



Universidad
Zaragoza



Trabajo de Fin de Grado

Grado en Historia del Arte,

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza

JOHN WILLIAMS

El tema de la fuerza en *Star Wars*

JOHN WILLIAMS: The force theme in Star Wars

Autor: Luis Sánchez Remón

Tutor: Juan José Carreras López

Convocatoria Enero / Curso 2024-2025

Palabras clave: John Williams, George Lucas, *leitmotiv*, banda sonora, tema de la fuerza.

Resumen: Contextualizamos a John Williams en la historia de la música cinematográfica, tenemos en cuenta sus referentes e influencias. El compositor norteamericano situó la música cinematográfica en el punto de mira de la industria musical y transformó el rumbo estilístico de bandas sonoras posteriores. Williams posee una amplia variedad de recursos musicales, bandas sonoras de diversos géneros cinematográficos, con melodías reconocibles asociadas a conceptos específicos mediante el uso del *leitmotiv*.

De la extensa obra de John Williams, nos centramos en *Star Wars* destacando los aspectos fundamentales que aporta el compositor en la saga. Consideramos su relación con George Lucas, los recursos narrativos que emplea y su relación con la música. George Lucas se alejó de los cánones de Hollywood, buscó un enfoque más vanguardista, pero mantuvo la influencia de la Grecia clásica. Analizamos el tema de la fuerza presente en todos los episodios, porque es de gran peso narrativo. Este tema está asociado a Luke y Anakin Skywalker, a la fuerza (lado luminoso y oscuro) y a los Jedis. Nuestro tema musical evoluciona con diversas instrumentaciones y modulaciones tonales a medida que avanza la trama.

ÍNDICE:

1. Introducción.....	Pág. 5
<u>Delimitación y justificación del tema</u>	Pág. 5
<u>Objetivos</u>	Pág. 5
<u>Metodología</u>	Pág. 6
<u>Estado de la Cuestión</u>	Pág. 6
2. Contexto e influencias.....	Pág. 10
3. Biografía hasta <i>Star Wars Episodio IV</i> (1977).....	Pág. 11
4. La saga <i>Star Wars</i>.....	Pág. 13

George Lucas y los recursos narrativos para la saga:.....Pág. 13

- Biografía y características como director.....Pág. 13
- Inicios en el cine hasta la primera película *Star Wars*.....Pág. 14
- Recursos Narrativos:.....Pág. 15
 - Vínculo con el pasado clásico de la tragedia.....Pág. 15
 - La lucha del bien contra el mal.....Pág. 16
 - Importancia de la música en la narración.....Pág. 17

El tema de la Fuerza a lo largo de la sagaPág. 18

- Definición de *leitmotiv*.....Pág. 18
- Primera trilogía:.....Pág. 20

Episodio IV: Una Nueva Esperanza (1977)..... Pág. 21

Episodio V: El imperio contraataca (1980).....Pág. 23

Episodio VI: El retorno del Jedi (1983).....Pág. 24

- Segunda trilogía:.....Pág. 25

Episodio I: La amenaza fantasma (1999).....Pág. 25

Episodio II: El ataque de los clones (2002).....Pág. 26

Episodio III: La venganza de los Sith (2005).....Pág. 27

5. Conclusiones.....	Pág. 28
6. Agradecimientos.....	Pág. 29
7. Bibliografía y webgrafía.....	Pág. 30
8. Anexos.....	Pág. 33
<u>Tema de la fuerza.....</u>	Pág. 33
<u>Figuras.....</u>	Pág. 33
<u>Vida y obra.....</u>	Pág. 48
<u>Figuras.....</u>	Pág. 48
<u>Filmografía y bibliografía</u>	Pág. 56

1. Introducción

Delimitación y justificación del tema

John Williams posee una extensa obra diferenciada en tres categorías: televisiva, cinematográfica y de concierto. Escogimos *Star Wars* por ser una de las sagas más reconocidas mundialmente y la primera en revolucionar la música cinematográfica. El compositor norteamericano compuso temas orquestales que evocan poderosas emociones creando una atmósfera épica y conmovedora. Williams cambió la forma en que el sonido y la narrativa se complementan en el cine, estableciendo una conexión sin precedentes con el público.

La idea inicial consistía en un análisis completo de la banda sonora, pero, debido a la gran cantidad de películas y temas musicales involucrados seleccionamos el tema de la fuerza, ya que está presente en toda la saga. Podríamos haber escogido el ‘Tema de Luke’, sin embargo, entre los episodios I-II y del VII al IX, no posee un peso narrativo tan fundamental como lo tiene el ‘Tema de la Fuerza’.

Objetivos

Nuestro objeto de estudio será el tema de la fuerza en *Star Wars*; por lo tanto, nuestro objetivo principal es entender la importancia del *leitmotiv* para construir una banda sonora. Comprenderemos la relevancia de este tema en la saga ya que formará parte de momentos climáticos fundamentales para la trama. Además de comprender el *leitmotiv* y su importancia para una banda sonora a través del tema de la fuerza, queremos resaltar la figura de John Williams. Un compositor que es fundamental para la música cinematográfica según muchos autores y por su legado musical. Por eso, otro de los objetivos es contribuir al estudio científico de este compositor y la difusión de su obra.

Metodología

En primer lugar, visionamos todas las películas de *Star Wars* para conocer la trama, además escuchamos en repetidas ocasiones todas las pistas de las películas. Posteriormente, revisamos las fuentes bibliográficas que fundamentan nuestro trabajo y seleccionamos la información más significativa. Más adelante, redactamos de manera ordenada las ideas principales del trabajo y finalmente, realizamos una revisión exhaustiva del mismo.

Distintos autores han analizado la banda sonora de *Star Wars* de manera particular. Sin embargo, todos ellos coinciden en articular sus análisis en torno a los *leitmotifs*, ya que facilita la comprensión de la banda sonora estructurada mediante estos temas recurrentes. Nosotros también tomaremos en cuenta este recurso para el análisis de la banda sonora, por lo que hemos consultado diversas definiciones del término *leitmotiv* para asegurarnos su comprensión.

Estado de la Cuestión

Las aportaciones sobre John Williams son numerosas, especialmente desde los años 90 hasta nuestros días; no obstante, nos hemos centrado en las publicaciones en castellano. Es importante considerar a otros autores extranjeros fundamentales para conocer al compositor estadounidense. Cada autor puede abordar distintos temas en relación con John Williams, desde la música cinematográfica, testimonios de personas cercanas al compositor, su biografía y obra, análisis de bandas sonoras, partituras y hasta anécdotas entorno a las grabaciones.

Los autores que investigan sobre música cinematográfica consideran a Williams como uno de los máximos exponentes de este género, además tiene como referentes a otros compositores y ha influenciado a otros músicos. Kathrin Kalinak, en 1992, analizó el papel de Williams en las bandas sonoras sinfónicas de los años 80, y en especial la banda sonora de *Star Wars: el Imperio contraataca*¹.

¹ KALINAK, K., <<John Williams y El Imperio contraataca. Los Ochenta y más allá lo clásico se encuentra con lo contemporáneo>>, en *Settling the score: Music and the Classical Hollywood Film*, Universidad de Wisconsin, *University of Wisconsin Press*, 1992, pp. 184-203, disponible en <https://archive.org/details/settlingscoremus0000kali/mode/2up?view=theater>. [Fecha de consulta 25-XI-2024].

Michel Chion, en 1995, ofrece un extenso repaso sobre la historia de la música cinematográfica. Chion considera todos los estilos y autores fundamentales entre los que se encuentra John Williams. Por su parte, Timothy E. Scheurer, en 1997, reflexiona sobre la música cinematográfica entre los años 70 y 90, centrándose en la influencia de John Williams y el regreso del lenguaje sinfónico del estilo clásico de Hollywood².

En 2012, Jorge y Eva Margarita Gallardo presentaron el estilo del neosinfonismo y su relevancia para John Williams, además de definiciones de *leitmotiv* por otros autores³. Emilio Audissino, reconocido como autoridad en la obra de Williams, ofrece un estudio estilístico e historiográfico del neoclasicismo de Williams que retoma el estilo musical del Hollywood clásico⁴. Juan José Molina sugirió diversas formas de entender el *leitmotiv*, citando a autores que explican sus definiciones, funciones y efectos musicales⁵.

En el tema fundamental de la vida del compositor son tres autores en los 90 que aportan datos biográficos: Tony Thomas (1991), Kathrin Kalinak (1992) y Roberto Aschieri (1999). Sin embargo, Andrés Valverde, en 2013, presentó una biografía que incluye información no contemplada por otros autores⁶. En 2014, Audissino también incluyó datos biográficos, aunque su obra no tiene el mismo enfoque biográfico que la de Valverde, que narró la vida de Williams desde que nació hasta 2012.

Contamos con testimonios del compositor, a través de entrevistas o de personas cercanas que hayan podido trabajar con él. Tony Thomas, Roberto Aschieri y Alexandre Tylski recogen estos testimonios. Thomas proporcionó una entrevista original con el compositor en su artículo de 1991⁷. Posteriormente, en 1999, Aschieri incluyó citas de Williams extraídas de entrevistas y dedicó un capítulo a Herbert Spencer, orquestador de Williams

² SCHEURER, T. E., <<John Williams y la música cinematográfica desde 1971>>, *Popular Music and Society*, vol. 21, n.º 1, 1997 pp. 59-72.

³ GALLARDO CAMACHO, E.M. Y J., <<La guerra de las galaxias: el nuevo sinfonismo y el uso del *leitmotiv*>>, *Doxa Comunicación, revista interdisciplinar de estudios de comunicación y ciencias sociales*, n.º 17, 2013, pp. 79-97, disponible en [10.31921/doxacom.n17a3](https://doi.org/10.31921/doxacom.n17a3). [Fecha de consulta: 8-III-2024].

⁴ AUDISSINO, E., *La música cinematográfica de John Williams. Reviviendo el estilo clásico de Hollywood*, Wisconsin, *University of Wisconsin Press*, 2014 (revisado y actualizado en 2021), pp. 400.

⁵ MOLINA SOSA, J. J., <<Metodologías aplicadas a la crítica de Música de Cine. El uso del *leitmotiv* y su funcionalidad y articulación en “El Imperio Contraataca”>>, *Comunicación & métodos*, vol. 2, n.º 1, 2020, pp. 76-89, disponible en <https://comunicacionymetodos.com/index.php/cym/article/view/62/37>. [Fecha de consulta: 8-III-2024].

⁶ VALVERDE AMADOR, A., *John Williams: Vida y Obra*, Córdoba, Berenice, 2013, pp. 312.

⁷ THOMAS, T., <<Entrevista con John Williams>>, *The Cue Sheet*, vol. 8, n.º 1, 1991, pp. 6-15.

durante muchos años⁸. Finalmente, en 2011, Alexandre Tylski añadió contribuciones de otros colegas de profesión de Williams⁹.

William Darby, Jack Du Bois (1990), Roberto Aschieri (1999), Andrés Valverde (2013) y Emilio Audissino (2014) han abordado la obra de John Williams. Darby y Du Bois ofrecieron una introducción a la producción de Williams desde 1970¹⁰. Aschieri profundizó en la obra de Williams, también Valverde que ahondó sobre sus composiciones cinematográficas y de concierto, además destacó registros y estilos diversos. Audissino examinó la obra de Williams de 1975-1983, junto a otros aspectos del compositor.

Kathrin Kalinak (1992), Jorge y Eva Margarita Gallardo (2012), Andrés Valverde (2016), Juan Urdániz (2016) y Juan José Molina (2021) centraron sus análisis en *Star Wars*. Kalinak estudió *El Episodio V*, los Gallardo abordaron el *Episodio IV*, analizaron los *leitmotiv* y los dividieron según sus momentos de aparición y personajes. Valverde, en su monografía sobre la banda sonora de *Star Wars*, estudió las partituras de todos los episodios excepto los dos últimos. Valverde clasificó los temas de cada película y analizó las pistas de cada disco por orden, pero no lo que suena estrictamente en pantalla¹¹.

Urdániz analizó la banda sonora de *Star Wars* detalladamente, consideró la tragedia griega, la figura del héroe y la relación entre George Lucas y John Williams. Este autor comparó diversos métodos de análisis de bandas sonoras según otros autores, optó él por un análisis de todas las bandas sonoras en su conjunto y todas las presencias musicales en las películas. Además, Urdániz describió cómo evolucionan las melodías a lo largo de la saga¹². Molina analizó las pistas de la banda sonora en relación con las escenas donde se desarrollan los *leitmotiv*, abordando una sola película y no la saga en su conjunto¹³.

⁸ ASCHIERI, R., *Over the Moon: La música de John Williams para el cine*, Valparaíso, Universidad Diego Portales, 1999, pp. 397, disponible en https://issuu.com/robertoaschieri/docs/edit9-09_over. [Fecha de consulta: 25-XI-2024].

⁹ TYLSKI, A., *John Williams: Un alquimista musical en Hollywood*, París, l'Harmattan, 2011, pp. 118.

¹⁰ DARBY, W. Y DU BOIS, J., <<John Williams>>, en *Música cinematográfica estadounidense: principales compositores, técnicas y tendencias, 1915-1990*, Jefferson, McFarland & Company, 1990, pp. 521-545.

¹¹ VALVERDE AMADOR, A., *Star Wars. La Música*, Córdoba, Berenice, 2016, pp. 218.

¹² URDÁNIZ ESCOLANO, J., *Estudio y modelo analítico de la banda sonora original de la saga de películas "La guerra de las galaxias" (Episodios I a VI)* (tesis doctoral), Departamento de Ciencias Humanas y de la Educación de la Universidad Pública de Navarra, 2016, disponible en <https://academica-e.unavarra.es/entities/publication/6a00a487-78f5-407d-b212-7b5dbf813fbd>. [Fecha de consulta: 7-III-2024].

¹³ MOLINA SOSA, J. J., *El leitmotiv musical y la dramaturgia cinematográfica: funcionalidad de los temas de John Williams en la película "El Imperio Contraataca" desde el punto de vista de su articulación con la imagen* (tesis doctoral), Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de

Por último, las partituras resultan fundamentales para identificar las figuras que conforman las melodías. Darby y Du Bois incluyeron transcripciones de temas principales de partituras menos estudiadas, algo que otros autores no realizaron. En 1999, Aschieri recopiló varias transcripciones de algunos temas principales de Williams. En 2013, Valverde, en su biografía sobre el compositor, incorporó un fragmento de partitura original del tema de Luke. Audissino, en 2014, incluyó transcripciones en partituras, al igual que Urdániz (2016) y Molina (2021). Estos dos últimos, en sus tesis doctorales incluyeron fragmentos de los temas principales transcritos por ellos mismos.

En los últimos años las publicaciones en relación a John Williams y *Star Wars* han sido limitadas. No obstante, desde 2023 Taylor McFerrin y Kristin Mulder, están elaborando el artículo *Presenting the SWTC: A Symbolic Corpus of Themes from John Williams Star Wars Episodes I-IX*. El artículo está disponible como borrador en el repositorio de artículos científicos *arXiv.org*. Este trabajo analiza los procesos de transcripción y codificación de los temas musicales de *Star Wars*, además de ofrecer estadísticas. Se centra en la música desde una perspectiva técnica, vinculada al cine. El contenido se aleja de las Humanidades, proporcionando una visión más transversal que integra otras disciplinas científicas¹⁴.

Madrid, 2021, disponible en <https://docta.ucm.es/entities/publication/e7475f5f-676a-4620-bf7f-3610036f2c12>. [Fecha de consulta: 8-III-2024].

¹⁴ MCFERRIN, T., Y MUDLER, K., <<Presenting the SWTC: A Symbolic Corpus of Themes from John Williams Star Wars Episodes I-IX>>, *Empirical Musicology Review*, disponible en [chromeextension://efaidnbmninnibpcapjpcglclefindmkaj/https://arxiv.org/pdf/2309.03298](https://arxiv.org/pdf/2309.03298). [Fecha de consulta: 8-I-2025].

2. Contexto e influencias

Chion estableció el periodo del clasicismo al modernismo (1935-1950) en la historia de la música cinematográfica. Este periodo se relaciona con las técnicas temáticas y cíclicas del sinfonismo romántico de Richard Wagner. Siguiendo esas técnicas temáticas, compositores como Erich Wolfgang Korngold crearon sus temas principales a partir de una célula musical, como también lo haría John Williams. Esto cambió a partir de los años 50, cuando el jazz se impuso en películas de cine negro¹⁵. Williams alineándose con esta tendencia realizó su primera banda sonora en este género.¹⁶

En los 70, la música sinfónica regresó al cine épico y de catástrofes gracias a John Williams. Este neosinfonismo al servicio de distintos géneros audiovisuales permitió que el compositor norteamericano trabajara con cineastas de nueva generación, como Steven Spielberg y George Lucas. Williams recuperó la amplitud orquestal del cine de Hollywood de los años 30-40, creó temas reconocibles que convivieron con efectos sonoros. Los avances técnicos de la época hicieron posible integrar un fondo orquestal ligado a la acción. Así, la música de John Williams adquirió una eficacia acústica que compositores previos, como Max Steiner no alcanzaron.

El estilo heroico wagneriano de Williams fue criticado frente a la música electrónica habitualmente asociada a la ciencia ficción. Este estilo es novedoso porque enriquece las escenas de combate, y esto nos lo brinda John Williams utilizando recursos operísticos. El neosinfonismo fue criticado, aunque los compositores continuaron en los 80 con este estilo como un espectáculo en sí mismo, independiente de la narración. En los 90, en películas protagonizadas por niños, Williams incorporó sonoridades fantasiosas y de gran riqueza tímbrica¹⁷.

¹⁵ CHION, M., *La música en el cine*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1997, pp. 130-139.

¹⁶ VALVERDE AMADOR, A., *John Williams...*, p. 18.

¹⁷ CHION, M., *La música en el cine...*, pp. 159-167.

3. Biografía hasta *Star Wars Episodio IV* (1977)

Para este apartado, nos apoyamos en la biografía *John Williams: Vida y Obra* escrita por Andrés Valverde en 2013, donde realizó un recorrido por la vida del compositor, desde su nacimiento hasta 2012. Valverde trabajó en Boston, donde reside actualmente John Williams, lo cual le permitió investigar sobre este compositor y volcar ese conocimiento en la biografía. Nos hemos centrado desde que nace hasta el inicio de *Star Wars*, donde parte nuestro estudio.

John Towner Williams nació el 8 de febrero de 1932 en Nueva York. Sus padres le inculcaron la pasión por la música; por eso, con cinco años fue matriculado en Tanglewood donde comenzó a estudiar solfeo. En 1939, Johnny Williams empezó a estudiar piano, y luego estudió composición, arreglos y dirección de orquesta [Fig. 1]. El joven Williams continuó su formación en *North Hollywood High School*, donde realizó arreglos y compuso para la banda del instituto donde se graduó con 18 años. John Williams recibió clases de composición y piano en la UCLA. Más adelante, el joven músico estudió orquestación en *Los Angeles City College*, donde adquirió conocimientos sobre música cinematográfica.

En 1951, John Williams fue reclutado en las Fuerzas Aéreas de EE.UU. donde tocaba el piano, dirigía y realizaba arreglos para la banda militar. La música militar que conoció influiría en su estilo aportándole un carácter bélico y marcial que marcará su carrera. Cuando Williams finalizó el servicio, regresó a Nueva York y se matriculó en Juilliard, donde perfeccionó sus estudios de piano, mientras trabajaba tocando jazz en clubes nocturnos.

Williams volvió a Hollywood buscando trabajo y comenzó tocando solos de piano cinematográficos. También el pianista estadounidense escribió algunos arreglos y orquestó partituras de otros compositores, que le llevaron a componer pequeñas piezas. Sus compañeros de profesión reconocieron su talento y Williams empezó a centrarse en la composición musical televisiva. Pero, en 1955, fue contratado por *Columbia Pictures* y debutó como compositor cinematográfico en 1958 con la banda sonora de *Daddy-O*.

En los 60, Williams continuó su carrera como pianista y orquestador, además de colaborar con grandes compositores. El compositor comenzó a definir su estilo con películas como: *Una dama entre vaqueros* (1966) o *Los Rateros* (1969). En 1967, Williams recibió su primera nominación al Oscar por adaptar la música de *En el valle de muñecas*, lo que

evidenció su habilidad como adaptador musical. Sus dotes como compositor fueron reconocidas en 1969, cuando obtuvo su segunda nominación al Oscar, esta vez a mejor banda sonora con *Adiós Mr. Chips*.

Los 70 para Williams marcaron el inicio de un periodo fulgurante en su carrera, porque comenzó a ser apreciado por la industria y el gran público. En 1972, Williams obtuvo su primer Oscar a mejor orquestación con el *Violinista del tejado*. El compositor estadounidense definió su estilo con westerns, que lo consolidaron como profesional. Steven Spielberg quedó gratamente impresionado con la banda sonora de *Los Vaqueros* (1972), y quiso que Williams compusiera para sus películas. Entonces, Spielberg pidió al vicepresidente de *Universal* conocer a Williams lo que supuso el inicio de una larga amistad. [Fig. 2]

Este binomio comenzó con *Loca evasión*, una película del subgénero de películas de catástrofes que marcó un punto de inflexión en su carrera, donde Williams pudo desarrollar plenamente su sonido sinfónico, así como en otras películas del subgénero. Sin embargo, su verdadero salto a la fama llegó en 1975 con *Tiburón*, segunda colaboración con Steven Spielberg, cuya banda sonora le valió su segundo Oscar, esta vez a mejor banda sonora. [Fig. 3].

Encuentros en la tercera fase (1977) fue eclipsada por *Star Wars Episodio IV*. Esta última marcó un antes y un después en la carrera de John Williams, por la cual fue catapultado al estrellato de la música cinematográfica, convirtiéndose en uno de los compositores más imitados en la historia del cine. Gracias a esta banda sonora el maestro consiguió su tercer Oscar y logró un récord de ventas de un LP no pop [Figs. 4 y 5], uniendo la música clásica con la comercial [Fig. 6].

En 1980, el compositor neoyorquino comenzó su faceta como director de orquesta con la *Boston Pops* y estuvo bajo su dirección hasta 1993. Esto hizo que fijara su residencia en Boston hasta la actualidad¹⁸. El genio continuó con grandes proyectos cinematográficos, como: *Indiana Jones*, *E.T.* [Figs. 7 y 8], *Jurassic Park*, *La lista de Schindler* o *Harry Potter*, manteniendo su esplendor. El reconocimiento hacia Williams durante décadas le llevó a ganar numerosos premios relevantes.

¹⁸ VALVERDE AMADOR, A., *John Williams...*, pp. 15-68.

4. La Saga *Star Wars*

Una vez repasada la vida y obra de John Williams, compositor de las bandas sonoras de las películas de *Star Wars*, nos detendremos en la figura de George Lucas. Este cineasta sobresale por su personalidad, sus referentes cinematográficos, su mirada al pasado griego y sus ideas creativas que dan vida a *Star Wars*. Estas características se explorarán en el siguiente apartado con un repaso a su vida e inicios cinematográficos.

George Lucas y los recursos narrativos para la saga

Biografía y características como director

George Lucas nació el 14 de mayo de 1944 en Modesto (California)¹⁹, cerca de San Francisco, donde estudió antropología en la Universidad Estatal. Aunque, su verdadera pasión era el cine, por lo que Lucas se inscribió en la escuela de la universidad. El joven Lucas fue influenciado por figuras del neorrealismo italiano, de la *nouvelle vague* y del cine abstracto. Después de graduarse, Lucas realizó una película siguiendo los consejos de Coppola y fundaron la compañía de cine Zoetrope.

En sus proyectos, Lucas necesitaba que todos siguieran su visión y estuvieran bajo sus órdenes trabajando para un gran plan. Como director, Lucas delegaba puestos técnicos a personas de confianza que le mantenían lealtad, pero él tenía la última palabra sobre todo lo que se hacía. Aunque Lucas cediera la dirección estaba presente en todos los rodajes todos los días. En definitiva, su *modus operandi* consistía en colaborar con su equipo sin dejar de ser líder. Sin embargo, él decidió dirigir el *Episodio I* para innovar y estar presente en cada detalle, además de mantener una narrativa convencional para la segunda trilogía.

Lucas evitaba depender de las grandes compañías cinematográficas de Hollywood y quería ser lo más independiente posible. Por ejemplo, en el *Imperio Contraataca*, tras el gran éxito de la primera película, Lucas decidió autofinanciarla utilizando las ganancias de la anterior dependiendo únicamente de Fox como distribuidora. Aunque él no dirigió la película, continuó como escritor, supervisor artístico y productor ejecutivo manteniendo un control total sobre el proyecto.

¹⁹ GALLARDO CAMACHO, J. Y E.M., <<La guerra de las galaxias...>>, pp.79-97.

George Lucas, en *Star Wars*, crea héroes complejos (Luke y Anakin Skywalker), así como personajes que se caracterizan por la violencia y la sexualidad. Estos héroes reflejan los *Alter Egos* de Lucas y su vida interior. En la saga predominan los sueños y las fantasías de tierras lejanas habitadas por criaturas extrañas. Lucas prioriza la diversión y considera el cine como una herramienta visual para comunicar su creatividad.

Inicios en el cine hasta la primera película de *Star Wars*

George Lucas comenzó de manera independiente con su primera película *THX 1138* de 1967 (recibida positivamente). Sin embargo, se proyectó en Warner y se sintieron molestos por la naturaleza tan diferente de la obra. Según Lucas, el problema era que los estudios no sabían cómo vender películas y trataban de crear películas para que el público las viera sin saber comercializarlas. Este desacuerdo llevó a Lucas desvincularse de Hollywood que buscó una mayor independencia de las grandes compañías cinematográficas. Su siguiente trabajo fue *American Graffiti*, que alterna las tramas de los cuatro personajes principales, donde las únicas conexiones entre ellos estaban al principio de la película.

En 1972, George Lucas esbozó unas ideas que se convertirían en *Star Wars* con una mitología espacial moderna basada en los estudios de Campbell y Bettelheim. Lucas desarrolló situaciones y personajes arquetípicos ubicados en los bandos del bien y del mal, mezclados con la aventura y el suspense. Una propuesta original, compleja y ambiciosa, con una historia tradicional, estructurada en causa-efecto y episódica como los seriales de televisión²⁰.

²⁰ URDÁNIZ ESCOLANO, J., *Estudio y modelo analítico...*, pp. 87-100.

Recursos Narrativos

Para esta sección, nos basamos en el exhaustivo análisis de Juan Urdániz en su tesis doctoral: *Estudio y modelo analítico de la banda sonora original de la saga de películas La guerra de las galaxias (Episodios I a VI)*. Urdániz recopiló los recursos narrativos utilizados en *Star Wars*, en el bloque “Narrativa audiovisual”. Urdániz se apoyó en otros autores que también abordaron este tema y a los cuales referencia a lo largo de su trabajo.

Vínculo con el pasado clásico de la tragedia

Star Wars se construye sobre la tragedia griega vinculada con nuestro pasado clásico que sigue vigente. La tragedia entendida como mito y complementada por la comedia da lugar al descenso y ascenso del héroe. El protagonista inicia su aventura adentrándose en la oscuridad para enfrentarse a diversos peligros. La tragedia combina el conflicto interno del héroe con un conflicto mayor, donde la meta final debería ser la serenidad. Según Aristóteles: “las acciones y sufrimientos cuyas implicaciones desconocidas antes pero luego reveladas mediante la anagnórisis conducen a la caída trágica del héroe²¹”.

El vínculo con el pasado clásico se refleja en los episodios I-VI, a través de Anakin y Luke Skywalker dos héroes cuyo desarrollo siguen caminos distintos. Luke emprende una odisea en busca de su identidad como Jedi (el héroe que va hacia la aventura). En los episodios IV-VI, su historia es una “comedia de la felicidad recuperada²²” porque derroca al emperador y recupera la paz en la galaxia.

La trilogía de precuelas se corresponde con la *Iliada*, la tragedia marcada por la caída del héroe. En estas películas el tiempo mítico impide a los personajes evolucionar y salvarse a sí mismos, como Anakin que finalmente se corrompe. La aventura del héroe de Anakin empieza cuando abandona a su madre para convertirse en Jedi, que supuestamente cumplirá la profecía de quien traerá el equilibrio a la fuerza, aunque sufre premoniciones de su futuro. La desconfianza del Consejo Jedi hacia Anakin genera en él una creciente frustración. Paralelamente, su romance con Padmé refuerza su conflicto, ya que prioriza su bienestar sobre el de la sociedad. Anakin busca su identidad y acaba sometiéndose al lado oscuro de la fuerza para salvar a Padmé. Obi-Wan mutila a Anakin, quien consigue

²¹ ARISTÓTELES, *Poética*, ed. y trad. de LÓPEZ EIRE, A., Madrid, Istmo, 2002, p. 57, recogido en URDÁNIZ ESCOLANO, J., *Estudio y modelo analítico...*, p. 172.

²² ALMÉN, B., *A Theory of Musical Narrative*, Indianápolis, Indiana University Press, 2008, p. 65, recogido en URDÁNIZ ESCOLANO, J., *Estudio y modelo analítico...*, p. 176.

derrotar a la muerte y hace un ciclo existencial renaciendo en Darth Vader en el *Episodio III*.

En conclusión, las dos trilogías confluyen en los destinos de Anakin (Darth Vader) y Luke Skywalker. El triunfo de Luke y el sacrificio de Vader cierran la estructura cíclica, en la que Luke triunfa donde su padre fracasó. Luke alcanza su plenitud convirtiéndose en Jedi, redime a Darth Vader y lo devuelve a su identidad de Anakin completando así el ciclo. Además, la profecía de que Anakin llevaría el equilibrio de la fuerza a la galaxia se cumple, aunque a través de su hijo.

La lucha del bien contra el mal

Existe una dualidad entre héroes y villanos, entre el lado oscuro y luminoso de la fuerza, recurrente durante toda la saga. Nos centraremos en Luke y Anakin Skywalker: Luke como protagonista en la trilogía original, y Anakin como protagonista en la saga de precuelas que se convierte en antagonista. Luke busca el bien de la sociedad, se enfrenta a Darth Vader en el *Imperio Contraataca*. En este episodio, Vader revela que es su padre y le tienta a ir al lado oscuro, pero su hijo rechaza.

En el *Episodio VI*, padre e hijo se enfrentan nuevamente, pero esta vez está presente el emperador Palpatine. Darth Vader sigue insistiendo a Luke para unirse al lado oscuro, pero este apela a la humanidad que aún reside en su padre. Palpatine es realmente del lado oscuro, ataca a Luke y se muestra el amor filial de Vader con un sentimiento protector que salva a su hijo. Vader opta por el sacrificio, cumple con la profecía que lleva el equilibrio de la fuerza a la galaxia. En la precuela, Anakin lucha contra el lado oscuro de la fuerza, pero es tentado por Palpatine hacia el lado oscuro, además desconfía de la Orden Jedi por su visión del futuro oscuro que se cumplirá.

Importancia de la música en la narración

La música tenía un peso fundamental en las tragedias clásicas, así como en *Star Wars*. Según Aristóteles y destacado por Feaver: “la música era uno de los constituyentes esenciales de la tragedia y los dramaturgos componían la música²³”. Esquilo, célebre dramaturgo ateniense de la antigua Grecia, incluía música en sus obras y fue el único que agrupó las tragedias en trilogía, vinculándose con *Star Wars*. El coro intervenía en los diálogos y acompañamientos musicales de momentos climáticos.

Richard Wagner consideró el coro musical y la orquesta en sus partituras para sus óperas. El coro es el factor articulador en términos de estructura, contribuyendo a la narración. Además, Wagner en su obra *La música del futuro* afirmó: “La orquesta y el coro en el drama moderno sinfónico participará en los motivos de acción²⁴”. La música representa a un personaje y su melodía evoluciona conforme cambia el personaje.

Las bandas sonoras mantuvieron el estilo compositivo del neo romanticismo de los años 30-40 en el cine clásico de Hollywood. George Lucas quiso esta fórmula neo romanticista para *Star Wars* y siguió la recomendación de Steven Spielberg, contó con Williams para la saga. Es esencial el empleo de temas específicos para cada situación dramática. En la saga de precuelas al igual que en las tragedias griegas, el coro aparece en momentos climáticos.

Por ejemplo, el coro en sánscrito aparece en la batalla de Naboo de la *Amenaza fantasma* (1999) y en el *Ataque de los clones* (2002), cuando Anakin va de camino a ver a su madre. En el *Episodio III* (2005), este coro se escucha durante la lucha entre Yoda y Palpatine, así como en el duelo épico entre Obi-Wan y Anakin en Mustafar. Estos momentos marcan un cambio en la galaxia: Palpatine asciende como Emperador y Anakin se convierte en Darth Vader. El coro anuncia el destino de la galaxia, momentos climáticos que marcan la saga *Star Wars*.²⁵

²³ FEAYER, D., <<Words and the music in ancient Greek drama>>, en Weisstein, U., *The essence of opera*, Nueva York, W. W. Norton & Company, 1969, pp. 3-24, espec. p. 17, recogido en URDÁNIZ ESCOLANO, J., *Estudio y modelo analítico...*, p. 169.

²⁴ WAGNER, R., *La música del futuro*, París, 1860, traducción de DE ORY, E., *La poesía y la música en el drama del futuro*, Madrid, Daniel Jorro, 1907, pp. 154, recogido en URDÁNIZ ESCOLANO, J., *Estudio y modelo analítico...*, p. 174.

²⁵ URDÁNIZ ESCOLANO, J., *Estudio y modelo analítico...*, pp. 154-182.

El tema de la Fuerza a lo largo de la saga

Definición de *leitmotiv*

Según la RAE de 2014 *leitmotiv* significa: “tema musical dominante y recurrente en una composición²⁶”. Molina define *leitmotiv* como motivo musical conductor que individualiza un personaje, define una idea o situación. Esta idea tiene influencia sobre la concepción y sentido psicológico de la música cinematográfica, utilizada para reforzar la acción dramática. También establece motivos musicales que permiten al oyente asociar un elemento dramático con la imagen. Estas ideas enganchan al espectador mediante la repetición, asociando la melodía con determinadas emociones. El *leitmotiv* es utilizado cuando esa idea aparece en pantalla para que el espectador identifique la melodía con lo que ve²⁷.

En una película, el *leitmotiv* evoluciona y desarrolla la idea central. En *Star Wars* se utiliza el *leitmotiv* expandiéndolo con diversas variaciones. Algunos autores (Molina no especifica quiénes) consideran que esta variación puede dificultar el reconocimiento del tema, pero también lo enriquecen al trabajar con sus transformaciones. El tema se construye mediante motivos y el compositor los utiliza para recordar la idea a la que está asociado otorgándole un significado²⁸.

Según el diccionario Harvard de música, el *leitmotiv* quiere transmitir con la partitura una emoción en una situación concreta. Un recurso utilizado por Wagner en sus obras que aparece varias veces para recordar una idea. Aunque Wagner utilizaba este recurso, no lo denominaba así, pues el término se aplicó posteriormente. Los *leitmotivs* evolucionan a lo largo de la obra y muestran relaciones entre presente y pasado constituyendo el material musical que se desarrollará a lo largo de la trama²⁹.

En su obra *Opera y Drama*, Richard Wagner explicaba que el *leitmotiv* debe ser reconocible, que aparece en un momento de expresión emocional relacionados con un

²⁶ <<Leitmotiv definición>>, Real Academia Española, disponible en <https://dle.rae.es/leitmotiv?m=form>. [Fecha de consulta: 11-IX-2024].

²⁷ MOLINA SOSA, J.J., *El leitmotiv musical...*, pp. 33-35.

²⁸ MOLINA SOSA, J.J., <<Metodologías aplicadas...>>, pp. 78 y 79.

²⁹ RANDEL, D., *Diccionario Harvard de música*, Madrid, Alianza diccionarios, 1997, p. 589.

objeto. Wagner hablaba de una melodía constante, cuyo volumen creciente hace que sea más preciso y fácil de identificar. Wagner se refería a la aliteración como un elemento constante en la construcción del *leitmotiv*, además de otras formas, adaptándolas a las situaciones que acompañan la narrativa³⁰.

Según el diccionario musical *The New Grove*, Wagner y otros compositores utilizaron el *leitmotiv* como una evolución de motivos y desarrollo de una escala tonal. El *leitmotiv* se construye a partir de motivos musicales asociados a una idea, que luego forman una melodía. El *leitmotiv* ayuda al progreso del drama, donde interactúa lo sinfónico y lo dramático, además de ser reconocible. Los motivos que conforman el *leitmotiv* no tienen significado referencial, sino que adquieren uno según el contexto, especialmente en momentos solemnes³¹.

Urdániz ofrece una definición de *leitmotiv* relacionada con la música neorromántica del cine clásico de Hollywood de los años 30. Lo define como tema musical que representa a una persona, un objeto, un lugar, un estado, o una fuerza sobrenatural. El *leitmotiv* puede presentarse en forma de: ritmo, estructura interválica, armonía u orquestación e incluso puede combinarse con otros para sugerir nuevas situaciones dramáticas. Su reaparición en el marco musical ayuda a reconocer la presencia implícita o explícita de su significado³².

³⁰ WAGNER, R., *Ópera y Drama*, Dresde, S. Fischer, 1860, trad., MAYO ANTOÑANZAS, Á. F., Sevilla, Consejería de Cultura, pp. 241-260.

³¹ WHITTAL, A., <<Leitmotif>>, en Sadie, S., *Dictionary of Music and Musicians Kufferath to Litton* (vol.14), Oxford, *The New Grove*, 2001, pp. 528-530.

³² URDÁNIZ ESCOLANO, J., *Estudio y modelo analítico...*, pp. 139, 231 y 232.

Primera trilogía

Para analizar la banda sonora de los episodios I-VI, nos basaremos en la tesis doctoral de Urdániz; concretamente en la sección 6 “Análisis”; además de la monografía *Star Wars: La música* de Andrés Valverde. Urdániz identificó tonalidades que ha tocado en el piano, las cuales reflejan la afinación orquestal. Esto lo sabemos porque pudimos contactar con él vía redes sociales, donde nos atendió a este respecto. La respuesta que obtuvimos fue la siguiente: “El piano es la misma referencia de afinación, hertzios arriba o abajo que la que puede dar una orquesta³³”. Además, la tonalidad de un tema puede modular, es decir, iniciarse en una tonalidad y luego cambiar a otra.

El tema de la fuerza se compuso para corno inglés y trompa, utilizado a lo largo de todos los episodios. Más tarde, este tema se pasó a la orquestación gracias a Herbert Spencer, y fue grabado por la Filarmónica de Londres en *Abbey Road*. Originalmente, compuesta para Obi-Wan Kenobi la melodía se extendió a los Jedi y terminó asociándose a la fuerza, ocupando un lugar fundamental en la saga. Una melodía en compás de 4/4 estructurada en cuatro frases musicales de dos compases cada una, siendo la tercera el clímax y la cuarta el desenlace. John Williams ajusta la orquestación según el momento, pasa de solos de viento o cuerda, a instrumentaciones que evocan lo militar³⁴. [Figs. 1-2.]

³³ Comunicación personal a través de Instagram con Juan Urdániz [@juan_urdaniz]. [Perfil de Instagram]. Instagram. Conversaciones entre el 13 y el 16 de septiembre de 2024.

³⁴ VALVERDE AMADOR, A., *Star Wars...*, pp. 23 y 41.

Episodio IV: Una Nueva Esperanza (1977) [Fig. 3]

La primera vez que escuchamos el tema de la fuerza en la saga, cuando la princesa Leia Organa introduce los planos de la estrella de la muerte en R2-D2, para que los reciba Obi-Wan Kenobi. Aquí, se introduce la primera frase en trompa con sordina, cuando aparece Leia. La siguiente vez que aparecerá este tema memorable es en la famosa escena de la puesta de los dos soles de Tatooine.

PUESTA DE LOS DOS SOLES [Fig. 4]

La escena transcurre al exterior de la casa de Luke, en soledad, con los dos soles de Tatooine en el horizonte. Primero suena el tema de Luke en flauta y clarinete, luego se expone el tema de la fuerza interpretado en solo de trompa que culmina apasionadamente con toda la orquesta. Fuerte aparición de la cuerda tras el solo de trompa, siendo una experiencia para los sentidos. Aquí Lucas utilizó este tema para transmitir los sueños de Luke de salir de Tatooine, con un tono reflexivo y contemplativo³⁵. Esto representa la transformación de Luke hacia la vida adulta y la llamada a la aventura³⁶.

Luke Skywalker conoce a Obi-Wan Kenobi y le relata el pasado de su padre; en este momento, el tema de la fuerza suena en enarmonía. Esta melodía modula hacia Do sostenido menor³⁷, indicando la naturaleza oscura de su padre y su vínculo con la fuerza. La primera frase del tema de la fuerza se escucha en corno inglés sobre un tremolo de violines y un despliegue ascendente en arpa.

Después Luke regresa a la granja, suena un motivo de cuatro notas seguido por la primera frase de la fuerza interpretada por el viento metal en Si bemol menor. El descubrimiento de los cadáveres de sus tíos intensifica la escena y vuelve a aparecer el tema de la fuerza en Mib menor³⁸ con un *tempo* moderado, realzando el tono sombrío del momento. La melodía resurge en Sol menor interpretada por la trompa con una cadencia rota, que se repite tres veces en una 8ª más aguda³⁹ y acompañada de cambios armónicos a contratiempo que reflejan la inestabilidad vital de Luke.

³⁵ *Ibidem* p. 53.

³⁶ URDÁNIZ ESCOLANO, J., *Estudio y modelo analítico...*, pp. 294 y 299.

³⁷ *Ibidem* p. 304.

³⁸ *Ibidem* p. 306.

³⁹ *Ibidem* p. 307.

La música en este acto sigue su desarrollo narrativo y psicológico de Luke, con una evolución interna sincronizada con la estructura musical, subrayando los momentos claves de su crecimiento personal. La primera semifrase del tema suena en las flautas acompañado de un ostinato de tuba en Mos Eisley, antes de entrar en la cantina. Más adelante, en la Estrella de la Muerte, cuando el Halcón Milenario aterriza y se ocultan, tres notas de la primera semifrase suenan en corno inglés y fagot, creando una atmósfera de tensión en Sol menor⁴⁰. En la misma localización, cuando Darth Vader mata a Obi-Wan, el tema se torna a Fa menor⁴¹, reflejando el sacrificio que marca el camino para que triunfe el bien sobre el mal. El tema de la fuerza aparece en Fa# menor tras una modulación en cuerdas, seguido en La menor⁴² con corno inglés, cuando nuestros protagonistas entran al Halcón.

Hacia el final, cuando se decide el ataque a la Estrella de la Muerte, suena la primera frase en Do menor⁴³ interpretada por trompetas y acompañado de un contracanto de trompas. El tema de la fuerza adquiere aquí un carácter más militar con notas marcadas. Durante la batalla, cuando Luke ataca, la fuerza suena al unísono con los trombones y contrafagot en Fa menor, mientras las cuerdas en sostenido y tonalidad mayor añaden disonancia a la escena. Wedge ayuda a Luke, entonces las trompetas introducen un nuevo motivo en Sol menor⁴⁴ subrayando el giro decidido.

Al final, el tema se reintroduce cuando se escucha la voz de Obi-Wan, momento en el que las cuerdas lo interpretan al unísono y cantábile. A continuación, se incorporan los instrumentos de viento que enriquecen el despliegue tímbrico en Fa menor,⁴⁵ resaltando la tónica, mientras que se prolonga la duración de la primera nota que sostiene la tensión emocional de la escena, enfatizando el impacto del mensaje de Obi-Wan en Luke⁴⁶.

⁴⁰ *Ibidem* p. 316.

⁴¹ *Ibidem* p. 325.

⁴² *Ibidem* p. 327.

⁴³ *Ibidem* p. 329.

⁴⁴ *Ibidem* p. 331.

⁴⁵ *Ibidem* p. 332.

⁴⁶ *Ibidem* pp. 290-337.

La película comienza en Hoth, donde Luke en la cueva del wampa intenta desenterrar su sable láser bajo la nieve utilizando la fuerza. En este momento, el tema de la fuerza aparece interpretado por la trompa en Fa menor⁴⁷. Los ritmos se alargan reflejando la inseguridad de Luke en su manejo de la fuerza con diversas repeticiones que acentúan su sensación de duda en el uso de la fuerza.

Con la aparición del espíritu de Obi-Wan, el tema se presenta en Fa# menor⁴⁸ interpretado por la trompa y acompañado de una escala en flauta que aporta un efecto etéreo, al mantener la última nota de la frase. Durante la batalla de Hoth, la fuerza suena en Si b mayor⁴⁹ con los metales sobre movimiento sincopado de las cuerdas. Esta combinación añade una función expresiva simbolizando la unión de las tropas con las fuerzas del bien.

Luke recibe el mensaje de que debe entrenarse en Dagobah con Yoda y aparece el tema de la fuerza. Una vez allí, la primera semifrase del tema suena en corno inglés. En casa de Yoda, se presenta el tema en Do menor⁵⁰ interpretado en flauta y clarinete al unísono acompañado por un arpeggio de celesta y lira [Fig. 6]. Cuando Luke intenta utilizar la fuerza, la trompa introduce su tema, y al lograrlo, suena en todo su esplendor. Sin embargo, cuando Yoda menciona la fuerza se utiliza un sol en anacrusa en Do menor⁵¹. Posteriormente, el tema reaparece en flauta enriquecido con instrumentos de viento y un contracanto de cuerdas que subraya el final de esta frase marcada por el oboe.

Hacia el final, después de la revelación de: “Yo soy tú padre⁵²”, el tema emerge cuando Luke cae y apela a la fuerza para llamar a Leia. La melodía reaparece en cuerda en La menor⁵³, con las dos primeras frases prolongándolas a modo de coda. El tema alcanza la tónica donde se repite con un sutil contracanto, aportando un cierre emotivo a la secuencia. En la última escena, en el Halcón Milenario, suena la fuerza por última vez

⁴⁷ *Ibidem* p. 341.

⁴⁸ *Ibidem* p. 342.

⁴⁹ *Ibidem* p. 350.

⁵⁰ *Ibidem* p. 358.

⁵¹ *Ibidem* p. 363.

⁵² KESHNER, I. (dir.), *Star Wars Episodio V: El Imperio Contraataca*. [Película], *Twenty Century Fox; Lucas Film*, 1980, 2 horas 4’.

⁵³ *Ibidem* p. 377.

cuando Lando Calrissian se despide de sus compañeros diciéndoles: “que la fuerza os acompañe”⁵⁴.

Star Wars Episodio VI: El retorno del Jedi (1983) [Fig.7]

El tema de la fuerza suena por primera vez en esta película durante la escena de Jabba el Hutt en Si menor,⁵⁵ desarrollándose con un movimiento ascendente. Posteriormente, el tema aparece en la muerte de Yoda en Do menor⁵⁶ interpretado en trompa acompañado por los contrabajos, anticipando el destino de Luke. Otra aparición significativa del tema de la fuerza tiene lugar durante la conversación de Luke con el espíritu de Obi-Wan.

Un uso relevante del tema de la fuerza ocurre cuando Luke percibe la presencia de Darth Vader mediante la fuerza, sonando en Fa menor y ejecutado por la trompa. Más adelante, el tema reaparece durante la escena en la que intentan usar la contraseña robada. En el último plano de Vader, la melodía se escucha en Sol b menor⁵⁷ interpretada en corno sobre un trémolo de violines, intensificando la tensión de la escena.

En Endor, después de la presentación de los Ewoks y la ceremonia donde C-3PO es tratado como un "dios", la primera semifrase suena en Si b menor⁵⁸ al unísono en corno y flauta. Posteriormente, con la mención de Obi-Wan, la misma semifrase del tema de la fuerza resuena en Do menor, esta vez en trompa. Durante la conversación entre Luke y Leia sobre su madre, el tema vuelve a sonar en Do menor⁵⁹ mientras se alejan de la choza. Aquí, la tónica se refuerza con las cuerdas, que cobra protagonismo a medida que la línea inferior se mueve en dirección opuesta al ascenso de la flauta. El final de la primera semifrase se prolonga con la trompa repitiendo el salto ascendente de 5ª justa hasta desembocar en una reexposición del tema, cuando Luke menciona la fuerza. El tema de la fuerza suena esta vez en La menor⁶⁰, de nuevo, interpretado por flauta y corno.

Durante el enfrentamiento entre Darth Vader y Luke, la primera semifrase de la fuerza suena en Do# menor⁶¹ interpretada por trompa y flauta. Este pasaje representa a Obi-Wan y Luke, reflejando el rechazo al lado oscuro y su deseo de evitar un enfrentamiento

⁵⁴ *Ibidem* pp. 337-382. “Que la fuerza os acompañe” frase que aparece en todos los episodios de la saga.

⁵⁵ *Ibidem* p. 387.

⁵⁶ *Ibidem* p. 394.

⁵⁷ *Ibidem* p. 397.

⁵⁸ *Ibidem* p. 404.

⁵⁹ *Ibidem* p. 406.

⁶⁰ *Ibidem* p. 407.

⁶¹ *Ibidem* p. 424.

violento. A medida que el duelo avanza, el tema reaparece en Do menor⁶² tras una modulación de cuerdas e interpretado en corno. Este momento marca la transformación de Luke en Jedi, cuando el tema empieza a asociarse directamente con él.

En este duelo, cuando Palpatine ataca a Luke y Darth Vader lo salva, suena la primera frase del tema de la fuerza en Re menor⁶³. Esta melodía está extendida con un contracanto de trompeta, los cellos y los contrabajos. Luego, la primera semifrase reaparece con el intervalo de 3ª mayor descendente, formando un acorde de Fa⁶⁴ asociado nuevamente a la fuerza [Fig. 8]. Después de la muerte de Vader, el tema de la fuerza suena en su pira funeraria. El tema se asocia ahora a Anakin, sonando en la misma tonalidad que la Marcha Imperial, interpretado por la trompa y cuerdas, creando una poderosa conexión emocional paterno filial⁶⁵.

Segunda trilogía

<i>Star Wars Episodio I: La amenaza fantasma</i> (1999) [Fig. 9]
--

En la primera escena de la película, se produce la primera aparición del tema de la fuerza a bordo de una nave enemiga. Entonces, cuando Qui-Gon utiliza la fuerza para destruir una puerta y poder avanzar, este tema suena en trompeta en Si b menor⁶⁶. Este momento funciona como un marcador emocional clave destacando el gran poder del uso de la fuerza en Qui-Gon y subrayando su identidad como Jedi.

En Tatooine, durante la conversación entre Qui-Gon y Shmi Skywalker (la madre de Anakin) donde se nombran los orígenes de su hijo, el tema de la fuerza suena en trompa en Si menor subrayando cada pulso débil del compás. Además, suena cuando Anakin emprende la aventura de ser Jedi y se despide de su madre. La melodía vincula la cuarta con el tema de la fuerza, reapareciendo en Mi menor⁶⁷ durante la primera lección de Anakin como Jedi.

Cuando Yoda aparece aleccionando a Anakin, el tema suena en Fa menor⁶⁸ interpretado por la trompa. Escuchamos la primera frase que se mantiene sin modificaciones, aunque

⁶² *Ibidem* p. 429.

⁶³ *Ibidem* p. 430.

⁶⁴ *Ibidem* p. 432.

⁶⁵ *Ibidem* pp. 382-436.

⁶⁶ *Ibidem* p. 456.

⁶⁷ *Ibidem* p. 472.

⁶⁸ *Ibidem* p. 479.

el acompañamiento varía. Durante el anuncio del consejo Jedi, el tema vuelve a sonar en trompa, pero es interrumpido por la negativa de Mace Windu. Cuando Qui-Gon insiste en que Anakin es el elegido, su tema se entrelaza con el de la fuerza, sonando en La menor en trompa⁶⁹.

Al final, el tema de la fuerza suena durante el “Duelo de destinos” donde Obi-Wan y Qui-Gon se enfrentan a Darth Maul. Cuando Obi-Wan cae al pozo, el tema se interpreta en trompeta a gran volumen en La menor. Mientras Obi-Wan se concentra para utilizar la fuerza, el tema reaparece en Si menor⁷⁰ con la primera semifrase en trompa y la segunda en trompeta [Fig. 10]. Muere Qui-Gon en este duelo y en su entierro se escucha la primera semifrase del tema, cuando Anakin pregunta sobre su futuro, marcando la última aparición en la película⁷¹.

<i>Star Wars Episodio II: El ataque de los clones (2002)</i> [Fig. 11]
--

La primera vez que escuchamos el tema de la fuerza es en el min. 30, cuando se le encomiendan una misión a Anakin y se despide de Obi-Wan con el icónico: “Que la fuerza te acompañe”, suena en la madera en La menor⁷². Más adelante, tras la proyección ante los aprendices, reaparece el principio del tema de la fuerza, esta vez, en trompa en Si menor⁷³ con algunas variaciones.

Cuando Anakin visualiza la muerte de su madre, el tema de la fuerza suena en Fa menor⁷⁴, reflejando su angustia y capacidad como Jedi. La última nota de la primera frase del tema sube medio tono enlazando con la siguiente secuencia. En Tatooine, cuando Anakin pregunta a Cliegg Lars por su madre, el tema reaparece en Sol menor⁷⁵ interpretado por violines y trompa. Una línea descendente de las cuerdas acompaña la puesta de los dos soles evocando el *Episodio IV* [Fig. 12].

Hacia el final, durante el ataque de los geonosianos, se centra la acción en Anakin en la cadena de montaje salvando a Padmé, suena la primera frase del tema de la fuerza en trompas en Re menor⁷⁶. Luego, el tema reaparece en La menor en trompas y acompañado

⁶⁹ *Ibidem* p. 480.

⁷⁰ *Ibidem* p. 485.

⁷¹ *Ibidem* pp. 454-489.

⁷² *Ibidem* p. 493.

⁷³ *Ibidem* p. 494.

⁷⁴ *Ibidem* p. 500.

⁷⁵ *Ibidem* p. 501.

⁷⁶ *Ibidem* p. 506.

por las cuerdas. Durante la batalla de Geonosis, cuando Padmé cae de la nave, Anakin muestra su preocupación. Obi-Wan le insta a cumplir con su deber y suena el tema de la fuerza en La menor⁷⁷. La última aparición en esta película es durante el duelo Yoda-Dooku, cuando los Jedi heridos son salvados por la fuerza; el tema suena en trompa acompañado por un contracanto de cuerdas⁷⁸.

Star Wars Episodio III: La venganza de los Sith (2005) [Fig. 13]

Después de los títulos iniciales, donde suena el Tema de Luke como símbolo de la saga, suena el tema de la fuerza en la primera escena. Esta aparición se expresa como marcha marcial en Re Menor⁷⁹ con una rítmica muy destacada, acompañada de redobles de caja y contracanto de trompeta. Es la primera vez que este tema suena al inicio, y su interpretación resulta imponente en su ejecución.

Alrededor del min. 35, el tema de la fuerza aparece en Sol menor⁸⁰ interpretado por las trompas, mientras la cuerda modifica la armonización. El tema suena dentro del crucero republicano y durante el despegue de Obi-Wan en su caza hacia Utapau. La primera semifrase del tema se introduce en trompas en La menor. A continuación, se presenta la segunda semifrase y finalmente, se escucha una exposición completa en Mi menor⁸¹ en cuerdas y maderas, acompañadas por el metal en contracanto.

Obi-Wan se dirige a capturar a Grievous y se desarrolla la primera frase del tema de la fuerza en cuerdas en Sol menor⁸², sobre un ostinato. Durante la lucha Palpatine-Mace Windu, cuando Anakin defiende a Palpatine, el tema suena en metales acompañado por las cuerdas. En la siguiente escena, en el templo Jedi, mientras Yoda y Obi-Wan se abren paso, se escucha la primera semifrase en trompas continuando en la escena posterior.

Hacia el final de la película, se presentan varios momentos climáticos que marcan un antes y un después para la galaxia. Uno de ellos, ocurre cuando Padmé y Obi-Wan aterrizan en Mustafar preludio del duelo épico entre Obi-Wan contra Anakin. Durante este duelo, el tema de la fuerza aparece acompañado del coro, incorporando el movimiento interválico de las tres primeras notas del tema del lado oscuro [Fig. 14].

⁷⁷ *Ibidem* p. 507.

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 489-513.

⁷⁹ *Ibidem* p. 514.

⁸⁰ *Ibidem* p. 520.

⁸¹ *Ibidem* p. 522.

⁸² *Ibidem* p. 523.

Otro momento relevante ocurre cuando Anakin se convierte en Darth Vader, nacen sus hijos y muere Padmé en el parto. Suena el tema de la fuerza cuando Obi-Wan lleva a Leia bebé al escondite de Organa. Esta escena conecta con el entierro de Padmé donde también suena el tema, enlazando simbólicamente con la transformación definitiva de Anakin en Vader, cuando aparece nuevamente el tema de la fuerza.

Cuando Yoda envía a Luke bebé a Tatooine, la primera frase del tema de la fuerza suena en La menor⁸³ interpretado por las cuerdas, referenciando a Obi-Wan. Un puente de oboe conecta con una nueva exposición del tema en Re menor⁸⁴, con acompañamiento y un final de frase diferentes. En la secuencia de Tatooine, suena el tema de Luke y un puente lleva a la última aparición del tema de la fuerza en la saga de precuelas. En esta última ocasión, se interpreta el tema en trompa estableciendo la nueva esperanza que se desarrollará en el *Episodio IV*⁸⁵.

5. Conclusiones

El tema de la fuerza es un *leitmotiv* que está presente en toda la saga, un tema transversal que aglutina a los Jedi, al lado oscuro y luminoso de la fuerza. Su importancia se demuestra porque está presente en momentos fundamentales para la trama. Es un tema que no solo está asociado al uso de la fuerza, sino que también simboliza la transformación de Anakin y Luke en Jedis, además del vínculo padre e hijo.

Hemos comprobado que cumple con la definición de *leitmotiv*, una melodía asociada a una idea, en este caso, una cualidad de los Jedi. Esta melodía a lo largo de la saga evoluciona, tiene modulaciones, es interpretada de diferentes formas hasta llega a ser interpretada por el coro, como en el duelo Obi-Wan contra Anakin. Este coro que forma parte de un momento climático, cumple con lo que ya hacían en la Grecia clásica que utilizaban este recurso para momentos icónicos.

⁸³ *Ibidem* p. 536.

⁸⁴ *Ibidem* p. 537.

⁸⁵ *Ibidem* pp. 514-539.

6. Agradecimientos

Agradezco a Juan Urdániz de quien he obtenido gran conocimiento de su tesis doctoral y quien me atendió en Instagram, proporcionándome los materiales audiovisuales volcados en su trabajo. También agradezco a los profesores de Historia de la Música del grado en Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Roberto Anadón y Juan José Carreras, quien me ha tutorizado en este trabajo. Mi agradecimiento a familia y amigos por su apoyo, ayuda y confianza. Sin todas estas personas este Trabajo de Fin de Grado no hubiera sido posible. ¡Gracias de corazón!

7. Bibliografía y webgrafía

Bibliografía:

- ASCHIERI, R., *Over the Moon: La música de John Williams para el cine*, Valparaíso, Universidad Diego Portales, 1999, pp. 397, disponible en https://issuu.com/robertoaschieri/docs/edit9-09_over. [Fecha de consulta: 25-XI-2024].
- AUDISSINO, E., *La música cinematográfica de John Williams. Reviviendo el estilo clásico de Hollywood*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 2014 (revisado y actualizado en 2021), pp. 400.
- CHION, M., *La música en el cine*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1997, pp. 488.
- DARBY, W. Y DU BOIS, J., <<John Williams>>, en *Música cinematográfica estadounidense: principales compositores, técnicas y tendencias, 1915-1990*, Jefferson, McFarland & Company, 1990, pp. 521-545.
- GALLARDO CAMACHO, J. y E., <<Análisis musical de "La guerra de las galaxias": el nuevo sinfonismo y el uso del leitmotiv>>, *Doxa Comunicación: revista interdisciplinar de estudios de comunicación y ciencias sociales*, n.º17, 2013, pp. 79-97, disponible en <https://comunicacionymetodos.com/index.php/cym/article/view/62/37>. [Fecha de consulta: 8-III-2024].
- KALINAK, K., <<John Williams y El Imperio contraataca. Los Ochenta y más allá lo clásico se encuentra con lo contemporáneo>>, en *Settling the score: Music and the Classical Hollywood Film*, Universidad de Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1992, pp. 184-203, disponible en <https://archive.org/details/settlingscoremus0000kali/mode/2up?view=theater>. [Fecha de consulta: 25-XI-2024].
- MCFERRIN, T., Y MUDLER, K., <<Presenting the SWTC: A Symbolic Corpus of Themes from John Williams Star Wars Episodes I-IX>>, *Empirical Musicology Review*, disponible en chrome-extension://efaidnbmninnibpcajpegclclefindmkaj/https://arxiv.org/pdf/2309.03298. [Fecha de consulta: 8-I-2025].

- MOLINA SOSA, J. J., <<Metodologías aplicadas a la crítica de Música de Cine. El uso del leitmotiv y su funcionalidad y articulación en “El Imperio Contraataca”>>, *Comunicación & métodos*, vol. 2, n. °1, 2020, pp. 76-89, disponible en <https://comunicacionymetodos.com/index.php/cym/article/view/62/37>. [Fecha de consulta: 8-III-2024].

- MOLINA SOSA, J. J., *El leitmotiv musical y la dramaturgia cinematográfica: funcionalidad de los temas de John Williams en la película “El Imperio Contraataca” desde el punto de vista de su articulación con la imagen*, (tesis doctoral), Facultad de ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, 2021, disponible en <https://docta.ucm.es/entities/publication/e7475f5f-676a-4620-bf7f-3610036f2c12>. [Fecha de consulta: 8-III-2024].

- RANDEL, D., *Diccionario Harvard de música*, Madrid, Alianza diccionarios, 1997, pp. 1113.

- SCHEURER, T. E., <<John Williams y la música cinematográfica desde 1971>>, *Popular Music and Society*, vol. 21, n.º 1, 1997 pp. 59-72.

- THOMAS, T., <<Entrevista con John Williams>>, *The Cue Sheet*, vol. 8, n. ° 1, 1991, pp. 6-15.

- TYLSKI, A., *John Williams: Un alquimista musical en Hollywood*, París, l’Harmattan, 2011, pp. 118.

- WHITTAL, A., <<Leitmotif>> en Sadie S., *Dictionary of Music and Musicians Kufferath to Litton* (vol.14), Oxford, *The New Grove*, 2001, pp. 528-530.

- URDÁNIZ ESCOLANO, J., *Estudio y modelo analítico de la banda sonora original de la saga de películas “La guerra de las galaxias” (Episodios I a VI)*, (tesis doctoral), Departamento de Ciencias Humanas y de la Educación de la Universidad Pública de Navarra, 2016, disponible en <https://academica-e.unavarra.es/entities/publication/6a00a487-78f5-407d-b212-7b5dbf813fbd>. [Fecha de consulta: 7-III-2024].

- VALVERDE AMADOR, A., *John Williams: Vida y Obra*, Córdoba, Berenice, 2013, pp. 312.

- VALVERDE AMADOR, A., *Star Wars. La Música*, Córdoba, Berenice, 2016, pp. 218.

- WAGNER, R., *Ópera y Drama*, Dresde, S. Fischer, 1860, pp. 350, trad., MAYO ANTOÑANZAS, Á. F., Sevilla, Consejería de Cultura, 1997, pp. 432.

Webgrafía:

- <<Leitmotiv definición>> *Real Academia Española*, disponible en <https://dle.rae.es/leitmotiv?m=form>. [Fecha de consulta: 11-IX-2024].

8. Anexos

Tema de la fuerza

Enlace para escuchar el tema de la fuerza de manera completa:
<https://www.youtube.com/watch?v=eb2zuegwcwk>

Figuras:

Figuras 1 y 2

Fragmento de partitura del tema de la fuerza, arreglo de Juan Urdániz.⁸⁶



También Juan José Molina tiene su propio arreglo del tema de la fuerza.⁸⁷



⁸⁶ URDÁNIZ ESCOLANO, J., *Estudio y modelo analítico de la banda sonora original de la saga de películas "La guerra de las galaxias"* (tesis doctoral), Departamento de Ciencias Humanas y de la Educación de la Universidad Pública de Navarra, 2016., p. 277.

⁸⁷ MOLINA SOSA, J.J., *El leitmotiv musical y la dramaturgia cinematográfica: funcionalidad de los temas de John Williams en la película "El Imperio Contraataca" desde el punto de vista de su articulación con la imagen* (tesis doctoral), Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, 2021, p. 52.

El primer fragmento, correspondiente a Urdániz, comienza con una corchea en anacrusa, mientras que el de Molina también empieza en anacrusa, pero con una negra. Esta diferencia constituye la principal distinción observable entre ambos en el primer compás. En el segundo compás, ambas versiones presentan las mismas figuras. En el tercer compás, a partir del tercer tiempo, Molina utiliza una negra, un silencio de corchea y una corchea. Por otro lado, Urdániz emplea una negra con puntillo seguida de una corchea; estas son las diferencias que plantean una y otra versión a partir del tercer tiempo del compás tercero.

En el cuarto compás, los dos primeros tiempos coinciden en ambas versiones, pero presentan diferencias a partir del tercer tiempo. En la versión de Urdániz, utiliza un tresillo de negras alargando las notas, mientras que Molina emplea dos corcheas seguidas de un tresillo de corcheas. En el siguiente compás las figuras son idénticas, con una variación: en el último tiempo Molina introduce una negra, mientras que Urdániz opta por una corchea a contratiempo.

Los compases sexto y séptimo son idénticos en cuanto a figuras, en ambas versiones. Sin embargo, en los dos compases últimos observamos notables diferencias entre ellas; en la versión de Urdániz, el penúltimo compás comienza con una negra que se prolonga hasta el segundo tiempo mediante una ligadura seguida de dos corcheas y finaliza con dos negras. El compás final presenta una blanca seguida de un silencio de esta misma figura. Por otro lado, en la versión de Molina las notas no se alargan tanto como en la de Urdániz: el penúltimo compás se inicia con una negra con puntillo seguida de dos semicorcheas, una negra y en el último tiempo, una semicorchea con puntillo y otra semicorchea. En el compás final, Molina utiliza otra nota larga, pero en este caso se trata de una redonda.

Nos resulta complicado determinar cuál de las dos versiones es la más adecuada. Para ello, sería necesario compararlas con la versión original, aunque el acceso a esta última nos resulta difícil. No obstante, podemos señalar que la segunda versión podría ser más favorable ya que incorpora silencios, un elemento fundamental en la música tan relevante como la melodía. La presencia de estos silencios facilita la adaptación a instrumentos de viento como la trompa inglesa o la trompa, para los cuales fue compuesto este tema. Dichos silencios favorecen la interpretación al permitir los momentos de respiración, algo habitual en la ejecución de estos instrumentos.

Apariciones del tema de la fuerza a lo largo de la saga:

<u>Episodio IV</u>	<ul style="list-style-type: none"> - Leia esconde los planos de la estrella de la muerte en R2-D2 - Puesta de los dos soles - Apariciones y muerte de Obi-Wan - Al salir de Tatooine - Batalla de Yavin - Sala del trono
<u>Episodio V</u>	<ul style="list-style-type: none"> - Recuperar el sable de la nieve en Hoth - Luke siente a Leia - Entrenamiento en Dagobah - Despedida de Lando de Luke y Leia
<u>Episodio VI</u>	<ul style="list-style-type: none"> - Defensa de Rancor en el palacio de Jabba - Luke se niega a entrar al lado oscuro - Darth Vader salva a su hijo - Funeral de Darth Vader
<u>Episodio I</u>	<ul style="list-style-type: none"> - Qui-Gon derrite la puerta con el sable - Mención a la fuerza - Anakin se despide de su madre - Consejo Jedi - Anakin dispara al reactor en la nave de la federación de comercio - “Duelo de destinos” - Funeral de Qui-Gon
<u>Episodio II</u>	<ul style="list-style-type: none"> - “Que la fuerza te acompañe” - Abrazo entre Padmé y Anakin en Tatooine (puesta de los dos soles) - Batalla de Geonosis - Yoda VS Conde Dooku
<u>Episodio III</u>	<ul style="list-style-type: none"> - Obi-Wan VS Anakin - Destino de los gemelos - Llegada de Luke bebé a Tatooine (puesta de los dos soles)⁸⁸

⁸⁸ VALVERDE AMADOR, A., *Star Wars: La música*, Córdoba, Berenice, 2016, pp. 41-46.

Figura 3



Contraportada del álbum del *Episodio IV: Una nueva Esperanza* (1977)⁸⁹.

⁸⁹ VALVERDE AMADOR, A., *Star Wars...*, p. 1 (anexo fotográfico).

Figura 4



“Puesta de los dos soles” en *Star Wars: Episodio IV: Una Nueva esperanza*.⁹⁰

⁹⁰ LUCAS, G. (dir.), *Star Wars Episodio IV: Una nueva esperanza* [Película], *Twenty Century Fox*, 1977, 2 horas 1’.

Figura 5



Portada del álbum de *El Imperio Contraataca* (1980)⁹¹.

⁹¹ VALVERDE AMADOR, A., *Star Wars...*, p. 5 (anexo fotográfico).

Figura 6



Luke durante el entrenamiento dentro de la casa de Yoda en Dagobah de la película *Star Wars: Episodio V: El Imperio Contraataca*⁹².

⁹² KESHNER, I. (dir.), *Star Wars Episodio V: El Imperio Contraataca*. [Película], *Twenty Century Fox*; *Lucas Film*, 1980, 2 horas 4'.

Figura 7



Álbum de *El Retorno del Jedi* (1983)⁹³.

⁹³ VALVERDE AMADOR, A., *Star Wars...*, p. 7 (anexo fotográfico).

Figura 8



El emperador Palpatine tratando de matar a Luke en *Star Wars Episodio VI: El Retorno del Jedi* (1983). Enfrentamiento de Luke contra Darth Vader, continúa el duelo e intento de matar a Luke por parte del Emperador Palpatine⁹⁴.

⁹⁴ MARQUAND, R., (dir.), *Star Wars Episodio VI: El retorno del Jedi* [Película], *Twenty Century Fox*; *Lucas Film*, 1983, 2 horas 11’.

Figura 9



Álbum de *La Amenaza Fantasma* (1999)⁹⁵.

⁹⁵ VALVERDE AMADOR, A., *Star Wars...*, p. 10 (anexo fotográfico).

Figura 10



Escena de **Duelo de Destinos** en *Star Wars Episodio I: La amenaza fantasma* (1999)⁹⁶.

⁹⁶ LUCAS, G., (dir.), *Star Wars Episodio I: La Amenaza fantasma* [Película], *Twentieth Century Fox*; Lucas Film, 1999, 2 horas 16’.

Figura 11



Portada del álbum de *El ataque de los clones* (2002)⁹⁷.

⁹⁷ VALVERDE AMADOR, A., *Star Wars...*, p. 11 (anexo fotográfico).

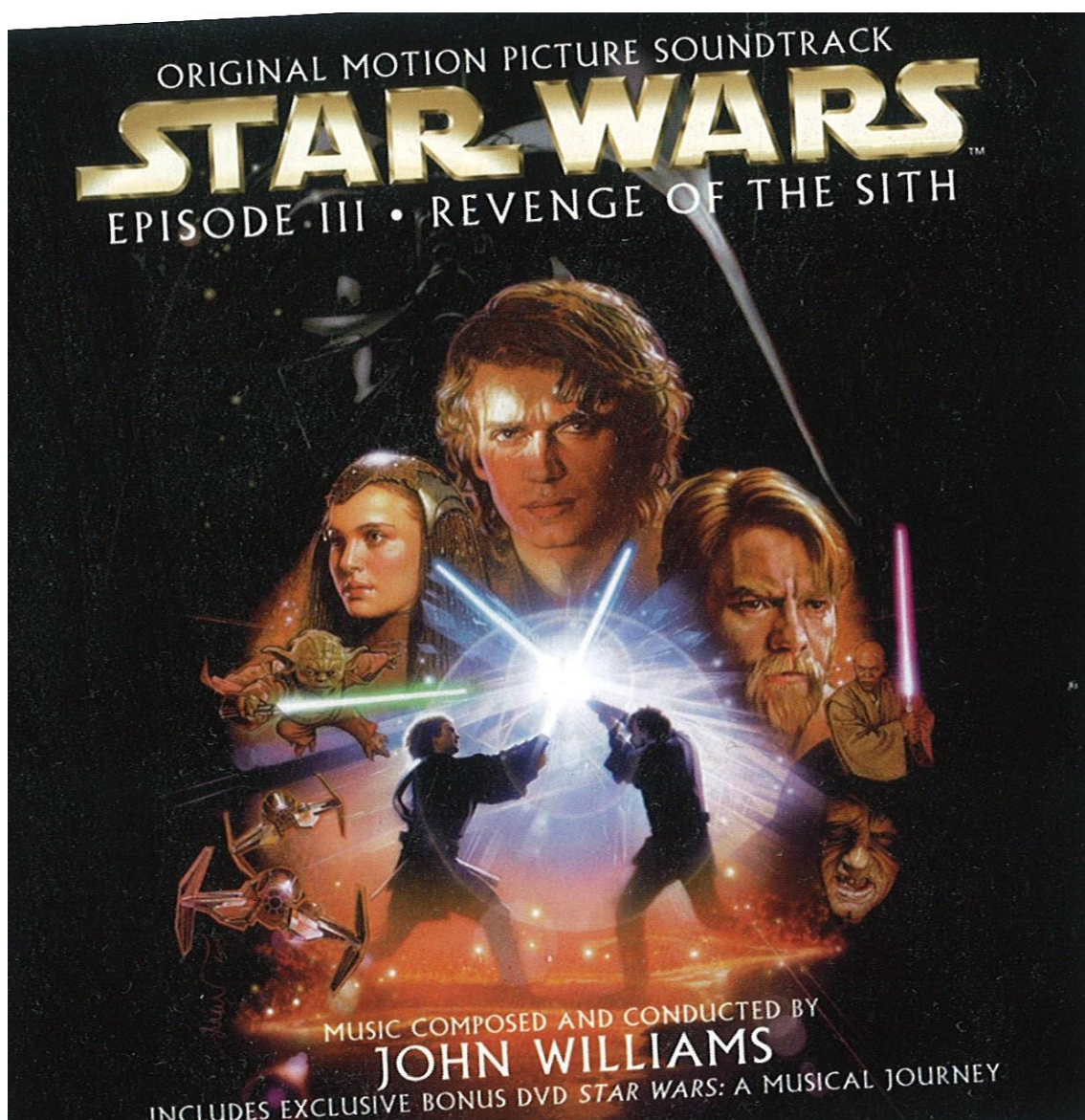
Figura 12



Puesta de los dos soles en Tatooine cuando va al campamento en *Star Wars Episodio II: El ataque de los clones* (2002)⁹⁸.

⁹⁸ LUCAS, G., (dir.), *Star Wars Episodio II: El ataque de los clones* [Película], *Twenty Century Fox*; *Lucas Film*, 2002, 2 horas 22'.

Figura 13



Portada del álbum *La venganza de los Sith* (2005).⁹⁹

⁹⁹ VALVERDE AMADOR, A., *Star Wars...*, p. 12 (anexo fotográfico).

Figura 14



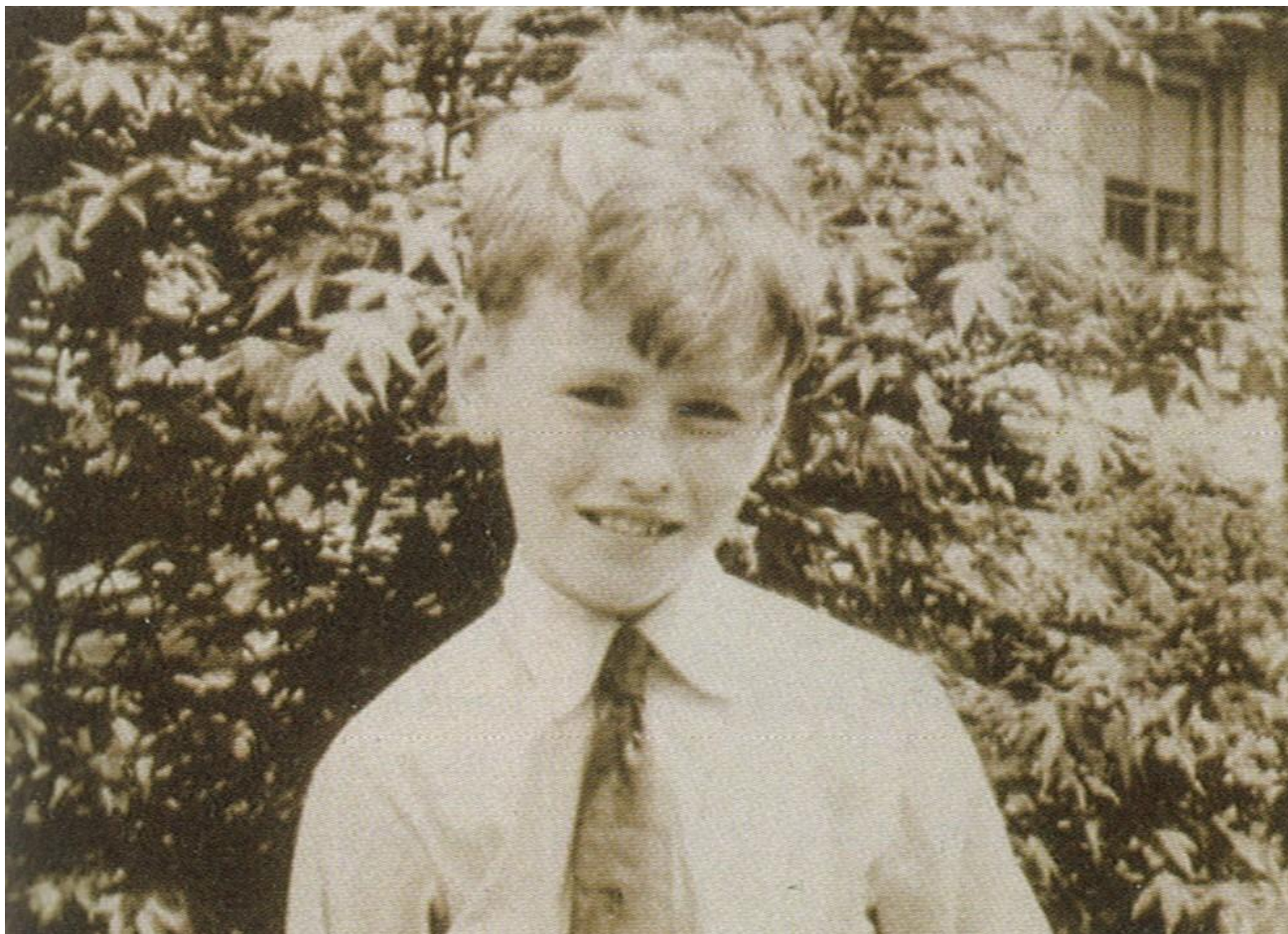
Duelo Obi-Wan contra Anakin en Mustafar de *Star Wars Episodio III: La venganza de los Sith* (2005)¹⁰⁰.

¹⁰⁰ LUCAS, G., (dir), *Star Wars Episodio III: La venganza de los Sith* [Película], *Twentieth Century Fox*; *Lucas Film*, 2005, 2 horas 20’.

Vida y obra

Figuras:

Figura 1



El pequeño Johnny Williams con 8 años.¹⁰¹

¹⁰¹ VALVERDE AMADOR, A., *John Williams: Vida y Obra*, Córdoba, Berenice, 2013, p. 16.

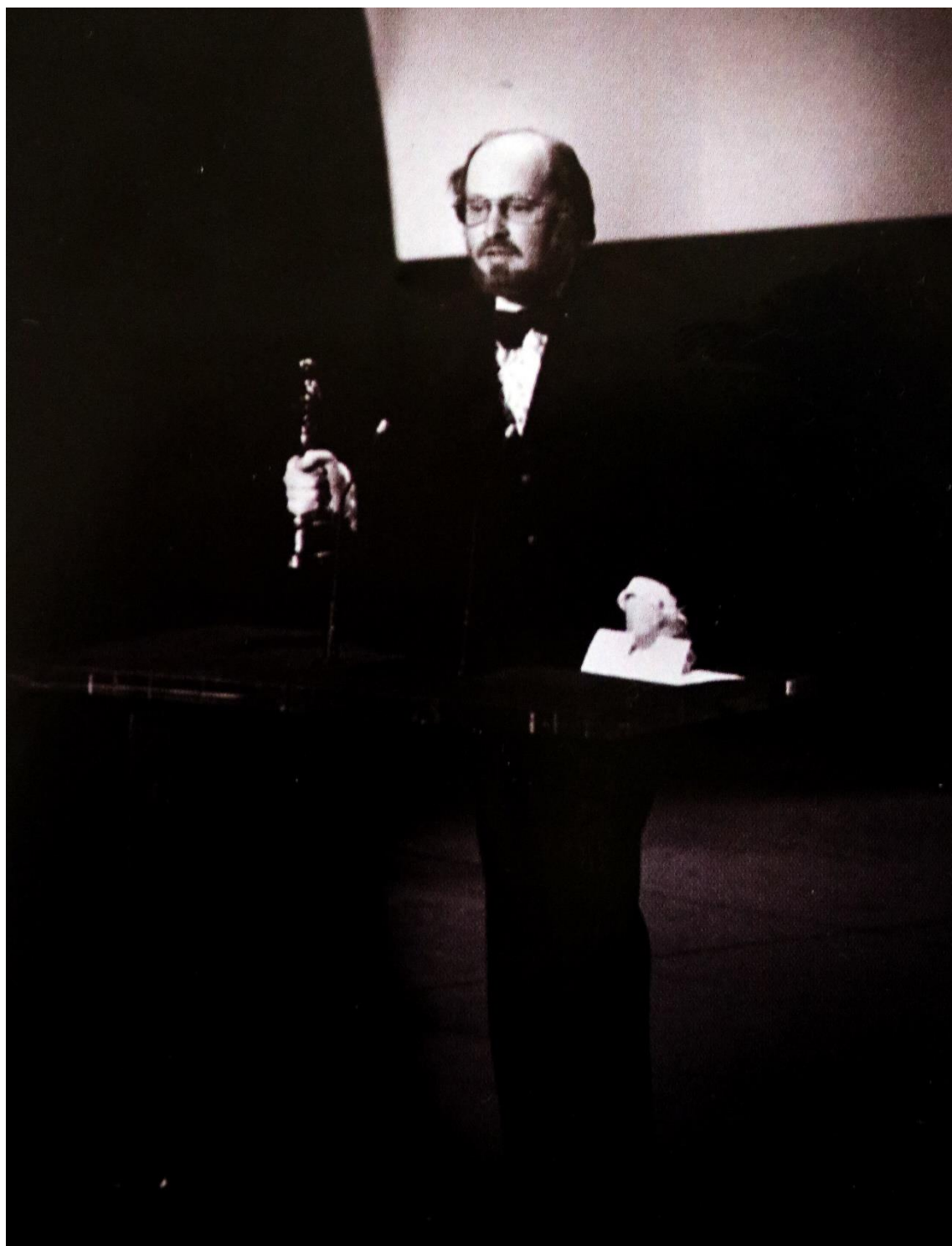
Figura 2



John Williams en el estudio con Steven Spielberg.¹⁰²

¹⁰² <<A tribute to Williams & Spielberg>>, *City Light Concerts*, disponible en <https://www.citylightconcerts.ch/event/a-tribute-to-williams-and-spielberg-2024-kklluzern/>. [Fecha de consulta: 18-IX-2024].

Figura 3



John Williams recibiendo el Oscar por *Tiburón* (1976).¹⁰³

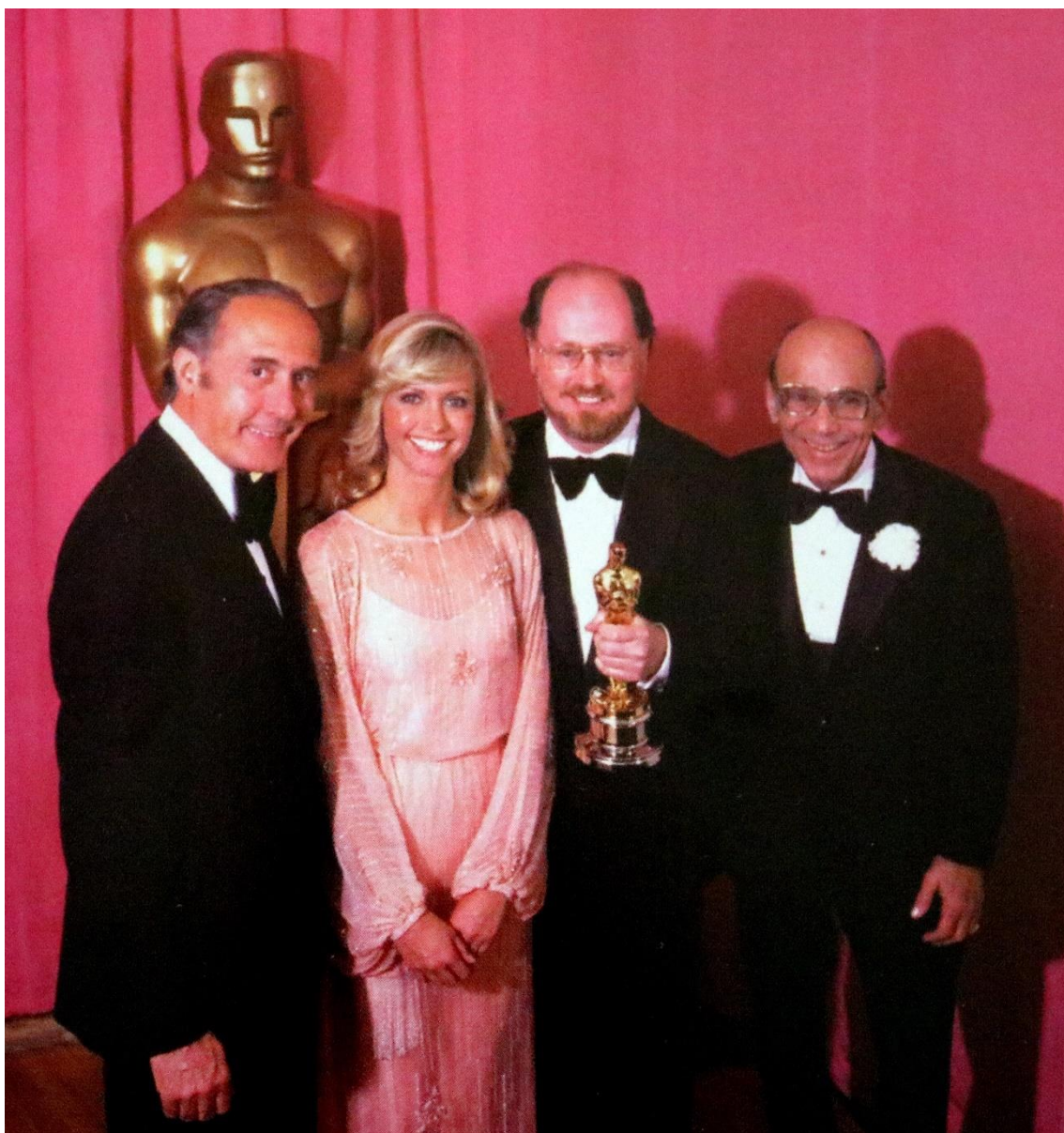
¹⁰³ VALVERDE AMADOR, A., *John Williams...*, p. 3 (anexo fotográfico).

Figura 4



John Williams con sus tres Grammys por *Star Wars* (1977).

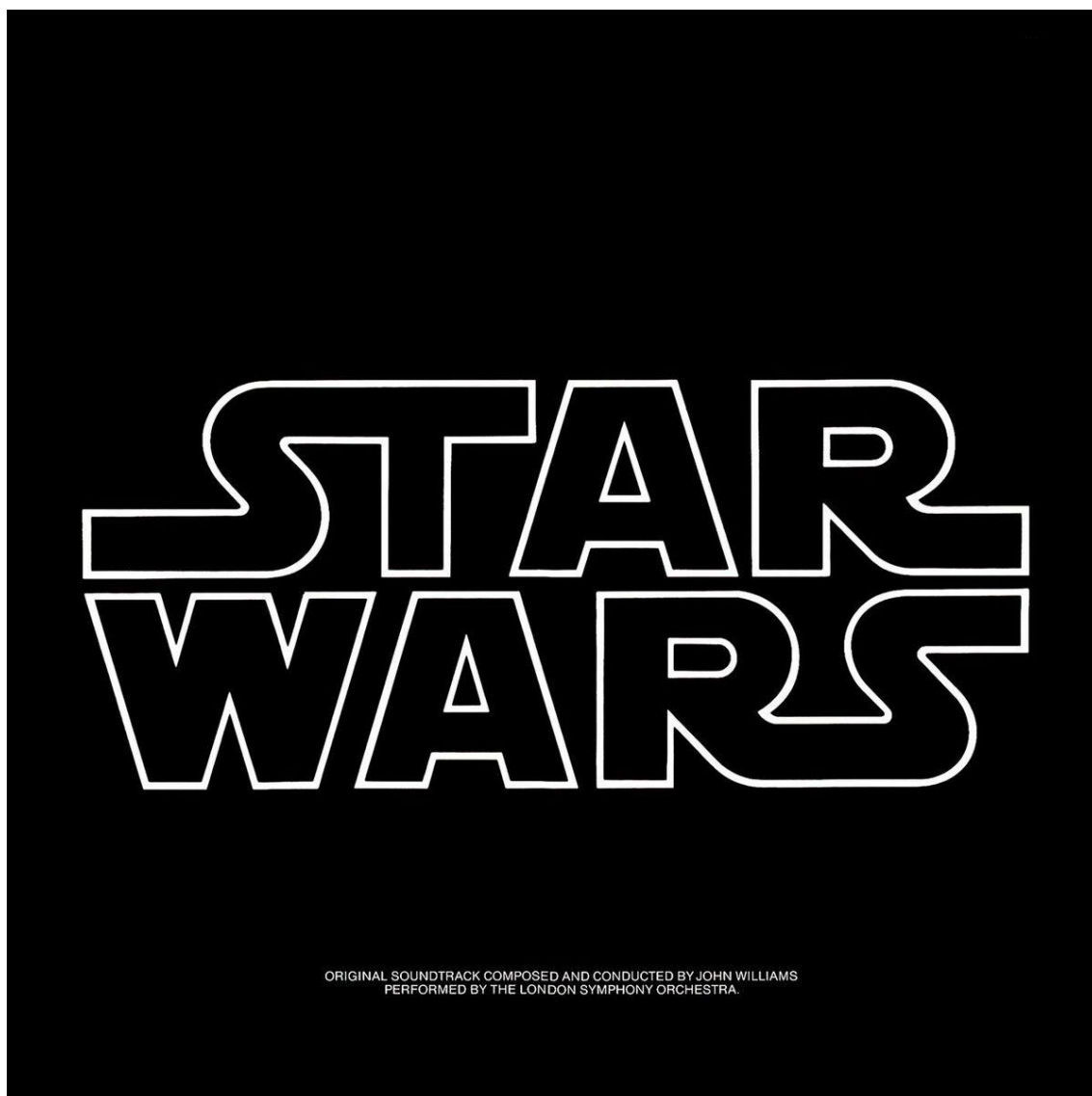
Figura 5



John Williams recibiendo su Oscar por *Star Wars* (1978), junto a Henry Mancini, Olivia Newton John y Johnny Green¹⁰⁴.

¹⁰⁴ VALVERDE AMADOR, A., *Star Wars...*, p. 3 (anexo fotográfico).

Figura 6



LP de la banda sonora de *Star Wars Episodio IV: Una nueva esperanza* (1977).¹⁰⁵

¹⁰⁵ VALVERDE AMADOR, A., *Star Wars...*, p. 1 (anexo fotográfico).

Figura 7



John Williams con su cuarto Oscar junto a Cher y Plácido Domingo (1983).

Figura 8



ET con John Williams en el Hollywood *Hall* (1983).¹⁰⁶

¹⁰⁶ VALVERDE AMADOR, A., *John Williams...*, p. 5 (anexo fotográfico).

Filmografía y bibliografía

- LUCAS, G. (dir.), *Star Wars Episodio IV: Una nueva esperanza* [Película], *Twentieth Century Fox*, 1977, 2 horas 1’.
- KESHNER, I. (dir.), *Star Wars Episodio V: El Imperio Contraataca* [Película], *Twentieth Century Fox*; *Lucas Film*, 1980, 2 horas 4’.
- MARQUAND, R., (dir.), *Star Wars Episodio VI: El retorno del Jedi* [Película], *Twentieth Century Fox* y *Lucas Film*, 1983, 2 horas 11’.
- LUCAS, G., (dir.), *Star Wars Episodio I: La Amenaza fantasma* [Película], *Twentieth Century Fox*; *Lucas Film*, 1999, 2 horas 16’.
- LUCAS, G., (dir.), *Star Wars Episodio II: El ataque de los clones* [Película], *Twentieth Century Fox*; *Lucas Film*, 2002, 2 horas 22’.
- LUCAS, G., (dir.), *Star Wars Episodio III: La venganza de los Sith* [Película], *Twentieth Century Fox*; *Lucas Film*, 2005, 2 horas 20’.
- VALVERDE, A., *John Williams: Vida y Obra*, Córdoba, Berenice, 2013, pp. 290.
- URDÁNIZ ESCOLANO, J., *Estudio y modelo analítico de la banda sonora original de la saga de películas “La guerra de las galaxias”* (tesis doctoral), Departamento de Ciencias Humanas y de la Educación de la Universidad Pública de Navarra, 2016, disponible en <https://academica-e.unavarra.es/entities/publication/6a00a487-78f5-407d-b212-7b5dbf813fbd>. [Fecha de consulta: 7-III-2024].
- VALVERDE, A., *Star Wars: La música*, Córdoba, Berenice, 2016, pp. 218.
- MOLINA SOSA, J.J., *El leitmotiv musical y la dramaturgia cinematográfica: funcionalidad de los temas de John Williams en la película “El Imperio Contraataca” desde el punto de vista de su articulación con la imagen* (tesis doctoral), Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, 2021, disponible en <https://docta.ucm.es/entities/publication/e7475f5f-676a-4620-bf7f-3610036f2c12>. [Fecha de consulta: 8-III-2024].
- <<A tribute to Williams & Spielberg>>, *City Light Concerts*, disponible en <https://www.citylightconcerts.ch/event/a-tribute-to-williams-and-spielberg-2024-kklluzern/>. [Fecha de consulta: 18-IX-2024].

