

El presente volumen recopila investigaciones, en general desde el ámbito académico, en las que se muestra una síntesis de los estudios más actuales sobre la función de la música en el entramado audiovisual. Se dedica una parte importante a los estudios sobre música de cine español en torno a figuras destacadas como Rodolfo Halffter, Jesús García Leoz, Antonio Pérez Olea o Roque Baños. Asimismo, el cine internacional tiene presencia en el estudio de la obra de Jim Hasmush y Stephen Daldry, además de un interesante análisis sobre las diferentes opciones metodológicas en la actualidad.

Se ofrecen nuevas propuestas didácticas mediante el uso de audiovisuales, desde planteamientos innovadores en su momento, caso de la propuesta pedagógica de las hermanas Lewisoohn, o una metodología para facilitar la comprensión de las texturas musicales mediante la visualización de interpretaciones musicales, hasta el uso de los videojuegos y las bandas sonoras en el aula con el fin de mejorar los procesos de aprendizaje.

Un novedoso bloque dedicado al estudio del videoclip y la red cierra este trabajo en el que se difunden las últimas corrientes de investigación en nuestro país en torno a los estudios de música en el lenguaje audiovisual, fomentando el intercambio de conocimientos y diferentes líneas de investigación entre investigadores que nos permitan comprender mejor los documentos audiovisuales y encontrar nuevas estrategias didácticas que mejoren los procesos de enseñanza-aprendizaje.

 **letradepalo**  
ediciones  
[www.letradepalo.es](http://www.letradepalo.es)



 JUNTA DE EXTREMADURA



VOL.  
II

MÚSICA Y MEDIOS AUDIOVISUALES:  
ANÁLISIS, INVESTIGACIÓN Y NUEVAS PROPUESTAS DIDÁCTICAS

VOLUMEN II

# MÚSICA Y MEDIOS AUDIOVISUALES: ANÁLISIS, INVESTIGACIÓN Y NUEVAS PROPUESTAS DIDÁCTICAS

Laura Miranda

Ramón Sanjuán

(EDITORES)



**MÚSICA Y MEDIOS  
AUDIOVISUALES:  
ANÁLISIS, INVESTIGACIÓN  
Y NUEVAS PROPUESTAS  
DIDÁCTICAS**

---

**VOLUMEN II**

---

Laura Miranda  
Ramón Sanjuán

**(EDITORES)**



**letradepalo**  
ediciones

[www.letradepalo.es](http://www.letradepalo.es)

*Música y medios audiovisuales: análisis, investigación y nuevas propuestas didácticas*  
Volumen II

*Editores:*

Laura Miranda  
Ramón Sanjuán

© de sus autores, 2017

*Colaboradores:*

Sociedad Española de Musicología (SEdeM)



---

Ayudas a Grupos de Investigación de la Secretaría General de Ciencia, Tecnología e Innovación de la Junta de Extremadura. Grupo de Investigación HUM026



**JUNTA DE EXTREMADURA**

*Edita:*

Ediciones Letra de Palo, S.L.  
Avda. Maisonnave, 9. 03003 Alicante  
[www.letradepalo.es](http://www.letradepalo.es)  
[editorial@letradepalo.es](mailto:editorial@letradepalo.es)

*Diseño de cubierta y maquetación:* Letradepalo  
*Impresión:* Service Point

ISBN (Obra completa): 978-84-15794-47-9  
ISBN (Vol. II): 978-84-15794-49-3  
Depósito legal: A 390-2017

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibido reproducir, almacenar o transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.), sin la autorización por escrito de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

# Índice

Prólogo . . . . .	9
<b>PARTE I. Música de cine en España . . . . .</b>	<b>11</b>
1. Rodolfo Halffter y el cine. Composición para la pantalla durante la Guerra Civil española . . . . .	13
LIDIA LÓPEZ GÓMEZ	
2. El empleo de la modalidad y el contrapunto en la obra cinematográfica de Jesús García Leoz (1939-1950) . . . . .	35
ESTHER GARCÍA SORIANO	
3. Los inicios de Antonio Pérez Olea como compositor y director de fotografía en el Nuevo Cine Español . . . . .	67
DIANA DÍAZ GONZÁLEZ	
4. Una zarzuela de cine: aproximación a las adaptaciones cinematográficas de <i>La verbena de la Paloma</i> de Tomás Bretón . . . . .	81
CONSUELO PÉREZ-COLODRERO DESIRÉE GARCÍA-GIL	
5. La marcha procesional como BSM: el caso de <i>Alatriste</i> (2006) . . . . .	97
JUAN CARLOS GALIANO DÍAZ	
<b>PARTE II. Música para escena . . . . .</b>	<b>113</b>
6. <i>Don Giovanni</i> en el franquismo: recepción musical y elementos audiovisuales escénicos contemporáneos . . . . .	115
VIRGINIA SÁNCHEZ RODRÍGUEZ	
7. Sobre las fronteras de la «ópera rock». . . . .	133
ABEL LACUEVA	
8. Músicas populares en la programación de la OCNE: el caso de la música de cine . . . . .	143
PALOMA ALVAR NUÑO	

<b>PARTE III. Audiovisual para la educación musical . . . . .</b>	<b>153</b>
9. Las texturas musicales: propuestas didácticas para un aprendizaje en clave audiovisual. . . . .	155
VICENTE GALBIS LÓPEZ	
10. Enseñanza-aprendizaje en el aula de música a través de los videojuegos . . . . .	167
SONSOLES RAMOS AHIJADO	
11. La banda sonora en el aula de música a través de los Oscar® . . . . .	181
HÉCTOR ARCHILLA SEGADE	
12. La propuesta pedagógico-artística de las hermanas Lewisohn. . . . .	203
MARÍA TERESA NÚÑEZ LÓPEZ	
ANA MARÍA SÁNCHEZ SÁNCHEZ	
<b>PARTE IV. Cine internacional y métodos de análisis . . . . .</b>	<b>217</b>
13. Enfoques parciales en los distintos análisis de música para medios audiovisuales: hacia una interacción sinérgica . . . . .	219
SERGIO LASUÉN	
14. Música y escenario narrativo: la indefinición temporal en la música de <i>Las horas</i> . . . . .	229
CELIA MARTÍNEZ GARCÍA	
15. Jim Jarmusch y los orígenes del <i>rock and roll</i> . Trenes, radios y crítica cultural en <i>Mystery Train</i> . . . . .	245
LOLA SAN MARTÍN ARBIDE	
16. El asesino a sueldo, los vampiros y el concepto de banda sonora en el cine de Jim Jarmusch . . . . .	261
POMPEYO PÉREZ DÍAZ	
<b>PARTE V. Videoclip, internet y nuevas prácticas creativas . . . . .</b>	<b>273</b>
17. Hábitos de escucha musical durante la navegación. Dónde, cómo y qué escuchamos a través de Internet . . . . .	275
DANIEL TORRAS I SEGURA	
18. <i>Mash-ups</i> audiovisuales: del vídeo musical al « <i>collage</i> » cinematográfico . . . . .	297
RUTH PIQUER	

# 5. LA MARCHA PROCESIONAL COMO BSM: EL CASO DE *ALATRISTE* (2006)

Juan Carlos Galiano Díaz<sup>1</sup>  
*Universidad de Granada*

## RESUMEN

A través del presente artículo se pretende estudiar el proceso mediante el cual un género musical de carácter religioso, como es la música procesional, se introduce en un ámbito totalmente diferente, como es la música de cine. Concretamente, encontramos esta intertextualidad en la BSM<sup>2</sup> de la película *Alatriste* (2006), dirigida por Agustín Díaz Yanes y ganadora de 3 Premios Goya. A pesar de que la BSM de *Alatriste* fue compuesta por el murciano Roque Baños, esta película incluye un peculiar bloque musical en la escena final que representa la Batalla de Rocroi (19 de mayo de 1643). En él, podemos escuchar una de las marchas procesionales más populares en el ámbito del patrimonio musical de la Semana Santa andaluza: *La Madrugá* (1987), del compositor onubense Abel Moreno.

---

<sup>1</sup> La presente investigación ha sido llevada a cabo gracias a una Beca de Iniciación a la Investigación otorgada por el Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Granada durante el curso académico 2015/2016.

<sup>2</sup> Las siglas BSM hacen referencia al término banda sonora musical, acuñado por Josep Lluís i Falcó (1995: 169-186). La banda sonora original (BSO) de una producción audiovisual incluye tanto la música como los diálogos y efectos de sonido.

## Introducción<sup>3</sup>

*Alatriste* es una película española estrenada en 2006, dirigida por Agustín Díaz Yanes (1950) y protagonizada, entre otros, por el actor estadounidense Viggo Mortensen (1958). *Alatriste* es actualmente la sexta producción con mayor presupuesto del cine español (Abril, 2015). Se trata de un largometraje basado en el personaje protagonista de la colección literaria *Las aventuras del capitán Alatriste* (1996-2011),<sup>4</sup> del escritor cartagenero Arturo Pérez-Reverte (1951), que relata las historias de un veterano de los tercios de Flandes que malvivía como espadachín a sueldo en el Madrid del siglo XVII (Pérez-Reverte, 1996: 11-12).

La película está ambientada en el siglo XVII, durante el reinado del rey Felipe IV (1605-1665) de España, al servicio del cual lucha el capitán Alatriste. Tal y como se describe al comienzo del primer texto de la colección, Diego Alatriste y Tenorio fue un soldado con sobrada experiencia militar que se ganó el apodo de «capitán» en la Guerra de Flandes, cuando se vio en la necesidad de dirigir su compañía en medio de la batalla tras la muerte de su verdadero capitán (Pérez-Reverte, 1996: 12).

De acuerdo con los datos proporcionados en las novelas, el capitán Alatriste nació en la provincia de León en torno a 1582, falleciendo el 19 de mayo de 1643 en la Batalla de Rocroi (Pérez-Reverte, 1996). El capitán Alatriste se trata de un personaje ficticio, procediendo su apellido del primer editor mexicano de Pérez-Reverte, Enrique Sealtiel Alatriste y Lozano, nacido en 1949. Sin embargo, existen estudios que reflejan la similitud de Alatriste con el capitán Matías de Fuentes, quien dirigió al Regimiento de Infantería de Soria nº 3 en la Batalla de Piacenza en 1746 debido al fallecimiento del coronel del regimiento en la batalla (Bragado Echevarría, 2013: 30).

La BSM de la película fue compuesta por el murciano Roque Baños (1968), constando esta de cuarenta y ocho bloques<sup>5</sup> musicales. Cuando Díaz

---

<sup>3</sup> Queremos agradecer la colaboración para la realización del presente artículo de Roque Baños López (compositor de la BSM de *Alatriste*), Agustín Díaz Yanes (director de *Alatriste*), Abel Moreno Gómez (compositor de *La Madrugá*) y Tessa Díez (representante de Roque Baños).

<sup>4</sup> *Las aventuras del capitán Alatriste* se compone de siete libros: *El capitán Alatriste* (1996), *Limpieza de Sangre* (1997), *El sol de Breda* (1998), *El oro del rey* (2000), *El caballero del jubón amarillo* (2003), *Corsarios de Levante* (2006) y *El puente de los Asesinos* (2011).

<sup>5</sup> El término bloque o *cue* designa cada uno de los fragmentos musicales de la película. Éstos suelen ir numerados y con la indicación de tiempo (en minutos y segundos).

Yanes se puso en contacto con Baños, le pidió una BSM con connotaciones españolas y aires flamencos: «le dije [a Roque] que escuchase discos de Paco de Lucía (1947-2014) y de otros artistas representativos del flamenco» (Galiano Díaz, 2015b).

Así, a lo largo de la película podemos escuchar diferentes elementos tímbricos característicos de la música del Barroco español tales como la guitarra española, guitarra barroca, vihuela española, salterio, cajón y pandero; además de connotaciones étnicas y pasajes orquestales para los momentos más emotivos y las secuencias de batalla, que dulcifican y enfatizan la acción, respectivamente. Como punto y final de la BSM del largometraje, suena de manera extradiegética en el momento que tiene lugar la Batalla de Rocroi (mayo de 1643),<sup>6</sup> una de las marchas procesionales más conocidas del patrimonio musical de la Semana Santa andaluza: *La Madruga* (1987), del onubense Abel Moreno Gómez (1944).

## Aproximación al concepto de música procesional instrumental andaluza

Dentro de las múltiples dimensiones artísticas abarcadas por la Semana Santa andaluza —orfebrería, imaginería o gastronomía, entre otras—, no podemos dejar de lado el gran patrimonio musical que rodea a esta festividad religiosa. Entendemos por música procesional la «práctica musical que tiene como objetivo principal acompañar las procesiones o desfiles de pasos por las calles durante los actos que la liturgia cristiana dedica a la pasión, muerte [y resurrección] de Jesucristo» (Martín Rodríguez, 2014: 205) o procesiones de gloria.<sup>7</sup>

Para clasificar la música procesional, se puede establecer una división en dos grandes bloques: vocal e instrumental. Dentro de la música procesional vocal encontramos «desde romances cantados de la Pasión, saetas antiguas o flamencas, sentencias, pregones, hasta el Miserere o el Stabat Mater polifó-

---

<sup>6</sup> La Batalla de Rocroi tuvo lugar en 1643 entre el ejército francés, al mando del joven Luis II de Borbón-Condé, y el ejército español a las órdenes del portugués Francisco de Melo, capitán general de los tercios de Flandes. El enfrentamiento terminó con la victoria francesa.

<sup>7</sup> Entendemos por «procesión de gloria», a aquellos desfiles procesionales que tienen lugar fuera del periodo de Semana Santa o Cuaresma.

nicos» (Martín Rodríguez, 2014: 206). La música procesional instrumental, presenta una estructura, estilo y carácter, que se identifica con la forma musical «marcha», que se desglosa a continuación (Galiano Díaz, 2016). Entendemos por marcha procesional un tipo de «marcha lenta con carácter religioso compuesta para ser interpretada como acompañamiento musical en los desfiles procesionales» (Gutiérrez Juan, 2009: 77). De acuerdo con Berlanga Fernández:

Las marchas y las saetas en Andalucía, a pesar de ser dos manifestaciones musicales muy distintas entre sí, tienen en común el haberse gestado en el marco de la religiosidad popular, de forma que hoy día son parte integrante de los desfiles procesionales o de las estaciones de penitencia de la Semana Santa. Pero la Semana Santa andaluza es rica en manifestaciones musicales. Por todo su territorio encontramos muchas y muy variadas músicas, igualmente ligadas a la Semana Santa aunque no tan conocidas como las marchas y las saetas flamencas (Berlanga Fernández, 2009: 13).

A pesar de no tener un esquema formal único, las marchas procesionales están basadas en la forma «minueto», teniendo la mayor parte de ellas la siguiente estructura:

Introducción (Opcional)	Tema A	Tema B	Reexposición del tema A	Trío	Coda (Opcional)
----------------------------	--------	--------	----------------------------	------	--------------------

**Ilustración 1:** Esquema formal común de las marchas procesionales. Fuente: elaboración propia

Tal y como expone Martín Rodríguez (2014: 211), «el repertorio de marchas procesionales que se compone en Andalucía junto con la forma y el estilo de las formaciones musicales que las interpretan [agrupaciones musicales,<sup>8</sup> bandas de cornetas y tambores,<sup>9</sup> bandas de música,<sup>10</sup> bandas montadas<sup>11</sup> y música de capilla<sup>12</sup>], constituyen los principales elemen-

<sup>8</sup> Formadas por instrumentos de viento metal y percusión.

<sup>9</sup> Integradas en su origen solo por cornetas y tambores, a pesar de que en la actualidad incluyen otros instrumentos de viento metal como trompa, trompeta, trombón o tuba.

<sup>10</sup> Compuestas por todas las familias de instrumentos excepto la cuerda.

<sup>11</sup> Formación a caballo generalmente constituida por clarines y timbales.

<sup>12</sup> Actualmente, la plantilla más habitual se compone de oboe, clarinete y fagot, a pesar de que comprende un heterogéneo grupo de formaciones tanto vocales como instrumentales (Castroviejo López, 2016: 16).

tos diferenciadores que se toman de esta práctica musical andaluza para la construcción y proyección de su imagen hacia el exterior». Tanto es así, que las marchas procesionales andaluzas son interpretadas en todo el panorama nacional al ser bien recibidas por el público (Valles del Pozo, 2008: 229). Así mismo, encontramos ejemplos de bandas de música europeas que incluyen marchas procesionales andaluzas como parte de su repertorio (Comas, 2017; StadtkapelleKoeln, 2017).

### ***La Madrugá* como marcha procesional**

*La Madrugá* es una marcha procesional para banda de música compuesta en el año 1987 por Abel Moreno Gómez, durante su estancia como director de la Banda de Música de la División Mecanizada Guzmán de Sevilla, popularmente conocida como Banda de Música del Regimiento de Infantería Soria nº 9. En esta marcha el compositor pretende narrar cronológicamente cómo se vive una «madrugá»<sup>13</sup> en la ciudad de Sevilla (Galiano Díaz, 2014). Estamos ante un ejemplo de marcha procesional descriptiva, que no se atiene a la forma más común de las marchas procesionales.

La forma musical de la misma no es la normal para esta clase de composiciones, ya que tuvo que partir de seis motivos musicales, puesto que son seis las hermandades que hacen esa noche estación de penitencia,<sup>14</sup> cada tema representa a una cofradía,

<sup>13</sup> Entendemos como «madrugá» la noche del Jueves Santo al Viernes Santo.

<sup>14</sup> Las 6 hermandades que realizan estación de penitencia durante la «madrugá» sevillana son las siguientes: «Primitiva Hermandad de los Nazarenos de Sevilla, Archicofradía Pontificia y Real de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Santa Cruz en Jerusalén y María Santísima de la Concepción» (El Silencio); «Pontificia y Real Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder y María Santísima del Mayor Dolor y Traspaso» (El Gran Poder); «Real, Ilustre y Fervorosa Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestra Señora del Santo Rosario, Nuestro Padre Jesús de la Sentencia y María Santísima de la Esperanza Macarena» (Esperanza Macarena); «Pontificia y Real Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo del Calvario y Nuestra Señora de la Presentación» (El Calvario); «Pontificia, Real e Ilustre Hermandad y Archicofradía de Nazarenos del Santísimo Sacramento y de la Pura y Limpia Concepción de la Santísima Virgen María, del Santísimo Cristo de las Tres Caídas, Nuestra Señora de la Esperanza y San Juan Evangelista» (Esperanza de Triana); y «Real, Ilustre y Fervorosa Hermandad Sacramental, Ánimas Benditas y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús de la Salud y María Santísima de las Angustias Coronada» (Los Gitanos).

después procedía a enlazarlos de forma natural y lógica, así como de forma cronológica según su aparición en la famosa «madrugá» sevillana (Galiano Díaz, 2014).

*La Madrugá* presenta una armonía y melodía sumamente sencillas. A pesar de ser una marcha creada en principio para su interpretación por una banda de música, se han realizado versiones para orquesta sinfónica posteriormente. La razón por la que esta y otras muchas marchas procesionales de este compositor tienen una sencilla armonía y melodía se debe a la larga duración de las estaciones de penitencia, lo cual exige marchas asequibles para las distintas formaciones musicales, sin que por ello pierdan calidad (Galiano Díaz, 2014).

La plantilla instrumental de *La Madrugá* consta de flauta, oboe, fagot, requinto, clarinete en si bemol a cuatro partes, clarinete bajo, saxofón alto a dos voces, saxofón tenor, saxofón barítono, fliscorno a dos voces, trompa en mi bemol, trompeta en si bemol a dos partes, trombón a tres partes, bombardino, tuba, timbales, caja, bombo, platos y campana tubular.

Los tres motivos temáticos que representan a las hermandades de corte fúnebre aparecen en la tonalidad de re menor, mientras que los tres que representan a las hermandades de un corte más alegre los encontramos en su tonalidad homónima, re mayor. En el siguiente esquema observamos el orden en el que aparecen en la marcha los diferentes motivos y las hermandades a las que representan:

Silencio	Gran Poder	Calvario	E. Macarena	E. de Triana	Gitanos
cc. 17-42	cc. 43-76	cc. 77-113	cc. 114-146	cc.115-146	cc.167-182

**Ilustración 2:** Orden de los motivos temáticos que representan a las diferentes hermandades que procesionan en la «madrugá» sevillana. Fuente: elaboración propia

La marcha comienza con una breve introducción, donde suena una campana, indicando que es la una de la mañana y comienza su salida procesional Nuestro Padre Jesús Nazareno (Señor de «El Silencio»). Dicha introducción da pie al motivo temático que representa a esta hermandad (Ilustración 3), iniciado por clarinetes, saxofones altos y fliscornos, a los que se añadirán posteriormente trompas, saxofones tenores, saxofones barítonos, bombardinos, tubas, fagotes y trompetas.



(Ilustración 6), interpretado por el clarinete; y otro que representa a la Hermandad de la «Esperanza de Triana» (Ilustración 6), interpretado por el saxofón alto.



**Ilustración 6:** Motivos temáticos que representan a las hermandades de la «Esperanza Macarena» (primer pentagrama de los sistemas) y «Esperanza de Triana» (segundo pentagrama de los sistemas). Fuente: elaboración propia

Seguidamente, aparece la reexposición del motivo que representa a la hermandad de «El Silencio», que nos indica que son las siete de la mañana y dicha hermandad está entrando en su sede canónica. Al final de la marcha, las trompetas interpretan el motivo temático de la hermandad de «Los Gitanos» (Ilustración 7), que va a sobresalir por encima del resto de motivos anteriores en el *tutti* final.



**Ilustración 7:** Motivo temático que representa la Hermandad de «Los Gitanos». Fuente: elaboración propia

La marcha finaliza con diversos golpes de timbales o caja (dependiendo si es interpretada en concierto o en procesión), que representan el racheo de los costaleros al andar (Ilustración 8).



La grabación incluida en la película fue realizada por la banda de música del Regimiento de Infantería Soria nº 9, formando parte del trabajo discográfico *Antología de marchas procesionales I* (1988).<sup>17</sup>

Algunas fuentes apuntan a que la inclusión de *La Madrugá* en *Alatriste* se debe a la relación del capitán Alatriste con el regimiento de la banda que grabó la versión incluida en el largometraje (S.A., 2006), datos que no podemos contrastar ya que el director de la película desconocía por completo tanto este hecho como la simbología de la marcha (Galiano Díaz, 2015b).

En primera instancia, Yanes dudó en incluir en dicha escena la marcha procesional *Amarguras* (1919) de Manuel Font de Anta (1889-1936)<sup>18</sup> o *La Madrugá*. Sin embargo, se decantó por la segunda debido a que su duración y musicalidad la hacían sincronizar mejor con la escena que la marcha de Font de Anta (Galiano Díaz, 2015b).

Uno de los principales motivos por los que Yanes quería música procesional en la mencionada escena fue por la gran carga sentimental que esta posee.

Quería que la escena de Rocroi tuviera una música española cargada de sentimiento, y nada mejor que la música de la Semana Santa. Creo que las marchas de la Semana Santa de Sevilla poseen un gran valor sentimental, tanto para la persona que es religiosa como para la que no lo es. En Rocroi quería introducir música sacra española con aires de emotividad y creo que la música cofrade sevillana se identifica con estas características. En definitiva, quería que cuando el espectador cinematográfico viese dicha escena, la identificase sin ninguna duda con la música española, y creo que nada mejor para identificar la música española que una marcha procesional (Galiano Díaz, 2015b).

Antes de que Díaz Yanes contactase con Roque Baños para que pusiera música a *Alatriste*, ya contaba con *La Madrugá* para la escena final. No obstante, fue decisión del propio Baños el hecho de querer componer una música original con tintes de marcha procesional para Rocroi, motivo por el que compuso el bloque musical «Cuenta lo que fuimos».

---

<sup>17</sup> A la fecha del cierre del presente artículo se han registrado un total de sesenta y una grabaciones de *La Madrugá*. Ver: «La madrugá». *Patrimonio musical*. 25 de marzo de 2016. Sitio web: <http://www.patrimoniomusical.com/bd-marcha-47>

<sup>18</sup> La marcha procesional *Amarguras* también se incluye en el trabajo discográfico *Antología de marchas procesionales*.

Díaz Yanes me comentó desde el principio que él quería que *La Madrugá* sonase en esa última escena de la película, pero yo le comenté que lo mejor era que compusiese un tema original para ese momento, aunque lo hiciese con connotaciones de marcha procesional, como él quería. Insistí en ello, porque considero que tenía más sentido y de esa manera habría un equilibrio, un desarrollo y una conclusión, además de un final que engrandeciese la historia de Alatriste, que ensalzase la leyenda (Galiano Díaz, 2015a).

La principal diferencia entre *La Madrugá* y «Cuenta lo que fuimos» reside en su instrumentación, ya que la marcha procesional está compuesta para banda de música y la música original de Baños está instrumentada para orquesta con diversos fragmentos vocales. Según afirma Díaz Yanes (2015), en ningún momento se planteó incluir una versión orquestal de *La Madrugá*, a pesar de que el resto de la BSM cuente con pasajes orquestales, ya que pretendía mantener en *Alatriste* los cánones de la marcha procesional tal y como es interpretada durante la Semana Santa.

No obstante, «Cuenta lo que fuimos» no ha quedado en el tintero, ya que a partir de este bloque musical, Baños realizó una marcha procesional para banda de música titulada *El Sepulcro*, dedicada a la Hermandad de la Vera Cruz y Santo Sepulcro de su localidad natal, Jumilla (Murcia), a petición de su propio padre (Galiano Díaz, 2015). Como anécdota, cabe mencionar la existencia en la red un montaje de la escena de Rocroi con la música de Roque Baños (Lagomazzini, 2014).<sup>19</sup>

La grabación de *La Madrugá* escogida por Díaz Yanes tiene una duración de siete minutos y cuarenta segundos, mientras que en la película solamente podemos escuchar los primeros tres minutos y un segundo. En el fragmento de la marcha que aparece en *Alatriste* escuchamos los motivos que representan a las hermandades de «El Silencio», «Gran Poder» y el comienzo del motivo que representa a la hermandad de «El Calvario», encontrándose su totalidad en la tonalidad de re menor, hecho que otorga una mayor solemnidad y un tono emotivo general a la escena.

Si nos atenemos a la clasificación de las funciones de la música en el cine propuesta por Teresa Fraile (2004: 38), en la escena de Rocroi predomina la función expresiva, ya que la tonalidad de re menor en la que se encuentra el fragmento de *La Madrugá* que aparece en *Alatriste* otorga de una mayor

---

<sup>19</sup> Ver: «El verdadero final de Alatriste». You Tube. 19 de marzo de 2016. Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=lgonlP7dYfo>

solemnidad y carga emocional a la batalla, añadiéndole un carácter trágico a la escena asociado al empleo de una tonalidad menor (Hernández Salgar, 2012: 52). Así mismo, *La Madrugá* funciona también como ambientación contextual, puesto que se pretende predisponer al espectador a identificar la escena con lo «español» mediante la inclusión de una marcha procesional.

La versión comercial de la BSM de *Alatriste* consta de veinte *tracks* compuestos en su totalidad por Roque Baños y grabados por la Orquesta Pro & Art (2010), entre los que se incluye «Cuenta lo que fuimos», en lugar de *La Madrugá*.<sup>20</sup>

Además de formar parte de la BSM de *Alatriste*, *La Madrugá* se integra como parte de la BSM de otras producciones audiovisuales españolas como son los cortometrajes *La Orquesta de las Mariposas* (2010) y *Espich* (2014).

## Conclusiones

Con *La Madrugá* y *Alatriste* estamos ante un claro ejemplo de intertextualidad musical, donde un género musical con una clara finalidad religiosa, como es la música procesional, es sacado de contexto para introducirse en una secuencia bélica de un largometraje.

Según el director de la película (Galiano Díaz, 2015b), este proceso de intertextualidad al que hacemos referencia ha sido muy bien recibido fuera de España e incluso en la ciudad de Sevilla. Sin embargo, hay quienes conocen la marcha procesional desde el contexto de la Semana Santa andaluza y les llama la atención la inclusión de la misma en *Alatriste* por su «distanciamiento con las imágenes, haciendo rebotar la atención en las propias imágenes, hecho que se conoce en el marco del lenguaje cinematográfico como «contrapunto intensificador»» (Fraile Prieto, 2004: 30).

Podemos afirmar que existe una relación semántica entre la música procesional y su inclusión en *Alatriste*, puesto que la primera de ellas se identifica con un hecho como es la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo y la escena de Rocroi, con la agonía y muerte del ejército español. Estamos ante

<sup>20</sup> Los veinte *tracks* de los que compone la versión comercial de la BSM de *Alatriste* son: «Flandes», «Alatriste», «Angélica y María», «Malatesta», «Bocanegra», «La conquista de Breda», «Quien no sospecha tanto amor», «Asalto al galeón», «Toca ser libres», «Los menesteres del rey», «Traición a Íñigo», «Duelo», «Recordando a Quevedo», «El Collar», «La mancha de la traición», «Batalla», «Héroe abatido», «Cuenta lo que fuimos» y «Fanfarre y créditos».

un caso donde se pone de manifiesto la traslación de la semanticidad de la música, ya que la intención del compositor de *La Madrugá* es la de describir cómo se vive la noche previa a la muerte de Jesucristo en la ciudad de Sevilla, mientras que la voluntad del director en *Alatriste* es la de escenificar al son de *La Madrugá* la batalla final en la que se produce la muerte del protagonista.

Es destacable la afirmación que ofrece Díaz Yanes sobre la música procesional, identificándola como máximo exponente de la música española. Somos conscientes de que tras esta subjetiva afirmación hay un gran debate. No obstante, podemos afirmar es que la música procesional cumple dos de las tres acepciones expuestas por Giménez Rodríguez (2006: 922) del adjetivo «español» en música, como son la geográfico-histórica e histórico-social.

## Referencias bibliográficas

Abril, M. (2015). «Las 10 películas españolas más caras». 18 de abril de 2016. Sitio web: <http://www.ecartelera.com/noticias/27770/10-peliculas-mas-caras-cine-espanol/>

Ayala Herrera, I.M. (2007). «Música de palio: aproximación a la música para banda de la Semana Santa andaluza». En *Anuario de la Federación de Cofradías de la Semana Santa de Guadix*, nº1, pp. 70-81.

Berlanga Fernández, M.A. (2009). «Músicas de la Semana Sana Andaluza en su marco teatral. Polifonías tradicionales, romances, pregones y saetas». En *Polifonías tradicionales y otras músicas de la Semana Santa andaluza*, pp. 17-54. Ciudad Real: Ministerio de Cultura.

Bragado Echevarría, J. (2013). «¿Un capitán Alatriste en el s. XVIII?». En *Historia Rei Militaris*, nº4, pp. 30-40.

Castroviejo López, J.M. (2016). *De bandas y repertorios. La música procesional en Sevilla desde el siglo XIX*. Sevilla: Samarcanda.

Comas, J. (2017). «Así suena *Como tú, ninguna* interpretada por una banda de Alemania». En *ABC de Sevilla*. 27 de marzo de 2017. Sitio web: <http://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/asi-suena-ninguna-interpretada-una-banda-alemania-108768-1490571539.html>

Díaz Yanes, A. (2015). Entrevista realizada el 11 de noviembre de 2015. Entrevistador: Juan Carlos Galiano Díaz.

Fraile Prieto, T. (2004). *Funciones de la música en el cine*. Extracto del trabajo de grado *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Galiano Díaz, J.C. (2014). Entrevista a Abel Moreno realizada por correo electrónico el día 22 de noviembre.

Galiano Díaz, J.C. (2015a). Entrevista a Roque Baños realizada por correo electrónico el 16 de abril.

Galiano Díaz, J.C. (2015b). Entrevista a Agustín Díaz Yannes realizada en grabación de audio el 12 de noviembre.

Galiano Díaz, J.C. (2016). «Una breve aproximación a la música procesional instrumental andaluza». En *Gruñidos de música*, nº 9. 18 de abril de 2016. Sitio web: <http://www.musicagr.com/index.php/secciones/nunca-te-acostaras-sin-saber-algo-mas/55-nunca-te-acostaras-sin-saber-algo-mas-n-9/109-juan-carlos-galiano>

Giménez Rodríguez, F.J. (2006). «Aproximaciones al concepto de música española a través de la historiografía». En *Homenaje a María Angustias Moreno Olmedo*. Granada: Universidad de Granada.

Gutiérrez Juan, F.J. (2009). *La forma marcha*. Sevilla: Abec editores.

Hernández Salgar, O. (2012). «La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música». En *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* (39-77), vol. 7, nº1.

Martín Rodríguez, L.C. (2014). «La imagen de Andalucía en la música cofrade». En García Gallardo, F. J. y Arredondo Pérez, H. (ed.) *Andalucía en la música. Expresión de comunidad. Construcción de identidad* (205-224). Sevilla: Fundación Pública Andaluza.

Pérez-Reverte, A. y C. (1996). *El Capitán Alatriste*. Barcelona: Penguin Random House.

S.A. (2006). «El capitán Alatriste era del Soria 9». En *ABC de Sevilla*. 19 de abril de 2016. Sitio web: [http://sevilla.abc.es/hemeroteca/historico-05-09-2006/sevilla/Home/el-capitan-alatriste-era-del-soria-9\\_1423161204946.html](http://sevilla.abc.es/hemeroteca/historico-05-09-2006/sevilla/Home/el-capitan-alatriste-era-del-soria-9_1423161204946.html)

Xalabarder, C. (2005). «Inconvenientes en la aplicación de música preexistente en el cine». En Olarte Martínez, Matilde (ed.), *La música en los medios audiovisuales* (33-36). Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Xalabarder, C. (2016). «Original vs. preexistente». 19 de abril de 2016. Sitio web: <http://www.mundobso.com/agoras/original-vs-preexistente>

Valles del Pozo, M. (2008). *Música y procesos de cambio en la Semana Santa de Valladolid*. Cámara de Landa, E. (director), tesis doctoral. Valladolid: Universidad de Valladolid.

## Referencias audiovisuales

*Alatraste* (Agustín Díaz Yanes, 2006). DVD. 20th Century Fox.

*Alatraste B.S.O.* (Roque Baños y Orquesta Pro & Art, 2010). CD. Nuba Records.

*Antología de marchas procesionales, vol. 1.* (Banda de Música del Regimiento de Infantería Soria nº9, 1988). CD. Pasarela.

Lagomazzini, D. (2014). *El verdadero final de Alatraste*. 19 de abril de 2016. Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=lgonlP7dYfo>

StadtkapelleKoeln (2017). *Como tú, ninguna & Fame and Glory*. 29 de marzo de 2017. Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=iUngGHlI1vo>