



LA FESTA D'ELX EN TIRANT LO BLANC (2006) DE VICENTE ARANDA

Àngel Lluís FERRANDO MORALES
Centre Instructiu Musical Apolò (Alcoi)

Resum: L'any 2006 s'estrenava la pel·lícula *Tirant lo Blanc*, adaptació cinematogràfica de l'obra homònima de Joanot Martorell (1490), del realitzador Vicente Aranda. La música del film estava firmada pel compositor José Nieto, músic amb una llarga i prestigiosa carrera dins del cinema espanyol, no debades ha sigut guanyador de sis premis *Goya* de l'Acadèmia Espanyola de les Arts i Ciències Cinematogràfiques, a més de col·laborador habitual d'Aranda. Nieto aprofita el cant «Esposa i Mare de Déu» de l'Araceli del *Misteri d'Elx* en la banda sonora de la pel·lícula i l'associa, amb molt bon criteri, el personatge virginal i cast de Carmesina. En aquest treball analitzem l'ús d'aquesta melodia com a font de part de la música de *Tirant lo Blanc* i estudiem els moments en què apareix en la trama.

Paraules clau: *Misteri d'Elx*, BSO, *Tirant lo Blanc*, Vicente Aranda, José Nieto

Title: The Festa d'Elx in *Tirant lo Blanc* (2006) of Vicente Aranda

Abstract: The film *Tirant lo Blanc* was released in 2006. It was an adaptation by Vicente Aranda based on Joanot Martorell's work of the same name (1490). The music of the film was composed by José Nieto, a composer and musician with a long and prestigious career in the Spanish film industry. He has won six Goya Awards of the Spanish Academy of Arts and Cinematographic Sciences, and he is a regular collaborator of Aranda's. Nieto uses the song «Esposa i Mare de Déu» from the *Araceli* scene sung in the *Misteri d'Elx* for the film soundtrack. Aranda associates the virginal and pure nature of Carmesina to this song. This paper analyzes the use of this melody as a source for the soundtrack of the film *Tirant lo Blanc* and studies the number of times the song is used in the film.

Keywords: *Misteri d'Elx*, BSO, *Tirant lo Blanc*, Vicente Aranda, José Nieto

L'anàlisi de la banda sonora de l'adaptació cinematogràfica del *Tirant lo Blanc* (València, 1490) de Joanot Martorell que va fer el director català Vicente Aranda al 2006, amb música de José Nieto, aporta alguns trets característics relacionats amb la *Festa* o el *Misteri d'Elx*.¹ Per fer una aproximació a l'element sonor del film i extraure aquests vincles, no sempre manifestos, ens hem d'acostar a les



característiques de la producció en primera instància, al compositor de la música original en segon lloc, a les peculiaritats de la banda sonora a continuació i, finalment, al tractament específic de la música i les associacions que se'n poden fer amb la *Festa* en les seqüències concretes.² Aquest acostament, fàcil en essència, però complex pel munt de matisos que hi concorren, té molt a veure amb la llarga trajectòria de Nieto com a company de viatge d'Aranda, de qui ha estat fidel col·laborador més de vint anys.

L'adaptació cinematogràfica de *Tirant lo Blanc* de Vicente Aranda és un projecte de llarg i costós procés, amb entrebancs importants de producció inclosos, que es va iniciar gairebé un any abans de la seua estrena (2006).³ Es tracta, a més, de la materialització definitiva d'una idea llargament acaronada pel realitzador, la qual cosa evidencia l'estima per la novel·la de Martorell i el temps prolongat de documentació, que va dur Aranda a un grau més que notable de coneixença del mateix text i dels estudis literaris al seu voltant. Tot i això, la seua proposta per a l'adaptació al cinema és ben diferent a l'esperada per alguns sectors i atén, solament, la part grega de la novel·la –deixant de banda tot el que d'èpic conté el text de Martorell–, potencia força la càrrega eròtica, a vegades gratuïta i grotesca, i introdueix transgressions i canvis substancials respecte del text original de difícil justificació, l'aspecte més criticat del projecte (Alemany 2009 i 2010).

Parlar del responsable de la música original d'aquesta adaptació cinematogràfica, el compositor madrileny José Nieto, no és una tasca fàcil. A grans trets, però, podem dir que es tracta d'un dels

¹ Vicente Aranda (Barcelona 1929-Madrid 2015) fou un dels directors de cinema espanyols més prolífics i, alhora, un dels més controvertits per la seua visió personal en algunes adaptacions cinematogràfiques. En aquest sentit, és remarcable la seua tendència a les ambientacions sòrdides, miserables i amb un alt component sexual i morbós, de caire poc convencional i sempre polèmic. Al principi de la seua carrera va estar vinculat a la denominada Escola de Barcelona i la seua primera pel·lícula, *Fata Morgana* (1965), ha esdevingut un exemple paradigmàtic. A finals dels anys 90, i després d'èxits rotunds com els de *Los jinetes del alba* (1990), *Amantes* (1991)

–amb un munt de guardons, entre els quals es troba l'únic *Goya* del realitzador–, *La pasión turca* (1994) o *Libertarias* (1996), la seua carrera va rebre un colp fort de crítica i públic amb *La mirada del otro* (1998), tot i que superada en part per *Celos* (1999). Després d'aquestes dues pel·lícules de pressupost baix, el director català inicià la seua trilogia de grans produccions de caire històric, de la qual formen part *Juana la loca* (2001), *Carmen* (2003) i *Tirant lo Blanc* (2006). Les darreres aportacions al món cinematogràfic van estar *Canciones de amor en Lolita's Club* (2007) i *Luna caliente* (2009), les dues pel·lícules amb el gros del seu equip habitual, entre els quals es troba José Nieto en la composició de la banda sonora. Vegeu la fitxa del director en IMDb (*Internet Movie Database*, <http://www.imdb.com/name/nm0033005/>).

² Les fonts emprades per a assolir la nostra aproximació, a més de la bibliografia escaient i la mateixa producció cinematogràfica en arxiu digital, són les partitures de la banda sonora i els arxius d'àudio dels diferents blocs musicals, facilitats amablement, unes i altres, pel mateix compositor. En aquesta línia, hem de destacar que la visualització i audició conjunta de tots els elements que intervenen en l'anàlisi del fet audiovisual esdevé necessària per a la millor comprensió d'aquest paper. Comptem, igualment, com una eina valuosa de treball, amb els enregistraments i transcripcions posteriors de les diferents converses mantingudes amb Nieto, fàrcides de suggeridores aportacions.

³ *Tirant lo Blanc* de Vicente Aranda «és una coproducció hispanoangloitaliana que va comptar amb el generós pressupost d'uns quinze milions d'euros i es va acabar de rodar un any abans» (ALEMANY 2009: 12). Aquesta amplitud econòmica va propiciar la possibilitat d'un equip tècnic i artístic molt solvent, però sense cap vocació de ser enlluernador. Els responsables de les diverses disciplines artístiques eren col·laboradors habituals del director i alguns dels actors, com ara Victoria Abril, vells coneguts. En realitat, el repartiment del film, referència primera del potencial espectador, estava encapçalat per un actor molt poc conegut –ni massa prolífic com hem pogut comprovar després– i per una protagonista femenina gairebé principiant. Pel que respecta a l'equip tècnic, convé esmentar que el guió és de Vicente Aranda, basat lògicament en la novel·la de Martorell, i com és habitual en les seues pel·lícules, Teresa Font va tenir cura del muntatge, José Luis Alcaine (AEC) de la direcció de fotografia i José Nieto de la música original.

clàssics de la música aplicada en el nostre país.⁴ A més de la seua extensa filmografia, que inclou llargmetratges, curtmetratges i sèries documentals i de ficció, la creació musical de Nieto abraça també el món de la dansa, el teatre i la televisió. Aquest conjunt notable ha comptat sempre amb una recepció força valorada per la crítica i el públic, com ho palesen el nombre important de premis i distincions que ha rebut al llarg de la seua carrera. Destaquen, no obstant això, els cinc premis del Cercle d'Escriptors Cinematogràfics,⁵ els sis premis *Goya* concedits per l'Acadèmia Espanyola de les Arts i Ciències Cinematogràfiques,⁶ els dos de l'Acadèmia de les Arts i les Ciències de la Música,⁷ l'*Espiga de Oro* de la *Semana de Cine de Valladolid* en 1996 i, finalment, el Premi Nacional de Cinematografia (2000), el primer d'aquesta categoria atorgat a un compositor.

Una de les característiques més remarcables de la música Nieto és l'enorme versatilitat que presenta. Aquesta té molt a veure amb la seua trajectòria professional, la qual, tot i que centrada en la música per al cinema, no ha deixat de banda la música pop-rock, el jazz, els arranjaments, la producció de diversos artistes i, fins i tot, la composició de música publicitària.⁸ Un ventall ampli de formació i experiències que li atorguen un domini absolut dels diferents llenguatges i estils, cosa que li proporciona un valuós bagatge per a fer un ús funcional de la música per a les imatges –de les quals esdevé un servidor lleial–, a més de crear solucions concretes i adients per a cada cas. *Tirant lo Blanc* d'Aranda és, en aquest sentit, un exemple representatiu d'aquesta habilitat i capacitat extraordinàries per a adaptar-se a la música d'època, avalat per produccions anteriors, com ara *Juana la Loca* (2001) del mateix Aranda, *El perro del hortelano* (1996) de Pilar Miró o *El rey pasmado* (1991) d'Imanol Uribe, aportacions a la cinematografia que són, des de fa un temps, motiu d'estudi dins l'àmbit acadèmic.⁹

bosque animado (José Luis Cuerda, 1987), *Lo más natural* (Josefina Molina, 1990), *El rey pasmado* (Imanol Uribe, 1991), *El maestro de esgrima* (Pedro Olea, 1991), *La pasión turca* (Vicente Aranda, 1994) i *Sé quién eres* (Patricia Ferreira, 2000).

⁷ Per la música de *Juana la loca* (Vicente Aranda, 2001) i *Carmen* (Vicente Aranda, 2003).

⁸ L'activitat ingent del nostre compositor, però, no es limita, ni de bon tros, a la música aplicada. Dins del camp de la música simfònica s'emmarca el seu *Concierto para quinteto de jazz y orquesta* (1974) o *Freephonia* (1976), estrenada al Palau de la Música Catalana. Pel que fa a la composició d'aquest tipus de música en el moment actual, cal esmentar que Nieto està plenament en actiu, tot i que fora de l'àmbit del cinema. A hores d'ara, la seua activitat se centra en la música simfònica i l'aplicada a la dansa.

⁹ A hores d'ara, tres tesis doctorals i un nombre considerable d'articles i estudis monogràfics avalen aquesta afirmació. Un dels seus estudiosos més prolífics n'és Alejandro González Villalibre, amb un bon grapat de treballs que culminen amb una tesi doctoral (2013) al voltant de la col·laboració cinematogràfica de Nieto amb Aranda. Un any abans, Vicente J. Ruiz Antón presentava el seu treball titulat *La música de José Nieto para la serie documental «Ciudades Perdidas: Petra y el Imperio Nabateo»*. Un *análisis audiovisual* (2012), culminació del Màster Universitari en Investigació Educativa (Universitat d'Alacant) i generador alhora de la tesi *El documental televisivo como espacio de creación e innovación en la composición musical audiovisual a través de la obra de José Nieto*, de defensa imminent (2015). Més llunyana en el temps, de caire més generalista i des d'una perspectiva exclusivament musical, és l'aportació de Julio C. Arce «La música de José Nieto» dins *La armonía que rompe el si-*



⁴ Amb més de 70 títols i gairebé 40 anys d'ofici, José Nieto és sens dubte una referència incontestable de la música en el cinema. La seua primera banda sonora original és per a la pel·lícula de Jaime de Armiñán *La Lola, dicen que no duerme sola* (1970) i la darrera, pel moment, *Luna caliente* (2009) de Vicente Aranda, amb qui ha col·laborat ininterrompudament des de 1987 en gairebé una vintena de projectes. Vegeu la fitxa del compositor en IMDb (<http://www.imdb.com/name/nm0631308/>).

⁵ Per la seua col·laboració en les pel·lícules *El amor del capitán Brando* (Jaime de Armiñán, 1974), *La luna negra* (Imanol Uribe, 1989), *El rey pasmado* (Imanol Uribe, 1991), *El maestro de esgrima* (Pedro Olea, 1991) i *La pasión turca* (Vicente Aranda, 1994).

⁶ Per la música dels films *El*



lencio de Rosa Alvares (1996). A més d'aquests treballs principals, un quart de segle abans, Alejandro Pachón defensava la tesi titulada *La música en el cine español actual, 1975-1990*. José Nieto en la Universidad de Extremadura (1990).

¹⁰ Nieto ha estat director del departament de so de l'Escola de Cinematografia i de l'Audiovisual de Madrid, i professor, entre altres centres, de l'Escola Superior de Cinema i d'Audiovisuals de Catalunya a Barcelona, del Conservatori Superior de Música del Liceu o de la Universitat Politècnica de València.

¹¹ La relació entre els colors instrumentals de la novel·la i la seua «traducció» a la paleta de Nieto, tot i ser fruit de la intuïció extraordinària del compositor, és molt més íntima del que pot semblar en un primer cop d'ull. Si ens centrem en el cas que ens ocupa en aquest estudi, instruments com l'arpa, les trompes o les «flautes, miges viules e concordades veus humanes que angelicals s'estimaven» (MARTORELL 2005: 1.451) comparteixen protagonisme en els dos àmbits. En aquest sentit, vegeu FERRANDO 2012 i 2015.

¹² En aquest sentit, resulta paradigmàtic el cas de la *mija viola* (MARTORELL 2005: 663, 1.451) i no deixa de sorprendre profundament l'elecció de Nieto per fer servir la viola com a l'instrument més agut de la corda amb arc, cosa que incideix, sens dubte, en la capacitat intuïtiva del nostre compositor (FERRANDO 2015: 46-48).

¹³ En total trobem 37 blocs musicals (M) al film que sumen un total de 66 minuts i 14 segons aproximadament, per la qual cosa la música ocupa un 54% de la durada total de la pel·lícula de poc més de dues hores. Estem davant d'un film de gran durada en el qual més de la meitat del metratge ve acompanyat de música original.

Relacionat amb aquest darrer aspecte, la composició de la música per a la pel·lícula muda *La aldea maldita* (1929) de Florián Rey, estrenada –en sincronia amb les imatges– en la inauguració de la XXXI edició de la *Semana de Cine de Valladolid* (SEMINCI) el 1986, enceta una nova etapa marcada per la seua activitat docent en el camp de la música aplicada i el tractament del so, pionera a Espanya.¹⁰ La seua vessant d'investigador i musicòleg es fa palesa també en la recuperació que, al llarg de la seua carrera, ha realitzat de la música cinematogràfica de compositors espanyols dels anys quaranta, com ara Jesús García Leoz, Manuel Parada o Juan Quintero. Però, a sobre de tot, si hi ha una característica essencial que el distingeix de la resta de compositors, és, sens dubte, el seu coneixement profund del llenguatge cinematogràfic, per la qual cosa és apreciat, admirat i respectat per tota la professió.

La novel·la de Martorell reflecteix, també en el cas de la música, el que hi ha present en la societat contemporània en el moment de la redacció, per la qual cosa les aventures de Tirant tenen –com la vida quotidiana medieval i, molt especialment, la valenciana del segle XV–, la música com a decorat sonor (FERRANDO 2015 i 2012; GÓMEZ 2010). En la partitura creada per a la cinta, tot i que el text medieval no és la font primària emprada pel compositor –Nieto només treballa amb el guió–, aquests trets literaris es veuen reflectits en certa manera i es materialitzen en detalls com l'elecció dels instruments, els elements temàtics, la música vocal polifònica o les evocacions melòdiques i harmòniques.¹¹ La naturalesa variada d'aquestes referències reals o evocades per Martorell, a la qual s'afegeixen nous codis, com ara la situació geogràfica de l'acció o la simbologia i connotacions semiològiques dels timbres orquestrals, tenen una repercussió directa en la partitura en major o menor mesura.¹²

En qualsevol cas, la música de José Nieto és una aportació sempre notable al projecte cinematogràfic en el qual participa, però en aquest cas concret, a més, esdevé un dels seus treballs –sinó l'únic– amb una major presència musical dins del conjunt de la seua producció.¹³ Estem davant d'un compositor que s'implica com ho fan pocs en el seu treball i que, amb les seues aportacions, fa possible que «la influència secreta» que dona títol al seu llibre *Música para la imagen* (1996, 2003²) –una citació de Francis Ford Coppola que estima profundament– es materialitze en cada un dels projectes en què



Fig. 1. Moment en què l'Araceli arreplega l'ànima de la Mare de Déu i se l'endú al cel mentre canta «Esposa e Mare de Déu». Al cadafal, els apòstols vetlen amb ciris a les mans la imatge de la Mare de Déu, que representa que és morta.

participa.¹⁴ Pel que fa a aquest aspecte concret, convé parar esment a les paraules del compositor al voltant de l'ús que hi fa del conegut *leitmotiv*.¹⁵

Una buena utilización de los colores instrumentales puede ser muy útil si queremos asociar personajes o situaciones, de forma recurrente, a elementos musicales reconocibles. Estamos hablando, en realidad, de una variante de la técnica del leitmotiv pero mucho más útil que ésta cuando manejamos estructuras poco extensas [...] por otra parte, el valor semiológico de algunos instrumentos o grupos de ellos es tan fuerte que con su sola utilización podemos transmitir sutilmente al espectador datos importantes sobre la idiosincrasia



¹⁴ En aquest sentit, Nieto sentència en infinitat d'ocasions que la música mai és neutra i és precisament la total assumpció d'aquesta màxima el que li permet establir un diàleg fluid amb l'espectador, amb la qual cosa el situa on l'interessa al director en cada moment i, a sobre de tot, dirigeix l'atenció i l'empatia de qui està veient la seqüència cap a qualsevol detall, situació, emoció o sentiment que considera important subratllar.

¹⁵ De l'alemany, 'motiu conductor'. Un fragment musical reeixit al llarg d'una composició operística, relacionat amb algun aspecte del drama. Es relaciona sempre amb les darreres òperes de Wagner, el qual va aconseguir la síntesi de dues tècniques compositives importants al llarg del segle XIX: el record o reminiscència temàtica i la seua transformació. En tracta, però, d'un concepte que en el cas de Nieto excedeix l'àmbit melòdic i afecta uns altres elements de la música, com ara els colors instrumentals (els diferents timbres), l'elecció de la instrumentació (les mixtures orquestrals) o les diferents estructures rítmiques. Aquest ús personal amplifica notablement la funció merament identificativa que tenia en un principi el *leitmotiv* i el dota d'un àmbit major d'actuació.



de los personajes, su extracción social, su nivel cultural, etc., datos a los que vendrán a sumarse las connotaciones de época y lugar geográfico que muchos de ellos aportan» (NIETO 2003: 119).

Com deixa entreveure la citació anterior, el nostre compositor vertebrava el discurs musical de la banda sonora a partir de motius temàtics que, articulats orgànicament, es van adaptant, expandint o desenvolupant al llarg del film. Ens trobem, doncs, davant un ús obert de l'ortodox concepte germànic, vàlid únicament en una composició més llarga, i que ara s'amplia: no trobem il·lustracions de personatges concrets, sinó més aïna referències a diferents situacions. En aquest sentit, Nieto proposa una obertura major del material emprat i assenyala que «no nos estamos refiriendo necesariamente a una melodía más o menos definida, sino también a elementos más simples y más abstractos, como patrones rítmicos, grupos de notas o de acordes, conducciones armónicas y colores instrumentales» (2003: 117). Tot aquest procés complex de documentació, elements d'inspiració i tractament posterior de la música per part de Nieto¹⁶ ens duu directament a l'objectiu primer del paper: la petjada del *Misteri d'Elx* en el film d'Aranda.

¹⁶ Per al nostre autor, es tracta sempre d'un procés rigorós, amb una gran dosi d'intuïció i una durada considerable. En aquest sentit, el mateix indret geogràfic on es desenvolupa l'acció, Constantinoble, representa una cruïlla de cultures i ètnies que afecta també l'àmbit musical. Deixant de banda l'evocació bizantina que presenten per al compositor els girs melòdics de la música medieval valenciana, la dualitat Orient i Occident està present, per analogia, en la instrumentació de Nieto. Flautes *ney* (Turquia), *duduk* (Armènia), *arghul* (Egipte) i abundants i variadíssimes percussions ètniques (Orient) interactuen amb la tradició orquestral més ortodoxa (Occident). L'acció dramàtica, situada en un punt geogràfic determinat, ací esdevé determinant per a la paleta sonora.

¹⁷ Es tracta de la música que acompanya els moviments escènics de l'Araceli en «La Vespresa», primera de les dues jornades en les quals s'estructura la *Festa o Misteri d'Elx*.

¹⁸ La presència de les veus en la partitura va tenir finalment com a suport humà al Cor de veus blanques de St. Mary de Reigate (John Tobin, director) amb xiquets i dones del Metro Voices (Jenny O'Grady, directora).

Si atenem aquestes estructures temàtiques, tal com ens proposa el compositor, podem distingir fins a una dotzena de motius melòdics, dels quals el que ens interessa ara és el que té com a font d'inspiració «Esposa e Mare de Déu» en la gènesi.¹⁷ És el primer dels dos motius associats directament a la princesa Carmesina, el segon dels quals esdevé un gest o pinzellada d'aquest principal. La virginitat de la princesa, aspecte bàsic de la trama per al realitzador barceloní, ve representada per l'element vocal més emblemàtic, representatiu i conegut de la *Festa d'Elx*. Tot i que l'acció del film es desenvolupa a Constantinoble, la procedència valenciana del text propicia una nova mostra d'intuïció –de manera gens premeditada– per part del nostre compositor. Al llarg de l'esmentada conversa amb qui escriu, Nieto afirma que «el *Misteri d'Elx* me vino enseguida a la mente. Además percibía unas raíces bizantinas en la música. Después de ver de nuevo el espectáculo, pensé en utilizar a los propios intérpretes del *Misteri*, pero por motivos de producción la música se tenía que hacer en Inglaterra ya que formaba parte de una coproducción».¹⁸

Les ressonàncies bizantines a les quals es refereix Nieto no són altres que les expressades tradicionalment pel que respecta a l'origen de la *Festa* (CASTAÑO 1988: 177) i que, en el cas de la música, vénen alimentades per l'abundància de melismes i l'ornamentació profusa que, amb el pas del temps, han modificat els cants de la representació. El desenvolupament temàtic és, amb la referència clara a la música il·licitana, un descens d'octava ornat amb els característics floreigs recurrents en entrades canòniques, el qual, arribat a un atur aparent,

es transforma en un moviment ascendent de característiques similars envers el repòs definitiu. El trobem íntimament associat a les veus blanques, tot establint una harmonia per terceres¹⁹ la versatilitat i ambivalència de la qual Nieto explota notablement (exemple 1).



Exemple 1: motiu associat a Carmesina inspirat per la música d'«Esposa e Mare de Déu».

Malgrat que el timbre vocal té unes altres intervencions al llarg del film sustentant motius melòdics diversos, el seu concurs ve determinat per la presència o la referència directa a la princesa. Dit en unes altres paraules, Carmesina és sempre la receptora o l'emissora de l'element vocal, amb la qual cosa esdevé una mena de qualitat sonora del personatge que només s'amplia, ben puntualment, a les situacions o imatges vinculades amb la *Festa* per a establir un diàleg, sovint tàcit, però farcit de complicitats, amb l'espectador. Uns altres motius melòdics característics de la banda sonora, com s'ha assenyalat, poden aparèixer en la partitura amb diverses instrumentacions i mixtures variades, però el que ens ocupa no ho fa mai.

Si atenem de bell nou les paraules del compositor, es tracta d'una associació anterior a la lectura del guió i representa, consegüentment, un dels pressupòsits primers de Nieto en conèixer el projecte: som, molt probablement, davant del primer tema que es va compondre mentalment per al film d'Aranda, almenys en abstracte, en essència podríem dir. Nieto parla obertament d'aquest assumpte al llarg de la conversa mantinguda arran del procés de documentació d'aquesta anàlisi, tot assenyalant que «aunque esto ha llegado después, se asocia muy bien con el tema de la virgen (Carmesina) de manera automática, no premeditada. Yo quería utilizar el tema, pero no sabía dónde y cómo. Fue automático, se da de manera natural y los vínculos son posteriores», i afirma de manera rotunda poc després que «nunca fue una idea preconcebida y, en ese sentido, fue una coincidencia increíble, porque se dio anteriormente a la entrega del propio guión».

¹⁹ L'harmonia per terceres produeix en desplaçar un mateix motiu melòdic en el temps, com és aquest cas, en entrades canòniques tal com apareix a l'exemple 1. Amb aquest procediment, els diferents acords s'estableixen per la coincidència vertical puntual de les línies melòdiques.



Si ens centrem ara en la revisió cronològica de cada un dels vincles que podem trobar-nos en la pel·lícula, podem establir una panoràmica de la presència dels elements de la Festa en les diferents escenes del film i, alhora, esbrinar la incidència en la música. La primera de les seqüències compromeses en aquesta tasca la trobem ben aviat, en el primer quart d'hora de la cinta, dins l'entorn de la missa a Constantinoble i en un primer estadi de la relació entre Tirant i Carmesina (M5).²⁰ Les veus blanques ens situen d'immediat en una sonoritat propera a les nostres oïdes i el motiu basat en «Esposa e Mare de Déu» esclata visualment i musical entre la parella protagonista per primer cop (00:13:04),²¹ acompanyant les paraules gairebé ascètiques del cavaller «La seua visió més que humana... és la d'un àngel», que es refereixen a la seua amada: el vincle està establert i serà ratificat en la seqüència següent.

El poc diàleg que presenta l'escena de la declaració de Tirant a Carmesina amb l'enginyós procediment de l'espill fa especialment interessant el tractament musical d'aquest bloc (M6), en el qual la transmissió de totes les sensacions i sentiments dels dos protagonistes es consagren a l'element sonor. No hi ha gaires paraules, només música, i com no podia ser d'una altra manera, la música de la *Festa*. Després de la presentació inicial al palau i de les mirades de complicitat al llarg de la missa, ens trobem davant del primer apropament real de la parella, la qual cosa provoca un canvi subtil en l'estètica del gest del bes: passa de ser merament protocol·lari a tenir un component afectiu. Tirant, doncs, besa la princesa en la palma i no en el dors de la mà com va fer la primera vegada que la va veure. Davant la qüestió directa que li presenta Carmesina, la música actua com una contestació immediata, animada per un pensament i sincronitzada amb un gest del protagonista (00:16:28). A partir d'aquest moment, tot i que creuen alguna breu paraula, la música actua com a canal de comunicació entre ambdós. Els pensaments i sentiments de Tirant esdevenen música: s'apropa a l'armari i trau l'espill. El motiu temàtic és constant perquè constant és també el pensament de Tirant, fixat en la figura de Carmesina.

Com una mena d'associació prèvia, el compositor ens havia deixat sentir unes ressonàncies del motiu principal de Tirant a càrrec de les veus blanques —el tema consagrat al valor i la noblesa del cavaller— unes poques seqüències abans (M3), tot just quan Tirant veu Carmesina per primera vegada (00:06:46). L'enamorament de l'heroi, gairebé instantani davant la visió de «les pomes del paradís», s'il·lustra amb noves ressonàncies més evidents per l'absència de diàleg. En la seqüència immediatament posterior (M4), Tirant s'esvaeix a la seua cambra impressionat per la visió de l'estimada i les veus blanques fan novament acte de presència en la partitura de Nieto (00:09:06),

²⁰ M5 fa referència a la situació del bloc musical esmentat en el film. Al llarg del paper es farà ús d'aquesta convenció cinematogràfica per a ordenar les diverses músiques que hi intervenen (M) i l'ordre numèric en el qual hi apareixen (5 en aquest cas concret).

²¹ D'igual manera, en la descripció de les diferents seqüències assenyalarem el codi temporal per a facilitar-ne la localització (versió comercial en DVD).

aquesta vegada amb un dels altres motius temàtics vinculats directament amb el protagonista: el de la «malaltia d'amor».²² És, per tant, una associació tímbrica abans que melòdica i un vincle farcit de simbologia virginal relacionat, a més, amb la puresa, la infantesa i la innocència, característiques omnipresents en la princesa.

Després de l'acomiadament de les tropes de Tirant envers el Castell de Malvei i de l'ambient prebèl·lic que es respira en la segona gran secció del film, que culmina amb la primera de les batalles contra el Gran Turc, el conegut episodi de les bodes sordes –en l'adaptació cinematogràfica d'Aranda mitjançant el relat d'un somni de Plaerdemavida– ens ofereix la següent oportunitat d'escoltar el motiu del *Misteri*, tot i que de manera indirecta (M15).²³ Després d'una presentació de caire introductor, l'acció dramàtica articula la música amb cura: la presència de les veus marca la visió d'una virginal Carmesina per part de l'heroi (00:43:49) i el seu desig carnal potenciat pel moviment accelerat i sinuós de les cordes i la intervenció del *cornetto*, vinculat tímbricament amb la personalitat de Tirant.²⁴

Poc després (M18), assistim a una mostra similar en la breu trobada de la parella a la cambra de Carmesina, immediatament després del seu esvaïment llegint el *Llibre de Judit* amb les donzelles i l'emperadriu. En aquest cas, com a novetat, la princesa pren la iniciativa, tot i que deté Tirant en un nou intent d'accedir al «lloc vedat», frustrat sobtadament per l'arribada de l'emperador. Les veus, de bell nou, adquireixen el perfil psicològic de Carmesina amb el motiu temàtic abans assenyalat en M4 i M15 (00:55:31). Iguals característiques i peculiaritats observem en les ressonàncies d'aquestes en moments molt puntuals del bloc que il·lustra l'episodi de la rata (M21), concretament en el moment en el qual Tirant palpa, amb Plaerdemavida, el cos suau i nu de la princesa (01:07:50). Després de l'avalot general que genera l'episodi, Tirant es veu obligat a escapar de la cambra mitjançant un recurs que esdevé una imatge ben coneguda per al *Misteri d'Elx*: l'ús d'una maroma grossa daurada

acompanyen la nova trobada visual de la parella protagonista (00:40:09), que conclou amb la petició d'una d'amorosa a Carmesina, mitjançant Estefania, que esdevindrà el conegut episodi.

²⁴ El *cornetto* exerceix una influència especial en el conjunt de la partitura. Com a color instrumental amb vocació d'aquest model de *leitmotiv* personal de Nieto, mostra la part més íntima de l'heroi i ens transmet les seues emocions, els seus sentiments, les seues pors i frustracions, la seua noblesa i feblesa allora, «a los que vendrán a sumarse las connotaciones de época y lugar geográfico» (NIETO 2003: 119). Pel seu caràcter solista, sovint s'articula com un element tímbric d'extraordinari poder per a subratllar petits detalls i palesar elements temàtics d'uns altres motius musicals. El *cornetto* o corneta és un instrument de vent del renaixement i barroc semblant a una flauta quant al tub i forats, però amb una embocadura com la d'una trompeta. Extensament documentat al llarg dels segles xv al xvii, feia colla amb el grup de vent de les capelles (ministrils) per a la interpretació de música en el desenvolupament dels actes religiosos, litúrgics i també civils, dins o fora del temple. L'especial sonoritat del *cornetto* és brillant, pròpia dels instruments de metall, però allora presenta una lleugeresa, dolçor i delicadesa excepcionals. De fet, en català s'hauria d'anomenar *corneta*, però per no produir confusió amb l'instrument modern de metall similar a la trompeta, es fa servir el nom d'origen italià. En les bandes de música actuals encara trobem –cada vegada menys, però, lamentablement– el fiscorn soprano, en certa manera l'homòleg del *cornetto* per la vocació solista i la dolça sonoritat.



²² Aquest motiu més inestable el trobem en moments de desig, situacions amb reminiscències oníriques o emmarcades en una mena d'inconsciència en què, a vegades, cau el protagonista del film. Representa el Tirant més vulnerable i, en conseqüència, apareix en contextos de dubte, temor o indecisió del protagonista, però també en els complexos processos mentals que caracteritzen la seua contradictòria història d'amor. Es tracta, doncs, de l'autèntica «malaltia d'amor», gairebé de caire clínic, transformada en matèria sonora. Musicalment, perdrem l'eix i la referència tonal amb l'ús palés del triton, el que fa d'aquest element temàtic un veritable passeig per la corda fluixa. La inestabilitat, amb la sensació etèria i flotant de l'atonalitat, augmenta considerablement la sensació d'ansietat, d'angoixa i, fins i tot, d'asfíxia.

²³ Abans, però, Nieto ens ofereix una nova aparició tímbrica de les veus blanques en M14, que



amb un remat final ornat per una borla de grans dimensions. Com ens té acostumats, Nieto no deixa escapar aquesta circumstància i aporta novament el timbre vocal a la música (01:09:02), el qual, des d'aquest moment, guarda relació directa amb l'acció dramàtica, tot barrejant simbologies, personatges i situacions.²⁵

Més explícites són, en canvi, les referències en el bloc següent (M22), una continuació temàtica i tímbrica de l'anterior, el qual s'inicia una vegada queda dissolta la reunió improvisada a la cambra de Carmesina. Després dels diàlegs, la història inventada per Carmesina, l'entrada teatral de l'emperador –espasa en mà– i Tirant penjant en el pati, la música reprén l'acció (01:10:52) amb Plaerdemavida com a protagonista. La intervenció de la percussió ens ubica novament en l'escena. L'emperador s'insinua a la donzella i, davant la necessitat de retirar la corda de manera imminent, Tirant salta i es trenca la cama. No obstant això, en els segons de dubte abans del salt, la música presenta les traces identificadores del motiu –concloent així la tasca iniciada en el bloc anterior– (01:11:51), que aglutina alhora dues propietats: informar del pensament de l'heroi envers la seua estimada i constituir un gest de complicitat intel·ligent amb l'espectador per les diverses associacions esmentades.

No obstant tot el que s'ha assenyalat fins ací, el moment culminant per al nostre treball és, sens dubte, la seqüència en la qual Carmesina, guiada per Plaerdemavida, entra a la cambra de Tirant per lliurar-li la seua virginitat. El bloc musical que acompanya aquestes imatges (M30) està consagrat en bona mesura al motiu que ens ocupa, tot i que hi són presents altres elements temàtics a banda de l'inspirat per la Festa. La importància de l'escena que acompanya és, a més, força notable en la pel·lícula pel que representa de gènesi de l'adaptació cinematogràfica que proposa el realitzador català, en què l'aspecte de la virginitat de Carmesina és un element essencial. Nieto avança aquest protagonisme en la nostra conversa, assenyalant que «Aranda lo supo resolver muy bien y da origen a secuencias tan fantásticas como la de la presentación corporal de Carmesina a Tirant por parte de Plaerdemavida. Una secuencia estupenda, provocativa, pero que libera una energía especial. Es mágica... el manto, la corona... todos los elementos de la virgen y de la Virgen».

Si fem ara una descripció de la seqüència, gairebé buida de diàlegs i amb un protagonisme de la música més que notable, podem establir alguns moments clau. El primer d'aquests és el mateix inici, en el qual una brisa suau mou unes petites campanes (*off*) en la cambra de Tirant, que la banda sonora assimila fonent-les amb la pròpia música. El començament musical, doncs, clarament inspirat per aquest element sonor (arpa, celesta) esdevé màgic des del mateix inici, efecte que potenciarà extraordinàriament l'ús de la càmera lenta

²⁵ Quan Plaerdemavida proposa a Tirant el descens per la maroma fins al pati, les veus insinuen –es tracta d'un gest, d'una pinzellada– el motiu descendent d'«Esposa e Mare de Déu» (01:09:18), que anirà materialitzant-se progressivament fins a un gest gairebé reconeixedor per tothom (01:09:28).

per part d'Aranda i, evidentment, l'entrada de les veus blanques. El segon és, després del parlament de Carmesina sostenint la corona imperial –a mitjan camí entre la pregària i el jurament–, la melodia que emergeix sota les veus, un contracant d'extraordinària sensibilitat i expressivitat en les cordes, basat en un altre motiu recurrent de la banda sonora associat a l'imperi grec (01:36:32). Els elements imperials, com ara la corona i el jurament, els quals comparteixen la simbologia religiosa força potenciada per la disposició escènica, els moviments de la càmera i el mateix mantell de la princesa verge, fan ben especial aquesta entrada temàtica farcida de significat i plasticitat alhora. El tercer, més subtil, és el canvi de direcció de les veus –ara ascendents– tot just en el moment en que Plaerdemavida despulla i prepara Carmesina per a Tirant (01:37:07), acabada la qual cosa l'acció dramàtica i la música es detenen amb les paraules de la donzella «La princesa és vostra, Senyor» com a colofó. Després dels primers dubtes i lamentacions de Tirant per la seua situació d'impediment físic, auxiliat per Plaerdemavida, la princesa avança cap al cavaller iniciant-se novament «Esposa e Mare de Déu» en sincronia amb les seues passes (01:38:04). Malgrat aquesta consumació de l'encontre sexual, una darrera indecisió de Tirant detindrà l'avanç de la mà de Plaerdemavida i el de la música, que entra en un estat suspensiu: no avança ni l'acció ni la música. Les paraules de Carmesina detenen definitivament el discurs musical, sempre en sincronia amb els diàlegs, i una respiració, també musical, posa fi al bloc davant la desesperació de la donzella.

La mort de Tirant i l'exposició del seu cos sense vida damunt un cadafal mortuori representen, a falta d'un breu epíleg final de caire eminentment informatiu, les darreres seqüències de l'adaptació cinematogràfica d'Aranda. La mort de Tirant tanca, també musicalment, la presència del motiu melòdic basat en la *Festa* en el penúltim dels blocs musicals (M35).²⁶ Podem establir una darrera associació visual –i musical, és clar– d'aquesta escena (01:55:20) amb alguns moments concrets del *Misteri*, coneguts per tots, com ara la disposició dels personatges o l'avanç gairebé processional d'una Carmesina destrossada pels fets luctuosos en direcció al monument funerari. És aquest moviment, precisament, el que propicia la darrera aparició del motiu en la partitura de Nieto. La melodia complementària, a càrrec de les cordes en M30, té ara com a solista en el registre greu al *cornetto*, veritable *alter ego* de Tirant, atorgant un color planyívol al conjunt (01:55:33), com una mena de reacció davant la transfiguració del mateix personatge: és un altre Tirant.

Comptat i debatut, l'adaptació cinematogràfica del *Tirant lo Blanc* de Vicente Aranda atorga una importància especial a l'element sonor que acompanya les imatges i la realització no podia estar en



²⁶ No considerem com un veritable bloc musical original el que acompanya els crèdits finals, construït a partir de blocs anteriors juxtaposats.



millors mans que les de Nieto: un procés acurat de selecció de colors orquestrals i de materials temàtics suggerits per la mateixa adaptació, una composició implicada i funcional –atenent tots els detalls esmentats– i, finalment, una postproducció de factura impecable. Ens ratifiquem, conseqüentment, en l'enorme intuïció del nostre compositor, en la seua coherència i en el seu rigor i ofici manifestos i, com no, ens felicitem per la idea –força afortunada– de convertir una de les joies sonores del nostre patrimoni valencià en un motiu musical de primer ordre dins la banda sonora del film, contribuint a fer-lo encara més universal i etern.

BIBLIOGRAFIA

- ALEMANY FERRER, Rafael (2007), *Introducció al Tirant lo Blanc*, Bromera, Alzira.
- (2009), «La reescriptura filmica del *Tirant lo Blanc* de Vicente Aranda», en MARTOS, Josep - GARCÍA SEMPÈRE, Marinela (eds.), *L'Edat Mitjana en el cinema i en la novel·la històrica*, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Alacant, p. 11-35.
- (2010), «El desenllaç de l'adaptació cinematogràfica del *Tirant lo Blanc* de Vicente Aranda en relació amb l'original de Joanot Martorell: repercussions estètiques i conceptuals», en CREUS, Imma - PUIG, Maite - VENY, Joan R. (eds.), *Actes del XV Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Lleida 2009*, vol. II, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, p. 359-370.
- ALVARES, Rosa (1996), *La armonía que rompe el silencio: conversaciones con José Nieto*, Semana Internacional de Cine de Valladolid - SGAE, Valladolid.
- ARCE BUENO, Julio C. (1996), «La música de José Nieto», en ALVARES, Rosa, *La armonía que rompe el silencio: conversaciones con José Nieto*, Semana Internacional de Cine de Valladolid - SGAE, Valladolid.
- CASTAÑO GARCIA, Joan (1988), «Breu història de la guia per a l'espectador de la Festa d'Elx (1741-1983)», en MANENT, Albert - MASSOT, Joan (eds.), *Miscel·lània Joan Gili*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, p. 159-178.
- FERRANDO MORALES, Àngel L. (2011), «La documentació i la investigació musical en el seno de las bandas de música no profesionales: el archivo de la Corporación Musical Primitiva de Alcoi», *Boletín DM*, Asociación Española de Documentación Musical, Madrid, p. 37-48.
- (2012), «Alguns aspectes del *Tirant lo Blanch* i la música», en MARTÍNEZ PÉREZ, A. - BAQUERO ESCUDERO, A. L. (eds.), *Estudios de literatura medieval*, Universidad de Murcia, Murcia, p. 389-395.
- (2015), «*Miges viules, viuelas, mezzevirole... y hasta aquí puedo leer. Instrumentos musicales al Tirant*», en MARTÍN, A. - PIQUER, A. - SÁNCHEZ, F. (eds.), *Actes del Setzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. II, Publicacions de l'Abadia de Montserrat - Universidad de Salamanca, Barcelona, p. 39-51.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (2010), «El papel de la música en *Tirant lo Blanc* (Valencia, 1490)», *Tirant*, 13, p. 27-38.

La Festa d'Elx en *Tirant lo Blanc* (2006), de Vicente Aranda

MARTORELL, Joanot (2005), *Tirant lo Blanch*, introducció i notes d'A. Hauf, Tirant lo Blanch, València.

NIETO GONZÁLEZ, José (20032), *Música para la imagen, la influencia secreta*, Iberautor Producciones Culturales, Madrid, SGAE.

RUIZ ANTÓN, Vicente J. (2012), *La música de José Nieto para la serie documental «Ciudades Perdidas: Petra y el Imperio Nabateo». Un análisis audiovisual*, Bubok Publishing SL.

