>117</sup>

El bloque comienza en lo que esta partitura de la *suite* para orquesta identifica como la segunda mitad del compás 12. Meliveo continuará con este ostinato en la tesitura grave del piano mientras el motivo se vaya escuchando en la voz superior pero modificando la última nota. Por ejemplo, en el siguiente compás, en lugar de repetirlo estrictamente invierte el último intervalo, siempre en un contexto diatónico. En ese mismo compás, aunque no aparece reflejado en el ejemplo 208, comienza en el oboe un largo re

<sup>117</sup> Los ejemplos 208, 212, 213 y 215-218 se han extraído directamente de la partitura correspondiente a la versión de la *suite* de «Solas», recogida en el catálogo de Musimagen (Asociación de compositores para música audiovisual 2016).

que dará origen a una variación rítmica del motivo principal. Finalmente, se desarrolla ese motivo para obtener uno de los dos temas centrales de la película:

The image shows a piano score for the piece 'Solas'. It is divided into two systems. The first system contains three measures, and the second system contains two measures. The music is written in 2/4 time. The right hand (treble clef) plays a melodic line with a series of eighth notes and quarter notes, often beamed together. The left hand (bass clef) plays a bass line with a steady eighth-note pattern. The key signature has one sharp (F#). The word 'Piano' is written to the left of the first system.

Ejemplo 209. *Solas*, bloque 1.b (cc.19-23)

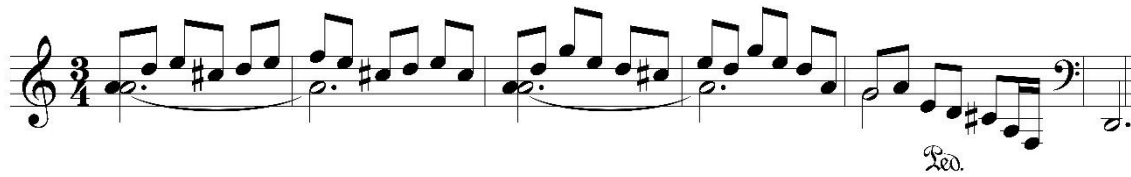
Mientras tanto, el ostinato de la mano izquierda añade en el primer compás el motivo inicial y en los siguientes compases las mismas modificaciones de la última nota que se escuchaban a partir del compás 14.

La conclusión de la primera aparición completa del tema coincide con un fundido a negro sobre el que se superponen los títulos de crédito, mientras sigue sonando una música que desarrolla estos elementos con una mayor presencia del resto de instrumentos de la orquesta.

## ML\_SO: 2

El tema del bloque anterior se armoniza completamente en esta secuencia, que en el CD se titula «La casa». Meliveo incide conscientemente en esta idea de notas largas cuando afirma que «quería que las notas tuvieran mucha duración para crear cierto efecto de eco: ese piano parecía repercutir en el otro extremo de aquella casa, de techos altos» (Cueto 2003, 316). En la introducción de este bloque para piano solo, destaca y mantiene un la, posteriormente un sol y finalmente no levanta el pedal después de las últimas notas del piano, por lo que cuando finalmente entra la tónica en re menor la resonancia de esas

notas le otorgan un color muy característico. Es tan solo el anticipo de una armonización con tensiones que reforzará esa idea a partir de ese momento.



Ejemplo 210. *Solas*, bloque 2.a

Sobre ese re grave del piano, que en la transcripción de este bloque se sitúa en el compás 6, comienza el tema principal en el oboe. Al no levantarse el pedal del piano a partir de la segunda mitad del quinto compás, el acorde de re menor —que son las notas que efectivamente interpreta el piano en los compases 6 y 7— tiene un color característico. También contribuye, en cierto modo, el do# del oboe que salta hasta el la del compás 8 (ejemplo 211), pero tal vez no tenga la relevancia suficiente como para confirmar que ese do# sea una nota estructural. Los siguientes compases tienen función de subdominante, pero evitan el si bemol que situarían este fragmento indefectiblemente en re menor. En los compases 8 y 9 Meliveo opta por un  $II_7^{sus4}$ , y al comienzo del compás 10 el sol grave del piano le aporta cierta relevancia al cuarto grado, creándose así cierta ambigüedad que permitiría considerarlo un cuarto grado con la sexta añadida o un segundo menor en primera inversión, una vez resuelto el  $sus4$ . No es relevante tal distinción al estar, en todo caso, ante un acorde con función de subdominante. La última negra del oboe en ese compás, un do#, le otorga una sensación de dominante (concretamente, un  $VII^{\circ}/_5$ ) al mantenerse el sol en el bajo, introduciendo así la tensión suficiente para resolver de forma clara en el acorde de tónica menor del compás 11.

Ejemplo 211. *Solas*, bloque 2.b

Y es precisamente en ese compás 11 donde se confirma lo que ya anticipaba el compás 6. El acorde de tónica añade, además de la novena, una séptima mayor. Así, Meliveo se aleja del uso más habitual del acorde menor con la séptima mayor, utilizándolo simplemente para aportar color al acorde de tónica en lugar de para generar tensión como acorde descontextualizado (esto es, considerándolo simplemente desde un punto de vista morfológico).

El cambio del oboe por la cuerda, en el compás 13, coincide con la primera aparición del si bemol, confirmando así que el bloque se encuentra en re menor. A partir de aquí se clarifica la funcionalidad de cada acorde desde un punto de visto tonal más tradicional, concluyendo en una cadencia auténtica con dos tensiones diatónicas añadidas sobre el acorde de tónica. No obstante, esa cadencia no otorga a la secuencia un carácter tan conclusivo como aparenta debido a que en la mezcla final, a diferencia de la parte del oboe, se ha bajado el volumen y la música no tiene mucha presencia.

### ML\_SO: 11

Este bloque se basa en el otro tema principal de la película. Aparece total o parcialmente en varios bloques (además del 11, en los bloques 6, 10, 12,13 y 18).

Ejemplo 212. *Solas*, bloque 11.a

Una de las cosas más interesantes es observar como Meliveo huye de la sensible, a diferencia de lo que sucede en el tema del primer bloque. No pretende jugar con la sincronía, escribe un tema versátil, que puede funcionar como música ambiental. Pero, a

la vez, consigue esa idea de soledad y música compasiva que mencionaba el propio compositor como uno de los elementos fundamentales de esta banda sonora.

Varios elementos colaboran para que esto sea posible. Por ejemplo, el tempo; y, por supuesto, esas notas largas que separan cada célula motivica, animando así a que el espectador observe más allá del argumento.

La armonía no debería ser compleja en este contexto, ni muy direccional. Para ello, evitando la sensible, utiliza un sistema modal, concretamente re dórico. Esto le permite establecer un bloque poco direccional y muy versátil, en el que la armonía no desempeña un papel protagonista, otorgando esa función al elemento melódico. Pero, además, va a colorear las tríadas al objeto de no alimentar las connotaciones más típicas del modo dórico, así como para evitar una clarificación funcional.

A este respecto, el primer acorde vuelve a ser un  $D_{sus2}$ , que ya utilizaba a comienzos del primer bloque, destacando además ese mi en las cuerdas. El siguiente acorde, que puede ser incluso considerado simplemente como un acorde ornamental, reafirma el centro en re con una subdominante:  $I_{sus2}$   $II_{-7/3}$   $I_{-7/3}$   $I_{-}$   $IV_{add6}$ . Posteriormente, cuando aparece el  $V-7$  (en el compás 40 de la partitura de la *suite*, ejemplo 212), se incide sobre un re, que sirve tanto para escucharse una tensión 11 como para reafirmar el carácter plagal que tiene la resolución del  $D-7$  en el acorde de la menor.

Más adelante, en la anacrusa del compás 45 —tal y como se indica en el ejemplo 213, en la página siguiente— aparece un  $IV_{sus4(add6)}$ , como inicio de una cadencia plagal que terminará en  $I-7$ .

Esta forma de trabajar, junto a la utilización de retardos y apoyaturas, se va a mantener en mayor o menor medida durante todo este bloque.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

IVsus4(6) I-7

42

pp

arco

Ejemplo 213. *Solas*, bloque 11.b**ML\_SO: 15**

Esta secuencia es un claro ejemplo de para qué sirve la música en una película. Meliveo lo explica de la siguiente forma:

Hubo un pequeño conflicto en la escena del tren, cuando Ana Fernández se intenta suicidar. Había compuesto una pieza con fondo de teclados muy dramática, pero en las mezclas finales lo que se escucha es el sonido del tren a toda pastilla. Le dije a Benito: «Tu tren ha arrollado mi música». Y él me contestó: «No te preocupes, no hay más trenes en la película». La elección entre sonido real o música marca en una escena como esa dos perspectivas muy diferentes: si escuchas únicamente el sonido real estás en su representación objetiva, te muestra ese incidente desde una posición externa; pero con música, estás viendo lo que hay dentro de ese personaje y qué le lleva a realizar esa acción, es una mirada totalmente subjetiva. (Cueto 2003, 316)

En realidad, lo que sucede es que cuando el sonido real del tren se escucha en primer plano se informa al espectador de que el suicido no se va a consumar: la ausencia de música nos sitúa fuera de la cabeza del personaje e incluso el propio personaje se aleja de sus pensamientos y vuelve al mundo real. Si la música hubiese continuado, la incertidumbre del suicidio se habría prolongado durante más tiempo.

Armónicamente, el fragmento que finalmente aparece en la mezcla final comienza con un F-7, sobre el que segundos más tarde aparece un motivo sencillo que va evolucionando:

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff is in 4/4 time and contains three measures. The first measure has a chord of I-7, the second I°7, and the third I-7. The second staff starts at measure 8 and contains two measures. The first measure has a chord of IV<sub>7/5</sub>(9,11) and the second I-. The notation includes various note values, slurs, and accidentals.

Ejemplo 214. *Solas*, bloque 15

### ML\_SO: 25

El comienzo de este bloque hace alusión al motivo principal del primer bloque, aunque en este caso en lugar de descender un semitono y una tercera mayor, Meliveo opta por un semitono y una tercera menor.

El ejemplo 215, situado en la página siguiente, se corresponde con una sección de cuerdas según sus claves habituales (Vln. I, Vln. II, Vla. y Vc.), y en él se puede observar la curiosa rearmonización de este motivo.



The image shows a musical score for 'Solas, bloque 25.a'. It consists of four staves. The top three staves are vocal lines, and the bottom staff is a piano accompaniment. The music features a tritone interval (Ab+ to Fb) and a resolution to a C-7/3 chord. The score includes 'sul tasto' markings and dynamic markings like '< >'.

Ejemplo 215. *Solas, bloque 25.a*

Comienza con  $A\flat^+$ ; posteriormente  $F-7\flat_5$  sin la tercera, en el que ese tritono fa-si adquiere una gran relevancia; para finalmente resolver en un  $C-7/3$ . A pesar de esta resolución, el resultado no es muy funcional desde un punto de vista tonal, e incluso la conducción de las distintas voces en la cadencia se aleja de los movimientos más frecuentes. Todo esto, unido a la enigmática frase pronunciada por el personaje interpretado por Carlos Álvarez Novoa — «Dios nos regala otro día más»—, presagia un suceso del que pronto se hará partícipe al espectador. La inquietud aumenta cuando tras el comienzo de lo que parecía un fundido a negro, aparece la imagen de la madre de Ana, sentada en una silla.

Lo primero que se escucha sobre el nuevo plano es un tritono. Pero a los pocos segundos y coincidiendo con un cambio en la expresión de María Galiana y un cambio de luz en su rostro, el discurso armónico se va a clarificar: ese tritono formará parte de un  $B\flat_7$  en tercera inversión con la quinta omitida que resolverá, de forma bastante previsible en un  $E\flat_{add}6$ . A partir de aquí, el pasaje presentará una armonía romántica. No hay tensión, más bien paz y recuerdos. La función anticipatoria de que algo iba a suceder no ha desaparecido, pero el carácter casi trágico que presagiaba el comienzo se ha transformado.

68

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

$Bb_{7/7}$   $Eb_{add6}$   $C^{\circ}7(=F\#^{\circ}7/5)$   $G^5$   $Bb^{-7/3}$   $F/5$   $G/3$

Ejemplo 216. *Solás*, bloque 25.b

El ejemplo anterior corresponde a la versión de la *suite*. No obstante, en la película la cadencia final no es así. En la segunda mitad del penúltimo compás, el acorde de sol en primera inversión cambia a un estado fundamental, y en la melodía en lugar de un la aparece la sensible, es decir, si. Finalmente resuelve en do, estableciendo por tanto una cadencia auténtica perfecta, omitiendo la tercera del acorde de tónica. Es interesante observar cómo esa cadencia perfecta, tan conclusiva, se produce ya sobre la imagen de María en el cementerio, depositando flores sobre la tumba de su madre. Antes de concluir el acorde de tónica, María se vuelve y la imagen nos muestra que no está sola, sino en compañía de un bebé —que se entiende será su hija— y el vecino (en calidad de abuelo adoptivo). Se deduce que han pasado varios meses y, tras un breve pero intenso silencio, comienza el siguiente bloque musical. Aunque en este fragmento se ha analizado de forma independiente, cabe destacar que los bloques 25 y 26 aparecen en la misma pista del CD de la banda sonora, aunque en orden inverso. Su título es significativo: «Muriendo».

ML\_SO: 26

52

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p*

*pp*

*p*

*p*

*div.*

*p*

C

D-add9 C E-7/3 D-7/3add11 F\_Maj7 F

Ejemplo 217. Solas, bloque 26.a

La voz en *off* de María explica lo que ha sucedido sobre un bloque musical cuya armonía continua en una línea similar al bloque anterior. Comienza en re dórico y concluirá con la misma cadencia auténtica perfecta en do mayor.

59

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*unis.*

*arco*

Ejemplo 218. Solas, bloque 26.b

Pero quizás lo más interesante se produce cuando se hace alusión a la muerte de su madre («El abuelo adoptivo se puso muy triste cuando nos enteramos de su muerte»). Coincide con la aparición del si bemol (c. 59), desmintiendo así el carácter dórico, y se va a privilegiar el tritono mi-si $\flat$  no solo durante ese acorde E $^{\circ}$ , sino también con respecto al siguiente acorde, un B $\flat$ -7 $_3$ . Es, además, el único momento de este bloque en el que se escuchará el contrabajo.

Por otra parte, ese acorde de si bemol menor se confirmará, tras la cadencia final en do mayor que comenzará dos compases después, como un acorde con cierto carácter de intercambio modal.

Por último, es destacable que cuando María dice: «Ya se nos va pasando. La culpable es su nieta», retoma la cadencia auténtica con la que concluía el bloque anterior, evitando ya cualquier alusión a los dos acordes anteriores.

A continuación, repite nuevamente el bloque 24 pero con una modificación muy significativa: comienza directamente en el tercer compás, evitando así los dos acordes descontextualizados que generaban tensión al comienzo del mismo: A $\flat$  $^+$  y F-7 $\flat$ 5.

## SECRETOS DEL CORAZÓN (1997)

En la introducción del guion editado de *Secretos del corazón*, Montxo Armendáriz reconoce que fue en una cena con unos amigos en San Sebastián donde esta historia, de alguna forma, le encontró a él. A raíz de una anécdota contada por el anfitrión y la conversación posterior, Armendáriz supo que «acabaría haciendo una película sobre los miedos, los silencios, las mentiras y el significado que tienen en nuestras vidas».

Al día siguiente anoté el esbozo de una posible historia: ‘Dos niños frente a un viejo caserón. Una misteriosa aldaba. El afán por descubrir lo desconocido: el sexo y la muerte. (Armendáriz 2000, 5)

El hecho de que el protagonista sea un niño no va a ser algo circunstancial. El propio compositor, al ser preguntado por ello, destaca la importancia de tener en cuenta esta cuestión:

Es una clave importante sobre la que trabajar. Cuando los protagonistas son niños o se parte de esa mirada infantil, la música suele ser más ingenua, *naïf*. Me interesa porque te obliga a partir de algo muy pequeño y muy simple. Es una labor de vaciado, de quitar cosas. Es importante acertar con ese *leitmotiv* del niño. (Cueto 2003, 342)

Si algo se pondrá de manifiesto a lo largo de este análisis, es que Mendizábal acertó, siendo este *Leitmotiv* fundamental no solo en esta banda sonora sino en el resultado final del largometraje.

### MN\_SC: 1

En este breve bloque aparece ya el tema principal de la película. Es un tema aparentemente sencillo, con una armonía sobria que permite resaltar eficazmente la melodía. No obstante, esta falta de complejidad en los elementos utilizados en ningún caso significa que sea fácil obtener un resultado óptimo. Más bien al contrario.

No es tan fácil hacer un tema sencillo. Es más fácil hacerlo con más notas, en realidad, porque hay mucho relleno. La melodía principal de *Secretos del corazón* partió de una idea de Montxo Armendáriz, ese personaje del trompetista muerto del que se habla en la película. Se me ocurrió que de alguna manera se siguiera ‘oyendo’ a ese trompetista e imaginé algo que pudiera haber tocado ese hombre en aquella época: algo medio habanera, medio tango... Mi primera idea fue la de hacer versiones de ese tema, aunque sólo usamos una. (Cueto 2003, 342)

Y es precisamente esta versión con piano que aparece al comienzo de la película a la que se refiere Mendizábal en este comentario, siendo además lo que el público reconoce como el tema principal de *Secretos del corazón*.

The image shows a musical score for 'Secretos del corazón, bloque 1'. It consists of two staves. The top staff is a treble clef in 4/4 time, showing a melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the staff are Roman numerals: V, I, I/3, IV, IV/3, and V7sus4. The bottom staff is a treble clef in 4/4 time, showing a chord progression with triplets. The chords are V7, IV, IV/5, and I. The V7 chord is a triplet of G4-B4-D5, IV is a triplet of C4-E4-G4, IV/5 is a triplet of C4-E4-F4, and I is a triplet of C4-E4-G4. The final chord is a triplet of C4-E4-G4.

Ejemplo 219. *Secretos del corazón*, bloque 1

Tal y como cabría suponer, la importancia que para Mendizábal ostenta este *Leitmotiv* implica la utilización de una armonía extremadamente sencilla, de funcionalidad clásica. Tan solo con los grados tonales —en distintas inversiones y con alguna eventual apoyatura o retardo— es capaz de construir un discurso armónico que apoya eficazmente la línea melódica sin quitarle un ápice de relevancia.

## MN\_SC: 6

En este bloque se solapan dos ideas. Por un lado, un fragmento basado en música electroacústica, que se asocia al misterio que la casa encantada provoca en los niños. Por otro lado, un tema sencillo que destaca precisamente su ingenuidad.

Cuando traspasan la puerta del jardín comienza una introducción electroacústica, fundamentada en un intervalo de quinta justa sobre el centro de referencia de todo este bloque, que se situará en un la. Poco después cambia a un quinto grado sin sensible, sobre el que se produce un gesto anacrúsico cuya última nota será la sensible a la que se llega mediante un salto melódico de cuarta aumentada muy característico. Posteriormente, la resolución en la tónica coincide con el momento en el que Javi comienza a explicarle la historia a su amigo.

Es un pasaje en la menor, aunque al utilizarse únicamente la sensible en la cadencia con la que comienza se puede inferir también cierto carácter eolio.



Ejemplo 220. *Secretos del corazón*, bloque 6

En la reducción anterior se observan las séptimas añadidas sobre el cuarto y el quinto grado. Además, dos notas de la melodía aportan una tensión adicional. En primer lugar, el re del segundo compás, ya que si bien podría considerarse como no estructural su duración aporta cierta sensación de tensión 11. Algo parecido sucede con el re# del quinto compás, que aporta una tensión mucho mayor al no ser diatónica (b9), que se incrementa por el movimiento melódico de tritono inmediatamente posterior. Todo esto, añadido a la sensación modal anteriormente explicada, perfila un pasaje intimista pero a la vez sutilmente alejado de otros bloques basados en un *Leitmotiv* con armonía muy sencilla, como sucedía en el bloque anterior. A pesar de que es una imagen inocente de dos niños, la historia que están contando y la casa aparentemente abandonada en la que se encuentran implica que no desaparezca totalmente cierto grado de tensión, algo a lo que este planteamiento armónico contribuye en buena medida.

Cuando los niños miran hacia el interior de la casa, Mendizábal opta por entrar de lleno en esa estética electroacústica que ya se anunciaba en la introducción de este bloque, identificando este tipo de texturas con el misterio hacia lo desconocido.

No son muy relevantes las alturas utilizadas. Más bien la idea es que no se pueda reconocer en ellas una funcionalidad determinada. Básicamente comienza con un mi, posteriormente se produce un intervalo ascendente de sexta menor, un acorde semidisminuido sobre do# sin la quinta, un clúster en tesitura muy aguda cuya nota más alta es un mi que se desplazará un semitono ascendente, de forma similar al pedal en tesitura grave sobre sol que se desplazará medio tono ascendente inmediatamente después. Todo esto, utilizando distintas octavas para descontextualizarlo un poco más. Y, por supuesto, con una perfecta integración con el diseño sonoro —gatos, pasos, voces humanas— que culminará con el sonido del tren sobre el que comenzará a sonar la música diegética de la siguiente secuencia, permitiendo así de forma natural una transición que podría haber resultado compleja.

**MN\_SC: 12**

Al principio de este bloque se produce un detalle digno de mención. Comienza con una sencilla melodía en do menor. Cuando aparece el primer plano de la mosca que va a ser cazada por Javi para alimentar a la araña, suena un do grave en el piano. Y justo en el momento en el que es cazada, sobre esa fundamental se construye un C-7(11). Es un ejemplo de cómo la percepción de los acordes es algo relativo, depende del contexto. El componente sintáctico reelabora la visión meramente morfológica del acorde. Ese mismo acorde podría funcionar en otro contexto como mero acompañamiento, al objeto de colorear, por ejemplo, un *Leitmotiv*. Pero en este caso, el contraste con respecto a la expectativa creada en el oyente —una tríada menor— implica un aumento de tensión considerable.

**MN\_SC: 18**

El bloque comienza haciendo alusión a la construcción electroacústica del bloque 6. Javi está sentado en la mesa con un libro, así que de alguna manera anticipa que algo se le acaba de ocurrir o va a suceder. Cuando llega a la puerta de la «habitación de los fantasmas» se vuelve a hacer alusión a esta idea mientras le dice al perro que se marche.

Ya habían aparecido algunas ideas melódicas y algunos acordes en el piano. Pero es el preciso instante en el que entra en la habitación, el momento elegido por Mendizábal para desvelar el motivo principal del bloque.





foto que Javi descubre encima de un mueble de esa habitación a la que su madre le había prohibido entrar. En esa foto aparece su madre junto al que oficialmente es su tío, aunque más adelante se descubrirá que es su padre biológico. En ese momento, en el que la tónica todavía está en fa mayor, cambia el acorde de do mayor a do menor, resaltándose así ese punto de sincronía con el cambio de toma al plano de la foto. Se percibe como un acorde de intercambio modal, pero lo más importante es el contraste que se produce, por inesperado, con el acorde mayor que suena previamente y cuya direccionalidad hacia la tónica predecía una resolución muy diferente.

### **MN\_SC: 25**

En este bloque Mendizábal hace uso del cliché de la escala pentatónica para subrayar los rasgos asiáticos de la chica que aparece en la foto. Es algo que contrasta con el resto de esta banda sonora, aunque lo introduce de forma sutil, poco después de comenzar el bloque, coincidiendo con el momento en el que Javi entiende cómo tiene que mover la fotografía. Al ser breve, tampoco tiene mucha relevancia y no rompe el discurso general de esta banda sonora.

### **MN\_SC: 42**

Basado en el bloque 18, lo interesante es analizar lo que sucede precisamente desde el acorde de intercambio modal que marcaba el punto de sincronía correspondiente a la foto de los padres de Javi. En este bloque, el acorde suena en el momento que Javi se sienta a leer una carta cuya existencia no debería conocer. Conforme va leyendo, su expresión va cambiando y la música también. En el bloque 18, este fragmento terminaba en un acorde de si bemol mayor que se percibía como tónica. Pero ahora el *zoom* va acercando el rostro de Javi y poco después, el acorde de tónica mayor —que ya estaba reforzado por la cuerda previamente— cambia a menor. Los violines añaden posteriormente la séptima menor antes de cambiar a un  $IV_7$ , dejando siempre en tésitura grave el pedal de tónica. Aumenta todavía más la tensión cuando también en la cuerda se añade un si natural, que a pesar de poder ser considerado finalmente como un gesto melódico para volver a si bemol, en un primer momento suena como una tensión  $b13$ , a distancia de novena menor de la nota pedal.

Finalmente, resuelve nuevamente en la tónica menor. Será el diseño sonoro el encargado de avisar de la llegada de alguien. Javi tendrá que recoger a toda prisa, pero ya el bloque musical habrá aprovechado ese diseño sonoro para desaparecer.

### **MN\_SC: 56**

Este bloque es un claro ejemplo de música diegética de corte tradicional. Una canción tradicional española que cuenta con distintas versiones dependiendo de la zona en la que se canta, siendo tal vez la más popular —por cuestiones extramusicales— la versión cántabra en la que se alude a la «Fuente del Cacho».

En cualquier caso, lo fundamental aquí es observar como nuevamente la música diegética, todavía con una mayor probabilidad si está interpretada por cantantes no profesionales, se basa en acordes extremadamente sencillos. En este caso, tan solo se pueden escuchar dos acordes: I y V<sub>7</sub>.



### III. EVIDENCIAS ARMÓNICAS E INTERPRETACIÓN VALORATIVA



## **EVIDENCIAS ARMÓNICAS E INTERPRETACIÓN VALORATIVA**

En este tercer bloque se presentan distintas evidencias armónicas que de manera recurrente se han utilizado asociadas a determinadas funcionalidades expresivas de las secuencias en las que aparecen.

Algunas de estas recurrencias armónicas han sido utilizadas por varios compositores de la muestra seleccionada; otras, son usadas fundamentalmente por un único compositor, constituyéndose así en parte esencial de su propio lenguaje.

No hay que perder de vista, por tanto, que no se está buscando una correspondencia unívoca entre un tipo de secuencia y una determinada herramienta armónica, sino las distintas relaciones que surgen entre una herramienta armónica y los resultados expresivos de las secuencias en las que aparecen. Unas acertadas palabras de Alberto Iglesias clarifican el porqué de este planteamiento:

La música tiene un componente muy físico, para penetrar en una habitación y darle luz o para quitarte las ganas de comprender, hacer que no sepas si quieres entender algo realmente. Es un lenguaje que puede operar de maneras muy contradictorias. Puede resumir o dilatar el tiempo... No son procedimientos formulables, no se puede decir "quiero esta sensación y cómo la hago". Se puede ilustrar lo que un personaje dice y hacer ver que quiere decir lo contrario. Pero no hay recursos fijos para hacer eso, ni tempos ni tratamientos temáticos. La música de cine trabaja mucho la memoria, vale tanto lo que oyes ahora como lo que tu cabeza es capaz de recordar: repetir algo cobra un significado increíble. Son armas muy complejas, aunque manejes códigos inaprensibles. Y está siempre ese misterio de por qué la música se convierte en significado, mezclándose con las emociones de una película. Es algo que me parece fascinante. (Cueto 2003, 270-271)

## 1. SISTEMA

### 1.1 Sistema predominante

Desde un punto de vista general, el sistema armónico utilizado en la mayor parte de las secuencias de los largometrajes seleccionados se sitúa en uno de los infinitos puntos que constituye el eje que une estos tres modelos:

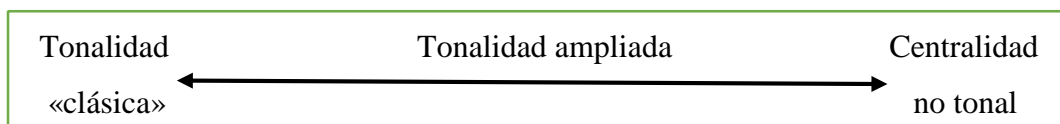


Gráfico 4. *Sistema*

A efectos prácticos sería conveniente especificar que, en lo sucesivo, se entenderá el término «tonalidad clásica» como un sistema tonal mayor/menor básico con las funciones tonales definidas de forma precisa y una sintaxis armónica clásica, fundamentado en tríadas diatónicas a las que se podrán añadir los primeros acordes con séptima diatónicos que se empezaron a utilizar —es decir, aquellos sobre el quinto grado y en menor medida sobre el séptimo grado— así como la cuatríada no diatónica más común en el Clasicismo: la dominante de la dominante.

Se utilizará el término «tonalidad ampliada» cuando esa funcionalidad tonal ya no esté tan meridianamente clara. Esto puede suceder por distintas razones: utilización frecuente de acordes no diatónicos —como por ejemplo dominantes secundarias, dominantes por extensión o acordes de intercambio modal—, tensiones tanto diatónicas como no diatónicas, establecimiento de la cuatríada como unidad armónica básica, largos procesos modulatorios en los que se pierde momentáneamente la referencia de la tónica, acordes no funcionales, contextos de ambigüedad tonal o, en definitiva, cualquier otro procedimiento que desdibuje, en parte, esa sintaxis tonal característica de compositores como Haydn o Mozart. Desde un punto de vista histórico se podría asimilar, en cierta medida, con el sistema que se utilizaba en las obras tonales de finales del siglo XIX y principios del XX.

Por último, la «centralidad no tonal» hace referencia a aquellos sistemas en los que a pesar de existir una nota más importante que las demás, esto es, una tónica, centro o nivel de referencia —evitando, por tanto, un sistema estrictamente atonal— las relaciones que se plantean no vienen determinadas por una sintaxis tonal, sus estructuras

armónicas no se pueden enmarcar desde un punto de vista morfológico en un entorno tonal, o bien el propio sistema tiene como punto de partida otro tipo de escalas. A modo de ejemplo, este grupo engloba desde algunas obras no tonales de compositores impresionistas hasta distintos sistemas modales, pasando por sistemas basados en acordes por cuartas.

Los resultados referentes al sistema utilizado por los compositores de la muestra seleccionada en este trabajo no difieren en exceso de los que María de Arcos encuentra en la música de cine en general:

A lo largo del pasado siglo y aún en la actualidad, cuando abundan las grabaciones discográficas de bandas sonoras y millones de usuarios de Internet, saltándose la estructura comercial de mercado, acceden cada día a las mismas, podemos garantizar sin riesgo a equivocarnos que la gran mayoría de la producción de música cinematográfica se concibe, armónicamente hablando, en términos tonales. (Arcos 2006, 63)

En su libro *Experimentalismo en la música cinematográfica*, Arcos (2006) habla normalmente sobre la música tonal en contraposición con la música atonal. No obstante, en el gráfico 4 se ha incluido, además, la música central no tonal y los infinitos puntos que la unen con las dos denominaciones en las que se ha dividido a grandes rasgos la tonalidad: clásica y ampliada. Quizás en la anterior afirmación, Arcos incluiría algunos de los modelos que en este estudio se han agrupado bajo el concepto de centralidad no tonal, por la existencia de un centro de referencia y su contraposición con la música atonal. En todo caso, en líneas generales y a tenor de lo afirmado por Arcos, el sistema predominante en la muestra seleccionada no parece diferir significativamente, armónicamente hablando, de los sistemas predominantes en la música cinematográfica de otros países o épocas.

Desde el punto de vista de los objetivos expresivos de una determinada secuencia en función del sistema utilizado, las asociaciones más significativas se van a encontrar precisamente en los extremos de esta línea imaginaria, así como en los casos en los que se sitúen fuera de esta línea. Sin embargo, una de las consecuencias más interesantes que se infieren de la muestra analizada es que el resultado expresivo producido por la utilización de un determinado recurso armónico se producirá, casi en todos los casos, en términos relativos. Es decir, que en función del punto inicial de esta línea imaginaria en la que se sitúe un determinado compositor en una película concreta, la utilización de un determinado recurso será más o menos efectiva. Por ejemplo, si en una determinada



película el compositor utiliza la tonalidad clásica en sentido estricto, un desplazamiento hacia un modelo de tonalidad ampliada producirá un efecto mucho mayor que el que conseguiría otro compositor cuyo punto inicial se situase en el punto intermedio entre la tonalidad clásica y la tonalidad ampliada. Y este mismo efecto se produce incluso si nos ceñimos únicamente a una sola secuencia.

En definitiva, la cuestión es que al margen del efecto concreto que pueda producir, por ejemplo, un determinado acorde desde un punto de vista morfológico, su capacidad expresiva estará fuertemente condicionada por el entorno armónico más inmediato en el que se produce (la propia secuencia en la que aparece) y por el contexto general del largometraje. Y precisamente el sistema utilizado por el compositor es uno de los elementos principales a la hora de conformar dicho entorno.

Así, al margen de la información relevante que otorguen aquellas secuencias no incluidas en los tres modelos anteriores ni en sus puntos intermedios, será fundamental entender el sistema de referencia utilizado por cada compositor en cada una de las películas seleccionadas en la muestra para poder valorar, en su justa medida, los conceptos armónicos estudiados. A este respecto, es fundamental destacar el punto de partida tan diferente que, en general, utilizan José Nieto y Alberto Iglesias. Un tema principal, característico de la forma de trabajar de Nieto, es el «tema de Paloma».

Ejemplo 222. Tema de Paloma (N\_SQ: 1)

En el análisis correspondiente (N\_SQ: 1), se demuestra cómo a pesar de que utiliza recursos armónicos de tonalidad ampliada se puede observar una sintaxis tonal bastante clara.

Un bloque con una finalidad equiparable en la música de Iglesias podría ser «Luces en la ventana», uno de los temas principales en *Vacas* (I\_V: 18).

**LUCES EN LA VENTANA**  
DE 'VACAS' (1992)

© COPYRIGHT 1992 BY ALBERTO IGLESIAS - NARRIKA, S.L., MADRID (ESPAÑA).  
ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED.

89

Ejemplo 223. *Luces en la ventana* (I\_V: 18)<sup>118</sup>

Se observa que está más cerca de un modelo central no tonal, alejándose bastante de una sintaxis tonal clásica.

<sup>118</sup> Esta reducción de «Luces en la ventana» se recoge en *Bandas sonoras de Alberto Iglesias* (Iglesias 2008, 89).

Son tan solo dos ejemplos concretos, pero el análisis pormenorizado de las bandas sonoras de ambos compositores recogidas en la muestra generaliza esta situación: los sistemas de referencia utilizados por Iglesias tienden a situarse entre la tonalidad ampliada y los sistemas centrales no tonales, mientras que Nieto suele permanecer en el ámbito de la tonalidad.

Esto no quiere decir que Iglesias no utilice, en secuencias determinadas, bloques más cercanos a la tonalidad clásica y, por su parte, Nieto se sitúe en algunos momentos en un contexto central no tonal de gran complejidad<sup>119</sup>. Pero hay que tener en cuenta que el punto de partida de ambos posibilita unos resultados expresivos similares con unos sistemas diferentes. Así, en N\_ME: 21 la música de Nieto subraya una situación de tensión entre los dos principales protagonistas: Astarloa y Adela. Al principio, incluso necesita anticipar esa sensación sobre unas imágenes aparentemente tranquilas, en las que el diseño sonoro, la iluminación y algunos clichés tímbricos van a ayudar a la consecución de este cometido. Aunque la música de esta secuencia no es tonal, ello no es óbice para que Nieto utilice en determinados momentos referencias tonales sin que la escena pierda el carácter que necesita. El punto de partida del sistema que utiliza Nieto en *El maestro de esgrima* está situado entre la tonalidad clásica y la tonalidad ampliada y, por tanto, cualquier elemento que implique una superación de la tonalidad ampliada se identifica con un aumento de la tensión de forma muy perceptible.

También sobre una escena de cierta tensión entre los dos protagonistas de *La ardilla roja* se escucha el bloque I\_AR: 35. Iglesias debe acompañar una secuencia en la que el engaño, la mentira y la pasión tienen cabida; una sensación de incertidumbre para la que el compositor opta por una construcción en la que cada elemento parece indicar una armonía distinta. También es un modelo con un centro de referencia claro: el ostinato sobre el cual se construye no deja lugar a dudas. Pero se huye de cualquier referencia tonal y el sumatorio de elementos de muy diversa procedencia supone un resultado sonoro mucho más cercano a un sistema central no tonal estricto que el anterior ejemplo de Nieto. Evidentemente, un sistema como el que se utiliza en N\_ME: 21 no hubiese sido suficiente aquí, dado que el contraste con el resto de la banda sonora de *La ardilla roja* no se hubiera percibido lo suficiente como para que esa secuencia funcionase.

---

<sup>119</sup> Ejemplos de esto serían I\_CP: 2 y N\_IN: 1, respectivamente.

Roque Baños se suele situar entre la tonalidad ampliada y la centralidad no tonal. Su música se encuadra en lo que el público reconoce como ‘música de cine’<sup>120</sup>. Desde un punto de vista técnico, el ingrediente más inmediato es la gran orquesta y, por tanto, elementos tímbricos de tradición posromántica que se materializan en el neosinfonismo que resurgió en el cine de Hollywood en el último cuarto del pasado siglo<sup>121</sup>. Pero aún se puede afinar un poco más:

Eso indefinible que hace que una determinada melodía suene a música de cine y no a otra cosa, es lo que, para Roque Baños, nos han sabido transmitir, de generación en generación, desde que se impuso el cine sonoro, los americanos, genuinos inventores de la música cinematográfica, y a la sazón, del jazz. (Sempere 2002, 30)

Apareció el segundo ingrediente: el jazz. Pero hay que tener mucho cuidado con este término, ya que en ningún caso quiere decir que la música de cine suene a jazz. John Williams no suena a jazz. Baños lo aclara definitivamente:

En las escuelas de música de los Estados Unidos tienen el jazz como base. No hay casi ningún instrumentista que no pase por los estudios. Y todos han sido influenciados por él, los que fueron compositores de música de cine y los que no, desde Gershwin hasta Copland. Hubo una mezcla muy enriquecedora entre la música sinfónica americana y la música de cine. Y todo eso viene del jazz. Melódicamente y armónicamente. Para componer cualquier melodía es esencial contar con la base de la armonía del jazz. (Sempere 2002, 31)

Y esa es, precisamente, la clave para entender la armonía de Baños. El punto de partida es la armonía cuatriádica de base tonal, uno de los elementos constructivos de muchos *jazz standards*. Ya desde los títulos de inicio de *Torrente, el brazo tonto de la ley* se puede comprobar la efectividad de este sistema (BÑ\_TO: 1). Pero en otros muchos bloques, Baños evita las referencias tonales y opta por un sistema central no tonal. Un

---

<sup>120</sup> Conviene aclarar que, en realidad, la música de cine como concepto musical estético no existe. Tal y como explica Lluís i Falco, «la música de cine no tiene unas características musicales propias, tampoco utiliza ninguna tímbrica que le sea propia o característica [...] No es la música en sí misma la que define la pertenencia o no de una obra o un compositor determinados al campo de la música cinematográfica, sino su aplicación a unas imágenes» (Lluís i Falcó 2005, 151). Sin embargo, a lo que el público se refiere cuando dice «esto suena a música de cine», es al neosinfonismo clásico. María de Arcos explica que «Hollywood adoptó un lenguaje musical tradicional y romántico, fiado del siglo XIX y consecuentemente anacrónico, plasmado en el Sinfonismo Clásico, que sirvió de modelo para la música cinematográfica durante décadas y que, tras un desbancamiento temporal debido a la febril irrupción de la música ligera en las pantallas, volvió con renovada fuerza en los años setenta» (Arcos 2006, 76).

<sup>121</sup> «El mal llamado “estilo Williams”, el neosinfonismo de los setenta que devino a partir de la banda sonora de *La guerra de las galaxias (Star Wars)*, George Lucas, 1976), no es sino el fruto de una clara voluntad por parte de George Lucas de volver al modelo sinfónico de las películas de aventuras de los años 30 y cuarenta, sumando la utilización de unos “temporary tracks” concretos que, de hecho, pueden reconocerse en los distintos bloques de *Star Wars* de Williams» (Lluís i Falcó 2005, 151-152).

claro ejemplo se escucha en BÑ\_LC: 42, donde ya desde el principio la armonía gira en torno a dos acordes cuyas fundamentales distan tres tonos, comenzando con los acordes sin tercera  $I^5$   $\#IV^5$ , que se convertirán en  $I-$   $\#IV_7(9)omit3$  tras la aparición de un sencillo motivo. Otro caso también muy claro se produce sobre los títulos de inicio de *La comunidad* (BÑ\_LC: 1), cuyo comienzo se basa en una relación mediántica entre la submediante y la tónica. Sin embargo, la elección de los acordes de partida y de llegada supone un alejamiento del contexto tonal, comenzando en un  $bVI-$  y acabando en un acorde de tónica  $I-Maj7/3$ , que finalmente se transforma en  $I-add6/3$ . Bloques con un sistema central todavía más complejo aparecen en *Goya en Burdeos*, por ejemplo, en BÑ\_G: 2.

El resto de los compositores seleccionados se sitúan también principalmente entre la tonalidad y los modelos centrales no tonales, evitando normalmente los extremos. En muchos casos optan por un contexto romántico con una sintaxis clásica muy evidente. Para el tema principal de *La buena estrella* (GC\_BE: 1), Eva Gancedo apuesta por un contexto triádico en modo mayor basado fundamentalmente en los grados tonales, aunque trufado de retardos, apoyaturas, inversiones y progresiones que otorgan a este bloque un carácter netamente romántico. En GC\_BE: 8 incluirá dominantes secundarias. No obstante, en GC\_BE: 3 la armonía se tornará mucho más compleja al utilizar armonía cuatriádica, con tensiones no disponibles incluidas, desdibujando además el centro tonal que de forma tan clara se había manifestado anteriormente.

También en un contexto armónicamente romántico se suele situar Juan Bardem. El momento del juicio a los protagonistas en *Los años bárbaros*, integrado en BR\_AB: 2, es un claro ejemplo. Al igual que Gancedo, Bardem evoluciona en algunos bloques hacia un modelo posromántico; incluso en BR\_AB: 30 utiliza un modo lidio.

Por otro lado, en ocasiones se produce una utilización muy particular de armonía cuatriádica en algunos compositores, influenciados por el jazz, que por alguna razón quieren destacar las connotaciones que tradicionalmente le han sido atribuidas en el cine. Según María de Arcos:

El jazz, que había ido ganando terreno desde la década de los 40, se presentó con fuerza en la banda sonora, socavando las hasta ahora asentadas bases del Sinfonismo Clásico. Su emotivo lenguaje e independencia estaban fuertemente conectados a los problemas del hombre moderno, protagonista del nuevo cine. (Arcos 2006, 40)

No es por tanto extraño que Carles Cases utilice armonía cuatriádica en un contexto jazzístico en *El perquè de tot plegat* (C\_PQ: 8-16), amplificando además el componente erótico de la secuencia con la ayuda de las connotaciones derivadas del saxofón como instrumento solista. Incluso Nieto opta por esta misma idea en varios bloques de *Lo más natural* (N\_LM: 1, 6, 7), una película en la que los personajes principales adoptan un comportamiento un tanto avanzado para su época.

En todo caso, el sistema armónico de referencia adoptado por un determinado compositor será esencial para la conformación de su propio lenguaje, así como para la aparición de marcas de estilo que permitirán identificarle. Sin embargo, no será tan importante, en términos absolutos, para establecer analogías específicas con una finalidad expresiva concreta.

En cambio, lo que sí que aportará una información muy relevante desde un punto de vista de los objetivos expresivos será el estudio de aquellos casos en los que determinadas secuencias se sitúen en los extremos del modelo general —es decir, en la tonalidad clásica o en los modelos centrales no tonales— y, sobre todo, aquellos que lo superan. En la mayoría de las ocasiones, el hecho de que un compositor decida utilizar herramientas distintas a las habituales vendrá motivado por unas necesidades expresivas de una secuencia determinada que supondrá el abandono momentáneo de ese sistema de referencia. Y las alternativas a ese modelo general elegidas por cada compositor serán coincidentes muchas veces y, por tanto, se constituirán como un medio eficaz para alcanzar esos objetivos expresivos.

## 1.2 Excepciones al modelo general

En este epígrafe se sistematizan las distintas alternativas al sistema predominante utilizadas por los compositores, empleadas recurrentemente con unas finalidades expresivas concretas. En algunas ocasiones se muestra las razones por las que en una secuencia determinada el compositor opta por situarse en uno de los dos extremos anteriormente citados, y en otros casos se profundiza en sistemas situados fuera de esa línea de referencia.

### 1.2.1 Sistema tonal estrictamente funcional (sintaxis armónica clásica)

Los compositores seleccionados en la muestra suelen reservar el uso de una sintaxis armónica estrictamente clásica a aquellas secuencias en las que se producen alguno de los condicionantes que se explican en los siguientes epígrafes.

#### 1.2.1.1 Música diegética

Cuando los propios personajes escuchan música en el contexto donde transcurre la acción, lo que debe sonar es la música que realmente se estaría escuchando allí. Y la mayoría de los personajes que aparecen en las películas de la muestra seleccionada se sitúan en una época más o menos cercana a la nuestra y en un contexto occidental. Dado que la tonalidad ha sido el sistema predominante durante los últimos siglos en Occidente —hasta comienzos del siglo XX en la música de concierto<sup>122</sup> y a partir de entonces a través de las músicas populares en general y las músicas populares urbanas en particular— es lógico que la mayor parte de la música escuchada por los personajes sea música tonal. Y, además, entre toda la música tonal que se escucha a diario es mayoritaria aquella basada en armonía triádica y con una funcionalidad sencilla, clara y bien definida.

Es frecuente encontrar música diegética procedente de aparatos de radio o equipos de música. Así sucede, por ejemplo, cuando se escucha la música del equipo de música del tractor de Patricio (I\_T: 7) o en el interior del Bar Letxe (I\_T: 10) en *Tierra*; la del radiocasete del coche de Aki en *Los amantes del círculo polar* (I\_CP: 39); o en la escena en la que Ginés está en un bar en el que están bailando salsa (N\_SQ: 5). No obstante, habrá excepciones: en la consulta del doctor Fuentes, en *La ardilla roja*, la música procedente de la radio no va a presentar una armonía tan sencilla. La razón es que, en este caso, se ha optado por un tema de jazz, interpretado por Nat King Cole (I\_AR: 7).

En otras ocasiones, la música que escuchan los personajes no procede de reproductores, sino que son músicos los que la interpretan en directo (o, al menos, se intenta que el espectador lo perciba de esa forma). En *Vacas*, cuando el *aitzkolari* vuelve victorioso del torneo se escucha una música tradicional en modo mayor en la que únicamente se utilizan los acordes sobre los grados tonales (I\_V: 17).<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> «Podemos cerrar en esta fecha el reinado “eterno” de la armonía tradicional. Dos siglos justos, pues: desde 1722, en que aparecen el *Tratado de la armonía reducida a sus principios naturales* de Jean-Philippe Rameau y el primer libro de *El clave bien temperado* de Juan Sebastián Bach, hasta 1922 en que aparece el *Tratado* de Schoenberg en su edición definitiva» (Barce 1974).

<sup>123</sup> En la versión subtitulada, cuando empieza a sonar aparece el rótulo «(Música alegre)».

También es música tradicional la que aparece en *Secretos del corazón* cuando los asistentes a una boda cantan una versión de «La fuente del caño» con solo dos acordes: tónica y séptima de dominante (MN\_SC: 56). En cambio, en *El perro del hortelano* (N\_PH: 9) unos músicos interpretan también con una sencilla armonía triádica en modo mayor una pieza del siglo XVII: «Suono del Ballo de Cigni». La armonía se torna algo más romántica cuando cantan en la ducha «El cazador furtivo», de Carl Maria von Weber en *La ardilla roja* (I\_AR: 24).

Una mezcla interesante entre música diegética y música incidental se produce en la secuencia de la iglesia de *Los años bárbaros* (BR\_AB: 12). Al principio da la sensación de que funciona como música diegética procedente del órgano de la iglesia, pero posteriormente se apoya en la aparición de nuevos timbres para adoptar un carácter incidental. El sistema empleado se asemeja al que utilizaría cualquier fuga barroca en modo menor.

#### 1.2.1.2 Música incidental de carácter tradicional

En numerosas ocasiones se utiliza música incidental que hace referencia a música tradicional de un determinado lugar. En estos casos, es probable que la armonía en la que se fundamenta esa música folclórica utilice una sintaxis armónica clásica.

Un ejemplo muy clarificador se produce en *Vacas*, concretamente en la segunda sección de I\_V: 2, cuya partitura se reproduce en la página siguiente (ejemplo 224). Después de una primera sección con una armonía algo más compleja, Iglesias decide subrayar el miedo de Iriguibel haciendo referencia a una melodía tradicional vasca, que emerge sobre una orquesta que se fundamenta en los acordes de tónica, séptima de dominante y subdominante en do mayor. Este mismo fragmento se utilizará en el momento en el que nace un ternero (I\_V: 15), ya en primer plano y mucho más perceptible al no mezclarse con el diseño sonoro de la batalla que se escuchaba en su primera aparición.



Ejemplo 224. *Melodía tradicional (I\_V: 2)*

La armonización de «An Irish Lullaby», una nana irlandesa introducida por Manuel Balboa en *Canción de cuna* a petición de José Luis Garcí, también se basa en los acordes formados sobre grados tonales<sup>124</sup> en modo mayor (BL\_CC: 3). De forma menos explícita, Bardem apela al subconsciente colectivo en *Los años bárbaros* para caracterizar el momento en el que aparece un guardia civil de la época tomando declaración a los protagonistas en el interior del cuartel (BR\_AB: 2). El acompañamiento y determinados gestos melódicos asemejan esta parte a un pasodoble, hasta el punto de que la armonía resultante establece cierto paralelismo con uno de los más conocidos: *Suspiros de España*.

### 1.2.1.3 Percepción armónica neutra, sin connotaciones, al objeto de destacar un Leitmotiv

Aquellos compositores que plantean sus bandas sonoras basándose en *Leitmotive* tienden a utilizar una armonía que permanezca en un segundo plano y, sobre todo, que no aporte información adicional derivada de las connotaciones que un determinado sistema armónico pueda aportar. De los distintos análisis del segundo bloque de esta investigación se infiere que, mayoritariamente, en estos casos optan por una armonía tonal muy sencilla,

<sup>124</sup> La armonía sencilla es una constante en casi todas las nanas. Ya entre los ejemplos incluidos en *Sam Fox Moving Picture Music*, pensados para el cine mudo, aparece uno titulado «Lullaby Music» con una primera parte totalmente diatónica en mi bemol mayor. En la segunda parte, la simple introducción del sexto de intercambio modal y el séptimo del quinto provoca un gran contraste (Zamecnik 1914, 11).

con una sintaxis clara y definida en el marco de lo que se ha definido como «tonalidad clásica» o en un contexto equiparable. Este hecho es todavía más evidente cuando un compositor que normalmente se desenvuelve en planteamientos armónicos más complejos decide estructurar una determinada banda sonora basándose en *Leitmotive*.

La decisión de utilizar un modelo tonal clásico para no introducir connotaciones adicionales no es una decisión arbitraria de los compositores seleccionados en esta tesis. Es un hecho contrastado que la armonía clásica aporta neutralidad, tal vez por el elevado número de situaciones y la gran cantidad de estilos en la que un espectador medio occidental se ha encontrado con ella. Salvador Ruiz de Luna ya hace alusión de forma indirecta a esta circunstancia en *La música de cine y la música para cine*, cuando hablando sobre los *Leitmotive* propugna que «es necesario que la mesura y la parquedad estén contenidas en dichos temas», ya que en caso contrario se puede producir una perturbación, entre otras razones por tener un «desmedido interés armónico» (Ruiz de Luna 1960, 13).

Ángel Illarramendi, compositor con gran facilidad para desarrollar temas melódicos que funcionan perfectamente de forma autónoma, es un claro ejemplo. En *El último viaje de Robert Rylands*, el tema del «Tren llegando a Oxford» se sustenta sobre tríadas diatónicas en tonalidad mayor, así como el acorde de séptima de dominante (ILL\_RR: 2).

Ejemplo 225. *Tren llegando a Oxford* (ILL\_RR: 2)

Otro de los temas centrales, que en la partitura manuscrita se denomina «tema dinámico» (ILL\_RR: 18), se desarrolla en la misma línea desde un punto de vista armónico, añadiendo únicamente dos dominantes secundarias: sobre la dominante y sobre

la subdominante. Por su parte, Bingen Mendizábal trabaja únicamente con los acordes sobre los grados tonales en el tema principal de *Secretos del corazón* (MN\_SC: 1).

En otras ocasiones, sin llegar al extremo de utilizar una armonía basada en tríadas diatónicas, se opta por introducir algunos elementos que aporten algo de color pero sin interferir en la normal evolución de la sintaxis clásica. En el comienzo de ILL\_CV: 1, Illarramendi se basa armónicamente en una relación mediántica, concretamente I-  $\flat$ VI en mi menor, para posteriormente modular diatónicamente y de forma suave a sol mayor.

Algo más de complejidad presenta el tema principal, en re menor, de *Los amantes del círculo polar*, al introducir el acorde de séptima disminuida, alguna séptima sobre acordes con función de subdominante y algunos acordes de la escala menor natural (I\_CP: 2). No obstante, desde un punto de vista sintáctico, las funciones armónicas de cada acorde se manifiestan de forma muy evidente, algo menos habitual en otros largometrajes de Iglesias.

En *Flores de otro mundo*, Pascal Gaigne presenta la misma sintaxis funcional clásica pero añadiendo la novena a los acordes de tónica y dominante y la séptima al segundo grado en el «Tema de Rosi» (G\_F: 8). Y también Balboa colorea los acordes sobre la dominante y el segundo grado de su «Segundo tema de amor» (BL\_CC: 2).

#### 1.2.1.4 Otros casos específicos

En ocasiones, la introducción de un fragmento con una sintaxis armónica clásica persigue unos objetivos aplicables a una secuencia específica, generalmente mediante un contraste determinado con lo que se ha escuchado anteriormente.

Un caso destacado se produce en *El rey pasmado* (N\_RP: 6), cuando Nieto utiliza una cadencia  $\flat$ VI  $\flat$ V<sub>7</sub>, con un retardo 4-3 sobre la dominante, que unida al timbre del órgano litúrgico centra toda la atención en la cruz que porta el sacerdote. Del mismo modo, en *El perro del hortelano* (N\_PH: 1) contrasta la cadencia perfecta coincidiendo con la entrada de la condesa de Belflor visiblemente enfadada. La comicidad que en ese preciso instante aporta la cadencia perfecta contrasta con el estado de ánimo del personaje interpretado por Emma Suárez, destacando así su carácter anempático.

### 1.2.2 Sistema modal

#### 1.2.2.1 Connotaciones geográficas

En ocasiones, se utiliza un sistema modal porque al alejarse del sistema predominante se puede enviar al espectador una señal de que la escena transcurre en un lugar lejano. Generalmente, se añaden timbres no convencionales para reforzar este mensaje. En el «Tema del reno» (I\_CP: 33) Iglesias utiliza un *mei*, que a pesar de ser un instrumento asiático refuerza la sensación de lejanía que aporta el modo eolio.

También Nieto elige un modo eolio para caracterizar la ciudad de Estambul en *La pasión turca* (N\_PT: 1). Tras la llamada a la oración del almuédano, que sitúa al espectador en una ciudad de tradición musulmana, se prioriza la cadencia I- bVII I- . Posteriormente, serán los laúdes en textura homofónica los que cobren protagonismo, añadiendo un acorde de subdominante.

Una utilización mucho más sutil, en este caso del modo lidio, para contextualizar geográficamente una secuencia, se escucha al comienzo de *El último viaje de Robert Rylands* (ILL\_RR: 1). Precisamente esa melodía modal interpretada por el clarinete sobre un pedal de tónica contribuye a situar el largometraje en el Reino Unido.

#### 1.2.2.2 Connotaciones históricas

Es una constante en el cine la utilización de música modal pretonal para caracterizar períodos históricos como la Edad Media. Sin alejarse tanto en el tiempo, dos películas de la muestra seleccionada se sitúan en una época anterior a la consolidación de la tonalidad, *El rey pasmado* y *El perro del hortelano*, por lo que no sorprende que en ambos largometrajes se utilicen determinados modos.

En *El rey pasmado*, Nieto toma como referencia a Monteverdi, ya que la acción se sitúa en la primera mitad del siglo XVII y Nieto no encontró una referencia adecuada en España (tal y como se explica en el apartado analítico correspondiente). La película comienza con un bloque basado en una cadencia con reminiscencias modales, I- bII- I- (N\_RP: 1). Habrá que esperar a la introducción de uno de los temas principales —«Luz y armonía»— para encontrar un pasaje claramente en re eolio, que posteriormente cambiará al homónimo frigio (N\_RP: 4).

En *El perro del hortelano* se utiliza el modo eolio en N\_PH: 8, un bloque basado en «Li ffigliole», una canción anónima popular napolitana. Se puede escuchar también en una versión más fiel a la original en N\_PH: 27, ya como música diegética bailada por unos niños.

En todo caso, habría que señalar que la utilización de un sistema modal no es condición *sine qua non* en este tipo de secuencias. Un buen contraejemplo sería el comienzo de N\_PH: 4, donde Nieto opta por un fragmento en la bemol mayor. La coherencia con respecto a otros pasajes modales se fundamenta en un conjunto de variables de muy diversa índole, desde aspectos tímbricos y rítmicos hasta una cuidada conducción de voces; algo ciertamente complejo en lo que se puede profundizar en el análisis específico de este bloque.

### 1.2.2.3 Asociación a lo épico

En algunas secuencias de carácter épico se utiliza también un sistema modal por las connotaciones que de él se pueden derivar. Baños elige el modo eolio para el pasaje melódico interpretado por los metales al principio de *Torrente, el brazo tonto de la ley* (BÑ\_TO: 1). Asimismo, y de forma muy significativa, una melodía en modo dórico se alza sobre la secuencia en la que los protagonistas se dirigen a la lucha definitiva (BÑ\_TO: 36).

En la primera parte de la secuencia de *Cuando vuelvas a mi lado* en la que Joao les va a contar a los niños, junto a un acantilado, la historia de un barco hundido (ILL\_CV: 7), se escucha un re eolio. Aquí se mezclan connotaciones épicas e históricas con una funcionalidad anticipatoria, potenciada por otros gestos como el salto anacrúsico y recurrente de cuarta ascendente en la trompa.

### 1.2.2.4 Otras connotaciones asociadas a un espacio concreto

De forma puntual, un sistema modal se puede asociar a un espacio determinado. Un ejemplo concreto se produce al comienzo de *Canción de cuna* (BL\_CC: 1) cuando Balboa incluye una transcripción para cuerda de una de las antífonas marianas recogidas en el *Liber Usualis*: «Salve Regina». Escrita en el quinto modo, sirve para contextualizar musicalmente el espacio donde se va a desarrollar toda la acción: un monasterio.

### 1.2.2.5 Sin connotaciones concretas

A pesar de las distintas ventajas de usar un sistema modal al objeto de aprovechar las distintas connotaciones que puede producir en un espectador occidental, hay ocasiones en las que los compositores escriben fragmentos modales sin apelar a ellas.

A veces, aparece un pasaje modal simplemente como evolución de la tonalidad ampliada, al objeto de potenciar una ambigüedad calculada. Se puede profundizar en este uso consultando GC\_BE: 4, un bloque de *La buena estrella* de estética impresionista con un centro de referencia no definido claramente cuyo resultado bascula entre los modos lidio y frigio, incluso con la posibilidad de analizarlo en algunos momentos en dórico.

Por otro lado, una de las principales ventajas de utilizar modos como el dórico, el frigio o el eolio es que la inexistencia de la sensible aporta una mayor versatilidad. Al evitar la direccionalidad tan fuerte de la sensible, si se tiene la precaución de no incluir determinados elementos que despierten las connotaciones a las que se aludía en los epígrafes precedentes, se puede conseguir que la armonía quede en un segundo plano. De este modo, se otorga todo el protagonismo a la melodía; de ahí que en ML\_SO: 4, Antonio Meliveo se decante por un re dórico para construir un bloque con unos requerimientos similares a los que aparecen en el epígrafe III.1.2.1.3. Escribe, por tanto, un pasaje en el que el modo dórico desempeña un papel bastante neutro, dejando todo el protagonismo a la melodía. Para ello, colorea las tríadas al objeto de no alimentar las connotaciones más típicas del modo dórico, evitando además una funcionalidad armónica demasiado evidente.

### 1.2.3 Sistema atonal

En general, la inexistencia de una tónica genera en el espectador una sensación de inseguridad y desorientación. No se dejan claros los puntos de partida y de llegada, ni en términos estructurales ni desde un punto de vista fraseológico. A partir de aquí, el compositor puede optar entre jugar con otras herramientas para situar de alguna forma al oyente —utilizando la memoria, los timbres, planteamientos formales alternativos, la conducción de voces o la direccionalidad melódica, entre otros— o, por el contrario, potenciar esa sensación de inseguridad hacia una ininteligibilidad que se asocia tradicionalmente a secuencias con una tipología muy concreta.

María de Arcos señala que, generalmente «la elección de esta música suele estar determinada por razones exclusivas de tensión y es inmiscuida en una banda sonora con tintes armónicos tonales» (Arcos 2006, 144). Aparece nuevamente la idea de contraste: si poco después de escuchar un bloque tonal se escucha un fragmento atonal, la sensación de tensión se amplifica.

La utilización de la atonalidad como elemento de tensión ha llegado hasta tal punto que se ha convertido en un «cliché» en el cine de terror<sup>125</sup>. Iglesias recurre a ella con esta intencionalidad en la escena del cuchillo en *Tierra* (I\_T: 24) y en la sección central de I\_V: 20 en *Vacas*, así como en la formación del acorde en la secuencia de *Todo sobre mi madre* en la que la madre de Rosa se entera de que Lola es el padre de su nieto, no pudiendo evitar exclamar: «Ese monstruo es el que ha matado a mi hija», mientras se gira hacia la cámara mostrando una sensación de terror (I\_TM: 22).

Un caso extremo se produce en la banda sonora de *Goya en Burdeos*. En el bloque titulado «Ante la muerte» (BÑ\_G: 6), a la falta de referencia de un centro tonal se añade la formación de un clúster mediante timbres y gestos que le confieren un resultado vanguardista que Antonio Sempere define de la siguiente manera:

*Ante la muerte* da paso a la música coral dentro de la composición. En tono pesadillesco, unas voces que emergen de ultratumba compiten en profundidad con unos metales en tono amenazante y terrible. (Sempere 2002, 55)

Y en «Las pinturas negras» (BÑ\_G: 13) se sitúa en la vanguardia centroeuropea del tercer cuarto del siglo XX. En el tratamiento del coro se vislumbra a Ligeti o a Berio; la cuerda podría haber sido firmada por el mismo Xenakis y la técnica de superposición mediante la cual introduce la cita de Boccherini nos retrotrae al Luis de Pablo de *Elephant ivres*. En definitiva, Baños compone un bloque que podría encuadrarse en la vanguardia postserial de compositores como Bernd Alois Zimmermann. Sempere identifica todo esto como «el momento más oscuro de la partitura», describiéndolo de la siguiente forma:

Repleta de tenebrismo y generadora de confusión para expresar el grado de locura, Baños utiliza la mezcla de sonidos como desencadenante del caos: golpes y voces chirriantes solapadas, a veces, por una bella melodía en el piano. (Sempere 2002, 55)

---

<sup>125</sup> «La utilización de música atonal en los momentos de tensión, en especial en las películas de terror o suspense, ha acabado por convertirse en un cliché como otro cualquiera» (Arcos 2006, 142).

Pero no siempre el grado de tensión provocado por la inexistencia de un centro de referencia se traduce en una sensación de terror tan extrema. María de Arcos subraya la utilización de bloques atonales asociados a secuencias que muestran la desorientación provocada por la ingesta de drogas o cualquier otro tipo de desórdenes mentales:

Existe una faceta, reconocida incluso por la industria hollywoodiense, en la que este lenguaje resulta particularmente hábil: la manifestación de los indescifrables mecanismos de la mente humana, en especial todos aquellos de farragoso contenido psicótico. La liberación de la disonancia, la no direccionalidad o el atematismo melódico provocan en el oyente una incertidumbre cercana a la tensión y apartada de cualquier previsibilidad sobre la narración dramática del film. [...] Dentro del mismo género de asociaciones entraría el asiduo uso del lenguaje atonal en momentos de descontrol humano debido al consumo de alcohol o alucinógenos. (Arcos 2006, 122-123)

Un ejemplo de esta funcionalidad de la música atonal se encuentra en *Nadie hablará de nosotros cuando hayamos muerto* (BO\_NH: 9), en la secuencia en la que se destaca tanto el hecho de que Gloria haya vuelto a beber como los efectos que el alcohol producen sobre ella. En esos momentos es un ser vulnerable, una persona insegura y sumida en una profunda crisis interna.

Otro tipo de secuencias —ciertamente menos frecuente— en las que a veces se recurre a armonía atonal suele venir relacionada con lo mágico, lo sobrenatural o lo esotérico. Esta armonía normalmente aparece en bloques musicales más estáticos, basados en un componente esencialmente morfológico. En muchos casos se forma con objetos sonoros electroacústicos, que tal y como se mostrará más adelante, también se asocian muchas veces a este tipo de secuencias. Un claro ejemplo lo constituyen aquellas en las que se alude al carácter misterioso del bosque que aparece en *Vacas*, por ejemplo, el comienzo de I\_V: 6.

Por último, habría que señalar que a veces se persiguen los mismos objetivos que se han señalado en este epígrafe, pero en lugar de elegir un modelo estrictamente atonal, el compositor opta por un modelo central no tonal muy alejado de la tonalidad ampliada. Utilizando de forma complementaria una serie de herramientas, se puede conseguir una estética similar a la atonal pero sobre un centro de referencia. Por tanto, si bien desde un punto de vista estricto dicho fragmento no podría ser calificado de atonal, el resultado no diferirá en exceso de lo que se hubiera conseguido con un sistema sin ningún centro de referencia. Es el caso del comienzo de «El cofre del muerto» (BÑ\_LC: 11), en *La*



*comunidad*, donde los *glissandi* y *pizzicati* en tesitura aguda se construyen sobre estructuras armónicas situadas al margen de un contexto tonal, generalmente en tesituras extremas, a las que se añadirán más adelante elementos melódicos para resaltar momentos concretos. A pesar de trabajar con acordes descontextualizados tonalmente, Baños mantiene la importancia de la nota do como centro de referencia, lo que le permite, de forma esporádica, introducir el elemento melódico característico asociado a la comunidad de vecinos.

En todo caso, es fundamental señalar que el sistema utilizado para que el espectador perciba un incremento de la tensión dependerá del grado de tensión existente en el punto de partida armónico de cada banda sonora. Por ejemplo, en algunas películas de Nieto, basadas en un modelo triádico con sintaxis cercana a la tonalidad clásica, la utilización de una tonalidad algo ampliada le permitiría solucionar una secuencia parecida a la anteriormente citada de *La comunidad*. No obstante, Baños necesita un resultado atonal o que se asemeje a la atonalidad porque en esta banda sonora su punto de partida se basa en la tonalidad ampliada y, por tanto, no sería percibida como el incremento del grado de tensión necesario para que esta secuencia funcione.

#### *1.2.4 Otras excepciones menos frecuentes*

##### *1.2.4.1 Politonalidad*

Utilizar de forma puntual al menos dos tonalidades al mismo tiempo en música absoluta suele tener fundamentalmente dos efectos: una sensación cómica —tal y como sucede, por ejemplo, en *Le Boeuf sur le toit* de Darius Milhaud— o la descontextualización de una determinada melodía —por ejemplo, acompañando una canción infantil en una tonalidad a distancia de semitono—. Aunque en música cinematográfica no es algo muy frecuente, un ejemplo de la potencia de esta herramienta se visualiza en *Sé quién eres* (N\_SQ: 7). Cuando Paloma se queda quieta mirando hacia el coche, extrañada, preocupada e inquieta, Nieto opta por presentar el «tema de Paloma» a la vez en distintas tonalidades, concretamente en si menor, si bemol menor y fa menor, sobre una nota pedal de la tonalidad original (sol), con el objetivo de remarcar su estado de ánimo.

#### 1.2.4.2 Escala pentatónica

Es frecuente la utilización de la escala pentatónica como cliché asociado a lo oriental. Ya entre los ejemplos incluidos en *Sam Fox Moving Picture Music*, pensados para el cine mudo, se encuentran dos bloques titulados «Chinese Music» (Zamecnik 1913, 5) y «Japanese Love Song» (Zamecnik 1913b, 6), basados en una escala pentatónica. En *Torrente, el brazo tonto de la ley*, Baños utiliza este cliché cuando aparecen varios personajes chinos manipulando droga (BÑ\_TO: 22) y también lo asocia a una de las protagonistas de rasgos asiáticos (BÑ\_TO: 23). También Mendizábal, en *Secretos del corazón*, recurre a la escala pentatónica para destacar los rasgos orientales de la chica que aparece en una foto (MN\_SC: 25).

#### 1.2.4.3 Modo flamenco o frigio mayorizado

Otro de los clichés utilizados en el cine, en este caso asociado a lo español —y por extensión, en muchas películas estadounidenses, a lo hispano<sup>126</sup>— es el modo flamenco o frigio mayorizado. Baños recurre a él en BÑ\_TO: 43 en el momento en el que Torrente dice que hay algo más importante en la vida que ser policía: «ser español». La utilización de la guitarra explicita todavía más este cliché.

#### 1.2.4.4 Acordes por cuartas

Baños utiliza acordes por cuartas en *Torrente, el brazo tonto de la ley* (BÑ\_TO: 22) como un recurso adicional de su lenguaje armónico, íntimamente relacionado con su sistema cuatriádico de acordes por terceras y con la misma funcionalidad. Se manifiesta, por tanto, la estrecha relación que puede existir en el resultado final de ambos sistemas. Tal y como se ha explicado en el análisis correspondiente, en este caso concreto el acorde por cuartas a partir de fa sostenido (fa#-si-mi) coincidiría con F#-7(11) sin la quinta, una relación que ya se recoge en el capítulo que Enric Herrera dedica a las armonías por cuartas en el segundo volumen de su manual de armonía moderna (Herrera 1995, 192).

Aun así, Baños utiliza los acordes por cuartas con una finalidad parecida a la que aludía Hans J. Salter, cuando afirmaba que los encadenamientos de acordes por cuartas «proporcionan una extraña y misteriosa sensación» (Salter, cit. en Arcos 2006, 143).

---

<sup>126</sup> Esta identificación entre España e Hispanomérica en el cine, sobre todo en el estadounidense, viene de lejos. Uno de los fragmentos recogidos en *Sam Fox Moving Picture Music* se titula «Mexican Or Spanish Music» (Zamecnik 1913a, 8).

También Iglesias utiliza de forma puntual la sonoridad resultante de un acorde por cuartas en un contexto de armonía cuatriádica por terceras, como en I\_TM: 11. Y uno de los momentos de mayor tensión en *Vacas*, la secuencia en la que Juan intenta forzar a su hermana, comienza también con un acorde por cuartas al que se añade una quinta en tesitura aguda (I\_V: 20). Pero es Gaigne quien construye un ostinato sobre un acorde por cuartas que al principio se escuchaba aislado, con sonido de sintetizador, para subrayar una de las secuencias con mayor carga dramática de *Flores de otro mundo* (G\_F:24).

Ejemplo 226. *Acordes por cuartas (G\_F: 24)*

#### 1.2.4.5 Cambios rápidos de modo y centro de referencia

A pesar de que distintas partes de este bloque se podrían incluir en algunos de los sistemas mencionados anteriormente, el comienzo de *Intruso* (N\_IN: 1) ejemplifica un tipo de bloques de gran complejidad que merecen ser tratados de forma individualizada. Aunque el resultado no parece ser demasiado complicado —ya que los elementos que utiliza podrían ser clasificados como cuatriádicas en contextos modales—, el hecho de que se desmienta continuamente tanto el modo como el centro de referencia genera una sensación de tensión parcialmente controlada que puede ser utilizada con distintos propósitos. En este caso concreto, Nieto anticipa la complejidad de la película que está a punto de comenzar; algo que posteriormente se plasmará en la complicada psicología de los protagonistas.

### 1.3 Otros aspectos relevantes relacionados con la elección del sistema

#### 1.3.1 El sistema como elemento anempático

Es posible utilizar un determinado sistema para expresar exactamente lo contrario a lo que aparece en la pantalla. Así, puede suceder que la elección de un sistema específico, con la colaboración de otros elementos como el timbre o el ritmo, motiven que la música de un determinado bloque sea calificada como música anempática\*.

Uno de los ejemplos más evidentes en la muestra seleccionada, siendo además algo premeditado, es la banda sonora de *Torrente, el brazo tonto de la ley*.

Baños lo explicaba así en una entrevista:

[En *Torrente*] la música tiene una dimensión que no se ve en la película pero hace mucha gracia esto, que suene una música tremenda para imágenes que son algo muy pequeñito y muy cutre, pero a Santiago, que sabe muy bien lo que quiere, dijo que le hacía mucha gracia esto y que así era como se iba a quedar. (Padrol 2006, 86)

Por tanto, la música de *Torrente, el brazo tonto de la ley*, se basa, desde un punto de vista general, en el neosinfonismo de los años setenta. Para ello, además de la utilización de una gran orquesta, Baños trabaja con armonía cuatriádica con tensiones, moviéndose entre la tonalidad ampliada y los sistemas centrales no tonales.

Quizás el mejor ejemplo de toda la película se produzca en BÑ\_TO: 1, donde la música anticipa un héroe de película de Hollywood pero en su lugar aparece, según palabras del propio compositor, «un tipo grasiento y repugnante» (Cueto 2003, 78).

En menor medida, esta funcionalidad de la música es extensible a otras bandas sonoras de Baños, como *La comunidad*.

Con una finalidad muy distinta pero también contradiciendo, en cierto modo, la imagen que se está viendo, afronta Gaigne el bloque G\_SM: 7 de *El sol del membrillo*. Mediante una armonía bastante estática, en la que se prima el carácter morfológico de cada acorde como algo bello en sí mismo, sin necesidad de saber de dónde procede ni hacia donde se dirige y en el marco de lo que Rudolph Reti denomina tonalidad melódica (Reti, 1965), la música de Gaigne contribuye a convertir el artesanal enlucido de una pared en un acto artístico. No se consigue solo con la música: también colaboran el propio diseño sonoro y, en palabras de Saborit, «el encuadre, la iluminación [y] los fundidos\* encadenados» (Saborit 2003, 99). La constatación de que es algo premeditado se produce

cuando, poco después, vuelve a sonar esta misma música en el momento en el que el pintor Antonio López se está preparando para participar como modelo en algo que ya se presupone un proceso artístico: la elaboración de un cuadro que está pintando su esposa, también artista.

### 1.3.2 Connotaciones mayor-menor

En contra de lo que pudiera parecer, no hay indicios para considerar que la elección de un sistema fundamentado en el modo mayor o en el modo menor viene determinada por el carácter «alegre» o «triste» de una secuencia.

Quizás este prejuicio no constatado en la muestra seleccionada en el estudio obedezca a una visión más morfológica y aislada de los acordes mayor y menor; tal vez nazca de una extrapolación de los distintos trucos que utilizan los profesores de lenguaje musical para que los niños empiecen a diferenciar ambos modos; o incluso algunos tratados de armonía antiguos tengan algo que ver, al recoger incorrecciones que tienden a encumbrar al modo mayor como un sistema que «al menos en sus fundamentos, ha brotado espontáneamente de la naturaleza» (Schenker 1990, 100).

Un caso interesante se produce en la banda sonora de *El porqué de tot plegat*, calificada por el propio Cases como una «composición optimista» (Padrol 2006, 170). No obstante, los tres temas principales de la misma (C\_PQ:1,2,20), que persiguen una funcionalidad similar, están en tres modos distintos: eolio, menor y mayor.

Por otro lado, uno de los temas más melancólicos y expresivos de la muestra, el de *Secretos del corazón* (MN\_SC: 1), está en modo mayor, utilizando únicamente los acordes sobre los grados tonales.

Se podrían añadir numerosos ejemplos, pero lo fundamental es señalar que no existe una relación unívoca según la cual los compositores utilicen el modo mayor en las ‘secuencias alegres’ y el modo menor en las ‘secuencias tristes’. Lógicamente, el compositor se sirve de forma más determinante de otros factores como el ritmo, el carácter melódico o la instrumentación. Pero lo más interesante es que incluso desde el punto de vista de la armonía, utilizan otro tipo de herramientas —en las que se incidirá a lo largo de este apartado— que permiten utilizar tanto el modo mayor como el modo menor como punto de partida para secuencias de ambos tipos. Y todo ello sin olvidar que la escucha de un modo no se producirá en términos absolutos sino en términos relativos, es decir,

teniendo en cuenta el contraste que se produzca con respecto a lo que se ha escuchado antes y lo que se escuchará después.

## 2. INTERVÁLICAS CONCRETAS

Algunos intervalos específicos, ya sea de forma aislada o como sonidos que forman parte de una estructura armónica más compleja, se asocian de manera recurrente a momentos muy concretos. Tres de los más relevantes son: la quinta justa, el tritono y los intervalos con armónicos alejados.

### 2.1 Quinta justa

El intervalo de quinta justa posee tres peculiaridades muy interesantes. La primera es que, sin contar la octava, es el intervalo más consonante, dado que es el primer sonido distinto a la fundamental que aparece en el fenómeno físico armónico.



Ejemplo 227. Fenómeno físico armónico

Esto implica un resultado sonoro más vacío —al sonar ya la quinta como un armónico importante de la fundamental— que cuando se opta por otro intervalo menos consonante.

La segunda peculiaridad es que, al no incluir la tercera, un intervalo de quinta en un contexto tonal puede actuar como acorde mayor o menor incompleto. Al margen de cuestiones morfológicas, será precisamente ese contexto tonal el que determine, caso de ser posible, si el acorde se consideraría mayor o menor. Un ejemplo de esta utilización de los intervalos de quinta como acordes sin tercera se produce en los *power chords*, es decir, los acordes producidos en la guitarra eléctrica distorsionada utilizando tan solo dos cuerdas que se corresponderían con la fundamental y la quinta del acorde.

La tercera y última peculiaridad del intervalo de quinta viene determinada por sus connotaciones históricas. En la mayoría de los libros de texto e incluso en tratados sobre armonía en la práctica común se advierte sobre la no conveniencia de movimientos paralelos de quintas y octavas. Se justifica, en parte, por el peligro que suponen si se quiere mantener la independencia entre las voces. Pero, además, se empezaron a evitar para alejarse de las primeras consonancias que fueron aceptadas —octavas, quintas y

cuartas justas—, como si la introducción de terceras y sextas en parte fuerte a partir del *Ars Nova* implicara que la utilización de quintas paralelas en su lugar era algo arcaico. Diether de la Motte precisa este extremo cuando afirma que «en la prohibición de los movimientos paralelos del siglo XIV se manifiestan el menosprecio y la repulsa hacia un pasado musical que se consideró entonces como primitivo» (De la Motte 2006, 12). En cierto modo, la utilización hoy en día de varias quintas paralelas puede suponer una referencia expresa al pasado de fácil percepción por parte del público.

Iglesias utiliza un intervalo de quinta en una dura secuencia de *Vacas* situada en un frente de las guerras carlistas, justo antes de comenzar la batalla (I\_V: 2). No es una escena épica. Más bien al contrario: se presenta el lado más humano, el miedo de los soldados y cómo la guerra los deshumaniza debido a su instinto de supervivencia. En *Julio Medem (Critical Guides to Spanish and Latin American Text and Films)*, Jo Evans señala uno de los momentos más dramáticos de esta película:

The dehumanising effect of war is also illustrated in the way red-headed mess boy Ilegorri locates Manuel in the trenches between soldiers 200 and 230. War reduces individuals to numbers, and it reduces Manuel from a champion to a cowardly woodcutter: an oxymoron that subverts the traditionally mythic status of the archetype. (Evans 2007, 28)

Hasta ese punto, ya habían aparecido acordes incompletos, sin la quinta, permitiendo, no obstante, establecer un centro de referencia. Pero el intervalo de quinta justa se escuchará inmediatamente después de que el pequeño Ilegorri le diga a Mendiluce que ha visto a Manuel Iriguibel —el famoso aizcolari, paisano de ambos— «allí, entre el 200 y el 230». Se sigue escuchando brevemente mientras el niño corre diciendo en voz alta los números por los que va pasando, incidiendo en el proceso de deshumanización inherente a las guerras.

La aparente «desnudez» del intervalo de quinta en un contexto triádico puede tener efectos menos dramáticos. En la coda de la primera escena de *Torrente, el brazo tonto de la ley* (BÑ\_TO: 1) y justo después de haber escuchado una compleja estructura armónica —un acorde F#<sub>-Maj7</sub>(<sup>b</sup>13), al que se añade poco después la séptima menor—, Baños decide concluir con el acorde F#<sup>5</sup>, produciéndose un contraste significativo que, en cierto modo, destaca el carácter cómico de la situación que se acaba de producir y anticipa lo que en realidad va a ser esta película.



En ese mismo largometraje se utilizan las connotaciones preclásicas de las quintas justas en un bloque que engrandecerá el carácter épico de una secuencia en la que el variopinto grupo se dirige a la batalla (BÑ\_TO: 36). Un acorde A<sup>5</sup> —que contrasta con el sistema cuatriádico predominante en esta película— con un ritmo muy característico apoyado en un toque de caja, será un adecuado prelude para el comienzo del tema en modo dórico.

En otras ocasiones, se puede utilizar la sonoridad del intervalo de quinta en un contexto triádico para reforzar algún punto de sincronía. Un ejemplo característico es el que se produce en BÑ\_TO: 43, justo antes de que Torrente, que está siendo evacuado por el personal sanitario, vaya a decir la típica frase a modo de última voluntad —en este caso, «Ocúpate de que entierren a mi padre como vivió: con dignidad»—. El acorde C#<sup>5</sup>, dentro de un fragmento armónicamente mucho más complejo, aporta esa sencillez que solemniza ese momento, anticipando que algo importante va a decir. Es algo muy breve, posteriormente se retomará el carácter general del bloque.

La utilización del intervalo de quinta justa en los momentos importantes no es algo nuevo. Cuando Guillaume de Machaut escribió la *Messe de Nostre Dame* ya se utilizaban terceras y sextas en parte fuerte. No obstante, analizando el Kyrie se puede comprobar fácilmente que todas las cadencias importantes omitían la tercera, situando en primer y único plano ese intervalo de quinta tan consonante.

## 2.2 Tritono

En la entrada correspondiente a ‘tritono’ de *Grove Music Online*, William Drabkin sitúa la referencia expresa a este término por vez primera en torno a los siglos IX y X, concretamente en el tratado *Musica enchiriadis*, aunque no fuera explícitamente prohibido hasta el desarrollo del sistema hexacordal de Guido d’Arezzo, momento en el que se introduce si bemol como el cuarto grado del hexacordo con inicio en fa. Y añade:

From then until the end of the Renaissance the tritone, nicknamed the ‘diabolus in musica’, was regarded as an unstable interval and rejected as a consonance by most theorists. In the 13th century it was classified as a *discordantia perfecta*, along with the minor 2nd and major 7th; and by the 15th century the Lydian mode was understood as having a flattened fourth degree (Tinctoris: *Liber de natura ... tonorum*, 1476), that is, as being a transposed Ionian mode, as Glarean defined it in the *Dodecachordon* (1547). (Drabkin 2016)

Esta inestabilidad, desde un punto de vista de la expresividad, se suele asociar a momentos de tensión o, al menos, de incertidumbre. Tampoco es algo novedoso. Rubén López Cano, en *Música y retórica en el Barroco*, habla de la figura denominada *Parrhesia*, citando numerosos teóricos que establecen su existencia cuando «entre dos voces aparecen fuertes e inusuales disonancias como consecuencia del movimiento natural de la línea melódica de cada una de ellas» (López Cano 2000, 173). Cuando Ivan Cartas alude a esa misma figura introduce expresamente el tritono: «Falsa relación, disonancia particularmente estridente (en especial, un tritono) entre voces diferentes» (Cartas Martín 2005, 137).

En el ámbito de la tonalidad, el tritono suele formar parte del acorde de séptima de dominante, por lo que será una herramienta eficaz para reafirmar la tonalidad. Pero no hay que olvidar que es un intervalo simétrico que divide la octava en dos partes iguales, por lo que tiene dos posibles objetivos de resolución: aquel que se produce al considerar una de las notas la sensible y la otra la tónica y el que se deriva de considerar justo lo contrario. Por ejemplo, si se parte de un tritono si-fa, considerando si como sensible y fa como séptima, resolvería en do; si se considera fa como sensible y si (enarmonizando, do bemol) como séptima, resolvería en sol bemol. Se da, por tanto, la paradoja de que por un lado reafirma la tonalidad al formar parte del acorde de séptima de dominante, pero por otro lado se genera cierta ambigüedad al tener dos posibles objetivos (algo, que dará lugar, por ejemplo, a los substitutos de dominante).

Los compositores seleccionados en la muestra van a servirse de la tensión que aporta el tritono en numerosas secuencias y de diferentes formas. Nieto recurre al tritono en *Sé quién eres* para acompañar el grado de tensión presente en la mayor parte de esta película. Ya desde el primer bloque (N\_SQ: 1) privilegia esta interválica en el «tema de Mario», uno de los dos temas principales de la película, en el que se hace alusión a su enfermedad. La armonía del mismo, I- II°, es muy diferente del tema lírico con el que interacciona a lo largo de este bloque: el «tema de Paloma». El tritono entre la fundamental y la quinta del segundo acorde generará una tensión evidente, aunque evita conscientemente la direccionalidad tan obvia que se hubiera producido en caso de formar parte de un acorde de dominante<sup>127</sup>. El último acorde de este mismo bloque, que coincide

---

<sup>127</sup> Esta misma estructura (I- II°) se encuentra en otras secuencias de Nieto para introducir, de forma similar, cierta sensación de tensión. En N\_PT: 6 se escucha tras el desmayo de Desi, sobre una nota pedal aguda en

con la última nota de lo que posteriormente será «el motivo de la muerte», privilegia la interválica de tritono entre voces extremas, algo a lo que Nieto recurrirá nuevamente en N\_SQ: 5 y en otras películas como *El perro del hortelano* (N\_PH: 4).

Pero el momento más interesante se produce en N\_SQ: 23, coincidiendo con el momento en el que el espectador es consciente de que han puesto la bomba y una niña, la hermana de Álvaro, entra con una tarta para su padre. Hasta ese momento se había escuchado un bloque bastante complejo, con trémolos, clústeres y un ritmo indeterminado en las cuerdas en tesitura aguda, aludiendo así a los recuerdos de Mario y la tensión de ese momento. Pero la entrada de la tarta es un punto de sincronía que Nieto destaca con dos elementos: uno tímbrico, con la inclusión del piano y la celesta; y otro armónico, escribiendo una melodía a dos voces a distancia de tritono.

También la introducción de N\_ME: 6 concluirá con un breve tritono que anticipa cierto grado de tensión, sobre el cual comenzará una melodía interpretada por un corno inglés. Y en N\_PT: 14, coincidirá con el punto de máxima tensión de esta secuencia, subrayando el punto de sincronía en el que finalmente Desi se ha decidido a llamar a Yamán tras confirmarse que espera un hijo suyo, algo que ya le ha confesado previamente a su marido.

No podía faltar el tritono en el largometraje con más tensión de todos los seleccionados con música de Nieto: *Intruso*. Uno de los ejemplos más claros se produce en N\_IN: 12. Luisa está junto a la cama de Ángel, que ya está enfermo. Poco antes de que se acerque para besarle comienza el tema principal en re menor, pero cuando le besa y el aparentemente dormido Ángel le devuelve el beso con violencia, la armonía cambia súbitamente, escuchándose en un primer momento una fundamental sobre mi bemol ( $b^2$ ), a la que se añade un la doblado a la octava.

Pero lo más llamativo se produce probablemente en la secuencia con más tensión del largometraje. Luisa descubre que el que está en su cama no es Ramiro sino Ángel. Por el contexto, se puede deducir que ha matado a Ramiro y que él va a morir casi inmediatamente. Después de que Ángel responda: «Soy yo. Yo; yo por fin en la cama de él» y se haya dado completamente la vuelta, sobre la estructura armónica compleja en

---

violines a la que se añaden elementos turcos que caracterizan a Yamán. En cierta forma, anticipa que algo va a suceder entre ambos personajes.

tesitura grave a modo de clúster que se había escuchado hasta entonces, se añade el motivo principal del largometraje por aumentación. Pero la bordadura inferior que constituía el comienzo en su origen, se transforma en un tritono melódico.



Ejemplo 228. *Motivo original y motivo transformado (N\_I)*

Iglesias también utiliza de forma recurrente el tritono en la banda sonora de su autoría con más tensión entre las seleccionadas: *La ardilla roja*. Ya nada más comenzar, el bajo se desplaza a su tritono inferior, si bemol, para volver nuevamente al mi inicial (I\_AR: 1). Iglesias consigue con ello reforzar ese mi como centro, pero sin utilizar ninguna connotación tonal. No es algo inusual: el propio Dvořák utiliza precisamente esta misma idea con tríadas mayores (E y B $\flat$ ) para comenzar el segundo movimiento de su novena sinfonía. No obstante, el segundo acorde lo utiliza en primera inversión, a diferencia de Iglesias, quien al privilegiar ese tritono en el bajo consigue una mayor sensación de tensión. Este mismo tritono en tesitura grave se escucha en I\_AR: 2, ahora de forma aislada, cuando Jota se acerca a socorrer a la persona que acaba de sufrir un grave accidente de moto, al comienzo de una pesadilla de Lisa (I\_AR: 45) y cuando Jota llama por primera vez al siniestro personaje llamado Félix y le dice que Lisa no quiere volver con él (I\_AR: 47).

En I\_AR: 49, la mera presencia del tritono no hubiera servido para expresar el grado de tensión que la secuencia requería, ya que se ha escuchado en otras secuencias y ahora se necesitaba algo con mayor grado de tensión. Félix se dispone a cortarse la mejilla con unas tijeras. Hay miedo, incluso pánico, en la expresión de algunos de los personajes, por lo que el mismo elemento no sería suficiente. Entonces, Iglesias opta por situar en primer plano un trémolo de tritonos con el piano a distancia de tercera, concretamente entre re-sol# y si-fa.

De una forma mucho más sutil, se escucha un tritono casi subliminalmente en *Todo sobre mi madre* (I\_TM: 1) cuando Manuela está en el quirófano y su expresión por primera vez refleja que el desenlace va a ser fatal. En ese momento y de una forma prácticamente imperceptible, la celesta —que había reforzado hasta ese momento la armonía utilizando notas estructurales— interpreta, en tesitura muy grave y panoramizada en la mezcla hacia el canal izquierdo, la nota fa, que es precisamente la que produce un tritono con la nota final de la melodía. Ambas notas se repiten alternativamente.

Con la idea de generar expectación —en lugar de tensión— se privilegia un tritono do#-sol en el motivo de las trompas al inicio de *Torrente, el brazo tonto de la ley* (BÑ\_TO: 1). El sistema utilizado habitualmente por Baños implica la necesidad de estructuras armónicas con una mayor complejidad para expresar un incremento de la tensión. No obstante, el tritono le permite subrayar un punto de sincronía en *La comunidad* coincidiendo con el cambio a un primer plano de un gato en BÑ\_LC: 1, aunque la percusión tenga que ayudar un poco.

En *Los años bárbaros*, Bardem utiliza un tritono para anticipar la aparición en plano del fascista Marquina y la tensa situación que se va a producir con los jóvenes protagonistas encarcelados (BR\_AB: 9).

En otras ocasiones, se utiliza el tritono como interválica entre fundamentales de dos acordes consecutivos. En BÑ\_LC: 42, Julia —la protagonista— sale de su piso acompañada por dos policías. En la maleta lleva el dinero, y el resto de vecinos de la comunidad observan nerviosos cómo está huyendo. Algo deben hacer rápidamente, pero no pueden quedar en evidencia ante los agentes.

The image shows a musical score for Example 229. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a whole note chord labeled  $I^5$ . The bottom two staves are bass clefs with a whole note chord labeled  $\#IV^5$ . A blue dashed line highlights the interval between the two chords, which is a tritone. The notation is in 4/4 time.

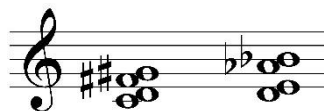
Ejemplo 229. Tritono melódico entre fundamentales

Baños alterna dos acordes sin tercera, cuya fundamental está separada tres tonos, para reflejar esta situación. Sobre estas mismas fundamentales ampliará posteriormente ambos acordes al mismo tiempo que se podrá escuchar un motivo melódico en el piano.

Incluso se utiliza el tritono para conseguir un determinado contraste entre dos secciones del mismo bloque, tal y como sucede en BR\_AB: 2, un bloque donde se presenta casi todo el material con el que Bardem va a construir la banda sonora de *Los años barbaros*. La tonalidad principal es fa sostenido, pero cuando Marquina es recibido en audiencia por Franco y la acción se visualiza desde el punto de vista del dictador, el centro de referencia cambia a do.

Una curiosa utilización del tritono, que ejemplifica su versatilidad, es la que se produce en *Solas* (ML\_SO: 25). Tras un ambiguo comienzo con un acorde aumentado, se escucha un F-7<sup>b5</sup> sin la tercera, en el que ese tritono fa-si adquiere una gran relevancia; para finalmente resolver en un C-<sub>7</sub><sup>3</sup>. A pesar de esta resolución, el resultado no es muy funcional desde un punto de vista tonal, e incluso la conducción de las distintas voces en la cadencia se aleja de los movimientos más frecuentes. Todo esto, unido a la enigmática frase pronunciada por el vecino —«Dios nos regala otro día más»—, presagia un suceso del que pronto se hará partícipe al espectador. La inquietud aumenta cuando tras el comienzo de lo que parecía un fundido a negro, aparece la imagen de la madre de Ana, sentada en una silla mientras se escucha otro tritono. Pero a los pocos segundos y coincidiendo con un cambio en la expresión de María Galiana y un cambio de luz en su rostro, el discurso armónico se va a clarificar: ese tritono formará parte de un B<sub>7</sub> en tercera inversión con la quinta omitida que resolverá, de forma bastante previsible en un E<sub>b</sub>add<sub>6</sub>. A partir de aquí, el pasaje presentará una armonía romántica. No hay tensión, más bien paz y recuerdos. La función anticipatoria de que algo iba a suceder no ha desaparecido, pero el carácter casi trágico que presagiaba el comienzo se ha transformado.

Por último, se puede utilizar el tritono como elemento constructivo de estructuras armónicas con mayor tensión. En BO\_NH: 9, Bernardo Bonezzi superpone dos tritonos a distancia de segunda mayor. Esta estructura se desplaza ascendentemente un tono hasta llegar al segundo acorde, lo que aumenta la sensación de movimiento y desorientación motivada por la pérdida de cualquier centro de referencia.



Ejemplo 230. Tritono como elemento constructivo (BO\_NH: 9)

El resultado sonoro se adapta perfectamente a la sensación de angustia y de dependencia que tiene Gloria por su problema con el alcohol.

### 2.3 Interválica con armónicos lejanos

En infinidad de ocasiones se utilizan interválicas con armónicos lejanos —tanto simples como compuestas—, fundamentalmente séptimas mayores, novenas mayores y novenas menores, asociadas a secuencias en las que el grado de tensión es ciertamente alto o extremo. Dichas interválicas pueden reforzar un punto de tensión concreto o formar parte de un proceso de evolución armónica acorde con ese incremento de la tensión.

La identificación de estas interválicas con secuencias de tensión no es algo exclusivo del cine español de los noventa. María de Arcos incide en la aceptación de este uso por parte del público:

Respecto al papel que juega la disonancia en dicho contexto, podría matizarse que la aceptación del público es mayor cuanto mayor sea el paralelismo de la música con la escena representada. Así, puesto que queda demostrada la tensión que es capaz de producir un acorde disonante en el oyente medio, éste puede justificarla sin problemas en momentos de angustia vital y narrativa. (Arcos 2006, 128)

El compositor Irwin Bazelon enumeraba distintas sensaciones, todas ellas negativas, que se asocian a estas interválicas en cine y en televisión:

Historically, dissonance —harsh, controversial, disconcerting sounds— has been treated in films as a negative factor implying neurosis, evil, agony, and pain, the opposite of good and right, sweetness and light. Even television commercials emphasize the negative qualities (before swallowing) by discord and reinforce the product's benefits (after swallowing) with music of radiant purity. It is as though a halo of consonance were placed over the head of the hero and a Satan's tail of dissonance tacked onto the villain (Bazelon 1975, 88).

Entre los ejemplos de secuencias concretas en las que se escuchan séptimas mayores entre voces extremas, se encuentra el momento con más tensión de *Vacas*, coincidiendo con el final del intento de incesto y ataque de locura de Juan en la parte central de I\_V: 20; también la secuencia del cuchillo en *Tierra* (I\_T: 24), en el momento en el que Tomás se está ahorcando y Ángel intenta cortar la cuerda; o el re agudo en los violines sobre el pedal grave en mi bemol, que aparece perfectamente sincronizado con la primera visión de la cama manchada de sangre cuando Astarloa abre la puerta en *El maestro de esgrima* (N\_ME: 14).

La novena menor, como alternativa a la séptima mayor, normalmente suele aportar una dosis adicional de tensión al estar situada un poco más a la derecha en el fenómeno físico-armónico. No es el caso de *El perro del hortelano* (N\_PH: 4), donde al encontrarse esa novena menor en un contexto tonal —y, más concretamente sobre la dominante—, es utilizada por Nieto simplemente para subrayar la incomodidad de Marcelo ante el cariz que va tomando su conversación con la condesa. Baños la utiliza de una forma más convencional en el punto de sincronía sobre la imagen del gato al comienzo de *La comunidad* (BÑ\_LC: 1). Reforzando la función del tritono —que ya se explicó en el epígrafe anterior—, un pedal agudo en sol, interpretado por los violines, forma una novena menor con el fa# grave. Y de forma similar y también en voces extremas, es requerida por Iglesias en la secuencia de máxima tensión de *Vacas* (I\_V: 20), quien también reserva una novena menor para los extremos de una compleja estructura en el piano que aparece en *Todo sobre mi madre* acompañando a una aturdida madre de Rosa, tras enterarse de que Lola es el padre de su nieto (I\_TM: 22).

La novena mayor, menos disonante, puede pasar algo más desapercibida, aunque su versatilidad es interesante. Un ejemplo muy clarificador de la diferente utilización de ambas se produce en *La ardilla roja*, justo después de que aparezca el título de la película en I\_AR: 1. Tras concluir los créditos, sobre la imagen del protagonista de espaldas se hace más presente la octava superior respecto a mi que resolverá por grados conjuntos en una novena mayor (fa#), incrementando la tensión que transmite la escena. Poco a poco se abre el plano y se observa que está en un puente sobre el mar. El bajo del piano resuelve en la, convirtiéndose el si —que anteriormente era la quinta del acorde— en una novena mayor. Pero es justo cuando cambia el plano y se ve la imagen desde abajo cuando aparece un si bemol, una octava más grave que el anterior, es decir, la novena menor. Ese choque, unido a la expresión del protagonista que se mostrará inmediatamente después,



ayuda al espectador a entender que pueda estar pensando en suicidarse. La novena mayor vuelve a aparecer en este largometraje cuando Félix manosea a Sofía (I\_AR: 45).

Bardem alterna novena mayor y aumentada sobre un acorde  $I^+_{Maj7}$  en *Los años bárbaros*, al objeto de subrayar el peligro de que los protagonistas sean descubiertos por el vigilante de la facultad mientras están haciendo pintadas (BR\_AB: 1). En esa misma película, mezcla séptima mayor y menor a la vez para acompañar uno de los puntos de mayor tensión: cuando Marquina, el jefe de la falange, es recibido en audiencia por Franco y la cámara se sitúa en el mismo lugar que el dictador (BR\_AB: 2). No obstante, Bardem conforma el acorde de tal manera que el choque que se produce es bastante sutil, suavizado, entre otras cosas, por elementos melódicos horizontales.

Exactamente lo contrario es lo que pretende Nieto en *El maestro de esgrima*, cuando sobre la imagen del cadáver de Ayala se escucha un intervalo de segunda menor en las trompetas (N\_ME: 12), destacando todavía más por estar constituido por dos notas con el mismo timbre. Además, la nota más grave de esa segunda forma un intervalo de séptima mayor con el bajo.

En otras ocasiones, los armónicos alejados van a ir entrando progresivamente, consiguiendo que la sensación de tensión en la secuencia también vaya aumentando. Un claro ejemplo se escucha en *Sé quién eres* (N\_SQ: 5), cuando Ginés entra al baño, presumiblemente para hablar con un desconocido. Está sonando un  $C-add9$ , pero cuando el desconocido detiene el ataque con un cuchillo de Ginés suenan los acordes  $A\flat-7$   $F\sharp add6(9)$ , hasta que finalmente la armonía elegida como preludio del *glissando* sobre el que seccionarán su cuello es  $E^5_{Maj7}(\sharp 11)$ .

Ejemplo 231. Armónicos alejados para generar tensión (N\_SQ: 5)

Al introducir armónicos alejados de forma progresiva en función de su grado de tensión, hay que tener muy en cuenta el punto de partida. El incremento de la tensión de la secuencia será percibido de forma diferente dependiendo de la tensión armónica existente en el momento inicial. Baños parte de una tríada menor en la escena en la que resucita un muerto, que posteriormente se transformará en acordes menores pero con la séptima mayor y la novena añadida (BÑ\_G: 10). Menos diferencial de tensión hay en BÑ\_TO: 37, donde sobre un gesto inicial con la séptima menor se añaden tensiones más disonantes en las trompetas.

Un punto de inicio ciertamente consonante se produce al comienzo de BÑ\_G: 2, en *Goya en Burdeos*, ya que se parte de un intervalo de quinta justa sobre mi.

The image shows a handwritten musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass. The score is written in 3/4 time and features a sequence of chords. Handwritten annotations include 'Sondimo' and 'sonza sand' (written as 'sonza sand' and 'senba sand'). Dynamics markings such as 'ppp' and 'p' are present. The score is identified as 'Goya 1M2 "Donde estoy"-1'.

Ejemplo 232. *Diferencial de tensión entre dos puntos* (BÑ\_G: 2)

Posteriormente se añade la tercera menor en las violas y al final del tercer compás la séptima menor en los violines primeros.

No obstante, no es indispensable la existencia de una referencia tonal para aplicar esta técnica de incremento progresivo de la tensión. En *La comunidad*, al final de BÑ\_LC: 16 se produce el momento de máxima tensión de esta secuencia cuando una siniestra sombra, que emite el sonido de Darth Vader, intenta entrar en el piso donde se encuentra la protagonista cogiendo un dinero que no es suyo. Desde el momento en el que se ve la sombra a través del cristal de la puerta hasta que Julia consigue echar el cerrojo, se va construyendo un acorde, nota a nota, con la siguiente interválica desde la

fundamental: (1, 3, 4,  $\flat 6$ ,  $\flat 9$ ). Aunque comienza con la tercera mayor, precisamente deja para el final los dos sonidos más disonantes y precisamente en ese orden  $\flat 6$  y  $\flat 9$ .

Asimismo, es posible en un mismo gesto establecer un incremento de la tensión y, posteriormente, un decremento. En la secuencia en la que Julia parece que se va a escapar escoltada por unos ingenuos policías que desconocen que lleva el dinero en la maleta (BÑ\_LC: 42), se aumenta la tensión mediante intervalos de segunda cuando parece que los vecinos van a convencer a los policías para que se queden un rato; pero, posteriormente, cuando parece que los policías no van a acceder a sus pretensiones, esas segundas van resolviendo en terceras, relajando así la secuencia.

Por último, habría que señalar que incluso los clústeres resultan más tensos si el intervalo entre sus notas extremas está formado por armónicos lejanos. Nieto y Baños optan por una séptima mayor entre los extremos de dos clústeres que coinciden con puntos de máxima tensión: cuando Mario lanza al policía por la ventana (N\_SQ: 7) y sobre la imagen de un atormentado Goya en su cama al comienzo del bloque de *Goya en Burdeos* titulado «Ante la muerte» (BÑ\_G: 6).

### 3. ACORDES CONCRETOS: ARMONÍA MORFOLÓGICA

Aunque en este punto se habla de acordes como elementos aislados, es decir, de la vertiente morfológica de la armonía, hay que tener en cuenta que la vertiente sintáctica ejercerá una gran influencia. Por tanto, aunque se profundizará en la utilización de acordes específicos a efectos operativos, esto no será óbice para que en ocasiones se haga referencia al contexto en el que se producen, ya que muchas veces será fundamental para entender su percepción en el marco de una secuencia concreta.

Un ejemplo de cómo la percepción de los acordes es algo relativo, dependiendo del contexto, se produce en *Secretos del corazón*, en la secuencia donde Javi caza una mosca (MN\_SC: 12). Comienza con una sencilla melodía en do menor, que confirma un do grave en el piano cuando aparece la mosca en primer plano. Pero justo en el momento en el que es cazada, sobre esa fundamental se construye un C-7(11). El componente sintáctico reelabora la visión meramente morfológica del acorde. Ese mismo acorde podría funcionar en otro contexto como mero acompañamiento, al objeto de colorear un *Leitmotiv*. Pero en este caso, el contraste con respecto a la expectativa creada en el oyente —una tríada menor— implica un aumento de tensión perceptible por parte del espectador.

A pesar de todo esto, se encuentran acordes específicos asociados a distintas necesidades expresivas en determinadas secuencias, siendo a veces tendencia compartida por varios compositores y, en otras ocasiones, elementos que ayudan a configurar el lenguaje de un determinado compositor.

#### 3.1 Acordes usados por distintos compositores con una funcionalidad equiparable

##### 3.1.1 Acorde menor con la séptima mayor

El acorde menor con la séptima mayor es uno de los más utilizados en la historia del cine, circunscribiéndose normalmente a situaciones muy concretas. En el cine mudo ya aparecía, tal y como se puede contrastar gracias a su aparición bajo el epígrafe «Katastrophe», en clave de fa y a partir del cuarto compás del fragmento titulado «Erscheinung des Todes» ('Apariencia de la muerte'), en el segundo volumen de *Allgemeines Handbuch der Filmmusik* (Erdmann y Becce 1927, II, 1):

Ejemplo 233. *Acorde menor con la séptima mayor*

No es un caso aislado. Tradicionalmente, el acorde menor con la séptima mayor se ha relacionado con situaciones de gran tensión. Las razones principales para esta asociación son dos. La primera de ellas se fundamenta en la interválica de séptima mayor que aparece entre las notas extremas, algo a lo que ya se aludió en el subepígrafe III.2.3. No obstante, la misma interválica entre notas extremas se produce en un acorde mayor con séptima mayor y el resultado no es tan disonante. Se podría aducir, que en un acorde menor con la séptima mayor se puede percibir un acorde aumentado desde la tercera del acorde, aportando objetivamente algo más de tensión de la que se deriva de la tríada menor que se formaría desde la tercera de un acorde mayor con la séptima mayor. Pero probablemente entre también en juego la segunda razón, en la que confluyen cuestiones culturales que conforman las expectativas del oyente.

Para un músico de jazz, el acorde mayor con la séptima mayor es, en modo mayor, un acorde cuatríada sobre la tónica —o sobre el cuarto grado—, un acorde perfectamente contextualizado. Teóricamente, ese mismo músico de jazz consideraría al acorde menor con la séptima mayor como el acorde de tónica utilizando la escala menor armónica. No obstante, en armonía tradicional se opta por la sensible en lugar de la subtónica en modo menor en acordes con función de dominante, por lo que, en el marco clásico del modo menor el acorde de tónica no sería  $I_{-Maj7}$  sino  $I-7$ . Dicho de otro modo, el acorde  $I_{-Maj7}$ , desde un punto de vista tonal sería un acorde descontextualizado en la práctica, y es precisamente ese desconocimiento del punto en el que se sitúa el oyente, la segunda razón por la que se percibe una mayor tensión. Por consiguiente, en el acorde menor con la séptima mayor en música de cine suele primar esa situación descontextualizada, priorizando el aspecto morfológico del acorde sobre el sintáctico al objeto de subrayar un punto de tensión dramática.

Así sucede, por ejemplo, en varias secuencias de *Vacas*. Se asocia recurrentemente al coro que se escucha en la música que acompaña a las secuencias del bosque, incidiendo en ese aspecto esotérico y misterioso que se le otorga a lo largo de la película. También juega un papel fundamental en la primera y tercera sección de I\_V: 20 y en I\_V: 2, después de que Iriguibel, aterrado, haya gritado después de disparar, subrayando el punto de sincronía en el que aparece un primer plano de Mendiluce tendido en la trinchera con una herida de muerte en el cuello. No obstante, habría que señalar que en este último ejemplo Iglesias opta por no centrarse en el carácter morfológico de ese  $Bb_{-(Maj7)}$  y enseguida lo convierte en un  $Bb^{\circ}_7$  para no alejarse del centro de referencia inicial, que continuará en do mayor.

De una forma similar, cuando Esteban corre tras el taxi en *Todo sobre mi madre* y su madre le llama dos veces, el acorde de tónica se transforma sutilmente en un acorde menor con la séptima mayor, anticipando así la tragedia (I\_TM: 7). Durante la carrera predominan los movimientos horizontales arpegiados en el piano que producen intervalos con armónicos bastante alejados respecto a la cuerda, hasta el momento del atropello en el que se vuelve a utilizar el acorde menor con la séptima mayor pero, al objeto de añadir todavía mayor tensión, se refuerza la séptima mayor con una novena mayor.

El sistema normalmente utilizado por Baños en sus películas le permite incluir el acorde menor con séptima mayor en un contexto cuatriádico. Un caso bastante extremo se produce en BÑ\_G: 2, en una secuencia en la que una melodía interpretada por el oboe —que en determinados momentos muta a corno inglés— destaca el tormento interior que acompañará a Goya a lo largo de la película. La segunda frase comenzará con  $E_{-Maj7}$ , como rearmonización del comienzo de la primera frase, que había sido un  $Eb^+_{Maj7}$  pero que poco después, mediante una relación mediántica, se transforma en un  $G_{-Maj7(\#11)}$ .

De una forma similar, encadenará por relaciones mediánticas tres acordes menores con la séptima mayor cuando resucita un muerto en BÑ\_G: 10, dos de ellos añadiendo la novena mayor:  $C_{-Maj7(9)}$ ,  $Eb_{-Maj7}$  y  $G_{-Maj7(9)}$ . Y a la novena mayor se añadirá la tensión #11 en BÑ\_LC: 1, resultando un acorde  $V_{-Maj7(9,\#11)}$  que coincide con el momento en el que el espectador es consciente de que el gato está andando sobre un cadáver en avanzado estado de descomposición.

No obstante, hay otras formas de desarrollar las potencialidades de la tensión que transmite esta estructura armónica. También en *La comunidad*, Baños utiliza el acorde  $A_{-Maj7(9)}$  para construir un ostinato en el dramático bloque que concluirá con la desagradable muerte de Domínguez en el ascensor. En un contexto armónico más romántico, Bonezzi anticipa que algo malo va a suceder introduciendo esta sonoridad como una especie de bordadura de dos compases de duración de un acorde mayor con la séptima mayor, cuando Doña Julia acompaña a Gloria al autobús (BO\_NH: 18); será la última vez que se vean antes de que Doña Julia se suicide.

Por último, habría que mencionar un contraejemplo que huye de las connotaciones más habituales de este acorde. En *Solas*, Meliveo consigue que el acorde  $I_{-Maj7(9)}$  pase desapercibido al final de una frase en un contexto cuatriádico en modo menor. En esta secuencia la séptima mayor es tan solo una forma peculiar de colorear el acorde de tónica, evitando así sus connotaciones más frecuentes.

### 3.1.2 Acorde de séptima disminuida

En un contexto tonal, el acorde de séptima disminuida tiene la particularidad de que, al ser un acorde simétrico, puede resolver en cuatro tónicas distintas. Es decir, que la inversión de un acorde de séptima disminuida es otro acorde de séptima disminuida, lo que en la práctica implica que tan solo existen tres acordes de séptima disminuida distintos.

Por consiguiente, un acorde de séptima disminuida es un acorde con función de dominante que puede resolver en cualquier tonalidad —mayor o menor— cuya sensible sea cualquiera de las cuatro notas que lo forman.

La versatilidad de este acorde ha sido muy utilizada a lo largo de la historia, permitiendo desde modulaciones enarmónicas casi inmediatas hasta series de acordes disminuidos que redireccionen la tensión a cualquier centro de referencia elegido por el compositor.

En música cinematográfica se ha utilizado en muchas ocasiones en el marco de la tonalidad, pero también se aprovecha en otros contextos esta sensación de direccionalidad con un objetivo ambiguo inherente al acorde de séptima disminuida para centrar la atención en un determinado punto.

En la música de Nieto se pueden encontrar numerosos ejemplos de utilización del acorde de séptima disminuida en un contexto tonal. La llegada al clímax —coincidiendo con el momento en el que entra la luz en una estancia oscura y se escucha el tema «luz y armonía»— en una de las secuencias principales de *El rey pasmado*, se destaca utilizando previamente varios acordes de séptima disminuida (N\_RP: 4). Aunque incluye algún acorde diferente, en esencia sería equiparable a una serie ascendente de acordes de séptima disminuida, tal y como suele aparecer tradicionalmente.

Iglesias suele recurrir al acorde de séptima disminuida al margen de la tonalidad. En I\_V: 31 potencia el carácter morfológico de este acorde, asociándolo a una tensión motivada por su direccionalidad intrínseca. En *Tierra*, establece un centro de referencia de un modelo central en mi gracias a un  $E^{\circ}_7$  en I\_T:39, lo que le permite construir un bloque asociado al misterio, atracción y erotismo de uno de los personajes centrales: Mari. Y en *La ardilla roja*, el motivo asociado al siniestro Félix, el marido de Sofía, está construido sobre un acorde de séptima disminuida, apareciendo totalmente armonizado en algunos bloques, como por ejemplo en I\_AR: 13.

También Bardem utiliza el acorde de séptima disminuida como elemento constructivo en BR\_AB:25, cuando los dos protagonistas fugados de la cárcel ven a lo lejos a dos agentes de la guardia civil y, al momento, pasa un coche por la carretera que, con toda seguridad, se detendrá en el control.

Una opción menos usual es la utilizada por Meliveo en ML\_SO: 15, constituyendo una especie de extensa doble bordadura sobre el acorde de tónica (1-7  $1^{\circ}_7$  1-7) al comienzo de la secuencia en la que la protagonista se plantea suicidarse al paso del tren.

### 3.1.3 Tríada disminuida con la séptima mayor

En cierto sentido, el acorde disminuido con la séptima mayor comparte características de los dos acordes anteriores. En la práctica, suele asumir funciones parecidas a un acorde menor con la séptima mayor, pero todavía tiene una mayor direccionalidad por las connotaciones derivadas de la existencia de un tritono entre la fundamental y la quinta.

Iglesias comienza precisamente con un  $E^{\circ}_{Maj7}$  la secuencia de *Tierra* en la que intenta expresar la complejidad del pensamiento de Ángel, cuando este se acerca al jabalí



que acaba de ser herido por Patricio, quien previamente le había amenazado también a él (I\_T:22). En todo este bloque se respira una profunda soledad de Ángel y cierta empatía hacia el jabalí. La música entra en pianísimo justo después de que Ángel diga: «¿Y a mí quién me cuida, eh?».

Baños se basa precisamente en este acorde en BÑ\_TO: 21 para destacar el riesgo en el que incurren los protagonistas cuando están intentando acercarse al restaurante chino que se usa como tapadera de una red de narcotraficantes. Pero a la vez, se subraya el carácter un tanto cómico de esta secuencia, derivado de lo chapuceros que realmente son. Musicalmente, esta dualidad la resuelve combinando los gestos melódicos por terceras —acentuando las connotaciones cómicas gracias a determinados clichés tímbricos— con la tensión que aporta el acorde disminuido con séptima mayor, cuya aparición coincide normalmente con los momentos en los que da la sensación de que van a ser descubiertos por los matones que hay a la puerta del restaurante. Al comienzo, incluso a esta estructura se le añade la tensión  $\flat 13$ .

Gaigne utiliza un  $\text{II}^{\circ}_{\text{Maj}}/\hat{1}$  para rearmonizar el motivo que caracteriza la relación entre Alfonso y Rosi, en un momento en el que la voz en *off* de Rosi —mientras Alfonso lee su carta— anticipa una ruptura inminente (G\_F: 29).

### 3.1.4 Subdominantes de intercambio modal del menor

En un contexto romántico en modo mayor, se suelen reservar acordes de intercambio modal con función de subdominante —fundamentalmente sobre el segundo y el cuarto grado— para subrayar algún determinado momento, generalmente con una mayor carga dramática.

De este modo utiliza Balboa en *Canción de cuna* un IV-7 como predominante previa a la cadencia perfecta que sonará a continuación en BL\_CC:4, poco antes de que Don José diga «Adiós», cerrando así definitivamente las puertas a la posibilidad de que el bebé se quede en el monasterio. Hasta entonces, la armonía había sido diatónica —con la única excepción de una dominante secundaria sobre el sexto grado—, acentuándose así la contribución de este acorde de intercambio modal al dramatismo de la secuencia.

También en un contexto romántico, en este caso en re mayor, recurre Bardem a un  $\text{II-7}\flat 5(9)$  cuando el juez militar dice «a la pena de ocho años de prisión», siendo por tanto

un segundo grado de intercambio modal con la tensión añadida de la novena diatónica (BR\_AB: 2). Esto, apoyado en un cambio de textura y con la incorporación de fagotes y timbales, subraya considerablemente el dramatismo del momento. En ese mismo largometraje se recurre de nuevo a acordes de intercambio modal, en BR\_AB: 35:

Ejemplo 234. *Intercambio modal* (BR\_AB: 35)

Pero en este caso no se trata de destacar un momento dramático, sino de contribuir al final grandilocuente de la fanfarria en una semicadencia.

Al objeto de subrayar una idea muy concreta se recurre a un acorde, que en el momento de su aparición se percibe como un acorde de intercambio modal, en *Secretos del corazón* (MN\_SC: 18). Mendizábal utiliza un acorde menor sobre la dominante para llamar la atención sobre una foto que Javi descubre encima de un mueble de una

habitación a la que su madre le había prohibido entrar. En esa foto aparece su madre junto al que oficialmente es su tío, aunque más adelante se descubrirá que es su padre biológico. En ese momento, en el que la tónica todavía está en fa mayor, cambia el acorde de do mayor a do menor, resaltándose así ese punto de sincronía con el cambio de toma al plano de la foto. Se produce un gran contraste con respecto al acorde mayor que suena previamente, cuya direccionalidad hacia la tónica predecía una resolución muy diferente. Es precisamente este acorde menor el que le permitirá, posteriormente, modular a la tonalidad de si bemol mayor.

Un gesto parecido le permitirá a Gancedo crear el modelo de una progresión en el tema principal de *La buena estrella* (GC\_BE: 1), algo que contribuirá, en gran medida, al resultado final y al carácter del mismo.

### 3.1.5 Otros acordes

Hay una serie de acordes que no se prodigan tanto asociados a unos objetivos expresivos concretos o que se limitan a un contexto más reducido. Entre los del primer grupo, destaca el acorde aumentado.

Un acorde aumentado genera tensión por sí mismo, por no ser un acorde diatónico contextualizable en un contexto tonal —ese  $bIII^+$  de la escala menor armónica es más teórico que un recurso frecuente— y por ser un acorde simétrico, lo que implica que desde un punto de vista morfológico anticipa distintos puntos de resolución alternativos.

Si bien no se utiliza mucho en la muestra seleccionada, algunos compositores recurren a él asociándolo a cierto grado de tensión multidireccional, tal y como sucede en *Solas*, al comienzo de ML\_SO: 25. También el comienzo del solo de oboe se armoniza con un acorde aumentado en BÑ\_G: 2, anticipando en este caso la utilización de un modelo central armónicamente complejo que se asociará al sufrimiento de Goya. Por el contrario, Iglesias recurre a él para concluir varios bloques en *Los amantes del círculo polar*, consiguiendo un final abierto (I\_CP: 5,16,17).<sup>128</sup>

Entre los acordes empleados únicamente en determinados contextos, habría que citar la utilización de tríadas en estado fundamental en tonalidad ampliada y modelos centrales. Si bien en un sistema de tonalidad clásica son habituales las tríadas en estado

---

<sup>128</sup> La explicación se recoge en I\_CP: 33 (pp. 229-231), por utilizar esas tres secuencias el tema principal allí analizado.

fundamental, en entornos armónicos más complejos estos acordes pueden sonar demasiado claros y conclusivos. De ahí que en muchas ocasiones se reserven para puntos estructurales importantes. Así, hay que esperar hasta el compás 23, momento en el que finaliza la primera frase, para encontrar la primera tríada —re mayor— como resolución de un retardo que coincide con el clímax del fragmento en I\_V: 2. Inmediatamente después se volverá a repetir, con alguna variación armónica, y no se escuchará otra tríada en estado fundamental hasta el compás 37, prácticamente en el punto de sincronía determinado por un disparo, siendo precisamente ese acorde el que servirá de transición para comenzar la segunda sección en do mayor. Algo parecido sucede en I\_V: 18, donde las tríadas coinciden con el inicio (estableciendo el centro de referencia en si menor), el compás siete (donde cambia a re mayor) y nuevamente en el compás 11 (cuando vuelve a si menor).

A veces las tríadas en estado fundamental expresan una sensación de distensión a partir de un punto de sincronía determinado. En N\_SQ: 12, Mario empieza a recordar fragmentos de un momento terrible, en el que parece ser que varios niños van a morir y él no puede hacer nada. Se escuchan trémolos en las cuerdas donde se privilegian las relaciones interválicas de segunda y una sensación de irregularidad rítmica que impide reconocer claramente las estructuras armónicas que se producen. La tensión va aumentando progresivamente pero justo cuando Paloma consigue que Mario vuelva a la realidad, mientras le grita: «Estás aquí y no pasa nada, tranquilo», aparece un acorde menor que en ese momento produce una sensación de distensión máxima.

### 3.2 Acordes como marcas de estilo de un compositor específico

#### 3.2.1 Acorde semidisminuido ( $-7b5$ )

Es uno de los acordes más característicos de Iglesias, normalmente descontextualizado de su función tonal como dominante sobre el séptimo grado del modo mayor —o séptima de sensible— o de su utilización como  $11-7b5$  en el modo menor.

Iglesias le concede muchas veces un papel relevante. Situado al final de una frase melódica genera una sensación de indeterminación importante, tal y como sucede en I\_V: 18. En ese mismo bloque, el punto intermedio también termina en un acorde

semidisminuido en segunda inversión, permitiéndole al compositor incluir cierta ambigüedad que funciona muy bien en esta secuencia.

En el bloque inicial de *Tierra*, «Negro cósmico», lo utiliza del mismo modo para concluir la primera idea temática, aunque también con la funcionalidad diatónica correspondiente al modo menor, es decir,  $II-7b5$  (I\_T: 1). Sin embargo, a partir de ese momento (c. 13) cambia el planteamiento, enarmonizando ese  $F\#-7b5$  con  $Gb-7b5$  para, partiendo de una relación mediántica, alejarse de mi menor y acabar esta primera parte en  $D^\circ$ . Más adelante, en este mismo bloque se utiliza además la propiedad intrínseca a este acorde de equipararse en primera inversión con un acorde menor con la sexta añadida. Es decir, que  $E-7b5/3 = G-7add6$ .

Ejemplo 235. Acorde semidisminuido en Alberto Iglesias (I\_T: 1)

Y también en I\_T: 39 utiliza este mismo acorde para concluir el bloque, aunque al añadirse también la novena se consigue una mayor sensación de tensión.

A pesar de estar algo más enmascarados, son también dos acordes semidisminuidos los que configuran estructuralmente la segunda sección del comienzo de *Todo sobre mi madre* (I\_TM: 1), estableciéndose entre ellos una relación de tensión-distensión. Y en I\_CP: 36 demuestra la versatilidad de este acorde identificando la quinta disminuida que se produce entre la fundamental y la quinta con un tritono para modular de forma muy suave.

No solo Iglesias emplea este acorde, aunque es cierto que ningún otro compositor seleccionado en la muestra lo hace de forma recurrente ni le otorga un papel tan importante. No obstante, se puede encontrar algún caso. En *Intruso*, Nieto se sirve de un acorde semidisminuido para rearmonizar un motivo en una escena de sexo entre Luisa y Ángel de cierta complejidad (N\_IN: 12), donde a la propia tensión sexual se añade el hecho de que se está consumando el triángulo amoroso, además de constatarse que la enfermedad de Ángel es irreversible. El hecho de situar, además, el tritono entre voces extremas, implica un intento de subrayar esa tensión.

También Baños lo utiliza para finalizar la introducción bastante abierta de *La comunidad* (BÑ\_LC: 1), aunque en este caso opta por la primera inversión, por lo que se podría analizar también como un I-7<sup>add6</sup>.

### 3.2.2 Acorde con la séptima mayor y la quinta disminuida (Maj7<sup>b5</sup>)

Así como Iglesias recurre con frecuencia al acorde semidisminuido, en las bandas sonoras de Nieto aparece reiteradamente un acorde muy concreto: el acorde  $\text{Maj7}^{\flat 5}$ . No obstante, este acorde se puede analizar desde diversos puntos de vista y, por tanto, su función también varía.

En primer lugar, desde un punto de vista morfológico habría que señalar que la existencia de un tritono entre la fundamental y la quinta disminuida, unido al intervalo de séptima mayor, implica un grado de tensión considerable.

No obstante, la sonoridad resultante no resulta extraña a los amantes del jazz, ya que se corresponde exactamente con una de las sonoridades más comunes en los *voicings* más típicos y recurrentes de cualquier estándar de jazz: el acorde de séptima de dominante con las tensiones diatónicas 9 y 13. Es decir, esta sonoridad aparentemente aleatoria, utilizada como elemento generador de tensión, se consigue a partir de una séptima de dominante «jazzificada» sin la fundamental, algo que no debería extrañarnos por los conocimientos jazzísticos de Nieto<sup>129</sup>. No quiere esto decir que lo haya hecho de forma

---

<sup>129</sup> Por ejemplo, en do mayor el quinto grado sería G<sub>7</sub> (sol-si-re-fa). Las tensiones diatónicas serían la novena (la) y la decimotercera (mi), lo que daría como resultado sol-si-re-fa-la-mi. Omitiendo la fundamental (que en un grupo de jazz la suele interpretar el bajo) y la quinta (re), obtendríamos un acorde

consciente, pero lo que es evidente es que esta sonoridad es muy familiar para él y la puede descontextualizar tanto consciente como inconscientemente.

Por otro lado, esta estructura armónica es una de las más utilizadas en flamenco, al corresponderse con el penúltimo acorde de la cadencia con las tensiones habituales si se utiliza el modo flamenco por arriba. Es decir, teniendo en cuenta que se parte de mi flamenco, utilizando armonía cuatriádica sin tensiones la cadencia sería  $\flat\text{II}_{\text{Maj7}} \text{I}_7$ . Pero la peculiaridad es que normalmente en flamenco, en la posición de fa no se utiliza la cejilla completa por lo que, en realidad, las notas que sonarían en las cuerdas de grave a agudo en ese  $\text{F}_{\text{Maj7}}$  serían fa-do-fa-la-si-mi, esto es,  $\text{F}_{\text{Maj7}\#11}$ . Se puede escuchar de forma habitual esta disposición en palos como soleá, malagueña o verdiales, resolviendo en un acorde tríada de mi mayor o, en su defecto, la misma tríada con la novena menor añadida. Esta resolución en  $\text{E}_{\text{add}\flat 9}$  es actualmente mayoritaria en el verdial o incluso en el fandango.

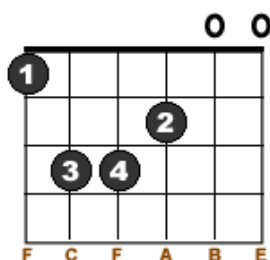


Grafico 5. Tablatura con acorde  $\text{F}_{\text{maj7}\#11}$ <sup>130</sup>

A pesar de que el cifrado parece muy distinto, en realidad es como  $\text{F}_{\text{Maj7}\flat 5}$  pero sin omitir la quinta, por lo que el resultado es muy similar y ambos acordes,  $\text{F}_{\text{Maj7}\#11}$  y  $\text{F}_{\text{Maj7}\flat 5}$ , son equiparables en la práctica.

Un ejemplo en el que se observa claramente las distintas funcionalidades que Nieto le otorga a este acorde se produce en N\_ME: 20. La secuencia comienza con bastante tensión ya que, de forma casual, el maestro Astarloa descubre en casa de unos alumnos un escudo heráldico relacionado con unos crímenes. Justo en ese momento, para remarcar que es el mismo escudo y que el protagonista se ha dado cuenta, aparece el acorde  $\text{B}\flat_{\text{Maj7}\flat 5}$  en tercera inversión, aprovechando la tensión inherente a esta estructura e

---

de cuatro notas: si-fa-la-mi. Una de las posiciones más utilizadas, por ejemplo, en un piano, sería fa-la-si-mi, que es precisamente el acorde  $\text{Maj7}\flat 5$  en estado fundamental.

<sup>130</sup> Imagen extraída de learn-acoustic-guitar.com. <http://www.learn-acoustic-guitar.com/fmaj711-guitar-chord-lesson> (Consulta: 15 de junio de 2016).

incluso potenciándola, ya que al estar en tercera inversión el intervalo de segunda menor se produce a partir del bajo. La prueba de que Nieto intenta privilegiar la vertiente morfológica de esta estructura armónica es que los siguientes acordes serán  $G_{bMaj7}^b5$  en estado fundamental y  $G_{Maj7}^b5$  en tercera inversión. Da la sensación de que se van a seguir encadenando acordes de la misma especie, sobre todo cuando el siguiente acorde —que coincide con la aparición del abuelo de sus alumnos, quien se convierte automáticamente en sospechoso— es un  $E_{bMaj7}^b5$ . Pero la aparición sobre el segundo tiempo del compás de un motivo rítmico que ya ha aparecido en otras ocasiones en las que este acorde se ha utilizado como una estructura armónica sobre el segundo grado del frigio, anticipa lo que va a suceder. Cuando Astarloa dice: «Así que sus nietos se van», ese  $E_{bMaj7}^b5$  resuelve en el acorde de re menor, como si se hubiera cadenciado en la tónica de re frigio.

Sin embargo, va a ser solo un espejismo, al igual que la aparente dulcificación de la conversación. Cuando Salanova dice que «Madrid se ha convertido en un polvorín», como prelude a una especie de amenaza velada a Astarloa, se escucha nuevamente el acorde  $B_{bMaj7}^b5$  pero en este caso también con la quinta —en realidad un  $B_{bMaj7}^{\#11}$ — y con el ritmo que se había anticipado dos compases antes en el bajo a tiempo. Es decir, la armonía vuelve a la situación de tensión previa a la aparición de la palabra «nietos», al mismo tiempo que el motivo rítmico sugiere que la acción sigue transcurriendo en Madrid.

Nieto recurre a este acorde en innumerables bloques, con alguna de las funcionalidades que han sido explicadas. En *El maestro de esgrima*, además de en la secuencia comentada aparece, entre otros, en los bloques 11, 12 y 18. También es frecuente en *Sé quién eres*, escuchándose cuando Mario lucha con el militar (N\_SQ: 9), cuando Paloma se da cuenta de que los han seguido hasta el hospital y de que están en peligro (N\_SQ: 11), y en la rearmonización del motivo de Paloma mientras esta busca ansiosa en la biblioteca información sobre el atentado (N\_SQ: 13).

En *La pasión turca*, como objetivo de una progresión previa, un acorde  $bVI_{Maj7}(\#11)$  establecerá un punto de sincronía con el cambio de plano a la puerta de la farmacia de la que saldrá Desi con los resultados que confirman su embarazo no deseado (N\_PT: 12); pero también se usa para concluir una cadencia en segundo grado del frigio (N\_PT: 32), tal y como se explica en el epígrafe correspondiente. En el comienzo de *Intruso*, se forma



como segundo grado del frigio pero también como transformación de un acorde sobre la sensible que, respetando su tritono, resolverá en la tónica (N\_IN: 1); y se subraya con un  $\flat\flat_{\text{Maj7sus2}(\#11)}$  el punto culminante de una discusión entre Ramiro y Ángel (N\_IN: 8). Incluso en *El perro del hortelano* aparece este acorde para señalar que alguien les está espiando, antes de resolver por semitono descendente y comenzar una canción popular napolitana (N\_PH: 8) y en *Lo más natural*, ya en un contexto diatónico como cuatríada sobre el sexto grado del modo menor con la tensión #11 (N\_LM: 1).

El acorde  $\text{Maj7}\flat 5$  no es de uso común entre el resto de compositores de la muestra, por lo que se podría afirmar que es una de las herramientas armónicas que ayudan a configurar el lenguaje de Nieto. Esto no quiere decir, en ningún caso, que sea de uso exclusivo de este compositor. Como contraejemplo, se podría citar una secuencia de *Los amantes del círculo polar* coincidiendo con el momento en el que la madre de Ana llega al colegio —con gafas de sol y visiblemente afectada— para decirle que su padre ha fallecido. En todo caso, la aparición de este acorde en el resto de largometrajes es bastante esporádica y, en ningún caso, tiene la importancia y la funcionalidad con la que se encuentra en las bandas sonoras de Nieto.

## 4. CADENCIAS

En general, los compositores huyen de las cadencias demasiado conclusivas, en las que la direccionalidad de la sensible a la tónica es muy evidente. No hay que olvidar que cada bloque musical es una parte de una banda sonora completa y, por tanto, cerrar demasiado un bloque puede condicionar la estructura macroformal (máxime, teniendo en cuenta que el hecho de que haya bloques en distintas tonalidades no se percibe estructuralmente como si la música estuviera sonando durante toda la película). Así, salvo que existan necesidades muy concretas —normalmente relacionadas con la utilización de un sistema tonal clásico—, no es muy frecuente la cadencia auténtica (y, todavía menos, la cadencia auténtica perfecta).

Por consiguiente, se opta por distintas alternativas, algunas de ellas compartidas por varios compositores y otras más específicas de un determinado compositor.

### 4.1 Cadencia plagal

La alternativa más inmediata a la cadencia auténtica, eliminando la direccionalidad de la sensible a la tónica, es la cadencia plagal. En los estudios de armonía tradicional se recomienda únicamente para sitios muy concretos, generalmente en algunos finales de carácter solemne. De hecho, muchos libros de texto la denominan la «cadencia del Amén»<sup>131</sup>. Malcom Boyd demuestra que únicamente en torno a un 2% de las cadencias que aparecen en los corales de Bach son plagales, siendo por el contrario las cadencias auténticas un 73% (Boyd 1999, 11).

Pero ya en el siglo XIX las cosas empezaron a cambiar y en otros ámbitos, como en el rock, la cadencia plagal ya compite con la cadencia auténtica. David Temperley, en su artículo «The cadential IV in Rock» afirma que el 18,5% de las cadencias seccionales que terminan en la tónica provienen de un IV, frente a un 32% de las cadencias auténticas (Temperley 2011). Y hay que notar que la muestra seleccionada para ese estudio incluía canciones desde los años cincuenta hasta los años noventa, y que en determinadas épocas o estilos la situación podría revertirse. En cualquier caso, incluso analizando esa muestra la cadencia plagal ya era la segunda más frecuente.

---

<sup>131</sup> «Because of their association with hymns, plagal cadences are in fact sometimes called “Amen” cadences» (Clendinning y Marvin 2011, 299).

No es objeto de este trabajo estudiar estadísticamente el número de cadencias plagales que aparecen en los largometrajes seleccionados. Pero, en todo caso, es importante señalar que son realmente muy frecuentes, en sus muchas variantes, y son utilizadas por la mayoría de los compositores seleccionados y en contextos muy diferentes.

A diferencia de las músicas populares urbanas, en las que predomina la cadencia plagal en modo mayor, en las bandas sonoras que componen el objeto de estudio se escucha con mayor asiduidad las que resuelven en una tónica menor, ya sea por estar en tonalidad menor —como en I\_AR: 1, I\_CP: 2 y N\_LM: 6— o en cualquier otro modo cuyo acorde de tónica sea menor. Entre ellos, el más común es el modo dórico, quizás por el contraste que se produce al escuchar una tríada mayor sobre el cuarto grado. Se pueden encontrar ejemplos en I\_TM:1, desde un IV<sub>7</sub>(13); con más complejidad en GC\_BE: 21, concretamente IV<sub>add2,6</sub> I-7(9,11); y también en un contexto cuatriádico IV<sub>sus4</sub>(9) I-7 en ML\_SO: 11.

En un contexto triádico en tonalidad mayor se produce la cadencia plagal en el tema principal de *Secretos del corazón*, pero entre el cuarto grado y el primero se produce una sexta y cuarta sobre la tónica que le otorga un carácter especial (MN\_SC: 1). Por otro lado, y aunque no es propiamente una cadencia plagal, sí que se crea una sensación parecida cuando se utiliza una sexta y cuarta tradicionalmente llamada auxiliar o de amplificación sobre la tónica de cierta importancia, tal y como sucede en *Solas* (ML\_SO: 15).

Por último, sería conveniente citar en este punto la cadencia al cuarto grado, también conocida como semicadencia plagal. En *La pasión turca*, Nieto utiliza una semicadencia plagal en modo menor con las tensiones 9 y 13 (N\_PT: 1); una tensión 13 que resalta la relación de tritono que se produce con la tercera del acorde con la finalidad de subrayar ese carácter gris y anodino con el que se quiere caracterizar a Madrid en contraposición con Estambul. Y todavía aumenta más la tensión en *Lo más natural*, cuando la semicadencia es al IV-7, al que se añade posteriormente una novena, y en el saxo dos tensiones más: 11 y 13 (N\_LM: 6), contribuyendo así al carácter de una secuencia en la que Clara busca a Andrés entre la niebla de un aparcamiento.

## 4.2 Cadencias mediánticas

Otra forma de eliminar la direccionalidad de la sensible es utilizar acordes cuya fundamental se sitúe a una distancia de tercera de la tónica. Respecto a la cadencia plagal, la cadencia mediántica todavía es menos direccional, ya que no se produce el intervalo de cuarta descendente —o quinta ascendente— entre fundamentales. Esto, unido a que hay varias notas comunes o al menos la conducción se produce por grados conjuntos, implica un enlace más suave.

Normalmente el centro de referencia estará establecido previamente, al objeto de que cuando se escuche el acorde de tónica se perciba como un punto de reposo. No obstante, aunque no esté definido el centro de referencia no existirá ningún tipo de tensión, dado que la conducción de voces compensará la indeterminación que podría suponer para los espectadores alejarse de una funcionalidad tonal estrictamente clásica.

La relación mediántica más habitual en la muestra es la que se establece con el sexto grado o submediante, siendo entre ellas las más comunes las que resuelven en la tónica menor. En un contexto triádico aparecen en N\_PH:1 y en I\_TM: 1, pudiéndose identificar el segundo ejemplo como una gran bordadura por estar el acorde de sexto grado en primera inversión. También en *El perro del hortelano* se concluye en N\_PH: 8 con esta misma cadencia en estado fundamental, aunque en este caso el acorde de tónica añade la séptima menor; y en *El maestro de esgrima*, Nieto opta por utilizar una cuatría sobre la submediante en N\_ME: 9, obteniendo como resultado  $\flat V_{Maj7} \quad I^-$ . Esta misma cadencia se volverá a escuchar en *Intruso*, al comienzo de N\_IN: 2 y en *La buena estrella*, donde Gancedo la reserva para concluir con ella el primer bloque (GC\_BE: 1).

En *Lo más natural* (N\_LM: 1), Nieto personaliza esta cadencia cambiando el  $\flat V_{Maj7}$  por un  $\flat V_{Maj7}(\#11)$ ; y en *Goya en Burdeos*, Baños la descontextualiza, modificándola para concluir la secuencia en la que San Antonio fulmina al asesino:  $\flat V_{-Maj7} \quad I^-_{-Maj7}$  (BÑ\_G: 10).

Un caso muy peculiar se produce en N\_ME: 18, cuando un acorde  $\flat V_{Maj7}^{\flat 5}$  concluye en un acorde de tónica muy concreto,  $I^{-add6(9)}$ . Es precisamente esa cadencia la que otorgará a este acorde cierto carácter dórico (aunque otros analistas la justificarían

como parte de la escala menor melódica, al margen ya de una utilización tradicional del modo menor).

Por otro lado, también se puede utilizar el  $bVI_{Maj7}$  para concluir una frase, a modo de semicadencia, tal y como sucede en N\_PT: 12. En I\_TM: 21 se utiliza una semicadencia al  $bVI_{Maj7(\#11)}$  cuando Lola termina de leer la carta de su hijo fallecido, un acorde que también se podrá escuchar para concluir varios bloques de *El maestro de esgrima*, como por ejemplo N\_ME: 10. Al acorde anterior añade Nieto una tensión adicional en *Intruso*, concretamente una novena mayor, para marcar el punto de sincronía en el que Ramiro está a punto de golpear a Ángel en N\_I: 8.

En otro tipo de cadencias mediánticas, menos habitual, interviene directamente el tercer grado. En *Todo sobre mi madre*, Iglesias despliega un acorde por cuartas sobre el  $bIII$  en la coda de I\_TM: 11, que contrasta con el acorde de tónica menor que le precede y en el que resuelve. Por su parte, Baños opta por una cadencia mucho más convencional,  $bIII-7/5 \quad I_{Maj7}$ , para cerrar un bloque de corte romántico que ilustra el momento en el que Torrente ve por primera vez a Amparito (BÑ\_TO: 5). Nieto introduce nuevamente un acorde mayor con la séptima mayor y la quinta disminuida en *Sé quién eres*, para comenzar una cadencia en  $III_{Maj7b5}$ , cuya direccionalidad resuelve en la tónica menor coincidiendo con el plano de la bibliotecaria (N\_SQ: 13). Y, por otro lado, se consigue cierta sensación de semicadencia al tercer grado, al margen de un contexto tonal, al final de BÑ\_LC: 44, donde se escucha  $I-III-add9$ .

#### 4.3 Cadencias con *rogue dominants*

Para Christopher Doll, las *rogue dominants*<sup>132</sup> son básicamente acordes con función de dominante —incluso precedidas en ocasiones por una predominante—, con una direccionalidad muy marcada hacia la tónica pero carentes de sensible, ya que en su lugar aparece la subtónica. De ahí que las considere dominantes atípicas (en contraposición con las dominantes tradicionales con sensible, que denomina *tonal dominants*).

---

<sup>132</sup> Otros autores utilizan unos términos equivalentes a *rogue dominant*. Entre ellos se podrían citar *modal dominant* y *rock dominant* (O'Donnell 2005), aunque este último se usa también con otras acepciones.

Rogue dominants are roguish because they deny the clarity of predicted resolution provided by tonal dominants [...] Rogues predict resolution to tonic, but they do so with a subtonic smirk. (Doll 2007, 21)

En armonía tradicional, los acordes sin sensible no se analizan como acordes con función de dominante. Así, un  $\flat VII$  en modo mayor sería una acorde de intercambio modal, procedente del área de subdominante menor. Doll centra la utilidad del concepto *rogue dominant* en el análisis armónico en músicas populares urbanas:

I want to make it clear that my comparison between tonal and rogue dominants operates within the rock repertoire<sup>133</sup>, and that it is not predicated on a comparison between rock harmony and common-practice harmony. Of course, there are interesting comparisons between these repertoires that can be made; the point is that the tonal-rogue comparison need not engage non-rock music. (Doll 2007, 21)

No obstante, las *rogue dominants* aparecen frecuentemente en las cadencias utilizadas en música cinematográfica de forma análoga a la descrita por Doll en su repertorio de referencia, tal y como se muestra en este epígrafe.

Entre todas las *rogue dominant*, la más representativa es el  $\flat VII$ , y uno de las cadencias más típicas es  $\flat VI \ \flat VII \ I-$ , situándose, por tanto, en un modo eolio. Dos ejemplos se pueden encontrar en N\_RP: 5 y en BO\_NH: 3. Fiel a su estilo, Baños la sitúa en un contexto cuatriádico en BÑ\_TO: 43, donde se escucha  $\flat VI_{Maj7(13)} \ \flat VII \ I-7(9)omit3 \ I-$ ; y Nieto omite la sensación de predominante que otorga el sexto grado en N\_PT:1 y N\_PT:6, comenzando directamente en el  $\flat VII$ . No es nada común la semicadencia al acorde sobre la subtónica, pero un ejemplo muy concreto se puede escuchar en I\_TM: 1.

Otra posibilidad es utilizar la subtónica sobre el quinto grado, obteniendo así una tríada menor. En *La ardilla roja*, se escucha una cadencia  $\flat VI \ V- \ I-$  en I\_AR: 11, que posteriormente se complica un poco más en I\_AR: 33, donde Iglesias opta por  $\flat VI_{add9} \ V-7 \ I-$ ; y en *Lo más natural*, se añade la novena menor sobre la dominante para concluir N\_LM: 10 con  $V-7\flat9 \ I-$ . Extremadamente desnaturalizado aparece en BÑ\_LC: 1, donde se opta por un  $V-_{Maj7(9,\#11)}$  cuando un gato está caminando sobre un cadáver en descomposición.

---

<sup>133</sup> Christopher Doll utiliza el término *rock music* en un sentido muy amplio, que sería equivalente en español a músicas populares urbanas o, simplemente, músicas urbanas.

Una secuencia en la que es posible comparar las dos *rogue dominants* que se han mencionado se produce en *Cuando vuelvas a mi lado*, donde se puede encontrar una cadencia V- I- y poco después se puede percibir en un plano más alejado una relación  $\flat VII - I$ .

Por último, sería interesante conocer una de las razones esgrimidas por Doll para el uso tan prolífico de las *rogue dominants* en el ámbito de las músicas urbanas. En las actas del 8th International Conference on Music Perception & Cognition —celebrado en la Northwestern University, Evanston, Illinois, en agosto de 2004—, donde analiza precisamente este tipo de acordes en la música de Radiohead, indica que los músicos de rock rechazan las reglas y precisamente en este caso, «“the rules” include the conviction that dominants should be highly attracted to their resolutions» (Doll 2004, 534).

Aunque en la música de cine no existe esa necesidad de romper con lo establecido, sí que es interesante destacar como la resolución sensible-tónica inherente a la cadencia auténtica se sigue considerando hoy en día la forma más ortodoxa de transmitir la sensación de conclusión. Por tanto, parece lógico pensar que si no se quiere obtener esa sensación conclusiva, el compositor se decante por distintas opciones cadenciales, muchas de las cuales se pueden encontrar ya en el Romanticismo como alternativa a lo anteriormente establecido.

#### **4.4 Cadencias específicas**

Existen una serie de cadencias que, no formando parte de los grupos señalados anteriormente, merecen una atención especial, bien por ser de uso común entre varios compositores o bien por ser características de un compositor.

#### 4.4.1 *Cadencias resolutivas desde el $\flat\text{II}$*

La cadencia desde el  $\flat\text{II}$  se suele explicar, cuando resuelve en una tríada menor, como una cadencia en el modo frigio. Cuando resuelve en una tónica mayor, se puede decir que el segundo grado es un acorde de intercambio modal del frigio, pero en armonía tradicional se suele llamar a esa tríada mayor sobre el segundo grado ‘rebajado’ acorde napolitano, por coincidir precisamente con las notas del acorde de sexta napolitana que se utiliza frecuentemente en la ópera napolitana del siglo XVII, cuyo origen, según Diether de la Motte, corresponde a un acorde de subdominante en modo menor con un retardo de sexta menor en lugar de la quinta (De la Motte 2006, 80).

Además, desde el punto de vista del flamenco, el  $\flat\text{II}$  es un acorde básico del llamado modo flamenco o frigio mayorizado, que tal y como su propio nombre indica se puede explicar partiendo del modo frigio pero utilizando la tónica mayor (o lo que es lo mismo, utilizando una tercera de picardía en el acorde de tónica con el que concluye la cadencia). Así, el modo flamenco se basaría en la cadencia  $\text{IV}-\flat\text{III}\ \flat\text{II}\ \text{I}$ , coincidiendo con un modo frigio excepto en el acorde de tónica. No obstante, no hay que olvidar que, a partir de este esquema inicial triádico, se suelen utilizar determinadas tensiones —en algunos casos en el marco de un contexto cuatriádico— dependiendo de los palos y, sobre todo, de la nota que actúe como tónica, dado que el uso de las cuerdas al aire de la guitarra influye en esto de una forma determinante.

En caso de que el segundo grado aparezca con la séptima, esta deberá ser siempre mayor —que es la nota que corresponde al modo frigio—, resultando un  $\flat\text{II}_{\text{Maj}7}$ . Esta apreciación es pertinente porque si la séptima fuese menor, ese acorde no tendría nada que ver con el segundo grado, siendo en realidad un sustituto de dominante, también llamado sustituto tritonal ( $\text{SubV}_7$ ).

Para terminar de contextualizar este acorde, habría que señalar que, aunque carece de sensible, el hecho de formarse sobre una fundamental situada una segunda menor por encima de la tónica implica que se perciba esa direccionalidad. De hecho, no hay que olvidar que la nota que se sitúa una segunda menor por encima de la tónica también recibe el nombre de sensible superior.



Tan solo con tríadas se escucha en I\_CP: 6, resolviendo en una tónica menor cuando Otto llega al coche, un instante antes de que Ana se presente. Asimismo, estos dos acordes suenan cíclicamente en BO\_NH: 4, en una escena que comienza con un sello que estampan en el pasaporte de la protagonista pero que inmediatamente después cambia a un exterior de la Plaza de Toros de Las Ventas. Sobre esta cadencia, Bonezzi escribirá un solo de trompeta de carácter improvisatorio.

Nieto recurre a ella en varias secuencias de *El maestro de esgrima* (N\_ME: 10,12,20) y en N\_PH: 8, pero personalizándola gracias a la utilización de uno de sus acordes más característicos, ya sea omitiendo la quinta  $b\parallel_{Maj7}b5$  o con la cuatríada completa  $b\parallel_{Maj7}(\#11)$ . Sin embargo, para concluir la dramática escena en la que Paloma llora desconsolada frente a la casa que está ardiendo con su mejor amiga dentro (N\_SQ: 19), Nieto opta por añadir una sexta mayor al acorde de segundo grado, escuchándose por tanto la subtónica, así como la novena al acorde de tónica ( $b\parallel_{add6} \text{ 1-add9}$ ).

Por su parte, Gaigne utiliza también una cadencia frigia con tensiones diatónicas sobre el segundo grado para separar dos secciones en *El sol del membrillo* (G\_SM: 10).

Y ya por último, aunque no es muy frecuente, se puede encontrar una semicadencia al segundo grado, y más concretamente al  $b\parallel_{Maj7}b5add9$  en N\_PT: 32

#### 4.4.2 Cadencias suspensivas al $-7b5$

En el subepígrafe III.3.2.1 se ha explicado cómo la forma con la que Iglesias utiliza el acorde  $-7b5$  lo convierte en una de sus señas de identidad, al menos en las bandas sonoras analizadas. Uno de sus usos más frecuentes era, precisamente, al finalizar una frase —o incluso un bloque—, lo que en realidad produce una cadencia suspensiva. Sirva, por tanto, lo dicho en ese subepígrafe para ilustrar este tipo de semicadencia, por ejemplo en relación a I\_T: 39, I\_V: 18, e I\_TM: 1, así como el ejemplo atribuido a Baños (BÑ\_LC: 1).

En este apartado, únicamente habría que añadir un ejemplo de Gaigne en *Flores de otro mundo*, en la secuencia en la que Rosi se marcha en un autobús y parece que sus desavenencias con Alfonso van a derivar inexorablemente en una ruptura (G\_F: 28). Este bloque se cierra con una cadencia a un segundo grado con la séptima menor en el bajo.<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> Aunque la quinta está omitida, el contexto de todo el fragmento implica que se escuche como disminuida.

#### 4.4.3 Cadencias suspensivas que incrementan la tensión

Hay ocasiones en las que los compositores no solo utilizan una cadencia suspensiva para otorgar un carácter abierto a la secuencia, sino que se busca un efecto añadido de tensión que se escuche de manera adicional a la elusión de cualquier tipo de sensación conclusiva. Es decir, que además de no resolver en el centro de referencia, se intenta que el acorde con el que concluye consiga aumentar esa indefinición gracias a su fundamental, a su morfología o combinando ambos aspectos.

Nieto concluye un motivo principal rearmónico en un acorde no clasificable funcionalmente —con fundamental en mi, sobre el que se añaden disonancias alejadas— cuando Ayala le quiere enseñar algo misterioso a Astarloa en *El maestro de esgrima* y, para ello, entran en otra habitación (N\_ME: 11).

También Baños utiliza una estructura armónica asimilable a un clúster en *Torrente, el brazo tonto de la ley* (BÑ\_TO: 22), cuando se descubre que están torturando a alguien; y en *La comunidad*, opta por una estructura armónica basada en dos tritonos a distancia de semitono para subrayar la caída desde el tejado y muerte de Oswald (BÑ\_LC: 57).

Por otro lado, sí que se podría clasificar el acorde que se escucha en las cuerdas cuando Julia mata al administrador como un  $G_7(\#9,13)_{omit5}$  (BÑ\_LC: 51), pero en este contexto no se percibe como un acorde funcional. Por tanto, no tendría mucho interés cifrarlo, siendo equiparable al resto de los ejemplos citados en este punto.

#### 4.5 Cadencias tonales en sentido clásico

Es evidente que se escucharán cadencias auténticas en aquellos bloques en los que los compositores utilicen una sintaxis armónica clásica, por los motivos que se explicaron en el subepígrafe III.1.2.1. Así, Illarramendi estructura uno de los dos temas centrales de *El último viaje de Robert Rylands* como un período clásico, por lo que se producirá una semicadencia al quinto grado al final del antecedente y una cadencia auténtica al final del consecuente (ILL\_RR: 18). Incluso en la segunda parte de este mismo tema aparecerá una dominante del quinto grado para enfatizar el acorde de dominante que conducirá nuevamente a la primera parte, un acorde que también utilizará Nieto para finalizar N\_ME: 6.

Al margen de estos ejemplos, lo más interesante será observar cuándo los compositores recurren a este tipo de cadencias más tradicionales en contextos diferentes. Básicamente, se podrían encuadrar en dos situaciones. En un primer grupo, se situarían aquellos bloques en los que se introduce una cadencia perfecta o un recurso similar para resaltar la comicidad de una determinada secuencia. Un ejemplo característico se produce en *Los años bárbaros* (BR\_AB: 35), en un bloque semidiegético en el que se aludía a una fuga para órgano eclesiástico, pero que concluye con una cadencia perfecta muy marcada con timbre orquestal.

El otro grupo estaría compuesto por aquellas secuencias en las que se quiere dar una sensación de que, realmente, todo ha terminado. Es el caso de GC\_BE: 1 en *La buena estrella*, donde Gancedo recurre a una cadencia perfecta, precedida además de un cuarto grado, para concluir la escena en la que Marina dispara a Daniel (GC\_BE: 20), produciéndose un fundido a negro y un silencio que precede al epílogo. Del mismo modo, Meliveo utiliza también en *Solas* una cadencia perfecta completa sobre la tumba de la madre de Ana, que en la secuencia inmediatamente anterior aparecía sentada, tranquilamente, observando la puesta de sol (ML\_SO: 25).

Por último, cabe señalar que en ocasiones lo que podría ser una cadencia perfecta, se desdibuja un poco añadiendo tensiones y huyendo del estado fundamental, consiguiendo que pierda las connotaciones que dicho gesto implicaría si fuera más explícito. Dos ejemplos claros se producen en *Los amantes del círculo polar* (I\_CP: 7) y *El maestro de esgrima* (N\_ME: 14).

## 5. CAMBIOS DE ARMONÍA EN FUNCIÓN DEL TEXTO

Un claro ejemplo de la relación existente entre la armonía y el resultado expresivo de la secuencia concreta se produce cuando hay un cambio significativo importante, desde un punto de vista armónico, coincidiendo con alguna frase significativa del guion.

Lo más importante de este epígrafe es la constatación de que los cambios de armonía en función del texto van a actuar no tanto en términos absolutos sino en términos relativos. Es decir, lo fundamental es la gradación de ese cambio y no solo el punto de llegada o la especie concreta del acorde objetivo.

Las secuencias en las que estos cambios se perciben con mayor claridad son aquellas en las que, de repente, y por algo que hayan dicho los personajes o incluso una voz en *off*, la armonía se transforma en alguna estructura que aporte rápidamente una mayor tensión. La percepción de esta modificación en la armonía vendrá determinada por el sistema armónico que hasta ese momento se haya utilizado. En *El rey pasmado* (N\_RP: 2), al comenzar con tres tríadas sobre un pedal de tónica, el acorde con la séptima mayor del compás 7 supone un incremento de la tensión armónica suficiente para que el espectador sea consciente de la alusión a «los del Santo Oficio».

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of four measures. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. The bass line consists of whole notes: G3, G3, G3, G3. The second system starts at measure 5. The top staff continues the melody: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. The bottom staff has a whole note G3 in the first measure, followed by a whole note G3 in the second measure, and then a half note G3 in the third measure tied to a half note G3 in the fourth measure. The lyrics 'No dicen lo mismo los del Santo Oficio, señor' are written below the second measure of the second system.

Ejemplo 236. *Cambios armónicos en función del texto* (N\_RP: 2)

Algo parecido sucede en *El maestro de esgrima* (N\_ME: 6), cuando al mismo tiempo que la pregunta formulada por Adela —«¿Ha matado usted a alguien con ella?»— aparece un  $\flat\text{II}_{\text{Maj}7}$ .

Asimismo, en I\_CP: 7, donde hasta ese momento se había escuchado una tríada menor sobre la tónica, la introducción de un  $V_7b5$  en primera inversión por parte de Iglesias es suficiente para apoyar a la voz en *off* cuando dice: «la más importante, fue la peor». En cambio, I\_V: 31 había comenzado con armonía cuatriádica, por lo que cuando Peru pregunta por «el abuelo» y poco antes de que Cristina responda que «se murió», comienza una compleja estructura, en la que se incluyen incluso sonidos electroacústicos no totalmente temperados, formada a partir de un clúster y un acorde de séptima disminuida.

Un cambio de modo, en determinados momentos, puede ser suficiente. En I\_V: 29, el abuelo le está leyendo a Cristina las cartas que Peru escribe desde América. Cuando está a punto de nombrar por vez primera a la esposa de Peru, la armonía cambia a modo menor. Cristina no mostrará sus celos explícitamente, pero la armonía será más sincera, sufriendo una transformación perceptible que refuerza la sensación que en ese momento tiene el espectador: a Cristina no le va a hacer ninguna gracia que Peru tenga una relación sentimental con otra persona. Del mismo modo, ILL\_RR: 6 transcurre en todo momento en modo mayor, pero en la coda final, cuando Juan reconoce que no se atrevería a preguntarle a Jill por la paternidad de su hija, el motivo principal cambia a menor.

Los cambios de modo para destacar frases concretas no se circunscriben al ámbito de la tonalidad. En ML\_SO: 26, tras un comienzo en re dórico, se introduce  $E^\circ$  cuando la voz en *off* de Ana hace alusión a la muerte de su madre («El abuelo adoptivo se puso muy triste cuando nos enteramos de su muerte»). Aparece, por tanto, un si bemol, desmintiendo así el carácter dórico y privilegiando el tritono mi-sib. En un primer momento puede dar la sensación de que se va a ir a re menor, aunque momentos después reafirmará do mayor, cuando ya habla de su hija y de la buena relación que tiene con el abuelo adoptivo.

El bloque N\_IN: 8, en *Intruso*, es un ejemplo de incremento de la tensión armónica en función de lo que un personaje va diciendo. Comienza simplemente con una nota pedal, pero cuando Ángel dice «no sabes lo que te he detestado», aparece un diseño en las cuerdas en torno a un acorde de la menor sobre el que se ejecutan tres bordaduras superiores. Al comenzar directamente en las notas no estructurales, se destaca un acorde disminuido con el tritono entre los extremos. Conforme se va haciendo más presente el odio que hay en el interior de Ángel, la armonía se va complicando. Después de la frase

«inventaba para ti las torturas más atroces y refinadas”, se escucha en las cuerdas una séptima menor y las tensiones 9 y 11, con un elemento rítmico característico impregnado de elementos tímbricos de carácter puntillista, para finalizar en un I-7 (9, 11, b13).

Hasta ahora, en este apartado se han nombrado secuencias en las que el punto de sincronía coincide con la frase a la que hace alusión. No obstante, los puntos de sincronía no siempre interesa destacarlos en ese preciso instante, ya que puede resultar demasiado duro en el montaje o demasiado obvio. Por esa razón, en ocasiones el compositor opta por adelantar o retrasar la información aportada por la música con respecto a ese punto de sincronía. Un ejemplo de esta técnica se observa en *Sé quién eres* (N\_SQ: 23). La voz en *off* dice: «fue cuando ocurrió todo», y esa misma frase está señalada en la partitura, por lo que se demuestra que Nieto la consideró como punto de sincronía. No obstante, la música no señala ese punto de sincronía precisamente allí, mediante la aparición de los trémolos con movimientos aparentemente aleatorios y difusos en cuerdas agudas, sino que lo retrasa dos tiempos, hasta que la madre de Mario levanta la cabeza. Con esta práctica se otorga al espectador un tiempo adicional para que pueda prever qué es lo que va a ocurrir, antes de que la música confirme sus peores presagios sobre la imagen de la niña con la tarta de cumpleaños.

Por último, habría que destacar algunas secuencias en las que el punto de sincronía que tendrá en cuenta el compositor no será propiamente el texto sino el lenguaje no verbal que indica las sensaciones y los pensamientos de los personajes. Y sobre ese punto de sincronía se producirá el cambio en la armonía, tal y como sucede en N\_SQ: 12, cuando Mario está recordando su participación en un atentado en el que varios niños murieron hace muchos años. Cuando entra en estado de pánico, Paloma intenta que vuelva a la realidad gritándole: «Estás aquí y no pasa nada, tranquilo». Pero el abandono de una armonía en la que los intervalos de segunda y la irregularidad rítmica impide reconocer con claridad las estructuras que se van formando, no se produce hasta que da la sensación de que Mario vuelve a la realidad, momento en el que aparece una tríada menor que aporta una sensación de distensión máxima.

## 6. CAMBIOS EN LA ARMONÍA CON FUNCIÓN ANTICIPATORIA

En ocasiones, un cambio en la armonía aporta una información adicional al espectador de que algo va a suceder. Del mismo modo que ocurría en el epígrafe anterior, esta información viene determinada por el cambio armónico que se produce en términos relativos, es decir, en función de la armonía que se ha escuchado hasta ese momento.

En la secuencia de *Sé quién eres* en la que Álvaro y Paloma se dirigen en coche hacia casa de una amiga de ella, de repente y sobre un plano de Álvaro se anticipa musicalmente que algo malo está sucediendo (N\_SQ: 19). Sobre el pedal que en tesitura grave se había escuchado hasta ese momento, se introduce una segunda menor en el piano al objeto de generar tensión, junto a un timbre de percusión. Esta misma idea continúa cuando contrabajos y teclados en tesitura grave descienden una tercera mayor y en violas y violines en tesitura aguda se vuelve a escuchar esa misma segunda menor a la que se añade una nota más aguda a distancia de tritono. Todo esto sucede mientras todavía no se ve nada, aunque Álvaro parece cada vez más inquieto, hasta tal punto que le dice a Paloma: «¡Vamos rápido!».

La interválica de tritono y un motivo melódico por segundas le permite a Bardem anticipar la aparición en plano de Marquina, el personaje que perseguirá durante todo el largometraje a los protagonistas de *Los años bárbaros* (BR\_AB: 9). Y del mismo modo, un tritono será la herramienta utilizada por Nieto, en este caso sobre el segundo grado, para anticipar que el primer encuentro en *La pasión turca* entre Yamán y Desi, tras un desmayo de la protagonista, va a tener consecuencias (N\_PT: 6).

En *Secretos del corazón* hay una secuencia muy interesante (MN\_SC: 42) en la que Javi lee una carta. Precisamente se sienta sobre la cama a leerla en el acorde de intercambio modal del bloque decimotavo al que se ha hecho alusión en el subepígrafe III.3.3.4. Pero lo relevante es que conforme Javi va leyendo la carta, la armonía se va complicando: primero el acorde de tónica mayor se transforma en tónica menor; luego se añade una séptima menor antes de cambiar a un  $IV_7$ , siempre sobre un pedal de tónica en tesitura grave, e incluso sobre ese acorde se escuchará una tensión  $b13$  —es decir, una novena menor desde la tónica— antes de resolver de nuevo en el primer grado. Se anticipa, por tanto, que lo que pone en la carta va a ser determinante.

En el subepígrafe III.3.1.1 se explicaba como Bonezzi anticipaba que algo malo iba a suceder en BO\_NH: 18, introduciendo un acorde menor con la séptima mayor en un contexto romántico cuando Doña Julia acompañaba a Gloria al autobús por última vez antes de suicidarse. Pues bien, en I\_AR: 1 sucede lo contrario: el paso de una armonía compleja a una cadencia romántica que reafirma la tonalidad de mi menor, anticipa que Jota no se va a suicidar finalmente.

Para concluir este epígrafe, habría que señalar que no siempre la información anticipada por la armonía se confirma. En N\_ME: 21, Astarloa está en su casa. Es una escena de *El maestro de esgrima* sin nada de acción, pero la música anticipa que algo va a ocurrir por medio de la utilización de varios clichés tímbricos, como el sonido del reloj o una única nota tenida en violines primeros doblados por flautas que aparece y desaparece. Armónicamente, esta función anticipatoria se apoya en la rearmonización del motivo a modo frigio. Pero lo más interesante es que la tercera nota del motivo se armoniza con un clúster, justo cuando Astarloa se sirve un poco de té mientras juega al ajedrez en soledad. Pero ese momento de tensión en el que parece confluir todo, resuelve en otro clúster gracias a la conducción de las voces extremas. Además, gracias al apoyo de la dinámica, y también por coincidir con el fundido que dará paso a la secuencia en la que aparece Astarloa durmiendo, esta resolución desmiente parcialmente esa función anticipatoria previa ya que, al menos en este primer momento, no ha sucedido nada. Pero el clúster sigue estableciendo un grado de tensión que anticipa, no obstante, que algo ocurrirá tarde o temprano.

Un desmentido más profundo de una música con carácter anticipatorio, en este caso conceptual, se produce al comienzo de *Torrente, el brazo tonto de la ley* (BÑ\_TO: 1), donde a pesar de que la música anticipa un héroe, finalmente aparece un antihéroe.



## 7. TRANSFORMACIÓN DE UN MOTIVO

La utilización de motivos concretos y reconocibles permite establecer una coherencia formal fácilmente perceptible por el oyente. Así sucede en la música de concierto; y la música cinematográfica profundiza en esta idea.

Dichos motivos, en su mayoría, se sustentan sobre una armonía. No obstante, esa armonía puede transformarse en función de la secuencia en la que se circunscribe, de tal forma que se siga reconociendo el motivo pero cambie su carácter o incluso se aporte información adicional<sup>135</sup>. Por otra parte, también es posible convertir un motivo en un modelo para generar procedimientos secuenciales, algo que permite redireccionar la tensión y establecer puntos de sincronía específicos.

### 7.1 Transformación de un motivo por rearmenización

#### 7.1.1 Rearmonización de un motivo para generar tensión

Una de las rearmenizaciones más frecuentes se produce cuando el compositor quiere incrementar la tensión de una secuencia a partir de un motivo ya escuchado previamente.

Nieto emplea esta técnica en numerosas ocasiones. Ya se hizo referencia en III.1.2.4.1 a uno de los ejemplos más evidentes, cuando se escucha la cabeza del «tema de Paloma» en un contexto politonal para mostrar la inquietud de la protagonista de *Sé quién eres* (N\_SQ: 7). Pero no es necesario recurrir a rearmenizaciones tan extremas. En N\_SQ: 13, ese mismo motivo se escucha sobre una de las armonías más usadas por Nieto, un acorde  $\text{maj7b5}$ , para subrayar la tensión de Paloma en la búsqueda de información y anticipar el resultado de la misma. El mismo acorde y con una funcionalidad similar aparece en N\_ME: 9 y en N\_ME: 11 sobre el comienzo del tema principal de *El maestro de esgrima*. Por otra parte, *Intruso* es un ejemplo de desarrollo motivico en el que la rearmenización desempeña un importante papel. Ya en el primer bloque, se añaden nuevos acordes y distintas tensiones armónicas en la repetición del tema principal que,

---

<sup>135</sup> «La ratificación de los estados anímicos por medio de la música, es el intento más impreciso con que se encuentra el compositor [...] La propiedad de estas temáticas, han de ser determinadas por el interés armónico y climático [...] La melodía, en este caso, debe abandonar su puesto principal [...] porque debe tenerse en cuenta que su misión, en este instante, no es ostentar belleza, es ayudar con discreción y eficacia» (Ruiz de Luna 1960, 16).

unidas al timbre orquestal, incrementan la tensión inicial y anticipan los elementos constructivos de esta banda sonora (N\_IN: 1).

Por su parte, en *Flores de otro mundo*, Gaigne modifica únicamente la cadencia del tema de Rosi para indicar que su ruptura con Alfonso es inminente (G\_F: 29):

Ejemplo 237: Tema de Rosi (original)

Ejemplo 238: Tema de Rosi (ruptura)

Donde antes se escuchaba una *rogue dominant* sobre la tónica ( $bVII/1$ ), con una funcionalidad totalmente definida y en consonancia con el contexto general del bloque, ahora se produce un choque muy característico gracias a ese si natural que, por analogía a lo escuchado anteriormente, se podría percibir como segundo grado disminuido con la séptima mayor sobre un pedal de tónica. Se produce un choque entre el si natural, por un lado, y el si bemol y el do, por el otro. En este contexto es algo muy perceptible e implica una ruptura evidente con el tema original.

Nieto rearmoniza nuevamente el tema de Paloma en N\_SQ: 20, pero en este caso lo que quiere expresar es la desorientación de la protagonista, en un momento en el que está anímicamente hundida, culpándose por la muerte de su mejor amiga y sin saber exactamente qué hacer. Para ello, emplea un contexto cuatriádico en el que, a diferencia de la armonización original, las funciones tonales están muy difusas, no dejando claro ni siquiera el centro de referencia. La utilización de tensiones amplifica todavía más esta sensación.

Por último, habría que destacar la profusión en el empleo de la interválica de tritono a la hora de rearmonizar un motivo para incrementar la tensión. Así sucede en *Intruso* (N\_IN: 12), donde el tritono fa-si entre voces extremas es un medio eficaz para caracterizar el motivo en la secuencia de sexo entre Luisa y Ángel, un complicado

momento en el que se consuman tanto el triángulo amoroso como la irreversibilidad de la enfermedad de Ángel. También un tritono, en este caso melódico, es el elemento utilizado en la rearmonización del motivo principal en N\_IN: 16, en el punto probablemente con más tensión del largometraje.

### 7.1.2 Cambio de modo mayor a modo menor

Una de las rearmonizaciones más frecuentes es la que viene determinada por un cambio de modo. Entre ellas, destaca el cambio de modo mayor a modo menor, generalmente subrayando un cambio de carácter o de alguna cuestión en la que se quiere hacer especial hincapié.

En *El último viaje de Robert Rylands*, el tema principal cambia al homónimo menor en la secuencia del tren llegando a Oxford, precisamente cuando desaparece el tren y se ven planos aéreos generales de la ciudad (ILL\_RR: 2). Este mismo bloque se utiliza en ILL\_RR: 20, durante la escena en la que Robert Rylands ayuda a subir al bote a Alfred —ya muy deteriorado por su enfermedad— y todo parece indicar que van a provocar su deseada muerte. La rearmonización del motivo en menor la reserva para el momento en el que Ahira va a abrir el libro en el que se supone que había un arma que ya no está. En esta misma película se utiliza el mismo tema en modo menor sin acompañamiento y sin haber escuchado inmediatamente antes el original en varias secuencias (ILL\_RR: 3,4,8). Con esta rearmonización se pierde gran parte de la elegancia y potencia del tema original, por lo que Illarramendi la reserva para momentos en los que la nostalgia por una relación pasada está muy presente.

El propio Illarramendi opta por rearmonizar un motivo —que originalmente estaba en mi menor— en su relativo mayor, sobre los créditos iniciales de *Cuando vuelvas a mi lado* (ILL\_CV: 1). Asimismo, Nieto utiliza el comienzo del tema de *El maestro de esgrima* —que originalmente estaba en mayor— en modo menor, al final de una secuencia con bastante tensión y coincidiendo con el momento en el que se marchan de España los nietos de Salanova (N\_ME: 20).

### 7.1.3 Rearmonización a otros modos

La rearmonización de motivos por cambio de modo no es exclusiva de contextos estrictamente tonales. Así, Bardem utiliza en re frigio el tema romántico del segundo bloque —originalmente en modo mayor— que se escuchaba en el momento en el que

Tomás se queda mirando a su novia tras escuchar la sentencia que le condena a ocho años de prisión. Lo reserva para la muerte de Michel, cuando su novia, Kathy, observa impotente su cuerpo sobre el asfalto (BR\_AB: 35).

En *El maestro de esgrima*, el gesto ascendente por grados conjuntos de las tres primeras notas del tema principal estaba en modo mayor, comenzando desde la tónica. En otros bloques se rearmoniza a modo menor —con un resultado tono+semitono—, pero es en N\_ME: 21 cuando una rearmonización a modo frigio —semitono+tono— es empleada con una función anticipatoria. Menos claras están las pretensiones de Nieto cuando la introducción de N\_IN: 2 comienza con un motivo en modo menor que en el bloque anterior estaba en dórico. De forma más evidente se busca subrayar el dramatismo en la secuencia de *La pasión turca* en la que el marido de Desi acaba de aceptar que un hijo que no es suyo conviva con ellos para no quedar en evidencia ante los demás (N\_PT: 14). Para ello se rearmoniza un motivo modal, basado en los acordes I- y  $\flat VII$ , situándolo en un contexto más romántico, con la aparición de la sensible y alguna cuatriada, aspectos que se suman al efecto tímbrico derivado de la utilización de la cuerda.

#### 7.1.4 Rearmonización con armonía cuatriádica

La armonización cuatriádica de un motivo originalmente circunscrito a un sistema triádico presenta múltiples posibilidades, que se incrementan todavía más al poder utilizarse esta técnica sumada a otro tipo de transformaciones (alguna de ellas explicadas en los subepígrafes precedentes).

En *El Sol del membrillo*, Gaigne pasa de una armonización triádica a otra cuatriádica con una finalidad estructural en G\_SM: 6, subrayando las imágenes de Madrid cuando se dejan de escuchar las voces de la escena principal. Coincide, además, con una modulación, y en cierto modo la utilización de consonancias alejadas encaja con esa sensación de amplitud en las imágenes que el compositor refuerza sirviéndose de otros medios técnicos, como por ejemplo una mayor distancia entre la sección de cuerdas y el bandoneón.

Por su parte, Gancedo amplía un contexto originalmente cuatriádico al rearmonizar un tema con tensiones más alejadas en el epílogo de *La buena estrella* (GC\_BE: 21).

Mención aparte merece la rearmonización, utilizando armonía cuatriádica, de motivos que no tienen que ver ni siquiera con la tonalidad. Aunque parezca extraño, es algo muy utilizado en música cinematográfica. El proceso consiste en tomar algo característico —por ejemplo, una melodía modal de la edad media o música tradicional de un lugar concreto— y rearmonizarlo e instrumentarlo con orquesta sinfónica en el marco de un contexto cuatriádico. El resultado obtenido posibilita que la mayoría de los espectadores occidentales lo califiquen como música cinematográfica, en el sentido que se explica en el primer apartado de esta tesis.

Un ejemplo muy clarificador de este proceso se produce en *Torrente, el brazo tonto de la ley* (BÑ\_TO: 43), donde Baños parte del motivo pentatónico de «la chinita». En primer lugar lo «tonaliza»<sup>136</sup>, en este caso utilizando un acorde F<sub>Maj7</sub>. Posteriormente lo desarrolla y lo contextualiza —en en la eolio—, estableciendo una sintaxis basada en cuatríadas con tensiones, de tal forma que se recurre a un código implícito por el cual se subraya la aparente relación amorosa que va a surgir entre «la chinita» y Rafi.<sup>137</sup>

#### 7.1.5 Otros casos específicos

En la muestra seleccionada se producen otro tipo de rearmonizaciones del motivo de forma menos frecuente. No obstante, algunas de ellas son reseñables por distintos motivos.

En algunas ocasiones se opta por rearmonizar un motivo utilizando una serie de terceras y sextas paralelas, cuyo resultado coincide con la sonoridad del *fauxbourdon*. Nieto se sirve de esta técnica en *El perro del hortelano* para efectuar la transición de la música diegética que aparece al comienzo de N\_PH: 9 —en la que unos músicos interpretan «Suono del Ballo de Cigni», de Giacomo Spiaro— a la música incidental que acompaña el paseo en barca de los protagonistas. Del mismo modo, utiliza también una rearmonización del motivo principal de *El maestro de esgrima* por terceras y sextas paralelas cuando Astarloa está intentando refrescar a Adela, después de que esta haya fingido un desvanecimiento (N\_ME: 6). Por otra parte, aunque no es en sí misma una rearmonización, es digna de mención la utilización de terceras y sextas que hace Baños al comienzo de BÑ\_TO: 5, al objeto de tratar a Amparito con una consideración digna de una princesa de cuento de hadas.

---

<sup>136</sup> Véase el ejemplo 136 del análisis correspondiente, p.259.

<sup>137</sup> Véase ejemplo 137, p.259.

Un tratamiento más complejo de transformación y rearmonización del motivo tiene lugar en N\_ME: 21. Es el momento del desenlace, en el que parece que finalmente se va a entender todo. En una larga secuencia en la que aparecen Astarloa y Adela, sobre un pedal en si bemol —y dejando libres las frecuencias que utilizan los actores para que se entienda bien el diálogo— se hacen breves incursiones del motivo, esta vez completo y por aumentación. Confluyen varias técnicas al mismo tiempo: se basa en un contrapunto por aumentación a dos voces; se privilegian unos intervalos que no son los más usuales en un contexto tonal, incluso la primera semifrase concluye en un tritono; y, por último, el motivo se escucha sucesivamente tanto en menor como en frigio.

Finalmente, habría que señalar la rearmonización que Baños hace del tema principal con el que comienza la Suite número 1 de *Peer Gynt*, del compositor noruego Edvar Grieg. Se privilegia el tritono y se descontextualiza tonalmente el fragmento, lo que unido a un ritmo de vals potencia la vertiente cómica de la escena, contrastando con el atraco que se está produciendo en el interior del establecimiento y constituyéndose, por tanto, en un claro ejemplo de música anempática.

## 7.2 Transformación de un motivo por procedimientos secuenciales

En numerosas ocasiones se utiliza un motivo como modelo para construir una secuencia. Así, ese modelo se va repitiendo a distintas alturas, generalmente con una direccionalidad clara hacia un punto muy concreto que suele coincidir con un punto de sincronía que el compositor quiere destacar.

Cuando el modelo abarca todas las voces que suenan en un determinado momento, se suele decir que se produce una progresión (en sentido estricto). Dicha progresión se denomina diatónica cuando las distintas repeticiones se producen en la misma tonalidad, variando, no obstante, los grados utilizados de esa tonalidad en cada repetición. Por el contrario, será modulante cuando cada repetición respeta la interválica estricta de todas las notas que componen el modelo y, por lo tanto, cada repetición toma como referencia una tonalidad distinta, respetando así los grados de la tonalidad inicial en cada repetición.

Nieto utiliza frecuentemente progresiones diatónicas que dirigen la atención hacia un punto concreto. De hecho, González Villalibre enumera una serie de características

que, en su opinión, definen el «sonido Nieto», y entre ellas hay una que establece lo siguiente:

Construcción de estructuras o bloques musicales que buscan un punto de clímax hacia el que dirigen a la escena, bien sea a través de la acumulación de tensión (trémolos, aumento progresivo de la densidad orquestal, *crescendi...*), o a través de progresiones melódicas. (González Villalibre 2013, 349)

En *La pasión turca*, sobre la secuencia en la que aparece un calendario y se van tachando días, se escucha una progresión cuyo modelo se basa en el motivo sensual que caracteriza a la tumultuosa relación entre Desi y Yamán (N\_PT: 12). Concluirá cuando Desi sale de la farmacia, transmitiéndose al espectador que está embarazada y que el padre es el guía turco al que conoció en un viaje a Estambul. Del mismo modo, en N\_SQ: 19 concluye en el «motivo de la muerte», sobre la imagen de la casa que está ardiendo; y en N\_IN: 5, uno de los planos sonoros está constituido por una progresión ascendente diatónica sobre un pedal en si $\flat$ , al objeto de anticipar y destacar el primer plano de la inscripción de un anillo de Ángel que tiene una especial importancia. Se utiliza una textura más bien contrapuntística, en ocasiones con cierta sensación heterofónica, al objeto de introducir al espectador en sus complejos e impredecibles pensamientos. Se pueden encontrar también procedimientos secuenciales en *El maestro de esgrima*, para concluir N\_ME: 10, coincidiendo con el último golpe de espada.

Aunque se podrían utilizar progresiones modulantes con la misma finalidad, lo cierto es que su aparición es meramente testimonial. En N\_PT: 14, a partir del modelo con el que se constituía la progresión de N\_PT: 12, una única repetición le sirve a Nieto para concluir en un si natural y formar así un tritono con respecto al bajo que le permitirá subrayar la tensión de esta secuencia.

Iglesias aprovecha procedimientos secuenciales para incidir en el carácter central de I\_T: 3 y establecer un nuevo centro de referencia un semitono más grave del mi dórico inicial. También en un contexto central se sirve de procedimientos secuenciales para subrayar el plano del atardecer en el círculo polar (I\_CP: 36), sobre el que comenzará la coda de la secuencia.

Por su parte, Gancedo introduce sutilmente la repetición de un modelo como elemento constructivo del tema principal de *La buena estrella* (GC\_BE: 1).

Finalmente, en *La comunidad*, Roque Baños construye un ostinato sobre el acorde A-Maj7(9), que utilizará como modelo de una progresión que será transportada ascendentemente de forma no estricta al objeto de incrementar la tensión. En la parte final de la misma, las sucesivas repeticiones serán cada vez más breves, incrementándose la sensación de direccionalidad hasta concluir en el punto de sincronía de la muerte de Domínguez.



## **8. DENSIDAD ARMÓNICA COMO PARÁMETRO RELACIONADO CON LA TENSIÓN**

Uno de los parámetros más relevantes en música para cine es la textura. En muchos casos, se suele asociar a aspectos tímbricos, plantillas instrumentales o incluso a cuestiones más específicas como las relacionadas con la textura armónica y la textura melódica.

En el apartado analítico se ha mostrado que, a la hora de crear texturas, en algunos casos se utiliza un aspecto relacionado con la armonía, la densidad armónica. En esta investigación, dicho concepto no hay que entenderlo en base al ritmo armónico o a la velocidad con la que cambian los acordes, sino desde un punto de vista morfológico. Es decir, la densidad de cada uno de los acordes considerados de forma aislada.

Este parámetro se ha relacionado con la tensión y direccionalidad en algunos bloques de la muestra seleccionada de dos formas distintas: utilizando distinto número de notas en cada acorde e incrementando la densidad armónica añadiendo otros objetos sonoros que aportan nuevas alturas.

### **8.1 Número de notas por acorde**

En armonía tradicional se define acorde como un conjunto de tres notas simultáneas. Este axioma implica que la armonía tonal más sencilla se basará en acordes tríadas y cuando aparezca, por ejemplo, un acorde con cuatro notas distintas, se necesitará una nota añadida —generalmente la séptima— que no tendrá la misma situación jerárquica que las otras tres, por lo que deberá ser utilizada de una forma un tanto especial.<sup>138</sup> Del mismo modo, si se omite una de esas tres notas inherentes al acorde, se dará por sobreentendida en la mayoría de las situaciones, calificándose a esa estructura armónica como un acorde incompleto.

Si el punto de partida es un modelo de armonía cuatriádica, como el que se suele utilizar en jazz, la situación anterior no varía mucho, a excepción de que la unidad armónica básica pasa de tres a cuatro notas.<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> En el caso de la séptima, deberá estar preparada en algunas situaciones —los casos específicos dependen de cada tratadista— y descender por grado conjunto.

<sup>139</sup> «Traditional music theory treats the triad (a three note chord) as the basic harmonic unit. [...] In traditional music theory a fourth note added to a triad is considered as an addition to the triad and is treated as such in various ways. Jazz theory treats four note chords as fundamental units of harmony» (Valerio 1998, 5).

Esto supone una estructura bastante lineal dependiendo únicamente de que el contexto sea cuatriádico o triádico<sup>140</sup>. Por lo tanto, no se suele utilizar mucho la gradación de densidad que podríamos obtener variando el número de notas<sup>141</sup>, dentro de un mismo marco armónico.

No obstante, en algunos bloques el número de notas distintas no va a permanecer uniforme sino que se va a adecuar a los distintos grados de tensión y direccionalidad requeridos por el compositor en cada momento.

El fragmento en el que quizás se observe esta técnica con mayor claridad se escucha en la primera sección de la secuencia del «Frente carlista» en *Vacas* (I\_V: 2). Iglesias utiliza esta idea a dos niveles. Por un lado, le sirve para generar contraste en el interior de cada gesto, ya sea entre dos y tres notas (ejemplo 239) o entre tres y cuatro (ejemplo 240). Pero, además, desde un punto de vista estructural, el clímax de esta frase se sitúa sobre una armonía de cuatro notas, poco antes de que resuelva nuevamente en un acorde tríada de re mayor en estado fundamental (ejemplo 240).

Ejemplo 239. Densidad armónica: 2 y 3 notas

Ejemplo 240. Densidad armónica: clímax

Nieto opta por utilizar la densidad armónica para contrastar las dos primeras secciones de N\_PH: 4. Casi la totalidad de la primera parte se basa en dos únicas líneas melódicas cuyo resultado son dos notas de forma simultánea. Por tanto, el mero hecho de plantear la segunda parte con cuatríadas supone un contraste y le otorga una sutil

<sup>140</sup> Existen otros contextos en los que se necesita un número de notas diferente para definir un acorde. Por ejemplo, en algunos temas incluidos en las músicas populares urbanas, se utilizan los *power chords* como unidad armónica básica, esto es, un acorde de dos notas formado por la fundamental y la quinta. En cualquier caso, son irrelevantes en la muestra objeto de estudio de este trabajo.

<sup>141</sup> Se utiliza el término 'notas' ya que no se tiene en cuenta en este concepto las duplicaciones, ya sean al unísono o a la octava, sino el número de sonidos con diferente nombre.

expresividad difícilmente conseguida con otro tipo de procedimientos. En todo caso, habría que matizar que el paso de un planteamiento de dos notas a cuatro notas no coincide exactamente con el cambio de una parte a otra. En el momento más delicado de la secuencia, cuando Teodoro asume que no le va a quedar más remedio que acceder a la petición de la condesa, aparece una de las estructuras armónicas más características de Nieto, el acorde  $bVI_{Maj7}b5$ . Es la primera vez que se escuchan cuatro notas distintas a la vez en este bloque, todavía en la primera parte. Sin embargo, su repentina aparición al objeto de subrayar un momento más tenso que el anterior no desvirtúa, en modo alguno, el contraste entre ambas partes desde un punto de vista estructural que supone la utilización de distinto número de notas. Nuevamente en *El perro del hortelano* se produce un paso de dos a cuatro notas por acorde (N\_PH: 9), pero en lugar de ser algo abrupto entre una parte y otra tiene lugar de forma muy progresiva, incluyendo el nuevo plano sonoro de la segunda parte sobre la música diegética.

También Illarramendi utiliza distintos grados de densidad sonora para crear un contraste, en este caso entre distintos bloques en los que se utiliza uno de los motivos de *Cuando vuelvas a mi lado*. Dicho motivo hace referencia a la tensión que se genera en el personaje de Adela al creer que se está produciendo una relación incestuosa entre su marido y su hija. En las primeras secuencias en las que se empieza a vislumbrar esta tensión —primero entre Joao y Adela (ILL\_CV: 11) y posteriormente entre madre e hija (ILL\_CV: 13)—se utilizan tan solo tríadas mayores y menores. Pero cuando la situación entre madre e hija alcanza un punto tal que se torna insostenible, Illarramendi se servirá de distintas herramientas para subrayar esta situación, entre las que destaca la utilización en algunos momentos de cuatríadas, ya incluso en el primer acorde (ILL\_CV: 17, 19, 20).

En secuencias con bastante tensión ya desde el principio, normalmente al margen de un contexto tonal, el número de notas puede ser mayor. Por ejemplo, en N\_ME: 12, se comienza ya en un contexto cuatríadico ( $bII_{Maj7}#11$ ), por lo que de forma progresiva se irá incrementando el número de notas a partir del momento en el que se ve el cadáver. Este incremento de la densidad suele apoyar otros elementos que aumentan la tensión, como suelen ser la introducción de armónicos lejanos e incluso nuevos timbres.

En todo caso, no hay que perder de vista que todo lo relacionado con la densidad sonora suele ser más sutil, a la hora de variar el grado de tensión percibida, que otras

técnicas más evidentes. Un contraejemplo de los casos que se acaban de exponer se produce en N\_PT: 14, donde en el punto de sincronía —que coincide con el momento en el que tacha el último día en el calendario y descuelga el teléfono— se pasa de una armonía romántica a un acorde de dos notas. La razón es que esas dos notas constituyen un tritono y la tensión que este aporta en ese momento, así como la direccionalidad del gesto que se acaba de producir en los violines primeros, producen un incremento de la tensión tal que compensa cualquier influencia relacionada con la densidad armónica.

## 8.2 Planos sonoros

Una técnica muy común en música cinematográfica se basa en la adición de objetos sonoros distintos sobre una base predeterminada —tal y como se explicará en el epígrafe correspondiente al ostinato y a la nota pedal—, que se perciben normalmente en distintos planos sonoros. En algunos casos, la utilización de distintos planos sonoros va directamente relacionada con la densidad armónica, de tal manera que no solo se produce una gradación de la tensión por acumulación de objetos sino por el resultante armónico derivado de los nuevos sonidos que surgen mediante la adición de cada objeto. Por lo tanto, será posible utilizar distintos niveles de densidad armónica dentro de un mismo bloque al objeto de redireccionar la tensión de la escena. Así, en términos relativos, este recurso permitirá reforzar gestos de tensión-distensión en conjunción con otros parámetros, tanto musicales como extramusicales.

Iglesias maximiza esta técnica en *La ardilla roja*. En I\_AR: 15, tras una introducción comienza un ostinato en cuerdas graves sobre el que se escucha un trémolo y unos golpes acentuados en *spiccato*, que refuerzan tanto el acorde de si menor como la fórmula rítmica del ostinato. Sobre esta base, ya establecida, se van a añadir distintos elementos. En primer lugar, un acompañamiento rítmico en el piano sobre la nota si, en *mezzopiano*; más tarde, este instrumento adopta un mayor protagonismo con la introducción de un elemento enérgico que privilegia la interválica de octava sobre la fundamental y la quinta del acorde; y además, los huecos entre las apariciones del motivo del piano se rellenan también con *glissandi* derivados de la introducción de este bloque. Finalmente, el motivo del piano se transformará en una variación de otro que se escucha en otros momentos de la película —el motivo de Félix—, con el que finalmente terminará la secuencia. En este bloque, la armonía es bastante estática. Pero en función de los

elementos que se vayan añadiendo se puede conseguir, mediante un proceso constructivo similar, una armonía ciertamente compleja.

En I\_AR: 35, Iglesias opta por una textura alejada de referencias tonales para ilustrar una escena en la que Jota le dice a Sofía que se ha percatado de que le está engañando. Cada elemento parece tener una armonía distinta, y mediante la introducción y eliminación de cada uno de ellos se modifica el grado de tensión resultante. En I\_AR: 45 se va incrementando la tensión conforme Félix, el marido de Sofía, comienza a manosearla; para ello, va introduciendo progresivamente distintos elementos.

Pero quizás el ejemplo más claro de incremento progresivo de la tensión mediante la adición de elementos en distintos planos sonoros se produce en *Intruso*, en una secuencia en la que Ángel muestra explícitamente el rencor que le tiene a Ramiro (N\_IN: 8). Comienza con una nota pedal, concretamente un la, y conforme le va diciendo a Mario cosas más duras, se van añadiendo nuevos planos sonoros. Cuando dice: «No sabes lo que te he detestado» se escucha un diseño en las cuerdas en torno a un acorde de la menor con tres bordaduras superiores. Después de «Inventaba para ti las torturas más atroces y refinadas» se añade en las cuerdas, con un ritmo característico, una estructura con la séptima menor y las tensiones 9 y 11, sobre la que se van intercalando gestos de carácter puntillista como el del primer violín en *pizzicato* que aporta una tensión  $\flat 13$ . Por consiguiente, las palabras que demuestran de forma progresiva el odio sentido por Ángel se corresponden con el incremento progresivo del número de planos sonoros, así como con el grado de disonancia aportado por dichos elementos.

Del mismo modo, Gaigne acumula distintos planos sonoros en *Flores de otro mundo* sobre una armonía por cuartas —tal y como se vio en el ejemplo 226 del punto III.1.2.4.4, p.396— para subrayar la situación cada vez más dramática que se produce tras una discusión entre Damián y Patricia en presencia de su hija, que finalmente es increpada por ambos (G\_F: 24).

De forma menos progresiva, Bonezzi juega con distintos planos sonoros sobre un *loop* basado en la estructura  $\flat VI \flat VII \flat$ , para acompañar una secuencia de acción en *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*. Los amplios *bendings* de la guitarra se constituyen en uno de los elementos que permiten subrayar determinados momentos, junto a sintetizadores, bajo eléctrico y percusión electrónica.

## 9. BASE ELECTROACÚSTICA. INTEGRACIÓN CON EL DISEÑO SONORO

En algunas secuencias, el diseño sonoro está tan integrado en la banda sonora musical que no tiene ningún sentido diferenciar uno de otro, de tal forma que la banda sonora debe analizarse como un todo.

Desde el punto de vista armónico es bastante similar. Así, si en un bloque musical se escucha, de repente, un cencerro o una campana, estos sonidos influyen —desde un punto de vista armónico— exactamente igual que si fuera un sonido de percusión temperado.

A todo esto se añade, en muchos casos, la electrónica, de tal forma que todavía se produce un mayor empaste entre la banda sonora musical, el diseño sonoro y la electrónica. Además, puede ser que la electrónica funcione de tal manera que no se sepa si en realidad forma parte del diseño sonoro o de la banda sonora musical convencional.

La electrónica tiene varias ventajas. Iglesias destaca sus connotaciones, explicando su función en las secuencias que caracterizan al bosque en *Vacas*:

Buscaba una textura extraña, pero que tampoco resultara amenazante. Creo que la gente asocia la música electrónica con el mundo del delirio, del inconsciente... Es un apriorismo que me venía bien. (Cueto 2003, 266)

Además, la electrónica es muy útil por su maleabilidad a la hora de adaptarse a la secuencia, esto es, por su versatilidad en cuanto a la sincronía se refiere. Asimismo, es capaz de crear ambientes muy interesantes con relativa facilidad, algo en lo que incide nuevamente Iglesias:

La música electrónica tiene unas posibilidades muy versátiles para lo atmosférico y para situaciones no definidas por melodía y acompañamiento, si no [sic] por lugares más evanescentes, más complejos armónicamente. (Padrol 2006, 267)

En cualquier caso, hay que ser consciente de que en algunos bloques no tendrá mucho sentido analizar la armonía desde un punto de vista tradicional, ya que incluso puede no estar temperada.

En *Vacas* hay varias secuencias en las que se puede analizar armónicamente el conjunto de los tres elementos: banda sonora musical convencional, electroacústica y diseño sonoro. En I\_V: 3, sobre una base electroacústica grave, en torno a un sol bemol, aparecen tres sonidos —re bemol, la y la bemol— sin ningún tipo de direccionalidad

aparente. El sonido del cencerro de una vaca —situado no muy lejos de un la bemol— se integra perfectamente con el resto de elementos, así como el posterior ostinato que se repite de manera obsesiva sobre un colchón electroacústico y un pedal constituido por el ruido de las moscas. A pesar de que alguna de estas alturas está temperada, en realidad no se persigue ningún tipo de funcionalidad armónica.

Tampoco se persigue una finalidad armónica en I\_V: 6, a pesar de que el motivo se produce sobre un acorde de fa sostenido menor. En realidad, la idea que subyace es la identificación de la textura electroacústica con cierto halo de misterio que emana del bosque, un vínculo que permanecerá invariable a lo largo de toda la película<sup>142</sup>. También el diseño sonoro desempeñará un papel fundamental, esencialmente por las respiraciones en primer plano de ambos personajes y el sonido de sus pisadas en el bosque. Más tarde, sobre el título del tercer capítulo —«El agujero encendido»— se focaliza más ese *Leitmotiv* tímbrico de carácter electroacústico mediante su asociación con el agujero del tronco (I\_V: 15).

La utilización de música electroacústica en secuencias relacionadas, de una u otra forma, con algo misterioso no es exclusiva de Iglesias. En *Secretos del corazón* (MN\_SC: 6), una base electroacústica se asocia al misterio que la casa abandonada produce en los dos niños. El diseño sonoro es variado: gatos, pasos, voces humanas tratadas... Todos esos sonidos están perfectamente integrados e incluso la transición a la siguiente secuencia se producirá gracias al sonido del tren.

---

<sup>142</sup> Esta misma asociación se establece, por ejemplo, en I\_V: 28 e I\_V: 31.

## 10. NOTA PEDAL Y OSTINATO

### 10.1 Nota pedal

La nota pedal es uno de los elementos más utilizados en música para cine, ya que es una de las formas más sencillas de contribuir a la continuidad de una secuencia o a la transición entre dos o más escenas.

Se puede emplear con casi cualquier tipo de armonía y en cualquier tipo de escena, aunque normalmente se establece un centro de referencia muy claro. No obstante, en determinadas ocasiones, sobre todo cuando se utiliza electroacústica, dicho centro de referencia se puede difuminar en bloques que posibilitan un resultado prácticamente atonal.

Aparece frecuentemente en tesitura grave. Iglesias, por ejemplo, lo utiliza al comienzo de *Tierra* (I\_T: 1) y *La ardilla roja* (I\_AR: 1) y en el primer bloque con entidad de *Vacas* (I\_V: 2), aunque no es raro encontrarlo también en tesitura aguda. Normalmente los pedales en tesitura aguda suelen aportar cierto grado de tensión, siendo habituales en momentos de suspense, tal y como sucede en *El maestro de esgrima* (N\_ME: 2, 11). Sin embargo, no siempre ocurre así y se pueden encontrar bloques en los que adopta un papel más tradicional, estrictamente musical, situándose normalmente en un plano más alejado. Un ejemplo de este último uso se produce en *Canción de cuna* (BL\_CC: 3) y en *Torrente, el brazo tonto de la ley* (BÑ\_TO: 5).

Es frecuente añadir texturas electroacústicas a un pedal, aprovechando así las connotaciones inherentes a este recurso a las que se aludía en el apartado anterior (I\_AR: 9). Asimismo, en muchas ocasiones es la base sobre la que se cimienta un bloque construido a base de la adición de objetos sonoros en distintos planos, tal y como se explicaba en el epígrafe correspondiente.

Pero al margen de todo esto, desde un punto de vista de su capacidad expresiva se pueden citar algunos detalles interesantes. Si bien un pedal agudo suele aportar cierta sensación de suspense, existe la posibilidad de evolucionarlo. Así, en *La comunidad*, Baños transforma de forma progresiva un sol agudo en un clúster, destacando el momento en el que el espectador es consciente de que el gato está andando sobre un cadáver en descomposición (BÑ\_LC: 1).



No es la única posibilidad para incrementar la sensación de tensión en un pedal. Nieto introduce súbita y sincrónicamente un pedal agudo en *El maestro de esgrima* (N\_ME: 14) para subrayar el plano en el que se ve la cama manchada de sangre. Pero no utiliza cualquier altura: la nota pedal está a una distancia de séptima mayor con respecto a la fundamental del acorde que suena en ese momento.

## 10.2 Ostinato

En algunos bloques funciona de forma similar a una nota pedal. Pero adopta un papel más interesante en aquellas secuencias en las cuales el ostinato es el único elemento generador de la armonía, de tal modo que se podría hablar, en principio, de una escena armónicamente neutra desde un punto de vista sintáctico.

Muchos compositores se sirven del ostinato en secuencias en las que no quieren que se produzca una interacción con la imagen. Sería la antítesis del *Mickey Mousing*. Suelen ser muy efectivas también para dar una sensación de continuidad entre varias escenas. Evolucionan muy lentamente, siendo frecuente el uso del ostinato en un contexto musical minimalista. Se puede, no obstante, acentuar algún punto, generalmente introduciendo algún timbre característico, pero no se suele hacer de una forma muy explícita. Sin embargo, si es necesario, es posible técnicamente la introducción de algún elemento concreto, con el objetivo de que esté muy presente. Por ejemplo, en la escena del espantapájaros de *Vacas* (I\_V: 11), cuando se escucha un timbre que parece el sonido de un afilador rural, se consigue una contextualización social muy marcada, que se asimila inmediatamente al espantapájaros.

En cualquier caso, la armonía que determine el ostinato puede tener implicaciones desde un punto de vista morfológico. Así, no es lo mismo el que se escucha al comienzo de *El rey pasmado* (N\_RP: 1), donde se repiten alternativamente los acordes  $E_{-7/3}$  y  $F_{-7/3}$ , en *La ardilla roja*, con una armonía estática sobre si menor pero con un elemento melódico en tesitura grave que aporta movimiento (I\_AR: 15) o en *Solas*, donde sobre un acorde de re menor se va construyendo un tema a partir de una célula motívica de tres notas que incluye su séptima mayor (ML\_SO: 1).

## 11. EVIDENCIAS ARMÓNICAS MENOS FRECUENTES

Existen algunas evidencias armónicas que no son muy frecuentes en música cinematográfica —a diferencia de otros contextos— pero que son dignas de ser mencionadas por razones de diversa índole. Entre ellas, se analizarán el *pump-up*, la tercera de picardía y la relación que se produce entre ambigüedad tonal e incremento de la tensión.

### 11.1 *Pump-up*

Como ya se explicó en BL\_CC: 3, el *pump-up* o modulación de arreglista es un recurso muy utilizado en músicas urbanas que consiste en repetir un tema en otra tonalidad —generalmente entre un semitono y tono y medio más agudo— sin que exista un proceso de modulación progresivo a modo de transición. Se suele utilizar más como un efecto que como una verdadera modulación, situándose normalmente en la parte final de una canción, concretamente en el estribillo. No tiene, por tanto, pretensiones estructurales, sino que se usa simplemente para enfatizar la sensación de final. No es nada frecuente en música cinematográfica incidental.

Por todo lo anterior, sorprende poderosamente su aparición, por dos veces, en *Canción de Cuna*. Y además, la primera vez, se escucha aproximadamente en la mitad de la película (BL\_CC: 6). De forma inconsciente, el espectador anticipa una sensación de final. Y en realidad, aunque no acaba la película, sí que es cierto que el *pump-up* reforzará el punto de giro que se produce precisamente en ese punto dado que, apoyándose en el fundido a negro, entre las dos secuencias hay una diferencia de dieciocho años, los que han sido necesarios para que el bebé que se encontraron las monjas en el convento se haya convertido en una joven mujer. Además, y a diferencia de lo que sucede habitualmente, la repetición se produce un semitono más grave.

La segunda vez que se escucha el *pump-up*, con el mismo tema, sí que servirá para concluir la película (BL\_CC: 14).

## 11.2 Tercera de picardía

Tampoco es nada frecuente la utilización de la tercera de picardía, es decir, concluir una obra que está en tonalidad menor (o en un modo cuyo acorde de tónica sea menor), con un acorde de tónica con la tercera mayor. El objetivo de la tercera de picardía es dar una mayor sensación de final en la última cadencia —también denominada, cadencia picarda o de picardía—, y es probablemente esa sensación tan acentuada de final, la razón por la que, al igual que el *pump-up*, se suele evitar en música para cine.

Sin embargo, Illarramendi la utiliza en *Cuando vuelvas a mi lado* (ILL\_CV: 17). No obstante, hay que matizar que dicho bloque, aunque empieza y termina en un acorde de fa, está plagado de relaciones mediánticas y otro tipo de herramientas que implican una sensación ambigua en lo que al centro tonal se refiere. Esto conlleva que, aunque la tercera de picardía sea perfectamente perceptible, no tenga la misma fuerza y sensación conclusiva que se hubiera transmitido en un fragmento que permaneciera de forma constante y sin ningún tipo de duda en fa.

Al margen de esto, la sensación conclusiva que se sigue percibiendo está relacionada con lo que está expresando esta secuencia. Se produce una discusión entre Adela y Gloria, porque la madre piensa que la niña está teniendo una relación sentimental con su padre. La escena concluye cuando Gloria se marcha de casa, haciendo caso omiso tanto a su madre, que se queda llorando, como a la llamada de su tía. Sobre el plano de la hermana pequeña de Gloria suena esa tercera de picardía.

## 11.3 Ambigüedad tonal para incrementar la tensión

Precisamente sobre el mismo bloque que finalizaba con la tercera de picardía (ILL\_CV: 17), Illarramendi utiliza una técnica bastante sutil al objeto de subrayar la creciente tensión entre madre e hija. A pesar de que los acordes utilizados son tríadas en su mayoría —solo un 18,75% de ellos añaden una séptima menor diatónica—, el compositor se las ingenia para no establecer direccionalidades muy marcadas, presentando varios centros de referencia y distintos modos a lo largo del bloque, que no terminan de confirmarse hasta la cadencia final. Para ello se sirve de relaciones mediánticas y acordes diatónicos a varias tonalidades, pero en realidad será la conducción

de voces lo que posibilitará la naturalidad en el enlace de acordes, aunque lógicamente esa imposibilidad de anticipar el siguiente acorde supone un grado de tensión e incertidumbre en el oyente que se adapta muy bien a lo que está sucediendo en esta secuencia.

Este mismo tema ya se había escuchado anteriormente, cuando la situación no era tan tensa. En ILL\_CV: 11, se despiertan en Adela las primeras sospechas de una relación incestuosa y en ILL\_CV: 13 se produce la primera falta de respeto de Gloria hacia su madre. No aparecerán todavía en ninguno de estos bloques las tres cuatríadas del bloque 17, pero quizás lo más interesante es que la tensión se va a reducir de forma directamente proporcional al decremento de la ambigüedad del centro tonal. Así, en estos dos bloques tan solo habrá dos posibilidades de análisis: en fa dórico o en do eolio, frente a las múltiples opciones del bloque 17 en el que la tensión entre madre e hija se maximiza.



## CONCLUSIONES



## CONCLUSIONES

A la vista de los resultados obtenidos en esta investigación se puede afirmar que, a pesar de no existir una relación unívoca entre armonía y efecto previsto —como es natural en toda creación artística—, se constata la presencia de determinados recursos armónicos asociados reiteradamente a concretas funcionalidades expresivas con una constancia e intensidad que justifican la hipótesis de partida. Es decir, que se ha comprobado la existencia de relaciones objetivas estables entre el resultado expresivo de una obra artística interdisciplinar que haya surgido como consecuencia de un proceso creativo global y los procedimientos armónicos empleados por el compositor.

Por tanto, aunque en ningún caso se ha pretendido elaborar una especie de ‘libro de recetas’ que asocie indefectiblemente un tipo de secuencias con unos objetivos expresivos concretos a la utilización de un sistema armónico o acorde específico, sí que ha sido posible encontrar, describir, analizar y evaluar una serie de recurrencias armónicas frecuentemente utilizadas en determinados contextos.

La amplitud de la muestra seleccionada, formada por veintiséis largometrajes, así como la representatividad de los doce compositores analizados —Alberto Iglesias, José Nieto, Roque Baños, Manuel Balboa, Juan Bardem, Bernardo Bonezzi, Carles Cases, Pascal Gaigne, Eva Gancedo, Ángel Illarramendi, Antonio Meliveo y Bingen Mendizábal—, ha sido determinante para la consecución de unos resultados precisos.

La tesis se apoya en la confirmación de que algunas de estas evidencias armónicas son comúnmente utilizadas por muchos de los compositores analizados y que su uso responde a una especie de código implícito, según el cual determinados recursos armónicos se utilizan de forma reiterada asociados a temáticas y funcionalidades concretas. De hecho, algunas de las recurrencias analizadas son válidas, tal y como se ha explicado, en contextos que exceden el ámbito de la muestra analizada, formando parte, por tanto, de un código vigente en espacios más amplios.

Por el contrario, para diluir cualquier tentación de univocidad, totalmente alejada de los procedimientos creativos, también se constata que algunas herramientas armónicas concretas son asociadas a funcionalidades expresivas determinadas únicamente por un compositor, respondiendo, por tanto, a criterios creativos personales. Es decir, que se ha observado, por ejemplo, la recurrencia sistemática a un determinado acorde asociada a una funcionalidad expresiva muy concreta por parte de un músico,



## Conclusiones

mientras que el resto de los compositores seleccionados en la muestra, en una situación parecida, se han decantado por otras opciones. Este tipo de predilecciones por un determinado recurso armónico configuran el lenguaje de un autor, constituyendo lo que González Villalibre denomina las «marcas de estilo» creativas (González Villalibre 2010, 191).

Dado que este código no se circunscribe únicamente al plano armónico, sino que está asociado en la mayoría de los casos a otros aspectos musicales, esto es, que viene determinado por la conjunción de la armonía con otros parámetros como el timbre o el ritmo, así como con técnicas de composición específicas, ha sido necesario utilizar una muestra constituida por un gran número de bloques para poder comparar la aparición de determinados recursos armónicos en secuencias con unas expectativas expresivas similares pero en distintos contextos rítmicos, tímbricos y, en general, musicales.

A este respecto, una de las constataciones más claras de este estudio es que las distintas herramientas armónicas nunca han de analizarse en términos absolutos sino relativos: un mismo acorde puede utilizarse con una finalidad expresiva diferente en función del contexto armónico —e incluso musical— en el que se encuentre. Por tanto, salvo casos muy concretos, no es conveniente establecer una relación incontrovertible entre estructuras armónicas específicas desde un punto de vista morfológico y resultados expresivos de una determinada secuencia, sin tener en cuenta la armonía que le precede en esa misma secuencia y la que le sigue e incluso, desde un punto de vista más amplio, hay que valorar el contexto armónico de la banda sonora completa, ya que la funcionalidad expresiva del lenguaje armónico utilizado en un bloque puede venir condicionada por el que se emplea en otros bloques del largometraje.

En cualquier caso, hay que destacar que este código implícito desde un punto de vista armónico se articula en torno a variables muy diferentes, desde las más generales, como el sistema empleado, hasta las más específicas como la utilización de acordes concretos desde un punto de vista morfológico.

### Sistema armónico

En relación al sistema armónico utilizado, es necesario señalar que:

- La mayoría de los más de doscientos bloques analizados en profundidad se sitúa entre lo que se ha definido como «tonalidad clásica» y la «centralidad no

tonal». El punto concreto en el que se sitúa cada compositor viene determinado por sus propias preferencias, que ayudarán a configurar su lenguaje, pero también por las necesidades expresivas del propio largometraje. Así, después de analizar varias películas de un mismo compositor, se ha podido comprobar que la temática y las necesidades expresivas de cada largometraje condicionan la elección inicial del sistema armónico usado por el compositor, a pesar de que las preferencias armónicas que configuran su propio lenguaje suelen presentar una influencia considerablemente mayor.

- Se han encontrado recurrencias, compartidas entre varios compositores, especialmente en aquellos bloques que se configuran en torno a un sistema armónico alternativo al sistema predominante o que se han situado en posiciones muy extremas dentro de la opción mayoritaria.

- También se ha comprobado que se utiliza una sintaxis armónica clásica cuando se trata de música diegética, cuando se hace alusión a música tradicional y, tal vez lo más interesante, cuando el compositor intenta que la armonía no aporte información adicional, es decir, cuando se quieren evitar connotaciones armónicas. Se maneja, por tanto, cierto código inherente al espectador occidental, según el cual una armonía tonal sencilla es percibida de una forma neutra y de ahí que tienda a utilizarse con mayor frecuencia en largometrajes en los que los *Leitmotive* desempeñan un papel relevante. Además, se puede emplear una sintaxis armónica clásica de forma puntual al objeto de contrastar, en un momento determinado, con otros sistemas aparecidos previamente.

- Los sistemas estrictamente modales, entendidos desde el punto de vista de los modos tradicionales, se suelen utilizar para explotar sus connotaciones expresivas asociadas a lugares concretos —ya sean amplias áreas geográficas o espacios específicos—, por sus connotaciones históricas o para caracterizar secuencias de carácter épico. No obstante, en ocasiones, aparecen sistemas modales al margen de cualquiera de estas connotaciones, simplemente como medio técnico para crear un sistema central no tonal.

- Los sistemas estrictamente atonales suelen reservarse para secuencias con gran tensión, pudiendo asociarse tanto a inseguridad y desorientación como a sentimientos de miedo o incluso pánico, aunque no siempre es necesario utilizar

## Conclusiones

atonalidad en este tipo de situaciones, ya que el incremento del grado de tensión se percibe en términos relativos. Por consiguiente, su uso vendrá determinado por el tipo de sistema que haya sido utilizado hasta el momento en el que el compositor quiera expresar ese incremento de la tensión percibida por el espectador. En menor medida, se puede asociar a secuencias relacionadas con lo esotérico o lo sobrenatural.

- De forma puntual, aparecen otro tipo de sistemas asociados a necesidades expresivas muy concretas. Se puede utilizar la politonalidad como alternativa a la atonalidad o, de forma totalmente distinta, en secuencias cómicas —apoyándose normalmente en elementos tímbricos—. La escala pentatónica suele aparecer cuando se quiere hacer referencia a algo relacionado con lo oriental y el modo flamenco, generalmente acompañado de clichés tímbricos, para secuencias asociadas a España y, por extensión, a lo hispano. Por último, los sistemas basados en acordes por cuartas y aquellos en los que se desmiente constantemente el centro de referencia se suelen utilizar como alternativa a un sistema central no tonal.

- Asimismo, no se han encontrado indicios para considerar que la elección entre un modo mayor o un modo menor, por parte de los compositores seleccionados en la muestra, se haya visto influida por necesidades expresivas de la secuencia en cuestión asociadas a la alegría o a la tristeza.

- Habría que añadir, finalmente, que en ocasiones el sistema utilizado se puede utilizar como elemento anempático, es decir, para expresar exactamente lo contrario de lo que aparece en pantalla.

## Interválica

En relación a la interválica utilizada, es necesario señalar que:

- Se ha comprobado cómo los compositores tienden a asociar los intervalos armónicos más disonantes a necesidades expresivas con mayor tensión.

- De forma alternativa, el tritono cumple también esta misma función.

- Atención especial merecen los intervalos de quinta justa, que en ocasiones se utilizan por sus connotaciones históricas pero también por el contraste que en determinados momentos supone su característica sonoridad.

### Funcionalidad de los acordes

En cuanto a la funcionalidad de los acordes desde un punto de vista morfológico, es necesario señalar que:

- Existe una recurrencia por parte de la mayoría de los compositores hacia algunos de ellos en secuencias con unas expectativas expresivas similares. Incluso en algunas ocasiones dicha asociación excede el ámbito de la muestra analizada; así, el acorde menor con la séptima mayor es un clásico para acompañar secuencias en las que se necesita expresar un alto grado de tensión. La tríada disminuida con séptima mayor, menos frecuente, cumple esa misma función.
- Los compositores se sirven de la versatilidad morfológica del acorde de séptima disminuida para centrar la atención en un determinado punto, pudiéndose redireccionar esa tensión hacia otro punto en cualquier momento e incluso utilizarse como elemento constructivo estructural.
- El contraste aportado por los acordes de intercambio modal, en determinados contextos, permite expresar un punto de sincronía dramático o que, por alguna razón, resulte relevante, incluso con una función anticipatoria.
- De forma más residual se pueden citar otros acordes que, en determinadas situaciones, pueden adoptar una función expresiva, como el acorde aumentado o las tríadas en estado fundamental.
- Por otra parte, se constata que algunos compositores tienen cierta predilección por privilegiar determinadas estructuras armónicas de una forma tan personal que ayudan a configurar su propio lenguaje. Los dos ejemplos más significativos son el acorde  $Maj7\flat 5$  en las bandas sonoras de José Nieto y el acorde  $-7\flat 5$  en las de Alberto Iglesias.

### Cadencias

En el ámbito de las cadencias, es necesario señalar que:

- Se restringe el uso de la cadencia más utilizada en armonía tradicional, la cadencia auténtica, a determinados contextos.

## Conclusiones

- Se potencian, por tanto, otro tipo de cadencias en las que no existe esa direccionalidad sensible-tónica tan característica y tan conclusiva. Es, precisamente, esa sensación conclusiva la que se intenta evitar generalmente, aunque resulta muy apropiada para determinados momentos en los que una determinada secuencia expresa esa sensación de fin de ciclo o paso de página.
- Entre las alternativas destacan la cadencia plagal y la mediántica, así como otras en las que se rompe la direccionalidad sensible-tónica gracias a la aparición de *rogue dominants*, dado que estos acordes optan por la subtónica en detrimento de la sensible. Otras cadencias frecuentemente utilizadas son las que resuelven desde el segundo grado del frigio.
- Por otro lado, destacan las semicadencias, al objeto de dejar un final de secuencia abierto, pero en lugar de al quinto grado se exploran distintas alternativas en función del grado de tensión requerido e incluso se incluyen algunas específicas de un compositor, como la cadencia al -7<sup>b</sup>5.

## Cambios en la armonía

Una de las evidencias más representativas del proceso estudiado se produce cuando la armonía sufre un cambio importante coincidiendo con alguna frase significativa del guion. Se encuentra en todo tipo de secuencias, aunque los cambios de armonía en función del texto van a actuar en términos relativos, es decir, que lo fundamental es la gradación de ese cambio y no el punto de llegada. La armonía operará de forma similar cuando el referente de ese cambio no sea el texto sino una información que la música aporta de forma anticipada; son muy frecuentes las secuencias en las que un aumento en la tensión armónica anticipa que algo negativo va a suceder, generalmente con la ayuda de otros elementos musicales o incluso extramusicales.

## Rearmonización

Mención aparte merece la rearmonización de un motivo para expresar algo distinto a lo que sucedía en su contexto original, que se logra con el empleo de distintas herramientas armónicas explicadas en epígrafes anteriores para cambiar el carácter de ese motivo. Nuevamente la capacidad expresiva de esa rearmonización estará determinada por el cambio que se produzca entre el

motivo original y el rearmónico, siendo menos importante, desde un punto de vista expresivo, el resultado final de esa rearmónico. Entre los cambios más frecuentes se podrían destacar la rearmónico a otros modos, el paso de un sistema triádico a uno cuatriádico o la utilización de distintas técnicas que impliquen un incremento de la tensión.

### Procedimientos secuenciales

Por otro lado, también se producen con frecuencia procedimientos secuenciales que sitúan a un motivo determinado en el centro de atención de un determinado bloque. Es una técnica muy eficaz para subrayar determinados puntos de sincronía y para acompañar a un incremento de tensión en una secuencia determinada, pero también se puede recurrir a él como elemento constructivo de todo un bloque.

### Otras recurrencias armónicas

En menor medida, se podrían citar otra serie de recurrencias armónicas, entre las cuales se podría citar la densidad armónica, con la que se puede establecer contrastes entre secuencias o incluso entre partes de una misma secuencia; en este concepto se incluirían aquellos bloques que se constituyen mediante la adición o sustracción de elementos sonoros en distintos planos, una técnica muy eficaz que permite redirigir la tensión en cualquier momento, además de establecer contrastes entre secciones. Muchas veces, esta técnica se cimenta en una nota pedal o en un *ostinato* —incluyendo en ocasiones una base electroacústica o incluso sirviéndose del diseño sonoro—, lo que por otra parte permite establecer una continuidad, algo fundamental pero difícil de conseguir con medios extramusicales en algunas secuencias.

En consecuencia, independientemente de los resultados concretos procedentes del análisis de la amplia muestra seleccionada, quizás lo más importante del trabajo de estudio y análisis de procedimientos armónicos sería destacar que la hipótesis de partida se ha demostrado al constatar que existe relación entre algunos de los recursos armónicos utilizados y los resultados expresivos de las secuencias en los que se circunscriben permitiendo, no obstante, un amplio margen de discrecionalidad que influirá en el lenguaje de cada compositor. De ello no se debe inferir necesariamente que el compositor actúe de manera consciente en la elección y uso de determinadas

## Conclusiones

armonías para lograr efectos expresivos, sino que los resultados del procedimiento seguido permiten establecer algunos hábitos armónicos recurrentes significativos.

Por consiguiente, con esta investigación se establece una metodología extrapolable al estudio de otro tipo de obras que sean resultado de un proceso creativo global. Así, los resultados obtenidos en el cine español de los noventa se podrían comparar con otras épocas u otras áreas geográficas, así como con obras no cinematográficas. Probablemente, a tenor de lo estudiado, algunos conceptos armónicos tendrán un ámbito de aplicación muy amplio, y otros, por el contrario, formarán parte del propio lenguaje del compositor o serán característicos de una época o de un área geográfica determinada.

*CONCLUSION*





## **CONCLUSION**

According to the results obtained in this work, we can state that, even though a unique relationship does not exist between harmony and predicted effect, the presence of certain harmonic resources repeatedly associated with specific expressive features is established, with a consistency and intensity which justifies the initial hypothesis. Therefore, we have not sought to develop a ‘recipe book’ which associates a type of sequences with a specific use of harmonic resources in order to achieve some expressive goals. Yet it has been possible to identify, describe, analyze and evaluate a series of harmonic recurrences frequently used in certain contexts.

This conclusion is supported by the fact that this harmonic evidence is commonly used by many composers analyzed in this dissertation and its use responds to a kind of implicit code, according to which certain harmonic resources are used repeatedly associated with thematic and specific features. In fact, some recurrences analyzed are used as a valid code in wider contexts.

On the contrary, in order to remove any temptation of univocality —something that could limit the creative process—, it is also established that some specific harmonic resources are associated to some concrete expressive goals by one unique composer, namely because of creative personal criteria. In other words, systematic recurrence in a certain chord by a composer has been observed to be associated with a very specific expressive functionality while the rest of the composers selected in the sample, in a similar situation, have chosen another option. Such predilections for a given harmonic resource shape the language of an author, constituting what Villalibre González called “style features” (González Villalibre 2010, 191).

Since this code is not limited only to the harmonic point of view but is also associated in most cases to other musical aspects, that is, which is determined by the conjunction of harmony with other parameters such as timbre and rhythm as well as specific compositional techniques, it has been necessary to use a very large sample in order to compare the appearance of harmonic resources in sequences with similar expressive expectations but different rhythm, timbre or, in general, in different musical contexts.

In this regard, one of the clearest findings from this dissertation is that the different harmonic tools should never be considered in isolation but in relative terms: the same

## *Conclusion*

chord can be used with a different expressive purpose depending on the harmonic context—even the musical context—in which it is used. Therefore, except in very specific cases, it is not advisable to establish an incontrovertible relationship between specific harmonic structures from a morphological point of view and expressive results of a particular sequence, regardless of the harmony that precedes it in the same sequence and that follows. From a broader point of view, even the harmonic context of the complete soundtrack must be taken into account, since the expressive function of the harmonic language used in a cue can be conditioned by other cues in the same feature film.

Anyway, it is noteworthy that this implicit code from a harmonic point of view revolves around very different harmonic variables, from the most general, as the system used, to the more specific as the use of specific chords from a morphological point of view.

## Harmonic System

Regarding the harmonic system used, it should be noted that:

- Most of the more than two hundred cues analyzed in depth are between what has been defined as "classical tonality" and "no tonal centrality". The precise point at which each composer stands is determined by their own preferences, which will help them to configure their language, but also by the expressive needs of the film itself. Thus, after analyzing several films of the same composer, it has been found that the subject and the expressive needs of each feature condition the initial choice of the harmonic system used by the composer, even though the harmonic preferences that shape their own language usually present a considerably greater influence.
- There are recurrences, shared among several composers, especially in those cues which are configured around an alternative harmonic system to the main system or that has been placed in an extreme position within the main system.
- A classical harmonic syntax is used in diegetic music, in traditional music and, perhaps most interestingly, when the composer intention is not to provide additional information, that is, when he wants to avoid harmonic connotations. Therefore, there is a code inherent in the Western viewer, because of this a simple tonal harmony is perceived in a neutral manner and hence tends to be used more

frequently in films in which leitmotifs play an important role. In addition, it can be used a classical harmonic syntax in a timely manner in order to establish contrast, at a given point, with other systems previously heard.

- Modal systems, understood from the point of view of the traditional modes, are often used to exploit their expressive connotations associated with particular places —whether wide geographical areas or specific location—, or for its historical connotations. They are also used to characterize epic sequences. Yet sometimes modal systems are present outside any of these connotations, just as a technical resource to create a central non-tonal system.

- Atonal system is usually reserved for sequences with high tension and may be associated with both insecurity and disorientation as well as feelings of fear or even panic. In any case, it is not always necessary to use atonality in such situations, as the increase in the degree of tension is perceived in relative terms. Therefore, its use is determined by the type of system that has been used so far in which the composer wants to express this increase in perceived tension by the viewer. To a lesser extent, it can be associated with sequences related to the esoteric or supernatural.

- Occasionally, there are other systems associated to very specific expressive needs. Polytonality can be used as an alternative to atonality or, in a completely different way, in comical sequences, normally using timbral elements. The pentatonic scale usually appears when the composer wants to refer to something related to the orient; and flamenco mode, usually accompanied by timbral clichés, for sequences associated with Spain and, by extension, the Hispanic. Finally, the systems based on quartal chords (i.e. chords built by fourths instead of thirds) as well as those in which constantly belies the reference center, are often used as an alternative to a non-tonal central system.

- Also, there is no evidence to support the choice between a major or a minor mode associated with sequences relating to happiness or sadness, respectively.

- Finally, it should be noted that sometimes the system used can be analyzed as an anempathetic element, that is, something which expresses exactly the opposite of what appears on screen.

## *Conclusion*

### Intervallic

Regarding the intervallic used, it should be noted that:

- It has been shown how composers tend to associate more dissonant harmonic intervals with sequences which require more tension, from an expressive point of view.
- Alternatively, the tritone also fulfills the same function.
- Special attention should be made to the perfect fifth interval, which is sometimes used for its historical connotations but also by the contrast which provokes its characteristic sonority.

### Chords

Regarding the functionality of chords from a morphological point of view, it should be noted that:

- There is a recurrence by most composers to use some chords in sequences with similar expressive expectations. Sometimes even this association exceeds beyond the scope of the analyzed sample; for example, the minor chord with the major seventh is a standard to accompany sequences in which is necessary to express a high degree of tension, as well as the diminished triad with a major seventh added.
- It is very common that composers use the morphological versatility of the diminished seventh chord to focus on a sync point, being able to redirect that tension to another point at any time. Diminished seventh chord can even be used as a structural construction element.
- The contrast provided by the mixture chords can underline a dramatic sync point or another point which is relevant for some reason. Sometimes mixture chords even play a proactive role.
- Occasionally, other chords can take an expressive function in certain contexts, such as the augmented chord or the triads in root position.
- Moreover, it appears that some composers have a predilection for favoring certain harmonic structures in such a personal way that it helps to characterize

their own language. The two most significant examples are the  $Maj7b5$  chord on the soundtracks of José Nieto and the  $-7b5$  chord in the scores of Alberto Iglesias.

### Cadences

In the field of cadences, it should be noted that:

- The authentic cadence is only used in specific contexts, unlike traditional harmony.
- Therefore, other cadences in which there is not a leading tone-tonic directionality, so characteristic and conclusive, are strengthened. Composers usually avoid this conclusive feeling. However, they frequently use perfect authentic cadences in sequences which express a sense of finality or end of cycle.
- Among the alternatives to the authentic cadences, the plagal cadence and mediant and submediant cadences are highlighted as well as other cadences in which the leading tone-tonic directionality is broken, such as the cadences shaped by a rogue dominant—in which the leading-tone is substituted by the subtonic—and the cadence from the second scale-degree in the Phrygian mode.
- On the other hand, they highlight the half cadences in order to achieve an open-ended sequence, but instead of the fifth grade the composers usually end in other chords depending on the required degree of tension, and it is also possible to include some specific chords by a unique composer, such as the half cadence to the half-diminished seventh chord.

### Changes in harmony

One of the most representative examples of the studied process occurs when harmony changes coinciding with a significant phrase of the script. It is found in all types of sequences, although harmony changes depending on the text, will act in relative terms, i.e., the most relevant is the gradation of that change and not the point of arrival. Harmony operates similarly when the referent of that change is not the text but information that the music provides in advance. Sequences in which an increase in harmonic tension anticipates that something negative is going to happen are very frequent, usually with the help of other musical or non-musical resources.

## *Conclusion*

### Reharmonization

Special mention should be made to the reharmonization of a motif to express anything other than what was happening in their original context, which is achieved with the use of different harmonic tools to change its character, as explained in previous sections. Again the expressive power of that reharmonizing will be determined by the changes occurring between the original motive and the reharmonized one. Therefore, the final result of this reharmonization is less important, from an expressive point of view. Among the most frequent changes could be highlighted the reharmonization to other modes, the transformation from a triadic system to a quadriadic one or the use of different techniques which involve an increase in tension.

### Sequences

On the other hand, sequential procedures that place a specific motif in the focus of a particular cue, also occur frequently. It is a very effective way to highlight certain sync points and to accompany an increase in tension in a sequence, but composers can also use it as a building element in a whole cue.

### Other harmonic recurrences

To a lesser extent, other harmonic recurrences should be mentioned, such as the harmonic density, with which composers can set contrasts between sequences or between parts of the same sequence. In this concept are included those cues which are shaped by the addition or subtraction of sound objects situated in different sound levels, a very effective technique to redirect the tension at any time or establish contrasts between sections. Often, this technique is based on a pedal point or ostinato, sometimes including an electroacoustic base or even using sound design, which moreover allows continuity, something essential but difficult to achieve with extra-musical media in some sequences.

Consequently, regardless of the specific results from the analysis of the large sample selected, perhaps the most important issue in this work of study and analysis of harmonic procedures is that the initial hypothesis is proven, because there is a real relationship between some of the harmonic resources used and the expressive results of the sequences in which they are circumscribed, allowing, however, a broad margin of

discretion influenced by the language of each composer. We should not however infer that composers act consciously in the choice and use of certain harmonies to achieve expressive effects, but the results of the procedure allow to establish some significant harmonic recurrences.

Therefore, this dissertation establishes a methodology which can be extrapolated to the study of other works which are the result of a Global Creative Process. Thus, the results obtained in Spanish cinema of the nineties could be compared with other periods or other geographical areas, as well as non-cinematographic works. Probably, according to the study, some harmonic concepts will have a very wide scope of application, and others, on the contrary, will be part of the composer's own language or will be characteristic of a time or a geographical area.





## BIBLIOGRAFÍA



**BIBLIOGRAFÍA**

Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. «Sextos premios anuales de la Academia: bases». Junta Directiva, Madrid, Enero, 1992.

—. «XX Premios anuales GOYA: bases generales». Junta Directiva, Madrid, 28 de septiembre, 2005.

—. «30 Premios Goya: bases». Junta Directiva, Madrid, 28 de mayo, 2015.

Asociación de compositores para música audiovisual. «Catalogo de Musimagen: Bandas sonoras». [www.musimagen.com](http://www.musimagen.com), <http://musimagen.com/wp-content/uploads/2014/05/Catalogo-Musimagen-WEB.pdf> (consulta: 4 de abril de 2016).

Alvares, Rosa. *La armonía que rompe el silencio. Conversaciones con José Nieto*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1996.

Álvarez, Juan Francisco. «Carles Cases». *Rosebud* 4 (Junio 1997): 26-29.

Angulo, Jesús, y José Luis Rebordinos. *Contra La Certeza: El Cine De Julio Medem*. San Sebastián: Filmoteca Vasca y Festival de Cine de Huesca, 2005.

Arcos, María de. *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Armendáriz, Montxo. *Secretos del corazón: guión cinematográfico*. Madrid: Ocho y medio; Sogepaq; Alete-Ariane films, 2000.

Asociación de compositores para música audiovisual. «Catalogo de Musimagen: Bandas sonoras». [www.musimagen.com](http://www.musimagen.com). <http://musimagen.com/wp-content/uploads/2014/05/Catalogo-Musimagen-WEB.pdf>. (consulta: 4 de abril de 2016).

Aumont, Jacques, y Michel Marie. *Análisis del film*. Traducido por Carlos Losilla. Barcelona: Paidós, 1990.

Barce, Ramón. «Prólogo del traductor». En *Tratado de armonía*, de Arnold Schönberg, V-XXII. Madrid: Real Musical, 1974.

## Bibliografía

- Bazelon, Irwin. *Knowing the Score: Notes on Film Music*. New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1975.
- Bardem, Juan. «Juan Bardem por Juan Bardem. Resultado final - Los años bárbaros». *Rosebud*, nº 10-11 (Marzo 1999): 48-49.
- Bedoya Ruiz, María Jesús. *Antonio Meliveo: referente musical cinematográfico del siglo XXI en el cine español. Tesis doctoral dirigida por Ana María Sedeño Valdellós*. Málaga: Universidad de Málaga, 2015.
- Beltrán Moner, Rafael. *Ambientación musical: selección, montaje y sonorización*. Madrid: Instituto Oficial de Radio Televisión Española, 1991.
- Bonezzi, Bernardo. «Interview with the composer». *Sin noticias de Dios / Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (banda sonora original). Notas al CD. Quartet Records, 2011: 5-6.
- Boyd, Malcolm. *Bach: Chorale Harmonization and Instrumental Counterpoint*. London: Kahn & Averill, 1999.
- Buelow, George J. «Affects, theory of the.» *Grove Music Online. Oxford Music Online* (Oxford University Press).  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00253>  
(consulta: 21 de abril de 2016).
- Cartas Martín, Iván. «Retórica Musical. EL madrigal «lo pur respiro».» *Icono 14 3*, nº 1 (Enero 2005): 118-154.
- Catalán, Teresa. *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2003.
- Chailley, Jaques. *L'imbroglio des modes*. París: Leduc, 1960.
- Chion, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Traducido por Antonio López Ruiz. Barcelona: Paidós, 1993.
- . *La música en el cine*. Traducido por Manuel Frau. Barcelona: Paidós, 1997.
- Clendinning, Jane Piper y Marvin, Elizabeth West. *The Musician's Guide to Theory and Analysis*. New York: W.W. Norton, 2011.

- Cohen, Annabel J. «Music as a source of emotion in film». En *Music and emotion: Theory and research. Series in affective science*, de Patrik N. Juslin, & John A. Sloboda, 249-272. New York: Oxford University Press, 2001.
- Colomo, Fernando. *Los años bárbaros* (banda sonora original). Notas al CD. Emi-Odeón, 1998.
- Cueto, Roberto. *El lenguaje invisible: entrevistas con compositores del cine español*. Alcalá de Henares: ALCINE33, 2003.
- Dahlhaus, Carl. *La idea de la música absoluta*. Traducido por Ramón Barce. Barcelona: Idea Books, 1999.
- Davis, Douglass. *Creative strategy and the business of design: the creative professional's guide to integrating strategy into design execution*. Blue Ash: HOW Books, 2016.
- Davis, Richard. *Complete Guide to Film Scoring: The Art and Business of Writing Music for Movies and TV*. Boston: Berklee Press, 1999.
- De la Motte, Diether. *The Study of Harmony: An Historical Perspective*. Dubuque, IA: C. Brown, William, 1991.
- . *Armonía*. Traducido por Luis Romano Haces. Barcelona: Idea Books, 2006.
- Deutsch, Diana, et al. «Psychology of Music». *Grove Music Online. Oxford Music Online* (Oxford University Press).  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42574pg1>  
(consulta: 25 de Abril de 2016).
- Díaz Marroquín, Lucía. *La retórica de los afectos*. Kassel: Reichenberger, 2008.
- Díaz Yerro, Gonzalo. *El análisis de música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual*. [Tesis doctoral dirigida por José Luis Correa y Fernando Bautista]. Las Palmas de Gran Canaria: Departamento de didácticas especiales, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2011.

## Bibliografía

- Doll, Christopher. «Rogue Dominants in the Music of Radiohead». *ICMPC - Proceedings- CD-ROM Edition*. Evanston, IL: Society for Music Perception and Cognition, 2004: 534-535.
- . *Listening to Rock Harmony* [Tesis doctoral dirigida por Joseph Dubiel]. New York: Columbia University, 2007.
- . «Rockin' Out: Expressive Modulation in Verse-Chorus Form». *Music Theory Online* 17, n° 3 (October 2011).
- Drabkin, William. «Tritone». *Grove Music Online. Oxford Music Online* (Oxford University Press), 2016.  
[www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28403](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28403) (consulta: 5 de junio de 2016).
- Erdmann, Hans, y Giuseppe Becce. *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, 2 vols. Berlín: Schlesinger, 1927.
- Erice, Víctor. *El sol del membrillo* (banda sonora original). Notas al CD. Karonte, 2004.
- Evans, Jo. *Julio Medem (Critical Guides to Spanish and Latin American Texts and films)*. London: Grand&Cutler LTD, 2007.
- Everett, Walter. «The Beatles as Composers: The Genesis of Abbey Road, Side Two». En *Concert Music, Rock, and Jazz since*, editado por Elizabeth West Marvin, & Richard Hermann, 172-228. Rochester: University of Rochester Press, 1995.
- Falk, Julien. *Technique de la musique atonal*. París: Alphonse Leduc, 1959.
- Ferreira, Patricia. *Sé quién eres* (banda sonora original). Notas al CD. Saimel, 2000.
- Fraile Prieto, Teresa. *La creación musical en el cine español contemporáneo*. [Tesis doctoral dirigida por Matilde Olarte]. Salamanca: Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Salamanca, 2008.
- . *Música de cine en España: señas de identidad en la banda sonora contemporánea*. Badajoz: Diputación de Badajoz. Departamento de Publicaciones, 2010.
- Fraile, Teresa, y Eduardo Viñuela. *Relaciones Música e Imagen en los Medios Audiovisuales*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2015.

- Gancedo, Eva. «Eva Gancedo (Estudio)». *Rosebud*, nº 6 (Febrero 1998): 26-28.
- «Gesamtkunstwerk». *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev. (Oxford Music Online. Oxford University Press).  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e4217> (consulta: 13 de abril de 2016)
- González Villalibre, Alejandro. *El corpus cinematográfico en la obra compositiva de José Nieto. Los años cero (2000-2009)*. [Trabajo de Investigación dirigido por Maria Encina Cortizo]. Oviedo: Departamento de Historia del Arte y Musicología, Universidad de Oviedo, 2010.
- . «Coherencia y estructura en la música cinematográfica: el caso de *Sé quién eres*, de José Nieto». Editado por Marco Brescia. *Actas do I encontro ibero-americano de jovens musicólogos*. Lisboa: Tagus-Atlanticus, 2012: 33-44.
- . *El compositor José Nieto (1942). Análisis de la música cinematográfica a través del concepto de música explícita*. [Tesis doctoral dirigida por Maria Encina Cortizo]. Oviedo: Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2013.
- Hába, Alois. *Nuevo tratado de armonía*. Traducido por Ramón Barce. Madrid: Real Musical, 1984.
- Herrera, Enric. *Teoría musical y armonía moderna, volumen 2*. Barcelona: Antoni Bosch, 1995.
- Hoppin, Richard H. *La música medieval*. Tres Cantos, Madrid: Akal, 2000.
- Iglesia Católica. *Liber usualis missae et officii: pro dominicis et festis I vel II. classis, cum cantu Gregoriano, ex editione Vaticana adamussum excerpto, et rhythmicis signis in subsidium cantorum: a solesmensibus monachis diligenter ornato*. Parisiis: Typis Societatis S. Joannis Evang, 1928.
- Iglesias, Alberto. «Círculos y más círculos». *Los amantes del círculo polar* (banda sonora original). Notas al CD. BMG Music, 1998.
- . *Bandas sonoras de Alberto Iglesias*. (Reducciones para piano). Unión Musical Ediciones, 2008.



## Bibliografía

- Illarramendi, Ángel. *Ángel Illarramendi compone para Elías Querejeta*. Notas al CD. Karonte, 1996.
- . *Cuando vuelvs a mi lado*. Notas al CD. Nuba Records, 1999.
- Kaminsky, Peter. «The Popular Album as Song Cycle: Paul Simon's Still Crazy After All These Years». *College Music Symposium* 32 (1992): 38–54.
- Krenek, Ernst. *Autobiografía y estudios*. Madrid: Rialp, 1965.
- Krumhansl, Carol L. «Perceptual Structures for Tonal Music». *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* (University of California Press) 1, nº 1 (1983): 28-62.
- Lasuén, Sergio. «Los niveles subconsciente y preconsciente en la comunicación musical. Dos ejemplos prácticos: Los Simpsons y el AVE». *Musicalia Digital*, 17 de Marzo 2009. <http://musicalia-digital.blogspot.com.es/2009/03/los-niveles-subconsciente-y.html>
- . *La armonía como elemento de comunicación en procesos creativos globales. Aplicación práctica a la obra de Alberto Iglesias en los largometrajes de Julio Medem*. [Trabajo de investigación dirigido por Christiane Heine]. Granada: Departamento de Historia del Arte y Música, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, 2009b.
- . «Análisis musical en procesos creativos globales. Aplicación práctica a la obra de Alberto Iglesias en los largometrajes de Julio Medem». *Actas do I Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos*. Lisboa: Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2012: 1034-1045.
- . «El acorde de sexta aumentada y el Sub V7/V. Simplemente músicos, sin apellidos». *Sineris*, nº 7 (Enero 2013a). [http://www.sineris.es/sexta\\_aumentada.pdf](http://www.sineris.es/sexta_aumentada.pdf)
- . «Synchronic versus Diachronic Approaches to Teaching Tonal Harmony: A Response to Christopher Doll». *Dutch Journal of Music Theory* (Amsterdam University Press) 18, nº 3 (2013b): 180-182.
- . «Alternativa a la enseñanza de la armonía en los conservatorios: hacia un enfoque conscientemente sincrónico». *III Congreso de Educación e Investigación*

- Musical. Actas*. Pozuelo de Alarcón: Enclave Creativa Ediciones, 2014a: 345-357.
- . «La ausencia de las músicas populares urbanas en las programaciones de los conservatorios españoles: una incoherente tradición normalizada con fecha de caducidad». *Cuadernos de ETNOMusicología* (SIBE-Sociedad de Etnomusicología), nº 4 (2014b): 37-59.
- Lluís i Falcó, Josep. «Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica». *D'art (Revista del Departament d'Historia de l'Arte)*, 1995: 169-186.
- . «El compositor de cine en España: la Generación del 89». *Revista de Musicología* (Sociedad Española de Musicología) XXVIII, nº 2 (2005a): 1051-1077.
- . «Análisis musical vs. análisis audiovisual: el dedo en la llaga». En *La música en los medios audiovisuales*, de Matilde Olarte, 143-154. Salamanca: Plaza universitaria ediciones, 2005b.
- . *El compositor cinematográfico español. Evolución de una profesión (1930-1989)*. [Tesis doctoral dirigida por Palmira González López]. Barcelona: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, 2011.
- López Cano, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. Versión on-line. Mexico: UNAM, 2000.  
<http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/historiaInterpretacion/lopezCano/lopez-MusicaRetoricaBarroco-3.pdf> (consulta: 5 de junio de 2016).
- López González, Joaquín. «Los estudios sobre música y audiovisual: hacia un estado de la cuestión». *Tripodos*, nº 26 (2010): 53-66.
- Medem, Julio. *Mari en la tierra; Tierra*. Barcelona: Planeta, 1997.
- . *Los amantes del Círculo Polar : guión cinematográfico (versión 8ª)*. Madrid: J. Medem, 1998a.
- Medem, Julio, entrevista de Cayetana Guillén Cuervo. *Versión española RTVE*. 6 de Octubre de 1998b.

## Bibliografía

- Miller, Ron. *Modal Jazz Composition & Harmony (Volume 1)*. Rottenburg: Advance Music, 1996.
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. *Base de datos de películas calificadas*. <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/industria-cine/calificacion/base-datos-peliculas-calificadas.html> (consulta: 17 de abril de 2016).
- Nieto, José. *Música para la imagen: la influencia secreta*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2003.
- . *El rey pasmado* (banda sonora original). Notas al CD. Saimel, 1997.
- O'Donnell, Shaugn. «On the Path: Tracing Tonal Coherence in Dark Side of the Moon». En *Speak to Me: The Legacy of Pink Floyd's Dark Side of the Moon*, de Russell Reising, 87-103. Burlington, VT and Aldershot, UK : Ashgate, 2005.
- Olarte Martínez, Matilde. *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria, 2005.
- Padrol, Joan. *Conversaciones con músicos de cine*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz. Festival Ibérico de Cine, 2006.
- Piston, Walter. *Armonía*. Traducido por Juan Luis Milán. Barcelona: Idea Books, 2001.
- Poyato, Pedro. *Todo sobre mi madre: Pedro Almodóvar (1999)*. Valencia: NAU Llibres, 2007.
- Reti, Rudolph. *Tonalidad, atonalidad, pantonalidad*. Madrid: Ediciones Rialp, 1965.
- Ricci, Adam. «A Hard Habit to Break: Integration of Harmonic Cycles and Voice-Leading Structure in Two Songs by Chicago». *Indiana Theory Review* 21 (2000): 129-141.
- Rimsky-Korsakov, Nikolay. *Principios de orquestación*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1946.
- Rodríguez Blanco, Alicia; Galende García, Oskar y Cueto Llamas, Soledad. *Música 4º ESO (Secundaria)*. Editex, 2008.
- Román, Alejandro. *El lenguaje musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión Libros, 2008.

- Ruiz de Luna, Salvador. *La música en el cine y la música para cine*. Madrid: Imprenta Pérez Galdós, 1960.
- Saborit, José. *El sol del membrillo (Víctor Erice 1992)*. Valencia: Nau Llibres, 2003.
- Saiz, Juan A. *El maestro de esgrima* (banda sonora original). Notas al CD. Saimel, 2000.
- Saiz, Juan A. y Fandiño, Juan E. «Manuel Balboa (Entrevista)». *Rosebud*, nº 8-9 (Octubre 1998): 49-54.
- Sales Ortiz, Eva. *El cine de Julio Medem. Los ecos conmovidos de la imagen fílmica*. [Tesis doctoral dirigida por Eulalia Adelantado Mateu]. Valencia: Departamento de Comunicación audiovisual, Documentación e Historia del arte de la Universidad Politécnica de Valencia, 2003.
- Saysr, Elizabeth. «Narrative, Metaphor, and Conceptual Blending in 'The Hanging Tree'». *Music Theory Online* 9, nº 1 (Marzo 2003).  
<http://www.mtosmt.org/issues/mto.03.9.1/mto.03.9.1.saysr.html> (consulta: 22 de marzo de 2016)
- Schenker, Heinrich. *Tratado de armonía*. Traducido por Ramón Barce. Madrid: Real Musical, 1990.
- Schönberg, Arnold. *Armonía*. Traducido por Ramón Barce. Madrid: Real Musical, 1974.
- Sempere, Antonio. *Roque Baños: pasión por la música*. Madrid: Ocho y Medio, Libros de cine, 2002.
- Silva, Walter. «Alberto Iglesias: "La música debe tener la apariencia del decir"». *Babab*, nº 1 (Marzo 2000). [http://www.babab.com/no01/alberto\\_iglesias.htm](http://www.babab.com/no01/alberto_iglesias.htm) (consulta: 22 de noviembre de 2014)
- Smith, Paul Julian. «Between Heaven and Earth: Grounding Julio Medem's Tierra». *Bulletin of Hispanic Studies* 76, nº 1 (1999): 11-25.
- Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp S.A., 1991.

## Bibliografía

Temperley, David. «The Cadential IV in Rock». *Music Theory Online* 17, n° 1 (April 2011). <http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.1/mto.11.17.1.temperley.html> (consulta: 15 de junio de 2016).

Toch, Ernst. *Elementos constitutivos de la música: armonía, melodía, contrapunto y forma*. Barcelona: Idea Books, 2001.

Valerio, John. *Jazz Piano Concepts and Techniques*. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 1998.

Zamecnik, John Stepan. *Sam Fox Moving Picture Music, vol.1*. Cleveland: Sam Fox Publishing Co, 1913a.

—. *Sam Fox Moving Picture Music, vol.2*. Cleveland: Sam Fox Publishing Co, 1913b.

—. *Sam Fox Moving Picture Music, vol.3*. Cleveland: Sam Fox Publishing Co, 1914.

**Audiovisuales**<sup>143</sup>

*Canción de cuna* (José Luis Garci, 1994)

Compositor: Manuel Balboa

DVD: Edición especial «Espacio de cine de El Corte Inglés», Tribanda, 2010.

CD: En «Manuel Balboa: Música Cinematográfica». Elefant Records, 1995. Trompa 1.

*Cuando vuelvas a mi lado* (Gracia Querejeta, 1999)

Compositor: Ángel Illarramendi

DVD: Sogepaq, edición «Un país de cine» para el diario El País, 2003.

CD: Nuba Records, 1999. JMB 02014.

*El maestro de esgrima* (Pedro Olea, 1992)

Compositor: José Nieto

DVD: Manga Films, 2004.

CD: Saimel, 2000. Saimel 3992910.

*El perquè de tot plegat* (Ventura Pons, 1995)

Compositor: Carles Cases

DVD: Els films de la Rambla, Cameo, 2011. Edición conjunta con *Mil cretins*.

CD: Picap, 1995. Picap 900070-03.

*El perro del hortelano* (Pilar Miró, 1996)

Compositor: José Nieto

DVD: Video Mercury Films, edición Tribanda Pictures, 2009.

CD: Saimel, 1996. Saimel 3991210.

*El rey pasmado* (Imanol Uribe, 1991)

Compositor: José Nieto

DVD: Aiete Ariane Films, 1991.

CD: Saimel, 1997. Saimel 3991310.

---

<sup>143</sup> Ordenado alfabéticamente en función del título del largometraje.

## Bibliografía

*El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992)

Compositor: Pascal Gaigne

DVD: CAMM Cinco, Rosebud, edición coleccionista, 2004.

CD: Karonte, 2004. JMBSP508.

*El último viaje de Robert Rylands* (Gracia Querejeta, 1996)

Compositor: Ángel Illarramendi

DVD: Video Mercury Films, edición Tribanda Pictures, 2009.

CD: En «Ángel Illarrmendi compone para Elías Querejeta». Karonte, 1996. KAR 7052.

*Flores de otro mundo* (Icía Bollaín, 1999)

Compositor: Pascal Gaigne

DVD: Alta Films, edición Cameo, 2011.

*Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999)

Compositor: Roque Baños

DVD: Lolafilms, Manga Films, 2000.

CD: Lola Records-Universal, 1999. Polydor 0731454343527.

*Intruso* (Vicente Aranda, 1993)

Compositor: José Nieto

DVD: Video Mercury, edición círculo digital, 2002.

CD: Amplitude, 1993. Editada conjuntamente con *Amantes*. AM93713.

*La ardilla roja* (Julio Medem, 1993)

Compositor: Alberto Iglesias

DVD: Sogepaq, 1993.

CD: Serdisco, 1993. Serdisco 50413017.

*La buena estrella* (Ricardo Franco, 1997)

Compositora: Eva Gancedo

DVD: Video Mercury Films, edición especial «Espacio de cine de El Corte Inglés», Tribanda, 2009.

CD: Magna Music, 1997. Editada conjuntamente con *Después de tantos años* y la obra teatral *La ciudad soñada*. MM 70092.

*La comunidad* (Álex de la Iglesia, 2000)

Compositor: Roque Baños

DVD: Lolafilms, Mercury Films, 2004. Colección Der Spanische Film!, e-m-s., 2002.

CD: JMB/Nuba Records, 2000. JMB 2026.

*La pasión turca* (Vicente Aranda, 1994)

Compositor: José Nieto

DVD: Lolafilms, Warner, 2002.

CD: Nuba Records, 1999. Editada conjuntamente con *Libertarias*. JMB 02004

*Lo más natural* (Josefina Molina, 1991)

Compositor: José Nieto

DVD: Sabre Films, 1991.

*Los amantes del círculo polar* (Julio Medem, 1998)

Compositor: Alberto Iglesias

DVD: Sogepaq, 1998.

CD: BMG Music, 1998. RCA Victor 74321621882

*Los años bárbaros* (Fernando Colomo, 1998)

Compositor: Juan Bardem

DVD: Sogepaq, edición «Un país de cine 2» para el diario El País, 2004.

CD: Emi-Odeón, 1998. EMI 7243 5 56768 2 5.

*Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Agustín Díaz Yanes, 1995)

Compositor: Bernardo Bonezzi

DVD: Flamenco Films, Alta Films, 1995.

CD: Quartet Records, 2011. Editada conjuntamente con *Sin noticias de Dios*. QR013.

*Sé quién eres* (Patricia Ferreira, 2000)

Compositor: José Nieto



## Bibliografía

DVD: Continental Producciones, 2000.

CD: Saimel, 2000. Saimel 3992710.

*Secretos del corazón* (Montxo Armendáriz, 1997)

Compositor: Bingen Mendizábal

DVD: Sogepaq, edición «Un país de cine» para el diario El País, 2003.

CD: Visual Music, 1997. MM70112.

*Solas* (Benito Zambrano, 1999)

Compositor: Antonio Meliveo

DVD: Maestranza Films, Artificial Eye, 2009.

CD: Virgin Records España, 1999. Virgin 7243 8 48669 2 1.

*Tierra* (Julio Medem, 1996)

Compositor: Alberto Iglesias

DVD: Sogepaq, 1995.

CD: DRO EastWest, 1996. DRO East West S.A. 0630150292.

*Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999)

Compositor: Alberto Iglesias

DVD: Filmax, 1999.

CD: Universal, 1999. Universal 676 208-2

*Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1998)

Compositor: Roque Baños

DVD: Warner Bros, 2008.

CD: BMG, 1998. RCA/BMG 74321574552.

*Vacas* (Julio Medem, 1992)

Compositor: Alberto Iglesias

DVD: Sogepaq, 1991.

CD: Serdisco, 1992. Serdisco 50412796.

## APÉNDICE TERMINOLÓGICO

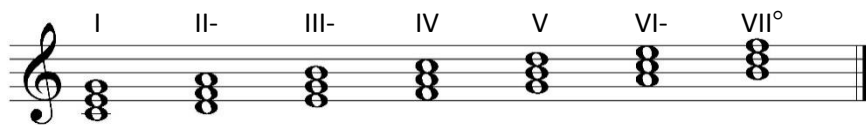


## CONCEPTOS ARMÓNICOS Y TERMINOLOGÍA UTILIZADA EN EL ESTUDIO

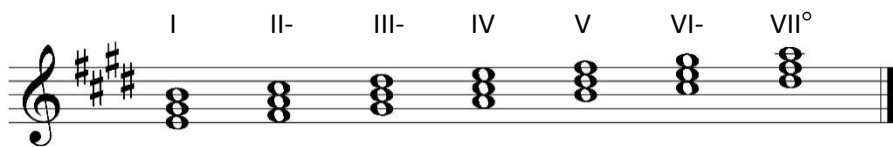
### 1. Acordes diatónicos en modo mayor. Tríadas y $V_7$

Dado un centro tonal, los acordes tríadas diatónicos en modo mayor se cifrarán de la siguiente manera: I II- III- IV V VI- VII<sup>o</sup>, independientemente de que el fragmento analizado esté en una tonalidad u otra.

Ejemplo en do mayor:



Ejemplo en mi mayor:



Y así sucesivamente en cualquier tonalidad mayor.

Por tanto, un acorde mayor (tercera mayor y quinta justa) se cifra con el número romano correspondiente al grado de la escala que ocupa. En modo mayor aparecen tres acordes mayores, sobre el primero, el cuarto y el quinto grado, que se cifrarán respectivamente I, IV y V.

Un acorde menor (tercera menor y quinta justa) se cifra con el número romano correspondiente al grado de la escala que ocupa pero añadiendo un signo menos a continuación. En modo mayor hay tres acordes menores, sobre el segundo, el tercero y el sexto grado, que se cifrarán respectivamente II-, III- y VI-.

Un acorde disminuido (tercera menor y quinta disminuida) se cifra con el número romano correspondiente al grado de la escala que ocupa pero añadiendo un <sup>o</sup>. En modo mayor hay una sola tríada disminuida cuyo cifrado será VII<sup>o</sup>.

## Conceptos armónicos y terminología utilizada

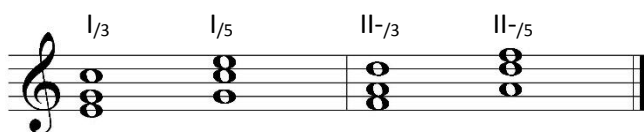
El acorde de séptima de dominante sobre el quinto grado, es decir, un acorde mayor con la séptima menor, se cifrará  $V_7$ .

Ejemplos en do mayor y la mayor:



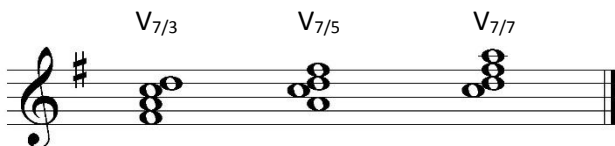
En algunas ocasiones el acorde no aparece con la fundamental en el bajo, es decir, está en inversión. Los acordes invertidos se cifrarán indicando la nota del acorde que aparece en el bajo después de una barra oblicua. Un acorde tríada puede estar en estado fundamental, en primera inversión o en segunda inversión.

Ejemplo en do mayor:



En los acordes cuatríadas (o acordes con séptima) se puede producir la tercera inversión.

Ejemplo en sol mayor:



## 2. Modo menor

Tradicionalmente, las nueve notas que aparecen en modo menor se analizan agrupándolas en tres tipos de escala menor de siete notas cada una — natural, armónica y melódica—, aunque en realidad en un mismo ejercicio pueden aparecer acordes derivados de cualquiera de las tres.

Ejemplo en do menor:

DO MENOR NATURAL

Musical notation for the natural minor scale of D minor. The staff shows seven chords: I- (D2), II° (E2), bIII (F2), IV- (G2), V- (A2), bVI (Bb2), and bVII (Cb2).

DO MENOR ARMÓNICA

Musical notation for the harmonic minor scale of D minor. The staff shows seven chords: I- (D2), II° (E2), bIII+ (Fb2), IV- (G2), V (A2), bVI (Bb2), and VII° (Cb2).

DO MENOR MELÓDICA

Musical notation for the melodic minor scale of D minor. The staff shows seven chords: I- (D2), II- (Eb2), bIII+ (Fb2), IV (G2), V (A2), VI° (Bb2), and VII° (Cb2).

Desde el punto de vista del cifrado, la principal diferencia con respecto al modo mayor radica en que en modo menor cada uno de los grados no está siempre a una distancia justa o mayor con respecto a la tónica. Es decir, que en modo mayor, por ejemplo, el intervalo que se forma de la tónica al tercer grado es una tercera mayor; de la tónica al cuarto grado, cuarta justa; de la tónica al séptimo, séptima mayor; y así con todos los grados. No obstante, se observa que en modo menor hay algunos grados cuya fundamental no cumple este requisito del modo mayor. Por ejemplo, en la escala menor

natural el tercer grado está a distancia de una tercera menor de la tónica —en el ejemplo anterior, de do (tónica) a mi $\flat$  (tercer grado) —. Algo que también sucede con el sexto grado (de do a la $\flat$ ) y con el séptimo (de do a si $\flat$ ). Para indicar que la fundamental de esos tres acordes está a una interválica de tercera, sexta y séptima menor respectivamente se incluye en el cifrado un  $\flat$ , de tal forma que no quepa ninguna duda acerca de la fundamental sobre la que se construye el acorde que posteriormente será definido totalmente por el resto del cifrado. En la escala menor natural, por tanto, al ser además estos tres acordes mayores se cifrarán simplemente  $\flat$ III,  $\flat$ VI y  $\flat$ VII. En la escala menor armónica, en cambio, la fundamental del séptimo grado está a una distancia de séptima mayor, por lo que ya no se utiliza el bemol, y como el acorde que se forma es disminuido el cifrado resultante es VII $^\circ$ .

En la tonalidad de do menor es necesario precisamente que esa alteración sea un bemol, pero hay que entender bien que el bemol del cifrado no determina en ningún caso una alteración específica sino una interválica concreta, ya que se utiliza el bemol para decir que es un semitono menos que el intervalo justo o mayor. Por tanto, se generaliza este cifrado para cualquier otra tonalidad, independientemente de las alteraciones necesarias en cada caso.

Ejemplo en la menor:

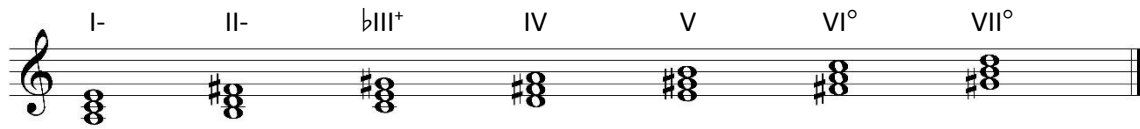
LA MENOR NATURAL

Diagram illustrating the chord symbols for the natural minor scale of D minor (LA MENOR NATURAL). The scale is shown on a treble clef staff with chord symbols above and chord diagrams below. The symbols are: I-, II $^\circ$ ,  $\flat$ III, IV-, V-,  $\flat$ VI, and  $\flat$ VII.

LA MENOR ARMÓNICA:

Diagram illustrating the chord symbols for the harmonic minor scale of D minor (LA MENOR ARMÓNICA). The scale is shown on a treble clef staff with chord symbols above and chord diagrams below. The symbols are: I-, II $^\circ$ ,  $\flat$ III $^+$ , IV-, V,  $\flat$ VI, and VII $^\circ$ .

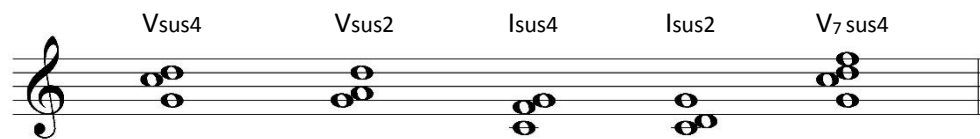
LA MENOR MELÓDICA:



### 3. Acorde aumentado. Acordes sus4 y sus2. Dominantes secundarios

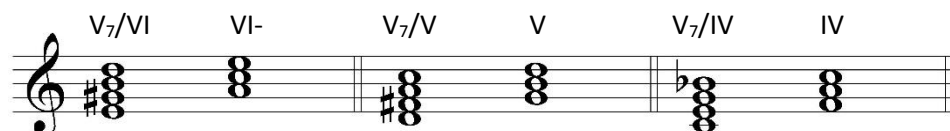
Además del acorde aumentado (tercera mayor y quinta aumentada) que se forma sobre el tercer grado del modo menor en las escalas armónica y melódica, pueden aparecer otros acordes tríadas cuyo origen históricamente proviene de dos retardos de uso muy frecuente: son los llamados acordes sus4 y sus2 –*suspension* en inglés se traduce como retardo—, y en algunos casos es útil considerarlos como acordes independientes, sobre todo en jazz y músicas populares urbanas, y por tanto también en música para cine.

Ejemplos en do:



Por último, los dominantes secundarios se cifrarán teniendo en cuenta el acorde en el que tienden a resolver y no la fundamental del dominante secundario.

Ejemplo en do mayor:

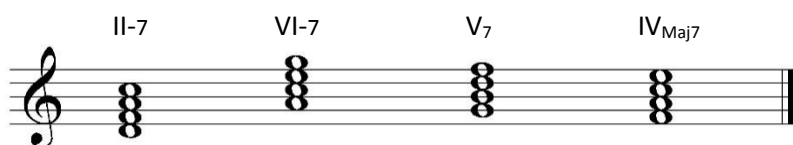




#### 4. Acordes con séptima diatónicos y no diatónicos en modos mayor y menor

La séptima menor se indicará añadiendo un 7 al cifrado triádico y para la séptima mayor se añadirá <sub>Maj7</sub>.

Ejemplos en Do mayor:



El acorde disminuido con la séptima menor —también llamado acorde semidisminuido o de séptima de sensible— se cifrará  $-7^b5$  cuando tenga función de subdominante (por ejemplo, el segundo grado del modo menor) y añadiendo el símbolo  $\emptyset$  cuando tenga función de dominante (por ejemplo, sobre la sensible).

Ejemplos en do mayor y en fa mayor:



Si a un acorde tríada se le añade un sexta se indicará  $add6$ . De forma análoga, si se añade una novena se cifrará  $add9$ .

### 5. Dominantes por extensión

El cifrado de los dominantes por extensión indicará el acorde diatónico en el que finalmente tiende a resolver así como el número de pasos que sería necesario siguiendo una resolución estándar.<sup>1</sup>

Ejemplos en do mayor y en sol menor:

The image shows two musical staves. The first staff is in D major and contains the following chords with their analytical labels above them:  $V_7^{(2)}/VI$ ,  $V_7/VI$ ,  $VI-$ ,  $V_7^{(3)}/V$ ,  $V_7^{(2)}/V$ ,  $V/V$ ,  $V$ , and  $I-$ . The second staff is in G minor and contains the following chords with their analytical labels above them:  $I$ ,  $(II-7)$ ,  $V_7/5$ ,  $VI-$ ,  $I$ ,  $(II-$ ,  $V_7)$ , and  $IV$ .

En ocasiones, delante de un dominante secundario aparece un acorde cuyo análisis no está referenciado respecto a la tonalidad principal sino respecto al acorde en el que resuelve el dominante secundario. En ese caso, en lugar de cifrar el dominante secundario como anteriormente hemos señalado, los dos acordes se analizarán directamente con respecto al acorde en el que resuelven y estarán entre paréntesis.

Ejemplos en do mayor y sol mayor:

The image shows two musical staves. The first staff is in D major and contains the following chords with their analytical labels above them:  $I$ ,  $(II-7)$ ,  $V_7/5$ , and  $VI-$ . The second staff is in G major and contains the following chords with their analytical labels above them:  $I$ ,  $(II-$ ,  $V_7)$ , and  $IV$ .

En el primer ejemplo no se utiliza  $V_7/VI$  porque al estar el paréntesis ya se supone que es la dominante en segunda inversión del acorde que se encuentra justo después del paréntesis. Del mismo modo, en el segundo ejemplo tampoco es necesario poner  $V_7/IV$ .

### 6. Referencia a la tónica

A veces es necesario hacer referencia a la tónica, en lugar de a la fundamental del acorde del momento. En ese caso, utilizaremos el signo  $\wedge$  sobre el número arábigo, de tal forma que  $\hat{4}$  haría referencia a la nota que está a una distancia de cuarta justa de la tónica,

<sup>1</sup> Para más información sobre este cifrado específico, se puede consultar el artículo del portal [www.teoria.com](http://www.teoria.com) titulado «Cifrado analítico de los dominantes por extensión» (Lasuén 2005) en el siguiente enlace: [Cifrado analítico de los dominantes por extensión](#).

independientemente de cuál sea la fundamental del acorde en ese momento concreto. Un caso típico de utilización de este cifrado se produce en algunos pedales.

Ejemplo en do mayor:

A musical score in C major showing five chords in a sequence. The chords are labeled I, IV, V/4, bVI/4, and bVII. The notation is in a grand staff (treble and bass clefs). The I chord is a C major triad. The IV chord is an F major triad. The V/4 chord is a G major triad with a slash and a 4 below it. The bVI/4 chord is an E-flat major triad with a slash and a 4 below it. The bVII chord is a B-flat major triad.

### 7. Power chords

Los acordes sin tercera o *power chords* se indicarán añadiendo un 5.

A musical score in C major showing three power chords. The chords are labeled III<sup>5</sup>, IV<sup>5</sup>, and I<sup>5</sup>. The notation is in a single staff with a treble clef. The III<sup>5</sup> chord is an E major triad with a 5 below it. The IV<sup>5</sup> chord is an F major triad with a 5 below it. The I<sup>5</sup> chord is a C major triad with a 5 below it.

### 8. Armonía cuatriádica

Algunos bloques están basados en armonía cuatriádica (lo que quizás con más frecuencia se denomine armonía de jazz, pero en esta investigación se utilizará el primer término porque la armonía cuatriádica no solo se utiliza en jazz y además porque no toda la música de jazz se basa indefectiblemente en armonía cuatriádica). En cualquier caso, lo fundamental es que mientras la armonía triádica se basa en acordes de tres notas, la unidad básica de la armonía cuatriádica es la cuatrida.

Ejemplo de armonización cuatriádica de la escala de do mayor:

A musical score in C major showing seven diatonic seventh chords. The chords are labeled IMaj7, II-7, III-7, IVMaj7, V7, VI-7, and VII<sup>ø</sup>. The notation is in a single staff with a treble clef. The IMaj7 chord is a C major seventh. The II-7 chord is a D minor seventh. The III-7 chord is an E minor seventh. The IVMaj7 chord is an F major seventh. The V7 chord is a G dominant seventh. The VI-7 chord is an A minor seventh. The VII<sup>ø</sup> chord is a B diminished seventh.

Ejemplo de armonización cuatriádica en la menor:

LA MENOR NATURAL

A musical staff in treble clef showing seven triads for natural A minor. Above the staff are the following chord symbols: I-7, II-7<sup>b5</sup>, <sup>b</sup>III<sub>Maj7</sub>, IV-7, V-7, <sup>b</sup>VI<sub>Maj7</sub>, and <sup>b</sup>VII<sub>Maj7</sub>. The triads are represented by groups of three notes on the staff.

LA MENOR ARMÓNICA:

A musical staff in treble clef showing seven triads for harmonic A minor. Above the staff are the following chord symbols: I- (Maj7), II-7<sup>b5</sup>, <sup>b</sup>III<sup>+</sup><sub>Maj7</sub>, IV-7, V<sub>7</sub>, <sup>b</sup>VI<sub>Maj7</sub>, and VII<sup>°</sup><sub>7</sub>. The triads are represented by groups of three notes on the staff.

LA MENOR MELÓDICA:

A musical staff in treble clef showing seven triads for melodic A minor. Above the staff are the following chord symbols: I- (Maj7), II-7, <sup>b</sup>III<sup>+</sup><sub>Maj7</sub>, IV<sub>7</sub>, V<sub>7</sub>, VI-7<sup>b5</sup>, and VII<sup>∅</sup>. The triads are represented by groups of three notes on the staff.

Si se añaden tensiones, se indicarán entre paréntesis indicando cada intervalo específico.

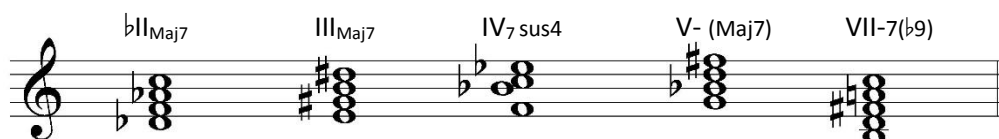
Ejemplos en do mayor:

A musical staff in treble clef showing five triads in C major with tensions. Above the staff are the following chord symbols: II-7(9), III-7(11), IV<sub>Maj7</sub>(#11), V<sub>7</sub>(<sup>b</sup>9), and V<sub>7</sub>(9,13). The triads are represented by groups of three notes on the staff.

### 9. Armonía modal. Modelos centrales no tonales

En ejercicios no tonales pero con un centro de referencia, coincida o no con un modo conocido, cada acorde se cifrará tomando como referencia ese centro, siempre que no desempeñe una función específica supeditada a otro grado distinto al centro de referencia.

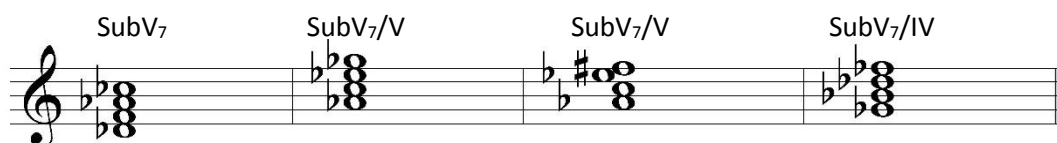
Ejemplos de cifrados de acordes con centro de referencia en do:



### 10. *Substitutos de dominante. Sexta aumentada*

Los substitutos de dominante –también llamados substitutos tritonales–, se cifrarán utilizando el símbolo SubV<sub>7</sub>. Los acordes de sexta aumentada se indicarán utilizando este mismo cifrado; por ejemplo, la sexta aumentada alemana se indicará SubV<sub>7</sub>/V.<sup>2</sup>

Ejemplos en do mayor:



### 11. *Ambigüedad del centro tonal (tonal pairing)*

Algunos bloques presentan cierto grado de ambigüedad en cuanto a su tónica se refiere. Una escucha atenta nos permitiría al menos dos posibles análisis correctos dependiendo de que nuestro oído sitúe la tónica en un grado u otro. Hay múltiples denominaciones para expresar esto, entre las que se podrían señalar *centric ambiguity*, *tonal pairing*, *double tonic* o *bifocal tonality*.

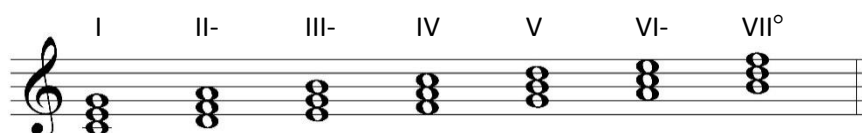
<sup>2</sup> Para ampliar información, consultar el siguiente artículo [El acorde de sexta aumentada y el SubV<sub>7</sub>/V](#) (Lasuén 2013).

## HARMONIC CONCEPTS AND TERMINOLOGY USED IN THIS DISSERTATION

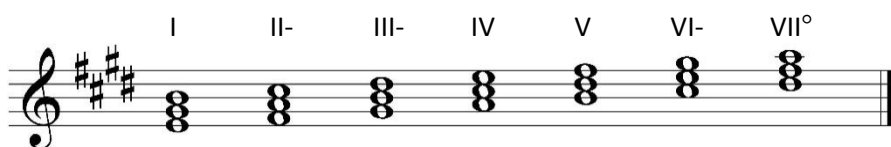
### 1. Diatonic Chords in Major Key. Triads and V7

Since a tonal center, scale-degree triads in a major key shall be labeled as follows: I II- III- IV V VI- VII<sup>°</sup>, whether the excerpt is in one key or another.

Example in C major:



Example in E major:



And so on in any major key.

Therefore, each major triad (major third and perfect fifth) is referred to by the scale-degree of its root labeled by a Roman numeral. There are three major triads in major keys, above the first, fourth and fifth scale-degree chords, which will be labeled as I, IV and V, respectively.

A minor triad (minor third and perfect fifth) is referred to by the scale-degree of its root labeled throughout a Roman numeral but adding a minus sign. There are three minor triads in major keys, above the second, third and sixth scale-degree chords, which will be labeled as II-, III- and VI-.

A diminished triad (minor third and diminished fifth) is labeled adding a circle to its scale-degree numeral (<sup>°</sup>). There is only one diminished triad in major keys, above the seventh scale degree, so it will be labeled as VII<sup>°</sup>.

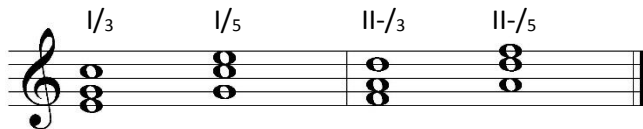
Dominant seventh chords above the fifth scale degree, that is to say, a major triad with chordal seventh minor, will be labeled as V<sub>7</sub>.

Examples in C major and A major:



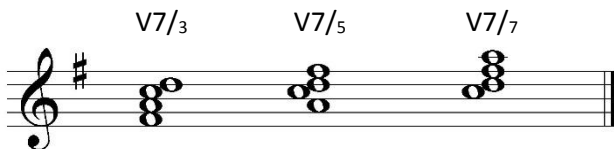
Finally, a chord may appear with a note other than the root in the lowest part. In that case, we would say the chord is inverted. Inverted chords will be labeled writing the note which appears in the bass after a slash. A triad which is not in root position can be in first inversion (if the third is the bass) or in second inversion (if the fifth is the bass).

Example in C major:



Seventh chords can be in third inversion:

Example in G major:

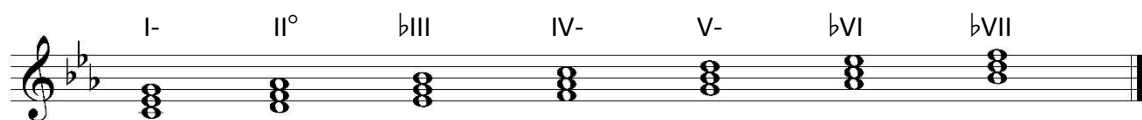


## 2. Minor Keys

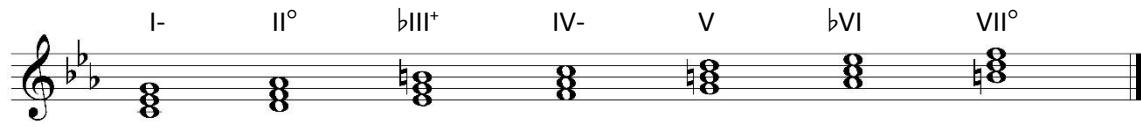
Traditionally, nine pitch-class appearing in minor mode are analyzed by grouping them into three forms of minor scale of seven notes each - natural, harmonic and melodic minor-, but actually chords derived from any of the three may appear in the same exercise.

Example in C minor:

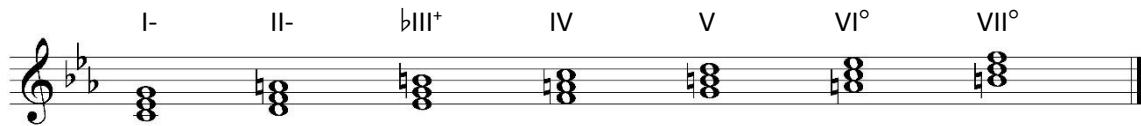
C NATURAL MINOR



C HARMONIC MINOR



C MELODIC MINOR



As for the symbol, the major difference compared to the major key is that in minor key scale degrees are not always at the same distance, perfect or major, from the tonic.

For example, in a major key

- the interval from the tonic to the third scale-degree is a major third,
- from the tonic to the fourth scale degree, perfect fourth,
- from the tonic to the seventh scale degree, major seventh,
- and so on.

However, in a minor key, there are some scale degrees which do not meet this requirement as major key does.

In a natural minor scale

- the third scale degree is a minor third below the tonic, in the previous example, C (tonic) to E $\flat$  (third grade),
- the interval from the tonic to the the sixth scale degree (C to A $\flat$ ) is a minor sixth,
- and from the tonic to the seventh scale degree (from C to B $\flat$ ), minor seventh.

To indicate that the root of these three chords is an interval of minor third, minor sixth and minor seventh respectively is included in the label a  $\flat$ , so there can be no doubt about which is the root. These chords will then be defined completely thanks to the rest of the symbol. In the



natural minor scale, therefore, being these three major chords, they will be labeled easily as  $\flat$ III,  $\flat$ VI and  $\flat$ VII.

In the harmonic minor scale, however, the interval from the tonic to the seventh scale degree is a major seventh, so we no longer use the flat, and being a diminished chord the label will be VII $^{\circ}$ .

In C minor this accidental should be precisely a flat, but we have to understand that the flat written in its label does not determine a specific flat, natural or sharp but a specific intervallic, i.e., the flat is used to indicate that it is a semitone less than perfect or major interval. Therefore, this symbol can be generalized to any key, regardless of the necessary accidentals in each case.

Example in A minor:

A NATURAL MINOR

A musical staff in treble clef showing the chords of the A natural minor scale. The chords are labeled above the staff: I-, II $^{\circ}$ ,  $\flat$ III, IV-, V-,  $\flat$ VI, and  $\flat$ VII. Each label is positioned above a corresponding chord symbol on the staff.

A HARMONIC MINOR

A musical staff in treble clef showing the chords of the A harmonic minor scale. The chords are labeled above the staff: I-, II $^{\circ}$ ,  $\flat$ III $^{+}$ , IV-, V,  $\flat$ VI, and VII $^{\circ}$ . Each label is positioned above a corresponding chord symbol on the staff.

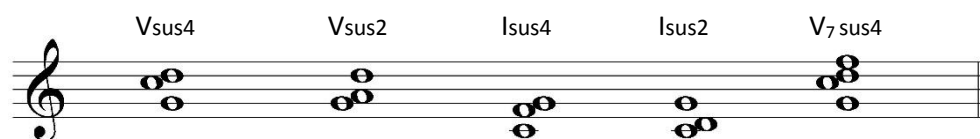
A MELODIC MINOR

A musical staff in treble clef showing the chords of the A melodic minor scale. The chords are labeled above the staff: I-, II-,  $\flat$ III $^{+}$ , IV, V, VI $^{\circ}$ , and VII $^{\circ}$ . Each label is positioned above a corresponding chord symbol on the staff.

### 3. Augmented chord. sus4 and sus2 chords. Secondary Dominants

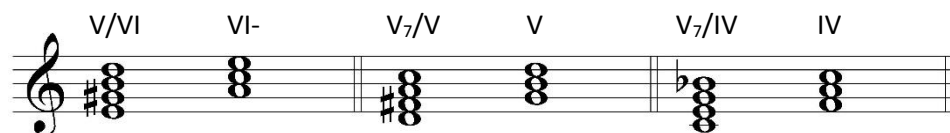
In addition to the augmented chord (major third and augmented fifth) that is built above the third scale degree in the harmonic and melodic minor scales, may appear other triads whose origin historically comes from two suspensions very often used by the composers. They are the sus4 and sus2 chords and in some cases it is useful to consider them as independent chords, especially in jazz and popular music as well as film music.

Examples in C:



Secondary dominants are labeled according to the chord in which they tend to resolve and not the secondary dominant root.

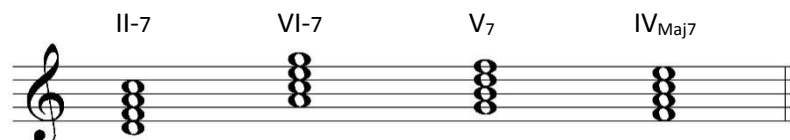
Example in C:



### 4. Diatonic and Non-Diatonic Seventh Chords in Major and Minor Modes

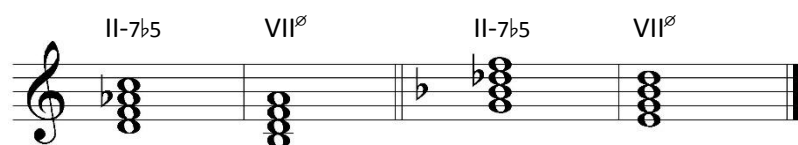
Minor seventh will be labeled adding a 7 after triadic symbol and <sub>Maj7</sub> will be added to indicate a major seventh.

Examples in C major:



Diminished triad plus minor seventh —known as half-diminished seventh chord— is labeled as  $-7^b_5$  when its function is subdominant or predominant (e.g. seventh chord above second scale-degree in minor tonality) and adding  $^\circ$  when its function is a dominant (e.g. above the leading-tone).

Examples in C major and F major:

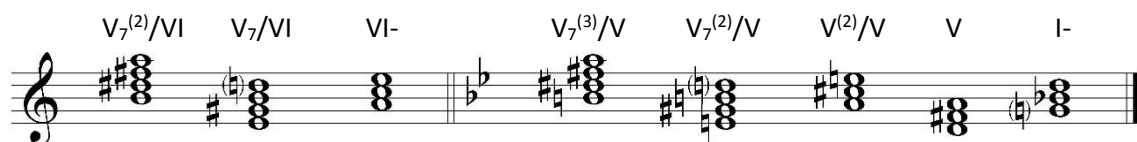


Chordal sixth above a triad is labeled as add6. Similarly, a ninth above a triad is labeled as add9.

### 5. Extended Dominants

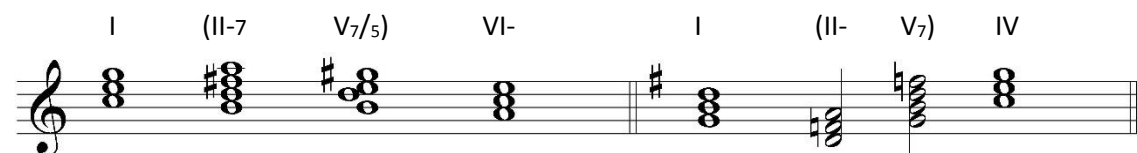
Extended dominants symbol will indicate the diatonic chord in which tends to resolve as well as the number of steps which would be necessary to arrive following a standard way.<sup>1</sup>

Examples in C major and G minor:



Sometimes a chord whose analysis is not referenced to the principal tonality but regarding chord in which the secondary dominant resolve could appear before a secondary dominant. In that case, rather than labeling the secondary dominant as we noted above, both chords are analyzed directly with respect to the objective chord using brackets.

Examples in C major and G major:



<sup>1</sup> If you want more information about this specific symbol, see this article in Spanish: [Cifrado analítico de los dominantes por extensión.](#)

V<sub>7</sub>/VI is not used in the first example because brackets indicate that this chord is the inverted dominant of the chord which is just after the bracket. Similarly, it is not necessary to label V<sub>7</sub>/IV in the second example.

### **6. Tonic Reference**

Sometimes it is necessary to refer to the tonic, rather than to the root of the chord. In this case, we use the ^ sign above the Arabic number. For instance,  $\hat{4}$  is a perfect fourth above the tonic, regardless of which is the root of the chord at that particular time. A typical case for using so would be in some pedal points.

Example in C major:

The image shows a musical score for five chords in C major. The chords are labeled above the staff as I, IV, V/4, bVI/4, and bVII. The notation is as follows:

- I:** Treble clef, C4, E4, G4.
- IV:** Treble clef, F4, A4, C5.
- V/4:** Treble clef, G4, B4, D5.
- bVI/4:** Treble clef, Bb4, D5, F5.
- bVII:** Treble clef, Bb4, D5, F5.

The bass line consists of single notes: C2, F2, G2, Bb2, and Bb2.

### **7. Power Chords**

Chords with no third, also known as Power Chords, are labeled adding <sup>5</sup>.

The image shows three power chords in C major on a treble clef staff:

- III<sup>5</sup>:** G4, B4.
- IV<sup>5</sup>:** F4, A4.
- I<sup>5</sup>:** C4, E4.

### **8. Quadtriadic Harmony**

Some excerpts are based on quadtriadic harmony (also known as jazz harmony; but in this dissertation the term 'quadtriadic' harmony will be used instead of the more common term 'jazz' harmony because this system is not exclusive to jazz, and because jazz does not always use quadtriadic harmony). In any case, the point is that while the triadic harmony is based on three-note chords, the basic unit in a quadtriadic context is the four-note chord.

Harmonic concepts and terminology used in this dissertation

Quadriadic harmonization in C major:

I<sub>Maj7</sub>    II-7    III-7    IV<sub>Maj7</sub>    V<sub>7</sub>    VI-7    VII<sup>o</sup>

Quadriadic harmonization in A minor:

A NATURAL MINOR

I-7    II-7<sup>b5</sup>    <sup>b</sup>III<sub>Maj7</sub>    IV-7    V-7    <sup>b</sup>VI<sub>Maj7</sub>    <sup>b</sup>VII<sub>Maj7</sub>

A HARMONIC MINOR

I- (Maj7)    II-7<sup>b5</sup>    <sup>b</sup>III<sup>+</sup><sub>Maj7</sub>    IV-7    V<sub>7</sub>    <sup>b</sup>VI<sub>Maj7</sub>    VII<sup>o</sup><sub>7</sub>

A MELODIC MINOR

I- (Maj7)    II-7    <sup>b</sup>III<sup>+</sup><sub>Maj7</sub>    IV<sub>7</sub>    V<sub>7</sub>    VI-7<sup>b5</sup>    VII<sup>o</sup>

If extensions are added, they will be labeled writing each specific interval.

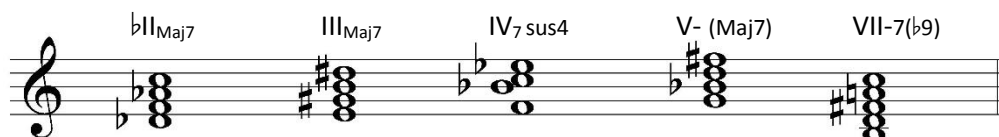
Examples in C major:

II-7(9)    III-7(11)    IV<sub>Maj7</sub> (#11)    V<sub>7</sub> (b9)    V<sub>7</sub> (9,13)

### 9. Modal Harmony. No tonal centric systems

In non-tonal but with a pitch center exercises, being a usual mode or not, each chord is labeled using that pitch center as the first scale-degree, provided that this chord has no specific function subject to a different degree to the reference center.

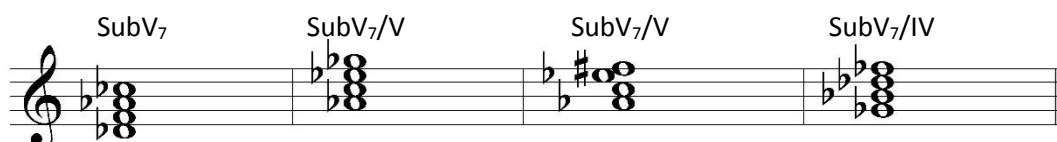
Symbol chords examples in a C pitch center system:



### 10. Dominant Substitutes. Augmented-sixth Chords

Dominant substitutes –also known as tritone substitutes–, will be labeled as  $SubV_7$ . Augmented-sixth Chords will be labeled in the same way. For example, a German augmented-sixth chord is labeled by  $SubV_7/V$ .<sup>2</sup>

Examples in C major:



### 11. Centric Ambiguity (Tonal Pairing)

Some excerpts have some degree of ambiguity as relates to their tonic. An attentive listening would allow us at least two possible correct analysis depending on how we localize the tonic, in one scale-degree or another. There are many terms to express this, like centric ambiguity, tonal pairing, double tonic or bifocal tonality. In these cases, the exercises have two variants, *a* and *b*. To avoid confusion, note that it could be analyzed from two different tonics, but in each of the two variants of the exercise only one is correct.

<sup>2</sup> For more information, see the following article in Spanish: [Augmented sixth chord and Sub V7/V](#).



## Apéndice B. Glosario de términos de música para cine

ANEMPÁTICO. (Ver música anempática).

BLOQUE. Fragmento musical destinado a cubrir una parte de una película. En inglés, *cue*.

CÓDIGO DE TIEMPO (TCR). Pista grabada con información puntual e individual de cada campo o semicuarto de vídeo. Se trata de un código numérico generado por ordenador y superpuesto sobre una copia en vídeo de la película, que permite localizar cada imagen de forma rápida. Es empleado en los procesos de sincronización de la música a la imagen, de manera que evita el trabajo de realizar una escaleta (en inglés, *cue sheet*) donde se marquen con exactitud las entradas y salidas de la música.

COPIÓN. Copia primigenia del film en un primer montaje a partir de las tomas de imagen y sonido tal como salen del laboratorio, con las claquetas, las colas de planos y las colas transparentes.

CUE SHEET. Listado en el que aparecen cada uno de los bloques de una película, indicando al menos su duración y el momento de la misma en el que comienza a sonar.

DISEÑO SONORO. Ruidos y efectos que se añaden en el momento de posproducción, sustituyendo o complementando el sonido directo.

FLASHBACK. (Salto hacia atrás) Secuencia o conjunto de secuencias que se intercalan en una narración cinematográfica con el fin de contar un hecho anterior al momento en el que transcurre la acción.

FUERA DE CAMPO (*OFF*). Expresión que designa la acción o el diálogo que tiene lugar fuera del campo visual de la cámara.

FUNDIDO (DE IMAGEN). Transición gradual de un plano a otro (fundido encadenado), de un plano a negro (*fade out*) o a otro color, o de negro a un plano (*fade in*).



FUNDIDO (DE SONIDO). Transición gradual de un sonido a otro.

*LEITMOTIV* (PLURAL: *LEITMOTIVE*). Vocablo alemán cuya traducción es «motivo conductor». Se utiliza para denominar un motivo musical breve, y por lo general fácilmente reconocible, que se asocia a un personaje, objeto o idea en una ópera o en un poema sinfónico.

MICKEY MOUSING. Técnica de ilustración musical de una película que consiste en remarcar mediante todo tipo de recursos musicales u onomatopeyas sonoras los movimientos de un personaje en la imagen o determinadas incidencias en la narración. Su nombre proviene de Mickey Mouse, ya que esta técnica se empleó en el primer corto de animación sonoro de la historia, protagonizado por este personaje: *Steamboat Willie* (1928), con música de Bert Lewis.

MONTAJE. Fase de la creación de una película en la que se ensamblan y ajustan sus imágenes. Posteriormente, se añadirá la banda sonora procedente de la mezcla final en la que se incluye tanto el diseño sonoro como la música.

MÚSICA ADAPTADA. Hace referencia al empleo versionado de piezas preexistentes. Son versiones retocadas de los originales y una de sus finalidades es la de poder ajustarla mejor a la película.

MÚSICA ANEMPÁTICA. Es la música que produce un efecto contrario al propuesto por las imágenes, pero no tanto de distanciamiento como de emoción opuesta. Es decir, música apacible en escenas tensas, melodías agradables para imágenes duras, o a la inversa: una música muy tensa e inquietante aplicada ante un paisaje en calma.

MÚSICA DIEGÉTICA. Aquella que proviene de fuentes naturales que el espectador puede reconocer físicamente en la película que está viendo. Por ejemplo, la que surge de radios, equipos de música, instrumentos tocados ante la cámara, etc. La oyen o escuchan los personajes del film y su sentido es realista. Ubica la música en un lugar concreto y su duración es exacta. Se denomina también de múltiples formas, entre ellas música objetiva, de pantalla o realista.

**MÚSICA INCIDENTAL.** Aquella que por definición no es diegética, es decir, que no proviene de fuentes naturales, sino abstractas. El espectador no puede reconocer su lugar de procedencia y los personajes no la escuchan. No tiene sentido realista, sino que es irreal, y su duración no responde a criterios de exactitud, sino que se prolonga en función de las necesidades de cada escena, pudiendo interrumpirse y reanudarse mucho tiempo después. También se pueden utilizar multitud de sinónimos, entre ellos música de foso y música objetiva.

**MÚSICA DE LIBRERÍA.** Se trata de un archivo de música ya compuesta o grabada que conservan los estudios de radio, cine y televisión y al que recurren para sonorizar programas, películas, documentales y series de televisión.

**MÚSICA ORIGINAL.** Música escrita expresamente para la película.

**MÚSICA PREEXISTENTE.** Música que ha sido creada con anterioridad y no para el film.

**PLANO.** Fragmento de película que aparece en el montaje final sin interrupción o corte.

**PLANO SUBJETIVO.** Plano que ofrece el punto de vista de un personaje.

**POSTPRODUCCIÓN.** Designa el período de tiempo y los procesos comprendidos entre el final del rodaje y el acabado total de la película.

**PUNTOS DE SINCRONÍA.** Determinados puntos de cada secuencia que el compositor toma como referencia para incluir sonidos concretos o para ser destacados de alguna forma. A veces son señalados por el director, y normalmente se acuerdan en el proceso denominado *spotting*.

**REVERB.** Reverberación.

**SECUENCIA.** Sucesión no interrumpida de planos que en una película se refieren a una misma parte o aspecto del argumento.

*SPOTTING*. Literalmente, emplazamiento. Proceso por el que el director de una película y su compositor seleccionan qué secuencias deben ir acompañadas de música.

ANEXOS



**LO MÁS NATURAL (1991)**

José Nieto

N\_LM

BLOQUE	INICIO	DURACION	Página	Comentario
<b>1</b>	<b>0:14:36</b>	<b>1:32</b>	<b>66</b>	
2	0:21:18	0:12		
3	0:22:25	0:13		
4	0:23:41	0:27		
5	0:24:13	1:50		
<b>6</b>	<b>0:27:55</b>	<b>1:17</b>	<b>69</b>	
<b>7</b>	<b>0:31:25</b>	<b>1:33</b>	<b>69</b>	
8	0:39:06	3:58		
9	0:43:05	0:33 (fade out)		
<b>10</b>	<b>0:43:38</b>	<b>0:23 (fade in)</b>	<b>70</b>	
11	0:55:10	0:39		
12	1:00:07	0:46		
13	1:05:18	1:40		
14	1:09:32			
15	1:10:38	0:33		
17	1:12:17	1:59		
18	1:29:18	2:30		
19	1:31:48	1:56		

**EL REY PASMADO (1991)**

José Nieto

N\_RP

BLOQUE	INICIO	DURACIÓN	Página	TÍTULO CD (Nº pista)
1	0:00:15	3:24	72	Prodigios sobre Madrid(2)
2	0:05:45	0:48	72	
3	0:07:48	0:40		
4	0:12:52	2:10	73	
5	0:24:51	0:55	74	El rey pasmado(4) (1º parte)
6	0:27:53	1:12	75	El rey pasmado(4) (2ª parte)
7	0:30:48	1:18		
8	0:54:30	2:30		El confesor del rey (3)
9	0:58:35			
10	1:01:21	2:26		Están bailando la chacona (7)
11	1:06:09	4:33		El cuarto prohibido(10) (sin principio)
12	1:14:00	0:59		
13	1:16:24	1:06		Las Monjas (9)
14	1:22:37	1:44		
15	1:27:24	0:44		
16	1:30:58	3:06		El gran remedio
17	1:38:56	1:29		
18	1:42:54	2:28		

**EL MAESTRO DE ESGRIMA (1992)**

José Nieto

N\_ME

BLOQUE	INICIO	DURACION	Página	TÍTULO CD (Nº pista)
1	0:00:00	2:02		El maestro de esgrima (1)
2	0:10:07	2:17	76	La colección de armas (7)
3	0:16:58	1:04		
4	0:23:08	0:47		
5	0:25:05	0:15		
6	0:27:26	4:05	79	La tela de araña(15)
7	0:38:20	0:40		
8	0:40:19	2:05		Addio del pasatto
9	0:44:08	0:50	82	
10	0:45:44	0:35	83	Contra sí mismo (14_3)
11	0:47:49	2:03	83	El único hombre honrado (2)
12	0:51:10	0:42	86	La estocada (10) desde 1:01
13	0:53:07	0:47		Las cartas(11)
14	0:56:25	1:05	87	Pista de sangre
15	0:58:22	0:45		La imprenta (9_1)
17	0:59:07	0:23		La imprenta (9_2)
18	0:59:31	1:49	88	La imprenta (9_3)
19	1:02:56	0:45		El cadáver de Adela
20	1:05:14	1:42	88	El escudo heráldico (4)
21	1:09:10	10:46	90	La vuelta de Adela (5) (hasta 1:15:39) y Duelo a muerte (6)
22	1:22:04			Addio del pasatto



**INTRUSO (1993)**

José Nieto

N\_IN

BLOQUE	INICIO	DURACION	Página	Comentario
<b>1</b>	<b>0:00:02</b>	<b>1:45</b>	<b>94</b>	
<b>2</b>	<b>0:05:01</b>	<b>1:46</b>	<b>97</b>	
3	0:06:31	1:26		
4	0:08:23	1:04		
<b>5</b>	<b>0:15:31</b>	<b>3:15</b>	<b>98</b>	
6	0:19:43	0:39		
7	0:22:03	2:56		
<b>8</b>	<b>0:30:21</b>	<b>1:18</b>	<b>98</b>	
9	0:37:05	0:19		
10	0:37:24	0:55		
11	0:44:54	1:08		
<b>12</b>	<b>0:47:55</b>	<b>3:26</b>	<b>100</b>	
13	0:58:03	3:39		
14	1:02:52	0:45		
15	1:08:32	4:50		
<b>16</b>	<b>1:14:58</b>	<b>4:02</b>	<b>101</b>	
17	1:19:00	0:31		

**LA PASIÓN TURCA (1994)**

José Nieto

N\_PT

BLOQUE	INICIO	DURACION	Página	Comentario
<b>1</b>	<b>0:00:05</b>	<b>2:16</b>	<b>104</b>	<b>Estambul (14)</b>
2	0:04:04	1:26		
3	0:05:55	0:14		
4	0:07:59	0:27		
5	0:08:40	0:17		
<b>6</b>	<b>0:13:04</b>	<b>1:41</b>	<b>105</b>	
7	0:15:17	1:23		(Llamada mezquita)
<b>8</b>	<b>0:18:03</b>	<b>1:47</b>	<b>105</b>	<b>Encuentro en la mezquita (24_1)</b>
9	0:20:36	1:15		(motivo Yaman)
10	0:25:19	1:40		
11	0:28:17	0:37		
<b>12</b>	<b>0:29:52</b>	<b>0:45</b>	<b>105</b>	
13	0:31:44	0:45		De vuelta a casa (17)
<b>14</b>	<b>0:35:04</b>	<b>1:01</b>	<b>107</b>	<b>Encuentro en la mezquita (24_2)</b>
<b>15</b>	<b>0:37:22</b>	<b>0:32</b>		
16	0:40:46	1:37		
17	0:42:24	0:39		
18	0:45:43	0:42		
19	0:48:25	0:30		
20	0:48:54	2:30		(tambores)
21	0:53:25	0:58		(Llamada mezquita)
22	0:57:55	1:25		
23	0:59:57	1:04		
24	1:06:06	0:26		
<b>25</b>	<b>1:09:44</b>	<b>1:00</b>	<b>108</b>	<b>Aborto (18_1)</b>
26	1:11:26	1:50		Aborto (18_2)
27	1:18:16	1:42		
28	1:24:35	1:31		
29	1:27:28	0:42		
30	1:29:12	2:54		(Chopin op.10 nº 3)
31	1:33:32	2:05		
<b>32</b>	<b>1:38:09</b>	<b>2:44</b>	<b>109</b>	<b>Un favor muy grande(23)</b>
33	1:41:48	0:56		
34	1:43:43	4:44		
35	1:48:51	3:20		Liberación(25)

**EL PERRO DEL HORTELANO (1996)**

José Nieto

N\_PH

BLOQUE	INICIO	DURACIÓN	Página	TÍTULO CD (Nº pista)
<b>1</b>	<b>0:00:23</b>	<b>3:53</b>	<b>111</b>	<b>Títulos (1)</b>
2	0:05:31	0:49		
3	0:09:10	0:55		
<b>4</b>	<b>0:11:53</b>	<b>3:26</b>	<b>114</b>	<b>Amar por ver amar (2)</b>
5	0:17:21	0:24		
<b>6</b>	<b>0:20:22</b>	<b>2:46</b>	<b>117</b>	<b>Querer por ver querer (5)</b>
7	0:23:24	0:04		
<b>8</b>	<b>0:25:02</b>	<b>0:47</b>	<b>118</b>	<b>¿qué casarme prometio contigo?(4)</b>
<b>9</b>	<b>0:27:33</b>	<b>4:07</b>	<b>119</b>	<b>Azucenas y nieve (7)</b>
10	0:32:42	2:31		Qué graciosa grosería (8)
11	0:35:13	0:50		La iglesia (9)
12	0:37:46	1:30		La iglesia (9)
13	0:39:17	1:00		
14	0:40:18	0:27		
<b>15</b>	<b>0:42:25</b>	<b>0:41</b>		
17	0:43:06	0:56		
<b>18</b>	<b>0:47:51</b>	<b>2:29</b>		<b>Yo quiero no querer(13)</b>
<b>19</b>	<b>0:53:07</b>	<b>2:34</b>		<b>Di que la condesa es fea(10)</b>
20	0:57:39	1:19		
21	1:02:00	1:25		
22	1:10:19	2:09		No hay más que buscar un braco(15)
23	1:13:16	2:01		No hay más que buscar un braco(15)
24	1:18:23	1:58		
25	1:22:03	1:05		
<b>26</b>	<b>1:28:15</b>	<b>1:20</b>		
<b>27</b>	<b>1:29:36</b>	<b>0:29</b>		
28	1:31:23	2:07		Luego, ¿es aqueste?(14)
29	1:35:19	0:35		
30	1:39:08	0:40		
31	1:40:52	3:36		Que a nadie se os ruega (21) Qué gente y qué grita es esta(22)

**SÉ QUIÉN ERES (2000)**

José Nieto

N\_SQ

BLOQUE	INICIO	DURACION	Página	Comentario
<b>1</b>	<b>0:00:21</b>	<b>3:20</b>	<b>121</b>	<b>Títulos (1)</b>
2	0:05:30	0:54		
3	0:08:05	0:33		
<b>4</b>	<b>0:12:12</b>	<b>1:26</b>	<b>125</b>	<b>No soy yo (16)</b>
<b>5</b>	<b>0:14:46</b>			<b>Diegética (salsa)</b>
6	0:22:19			Diégetica
<b>7</b>	<b>0:22:45</b>	<b>0:37</b>	<b>127</b>	<b>Ginés (8)</b>
8	0:25:00	1:18		
<b>9</b>	<b>0:28:34</b>	<b>2:22</b>	<b>129</b>	<b>La huida (10)</b>
10	0:32:09	0:58		
<b>11</b>	<b>0:37:39</b>	<b>0:52</b>	<b>130</b>	<b>¿Qué está pasando?(12)</b>
12	0:39:01	0:36		
13	0:43:28	0:49		
<b>14</b>	<b>0:45:51</b>	<b>2:30</b>	<b>130</b>	<b>Los dibujos de Mario(13)</b>
<b>15</b>	<b>0:49:12</b>	<b>1:19</b>	<b>131</b>	<b>1997, Orden Público (3)</b>
16	0:53:21	0:33		
17	0:54:25	0:25		
18	0:56:58	0:42		
19	0:59:29	2:53		Un cuento árabe
<b>20</b>	<b>1:11:17</b>	<b>2:40</b>	<b>132</b>	<b>Un trato/El incendio (2)</b>
<b>21</b>	<b>1:14:49</b>	<b>0:54</b>	<b>135</b>	<b>Paloma (19_1ª parte)</b>
22	1:16:00	1:19		La vuelta al pasado. Álvaro (5_2ª parte)
23	1:19:09	0:42		
<b>24</b>	<b>1:20:36</b>	<b>3:44</b>	<b>136</b>	<b>Atentado (6)</b>
25	1:25:13	0:32		
26	1:28:13	1:53		
27	1:31:53	1:06		
28	1:35:39	2:11		
29	1:38:53	1:00		Sé quién eres (18_2)

**VACAS (1992)**  
**Alberto Iglesias**

I\_V

BLOQUE	INICIO	DURACION	Página	TITULO (CD)
1	0:01:02	1:19		
<b>2</b>	<b>0:02:32</b>	<b>4:38</b>	<b>139</b>	<b>Frente carlista</b>
<b>3</b>	<b>0:08:03</b>	<b>1:00</b>	<b>147</b>	
4	0:10:08	1:14		
5	0:12:28	1:12		
<b>6</b>	<b>0:13:50</b>	<b>0:49</b>	<b>148</b>	
7.a	0:15:39	0:13		
7.b	0:16:33	0:17		
<b>8</b>	<b>0:16:57</b>	<b>0:33</b>		
9	0:17:44	0:24		
10	0:21:16	1:32		
<b>11</b>	<b>0:23:22</b>	<b>2:59</b>		
<b>12</b>	<b>0:27:36</b>	<b>0:48</b>		
13	0:28:38	0:27		
14	0:29:30	1:12		
<b>15</b>	<b>0:30:58</b>	<b>2:49</b>	<b>149</b>	<b>Ternero</b>
16	0:35:33	2:15		
<b>17</b>	<b>0:37:49</b>	<b>2:58</b>	<b>150</b>	<b>Música alegre</b>
<b>18</b>	<b>0:42:08</b>	<b>1:09</b>	<b>151</b>	<b>Luces en la Ventana</b>
19	0:44:25	0:17		
<b>20</b>	<b>0:44:42</b>	<b>3:03</b>	<b>155</b>	<b>No te quiero matar</b>
21	0:49:11	1:41		
22	0:51:03	1:30		
23	0:52:53	0:54		
24	0:53:47	0:54		Voces humanas
25	0:55:05	0:04		
26	0:56:02	0:37		
27	0:57:20	4:57		
<b>28</b>	<b>1:02:17</b>	<b>0:28</b>	<b>164</b>	<b>Previo las cartas</b>
<b>29</b>	<b>1:02:57</b>	<b>3:57</b>	<b>164</b>	<b>Las cartas</b>
30	1:07:07	0:20		
<b>31</b>	<b>1:08:30</b>	<b>3:30</b>	<b>168</b>	<b>La mirada de Peru</b>
<b>32</b>	<b>1:13:04</b>	<b>0:49</b>		
33	1:14:08	0:25		
34	1:15:44	0:15		
35	1:16:22	1:39		
36	1:19:29	5:14		
37	1:25:11	2:05		
38	1:27:44	2:48		
39	1:30:32	1:17		Créditos

**LA ARDILLA ROJA (1993)**

Alberto Iglesias

I\_AR

BLOQUE	INICIO	DURACION	Página	Comentario
<b>1</b>	<b>0:00:00</b>	<b>3:10</b>	<b>172</b>	<b>Inicio</b>
<b>2</b>	<b>0:03:32</b>	<b>0:30</b>	<b>179</b>	<b>tritono</b>
3	0:05:00	1:30		
4	0:07:21	0:10		
5	0:08:23	0:17		
<b>6</b>	<b>0:09:04</b>	<b>0:15</b>		
7	0:11:12	1:29		Nat King Cole. Diegética
8	0:12:43	0:12		
<b>9</b>	<b>0:13:06</b>	<b>1:28</b>	<b>179</b>	
<b>10</b>	<b>0:15:13</b>	<b>1:27</b>		
<b>11</b>	<b>0:18:38</b>	<b>2:50</b>	<b>180</b>	<b>Hospital</b>
12	0:21:55	0:44		
<b>13</b>	<b>0:23:14</b>	<b>1:37</b>	<b>181</b>	
14	0:25:50	1:33		Elisa. Diegética
<b>15</b>	<b>0:27:52</b>	<b>1:50</b>	<b>183</b>	<b>La ardilla/casco</b>
<b>16</b>	<b>0:29:42</b>	<b>1:55</b>		
<b>17</b>	<b>0:33:35</b>	<b>0:42</b>		
<b>18</b>	<b>0:36:28</b>	<b>1:26</b>		
19	0:38:36	0:51		
20	0:39:45	0:22		
21	0:40:07	0:48		Nat King Cole. Diegética
<b>22</b>	<b>0:41:07</b>	<b>1:20</b>		
23	0:43:45	0:43		
<b>24</b>	<b>0:44:35</b>	<b>0:57</b>		<b>C.M. von Weber "El cazador furtivo" Diegética</b>
25	0:45:43	0:19		
26	0:46:40	0:31		
27	0:49:21	1:58		Diegética y sueño
28	0:51:26	1:37		
29	0:53:28	0:16		
30	0:54:04	1:04		
31	0:55:56	1:34		
32	0:58:21	1:17		
<b>33</b>	<b>1:02:49</b>	<b>0:51</b>	<b>180</b>	<b>Analizada conjuntamente en el bloque 11</b>
34	1:04:00	0:16		
<b>35</b>	<b>1:04:49</b>	<b>0:27</b>	<b>185</b>	
36	1:05:46	1:04		
<b>37</b>	<b>1:06:52</b>	<b>2:58</b>	<b>186</b>	<b>El marido de mi hermana</b>
38	1:10:03	1:10		
39	1:11:17	0:42		
40	1:12:09	1:11		
41	1:13:41	0:24		
42	1:15:14	1:13		
43	1:17:12	0:50		
44	1:18:26	1:38		Las moscas. Diegética
<b>45</b>	<b>1:20:50</b>	<b>3:58</b>	<b>187</b>	<b>Tritono y sueño de Lisa</b>
46	1:26:47	0:16		
47	1:27:43	2:47		
48	1:31:04	1:00		
<b>49</b>	<b>1:32:25</b>	<b>5:55</b>	<b>189</b>	
50	1:40:18	1:32		Las moscas. Diegética
51	1:44:11	0:17		
<b>52</b>	<b>1:44:34</b>	<b>2:08</b>		
<b>53</b>	<b>1:46:42</b>	<b>2:49</b>		<b>Canción. Créditos</b>

BLOQUE	INICIO	DURACION	Página	Comentario
<b>1</b>	<b>0:00:01</b>	<b>3:12</b>	<b>190</b>	<b>Negro cósmico</b>
2	0:04:48	2:07		
<b>3</b>	<b>0:09:08</b>	<b>1:32</b>	<b>197</b>	<b>Morir no es nada</b>
4	0:12:51	0:21		
5	0:14:32	2:56		
6	0:18:26	0:25		
<b>7</b>	<b>0:21:01</b>	<b>0:26</b>		<b>diegética (tractor)</b>
8	0:22:12	0:10		
<b>9</b>	<b>0:24:08</b>	<b>0:46</b>		<b>olor de Mari</b>
<b>10</b>	<b>0:26:27</b>	<b>2:30</b>		<b>dieg. (bar letxe)</b>
11	0:28:57	1:21		
12	0:31:14	0:22		
13	0:32:35	1:51		
<b>14</b>	<b>0:37:00</b>	<b>1:34</b>		<b>olor de Mari</b>
15	0:38:45	1:00		
<b>16</b>	<b>0:41:43</b>	<b>2:14</b>		<b>olor de Mari</b>
17	0:44:21	2:09		
18	0:46:31	1:56		dieg. (bar letxe)
19	0:50:55	0:32		
<b>20</b>	<b>0:52:26</b>	<b>0:26</b>		<b>olor de Mari</b>
<b>21</b>	<b>0:53:53</b>	<b>0:49</b>		<b>Morir no es nada</b>
<b>22</b>	<b>0:54:43</b>	<b>0:30</b>	<b>199</b>	<b>¿Y a mí quién me cuida?</b>
23	0:55:13	0:16		diegética
<b>24</b>	<b>0:57:25</b>	<b>0:58</b>	<b>203</b>	<b>El cuchillo</b>
25	0:58:36	1:39		
26	1:00:56	0:49		tritono-tensión
27	1:01:54	0:11		
28	1:02:26	0:34		electroac.
29	1:05:11	0:16		electroac.
<b>30</b>	<b>1:08:55</b>	<b>1:28</b>		<b>olor de Mari</b>
31	1:10:48	0:27		
32	1:11:43	0:11		diegética (tractor)
33	1:13:38	2:04		
<b>34</b>	<b>1:16:11</b>	<b>1:51</b>		<b>olor de Mari (desde 1:17)</b>
35	1:19:54	0:30		electroac.
36	1:21:10	3:15		
37	1:24:26	2:36		dieg. (bar letxe)
38	1:27:10	2:57		dieg. (bar letxe)
<b>39</b>	<b>1:30:16</b>	<b>4:20</b>	<b>207</b>	<b>Olor de Mari (Mari en el CD)</b>
40	1:35:00	0:53		
41	1:38:13	1:01		
42	1:41:00	2:59		
43	1:47:00	1:10		
44	1:49:43	0:38		diegética (tractor)
45	1:52:13	0:31		
46	1:53:08	0:40		
47	1:54:32	3:14		

**LOS AMANTES DEL CÍRCULO POLAR (1998)**

Alberto Iglesias

I\_CP

BLOQUE	INICIO	DURACION	Página	Comentario
<b>1</b>	<b>0:00:20</b>	<b>1:54</b>	<b>219</b>	<b>Sintaivas</b>
<b>2</b>	<b>0:02:00</b>	<b>0:53</b>	<b>220</b>	<b>Círculo polar</b>
<b>3</b>	<b>0:02:58</b>	<b>3:10</b>		
4	0:06:04	2:34		
<b>5</b>	<b>0:10:23</b>	<b>0:57</b>		
<b>6</b>	<b>0:11:38</b>	<b>1:30</b>	<b>223</b>	<b>Rel. CP</b>
<b>7</b>	<b>0:13:09</b>	<b>2:52</b>	<b>225</b>	<b>Ana</b>
8	0:17:26	1:48		Ana
9	0:19:18	0:38		
10	0:19:59	0:14		
11	0:20:32	1:02		
12	0:22:00	0:46		
13	0:22:55	1:09		
14	0:24:29	0:07		diegética (TV)
15	0:25:46	0:21		diegética (TV)
<b>16</b>	<b>0:27:07</b>	<b>0:59</b>		<b>Reno</b>
<b>17</b>	<b>0:31:43</b>	<b>1:48</b>		<b>Reno</b>
18	0:33:56	2:07		
<b>19</b>	<b>0:39:47</b>	<b>1:59</b>		<b>CP</b>
20	0:41:52	0:39		
21	0:42:40	0:18		
22	0:43:49	0:23		
23	0:45:15	1:20		
24	0:50:52	0:38		
25	0:52:48	2:52		Ana
26	0:56:11	1:18		
27	1:00:44	0:20		
28	1:04:08	0:12		
29	1:09:06	1:05		Reno
30	1:11:14	1:28		
31	1:14:09	1:14		
32	1:18:17	0:46		
<b>33</b>	<b>1:19:42</b>	<b>0:55</b>	<b>229</b>	<b>Reno</b>
<b>34</b>	<b>1:20:48</b>	<b>0:34</b>		<b>Ana</b>
35	1:24:42	0:38		
<b>36</b>	<b>1:28:02</b>	<b>2:15</b>	<b>231</b>	<b>Circulo Polar</b>
37	1:34:25	0:26		
<b>38</b>	<b>1:35:27</b>	<b>2:38</b>		<b>Ana</b>
<b>39</b>	<b>1:38:06</b>	<b>1:37</b>	<b>234</b>	<b>Sintaivas</b>
<b>40</b>	<b>1:39:43</b>	<b>0:15</b>		<b>Trans. BL1 a BL2</b>
41	1:40:20	3:08		Reno



**TODO SOBRE MI MADRE (1999)**

Alberto Iglesias

I\_TM

BLOQUE	INICIO	DURACIÓN	Página	TÍTULO CD (Nº pista)
<b>1</b>	<b>0:00:00</b>	<b>2:29</b>	<b>236</b>	<b>Soy Manuela (1)</b>
2	0:02:32	0:15		
3	0:02:48	0:37		All about Eva (3_1)
4	0:04:47	0:24		
5	0:06:35	1:14		All about Eva (3_2, 3_4, 3_5)
6	0:07:50	2:37		Gorrión (6)
<b>7</b>	<b>0:11:42</b>	<b>0:25</b>	<b>240</b>	<b>Le faltaba la mitad (13) Inicio</b>
8	0:14:23	1:58		La mecánica del trasplante (8)
9	0:16:46	1:59		Tras el corazón de mi hijo(2)
10	0:18:49	2:43		Tajabone(18)
<b>11</b>	<b>0:32:53</b>	<b>0:22</b>	<b>241</b>	<b>¿Tú no tienes padres?(14)</b>
12	0:34:39	1:40		Esteban, mi hijo(9)
13	0:37:34	2:19		
14	0:42:14	0:23		
15	0:47:46	1:31		
17	0:56:37	0:48		
18	1:03:52	0:24		
<b>19</b>	<b>1:15:57</b>	<b>1:21</b>		<b>(Frag. Soy Manuela 1) ¿Qué edad (10)</b>
20	1:19:03	3:09		
<b>21</b>	<b>1:25:19</b>	<b>1:42</b>	<b>243</b>	<b>Tras el corazón de mi hijo(2)</b>
<b>22</b>	<b>1:27:31</b>	<b>1:20</b>	<b>246</b>	
23	1:29:38	1:00		Otra vez huyendo y sin desp. (5)
24	1:31:24	1:19		Otra vez huyendo y sin desp. (5)
25	1:32:53			Créditos

**GOYA EN BURDEOS (1999)**  
**Roque Baños (1999)**

**BÑ\_G**

BLOQUE	INICIO	DURACIÓN	Página	TÍTULO CD (Nº pista)
1	0:00:35	3:28		Fandango (1)
<b>2</b>	<b>0:05:12</b>	<b>4:08</b>	<b>261</b>	<b>La espiral (2)</b>
3	0:09:13	0:43		La pradera de San Isidro (7)
4	0:14:16	4:39		Fandango (1)
5	0:22:25	1:21		
<b>6</b>	<b>0:24:41</b>	<b>1:52</b>	<b>264</b>	<b>Ante la muerte (4)</b>
7	0:27:26	2:55		Los caprichos (5)
8	0:30:15	1:16		
9	0:31:48	0:46		
<b>10</b>	<b>0:34:17</b>	<b>1:11</b>	<b>266</b>	<b>El milagro de S.Antonio (6)</b>
11	0:35:28	4:12		La pradera de San Isidro (7)
12	0:42:26	2:55		El Ruido sordo (8)
<b>13</b>	<b>0:50:57</b>	<b>3:45</b>	<b>267</b>	<b>Las pinturas negras</b>
14	0:55:42	0:38		
15	0:56:29	0:41		
16	0:57:24	4:42		La pradera de San Isidro (7)
17	1:06:07	1:49		La pradera de San Isidro (7)
18	1:10:43	0:52		
19	1:11:50	2:07		
20	1:13:56	3:47		Colección de Godoy (11)
21	1:17:53	3:27		En los jardines de Aranjuez
<b>22</b>	<b>1:28:46</b>	<b>7:50</b>	<b>268</b>	<b>Los desastres de la guerra</b>
23	1:37:31	6:16		Muerte de Goya

**TORRENTE, EL BRAZO TONTO DE LA LEY (1998)**

Roque Baños

BÑ\_TO

BLOQUE	INICIO	DURACIÓN	Página	TÍTULO CD (Nº pista)
<b>1</b>	<b>0:00:05</b>	<b>1:49</b>	<b>248</b>	<b>Main Title (10)</b>
2	0:01:31	2:59		Apatrullando la ciudad
3	0:06:31	0:10		11.1
4	0:07:11	0:27		
<b>5</b>	<b>0:09:05</b>	<b>0:24</b>	<b>251</b>	<b>Amparito</b>
<b>6</b>	<b>0:10:47</b>	<b>0:49</b>	<b>252</b>	<b>Atraco al seven (12 desde 1:03)</b>
7	0:14:18	0:04		
8	0:16:08	0:54		12, principio
9	0:22:05	0:19		
10	0:24:46	0:14		
11	0:25:30	0:05		
12	0:28:20	1:18		
13	0:29:45	0:58		
14	0:30:44	0:59		
15	0:31:43	0:10		
16	0:34:28	0:28		
17	0:36:08	0:22		
18	0:37:12	1:07		Preparativos torrentianos
19	0:38:27	0:05		
20	0:40:33	2:19		
<b>21</b>	<b>0:43:47</b>	<b>1:09</b>	<b>253</b>	<b>Mistery Theme (13, 1ª parte)</b>
<b>22</b>	<b>0:45:06</b>	<b>1:30</b>	<b>253</b>	<b>Descenso al sótano (13, desde 1:10)</b>
<b>23</b>	<b>0:48:37</b>	<b>0:04</b>	<b>256</b>	
24	0:49:14	2:45		Persecución (13, desde 2:42)
25	0:58:46	4:06		
26	1:02:58	0:29		El torito guapo del Fary (7)
27	1:04:49	0:40		
28	1:08:13	0:14		
29	1:08:54	0:10		
30	1:09:17	0:10		Toneti la caga (14, 1ª parte)
31	1:10:53	0:11		Toneti la caga (14, 2ª parte)
32	1:11:35	0:34		La batallita de tío Torrente (14, desde 0:34)
33	1:16:45	0:16		Por mi padre (15, intro)
34	1:17:14	0:05		
35	1:17:53	0:02		chinita
<b>36</b>	<b>1:18:22</b>	<b>0:40</b>	<b>257</b>	<b>Por mi padre (15, desde 0:17)</b>
<b>37</b>	<b>1:19:14</b>	<b>1:08</b>	<b>257</b>	<b>En la boca del lobo (15 desde 0:51)</b>
38	1:21:05	0:19		La bomba (16, 1ª parte)
39	1:23:16	0:15		La bomba (16, desde 0:15)
40	1:23:50	2:24		The shooting(16, desde 0:31)
41	1:26:37	2:07		16 desde 3:00
42	1:28:55	0:08		16 desde 4:39
<b>43</b>	<b>1:29:06</b>	<b>1:27</b>	<b>258</b>	<b>Un final agridulce (16, desde 4:48)</b>
44	1:31:04	2:42		Torrente Kiko veneno (9)

BLOQUE	INICIO	DURACIÓN	Página	TÍTULO CD (Nº pista)
<b>1</b>	<b>0:00:13</b>	<b>3:17</b>	<b>270</b>	<b>Títulos La comunidad (1)</b>
2	0:04:32	0:12		
3	0:04:56	0:08		
4	0:05:58	0:03		
5	0:06:03	1:23		
6	0:07:34	2:10		
7	0:10:03	0:10		
8	0:10:52	0:12		
9	0:13:08	0:34		
10	0:14:44	0:13		
<b>11</b>	<b>0:17:27</b>	<b>2:40</b>	<b>272</b>	<b>El cofre del muerto (3, 1ª parte)</b>
12	0:20:40	0:18		El cofre del muerto (3, desde 2:56 )
13	0:21:21	0:46		El cofre del muerto (3, desde 3:06 )
14	0:22:25	0:13		
<b>16</b>	<b>0:22:55</b>	<b>2:24</b>	<b>273</b>	<b>El cofre del muerto (3, desde 3:52 al final)</b>
17	0:25:22	0:27		Escapa con dinero
18	0:26:00	0:04		Escapa con dinero desde 0:25
19	0:26:13	0:21		Escapa con dinero desde 0:29
20	0:27:36	0:49		Escapa con dinero desde 0:49
21	0:28:41	0:29		Escapa con dinero desde 1:47
22	0:30:18	0:13		Escapa con dinero desde 2:14
23	0:31:47	0:38		
24	0:35:02	0:10		Escapa con dinero desde 2:25
25	0:37:16	0:22		Escapa con dinero desde 2:31
26	0:38:36	0:49		Una visita inesperada (5, 1ª parte)
27	0:40:12	0:25		Una visita inesperada desde 0:50
28	0:41:52	0:18		
29	0:43:34	0:58		
30	0:44:51	0:08		
31	0:45:08	7:08		
32	0:53:14	0:10		
33	0:54:32	0:53		Acoso vecinal
34	0:56:07	0:20		Acoso vecinal
35	0:56:45	0:33		Acoso vecinal (6, desde 1:36)
36	0:57:23	0:12		Muerte de Domínguez (7, principio)
<b>37</b>	<b>0:58:41</b>	<b>1:09</b>	<b>274</b>	<b>Muerte de Domínguez (7, desde 0:54)</b>
38	1:00:03	0:32		Muerte de Domínguez (7, desde 02:20)
39	1:01:21	0:29		
40	1:02:27	0:28		
41	1:03:06	0:10		
<b>42</b>	<b>1:06:50</b>	<b>1:19</b>	<b>275</b>	<b>Yo dije equis (8, principio)</b>
43	1:08:20	0:26		Yo dije equis (8, desde 1:19)
<b>44</b>	<b>1:10:45</b>	<b>0:57</b>	<b>277</b>	<b>Yo dije equis (8)</b>
45	1:14:35	1:28		
46	1:16:16	0:16		
47	1:16:55	1:52		
48	1:20:24	1:00		
49	1:21:26	0:34		
<b>50</b>	<b>1:22:08</b>	<b>1:56</b>	<b>278</b>	<b>La muerte del administrador (9, desde 1:14)</b>
<b>51</b>	<b>1:24:05</b>	<b>0:56</b>	<b>279</b>	<b>Quieren Matarme (10)</b>

Continúa página siguiente

Viene de la página anterior

<b>LA COMUNIDAD</b>	
<b>Roque Baños (2000)</b>	<b>BÑ_LC</b>

52	1:25:46	2:19		Acorralada (11, principio)
53	1:28:12	1:16		Acorralada (11, desde 3:17)
54	1:29:32	0:30		Está en la azotea (12, 1ª parte)
55	1:30:14	0:59		Está en la azotea (12, 2ª parte)
56	1:31:45	0:08		Está en la azotea (12, final desde 1:52 )
<b>57</b>	<b>1:32:47</b>	<b>2:50</b>	<b>279</b>	<b>Persecución por los tejados</b>
58	1:35:44	0:03		
59	1:36:02	1:50		Voy a por ti bonita (14)
60	1:38:43	0:16		El terrible suceso (15, inicio)
61	1:39:25	0:19		El terrible suceso (15, desde 0:14)
62	1:39:45	0:10		
63	1:40:37	1:16		
64	1:41:54	2:45		Créditos (15 desde 0:36)

**CANCIÓN DE CUNA (1994)**

Manuel Balboa

BL\_CC

<b>BLOQUE</b>	<b>INICIO</b>	<b>DURACIÓN</b>	<b>Página</b>	<b>Comentario</b>
<b>1</b>	<b>0:02:21</b>	<b>2:26</b>	<b>282</b>	<b>Salve Regina</b>
<b>2</b>	<b>0:22:44</b>	<b>1:37</b>	<b>283</b>	<b>Segundo tema de amor</b>
<b>3</b>	<b>0:27:31</b>	<b>2:26</b>	<b>284</b>	<b>Canción de cuna</b>
<b>4</b>	<b>0:37:13</b>	<b>1:11</b>		<b>Primer tema de amor</b>
<b>5</b>	<b>0:39:38</b>	<b>1:46</b>		Segundo tema de amor
<b>6</b>	<b>0:45:01</b>	<b>1:40</b>		<b>Canción de cuna</b>
<b>7</b>	<b>1:02:40</b>	<b>0:58</b>		Canción de cuna
<b>8</b>	<b>1:08:13</b>	<b>0:59</b>		Segundo tema de amor
<b>9</b>	<b>1:09:38</b>	<b>1:50</b>		Segundo tema de amor
<b>10</b>	<b>1:13:18</b>	<b>1:51</b>		Segundo tema de amor
<b>11</b>	<b>1:15:12</b>	<b>0:55</b>		diegética
<b>12</b>	<b>1:29:01</b>	<b>1:24</b>		Canción de cuna
<b>13</b>	<b>1:30:58</b>	<b>1:05</b>		Segundo tema de amor
<b>14</b>	<b>1:32:31</b>	<b>3:37</b>		<b>Canción de cuna</b>

**LOS AÑOS BÁRBAROS (1998)**

Juan Bardem

BR\_AB

BLOQUE	INICIO	DURACION	Página	Comentario
<b>1</b>	<b>0:00:13</b>	<b>4:26</b>	<b>288</b>	<b>La pintada (2)</b>
<b>2</b>	<b>0:04:40</b>	<b>4:36</b>	<b>290</b>	<b>Títulos Principales (3)</b>
3	0:10:31	2:18		
4	0:12:49	0:33		
5	0:17:08	0:38		(diegética)
6	0:17:51	2:28		
7	0:20:19	0:54		
8	0:25:36	2:18		El miedo duele (6)
<b>9</b>	<b>0:28:27</b>	<b>1:42</b>	<b>297</b>	<b>Visita inoportuna (7)</b>
10	0:30:13	0:59		
11	0:31:49	0:51		
<b>12</b>	<b>0:32:43</b>	<b>2:22</b>	<b>298</b>	<b>La peor fiesta (9)</b>
13	0:35:57	0:36		
14	0:39:47	1:39		
15	0:42:27	0:18		
16	0:44:03	0:04		
17	0:44:24	0:13		
18	0:44:48	0:16		
19	0:45:10	0:04		
20	0:45:47	0:01		
21	0:49:24	1:19		
22	0:51:58	1:55		
23	0:54:56	0:07		
24	0:55:40	1:58		
<b>25</b>	<b>0:59:43</b>	<b>0:46</b>	<b>299</b>	<b>¡Carlitos! (15)</b>
26	1:00:58	1:04		
27	1:03:42	0:07		
28	1:04:54	0:52		
29	1:10:26	4:25		
<b>30</b>	<b>1:16:13</b>	<b>1:14</b>	<b>300</b>	<b>Barcelona (19)</b>
31	1:18:28	0:16		
32	1:21:13	0:19		
33	1:22:04	0:58		
34	1:24:50	2:35		diegética
<b>35</b>	<b>1:27:30</b>	<b>3:17</b>	<b>301</b>	<b>Loco imaginario &amp; La muerte de Michel (21)</b>
36	1:31:58	1:10		Let's go
37	1:33:23	1:12		
38	1:35:00	0:31		
39	1:36:06	2:39		Eso no es Francia (25)
40	1:42:06	0:24		
41	1:43:11	0:32		
42	1:43:44	0:55		Como conejos (26)
43	1:45:12	0:24		
44	1:46:06	3:30		
45	1:50:01	5:10		

**NADIE HABLARÁ DE NOSOTRAS CUANDO HAYAMOS MUERTO (1995)**

Bernardo Bonazzi

BO\_NH

BLOQUE	INICIO	DURACION	Página	Comentario
1	0:00:00	1:10		Nadie (1)
2	0:01:10	0:17		
<b>3</b>	<b>0:06:49</b>	<b>2:41</b>	<b>304</b>	<b>Hablará (2)</b>
4	0:14:30	0:34	305	Igual BL1
5	0:26:45	0:50		Track 5, Igual BL9
6	0:29:21	0:25		Igual BL2
7	0:36:25	0:16		
8	0:41:45	1:39		
<b>9</b>	<b>0:47:58</b>	<b>0:42</b>	<b>306</b>	<b>Track 5 desde 0:46. Igual bl 5</b>
10	1:01:11	0:15		
11	1:05:41	0:19		
12	1:07:25	0:42		
13	1:14:35	0:33		
14	1:15:46	1:10		
15	1:19:16	0:39		Igual bl1
16	1:24:36			Igual bl3
17	1:27:52	1:51		
<b>18</b>	<b>1:31:17</b>	<b>0:38</b>	<b>307</b>	<b>Track 3 desde 0:56</b>
19	1:33:54	1:51		Track 6
20	1:36:38	3:00		Nadie (1) entero



**EL PERQUÉ DE TOT PLEGAT(1995)**

Carles Cases

C\_PQ

BLOQUE	INICIO	DURACION	Página	COMENTARIOS
<b>1</b>	<b>0:00:03</b>	<b>0:30</b>	<b>310</b>	<b>Honestidad(2), Compenetración (13)</b>
<b>2</b>	<b>0:05:50</b>	<b>0:24</b>	<b>310</b>	<b>(14)</b>
<b>3</b>	<b>0:08:47</b>	<b>0:11</b>		<b>Igual bl1</b>
4	0:14:13	0:23		Sinceridad (11)
<b>5</b>	<b>0:17:11</b>	<b>0:12</b>		<b>Igual bl1 (13)</b>
6	0:17:23	3:48		Schumann
<b>7</b>	<b>0:21:12</b>	<b>0:13</b>		<b>Igual bl1</b>
<b>8</b>	<b>0:23:59</b>	<b>0:04</b>	<b>312</b>	<b>Competición (4)</b>
<b>9</b>	<b>0:24:11</b>	<b>0:26</b>	<b>312</b>	<b>Competición (4)</b>
<b>10</b>	<b>0:24:49</b>	<b>1:18</b>	<b>312</b>	<b>Competición (4)</b>
<b>11</b>	<b>0:26:24</b>	<b>0:19</b>	<b>312</b>	<b>Competición (4)</b>
<b>12</b>	<b>0:26:53</b>	<b>0:15</b>	<b>312</b>	<b>diegética</b>
<b>13</b>	<b>0:27:08</b>	<b>1:11</b>	<b>312</b>	<b>Competición (4)</b>
<b>14</b>	<b>0:28:43</b>	<b>0:15</b>	<b>312</b>	<b>Competición (4)</b>
<b>15</b>	<b>0:29:19</b>	<b>0:05</b>	<b>312</b>	<b>Competición (4)</b>
<b>16</b>	<b>0:29:44</b>	<b>0:56</b>	<b>312</b>	<b>Competición (4)</b>
17	0:31:15	0:40		Competición (4)+ Rock
18	0:32:17	0:32		Rock+ (4)
19	0:33:17	0:47		
<b>20</b>	<b>0:34:05</b>	<b>0:15</b>	<b>310</b>	<b>Voluntad (1)</b>
<b>21</b>	<b>0:34:20</b>	<b>4:08</b>		<b>Pasión (5)</b>
<b>22</b>	<b>0:38:28</b>	<b>0:14</b>		<b>(14)</b>
<b>23</b>	<b>0:52:50</b>	<b>0:12</b>		<b>(1)</b>
<b>24</b>	<b>0:53:02</b>	<b>0:14</b>		<b>(6)</b>
<b>25</b>	<b>0:55:48</b>	<b>0:18</b>		<b>(6)</b>
26	0:56:06	0:22		(14)
27	1:00:33	0:07		diegética
28	1:01:29	0:14		diegética
<b>29</b>	<b>1:01:54</b>	<b>0:15</b>		<b>(13)</b>
30	1:02:09	3:02		Schumann
31	1:05:23	0:40		Schumann
32	1:06:13	0:27		Schumann
33	1:06:55	0:29		Schumann
34	1:07:34	0:18		Schumann
<b>35</b>	<b>1:07:52</b>	<b>0:14</b>		<b>(1)</b>
<b>36</b>	<b>1:11:37</b>	<b>0:09</b>		<b>(13)</b>
37	1:11:47	6:03		(10)
<b>38</b>	<b>1:17:50</b>	<b>0:13</b>		<b>(13)</b>
39	1:18:04	3:41		
<b>40</b>	<b>1:21:46</b>	<b>0:16</b>		<b>(13)</b>
<b>41</b>	<b>1:26:30</b>	<b>1:54</b>		<b>(1)</b>

**EL SOL DEL MEMBRILLO (1992)**

Pascal Gaigne

G\_SM

BLOQUE	INICIO	DURACIÓN	Página	Comentario
1	0:29:26	3:16		casete
2	0:44:08	0:40		casete
3	0:54:07	0:35		casete
4	0:59:47	2:19		casete
5	01:12:13	1:08		
<b>6</b>	<b>1:43:05</b>	<b>0:48</b>	<b>315</b>	<b>El sol (4)</b>
<b>7</b>	<b>1:51:10</b>	<b>0:29</b>	<b>317</b>	<b>(2, desde 3:56)</b>
<b>8</b>	<b>1:55:44</b>	<b>0:26</b>		
9	2:00:51	0:44		
<b>10</b>	<b>2:04:57</b>	<b>4:03</b>	<b>318</b>	<b>El sueño del pintor (1)</b>
11	2:10:45	3:12		créditos

**FLORES DE OTRO MUNDO(1999)**

Pascal Gaigne

G\_F

BLOQUE	INICIO	DURACIÓN	Página	Comentario
1	0:00:12	2:18		
2	0:03:22	2:15		
3	0:06:47	3:55		
4	0:10:48	1:11		
5	0:14:15	0:54		
6	0:17:50	0:35		
6.2	0:18:43	0:14		
7	0:22:02	0:18		
<b>8</b>	<b>0:23:34</b>	<b>0:52</b>	<b>322</b>	<b>Rosi</b>
9	0:25:17	0:13		
<b>11</b>	<b>0:33:54</b>	<b>0:56</b>		
12	0:37:34	0:17		
13	0:40:47	0:41		
14	0:43:01	0:51		
15	0:43:58	1:52		
<b>16</b>	<b>0:46:02</b>	<b>0:41</b>	<b>323</b>	
17	0:46:44	0:44		
18	0:51:25	1:26		
19	0:56:12	0:40		
20	0:59:27	1:13		
21	1:01:46	2:34		
22	1:09:16	0:27		
<b>23</b>	<b>1:10:24</b>	<b>1:14</b>		
<b>24</b>	<b>1:17:47</b>	<b>1:07</b>	<b>327</b>	
25	1:19:03	1:42		
26	1:22:28	3:21		
27	1:29:12	0:09		
<b>28</b>	<b>1:32:07</b>	<b>0:23</b>	<b>325</b>	
<b>29</b>	<b>1:32:44</b>	<b>1:13</b>	<b>326</b>	
30	1:34:31	0:51		
31	1:37:02			

**LA BUENA ESTRELLA (1997)**

Eva Gancedo

GC\_BE

BLOQUE	INICIO	DURACION	Página	Comentario
<b>1</b>	<b>0:01:42</b>	<b>1:41</b>	<b>329</b>	<b>La buena estrella (1)</b>
2	0:04:56	0:33		
<b>3</b>	<b>0:15:34</b>	<b>1:19</b>	<b>331</b>	<b>En el corazón de otro (2)</b>
<b>4</b>	<b>0:20:07</b>	<b>2:06</b>	<b>331</b>	<b>La tuerta (3)</b>
5	0:27:19	0:35		El guapo de cara (4)
6	0:29:22	0:37		El guapo de cara
7	0:33:47	0:57		Similar a La buena estrella
<b>8</b>	<b>0:36:26</b>	<b>0:34</b>	<b>334</b>	<b>Pareces una reina (5)</b>
9	0:45:52	0:36		El guapo de cara
10	0:51:41	0:47		Sola con él (6)
11	0:59:56	1:18		Igual (2)
12	1:05:39	0:18		villancico (diegética TV)
13	1:10:05	0:35		igual(4)
14	1:14:09	1:23		igual(2)
<b>15</b>	<b>1:16:38</b>	<b>0:33</b>		<b>Si tú me dejas (7)</b>
16	1:18:26	1:18		Otra Hija
<b>17</b>	<b>1:23:20</b>	<b>0:23</b>		
18	1:25:26	0:56		
19	1:28:03	0:45		
<b>20</b>	<b>1:33:03</b>	<b>1:24</b>	<b>334</b>	<b>Como eras antes (10)</b>
<b>21</b>	<b>1:34:30</b>	<b>3:58</b>	<b>335</b>	<b>Monólogos (11)</b>

**EL ÚLTIMO VIAJE DE ROBERT RYLANDS (1996)**

Ángel Illarramendi

ILL\_RR

BLOQUE	INICIO	DURACIÓN	Página	Comentario
<b>1</b>	<b>0:00:00</b>	<b>1:20</b>	<b>339</b>	<b>Introducción (1)</b>
<b>2</b>	<b>0:01:21</b>	<b>2:07</b>	<b>340</b>	<b>Tren llegando a Oxford(2)</b>
<b>3</b>	<b>0:08:48</b>	<b>0:21</b>		Igual BL8
<b>4</b>	<b>0:11:38</b>	<b>0:22</b>		Igual BL8
<b>5</b>	0:17:48	0:50		mot. Intro
<b>6</b>	<b>0:21:51</b>	<b>1:02</b>		<b>Se analiza en el 18</b>
<b>7</b>	0:27:03	1:04		Igual BL5
<b>8</b>	<b>0:29:29</b>	<b>0:20</b>	<b>342</b>	
<b>9</b>	0:33:00	0:49		
<b>10</b>	0:34:59	0:18		
<b>11</b>	0:39:00	0:32		
<b>12</b>	0:45:30	0:19		
<b>13</b>	<b>0:45:49</b>	<b>0:23</b>		<b>Similar BL18</b>
<b>14</b>	0:48:37	0:26		mot. intro
<b>15</b>	<b>0:53:53</b>	<b>1:21</b>		<b>Jill en Bicicleta (Sim. BL18)</b>
<b>16</b>	0:57:26	3:08		
<b>17</b>	1:04:58	0:18		
<b>18</b>	<b>1:13:10</b>	<b>2:14</b>	<b>343</b>	<b>Paseando por Oxford (10)</b>
<b>19</b>	1:20:51	0:29		
<b>20</b>	<b>1:26:45</b>	<b>1:25</b>		<b>Similar BL2</b>
<b>21</b>	1:28:44	1:49		mot. intro
<b>22</b>	1:33:02	1:55		
<b>23</b>	1:34:57	3:11		Final (12)

**CUANDO VUELVAS A MI LADO (1999)**

Ángel Illarramendi

ILL\_CV

<b>BLOQUE</b>	<b>INICIO</b>	<b>DURACIÓN</b>	<b>Página</b>	<b>Comentario</b>
<b>1</b>	<b>0:00:00</b>	<b>0:36</b>	<b>346</b>	<b>Créditos (1)</b>
2	0:01:56	2:16		Cuando vuelva a tu lado (I)
3	0:04:04	1:40		Cuando vuelva a tu lado (II) Tr.14
4	0:09:32	0:23		Gloria y Santos espían (6)
5	0:12:52	0:23		
6	0:16:38	0:50		
<b>7</b>	<b>0:18:12</b>	<b>1:03</b>	<b>348</b>	<b>Gloria espera a Joao (3)</b>
8	0:19:43	2:25		
9	0:25:20	1:00		Similar BL7
10	0:27:50	0:27		Similar BL1
<b>11</b>	<b>0:33:17</b>	<b>0:18</b>	<b>351</b>	<b>Igual que BL13</b>
12	0:36:50	2:40		Canción tonal
<b>13</b>	<b>0:45:47</b>	<b>0:16</b>	<b>351</b>	
14	0:51:09	1:11		Rafaela y Lidia pasean (8)
15	0:54:19	0:12		
<b>16</b>	<b>0:59:33</b>	<b>1:14</b>		
<b>17</b>	<b>1:03:23</b>	<b>0:50</b>	<b>351</b>	<b>Adela (4)</b>
18	1:09:59	1:00		Ana tiene miedo (9)
<b>19</b>	<b>1:15:24</b>	<b>0:58</b>		<b>Similar BL17</b>
<b>20</b>	<b>1:23:10</b>	<b>1:38</b>		<b>Adela y Joao (11)</b>
21	1:25:47	1:05		Gloria y Santos en el lugar de la plata(12)
22	1:27:28	1:03		
23	1:28:16	3:53		Cuando vuelva a tu lado

<b>BLOQUE</b>	<b>INICIO</b>	<b>DURACIÓN</b>	<b>Página</b>	<b>Comentario</b>
<b>1</b>	<b>0:00:07</b>	<b>1:22</b>	<b>354</b>	<b>Solas Créditos(3) Desde 0:17</b>
<b>2</b>	<b>0:04:17</b>	<b>0:46</b>	<b>356</b>	<b>La casa (7)</b>
3	0:08:49	1:55		Madre teléfono (17)
4	0:12:56	0:20		Predicción
5	0:14:50	0:12		
<b>6</b>	<b>0:29:51</b>	<b>0:42</b>		
7	0:30:58	0:26		
8	0:32:17	0:31		
9	0:34:38	0:27		
<b>10</b>	<b>0:35:23</b>	<b>0:48</b>		<b>La espera (5)</b>
<b>11</b>	<b>0:36:50</b>	<b>2:07</b>	<b>358</b>	<b>Mirando el reloj (9)</b>
<b>12</b>	<b>0:39:18</b>	<b>1:16</b>		
<b>13</b>	<b>0:40:43</b>	<b>0:23</b>		
14	0:46:04	0:29		
<b>15</b>	<b>0:47:00</b>	<b>1:27</b>	<b>360</b>	<b>Suicidio (23)</b>
16	0:51:23	1:08		
17	0:55:42	0:20		Vómito (14)
<b>18</b>	<b>0:59:31</b>	<b>1:14</b>		<b>Similar BI11</b>
19	1:01:49	0:32		
20	1:06:53	0:21		
<b>21</b>	<b>1:12:58</b>	<b>0:46</b>		<b>Igual BL1</b>
22	1:15:08	1:02		Las flores (22) Parte 1
23	1:16:35	0:34		Las flores (22) Parte 2
24	1:22:59	0:20		
<b>25</b>	<b>1:30:33</b>	<b>1:11</b>	<b>361</b>	<b>Suite c.65</b>
<b>26</b>	<b>1:31:45</b>	<b>2:03</b>	<b>364</b>	<b>Muriendo (25). Suite c. 53</b>
27	1:33:48	2:58		

**SECRETOS DEL CORAZÓN (1997)**

Bingen Mendizábal

MN\_SC

BLOQUE	INICIO	DURACION	Página	Comentario
<b>1</b>	<b>0:00:01</b>	<b>0:31</b>	<b>366</b>	<b>Secretos del corazón(1)</b>
2	0:01:24	0:06		diegética
3	0:02:10	0:23		
4	0:02:51	0:03		
5	0:03:19	0:47		El mago tragaflor (22)
<b>6</b>	<b>0:05:35</b>	<b>1:40</b>	<b>367</b>	<b>La casa encantada (2)</b>
7	0:07:17	0:59		diegética (radio)
8	0:10:29	0:32		diegética (baile)
9	0:11:10	0:54		diegética (trompeta)
10	0:14:20	0:34		
11	0:15:19	0:08		
<b>12</b>	<b>0:16:48</b>	<b>0:07</b>	<b>369</b>	<b>La tela de araña (4) Comienzo</b>
13	0:17:15	0:14		
14	0:17:38	0:10		
15	0:17:52	0:20		La tela de araña (4) Desde 0:50
16	0:21:23	0:17		
17	0:25:09	0:15		
<b>18</b>	<b>0:27:21</b>	<b>1:48</b>	<b>369</b>	<b>La habitación de los fantasmas (5)</b>
20	0:29:47	0:47		
21	0:31:36	0:38		
22	0:32:15	0:19		diegética (misa)
23	0:34:24	0:27		
24	0:35:40	0:25		
<b>25</b>	<b>0:39:42</b>	<b>0:28</b>	<b>370</b>	
26	0:40:50	0:22		diegética (misa)
27	0:42:13	1:50		
28	0:44:53	0:15		
29	0:45:30	0:12		
30	0:46:17	0:48		
31	0:48:38	0:30		
32	0:50:52	0:28		Desvelando el secreto (9)
33	0:52:51	0:13		diegética (trompeta)
34	0:54:36	0:24		diegética (radio)
35	0:55:28	0:41		diegética (radio)
36	0:56:09	0:20		diegética (teatro: al lobo)
37	0:56:59	0:17		diegética (teatro: al lobo)
38	0:57:15	0:36		diegética (canción)
39	1:00:35	0:21		Secretos del corazón(1)
40	1:02:32	0:26		
41	1:04:48	0:19		Secretos del corazón(1)
<b>42</b>	<b>1:05:12</b>	<b>1:58</b>	<b>370</b>	<b>La carta (12)</b>
43	1:07:59	0:15		
44	1:08:31	0:16		
45	1:09:46	0:08		
46	1:13:30	0:45		
47	1:15:31	2:26		diegética (radio) Beethoven (15)
48	1:20:29	0:50		diegética (teatro: corderito de bellos ojos)
49	1:21:53	0:37		Dicen que se cayó al río (17)
50	1:25:03	0:24		
51	1:25:47	1:25		Venciendo el miedo (18)

Continúa página siguiente



Viene de la página anterior

<b>SECRETOS DEL CORAZÓN (1997)</b>	
<b>Bingen Mendizábal</b>	<b>MN_SC</b>

52	1:27:33	0:36	diegética (radio)
53	1:28:57	0:14	
54	1:30:06	0:53	
55	1:31:00	0:51	diegética (acordeón)
<b>56</b>	<b>1:32:26</b>	<b>0:59</b>	<b>371</b>
57	1:34:09	0:41	
58	1:36:28	0:02	diegética (teatro)
59	1:37:08	0:58	diegética (teatro tragaflor)
60	1:38:37		diegética (trompeta)-Créditos

## ANEXO II

### Relación de gráficos

Gráfico	Apartado	Epígrafe	Comentario
1	Primero	4.1	<i>Proceso creativo global</i>
2	Primero	4.1	<i>Sinergia en un PCG</i>
3	Segundo	SQ_N: 1	<i>Análisis del espectro de la cadencia (transcribe 8.40)</i>
4	Tercero	1.1	<i>Sistema</i>
5	Tercero	3.2.2	<i>Tablatura con acorde Fmaj7#11</i>

### Relación de tablas

Tabla	Apartado	Epígrafe	Comentario
1	Primero	4.3	<i>Número de largometrajes estrenados en España (1991-2000)</i>
2	Primero	4.3	<i>Número de largometrajes incluidos en la muestra</i>
3	Primero	4.3	<i>Largometrajes incluidos en la muestra</i>
4	Primero	4.3	<i>Compositores seleccionados: abreviaturas</i>
5	Primero	4.3	<i>Largometrajes seleccionados: abreviaturas</i>

### Relación de ejemplos

Ej.	Apartado	Epígrafe	Comentario
1	Segundo	N_LM	<i>Lo más natural, bloque 6 (introducción)</i>
2	Segundo	N_LM	<i>Lo más natural, bloque 6 (tema)</i>
3	Segundo	N_LM	<i>Lo más natural, bloque 10</i>
4	Segundo	N_RP	<i>El rey pasmado, bloque 4 (enlace)</i>
5	Segundo	N_RP	<i>El rey pasmado, bloque 4 (motivo)</i>
6	Segundo	N_RP	<i>El rey pasmado, bloque 5 (motivo rearmonizado)</i>
7	Segundo	N_ME	<i>El maestro de esgrima, bloque 2 (tema)</i>
8	Segundo	N_ME	<i>El maestro de esgrima, bloque 2 (rearmonización)</i>
9	Segundo	N_ME	<i>El maestro de esgrima, bloque 6.a</i>
10	Segundo	N_ME	<i>El maestro de esgrima, bloque 6.b</i>
11	Segundo	N_ME	<i>El maestro de esgrima, bloque 9</i>
12	Segundo	N_ME	<i>El maestro de esgrima, bloque 11 (fundamental aparente del Maj7b5)</i>
13	Segundo	N_ME	<i>El maestro de esgrima, bloque 11 (rearmonización del motivo)</i>
14	Segundo	N_ME	<i>El maestro de esgrima, bloque 11.c</i>
15	Segundo	N_ME	<i>El maestro de esgrima, bloque 14</i>
16	Segundo	N_ME	<i>El maestro de esgrima, bloque 20</i>
17	Segundo	N_ME	<i>El maestro de esgrima, bloque 21.a (cabeza del motivo)</i>
18	Segundo	N_ME	<i>El maestro de esgrima, bloque 21.b</i>
19	Segundo	N_ME	<i>El maestro de esgrima, bloque 21.c</i>
20	Segundo	N_IN	<i>Intruso, bloque 1</i>
21	Segundo	N_IN	<i>Intruso, bloque 2</i>
22	Segundo	N_IN	<i>Intruso, bloque 8</i>
23	Segundo	N_IN	<i>Intruso, bloque 12</i>
24	Segundo	N_IN	<i>Intruso, bloque 16</i>

Continúa en la página siguiente

Viene de la página anterior

<b>Ej.</b>	<b>Apartado</b>	<b>Epígrafe</b>	<b>Comentario</b>
25	Segundo	N_PT	<i>La pasión turca, bloque 12</i>
26	Segundo	N_PT	<i>La pasión turca, bloque 14</i>
27	Segundo	N_PT	<i>La pasión turca, bloque 32.a</i>
28	Segundo	N_PH	<i>La pasión turca, bloque 32.b</i>
29	Segundo	N_PH	<i>El perro del hortelano, bloque 1.a</i>
30	Segundo	N_PH	<i>El perro del hortelano, bloque 1.b</i>
31	Segundo	N_PH	<i>El perro del hortelano, bloque 4.a</i>
32	Segundo	N_PH	<i>El perro del hortelano, bloque 4.b</i>
33	Segundo	N_PH	<i>El perro del hortelano, bloque 8</i>
34	Segundo	N_PH	<i>El perro del hortelano, bloque 9</i>
35	Segundo	N_SQ	<i>Sé quién eres, bloque 1 (tema de Mario)</i>
36	Segundo	N_SQ	<i>Sé quién eres, bloque 1.b</i>
37	Segundo	N_SQ	<i>Sé quién eres, bloque 4</i>
38	Segundo	N_SQ	<i>Sé quién eres, bloque 5.a</i>
39	Segundo	N_SQ	<i>Sé quién eres, bloque 5.b</i>
40	Segundo	N_SQ	<i>Sé quién eres, bloque 7</i>
41	Segundo	N_SQ	<i>Sé quién eres, bloque 13</i>
42	Segundo	N_SQ	<i>Sé quién eres, bloque 19</i>
43	Segundo	N_SQ	<i>Sé quién eres, bloque 20</i>
44	Segundo	N_SQ	<i>Sé quién eres, bloque 23</i>
45	Segundo	I_V	<i>Vacas, bloque 2.a (Frente carlista: inicio)</i>
46	Segundo	I_V	<i>Vacas, bloque 2.b (Frente carlista: sección B)</i>
47	Segundo	I_V	<i>Vacas, bloque 2.c (Frente carlista: final)</i>
48	Segundo	I_V	<i>Vacas, bloque 3</i>
49	Segundo	I_V	<i>Vacas, bloque 17</i>
50	Segundo	I_V	<i>Vacas, bloque 20.a (motivo <math>\alpha</math>)</i>
51	Segundo	I_V	<i>Vacas, bloque 20.b (motivo <math>\beta</math>)</i>
52	Segundo	I_V	<i>Vacas, bloque 20.c (motivo <math>\gamma</math>)</i>
53	Segundo	I_V	<i>Vacas, bloque 20.d</i>
54	Segundo	I_V	<i>Vacas, bloque 20.e</i>
55	Segundo	I_V	<i>Vacas, bloque 20.f</i>
56	Segundo	I_V	<i>Vacas, bloque 20.g</i>
57	Segundo	I_V	<i>Vacas, bloque 20.h</i>
58	Segundo	I_V	<i>Vacas, bloque 20.i</i>
59	Segundo	I_V	<i>Vacas, bloque 20.j</i>
60	Segundo	I_V	<i>Vacas, bloque 20.k</i>
61	Segundo	I_V	<i>Vacas, bloque 20.l</i>
62	Segundo	I_V	<i>Vacas, bloque 29.a</i>
63	Segundo	I_V	<i>Vacas, bloque 29.b</i>
64	Segundo	I_V	<i>Vacas, bloque 31.a</i>
65	Segundo	I_V	<i>Vacas, bloque 31.b</i>
66	Segundo	I_V	<i>Vacas, bloque 31.c</i>
67	Segundo	I_V	<i>Vacas, bloque 31.d</i>

Continúa en página siguiente

Viene de página anterior

<b>Ej.</b>	<b>Apartado</b>	<b>Epígrafe</b>	<b>Comentario</b>
68	Segundo	I_V	<i>Vacas, bloque 31.e</i>
69	Segundo	I_AR	<i>La ardilla roja, bloque 1.a</i>
70	Segundo	I_AR	<i>La ardilla roja, bloque 1.b</i>
71	Segundo	I_AR	<i>La ardilla roja, bloque 1.c</i>
72	Segundo	I_AR	<i>La ardilla roja, bloque 1.d</i>
73	Segundo	I_AR	<i>La ardilla roja, bloque 1.e</i>
74	Segundo	I_AR	<i>La ardilla roja, bloque 2</i>
75	Segundo	I_AR	<i>La ardilla roja, bloque 11</i>
76	Segundo	I_AR	<i>La ardilla roja, bloque 13.a (motivo de Félix)</i>
77	Segundo	I_AR	<i>La ardilla roja, bloque 13.b</i>
78	Segundo	I_AR	<i>La ardilla roja, bloque 15.a</i>
79	Segundo	I_AR	<i>La ardilla roja, bloque 15.b</i>
80	Segundo	I_AR	<i>La ardilla roja, bloque 15.c</i>
81	Segundo	I_AR	<i>La ardilla roja, bloque 15.d</i>
82	Segundo	I_AR	<i>La ardilla roja, bloque 35.a</i>
83	Segundo	I_AR	<i>La ardilla roja, bloque 35.b</i>
84	Segundo	I_AR	<i>La ardilla roja, bloque 37</i>
85	Segundo	I_AR	<i>La ardilla roja, bloque 45.a</i>
86	Segundo	I_AR	<i>La ardilla roja, bloque 45.b</i>
87	Segundo	I_T	<i>Guion de Tierra (inicio)</i>
88	Segundo	I_T	<i>Tierra, bloque 1.a</i>
89	Segundo	I_T	<i>Tierra, bloque 1.b</i>
90	Segundo	I_T	<i>Tierra, bloque 3</i>
91	Segundo	I_T	<i>Tierra, bloque 22.a</i>
92	Segundo	I_T	<i>Tierra, bloque 22.b</i>
93	Segundo	I_T	<i>Tierra, bloque 22.c</i>
94	Segundo	I_T	<i>Tierra, bloque 24</i>
95	Segundo	I_T	<i>Tierra, bloque 24.b</i>
96	Segundo	I_T	<i>Tierra, bloque 24.c</i>
97	Segundo	I_T	<i>Tierra, bloque 39.a</i>
98	Segundo	I_T	<i>Tierra, bloque 39.b</i>
99	Segundo	I_T	<i>Tierra, bloque 39.c</i>
100	Segundo	I_T	<i>Tierra, bloque 39.d</i>
101	Segundo	I_T	<i>Tierra, bloque 39.e</i>
102	Segundo	I_T	<i>Tierra, bloque 39.f</i>
103	Segundo	I_T	<i>Tierra, bloque 39.g</i>
104	Segundo	I_T	<i>Tierra, bloque 39.h</i>
105	Segundo	I_T	<i>Tierra, bloque 39.i</i>
106	Segundo	I_CP	<i>Los amantes del círculo polar, bloque 1</i>
107	Segundo	I_CP	<i>Los amantes del círculo polar, bloque 2.a</i>
108	Segundo	I_CP	<i>Los amantes del círculo polar, bloque 2.b</i>
109	Segundo	I_CP	<i>Los amantes del círculo polar, bloque 6.a</i>
110	Segundo	I_CP	<i>Los amantes del círculo polar, bloque 6.b</i>

Continúa en página siguiente

Viene de página anterior

<b>Ej.</b>	<b>Apartado</b>	<b>Epígrafe</b>	<b>Comentario</b>
111	Segundo	I_CP	<i>Los amantes del círculo polar, bloque 7.a</i>
112	Segundo	I_CP	<i>Los amantes del círculo polar, bloque 7.b</i>
113	Segundo	I_CP	<i>Los amantes del círculo polar, bloque 7.c</i>
114	Segundo	I_CP	<i>Los amantes del círculo polar, bloque 7.d (guion)</i>
115	Segundo	I_CP	<i>Los amantes del círculo polar, bloque 7.e</i>
116	Segundo	I_CP	<i>Los amantes del círculo polar, bloque 36.a</i>
117	Segundo	I_CP	<i>Los amantes del círculo polar, bloque 36.b</i>
118	Segundo	I_TM	<i>Todo sobre mi madre, bloque 1.a</i>
119	Segundo	I_TM	<i>Todo sobre mi madre, bloque 1.b</i>
120	Segundo	I_TM	<i>Todo sobre mi madre, bloque 11.a</i>
121	Segundo	I_TM	<i>Todo sobre mi madre, bloque 11.b</i>
122	Segundo	I_TM	<i>Todo sobre mi madre, bloque 21.a</i>
123	Segundo	I_TM	<i>Todo sobre mi madre, bloque 21.b</i>
124	Segundo	I_TM	<i>Todo sobre mi madre, bloque 22</i>
125	Segundo	BÑ_TO	<i>Torrente, el brazo tonto de la ley, bloque 1.a</i>
126	Segundo	BÑ_TO	<i>Torrente, el brazo tonto de la ley, bloque 1.b</i>
127	Segundo	BÑ_TO	<i>Torrente, el brazo tonto de la ley, bloque 5</i>
128	Segundo	BÑ_TO	<i>Torrente, el brazo tonto de la ley, bloque 6.a</i>
129	Segundo	BÑ_TO	<i>Torrente, el brazo tonto de la ley, bloque 6.b</i>
130	Segundo	BÑ_TO	<i>Torrente, el brazo tonto de la ley, bloque 22.a</i>
131	Segundo	BÑ_TO	<i>Torrente, el brazo tonto de la ley, bloque 22.b</i>
132	Segundo	BÑ_TO	<i>Torrente, el brazo tonto de la ley, bloque 22.c</i>
133	Segundo	BÑ_TO	<i>Torrente, el brazo tonto de la ley, bloque 23</i>
134	Segundo	BÑ_TO	<i>Torrente, el brazo tonto de la ley, bloque 36</i>
135	Segundo	BÑ_TO	<i>Torrente, el brazo tonto de la ley, bloque 43.a</i>
136	Segundo	BÑ_TO	<i>Torrente, el brazo tonto de la ley, bloque 43.b</i>
137	Segundo	BÑ_TO	<i>Torrente, el brazo tonto de la ley, bloque 43.c</i>
138	Segundo	BÑ_G	<i>Goya en Burdeos, bloque 2.a</i>
139	Segundo	BÑ_G	<i>Goya en Burdeos, bloque 2.b</i>
140	Segundo	BÑ_G	<i>Goya en Burdeos, bloque 2.c</i>
141	Segundo	BÑ_G	<i>Goya en Burdeos, bloque 6.a</i>
142	Segundo	BÑ_G	<i>Goya en Burdeos, bloque 6.b</i>
143	Segundo	BÑ_G	<i>Goya en Burdeos, bloque 10</i>
144	Segundo	BÑ_LC	<i>La comunidad, bloque 1.a</i>
145	Segundo	BÑ_LC	<i>La comunidad, bloque 1.b</i>
146	Segundo	BÑ_LC	<i>La comunidad, bloque 11.a</i>
147	Segundo	BÑ_LC	<i>La comunidad, bloque 11.b</i>
148	Segundo	BÑ_LC	<i>La comunidad, bloque 16</i>
149	Segundo	BÑ_LC	<i>La comunidad, bloque 38</i>
150	Segundo	BÑ_LC	<i>La comunidad, bloque 42.a</i>
151	Segundo	BÑ_LC	<i>La comunidad, bloque 42.b</i>
152	Segundo	BÑ_LC	<i>La comunidad, bloque 44</i>
153	Segundo	BÑ_LC	<i>La comunidad, bloque 50</i>

Continúa en página siguiente

Viene de página anterior

<b>Ej.</b>	<b>Apartado</b>	<b>Epígrafe</b>	<b>Comentario</b>
154	Segundo	BÑ_LC	<i>La comunidad, bloque 57</i>
155	Segundo	BL_CC	<i>Salve Regina</i>
156	Segundo	BR_AB	<i>Los años bárbaros, bloque 1.a</i>
157	Segundo	BR_AB	<i>Los años bárbaros, bloque 1.b</i>
158	Segundo	BR_AB	<i>Los años bárbaros, bloque 1.c</i>
159	Segundo	BR_AB	<i>Los años bárbaros, bloque 2.a</i>
160	Segundo	BR_AB	<i>Los años bárbaros, bloque 2.b</i>
161	Segundo	BR_AB	<i>Los años bárbaros, bloque 2.c</i>
162	Segundo	BR_AB	<i>Los años bárbaros, bloque 2.d</i>
163	Segundo	BR_AB	<i>Los años bárbaros, bloque 2.e</i>
164	Segundo	BR_AB	<i>Suspiros de España (reducción)</i>
165	Segundo	BR_AB	<i>Los años bárbaros, bloque 2.g</i>
166	Segundo	BR_AB	<i>Los años bárbaros, bloque 2.h</i>
167	Segundo	BR_AB	<i>Los años bárbaros, bloque 2.i</i>
168	Segundo	BR_AB	<i>Los años bárbaros, bloque 2.j</i>
169	Segundo	BR_AB	<i>Los años bárbaros, bloque 9</i>
170	Segundo	BR_AB	<i>Los años bárbaros, bloque 12</i>
171	Segundo	BR_AB	<i>Los años bárbaros, bloque 25</i>
172	Segundo	BR_AB	<i>Los años bárbaros, bloque 30</i>
173	Segundo	BR_AB	<i>Los años bárbaros, bloque 35.a</i>
174	Segundo	BR_AB	<i>Los años bárbaros, bloque 35.b</i>
175	Segundo	BO_NH	<i>Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto, bloque 3</i>
176	Segundo	BO_NH	<i>Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto, bloque 18</i>
177	Segundo	CC_PQ	<i>El perquè de tot plegat, primer tema</i>
178	Segundo	CC_PQ	<i>El perquè de tot plegat, segundo tema</i>
179	Segundo	CC_PQ	<i>El perquè de tot plegat, tercer tema</i>
180	Segundo	G_SM	<i>El sol del membrillo, bloque 6</i>
181	Segundo	G_SM	<i>El sol del membrillo, bloque 10</i>
182	Segundo	G_F	<i>Flores de otro mundo, bloque 8</i>
183	Segundo	G_F	<i>Flores de otro mundo, bloque 16.a</i>
184	Segundo	G_F	<i>Flores de otro mundo, bloque 16.b</i>
185	Segundo	G_F	<i>Flores de otro mundo, bloque 16.c</i>
186	Segundo	G_F	<i>Flores de otro mundo, bloque 28</i>
187	Segundo	G_F	<i>Flores de otro mundo, bloque 29.a</i>
188	Segundo	G_F	<i>Flores de otro mundo, bloque 29.b</i>
189	Segundo	GC_BE	<i>La buena estrella, bloque 1.a</i>
190	Segundo	GC_BE	<i>La buena estrella, bloque 1.b</i>
191	Segundo	GC_BE	<i>La buena estrella, bloque 4.a</i>
192	Segundo	GC_BE	<i>La buena estrella, bloque 4.b</i>
193	Segundo	GC_BE	<i>La buena estrella, bloque 3</i>
194	Segundo	GC_BE	<i>La buena estrella, bloque 8</i>
195	Segundo	GC_BE	<i>La buena estrella, bloque 20</i>
196	Segundo	GC_BE	<i>La buena estrella, bloque 21.a</i>

Continúa en página siguiente

Viene de página anterior

<b>Ej.</b>	<b>Apartado</b>	<b>Epígrafe</b>	<b>Comentario</b>
197	Segundo	GC_BE	<i>La buena estrella, bloque 21.b (cc. 149-152)</i>
198	Segundo	ILL_RR	<i>El último viaje de Robert Rylands, bloque 1</i>
199	Segundo	ILL_RR	<i>El último viaje de Robert Rylands, bloque 2.a</i>
200	Segundo	ILL_RR	<i>El último viaje de Robert Rylands, bloque 2.b</i>
201	Segundo	ILL_RR	<i>El último viaje de Robert Rylands, bloque 18.a</i>
202	Segundo	ILL_RR	<i>El último viaje de Robert Rylands, bloque 18.b</i>
203	Segundo	ILL_CV	<i>Cuando vuelvas a mi lado, bloque 1</i>
204	Segundo	ILL_CV	<i>Cuando vuelvas a mi lado, bloque 7.a</i>
205	Segundo	ILL_CV	<i>Cuando vuelvas a mi lado, bloque 7.b</i>
206	Segundo	ILL_CV	<i>Cuando vuelvas a mi lado, bloque 7.c</i>
207	Segundo	ILL_CV	<i>Cuando vuelvas a mi lado, bloque 17</i>
208	Segundo	ML_SO	<i>Solas, bloque 1.a</i>
209	Segundo	ML_SO	<i>Solas, bloque 1.b</i>
210	Segundo	ML_SO	<i>Solas, bloque 2.a</i>
211	Segundo	ML_SO	<i>Solas, bloque 2.b</i>
212	Segundo	ML_SO	<i>Solas, bloque 11.a</i>
213	Segundo	ML_SO	<i>Solas, bloque 11.b</i>
214	Segundo	ML_SO	<i>Solas, bloque 15</i>
215	Segundo	ML_SO	<i>Solas, bloque 25.a</i>
216	Segundo	ML_SO	<i>Solas, bloque 25.b</i>
217	Segundo	ML_SO	<i>Solas, bloque 26.a</i>
218	Segundo	ML_SO	<i>Solas, bloque 26.b</i>
219	Segundo	MN_SC	<i>Secretos del corazón, bloque 1</i>
220	Segundo	MN_SC	<i>Secretos del corazón, bloque 6</i>
221	Segundo	MN_SC	<i>Secretos del corazón, bloque 18</i>
222	Tercero	1	<i>Tema de Paloma (N_SQ: 1)</i>
223	Tercero	1	<i>Luces en la ventana (I_V: 18)</i>
224	Tercero	1.2.1.2	<i>Melodía tradicional (I_V: 2)</i>
225	Tercero	1.2.1.3	<i>Tren llegando a Oxford (ILL_RR: 2)</i>
226	Tercero	1.2.4.4	<i>Acordes por cuartas (G_F: 24)</i>
227	Tercero	2.1	<i>Fenómeno físico armónico</i>
228	Tercero	2.2	<i>Motivo original y motivo transformado de Intruso</i>
229	Tercero	2.2	<i>Tritono melódico entre fundamentales</i>
230	Tercero	2.2	<i>Tritono como elemento constructivo (BO_NH: 9)</i>
231	Tercero	2.3	<i>Armónicos alejados para generar tensión (N_SQ: 5)</i>
232	Tercero	2.3	<i>Diferencial de tensión entre dos puntos (BÑ_G: 2)</i>
233	Tercero	3.1.1	<i>Acorde menor con la séptima mayor</i>
234	Tercero	3.1.4	<i>Intercambio modal (BR_AB: 35)</i>
235	Tercero	3.2.1	<i>Acorde semidisminuido en Alberto Iglesias (I_T: 1)</i>
236	Tercero	5	<i>Cambios armónicos en función del texto (N_RP: 2)</i>
237	Tercero	7.1.1	<i>Tema de Rosi (original)</i>
238	Tercero	7.1.1	<i>Tema de Rosi (ruptura)</i>
239	Tercero	8.1	<i>Densidad armónica: 2 y 3 notas</i>
240	Tercero	8.1	<i>Densidad armónica: clímax</i>







Compositor	Largometraje	Compositor	Largometraje
Balboa, M. <b>BL</b>	<b>CC</b> <i>Canción de cuna</i> (281)	Iglesias, A. <b>I</b>	<b>TM</b> <i>Todo sobre mi madre</i> (236) <b>V</b> <i>Vacas</i> (138)
Baños, R. <b>BÑ</b>	<b>G</b> <i>Goya en Burdeos</i> (261)	Illarramendi, A. <b>ILL</b>	<b>CV</b> <i>Cuando vuelvas a mi lado</i> (346)
	<b>LC</b> <i>La comunidad</i> (269) <b>TO</b> <i>Torrente, el brazo tonto de la ley</i> (248)		<b>RR</b> <i>El último viaje de Robert Rylands</i> (338)
Bardem, J. <b>BR</b>	<b>AB</b> <i>Los años bárbaros</i> (287)	Meliveo, A. <b>ML</b>	<b>SO</b> <i>Solas</i> (354)
Bonezzi, B. <b>BO</b>	<b>NH</b> <i>Nadie hablará de nosotras...</i> (303)	Mendizabal, B. <b>MN</b>	<b>SC</b> <i>Secretos del corazón</i> (366)
Cases, C. <b>C</b>	<b>PQ</b> <i>El perquè de tot plegat</i> (308)	Nieto, J. <b>N</b>	<b>ME</b> <i>El maestro de esgrima</i> (76)
Gaigne, P. <b>G</b>	<b>SM</b> <i>El sol del membrillo</i> (314)		<b>PH</b> <i>El perro del hortelano</i> (111)
	<b>F</b> <i>Flores de otro mundo</i> (322)		<b>RP</b> <i>El rey pasmado</i> (71)
Gancedo, E. <b>GC</b>	<b>BE</b> <i>La buena estrella</i> (329)		<b>IN</b> <i>Intruso</i> (94)
Iglesias, A. <b>I</b>	<b>AR</b> <i>La ardilla roja</i> (172)		<b>PT</b> <i>La pasión turca</i> (103)
	<b>CP</b> <i>Los amantes del círculo polar</i> (217) <b>T</b> <i>Tierra</i> (190)	<b>LM</b> <i>Lo más natural</i> (66) <b>SQ</b> <i>Sé quién eres</i> (121)	