



ALEJANDRO GONZÁLEZ VILLALIBRE

Universidad de Oviedo

La música de José Nieto para la ‘Trilogía Histórica’ de Vicente Aranda

Las especiales características de la música escrita para el cine hacen que, desde su concepción, el compositor se vea obligado a emplear una gran cantidad de estilos y recursos estilísticos que se adapten a la producción en la que se va a inscribir la partitura. La ambientación histórica, el género cinematográfico o el tono general de la película condicionan desde el principio una banda sonora. En este artículo proponemos el estudio de tres de los últimos trabajos de José Nieto en colaboración con Vicente Aranda (*Juana la Loca*, *Carmen*, y *Tirant lo Blanc*) buscando sus características diferenciadoras, pero también las unitarias, las marcas de estilo que vertebran la carrera del compositor madrileño. De la misma forma, buscaremos la intención del autor a la hora de aportar su música, así como las funciones que ésta cumple dentro de la película.

Palabras claves: José Nieto, Música de Cine, *Carmen*, *Juana la Loca*, *Tirant lo Blanc*, Vicente Aranda.

The special characteristics of film music mean that, from its very conception, composers are required to employ a large number of styles and stylistic resources in order to adapt their scores to the a particular production. The historical setting, cinematographic genre or the general tone of the film condition a soundtrack from the outset. This article examines three of José Nieto's latest soundtracks for films by Vicente Aranda (Juana la Loca, Carmen, and Tirant lo Blanc), identifying both the characteristics that distinguish them, as well as those they have in common, the traits forming the backbone of the Madrilanian composer's career. Similarly, the composer's intention will also be discussed, as well as the functions his music carries out in these films.

Keywords: José Nieto, film music, *Carmen*, *Juana la Loca*, *Tirant lo Blanc*, *Vicente Aranda*.

Definir el estilo cinematográfico de José Nieto (Madrid, 1942) es ciertamente difícil. Son pocas las etiquetas que se pueden aplicar a este compositor a la luz de su extenso trabajo para la gran pantalla, y quizás la que mejor se adapta a sus características es la de eclecticismo. Desde sus primeros trabajos en 1969 para Jaime de Armiñán en *La Lola dicen que no vive sola*¹, donde se presenta como compositor de jazz, pasando por su encuentro con Benito Lauret, con quien se inicia en ejercicios de armonía, serialismo y técnicas contemporáneas alejándose de la música ligera, o por sus investigaciones de músicas del mundo para películas como *La Pasión Turca*²

¹ José Nieto habla de su trabajo en esta película como un trabajo de “intuición”, con influencias en los arreglos de la música de Quincy Jones. (Rosa Álvarez y Julio Arce: *La armonía que rompe el silencio: Conversaciones con José Nieto*, Valladolid, SEMINCL-SGAE, 1996, p. 35).

² Dirigida por Vicente Aranda en 1994 y ganadora del Premio Goya del cine español a la mejor música original.

o la serie documental *Ciudades Perdidas*³, o sus partituras para teatro y ballet, se puede considerar a José Nieto un camaleón que sabe adaptarse a las más variadas exigencias que se le puedan presentar en forma de imágenes.

Pese a trabajos fuera de la pantalla, en forma de estrenos en sala de conciertos y donde destacan sus colaboraciones con el Ballet Nacional de España,⁴ aún hoy el nombre de José Nieto se sigue asociando a la pantalla cinematográfica, trabajo que se ha visto refrendado por cinco premios del Círculo de Escritores Cinematográficos⁵, seis premios Goya⁶ y dos premios de la Academia de las Artes y las Ciencias de la Música⁷, además de la Espiga de Oro de la SEMINCI de Valladolid (1996). Por eso, en este artículo, proponemos un recorrido por tres obras emblemáticas dentro de su última producción —la referida a los años cero del siglo XXI—, cuya carencia de estudios hemos tratado de paliar a través de un Trabajo de Investigación de fin de doctorado más amplio, presentado en la Universidad de Oviedo⁸. Para ello tomamos como referencia la relación del compositor con Vicente Aranda en este periodo, a través de tres películas que muestran acercamientos estilísticos y formales claramente diferenciados, pero que, pese a sus particularidades, son ejemplos claros de la manera de trabajar del autor.

La carrera como director de Vicente Aranda a finales de los años 90 había sufrido un fuerte revés de crítica y público con *La mirada del otro* (1998), del que se recuperó parcialmente con *Celos* (1999), dos películas pequeñas, de bajo presupuesto, que se sitúan como puente entre las llamadas ‘superproducciones’ firmadas por el realizador catalán: *Libertarias* (1996) y *Juana la Loca* (2001), primera película de la denominada por algunos críticos ‘Trilogía Histórica’ de Aranda, objeto de nuestro estudio en este texto, y que se completa, como veremos, con *Carmen* (2003) y *Tirant lo Blanc* (2006).

³ Año 1984. Para el compositor esta experiencia fue “inolvidable”. Pese a que sólo pudo asistir a la grabación del episodio piloto en Petra, donde se encargó de grabar por sí mismo materiales autóctonos, Nieto apunta: “pedí al equipo que me trajera sonidos y músicas grabadas. En casi todos los documentales incorporé algún elemento étnico, excepto en los dedicados a China, ya que uno de ellos reproducía una ópera de ese país”. (R. Álvarez y J. Arce: *La armonía...*, p.58).

⁴ La relación comienza en 1976 con *Tres danzas españolas del siglo XVI*. La unión llega hasta nuestros días, con los últimos estrenos del *Corazón de Piedra Verde* (2009), *Dualia* y *Aires de Villa y Corte* (2007), sin olvidar reconocidas partituras como *Ritmos* (1984), *Homenaje* (1988), *Don Juan Tenorio* (1989) o *Romance de Luna* (1990).

⁵ *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) y *La pasión turca* (Vicente Aranda, 1994).

⁶ *El 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) y *Sé quién eres* (Patricia Ferreira, 2000).

⁷ *Juana la Loca* (Vicente Aranda, 2001) y *Carmen* (Vicente Aranda, 2003).

⁸ Alejandro González Villalibre: *El corpus cinematográfico en la obra compositiva de José Nieto. Los años cero (2000-2009)*. Trabajo de fin de Doctorado inédito presentado en Septiembre de 2010 bajo la dirección de M^a Encina Cortizo. Universidad de Oviedo, Dpto. de Historia del Arte y Musicología.

Juana la Loca (2001)

La figura de la Reina de Castilla ya había sido tratada en el cine español: en 1948 Juan de Orduña había dirigido para la productora CIFESA *Locura de Amor*, basada en la obra teatral de Manuel Tamayo y Baus. La película fue un gran éxito, lanzando al estrellato a Aurora Bautista y descubriendo al mundo a una joven Sarita Montiel en el papel de meretriz del Rey Felipe. Desde entonces, muchos fueron los intentos de volver a llevar de nuevo a la pantalla la historia de Juana, despojada de la censura franquista. Cincuenta y tres años después los esfuerzos fructifican, y, tomando como partida el mismo texto, Aranda se asocia con el productor Enrique Cerezo y firma su versión del guión junto a Antonio Larreta.

Tras su estreno, Aranda recuperó el favor de crítica y público, especialmente por la elección de su protagonista, Pilar López de Ayala, quien acaparó los mayores elogios, además de numerosos premios, entre los que destacan la Concha de Plata en San Sebastián, el Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos y el Goya a la Mejor Actriz. En los Premios de la Academia la película también se alzó con los galardones al mejor vestuario (Javier Artiñano) y mejor peluquería y maquillaje (Miguel Sesé y Mercedes Guillot). Todos estos reconocimientos llevaron a la cinta a ser la encargada de representar a España en los Premios de la Academia de Estados Unidos, los 'Oscar'.

La música, como es habitual desde los años 80 en cualquier película de Aranda, la firma José Nieto, dando continuidad a la colaboración director-compositor más longeva y fructífera del cine español, que comprende quince películas y una serie (*Los jinetes del alba*, TVE), desde *El Lute, camina o revienta* (1988) hasta su más reciente colaboración en *Luna Caliente*, estrenada en 2010.

Dentro de su tono lóbrego, la banda sonora creada para *Juana la Loca* permite a José Nieto un trabajo en una doble vertiente: por un lado recupera armonías y músicas de la época para ilustrar la vida de la Reina; por otro, el empleo de un *Requiem* que, como veremos más adelante, vertebraba toda la banda sonora. Dentro de la primera vertiente encontramos temas a modo de fanfarria, secciones de contrapunto al órgano, o la utilización de composiciones cronológicamente pertenecientes al tiempo en el que se desarrolla la historia como música diegética⁹.

⁹ En la película suena una gallarda de Luis de Milán del siglo XV (el guión abarca desde 1496 hasta 1554) y una danza de autor anónimo titulada *Propiñan de Melyor*, además de una *Danza del Vientre* original del propio José Nieto.

Por otro lado, *Juana la Loca* es una partitura totalmente diferente a la hora de tratar el tema de la muerte a lo largo de la película: todos los bloques musicales que hemos definido anteriormente como de vocación histórica se encuentran vertebrados a través de un *Requiem* con un estilo ubicable en pleno siglo XX. Los bloques que poseen estas características aportan un nuevo elemento a la cinematografía de Nieto: el lenguaje musical más contemporáneo (sin llegar a abandonar la tonalidad) al servicio del cine, el cual tampoco se pierde en el resto del film, sobre todo a la hora de afrontar los conflictos psicológicos más intensos de la protagonista, donde hace gala de un neorromanticismo lleno de fuerza, aunque contenido.

Como ya hemos dicho, el motor de todos los acontecimientos en la vida de Juana es la muerte. Muerte de familiares que, además de incidir en el plano personal de la protagonista, redundan en su posición política, acercándola poco a poco al trono de Castilla. Musicalmente, el *Requiem* es la estructura que sostiene toda la banda sonora de *Juana la Loca*, la encargada de dar coherencia y direccionalidad a la partitura. Toda la película es un gran *flashback*, por lo que la música comienza, al igual que el guión, por el final de la historia, con la Reina Juana anciana, recordando. De este modo, la banda sonora se abre con el final de la Misa de difuntos, la comunión *Luz eterna*. En un sentido circular, tanto el guión como la música vuelven a la misma situación de partida para cerrar la película.

Por supuesto, al tratarse de música cinematográfica, Nieto no desarrolla todas las partes de la misa, sino momentos puntuales de la misma. Además de ese *Luz Eterna* (única parte que se canta en castellano en toda la banda sonora), encontramos referencias al Introito *Requiem aeternam* y a la Secuencia *Dies irae* (ésta dividida en dos bloques diferentes: *Dies Irae* y *Tuba mirum*).

El lenguaje más contemporáneo es el vehículo de expresión de estos bloques musicales, desarrollando gran variedad de estilos. Desde el comienzo, *Luz Eterna*, encontramos una evolución coral pausada, con un fuerte sentido horizontal, en busca siempre de la disonancia y el ambiente oscuro, casi tétrico, aunque el ejemplo más claro de lenguaje actual es el *cluster* coral formado sobre la frase *Requiem aeternam dona eis Domine* (Ej. 3)

Tuba mirum es una pieza de gran fuerza, casi violenta, asignada a coro de hombres, en busca de ese registro grave del instrumento al que se refiere el texto. Los temas expuestos en este apartado no tienen continuación a lo largo de la película (sólo *Luz Eterna* se recapitula al final), si exceptuamos el *Dies Irae*.

Nieto opta por un punto de vista subjetivo, amplificando al máximo las emociones de los protagonistas, especialmente las de Juana, personaje por el cual claramente toma partido, o por su relación con el personaje de Alvaro de Estúñiga, amigo de la infancia y en quien se personalizan los sen-

Sopranos
 Requie mae ter nam do naeis Do mi ne
 Contraltos
 Requie mae ter nam do naeis Do mi ne
 Tenores
 Requie mae ter nam do naeis Do mi ne
 Bajos
 Requie mae ter nam do naeis Do mi ne
 Requie mae ter nam do naeis Do mi ne

Ejemplo 3. Bloque 5, c.1

timientos de aquella niña Juanita, arrancada de brazos de sus padres, enviada a Flandes, y con una infancia truncada en nombre del deber. Es una música más personal, tierna y dulce en su presentación (aunque, como ocurre siempre con Nieto, evoluciona en la película presentándose de diversas maneras según avanza la historia. Véase Ej. 4)

Guitar
 Lute
 Celesta

Ejemplo 4. Bloque 2, c. 1

A Juana le turban los celos, la locura que todos creen ver en ella, y varias son las maneras de conseguir una representación musical de esta sensación. La más utilizada por Nieto es una melodía que funciona como una progresión al agudo y se mueve por impulsos, acumulando tensión, para resolver de manera no conclusiva, siempre en el aire, siempre exaltada (Ej. 5):

Ejemplo 5. Bloque 7b, c. 42

La música también puede actuar desde la sombra, oculta como un bajo en *ostinato*, que turba todo y que, como un molesto zumbido, siembra la sospecha y la intranquilidad en el espectador casi subliminalmente (*Ej. 6*)

pocos años después, yo tendría que escribir una nueva partitura para una nueva versión de la historia de Juana, reina de Castilla, llamada 'La Loca', le habría tomado a mi vez por bromista o por loco.

Sin embargo pronto tenía ante mí, por primera vez en mi carrera, el reto de componer la música para el 'remake' de un mito.

Pero, como no podía ser de otra forma, lo que, en principio se planteaba como réplica, en manos de Aranda se convertía, prácticamente, en la antítesis del modelo: punto de vista distinto sobre la historia, distinto acercamiento a los personajes y también una nueva toma de posición frente a la pretendida locura de Juana.

Por todo ello, también desde un punto de vista musical las referencias a la antigua *Locura de amor* iban difuminándose hasta desaparecer. Es evidente en la película el esfuerzo por acercar los personajes al espectador de ahora. La locura, la lucidez, la traición, el engaño y la rebeldía no tienen época. Solo hacía falta bajar a los personajes de su pedestal histórico y convertirlos en seres humanos de carne y hueso.

La música, tiene dos vertientes muy claras, una la de la aventura personal de Juana, otra, la de su entorno, la música de la Historia. Ambas son oscuras, compuestas con una paleta sonora muy sobria que excluye los instrumentos agudos: Cuerda sin violines, es decir solamente violas, violonchelos y contrabajos; metales graves, trombones, tuba y como instrumento más agudo un flugelhorn. Percusión grave, laúd, guitarra y el extraordinario órgano del auditorio de Radio Bratislava completan junto al coro la formación orquestal de la partitura *Juana la loca*.

Tratamiento romántico para una historia romántica, en el sentido más profundo del término.

Para la ocasión, Nieto vuelve a contar con una de las formaciones más habituales en sus grabaciones: la Orquesta Sinfónica de la Radio de Bratislava, que, junto al Coro Luanica, todos bajo la dirección del compositor, graban la música para *Juana la Loca*.

Pese a no obtener el reconocimiento de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, la partitura de José Nieto sí se alza con el premio a Mejor Álbum de Banda Sonora, otorgado por la Academia de las Artes y las Ciencias de la Música.

Carmen (2003)

En *Carmen*, José Nieto retoma las raíces andalucistas de las que ya había hecho gala, por ejemplo, en su música para la Expo 92. El propio autor, en un documental recogido en el DVD de la película¹¹, habla de esta manera sobre su trabajo:

¹¹ "Pepe Nieto, el compositor". *Carmen*, DVD. Suevia Films, 2003. Reedición en 2007 dentro de la colección *El cine de TVE*.

[Vicente y yo] hablamos mucho de la película y poco de la música, porque hablando de la película sale la música. El único criterio amplio que ha salido en alguno de los visionados es el lirismo. Hay lirismo en la película, sobre todo al final, pero ahora, trabajando ya sobre ella, me estoy dando cuenta de que la película es más complicada de lo que a primera vista parece. Los personajes no son lineales, esquemáticos, como ocurre en la versión de la ópera. Son personajes mucho más profundos y por lo tanto mucho más complejos, que van a hacer que la música de la película sea bastante complicada, como son realmente los personajes: mezcla de muchas cosas. [...] El tratamiento musical no tiene nada que ver con la ópera, porque, insisto, el tratamiento de los personajes en la película no tiene tampoco nada que ver con cómo están tratados en la ópera. [...] La música tratará de revelar el interior de los personajes, lo que pasa entre ellos.

Lo cierto es que estas declaraciones, realizadas durante el proceso de composición de la banda sonora, marcan bastante bien las líneas maestras a seguir a la hora de hablar de este trabajo de Nieto. Sin abandonar el andalucismo al que hemos hecho referencia antes, y del que volveremos a hablar más adelante, ese lirismo del que se habla en los contenidos adicionales del DVD es un punto clave. El autor se vale de bellas melodías para describir los diferentes parajes y situaciones que observamos en pantalla, haciendo gala de un romanticismo quizá descontextualizado de la época en la que se inscribe la historia. No debemos olvidar que la película comienza en 1830, año del estreno, por ejemplo, de la *Sinfonía Fantástica* de Héctor Berlioz, o tiempos del apogeo del *bel canto* de Bellini o el pianismo de Chopin. Sin embargo, la música parece querer adelantarse ochenta años a su tiempo, y de este modo encontramos claros ecos de la música española de principios del siglo XX. Nieto opta por esta vía fijándose en la rica producción sinfónica que el periodo dio a nuestro país, y, sobre todo, a la fijación por Andalucía que los compositores demostraban por aquella época. Él mismo, en una de nuestras entrevistas personales afirmaba que “en determinados fragmentos puede sonar a sinfonismo español de principios del s. XX, porque aquellos compositores y yo trabajamos sobre las mismas fuentes”. Sin embargo, este colorido es fruto de la necesidad de ilustrar el contexto en el que se desenvuelven los actores, que al comienzo de la película es un personaje más, pero que irá desapareciendo poco a poco, al igual que esta exhuberancia musical, en favor de la relación entre los protagonistas. La mirada se va cerrando de una visión general a lo más íntimo mientras la película evoluciona, y la partitura sigue este mismo camino.

José Nieto construye estampas musicales, momentos recogidos sonoramente para ambientar una historia atemporal, un mito español surgido de los viajes de Prosper Mérimée por el sur de la Península Ibérica y que irremediablemente ha marcado a la mujer andaluza, y por extensión española, a los ojos del mundo. Efecto ampliado tras el abrumador éxito de su ver-

sión operística a cargo de Georges Bizet, estrenada en 1875, y los recurrentes regresos por parte de los cineastas a lo largo de todo el siglo XX¹² hasta llegar a la *Carmen* de Vicente Aranda en 2003.

Lo cierto es que, como ya hemos visto que reconocía el propio Nieto, su trabajo se aleja estilísticamente del que realizase el compositor francés en el s. XIX. En la partitura para la película no se renuncia al origen español de la protagonista ni a la ambientación de la historia. Es más, se remarca la misma en numerosos momentos, con la típica cadencia andaluza y giros que hacen que se asocien a esta música los términos de ‘pintoresquismo’ y ‘andalucismo’. Y realmente sería justo aplicarlos, pero no de manera peyorativa, ya que, como veremos más adelante en el apartado dedicado al análisis de temas y motivos, José Nieto hace diferentes usos de ellos dependiendo de los requerimientos de cada escena.

La música de Nieto se sostiene en dos temas principales, para cada protagonista. En el caso de Carmen se sirve de un acorde desplegado, sinuoso, reflejo de las voluptuosidades de la protagonista. Para este apartado tomaremos como referencia la primera vez que aparece el tema completo, en los títulos de crédito (*Ej. 7*):



Ejemplo 7. *Carmen*. Bloque 1.2, c. 5

En el primer compás aparece el motivo de *Carmen*: un motivo replegado sobre sí mismo, amplio en su curva que incluso visualmente remite al cuerpo femenino. El compositor construye un fragmento autosuficiente e independiente, en continua semejanza con las características de la gitana cigarrera. A todo esto se une el carácter llano, tanto del personaje como de la música, que viene dado por una armonización muy sencilla. Este tema de Carmen posee una parte B y un cierre, que aparecen inmediatamente después de lo aquí señalado, los cuales poseen las mismas características, y además pueden aparecer de manera independiente a lo largo de la banda sonora.

El tema de Carmen vertebrata todo el material temático de la película, interactúa con todos los temas y motivos, llevándolos a su terreno, tanto

¹² De las que destacan versiones de cine mudo como *Carmen* (1918, Ernst Lubitsch), otras en versión cómica: (*Carmen*. 1943, Luis César Amadori), versiones estadounidenses como la de Otto Preminger (1954), películas de la ópera como la dirigida por Francesco Rosi en 1984, o españolas como la que realizó Carlos Saura en 1983 con Antonio Gades, Laura del Sol, Cristina Hoyos, Paco de Lucía, y Pepa Flores, dentro de su trilogía dedicada al Flamenco (completada con *Bodas de Sangre* y *El Amor Brujo*), y basada en la música de Bizet con aportes de Paco de Lucía.

armónico como rítmico, para lograr salir victorioso en todos los enfrentamientos originados en la película. En el DVD de *Carmen Nieto* señala: “Quizá Carmen es el personaje que más se parece al de la ópera, aunque también aquí tiene matices que en la ópera no tiene. Es el personaje de la vitalidad, el de la supervivencia, y su importancia, aparte de que es la protagonista que da nombre a la novela, es que es la que mueve los hilos y maneja a todos los demás personajes que giran a su alrededor”¹³.



Ejemplo 8. *Carmen*.
Bloque 2.2, c. 1

Una concepción distinta encontramos en el segundo tema principal de la película: el fragmento musical que se identifica con José. Es más corto, con un ritmo casi percusivo y armónicamente más complejo y disonante (*Ej. 8*).

Este motivo, que constituye un tema en determinados momentos por desarrollo del mismo, alude más al trasfondo psicológico del navarro y a sus sentimientos por Carmen. Está formado, en este caso, por un acorde menor seguido de otro con quinta disminuida y séptima menor, segundo grado del tono principal (Do menor: I- II₇). Es desgarrado, pasional, punzante y obsesivo. Armónicamente es imperfec-

to y disonante, y, por lo tanto, es más agresivo, con movimientos paralelos y un final que, en este caso, sí es dependiente: no puede funcionar solo, necesita una resolución, un apoyo, algún elemento que lo complete.

De nuevo recuperamos las palabras de Nieto en el DVD de *Carmen* a la hora de referirse al personaje de José: “José en la ópera es un personaje muy esquemático. Aquí es complejísimo, y además es un personaje difícil de encontrar en la literatura, no es un arquetipo. Creo que el proceso de este personaje es de las cosas que más me interesan en la película”¹⁴.

Además, en la partitura de *Carmen* encontramos una serie de temas secundarios que ayudan a dar variedad y aportar nuevos matices a la película. Presente solo durante la primera media hora de la película, el tema encargado de ilustrar el viaje de Prosper Merimée por el sur de España recoge todo el sabor andaluz y el pintoresquismo del que en muchos momentos la partitura hace gala. Es un tema muy lírico, que comienza con una propulsión para posteriormente afrontar el característico descenso de cadencia andaluza desde la tónica hasta la dominante. El propio José Nieto habla

¹³ “Pepe Nieto, el compositor”. *Carmen*, DVD, disco 2. Suevia Films, 2003. Reedición en 2007 dentro de la colección *El cine de TVE*.

¹⁴ *Ibidem*.

del dilema de utilizar clichés o musicalizaciones obvias para referirse a localizaciones en una película: “En principio, ni la época histórica ni la localización geográfica de la acción tienen por qué condicionar la música de la película si ésta tiene como fin la descripción de emociones.[...] Por lo tanto, parece que su descripción musical puede ser perfectamente neutra desde el punto de vista de la época y del lugar en el que ocurren”¹⁵. Sin embargo, en esta película sí se sirve de recursos que permiten vincular la música con un lugar específico, como es el caso de este tema y de algún motivo que comentaremos más adelante. Si nos ceñimos a sus palabras, ese “en principio” con el que encabeza la frase ya nos indica que no nos encontramos ante una verdad absoluta: las normas están para romperse y en un film que revisa la mitología de la mujer fatal española por antonomasia, además de constituirse en un homenaje a Andalucía, la referencia resulta casi obligada. Además, permite una simbiosis estética con la música diegética que aparece en forma de livianas, serranas y boleras cantadas por los bandoleros en las tabernas y las montañas.

De nuevo encontramos un tema lírico, de amplia melodía, que, al igual que el correspondiente a Carmen, posee un segunda parte, o parte B, que puede aparecer independiente del resto a lo largo de la película:

En el momento en el que José decide dejar su vida anterior como oficial y seguir a Carmen a las montañas, Nieto aporta al mundo de los bandoleros una música grandiosa y espectacular, trasladando al pentagrama los paisajes que Vicente Aranda filma para mostrar el espacio de montes, cuevas y vegetación que servirá de escenario a la segunda parte de la película. De nuevo tenemos una línea melódica muy fluida y lírica, en este caso de carácter heroico, construida sobre una base en ostinato propia del lenguaje musical del compositor, y que proporciona un ritmo muy efectivo en contraste con los valores largos de la voz principal. Lo más interesante de este tema es su evolución paralela al descubrimiento del protagonista. La visión idílica de la vida en las montañas se va desmoronando poco a poco, y, subjetivamente, la música asociada a los bandoleros también se degrada progresivamente, añadiendo cada vez más disonancias y presentándose de una manera más oscura en los graves.

Por último, merece la pena señalar la utilización de dos elementos presentes a lo largo de toda la película que no destacan tanto como los temas, pero que, sin embargo, consiguen aportar coherencia y unidad al conjunto. La sucesión de acordes de la cadencia andaluza constituye un motivo en sí mismo dentro de la película. José Nieto juega con ellos cambiando la orquestación, textura y velocidad para utilizarlos de dos maneras diferentes, dependiendo de las necesidades de cada escena:

¹⁵ José Nieto: *Música para la imagen: la influencia secreta*, Madrid, SGAE, 2003, p. 93.

- Pintoresquismo: los acordes de presentan en una sucesión VI-V repetida varias veces. Posee un carácter ligero, casi de danza y es orquestado con registros agudos como las flautas, acompañadas por las cuerdas y la guitarra. Un ejemplo lo podemos encontrar en la música que acompaña a Merimée mientras pasea por el puente romano de Córdoba lleno de vida y observa la cotidianidad andaluza.

- Amenaza: el carácter es totalmente diferente. Los instrumentos ya no son agudos, sino graves; el ritmo no es danzable, sino pesado, y su aparición es mucho más frecuente. De hecho, se encuentra presente a lo largo de toda la película como un mal presagio, un elemento que aporta información complementaria y que anuncia al espectador la tragedia hacia la que se encaminan los personajes.

Nieto se sirve aquí de concepciones clásicas, asociaciones instrumentales que se encuentran dentro de la cultura musical colectiva para anunciar esta tragedia por venir. De este modo, asocia la muerte con los metales, sobre todo con trompas y trombones, y, pese a no ser ni mucho menos el primer compositor en servirse de este recurso, sí consigue una efectividad notable a la hora de poner sobre aviso al espectador.

Por último existe lo que llamamos motivo base: formado por tres notas a distancia de tono entre la primera y segunda y semitono entre la segunda y tercera, a modo de doble bordadura de la nota central. Su disposición rítmica puede variar, aunque siempre se encarga de proporcionar una densidad a la textura orquestal y modificar el acento, proporcionando una sensación de inestabilidad.

En una de nuestras entrevistas personales el propio compositor nos indicó que su función es similar a la de un bloque aleatorio de tres notas que cada intérprete debe ejecutar a voluntad, pero de una manera más controlada, la cual facilita el efecto y minimiza el tiempo de grabación.

El motivo, que no es fácilmente reconocible para el espectador de la película, sin embargo, otorga una unidad y coherencia al total musical, además de cumplir esa función narrativa de inseguridad y deriva ya explicada. De él surgirán determinados apuntes de un par de compases de duración, en flautas y guitarra sobre todo, que, generalmente adornados con arabescos, veremos que aparecen a lo largo de toda la partitura.

La grabación de la banda sonora de *Carmen* contó como intérpretes con la Orquesta de Cámara Andrés Segovia bajo la dirección del compositor y la voz de Fernando Terremoto para la *seguriya* “Cuando me maten”, nominada al Goya a la mejor canción en 2003. Además, la música para la película de Vicente Aranda es ganadora del Premio de la Academia de las Artes y las Ciencias de la Música al “Mejor álbum de banda sonora de Obra Cinematográfica”, el segundo que consigue el compositor tras *Juana la Loca*, y fue nominada al premio del Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC).

De la banda sonora de *Carmen* José Nieto extrajo una suite de concierto, estrenada el 13 de mayo de 2006 en Alcira¹⁶ (Valencia) por la Orquesta del Mediterráneo, dirigida por el compositor durante un concierto homenaje a Vicente Aranda con música de sus películas.

Tirant lo Blanc (2006)

“El éxito de *Juana la Loca* me llevó a hacer *Carmen*, y el de ésta hasta aquí cuando yo pensaba hacer sólo un díptico”. Estas declaraciones de Vicente Aranda en el diario *ABC*¹⁷ muestran el momento dulce en el que se encontraba el director en el momento de estrenar su versión de la novela de caballerías de Joanot Martorell en su versión castellana, publicada en 1511 (la original, en valenciano, data de 1490). Pero también demuestran que la llamada ‘Trilogía Histórica’ no fue algo premeditado, sino fruto de los parabienes de la crítica y la bonanza económica conseguida con las taquillas de sus anteriores trabajos, aunque es cierto que Aranda ya había dejado entrever su interés por la novela al introducir un fragmento de la misma en *Juana la Loca* (2001), leído por una de las damas de compañía de la Reina.

Con un presupuesto de 14 millones de euros¹⁸, esta coproducción entre España, Reino Unido e Italia, rodada en su versión original en inglés, causó una gran controversia debido a su carga erótica y su desconcertante tono. A continuación reproducimos parte de la noticia del estreno en *El País*¹⁹, donde el realizador defiende su obra:

Para Aranda, Joanot Martorell “lo sabía todo” en su época, disfrutó de una “cultura inmensa” y llegó a ser “un plagista genial” de todo lo que conoció, fruto de lo cual existe *Tirant lo Blanch* al igual que *El Quijote*, ejemplos ambos de la parodia del género caballeresco y precursores de la novela moderna donde con sencillez se cuentan historias “muy complejas”. “Parece que conocía a Borges, a Stendhal”, ha señalado el cineasta, quien ha alabado especialmente el “juego de vanguardia” que el escritor valenciano utilizó en un diálogo entre Hipólito y la Emperatriz, encarnados por Sid Mitchel y Jane Asher, respectivamente, donde “hablan sobre sus pensamientos. Yo busco el pensamiento de un actor para saber dónde pongo la cámara”.

¹⁶ Dentro de la “I Setmana de cinema i literatura d’Alzira: ALZINEMA”. Gran Teatre, Alcira (Valencia).

¹⁷ Diario *ABC-Córdoba*, 07/04/2006. URL de la noticia: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/cordoba/abc.cordoba/2006/04/07/064.html> (Consultada por última vez el 20 de agosto de 2010)

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Diario *El País*, 30/03/2006. URL de la noticia: http://www.elpais.com/articulo/cultura/Aranda/estrena/Tirante/Blanco/elpporcul/20060330elpepucul_3/Tes (Consultada por última vez el 22 de agosto de 2010)

Sobre el tono humorístico de su nuevo “proyecto colectivo”, ha defendido el carácter “humano, no épico-heróico” de los personajes, donde Tirante es “un enfermo emocional” y los protagonistas están siempre en un primer término, delante de la situación política o guerrera: las escenas de batalla, dos en toda la cinta, son a cámara lenta y sin grandes alardes de producción, muy cuidada en cambio en toda la parafernalia palaciega de la época.

La banda sonora de *Tirant lo Blanc* es clara heredera de las investigaciones del compositor sobre músicas del mundo para películas como *La Pasión Turca* (Vicente Aranda, 1994), donde aportaba la doble vertiente de la música de aquel país: la mediterránea y la árabe.

También *Tirant lo Blanc* posee esa vertiente más árabe para la ciudad de Constantinopla o los ejércitos turcos, pero aporta elementos de nobleza y heroísmo para el protagonista a través de fanfarrias y potentes metales. Nieto separa musicalmente los mundos de Tirante y Carmesina, la realidad del héroe y lo inalcanzable de amor de la hija del Emperador, codiciado premio por ser la heredera del Imperio, para construir sobre el telón de fondo de la música turca la historia que propone Aranda.

Tirante es un personaje con dos caras en la película de Aranda, y esa dualidad la refrenda la música, a través de dos materiales temáticos.

The image shows a musical score for four instruments: Trumpet I (Tp. I), Trumpet II (Tp. II), Trumpets III-IV (Tp. III-IV), and Tuba. The first three staves (trumpets) play a melodic line starting with a forte (f) dynamic. The Tuba part plays a low, sustained chord with a fortissimo (ff) dynamic.

Ejemplo 9. *Tirant lo Blanc*.
Bloque 1-M1, c. 25

El primero de ellos hace referencia a Tirante el héroe. El motivo del protagonista marca el carácter del héroe, llegado a Constantinopla para vencer el asedio turco. Es el Caballero Blanco, seguro y poderoso, invencible y aterrador para sus enemigos, y eso lo establece claramente Nieto con poderosos acordes abiertos, normalmente en los metales, llenos de fuerza y seguridad.

Este motivo, siguiendo con la manera de trabajar de José Nieto, puede ser desarrollado para alcanzar el grado de tema.

La segunda propuesta musical para el protagonista se centra en el Tirante enamorado. Rescatando las palabras de Aranda en *El País* antes citadas, Tirante es “un enfermo emocional”, una persona obsesionada con Carmesina, motivo real de su viaje a Constantinopla. En este caso la música es inestable y más disonante, moviéndose en un estrecho ámbito de violas y cellos que la convierte en densa, y con inusuales saltos interválicos. Pone su foco en la turbación carnal que siente el pío Tirante, ejemplo para los suyos de buen cristiano, que, como se ve en la película, soporta toda la Liturgia de rodillas en el suelo. Tirante pierde la seguridad, no es una situación que él pueda controlar y, de este modo, la música también pierde su claridad (*Ej. 10*).

Ejemplo 10. *Tirant lo Blanc*. Bloque 1-M1, c.37

Nieto se sirve de instrumentos muy variados para constituir una orquesta que, al igual que sucedía en *Juana la Loca*, vuelve a prescindir de los violines, y que incorpora, además de dos pianos y dos arpas, nai²⁰, duduk²¹, cornetto, yargul, percusión, mandolina y guitarra de doce cuerdas. Los dos coros, uno de niños y otro de mujeres, representan la segunda vía de la música para la película: son, sobre todo, elementos de pureza enmarcados en texturas etéreas e irreales para la inmaculada Carmesina.

La música para la hija del Emperador, objeto de deseo de Tirante, también presenta dos vías. La primera de ellas, la inalcanzable y pura: la trama principal se centra en la virginidad de la princesa, llave para gobernar el Imperio. Es presentada en el agudo, casi etérea, en muchas ocasiones en voces agudas: se trata de un descenso de octava adornado con arabescos, una clara referencia al *Misteri d'Elx*, en un paralelismo que el compositor propone por el

Ejemplo 11. *Tirant lo Blanc*. Bloque 1-M6, c. 12

²⁰ Instrumento árabe, flauta de caña similar a la quena.

²¹ Instrumento de viento-madera originario de Armenia.

origen levantino de ambas obras, así como el objeto virginal para el que se dedica la música en ambos casos. Su aparición más común es en canon, con sucesivas entradas de las voces formando una armonía por terceras (Ej. 11).

Partiendo del mismo descenso de octava encontramos el segundo material temático, para el que no se usan arabescos, sino amplios arpeggios. Ésta es la Carmesina terrenal, mucho más carnal, representada por las amplias curvas del dibujo melódico. En la versión que presentamos a continuación se precede de una propulsión para después comenzar ese descenso, germen de toda la música para la princesa (Ej. 12):



Ejemplo 12. *Tirant lo Blanc*. Bloque 1-M3, c. 6

Pese a que se pueda reducir la música de *Tirant lo Blanc* a dos vertientes, lo cierto es que el compositor trabaja con una gran cantidad de materiales temáticos diferentes para construir un tapiz musical acorde con todos los elementos de una película ambiciosa y ampulosa en todos sus aspectos: amor, sexo, poder, ambición, guerra, intrigas palaciegas, magia, comedia...

Las intrigas palaciegas son el principal foco de atención de la película, y el tratar de influir sobre la decisión de la princesa, una constante. Aparece de manera sibilina, como la forma de actuar del entorno de Carmesina, sobre todo de Estefanía y Placerdemivida [sic.], y, al igual que en la película, se introduce casi sin que el espectador se dé cuenta, y va haciendo mella a través de un obsesivo *perpetuum mobile*. Su dibujo parte de las primeras notas del motivo de Tirante, repetidas obsesivamente, que toman un camino para su desarrollo diferente al tema del capitán, por lo que las consideraremos por separado.

El tema que abre la película es el encargado de representar musicalmente a la ciudad de Constantinopla, y por extensión a todo el Imperio. Se trata de una melodía llena de arabescos y giros que remiten a la vertiente más oriental de la ciudad (Ej. 13):



Ejemplo 13. *Tirant lo Blanc*. Bloque 1-M1 c.3

Partiendo de esta melodía, Nieto extrae la cabeza para modificarla y crear con ella el motivo identificador de los ejércitos turcos: modifica el material melódicamente, haciendo que el floreo no vuelva a la nota de par-

tida, sino medio tono más agudo. Este cromatismo más acuciado, junto a la novedad del yargul, convierte al motivo en una referencia a la llamada de los muecines a la oración islámica (Ej. 14 y 15):



Ejemplo 14. *Tirant lo Blanc*. Bloque1-M1, c. 3



Ejemplo 15. *Tirant lo Blanc*. Variación: Muecín (Bloque 2-M5, c.6)

Las escasas apariciones de los turcos traen con ellos llamadas a la oración y arabescos cromáticos más acusados que entroncan directamente con uno de los trabajos para las salas de conciertos que por aquella época acababa de estrenar Nieto: *La muerte del héroe* (2004), compuesta para cinco saxos (soprano, alto, tenor, tenor y bajo), contrabajo, un percusionista, piano y mezzosoprano. Basada en tres poemas árabes clásicos traducidos por Pedro Martínez Montálvez, fue estrenada el 13 de Diciembre de 2004 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid con la voz de Linda Mirabal, y repuesta el 13 de Octubre de 2007 dentro del ciclo Música para el tercer milenio con el que el Sax Ensemble celebraba su XX Aniversario.

Es conveniente indicar en este punto que el lenguaje de José Nieto para la sala de conciertos difiere en gran medida de su música para la imagen, buscando soluciones estéticas plenamente actuales que, si bien no abandona en el cine, este medio no permite llevarlas tan lejos. Su ideario de comunión con el público alejándose de las vanguardias más intelectuales y cerradas lo resume él mismo en el prólogo al libro *Música y cine: géneros para una generación*²²:

Junto a los grandes movimientos musicales del siglo XX, Impresionismo, Expresionismo, Dodecafonismo, Serialismo, Minimalismo, etc. dentro de los cuales se han movido grandes maestros que han producido magníficas obras, hay un *ismo* más, que es, quizás, al que más compositores se han adscrito y aún se siguen adscribiendo. Lo podríamos llamar el *Onanismo* ya que dentro de él se han producido cientos de obras “boomerang” que salen de su autor para, sin tocar a nadie, volver limpiamente a él. Obras, en las que no se advierte la menor intención de

²² Alejandro Pachón Ramírez: *Música y cine: géneros para una generación*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 2007, p. 15.

comunicarse con alguien y cuyo fin no parece que sea producir emociones ni sensaciones de ningún tipo. En estas obras aparece claramente una peligrosa subversión del fin y del medio.

Como indicamos antes, sólo hay dos secuencias de batalla propiamente dicha en *Tirant lo Blac*, y de muy corta duración. Sin embargo, la presencia de lo militar es más continua a través de desfiles, marchas o viajes, en los que es frecuente escuchar esta música, de la que sólo presentamos en el ejemplo el apartado rítmico-armónico en pianos, pero que también da mucha importancia a metales y percusión (con indicaciones de “inside piano”). Es una música marcial y violenta, siempre en *fortissimo*, y siempre conviviendo con una gran cantidad de masa sonora dentro de la película.

Existen también referencias musicales a personajes como la Viuda Reposada, uno de los personajes más complejos: su afán de casar a Carmesina con el Gran Turco no responde sino al amor que siente por Tirante, y a la necesidad de ser amada. Su tema se aleja de su papel de ‘mala’ de la película, para subrayar la melancolía, tristeza y soledad que sufre desde la muerte de su esposo. Lo forman pequeños fragmentos sin una línea musical fluida, como evocaciones de suspiros. También la lujuria que impregna todo el metraje es refrendada mediante choques armónicos, fuertes disonancias y pasos cromáticos en la melodía, buscando crear un ambiente incómodo para el espectador, por vicioso e inmoral.

Por último, existe una melodía de arpa, utilizada en un principio como música diegética que más adelante aparecerá para subrayar la historia de amor entre la Emperatriz e Hipólito. Conlleva una música luminosa y limpia, que se aleja por completo del tono general de la película, igual que esta trama secundaria se desvía de la historia principal.

La banda sonora se grabó en Inglaterra, en los estudios *Angels* y en *Abbey Road*, con una orquesta formada por músicos contratados para la ocasión dirigida por Nick Ingman. Por el momento, no existe una edición discográfica de la misma.

Conclusiones

Con este breve acercamiento a las tres partituras escritas por Nieto para la Trilogía Histórica de Aranda salta a la vista que el compositor –como todos– posee una marca de estilo, un catálogo de recursos construido durante estos cuarenta años de profesión, que el autor revisita con cada nueva película, de los que toma lo que necesita, y cuya eficacia está suficientemente probada por su amplia filmografía y los reconocimientos que jalonan su catálogo.

“Si la música produce en los espectadores emociones, y una serie de reacciones elementales como agrado o desagrado, estás tomando partido.

La música nunca es neutra”, sentencia Nieto en una entrevista para la televisión autonómica andaluza²³. Y realmente, habiendo analizado seis de sus últimas películas, nos damos cuenta de que en ninguna de ellas existe una falta de intención: toda la música cinematográfica de Nieto posee una fuerte carga de subjetividad, y un afán de influir en el espectador —aludiendo al título del libro escrito por el compositor— de manera ‘secreta’. Precisamente, en su libro, Nieto habla del concepto de ‘Inaudibilidad’, convertido en un pilar de su producción:

Uno de los principios de la utilización clásica de la música de cine, lo que en Estados Unidos se conoce como el modelo Max Steiner, es el de ‘inaudibilidad’, imposible traducción del inglés *inaudibility* que, naturalmente, no significa en este caso que la música no deba ser oída en absoluto, sino que debe ser percibida por el espectador de manera inconsciente. Este principio, necesario para que la música actúe de manera ‘secreta’, puede en muchas ocasiones ser prácticamente imposible de cumplir si partimos de un material temático inadecuado, y muy especialmente cuando éste responde a la fórmula “tema-pegadizo-repetido-hastala-saciedad.

Es necesario, pues, aclarar que al decir material temático 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. La combinación y el desarrollo de estos elementos nos permitirán cumplir los fines de la música, dándole, si así lo deseamos, lo que hemos denominado condición de ‘inaudibilidad’²⁴.

Con esta manera de trabajar, Nieto entabla un diálogo con el espectador haciéndole partícipe de la historia a través de su música, situándole donde le interesa al director y, sobre todo, dirigiendo su atención hacia aquello que considera importante. Con un instrumento tan poderoso como la música, el compositor manipula a la audiencia y dirige su empatía, haciéndoles que tomen partido, como su partitura, a favor o en contra de ciertos personajes o situaciones. Así lo vimos en *Juana la Loca* (Vicente Aranda, 2001), en la escena en la que Juana, a punto de ser desposeída de su título como Reina, pierde la batalla política en las Cortes y, sin embargo, la música la ensalza como vencedora moral de la escena, alineándose a favor de la ‘Reina Loca’, y sumándose a los vítores del pueblo²⁵.

²³ Declaraciones realizadas por José Nieto en un reportaje realizado para la televisión autonómica andaluza sobre su figura, y que se enmarcan dentro de la participación del compositor en el curso de verano “Música y lenguaje audiovisual: una aproximación interdisciplinar”. UNIA, Baeza (Agosto de 2009). Programa *Tesis*, Cedecom Prod. Emitido el sábado, 5 de septiembre de 2009, 10 horas.

²⁴ José Nieto: *Música para la imagen: la influencia secreta*, Madrid, Autor, 2003, p. 117.

²⁵ *Juana la Loca*, Bloque 18.

Mediante esta manera de apelar al subconsciente del espectador, activa códigos culturales comunes a toda la audiencia para aportar una información complementaria que no se encuentra en la imagen o el diálogo, lo que implica que muchas veces la música adelanta acontecimientos. Baste un ejemplo para ilustrar este hecho: la cadencia frígida que aparece continuamente en *Carmen* (Vicente Aranda, 2003) en metales con una doble intención: presentar una amenaza y anunciar la tragedia por llegar. Para ello, se sirve de un elemento español (la progresión armónica de la cadencia) que ubica territorialmente la historia, el registro grave como amenaza palpable, y el timbre de instrumentos de viento-metal, tradicionalmente asociados a la muerte, como estimulador de unos códigos musicales comunes a toda la música occidental.

La música cinematográfica funciona muy a menudo a la manera de un coro griego, para comentar una escena, facilitando su comprensión para el espectador y, de nuevo, dirigiendo su mirada hacia lo importante de la misma. Si de nuevo recurrimos a *Carmen* y nos situamos en su escena final, en la iglesia, la entrada de la música coincide con el momento en el que José se arrodilla suplicándole a Carmen que deje su vida y se vaya con él²⁶. El personaje llega a la humillación por el amor de esta *femme fatale*, y la música, a través de la lastimera melodía de un cello solista, recalca este momento, comentando la pérdida total de dignidad del protagonista, y compadeciéndose de aquel prestigioso soldado reconvertido en bandoletero por seguir a la cigarrera. Buscan el mismo efecto informativo, aunque a otro nivel, los coros de voces blancas que acompañan a la princesa Carmesina en *Tirant lo Blanc* (Vicente Aranda, 2006), mostrándola al espectador como un ser puro e inalcanzable.

Pero no siempre el papel de las bandas sonoras escritas por Nieto es tan poético. Muchas veces es necesario que la música se convierta en un elemento más que ayude técnicamente a la película, suavizando cortes, cubriendo saltos temporales, situando al espectador cronológica o territorialmente, imprimiendo ritmo a una escena o, simplemente, supliendo carencias. Este último es el caso de las dos batallas de *Tirant lo Blanc*, cuya flagrante insuficiencia de efectivos en pantalla se suple mediante el montaje y el sonido, y donde la música tiene un papel prioritario a la hora de crear la multitud y el caos bélico que no se ve en pantalla²⁷.

Pese a la gran cantidad de funciones que a lo largo de nuestro estudio hemos visto que desempeña la banda sonora, el compositor siempre se ha preocupado de establecer una estructura coherente que vertebré la totalidad de la música (ahí está el *Requiem* como hilo conductor de *Juana la Loca*),

²⁶ *Carmen*, Bloque 6.3.

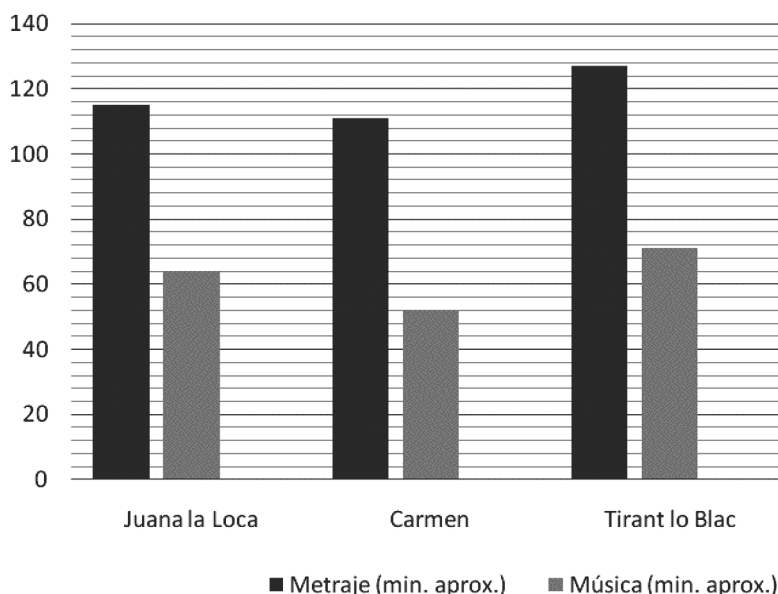
²⁷ *Tirant lo Blanc*, Bloque 2-M8 y Bloque 7-M1.

buscando una evolución y un desarrollo musical parejos a la historia para la que fue escrita. Así, hemos visto a través de los ojos del José de *Carmen* cómo el tema de los Bandoleros aparece en un principio heroico y triunfal, cuando el personaje se suma a esa aparente vida idílica, pero que se va pervirtiendo a medida que se desmorona el mito y descubre las miserias de su situación.

Pese a todos los lenguajes explorados por la música de José Nieto en estas películas, con los que el autor se adapta a las necesidades de cada película, nunca pierde su sonido característico, ese 'sonido Nieto' que a continuación trataremos de desgranar en una serie de puntos que se convierten en auténticas marcas de estilo:

- Predilección por la melodía en cuerdas.
- Parte de motivos cortos, cuya maleabilidad permite su adaptación al *timing* de cada escena, desarrollándolos en forma de temas si es necesario. Ambos -motivos y temas- beben directamente de los *leitmotiven* wagnerianos, ya que se relacionan a una determinada situación o personaje, y evolucionan con él a través de variaciones melódicas, armónicas, rítmicas o tímbricas.
- Uso de *ostinati* como un elemento indispensable, bien sea para imprimir ritmo a la escena, para crear un bucle obsesivo, o como simple acompañamiento, que de nuevo se revela como muy maleable.
- Cuidada utilización de la percusión, siempre muy presente en el metraje (no hay que olvidar los orígenes como batería de jazz de Nieto).
- Construcción de estructuras o bloques musicales que buscan un punto de clímax hacia el que dirigen 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.
- Recurrentes giros melódicos y armónicos que se reflejan en la similitud entre los materiales (es frecuente el ascenso de semitono más descenso de tercera, y sus variantes en inversión, retrogradación, etc.).
- Marcada sincronía con las imágenes, conseguida a través de constantes cambios de compás que adaptan la estructura musical al montaje.
- Respeto de los diálogos: la música pasa a un segundo plano y limita sus evoluciones para dejar escuchar el texto informativo al espectador. Haciendo alusión al punto anterior, esa sincronía funciona también en estas situaciones, ya que la música emerge en forma de breves intervenciones en primer plano para cubrir los silencios entre las intervenciones de los personajes, cuando el ritmo de la escena así lo requiere.

La música escrita por José Nieto se adapta al espacio que posee, para regular la cantidad de material temático diferente con el que el compositor va a trabajar. De este modo, encontramos que *Tirant lo Blanc* es la partitura con mayor cantidad de elementos temáticos diferentes, ya que es la que posee más metraje para su desarrollo. A continuación incluimos un gráfico comparativo de las tres películas, donde se incluye el metraje total de cada película y la cantidad de música compuesta por Nieto, en un minutaje aproximado:



Nieto siempre ha sido muy consciente del espacio del que dispone y ha sabido adaptarse a cada situación. Por eso, fue una figura clave en la televisión española de los años 80, con los documentales *El arca de Noé* (1981), *Esta es mi tierra* (1982) o *Ciudades perdidas* (1984-1989); y las series *Teresa de Jesús* (Josefina Molina, 1983) y *Los jinetes del Alba* (Vicente Aranda, 1990). Los últimos trabajos televisivos los realiza para la BBC en colaboración con el director Alan Ereira: *The Heart of the World* (1990) y *Crusades* (1994). Pese a que en los últimos quince años no se ha vuelto a acercarse a la música para televisión, el medio aportaba a Nieto una libertad y riqueza temática que no tiene en los largometrajes:

Si, en el cine actual, aceptamos que una película puede llevar entre veinticinco y cuarenta y cinco minutos de música [...] no parece fácil que el espectador sea capaz de percibir cinco o seis temas distintos, sobre todo si no hay tiempo

material para desarrollarlos. Sin embargo, si la duración de la película es entre cuatro y ocho horas, no sólo se puede aplicar este sistema, sino que además resultará de gran utilidad, al proporcionarnos una gran variedad de temas, para desarrollarlos y combinarlos a lo largo de las varias horas de narración²⁸.

Entendida como un elemento más dentro de la película –como la fotografía o el guión–, las bandas sonoras escritas por José Nieto buscan, ante todo, realizar un servicio a favor del largometraje para el que han sido escritas. Sin embargo, escurriendo esa superficie de aparente servilismo, encontramos todo un trabajo de artesanía que, perfeccionado a lo largo de cuarenta años, muestra un rechazo absoluto hacia la música vacía. Siempre existe una intención, siempre hay un porqué, y, sobre todo, siempre hay una búsqueda de coherencia, de formar una supraestructura más allá de los bloques individuales que aúne todos los elementos y constituya un todo musical.

²⁸ José Nieto: “La música en las series de ficción” *Ficción televisiva: Series*. Joseba Lopezortega (ed.) Madrid, SGAE, 1995, p. 100.