



# UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

## TESIS DOCTORAL

Título
<b>Eliseo Pinedo y su ámbito musical (1908-1969). Estudio biográfico, social y cultural</b>
Autor/es
<b>Carlos Javier Blanco Ruiz</b>
Director/es
Thomas Schmitt y José Miguel Delgado Idarreta
Facultad
Facultad de Letras y de la Educación
Titulación
Departamento
Ciencias Humanas
Curso Académico



Eliseo Pinedo y su ámbito musical (1908-1969). Estudio biográfico, social y cultural, tesis doctoral de Carlos Javier Blanco Ruiz, dirigida por Thomas Schmitt y José Miguel Delgado Idarreta (publicada por la Universidad de La Rioja), se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

**Eliseo Pinedo y su ámbito  
musical (1908-1969)**  
**Estudio biográfico, social  
y cultural**

TESIS DOCTORAL

**Carlos Blanco Ruiz**

**Director**  
**Thomas Schmitt**

**Codirector**  
**José Miguel Delgado Idarreta**

Logroño, 2021



**UNIVERSIDAD  
DE LA RIOJA**

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS HUMANAS  
ÁREA DE MÚSICA

**UNIVERSIDAD DE LA RIOJA**

Departamento de Ciencias Humanas

Área de Música

**Eliseo Pinedo y su ámbito musical (1908-1969)**

**Estudio biográfico, social y cultural**

TESIS DOCTORAL

(Volumen I)

**Carlos Blanco Ruiz**

Director: Thomas Schmitt

Codirector: José Miguel Delgado Idarreta



**UNIVERSIDAD  
DE LA RIOJA**

Logroño, 2021



# Índice

## VOLUMEN I

<b>Índice</b> .....	<b>3</b>
<b>Agradecimientos</b> .....	<b>11</b>
<b>Abreviaturas</b> .....	<b>14</b>
<b>Introducción</b> .....	<b>15</b>
1. Objeto de la investigación.....	15
2. Estado de la cuestión.....	19
3. Metodología, estructura y fuentes.....	23
<b>CAPÍTULO I. Relato biográfico y social</b> .....	<b>31</b>
1. Primeros años: Zarratón y Haro (1908-1922).....	32
1.1. Zarratón, donde todo comienza.....	32
1.2. Haro, el aprendizaje de dos oficios.....	35
2. Años de formación: Haro y Madrid (1922-1947).....	42
2.1. El estudio de la música: orientación y tipologías.....	42
2.2. Las primeras creaciones musicales.....	43
2.3. El proyecto personal de Ediciones Musicales Eliseo Pinedo.....	45
2.4. Los estudios con Emilio Vega Manzano.....	50
2.5. Las obras para el teatro lírico.....	61
2.6. La promoción cultural. El asociacionismo jarrero.....	67
2.6.1. La Agrupación Artística Hareense.....	69
2.6.2. La Agrupación Recreativa Pro-Arte (ARPA).....	69
3. La Banda y la Academia de Tudela. Laboratorio de ensayos (1947-1953).....	71
3.1. El desarrollismo de las bandas de música civiles en España.....	71
3.2. El Cuerpo de Directores de Banda Civiles.....	75
3.3. El acceso al Cuerpo de Directores.....	76
3.4. La vida y la cultura tudelana en la posguerra.....	79
3.5. La plaza de dirección de la Banda de Tudela.....	81
3.6. La Academia de la Banda de Tudela. Una nueva orientación pedagógica.....	83
3.6.1. Las bandas como sistemas de enseñanza musical no reglada.....	83
3.6.2. La nueva Academia tudelana. La socialización a través de la música.....	84
3.7. La activación de la cultura musical tudelana.....	86
3.7.1. La Agrupación Filarmónica Gaztambide y su orquesta.....	86
3.7.2. Fernando Remacha y el folclore local.....	88
4. La Banda y la Academia Provincial de Logroño. Consolidación de un proyecto personal (1953-1965).....	90
4.1. El Logroño de los años cincuenta.....	90
4.2. La Diputación provincial de Logroño.....	93

4.3.	Historia de las bandas civiles en la ciudad de Logroño .....	95
4.4.	El acceso a la plaza de director de la Banda Provincial de Logroño.....	100
4.5.	La promoción de la Banda Provincial de Música .....	103
4.6.	La transformación de la Academia.....	117
4.7.	La oficialización de los estudios. Reconocimiento como Conservatorio Elemental y Profesional.....	125
5.	La dirección de zarzuelas y orquestas .....	132
5.1.	La Orquesta de Cámara Oria .....	132
5.2.	La relación con el asociacionismo lírico logroñés .....	135
5.2.1.	La Compañía Lírica de Aficionados (CLA) Pepe Eizaga .....	135
5.2.2.	La Sociedad Artística Riojana (SAR).....	137
6.	El reconocimiento: el Himno, el Conservatorio (1965-1969).....	142
6.1.	Otras funciones como director de la Banda Provincial .....	142
6.2.	El <i>Himno Provincial</i> . Historia de un desencuentro oficial.....	143
6.3.	Diversos reconocimientos. El trabajo valorado en vida .....	147
6.4.	El futuro del Conservatorio y de la Banda .....	151
7.	Reconocimientos.....	154
7.1.	Los primeros homenajes.....	154
7.2.	El primer homenaje en Zarratón .....	155
7.3.	Los tres bustos de Félix Reyes .....	156
7.4.	Tres calles, una plaza y las escuelas.....	159
7.5.	El maestro Pinedo, en el recuerdo .....	160
7.6.	Pinedo en la actualidad .....	161
<b>CAPÍTULO II. El folclore en Eliseo Pinedo.....</b>		<b>165</b>
1.	Estado de la cuestión.....	165
1.1.	Pinedo como folclorista.....	165
1.2.	El estudio del folclore en La Rioja .....	166
2.	Los estudios sobre el folclore de Eliseo Pinedo .....	175
2.1.	El folclore como una constante en Pinedo .....	176
2.2.	El trabajo recopilador .....	178
2.3.	Los materiales originales. Las libretas y los pliegos de apuntes.....	179
2.4.	Tipificación de las fuentes.....	180
2.5.	El artículo de Pinedo para <i>Berceo</i> (1962) .....	187
2.6.	Pinedo entre los folcloristas riojanos.....	193
3.	El folclore en la música de Pinedo.....	195
3.1.	El pasodoble <i>Rioja</i> .....	196
3.2.	La <i>Suite Oria</i> . Una nueva propuesta compositiva .....	196
3.3.	<i>Viejo arcón</i> . El proyecto inabarcable .....	201
3.4.	La esencia popular en forma de <i>Himno Provincial</i> .....	203
4.	Recapitulación sobre el folclore en Pinedo.....	205

<b>CAPÍTULO III. Catálogo y comentario de la obra original. Teatro lírico.....</b>	<b>209</b>
1. Introducción.....	209
1.1. Los procesos de recopilación y catalogación .....	210
1.2. Datación de la obra original.....	214
1.3. El proceso compositivo de Pinedo.....	216
2. La composición en España en las décadas centrales del siglo XX.....	219
2.1. Década de 1930. Una nueva generación.....	219
2.2. Década de 1940. La política cultural de posguerra .....	222
2.3. Década de 1950. El aperturismo cultural.....	227
2.4. Década de 1960. Las vanguardias españolas .....	230
3. El oficio de compositor en España .....	233
4. Obras para el teatro lírico [EP 100].....	238
4.1. La diversidad de la zarzuela .....	240
4.1.1. La periodización de la zarzuela.....	241
4.1.2. Los libretos .....	247
4.1.3. El concepto del <i>jazz</i> en los años cuarenta.....	250
4.2. La producción lírica de Eliseo Pinedo.....	254
4.2.1. <i>El montañés</i> (1942) [EP 101].....	255
4.2.1.1. <i>Preludio</i> [EP 101-A] .....	257
4.2.1.2. <i>N.º 4. Romanza de Tiple</i> [EP 101-E].....	261
4.2.1.3. <i>Interludio</i> [EP 101-G].....	262
4.2.1.4. <i>N.º 10. Romanza de tenor</i> [EP 101-L].....	263
4.2.1.5. <i>Final</i> [EP 101-N].....	264
4.2.2. <i>La masía del cuervo</i> (1943) [EP 102].....	266
4.2.2.1. <i>Preludio</i> [EP 102-A] .....	268
4.2.2.2. <i>N.º 5. Vals</i> [EP 102-F] .....	269
4.2.2.3. <i>N.º 8. [Romanza]</i> [EP 102-I] .....	270
4.2.2.4. <i>N.º 14. [Trío cómico]</i> [EP 102-P].....	270
4.2.3. <i>Ernestina</i> (1944) [EP 103].....	274
4.2.3.1. <i>Preludio</i> [EP 103-A] .....	277
4.2.3.2. <i>N.º 1. Marcha</i> [EP 103-B].....	281
4.2.3.3. <i>N.º 2. Fox [Allegretto]</i> [EP 103-C] .....	283
4.2.3.4. <i>N.º 9. [Romanza]</i> [EP 103-J] .....	287
4.2.3.5. <i>N.º 11. Danzón</i> [EP 103-L].....	290
4.2.4. <i>La Titiritaina</i> (1944) [EP 104] .....	293
4.2.4.1. <i>Preludio</i> [EP 104-A] .....	296
4.2.4.2. <i>N.º 4. Himno del circo</i> [EP 104-E].....	299
4.2.4.3. <i>N.º 5. Intermedio. Minué</i> [EP 104-F] .....	300
4.2.4.4. <i>N.º 7. Pajaritas. Pavana</i> [EP 104-A].....	301
4.2.4.5. <i>N.º 10. Parodia de Ópera</i> [EP 104-J].....	302
4.2.5. <i>Paloma la desdeñosa</i> (1946) [EP 105].....	309
4.2.5.1. <i>Preludio</i> [EP 105-A] .....	312
4.2.5.2. <i>N.º 4. [Duetto]</i> [EP 105-E] .....	313
4.2.5.3. <i>N.º 6. Pasodoble</i> [EP 105-H].....	315



4.2.5.4.	N.º 8. <i>Zambra</i> [EP 105-K] .....	318
4.2.6.	S. E. <i>El Sainete</i> (1953) [EP 106] .....	321
4.2.6.1.	<i>Preludio</i> [EP 106-A] .....	324
4.2.6.2.	N.º 1. [ <i>Allegretto, vals, Pasodoble</i> ] [EP 106-B] .....	326
4.2.6.3.	N.º 4. [ <i>Dueto</i> ] [EP 106-E] .....	329
4.2.6.4.	N.º 6. [ <i>Coro</i> ] [EP 106-G] .....	331
4.2.7.	<i>El botón</i> (s.f.) [EP 107] .....	334
4.2.8.	<i>La Galeota reforzada</i> (s.f.) [EP 108] .....	336
4.2.8.1.	<i>Canción del siglo XVII</i> [EP 108-A] .....	337
4.2.8.2.	<i>Música árabe</i> [EP 108-B] .....	340
4.2.8.3.	<i>Trompas de caza</i> [EP 108-C] .....	341
4.3.	El ocaso de la zarzuela en Pinedo .....	343
4.4.	Conclusiones sobre la música para la escena de Pinedo .....	345

#### **CAPÍTULO IV. Catálogo y comentario de la obra original. “Bailables y Género pequeño”**

<b>.....</b>		<b>351</b>
1.	La terminología de “bailables” y “pequeño” .....	352
2.	La catalogación por géneros .....	354
3.	Descripción del catálogo de “Bailables y Género pequeño” .....	356
3.1.	Pasodobles .....	358
3.1.1.	<i>Cariño español</i> [EP 201] .....	360
3.1.2.	<i>Los Fatos</i> [EP 202] .....	361
3.1.3.	<i>Rioja Santiago</i> [EP 203] .....	362
3.1.4.	<i>Tarde de sol</i> [EP 204] .....	362
3.1.5.	<i>Oro y grana</i> [EP 205] .....	363
3.1.6.	<i>La Rioja</i> [EP 206] .....	364
3.1.7.	<i>Gané...</i> [EP 207-A] y <i>Manué</i> [EP 207-B] .....	365
3.1.8.	<i>Toro de casta</i> [EP 208] .....	368
3.1.9.	Conclusiones sobre los pasodobles de Pinedo .....	369
3.2.	Valses .....	370
3.2.1.	<i>Flor del Danubio</i> [EP 209] .....	371
3.2.2.	<i>Marisa</i> [EP 210] .....	372
3.3.	Boleros .....	373
3.3.1.	<i>La gitana cistañera</i> [EP 211] .....	374
3.3.2.	<i>Sueña, sueña, sueña</i> [EP 212] .....	376
3.3.3.	<i>Calla, calla, corazón</i> [EP 213] .....	377
3.4.	Danzones y sonos cubanos .....	377
3.4.1.	<i>Azabache</i> [EP 214] .....	378
3.4.2.	<i>Malacate</i> [EP 215] .....	379
3.4.3.	<i>Aguacate</i> [EP 216] .....	379
3.5.	Tangos .....	380
3.5.1.	<i>Añoranzas</i> [EP 217] .....	380
3.5.2.	<i>Tango amigo</i> [EP 218] .....	381
3.5.3.	<i>Yo soñé...</i> [EP 219] .....	382

3.6.	Foxtrot.....	382
3.6.1.	<i>Glorian</i> [Fox-trot] [EP 220].....	383
3.6.2.	<i>Estoy enamorada</i> [Fox-trot] [EP 221] .....	384
3.6.3.	<i>Papi-mami</i> [Fox] [EP 222 A/B].....	385
3.6.4.	<i>Muñequita</i> [Fox-canción] [EP 223].....	386
3.6.5.	<i>Ríe muñeca, ríe...</i> [fox-canción] [EP 224].....	388
3.6.6.	<i>Agonía de amor</i> [melodía-fox] [EP 225].....	389
3.6.7.	<i>Carnaval</i> [blues-fox] [EP226 A/B] .....	390
3.6.8.	<i>Es mi canción</i> [slow-fox] [EP227].....	391
3.6.9.	Conclusiones sobre los foxtrot de Pinedo.....	392
3.7.	Obras en varios estilos .....	394
3.7.1.	<i>Cambia el disco</i> [corrido] [EP 228].....	394
3.7.2.	<i>La-le-li-lo-lú</i> [corrido] [EP 228] .....	395
3.7.3.	<i>Tengo sed de ti</i> [canción] [EP 230 A/B] .....	395
3.7.4.	<i>Almacenes Pola</i> [jingle] [EP 231] .....	399
4.	Conclusiones sobre los “Bailables y Género Pequeño”.....	402

**CAPÍTULO V. Catálogo y comentario de la obra original. Música sinfónica, para banda y apuntes ..... 405**

1.	Música sinfónica [EP 300]. Un nuevo nivel de expresión.....	406
1.1.	<i>Suite Oria</i> (1957) [EP 301].....	407
1.1.1.	El nuevo concepto técnico compositivo .....	409
1.1.2.	El folclore como germen de la suite .....	411
1.1.3.	Estudio analítico de la suite.....	412
1.1.3.1.	N.º 1 <i>Aurora</i> [EP 301-A] .....	412
1.1.3.2.	N.º 2 <i>Villancico</i> [EP 301-B].....	423
1.1.3.3.	N.º 3 <i>Canción</i> [EP 301-C].....	432
1.1.3.4.	N.º 4 <i>Danza</i> [EP 301-D] .....	441
1.1.1.	Conclusiones sobre la <i>Suite Oria</i> .....	451
1.2.	<i>Viejo arcón</i> (1962) [EP 302].....	458
1.2.1.	<i>Nájera</i> [EP 302-A] .....	459
1.2.1.1.	<i>Danza</i> [EP 302-A1] .....	460
1.2.1.2.	<i>Coro</i> [EP 302-A2].....	468
1.2.2.	<i>Calahorra</i> [EP 302-B] .....	473
1.2.3.	<i>Santo Domingo</i> [EP 302-C].....	479
1.2.4.	<i>Alfaro</i> [EP 302-D].....	483
1.2.4.1.	<i>Clarines</i> [EP 302-D1] .....	484
1.2.4.2.	<i>Canto del ciego</i> [EP 302-D2] y <i>Romance</i> [EP 302-D3] .....	485
1.2.5.	<i>Haro</i> [EP 302-E].....	488
1.2.5.1.	<i>Baile</i> [EP 302-E1].....	490
1.2.5.2.	<i>Coro</i> [EP 302-E2] .....	494
1.2.6.	<i>Cervera</i> [EP 302-F] .....	496
1.2.7.	<i>Arnedo</i> [EP 302-G] .....	501
1.2.8.	<i>Torreçilla</i> [EP 302-H].....	505

1.2.9.	<i>Logroño</i> [EP 302-I1] (V1) y [EP 302-I2] (V2) .....	511
1.2.9.1.	<i>Logroño [V1]</i> [EP 302-I1] .....	514
1.2.9.2.	<i>Logroño [V2]</i> [EP 302-I2] .....	520
1.2.10.	Problemas de representación y recepción .....	525
1.2.11.	Conclusiones sobre <i>Viejo arcón</i> .....	530
1.3.	<i>Himno Provincial – Himno de La Rioja</i> (1965) [EP 303] .....	535
1.3.1.	Origen de la partitura musical .....	535
1.3.2.	Vinculación de la música con el texto .....	537
1.3.3.	Análisis de la música .....	541
1.3.4.	Influencias en el Himno .....	547
1.3.5.	Conclusiones sobre el Himno .....	549
1.4.	El lenguaje y la recepción de la música sinfónica de Pinedo .....	550
2.	Música para banda [EP 400] .....	553
2.1.	<i>Castrum Bilibium o Haro la Vieja</i> (1942). <i>Pregón y marcha</i> [EP 401] .....	555
2.2.	<i>Marcha</i> (s.f) [EP 402] .....	558
3.	Apuntes y bocetos [EP 500] .....	561
3.1.	<i>La mano</i> [EP 501] .....	561
3.2.	<i>Primer amor</i> [EP 502] .....	563
3.3.	<i>El tambor de guerra</i> [EP 503] .....	564
3.4.	<i>Me duele España</i> [EP 504] .....	565
3.5.	<i>Adolescencia</i> [EP 505] .....	566
3.6.	<i>Es María la Caña</i> [EP 506] .....	567
3.7.	<i>Andantino</i> [Fuga a 4 voces] [EP 507] .....	568
3.8.	<i>Danza y Coro</i> [EP 508] .....	569
3.9.	<i>Danza n.º III</i> [EP 509] .....	570
3.10.	<i>Danza n.º IV</i> [EP 510] .....	570
3.11.	<i>Final</i> [EP 511] .....	570
3.12.	<i>Santo Domingo</i> (Villancico) [EP 512] .....	571
4.	Obras no localizadas [EP 600] .....	572
<b>CONCLUSIONES</b> .....		<b>575</b>
<b>FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA</b> .....		<b>581</b>
1.	Archivos .....	581
2.	Bibliografía .....	583
3.	Hemerografía .....	611
4.	Fuentes orales .....	616
<b>LISTADO DE IMÁGENES</b> .....		<b>617</b>
<b>LISTADO DE TABLAS</b> .....		<b>625</b>
<b>LISTADO DE GRÁFICOS</b> .....		<b>626</b>

<b>ANEXOS.....</b>	<b>627</b>
Anexo 1. Acta de nacimiento.....	627
Anexo 2. Ediciones Musicales E. Pinedo López .....	630
Anexo 3. Biografías breves de personas vinculadas con Eliseo Pinedo.....	634
Anexo 4. Comisión Calificadora de la Dirección de la Banda de Música de la Diputación Provincial.....	645
Anexo 5. Primer Reglamento del Patronato de la Academia de Música de Logroño .....	647
Anexo 6. Materiales de investigación folclórica de Eliseo Pinedo.....	649
Anexo 7. Listado de recopilaciones de Pinedo como folclorista .....	651
Anexo 8. Catálogo .....	655
Anexo 9. Catálogo lírico detallado de Eliseo Pinedo .....	658
Anexo 10. Producción teatral musical de José Eizaga Otañes .....	662

## **Volumen II**

Anexo 11. Partituras digitalizadas de Eliseo Pinedo	
---	--



## Agradecimientos

Una investigación requiere de numerosos apoyos. Cualquier ayuda o noticia es importante –más cuando como en este caso escasean–, pero algunas se convierten en esenciales. Aunque se va a tratar de agradecer a todos los que han apoyado este estudio, citándoles de una manera temática con el fin de no establecer prelación jerárquicas, es preciso obviar este criterio en el caso de la familia de Eliseo Pinedo.

Por eso, el nombre de M.<sup>a</sup> Teresa Hernández, su viuda, debe aparecer en primer lugar. Porque ha puesto absolutamente toda su ilusión y su archivo personal a disposición de este estudio, cuando ha sido preciso y las veces que han sido necesarias, en múltiples visitas y realizando numerosas entrevistas personales. Ha consultado a la familia y ha servido de enlace con muchas personas como posibles fuentes. En la misma línea hay que citar a sus hijos, Pedro, Lourdes y Merche Pinedo Hernández, que han colaborado en completar los recuerdos familiares.

Sin ser familia, pero en sintonía con la importancia del ámbito familiar –y por lo tanto excusando la jerarquía establecida– está la persona de José Luis Alonso, quien amablemente atendió numerosas preguntas y aportó documentación y, sobre todo, vivencias de primera mano. Sin estas entrevistas, varias lagunas que se planteaban al inicio de la investigación habrían seguido presentes a día de hoy. Su fallecimiento, en plena elaboración del estudio, ha impedido, casi seguro, conocer más sobre nuestra historia reciente.

La ayuda en la búsqueda de materiales de Micaela Pérez Sáenz dentro del Archivo Histórico Provincial de La Rioja ha sido muy importante y digna de mención, puesto que las búsquedas automáticas en las bases de datos no aportaron apenas documentación. En el mismo sentido se agradece de una manera especial al personal del Archivo, Biblioteca y Hemeroteca del Instituto de Estudios Riojano (IER) la ayuda que siempre han facilitado.

Se agradece el trabajo de búsqueda en el Archivo del Ayuntamiento de Tudela de Beatriz Pérez, donde las actas del mismo han revelado un Pinedo pleno de ideas y excelentes resultados profesionales. También a María Flora Ibáñez Matute, auxiliar administrativo del Ayuntamiento de Zarratón, a Sonia Rosales, del Archivo del Ayuntamiento de Haro y a Susana López de Castro Soto del Archivo del Ayuntamiento de Logroño. Todas ellas han hecho posible la localización y contraste de datos y fechas.

A Isidro Tejedor Marbán, profesor en el Conservatorio Profesional de Música de La Rioja –actualmente ya denominado como Conservatorio Profesional de Música Eliseo Pinedo–, por su visión analítica y por su ayuda a ofrecer alternativas técnicas a propuestas de esta investigación. También a José Luis Barrio Bastida, profesor del mismo centro, por ayudar en la localización de

algunas partituras y por ofrecer su archivo personal y sus conocimientos técnicos de orquestación. Se agradecen las facilidades dadas por Pilar Civera Conte, directora de la institución y de Julia Arenilla Sáez, de los servicios generales, por su ayuda en la localización de materiales en el archivo del centro educativo. También a Celso Jubera Cárcelas por su ayuda en la localización de materiales relacionados con Pinedo en esta biblioteca y en la del IER. Siguiendo la línea de los centros educativos, a Fernando Gilgado Gómez, responsable del Archivo Histórico Administrativo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid por la localización de los expedientes académicos de Pinedo en esta institución.

Gracias a José Luis Gómez Urdáñez, catedrático de Historia Moderna de la Universidad de La Rioja quien facilitó el contacto con diversas fuentes y permitió redactar una primera biografía contrastada sobre Pinedo en *Haro histórico*, la publicación realizada mediante el convenio entre la Universidad de La Rioja y el Ayuntamiento de Haro para investigar el pasado histórico de la ciudad jarrera.

Se agradece a Ángel Gómez, párroco de la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Zarratón por la localización de documentos en los archivos eclesiásticos. También a Francisco José Suárez Calvo, párroco de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada por la búsqueda relacionada con las partituras del villancico *Resuene*.

A Ignacio Jassa Haro, del Centro de Documentación y Archivo de la SGAE quien puso en marcha búsquedas cruzadas de documentación que resultaron en la localización de obras de Pinedo fuera del catálogo de esa sociedad.

Entre los medios de comunicación, se debe cita a José Manuel (Pepo) Lumbreras, director de RTVE en La Rioja y a Raquel García García por su interés en localizar documentos audiovisuales relacionados con Pinedo. En la misma línea se agradece la disponibilidad de María Casas y María Eizaga, ambas en Radio Rioja-Cadena SER.

El archivo de la Compañía Lírica de Aficionados (CLA) Pepe Eizaga ha sido fuente de informaciones e incluso partituras que se pensaban desaparecidas. Ello ha sido posible gracias a Carmen Caizán Rojas y especialmente a José Antonio y Cristina Toyas.

A Eduardo Chávarri Alonso, músico y musicólogo que ha aportado informaciones locales sobre tradiciones, personalidades y partituras de Haro vinculadas a este estudio, colaborando a completar el catálogo del compositor. En esta línea se debe citar al también jarrero Joaquín Cegarra Pérez.

A Luis Fernando Rodríguez Imaz, por su interés en revalorizar la figura de Pinedo y por la aportación de diversos materiales de su época como alumno con este.

A Joaquín Gómara, Luis Pinillos y José Luis Rodríguez Molleja por su ayuda en la localización de documentación militar, entre otras fuentes. Al Brigada Pablo Trabadelo García, del actual Regimiento de Infantería “Garellano” 45 [entonces n.º 43] de Bilbao. Se agradece, en línea con ellos, la aportación de José Luis Navarro mediante los programas de fiestas de Tudela que contribuyeron a una visión más clarificadora sobre los años de Pinedo en dicha localidad.

Gracias a Alberto Vidal, Ricardo Romanos, Octavio Colis y Cuca Colis por compartir sus experiencias en torno a *Viejo arcón* y a la situación del teatro de los años cincuenta y sesenta en La Rioja.

A Rubén Jauquicoa, archivero de la Orquesta Sinfónica de Navarra, antigua Orquesta Santa Cecilia de Pamplona por su interés en localizar partituras del maestro en el archivo de la orquesta.

A mi amigo Antonio Cerrajería Arza, por su desinteresada revisión de los textos.

Especialmente, se quiere agradecer a los directores de esta tesis, Thomas Schmitt y José Miguel Delgado Idarreta, doctores de la Universidad de La Rioja, que tan amablemente han revisado, corregido y orientado esta investigación, apoyando las propuestas y mostrando sintonía y disposición hacia el objeto de estudio. Evidentemente, sus distintos puntos de vista han enriquecido el estudio de una manera multidisciplinar y su interés ha permitido mantener viva la ilusión de su finalización.

Está claro que, sin todas estas personas, las instituciones a las que pertenecen no funcionarían de igual manera. En el caso de particulares, el hecho de compartir desinteresadamente el conocimiento de lo que se sabe le imprime un valor social que enriquece a todos. Gracias de nuevo.



## Abreviaturas

AAH	Archivo del Ayuntamiento de Haro
AAL	Archivo del Ayuntamiento de Logroño
AAZ	Archivo del Ayuntamiento de Zarratón
ACPLMR	Archivo del Conservatorio Profesional de Música de La Rioja
AGLR	Archivo General de La Rioja
AGMG	Archivo General Militar de Guadalajara
AHPLR	Archivo Histórico Provincial de La Rioja
AIER	Archivo y hemeroteca del IER
AMTH	Archivo personal de M. <sup>a</sup> Teresa Hernández
ARCPI	Archivo del Registro Central de la Propiedad Intelectual de Madrid
BOE	Boletín Oficial del Estado
BOR	Boletín Oficial de La Rioja
c, cc	Compás, compases
CLA	Compañía Lírica de Aficionados (Pepe Eizaga)
CSIC	Centro Superior de Investigaciones Científicas
CPMLR	Conservatorio Profesional de Música de La Rioja
DRAE	Diccionario de la lengua española. Real Academia Española
EMELP	Ediciones Musicales Eliseo Pinedo López
fol., fols.	Folio, folios
ICCMU	Instituto de Ciencias Musicales
IMF	Institució Milà i Fontanals, Barcelona
IER	Instituto de Estudios Riojanos
INE	Instituto Nacional de Estadística
LEP	Legado Eliseo Pinedo
n.º	Número
pág. (págs.)	Página (páginas)
pta. ptas.	Peseta, pesetas
RAE	Real Academia Española
RCPI	Registro Central de la Propiedad Intelectual (Madrid)
RCSMM	Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
RPI	Registro de la Propiedad Intelectual (La Rioja)
RTVE	Radio y Televisión Española
SAR	Sociedad Artística Riojana
s.f.	Sin fecha
SGAE	Sociedad de General de Autores y Editores
ss.	siguientes
pic, fl, ob, cl, fg	Pícolo, flauta, oboe, clarinete, fagot
tpa, tpt, tbn, tba	Trompa, trompeta, trombón, tuba
tim, cj, tam, pd	Timbales, caja, tambor, pandereta
vln, vla, vc, cb	Violín, viola, violonchelo, contrabajo
UR	Universidad de La Rioja

## Introducción

Los hechos históricos no sirven más que para fundamentar las narraciones históricas y las descripciones de estructuras o bien, desde un punto de vista negativo, para demostrar los puntos débiles de las opiniones emitidas por los historiadores de un período anterior.

(Dahlhaus, 1997, pág. 56)

### 1. Objeto de la investigación

La Rioja es una pequeña comunidad autónoma que actualmente carece de una catalogación y de estudios sistemáticos de sus fuentes musicales, tanto antiguas como modernas. Las investigaciones realizadas sobre la sociedad musical riojana son escasas, incluso las de los últimos cincuenta o cien años. Se detecta, en este aspecto, una falta de materiales en los archivos públicos –cartas, grabaciones, partituras, escritos, estudios– relacionados con las gentes que la han vivido. La información que podrían facilitar quienes han sido protagonistas, a través de posibles entrevistas orales y legados documentales, se está perdiendo también. Algunos han fallecido en los últimos años y hemos perdido para siempre la posibilidad de conocer de primera mano su visión personal y el relato de sus vivencias<sup>1</sup>.

Es paradójico que la labor de la Universidad de La Rioja (UR) en pro de la musicología no haya generado textos en esta línea de investigación. Existió una Licenciatura de H.<sup>a</sup> y Ciencias de la Música (*online*, entre los cursos 2001-2017) que tituló docenas de licenciados, muchos de nuestra comunidad. En la actualidad, y desde el año 2014, se desarrolla un Máster en Musicología con dos especialidades: Musicología Aplicada y Musicología Histórica. Desde el curso 2019-2020 se ha implantado el Doctorado en Musicología. Sin embargo, toda esa fuente de conocimientos

---

<sup>1</sup> En el transcurso de esta investigación falleció José Luis Alonso –16 de marzo de 2019–, figura importante en este estudio y en la sociedad musical riojana de toda la segunda mitad del siglo XX. Solamente se pudieron realizar dos entrevistas con él, las cuales aportaron luz al trabajo e importantes pistas para continuar la búsqueda de otras fuentes. Igualmente, otras personalidades como M<sup>a</sup> Dolores Malumbres –fallecida el 5 de enero de 2019– o Miguel Calvo Fernández –fallecido el 28 de octubre de 2020– han dejado mudas posibles fuentes orales.

generada por la UR apenas ha tenido repercusión en la sociedad riojana de manera directa, en forma de resultados de investigaciones o publicaciones que saquen a la luz el patrimonio musical de esta región. Ese desconocimiento puede aparejar una falta de interés de la sociedad por el tema.

Con este trabajo se pretende, por un lado, llenar parte de ese hueco de la comprensión del ámbito musical de una época y, por el otro, fomentar el interés por saber sobre la sociedad musical riojana de mediados del siglo XX a través de las personas y del entorno cultural en que vivieron.

En los últimos años se han realizado varias donaciones al Instituto de Estudios Riojanos (IER), como son los legados musicales de Miguel Salvador Carreras, M<sup>a</sup> Dolores Malumbres o Eliseo Pinedo, que hacen pensar en la posibilidad de una catalogación y recuperación del patrimonio musical más reciente, a la vez que una mayor concienciación de la sociedad riojana con los materiales susceptibles de estudio. Hay otros fondos musicales personales, institucionales o de asociaciones que convendría recoger y documentar para su preservación, antes de que desaparezcan definitivamente.

La figura de Eliseo Pinedo (1908-1969) es paradigmática de la sociedad musical de provincias de su época. Desde su nacimiento en un origen humilde hasta su alta representatividad en la sociedad riojana de los años cincuenta y sesenta, las estrategias para sobrevivir en situaciones de penuria económica y de dictadura política bien pueden considerarse características de nuestra historia reciente. También se ha tratado de que las conclusiones y las aportaciones de esta investigación alrededor de su figura y obra pasen a formar parte de un conocimiento común que permita establecer relaciones con otros casos similares más allá de esta región. Investigaciones semejantes, en las que a partir de líneas biográficas se extraen conocimientos sobre el proceder de la cultura musical de una determinada época, sirven para obtener una visión más completa a la vez que global del objeto del estudio<sup>2</sup>.

El origen del interés personal por este músico deviene de un encuentro casi fortuito con la partitura más conocida del mismo, el *Himno de La Rioja*, constantemente alterada y poco comprendida entre la sociedad y los propios músicos locales. Su análisis musical permitió

---

<sup>2</sup> Los trabajos biográficos sobre músicos españoles contemporáneos a Pinedo han sido una gran referencia para comprender la situación social del músico en la España antes y después de la Guerra Civil. Muchas de las informaciones de estos textos dan a conocer aspectos concretos de las estructuras en las que se desarrollaron sus vidas, independientemente de la relevancia social o profesional de los mismos. Las microhistorias ayudan a conformar la historia global debido a su cambio de perspectiva sobre el objeto de estudio (Serna y Pons, 2000, pág. 239) y por ello no se debe desdeñar ninguna fuente.

descubrir que, más allá de su concepto como símbolo de una región, contiene un interés musical notable. La obra original superaba técnicamente a las distintas adaptaciones que se conocían. En ella se vislumbraron ciertos atrevimientos y conocimientos musicales profundos que iban más allá de una simple melodía acompañada. La falta de literatura sobre el compositor, y en general sobre la sociedad musical riojana de su contemporaneidad, despertaron el interés por conocer más sobre ambos. Se pensó inmediatamente en profundizar sobre Eliseo Pinedo, su música y la cultura del momento, surgiendo la posibilidad de ponerlas en relación como objeto de esta tesis.

Puede concluirse, por lo tanto, que la finalidad principal del estudio es comprender a la sociedad musical riojana de épocas recientes e incrementar el conocimiento global sobre este arte en provincias –denominado eufemísticamente como de “pequeña tradición” (Martínez del Fresno, 1999, pág. 24)– a través de una figura de amplio recorrido profesional como es la de Eliseo Pinedo. No se trata solamente de recuperar una figura y obra con valor patrimonial en sí mismo, sino también de “entender mejor una época” (Martín Rodríguez, 2018, pág. 324). El hecho de presentar a un músico que no pertenece al canon de la élite nacional no hace sino corroborar el cambio que se ha producido del punto de vista del estudio de la historia de la música (Dahlhaus, 1997, págs. 13 y 61). Mediante esta investigación se afronta la realidad musical cotidiana frente a la historia de los “grandes nombres”.

Dada la inexistencia de estudios y de materiales publicados sobre la sociedad musical en las décadas centrales del siglo XX en La Rioja, se cuestiona si realmente existió una cultura musical en provincias o desapareció a nivel profesional tras la Guerra Civil. Partir de un hilo conductor a través de la trayectoria de uno de los músicos más representativos de la región en el periodo estudiado permite abrir puertas al conocimiento de la situación cultural en esa época y desvelar datos en uno u otro sentido.

Los objetivos principales que plantea esta investigación son:

- Realizar un trabajo biográfico, archivístico y documental de la vida y obra de Eliseo Pinedo López, describiendo su proyecto para conseguir una enseñanza musical oficial sin limitaciones sociales, aportando informaciones contrastadas sobre la sociedad musical riojana de la época y sobre los músicos que la hicieron posible.
- Dar a conocer el trabajo como folclorista de Pinedo, su interés en el ámbito etnomusicológico regional y la importancia de la música popular local en su propia estética compositiva.

- Catalogar y analizar la obra original, detectando las influencias de las distintas tendencias y gustos de la época, permitiendo su posterior difusión e interpretación.
- Analizar la recepción de la obra de Pinedo, estudiando si su idioma compositivo de los últimos años puede haber impedido que su música se interprete con más asiduidad.
- Comparar el caso de Pinedo y sus estrategias, para adaptarse a la sociedad o para modificarla, con otros músicos de similares características, con el fin de establecer una red de procesos comunes.

Con todos estos preliminares se plantea la hipótesis de que los músicos de esta época en provincias llevaron a cabo estrategias conducentes a sobrevivir en una sociedad castigada económicamente, en la que la música no estaba lo suficientemente valorada. La falta de apoyos deviene en acciones de este estrato cultural para superar las adversidades, que se presuponen comunes a toda España. Se confirmará que los medios empleados se orientan a una creciente profesionalización del sector, partiendo de la socialización de la educación musical local y de la dignificación del músico como profesión. Desde el punto de vista de la creación, los lenguajes compositivos también se ven influenciados por la estética del momento o por las tendencias sociales y comerciales. Esas acciones constituyen un tejido común de actuación que forma la estructura de la industria musical. Esta ha precisado adaptarse a cada momento en el que se vive, en paralelo a una sociedad española en constante modernización. El estudio de los recursos empleados por Pinedo permite extrapolar acciones similares, en el rango de provincias, por comparación con otras figuras semejantes como Evaristo Fernández Blanco o Gerardo Gombau. Pinedo es un ejemplo paradigmático de adecuación al entorno a la vez que una muestra de una incipiente modernidad.

## 2. Estado de la cuestión

El estudio sobre la música y la cultura musical riojana es, actualmente, un erial. Un repaso al catálogo de las publicaciones del IER –máximo representante del estudio y difusión del conocimiento regional– muestra que la sección “Historia. Música” recoge únicamente seis títulos: un catálogo del archivo de música de la Colegiata de San Miguel de Alfaro (Velázquez Pasquier y Ruiz Preciado, 2007), dos estudios sobre José Español, músico de finales del siglo XVII y mediados del XVIII y sobre Diego Pérez del Camino, del siglo XVIII (Torrellas Liébana, ambos de 2008), una monografía sobre la compositora alfareña M<sup>a</sup> Dolores Malumbres (Blanco Ruiz, 2009), un estudio sobre el entorno musical de la emilianense María Lejárraga (González Peña, 2009) y un trabajo sobre el Festival Internacional de Plectro de La Rioja (Blanco Ruiz, 2011).

Dentro del catálogo de esta misma entidad (Instituto de Estudios Riojanos, 2019) puntualmente aparecen otros trabajos relacionados con la música formando parte de actas de congresos, de nuevo con María Lejárraga, el feminismo y la música como eje estructural (Aguilera Sastre, 2008), o en forma de ediciones críticas y producciones discográficas (Blanco Ruiz, 2005, 2012, 2014). Existen también publicaciones sobre música de otras épocas (Preciado, 1987), (López-Calo, 1988) y (Marín López, 2010) cuya enumeración agota el listado y demuestra la escasez de estudios de este tipo en general, y especialmente de la época en la que se centra esta investigación.

Hay que citar la colaboración entre el IER y la UR en la publicación realizada sobre María Lejárraga y la relación de literatura y música (Casado García-Villaraco y Palacios Nieto, 2014) o con el Ayuntamiento de Haro sobre la Banda de Haro (de la Fuente Rosales, 2005), este último con numerosas citas en esta investigación.

La UR, por su parte, además de las colaboraciones referidas, ofrece en su catálogo dos trabajos extemporáneos a esta tesis (Marín López, 2002) y (Marín López y Carreras López, 2004) y un libro que también será citado, dada la pertinencia de su contenido: *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* (Ramos López, 2012). Prácticamente nada más en los círculos académicos e institucionales.

Por lo tanto, a nivel bibliográfico, se puede considerar que poco o casi nada hay escrito sobre música a nivel regional. Menos aún, cuando se focaliza en el período que importa a este estudio, es decir el siglo XX con preferencia por las décadas de los años treinta a los setenta. Tampoco se han realizado estudios similares en forma de biografías y ninguna presenta información relevante para la investigación. Es decir, hay una carencia de fuentes secundarias en el círculo más cercano del ámbito local de este estudio. Es preciso acudir a publicaciones y modelos

biográficos nacionales que en los últimos veinte años se está convirtiendo en tendencia (Pérez Zalduondo, 2018, pág. 203). Uno de los primeros libros en este sentido es el que contiene las actas del Congreso nacional sobre dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956) de la Universidad de Granada (Henares Cuéllar, Castillo Ruiz, Pérez Zalduondo y Cabrera García, 2001), que ofrece una visión plural sobre las distintas artes. Otra serie de artículos, libros y tesis doctorales en la misma línea<sup>3</sup> han permitido un acercamiento a la sociedad cultural y han servido de soporte para situar el contexto histórico y cultural a nivel nacional.

Focalizando en el tema, no se puede decir que Pinedo sea un músico desconocido a nivel local, pero se ha podido comprobar que las escasas referencias biográficas –algunas notas en libros sobre personalidades riojanas (Martínez Latre, 1993), alguna cita en sitios web locales (Valvanera.com, 2005)<sup>4</sup> o en la Wikipedia (2009)– presentaban abundancia de imprecisiones y numerosas lagunas. Algún error, como la fecha de nacimiento o la referencia dodecafónica en el himno, que han sido desmentidas documentalmente en este estudio, parten de sus círculos cercanos y se extienden a los textos académicos (Granado, 1993 y Aguirre, 2002 [2000]). Sobre su labor como director de la banda, de la academia y del primer conservatorio tampoco se conocían más que algunas informaciones y de forma parcial, no existiendo ninguna referencia escrita sobre ello. Cuando aparece su nombre en prensa es por motivo de conmemoraciones y esencialmente de referencias en el Día de La Rioja, 9 de junio, recordando la autoría del himno oficial. No existen monografías o artículos centrados en su persona, las noticias en medios son escasas y la prensa ofrece pequeñas y esporádicas citas a su persona y obra, cada varios años, arrastrando las erratas.

Esta carencia de publicaciones sobre el músico y en general sobre su entorno ha propiciado que haya sido preciso acceder a una serie de archivos locales que estaban totalmente inexplorados. Así quedó demostrado cuando se consultaron el Archivo Histórico Provincial de La Rioja, el Archivo General de La Rioja, el Archivo del Ayuntamiento de Tudela, el de Haro y, especialmente, el Archivo del Conservatorio Profesional de Música de La Rioja (ACPMLR). De los dos primeros se puede decir que las fuentes localizadas, a excepción de las actas de la Diputación provincial de Logroño y del expediente personal de Eliseo Pinedo, manifiestan una

---

<sup>3</sup> Se remite a la bibliografía sobre estos estudios de la época a través de los trabajos Pérez Zalduondo (2002, 2011, 2013 y 2018), Martínez del Fresno (1998 y 1999), Martínez-Lombó Testa (2019), Ayala Herrera (2013 y 2018), García Manzano (2002), Martín Martín y Ruiz Montes (2001), Martín Nieva (2019), Moro Vallina (2018), Torres Clemente (2012 y 2014) o del Río Lafuente (2016).

<sup>4</sup> Este enlace <http://www.valvanera.com/ripinedo.htm> en la actualidad está roto, pero todo su contenido ha sido literalmente copiado en [https://www.ecured.cu/Eliseo\\_Pinedo\\_L%C3%B3pez](https://www.ecured.cu/Eliseo_Pinedo_L%C3%B3pez) [Última consulta: 16 de octubre de 2021].

gran escasez de materiales relacionados, no solo con esta investigación, sino con la música en general. Una vez más, es un ejemplo del escaso interés y/o valoración que se ha dispuesto históricamente hacia la música entre los investigadores y por parte de las instituciones oficiales riojanas. Respecto del ACPMLR, ha revelado ser una enorme fuente de información que merece ser procesada para conocer aspectos de ese centro educativo, de la Academia Provincial que fue su germen e incluso de la Banda Provincial. En ninguno de los cinco archivos mencionados los responsables tenían conocimiento de lo que realmente contenían al respecto, lo cual corrobora que este era un camino totalmente por explorar.

En el apartado concreto del folclore<sup>5</sup> sobre La Rioja sí que existen más fuentes bibliográficas que han permitido un estudio basado en textos previos. El apoyo que, desde casi la fundación del propio IER, se le imprimió al estudio del saber popular –no solo de la música– ha ido sembrando de trabajos etnográficos el ámbito editorial de la entidad, esencialmente a través de sus revistas *Berceo* y *Belezos*. Destacan, por su carácter seminal, los trabajos de Bonifacio Gil García (1944, 1949, 1953, 1956), los realizados sobre él (Gil Muñoz, 2011), (Amigos de La Rioja, 1988), (Calvo Fernández y Fatás Cabeza, 1998) o las ediciones de sus trabajos recopilatorios (Romeu Figueras, Tomás y Crivillé i Bargallo, 1987). Junto con los estudios del folclorista José Fernández Rojas (1987) han sido la base con la que comparar el trabajo de Pinedo en la elaboración de cancioneros. El artículo publicado por el propio Pinedo en *Berceo* es la única fuente primera de su trabajo como estudioso de la música popular que se conocía. Sin embargo, su labor de recopilación y clasificación del cancionero que en esta investigación se aborda en profundidad no había sido tratada nunca, y ni siquiera es conocida por la etnomusicología local.

Respecto del estudio de su obra original no existe nada al respecto. Las únicas actividades vinculadas con sus composiciones se remiten a modificaciones de algunas de las piezas más conocidas, como por ejemplo el pasodoble *Rioja*, que se sigue empleando en los desfiles, con diversas adaptaciones, y esencialmente las realizadas sobre el *Himno Provincial*. Este ha sido constantemente reformado por distintos músicos con la idea de ajustarlo a la estética de un momento o a una duración determinada. Todas estas actuaciones sobre su música se han realizado sin dejar constancia de un aparatage crítico que las soporte y justifique técnicamente. Tampoco se ha realizado un catálogo sobre su obra ni una mera enumeración por estilos o géneros. Por lo tanto, los pasodobles y el *Himno* son las únicas referencias sonoras que sobre su

---

<sup>5</sup> Se ha optado por la denominación hispanizada y aceptada por la RAE de “folclore” para referirse al “Conjunto de costumbres, creencias, artesanías, canciones, y otras cosas semejantes de carácter tradicional y popular” (Real Academia Española, s.f.) en lugar de “folklore”. Sin embargo, cuando se reproduce una cita en la que aparece con “k” se ha respetado el original.



obra tiene la población riojana, desconociéndose en la actualidad tanto su producción para el teatro lírico, la sinfónica o incluso la música comercial autoeditada para orquestinas. Por lo tanto, puede concluirse que no existen estudios sobre sus composiciones.

En resumen, el campo de trabajo para conocer tanto el perfil humano como el profesional de Pinedo es, al inicio de esta investigación, un jardín sin desbrozar. Ocurre otro tanto con el ámbito socio-cultural en La Rioja donde, salvo escasas excepciones, apenas hay textos que desvelen las características y la forma de actuar de la sociedad musical riojana. La búsqueda, consecuentemente, se ha debido realizar sin guías ni orientaciones previas, en ocasiones basándose en referencias de estudios similares de otras regiones.

### 3. Metodología, estructura y fuentes

El hecho de realizar una investigación que recoge ámbitos tan diversos como son el histórico-biográfico, el etnográfico o el analítico-musical requiere de variedad de procedimientos simultáneos. Por ello, se han combinado, dependiendo de la sección concreta, técnicas documentales o de campo, así como explicativas o analíticas, deductivas o inductivas, siempre conforme a las necesidades de la materia a estudiar, trazando lazos que conecten las distintas metodologías.

Partir de un tema que estaba prácticamente inexplorado ha obligado a una clasificación desde cero de los materiales, una vez que han sido recopilados estos. Debido a ello, algunos de los objetivos y de los métodos diseñados inicialmente han variado para dar una mayor coherencia al resultado final. Metodologías que se habían planteado inicialmente han debido de ser completadas o combinadas con otras, con la idea de considerar variables que afecten de uno u otro modo al objeto del estudio. Los orígenes, el entorno musical, la formación, la estética del momento y las propias composiciones musicales en sí forman un modelo que precisa de distintos puntos de vista y formas de estudio que deben ser tratadas de manera concertada.

Al trabajar el apartado biográfico, se ha empleado una metodología positivista con el fin de determinar la cronología de los acontecimientos que rodean la figura de Pinedo permitiendo vincularlos con su obra. A la vez, se ha trabajado desde la historia social de los diferentes momentos en relación a su obra y a su entorno –político, social, cultural– en las diferentes localidades donde residió. En este sentido se ha promovido una mezcla de metodología weberiana y metodología social cualitativa que pretenden comprender, interpretándola, la acción social en la que se desenvuelve Pinedo. Se ha realizado una investigación en base a métodos cualitativos y cuantitativos, comprendiendo archivos públicos y privados, entrevistas y diversidad de medios audiovisuales y digitales. En algunos momentos ha sido preciso su combinación con métodos estadísticos para valorar aspectos, como por ejemplo la evolución presupuestaria de las instituciones. Este método estadístico también ha sido muy útil en el apartado referido al folclore, en combinación con métodos cualitativos en los que se han realizado comprobaciones de consistencia por comparación con otros casos.

Para el estudio de sus composiciones se ha llevado a cabo un análisis basado en distintas formas de acercamiento. Un análisis *poiético* inductivo –localización de los procesos recurrentes en su música, tal y como describe Nattiez– a partir de las fuentes primeras, centrado en el método descriptivo de procesos de creación de la obra. Se ha tratado de combinar el análisis neutro o inmanente de la partitura con un estudio filológico del texto cuando era el caso,

combinando las metodologías transversalmente cuando ha sido preciso. Este sistema ha permitido establecer características creativas comunes al paso del tiempo a la vez que otras propias del momento en el que fueron producidas, por lo general influenciadas por la industria cultural. Se ha tenido en cuenta que lo que se descubre en un análisis no tiene por qué haber sido planteado por el compositor, considerando que lo decisivo es el texto en sí –la partitura– y no la intención de la que el autor parte (Dahlhaus, 1997, pág. 97), valorando esta para una mejor comprensión de las estrategias empleadas por el primero. Estos procedimientos trabajados de forma holística han permitido establecer una serie de pautas de comportamiento en el trabajo compositivo de Pinedo.

El proceso ha consistido en la clasificación por géneros musicales, de cara a una catalogación final, la digitalización y edición (indicado en las partituras como “Ed.: Carlos Blanco Ruiz”) en programa informático –editor de partituras Finale, que además ha permitido realizar simulaciones para analizar auditivamente las músicas– a la vez que facilita la lectura y estudio. Se han realizado análisis musicales sobre las partituras con el fin de detectar los elementos característicos comunes y diferenciadores en su lenguaje. En cada grupo del estudio se ha realizado una valoración conforme a los resultados y en comparación con otras músicas de compositores análogos estética y/o temporalmente. Es decir, la investigación ha consistido en un estudio mixto, híbrido entre cualitativo y cuantitativo. Se ha partido de fuentes primeras, de materiales de elaboración propia y de otras fuentes secundarias, de manera que se ha llegado a una síntesis de los resultados en forma de conclusiones a las hipótesis planteadas.

El desarrollo de la investigación ha determinado una estructura de la documentación final que ha variado ligeramente de los planteamientos iniciales. Si bien en un principio se consideró que el estudio debería estructurarse en dos partes –biográfica y catalogación de la obra original– el proceso del análisis de los materiales recogidos en los vaciados de archivos y fondos documentales determinó la necesidad de incluir un apartado intermedio. Este serviría para revelar la importancia del folclore en Pinedo, tanto en su faceta como folclorista como en la influencia que supone este para una parte relevante de sus composiciones. Además, se ha visto la necesidad de extender el catálogo a cinco capítulos debido a su volumen, quedando uniformizadas y equilibradas las extensiones de cada uno.

De esta manera, en el primer capítulo se ha estudiado el entorno social, cultural, ideológico y geográfico de Pinedo, sometiendo a estudio crítico a todas las fuentes. Del análisis de esas fuentes se han podido extraer diversas conclusiones. Estas se han ido intercalando con las exposiciones de hechos contrastados y con las referencias secundarias, en forma de relato biográfico en la que las instituciones, las personas y sus microhistorias y el entorno social son

actores vitales de la narración. Dado que el contexto vivencial no puede ser abstraído del conjunto de la producción propia (Ahulló Hermano, 2015, pág. 38), el apartado se complementa con variables que enriquecen el caso particular en forma de exposiciones breves sobre su entorno educativo, formación musical, tendencias estéticas, sobre los gustos de consumo y las relaciones con su entorno, aunque se siga un hilo cronológico argumental. La redacción de este capítulo se ha tratado de realizar en forma de trama que narre una historia conforme a la tesis planteada, tal y como indica Ramos López (2018, pág. 26).

En el segundo capítulo se ha tratado el folclore, un tema poco vinculado a Pinedo hasta el momento. Los años que dedicó al trabajo de campo junto a José María Lope Toledo, el volumen de lo recogido y la repercusión que el estudio de los materiales populares tuvo en su producción compositiva a partir de 1954 hacían preciso un análisis. Sería deseable que estos materiales formaran parte de posteriores trabajos dentro del conjunto de los estudios etnográficos de la región. Internamente, el capítulo se ha estructurado en dos grandes bloques: el primero centrado en el apartado folclorista y el segundo en el proceso de simbiosis entre folclore y composición original, sirviendo así de enlace con las siguientes secciones del trabajo.

Los capítulos tres, cuatro y cinco contienen el análisis comentado del catálogo compositivo de Pinedo. El capítulo tercero se centra en la música para el teatro lírico, uno de los apartados más extensos de su obra, el cuarto describe y desarrolla el repertorio de “Bailables y Género pequeño” y el quinto la música sinfónica, la de banda y diversos apuntes. En cada uno se ha trabajado de forma similar, recogiendo toda la información referente a cada una de las obras que lo componen. Para realizar el estudio analítico se ha tratado de escoger ejemplos de la mayor parte de los géneros musicales en los que se ha estructurado el catálogo. El estudio permite establecer continuidades en el lenguaje compositivo que aportan una personalidad propia a la música de Pinedo, más allá de escuelas, tendencias o modas, los distintos estilos que abarca o la época en la que cada obra fue compuesta.

Dentro de los anexos destacan dos: las breves biografías de algunas de las personas del entorno cultural y musical con compartió vivencias con Pinedo, las cuales aportan una visión “desde abajo” de la historia local, pues los protagonistas apenas son conocidos en la actualidad y sin embargo fueron la base de la cultura de su ámbito temporal; el anexo de partituras digitalizadas que han sido analizadas para la elaboración de los comentarios del catálogo de la obra original.

Se han estudiado numerosas fuentes, valorando en un puesto privilegiado las primarias. Las fuentes secundarias se han obtenido principalmente de archivos institucionales y privados o de

bibliografía a través de bibliotecas y archivos públicos y particulares. No se pueden olvidar los recursos electrónicos (Dialnet, Google Scholar, Academia, JSTOR, etc.), en forma de textos (tesis doctorales, monografías sobre temas o personas, revistas, diarios, etc.) o de archivos digitalizados (CSIC, IMF, Biblioteca Nacional, Biblioteca Virtual de La Rioja, etc.).

La fuente esencial ha sido el archivo de la familia, denominado en este trabajo como Archivo de M.<sup>a</sup> Teresa Hernández (AMTH) puesto que ha sido esta, su viuda, quien lo ha custodiado durante todos estos años<sup>6</sup>. Otros archivos personales han sido esenciales en el trabajo, destacando el de José Luis Alonso, quien durante años fue el músico más cercano a Pinedo en la Banda Provincial de Logroño. Las entrevistas realizadas a estas dos personas, la viuda de Pinedo y J. L. Alonso, han sido imprescindibles para localizar fuentes, documentar hechos y especialmente para desarrollar el perfil más humano del músico.

Otras fuentes han sido localizadas en el Archivo Histórico Provincial de La Rioja (AHPLR, que contiene las actas de la Diputación, de la cual dependía directamente la Academia y la Banda Provincial de Logroño), Archivo General de La Rioja (AGLR, con la documentación administrativa sobre Pinedo), Conservatorio Profesional de Música de La Rioja (CPMLR, con documentación de todo tipo sobre la Academia, la Banda y el Conservatorio) y los de los ayuntamientos de Zarratón, Tudela, Haro y Logroño. Diversos archivos (SGAE, RCPI, CLA, SAR, AIER) han suministrado otras documentaciones que han permitido realizar un estudio más completo del tema.

En todos estos archivos se ha procedido a un vaciado sistemático de las fuentes relacionadas, puesto que algunas contenían materiales e informaciones cruzadas entre ellos. Unas veces han servido para corroborar un hecho o una datación, otras para desmentirla. Finalmente, en el caso de las partituras, han servido para disponer de versiones distintas, bien por ser copias de otras manos, por presentar versiones o por mostrarse como diferentes estados del proceso compositivo de una obra.

Para el estudio sobre la sociedad riojana y su cultura se ha considerado interesante cualquier tipo de literatura y medio que aportara informaciones sobre cómo se desarrollaba este estrato social a nivel nacional. Los comportamientos en el ámbito local de provincias se pueden considerar, salvo puntuales excepciones, una imitación de las políticas y culturas promovidas

---

<sup>6</sup> En 2019 fue cedido por M.<sup>a</sup> Teresa Hernández al IER, que lo ha catalogado, lo custodia y permite su consulta libremente en su archivo a través de la signatura Legado Eliseo Pinedo (LEP). Sin embargo, en este estudio todas las consultas se realizaron *in situ* en el domicilio de la familia Pinedo-Hernández, pues el vaciado fue previo a la cesión.

desde la capital, de una manera especialmente centralizada a partir de la Guerra Civil. La lectura de textos al respecto ha servido para establecer una base sobre la que fundamentar los principales agentes de este estudio. Pese a ello, revistas locales representativas como *Rioja Industrial*, además de los periódicos locales *La Rioja*, *Nueva Rioja*, *La Gaceta del Norte*, *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, donde aparecen las noticias –y la publicidad que las rodea, significativa de la situación social y económica– han definido el entorno social más cercano, sin perder la perspectiva nacional. Las revistas han servido para mostrar, por ejemplo, la profundidad de los estudios sobre el folclore local en los años cincuenta, permitiendo ubicar el trabajo de Pinedo en su contexto.

Por otro lado, el creciente número de publicaciones sobre folclore que, especialmente a partir de los primeros años ochenta, se llevaron a cabo en La Rioja<sup>7</sup>, ha puesto en valor los estudios previos y ha ofrecido una visión más científica del hecho musical popular. Sin ser excesivas en número, sí que muestran un interés por la música tradicional tras el éxodo a las ciudades que dejó los pueblos y los montes riojanos sin apenas tradiciones. El ahínco de unos pocos por mantenerlas vivas ha conseguido que muchas de esas costumbres no desaparecieran y que otros jóvenes se interesen por ellas<sup>8</sup>. Una explicación y listado cronológico de estas publicaciones y su importancia se desarrolla en el punto 1.2. El estudio del folclore en La Rioja, del capítulo II de esta tesis.

Visualizaciones del NO-DO, de películas como *Calle Mayor* de Juan Antonio Bardem (1956), rodada en Logroño entre otras localizaciones, y de diversos documentos audiovisuales como fotografías (serie “Fotógrafos de Logroño” del Ayuntamiento de Logroño<sup>9</sup>), han aportado una visión más plástica de la sociedad. Los estudios publicados sobre los medios de comunicación local, con la radio como eje y medio de comunicación vertebral (Hernández Lázaro, 2008 y Fandiño Pérez, Izquierdo Vozmediano y Salas Franco, 2014) han aportado gran cantidad de datos de cara a la definición de la sociedad riojana, humanizándola y emplazándola en su tiempo.

No se conocen catalogaciones de músicos riojanos contemporáneos aparte de la realizada sobre M<sup>a</sup> Dolores Malumbres (Blanco Ruiz, 2009), pero tampoco han existido tradicionalmente

---

<sup>7</sup> La razón esencial es la reivindicación en esas fechas de la autonomía regional dentro de un proceso nacional en el cual el folclore sirvió como una justificación más para esa reclamación de La Rioja como una entidad formada por instituciones propias que se regulan y rigen desde los propios riojanos (Bermejo Martín, 2013, pág. 279).

<sup>8</sup> No se puede obviar en este sentido el trabajo de las revistas *Belezos*, editada por el IER y de *Piedra de rayo*. Esta, desde el año 2000, se centra en el estudio y la divulgación de la cultura popular riojana, la historia, el folclore y la tradición oral en forma de revista y de libros.

<sup>9</sup> La colección comprende los trabajos de Teo Martínez, Alberto Muro, Esteban Chapresto, Víctor Lorza, Garay, Jalón Ángel / Payá, Julián Loyola, López Osés, Jesús Casado y Foto Palacios.

compositores riojanos con un *corpus* de música suficientemente reconocida como para ser estudiada. Por ello, para el estudio y la sistematización ha sido preciso acudir a catálogos y estudios como los realizados sobre Julio Gómez (Martínez del Fresno, 1999), Evaristo Fernández Blanco (Martínez-Lombó Testa, 2019), Pedro Sosa (Sánchez Sánchez, 2016), José Serrano (Ahulló Hermano, 2015), Tomás Barrera (Peidró Padilla, 2015), Gerardo Gombau (García Manzano, 2002) o Carmen Ibáñez (López Espín, 2016) entre otros ejemplos. La idea de catalogar la producción original de Pinedo, desconocida en su volumen incluso por la propia familia, llevó a la consulta de otros archivos como el Registro de la Propiedad Intelectual (RPI) y el Registro Central de la Propiedad Intelectual (RCPI). Allí, las entradas correspondientes a Pinedo reflejaron errores, incongruencias y ausencias de las fuentes primeras. Otro archivo explorado fue el de la SGAE, en el que se descubrieron referencias incompletas, faltas de correspondencia en las entradas y errores<sup>10</sup>. Afortunadamente, la búsqueda sirvió para que el cruce de informaciones entre archivos internos de la institución permitiera la localización de partituras de Pinedo que no estaban inventariadas y que han podido ser recuperadas. De nuevo, se demuestra con este tipo de situaciones que este campo nunca había sido trabajado.

El estudio de su catálogo ha sido largo. Su clasificación por géneros ha obligado a una tipificación y a un análisis independiente de cada uno de estos apartados (teatro lírico, pequeño género, música sinfónica, música para banda, etc.), llegando a conclusiones parciales en cada uno. Posteriormente, se han puesto en común para extraer una idea general que abarque todo el catálogo, valorado por comparación entre géneros y con otros músicos con los que pudiera relacionarse estética o técnicamente. Dado que la mayor parte de la producción se encuentra en forma de manuscritos y pese a ser la mayoría copias en limpio, de cara a visualizar mejor el análisis se ha procedido a la digitalización de las obras seleccionadas. El total de partituras analizadas y comentadas, las cuales han servido como ejemplo del cual extraer las características de cada género ha sido de 52 piezas –de un total de 154, más de una tercera parte de la producción–, siendo veintinueve de teatro lírico, ocho de pequeño repertorio, una de banda y catorce de repertorio sinfónico. En el anexo 11 pueden consultarse todas ellas en la versión digital editada para esta investigación, pero los textos de los análisis propuestos y sus comentarios, contenidos en los capítulos III, IV y V, están ilustrados con numerosos ejemplos parciales tomados de estas partituras y enriquecidos con marcas o referencias analíticas.

---

<sup>10</sup> Hay una serie de atribuciones a Pinedo, de autorías de algunas obras de teatro lírico, que han quedado documentadas en este estudio que no son correctas.

Un apartado importante de las partituras corresponde a las autoeditadas por Eliseo Pinedo entre los años 1936 y 1950. Una copia privada de las mismas ha sido empleada para el estudio y valoración del catálogo en los apartados correspondientes de teatro lírico y de pequeño género y bailables. Copias para su consulta existen, mediante la cesión de M.<sup>a</sup> Teresa Hernández, en el LEP dentro del AIER.

Respecto de la bibliografía, se ha trabajado con las publicaciones más recientes, acudiendo a ediciones de la época cuando se ha considerado preciso<sup>11</sup>. Por su parte, la hemeroteca se ha convertido en una importante fuente de identificación y contraste de fechas y sucesos que se han documentado. En prensa, por lo general, abunda la noticia elaborada con lenguajes retóricos y nada técnicos, más cercanos a la crónica de sociedad que a la crítica musical, prácticamente inexistente en La Rioja en las décadas centrales del siglo XX. La recepción de la obra a través de los diarios es en este caso, por lo tanto, más bien subjetiva y poco interesante a nivel técnico, aunque relevante desde el punto de vista social y documental.

Es destacable que gran parte de los documentos originales empleados en este estudio están, tras la finalización del mismo, localizables y a disposición de cualquier investigador. Se abren así posibles líneas de trabajo que continúen la aquí abierta, que se ha mostrado pionera en el caso. Saber de la existencia de dichas fuentes permite ampliar el conocimiento sobre la sociedad musical riojana más reciente, relacionarla con otros espacios y ampliarla a otras épocas adyacentes, que es uno de los objetivos de esta investigación.

---

<sup>11</sup> Por ejemplo, se consideró importante consultar el libro de Humphrey Searle sobre contrapunto en su edición española de 1957 (Searle, 1957) por lo relevante de la información que ofreció la edición española de ese año, que es la que disponía Pinedo.





## CAPÍTULO I.

### Relato biográfico y social

Eliseo Pinedo desarrolló su vida esencialmente en La Rioja<sup>12</sup>. Aunque vivió siete años en Tudela (Navarra) y algún periodo en Madrid para realizar estudios, siempre sintió esta región como su tierra, se interesó por su cultura, su folclore y por su desarrollo político y social. En este entorno llevó a cabo sus mayores logros profesionales, a nivel local –ciudades de Haro y Logroño– o provincial. El arraigo se mantuvo toda su vida e intentó desarrollar sus ideas artísticas y profesionales en ella, peleando por elevar el nivel cultural de La Rioja a cotas dignas, correspondientes a una provincia que llegará a ser Comunidad Autónoma.

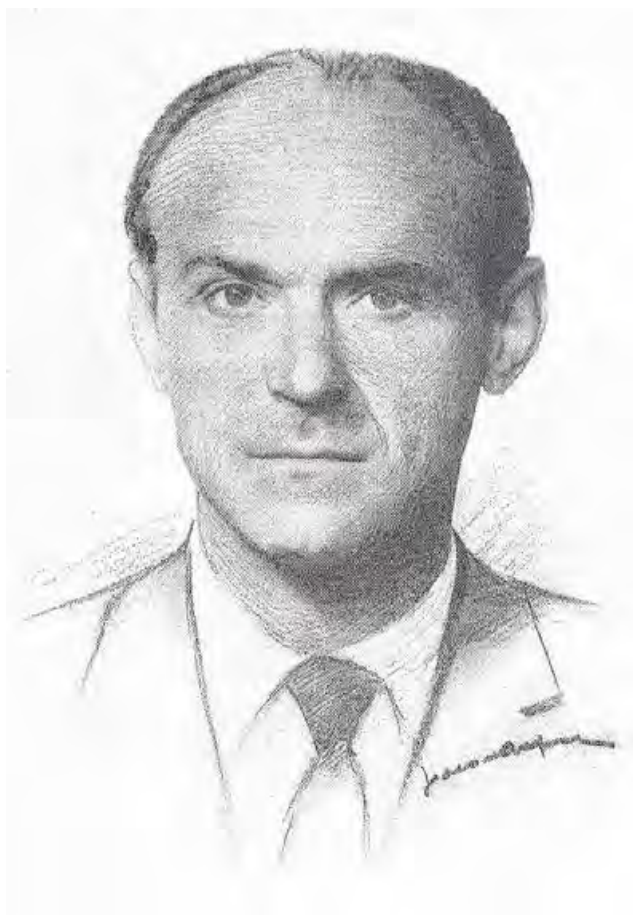


Imagen 1. Dibujo a lápiz de Eliseo Pinedo realizado por Jalón Ángel. AMTH

---

<sup>12</sup> Fue denominada como provincia de Logroño, perteneciente a Castilla la Vieja, una de las regiones históricas hasta su cambio que se produce el 15 de noviembre de 1980, cuando es promulgada la Ley 57/1980, de 15 de noviembre (BOE número 281, de 22 de noviembre), sobre el cambio de denominación de la actual provincia de «Logroño» por la de «Provincia de La Rioja».

## 1. Primeros años: Zarratón y Haro (1908-1922)

Eran grandes e muchas non querién los juglares D'éstos avié y muchos <i>otros que meneavan</i>	las mudas e los dones; çendales nin çiclatones. que fazién muchos sonos, <i>ximios e çaratonos.</i>
---	--

*Libro de Alexandre* (siglo XIII) citado en  
(González Matellán, 2015, pág. 476)

### 1.1. Zarratón, donde todo comienza

Pedro Eliseo Pinedo López nace en Zarratón<sup>13</sup>, La Rioja, en la calle Eras n.º 7, el 2 de diciembre de 1908. Es hijo de Pedro Pinedo Balzola y Elisa López Cereceda. Tradicionalmente se ha indicado, en prácticamente todas las referencias biográficas previas, que nació en 1909<sup>14</sup>, incluso en 1910<sup>15</sup>. Pero el nacimiento se produjo en 1908 y así lo certifican siete documentos indiscutibles: el acta de nacimiento del Archivo municipal del Ayuntamiento de Zarratón (Ayuntamiento de Zarratón, 1908, pág. 53r), la partida de bautismo de la Parroquia de la misma localidad (Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Zarratón, 1908), el padrón de habitantes de Zarratón de 1916<sup>16</sup>, los padrones de Haro de los años veinte y treinta<sup>17</sup>, la “declaración” –solicitud– del Concurso de Directores de Bandas de Música Civiles de 1952, la “Hoja Matriz de servicios” de la Excma. Diputación Provincial de Logroño (Excma. Diputación

---

<sup>13</sup> Según J. M. González Matellán, el gentilicio aparece ya en el *Libro de Alexandre* –primer tercio del siglo XIII–, en referencia a la tradición de los cachiburrios o cachiberrios de la zona, denominados *çarratonos* o *zarragones* (González Matellán, 2015, pág. 493).

<sup>14</sup> Y así lo reflejan la mayoría de las biografías, ya que aparece esta fecha tanto en su libro de familia como en el documento nacional de identidad.

<sup>15</sup> Por ejemplo, en el carnet del Real Conservatorio de Música y Declamación de los años 1939-1940 y del Conservatorio de Música de Zaragoza de 1947-1948. También en una referencia bibliográfica local (de la Fuente Rosales, 2005, pág. 227). Igualmente en un obituario del diario *La Gaceta del Norte* de 25 de noviembre de 1969. Y en un artículo en el diario *La Rioja* del 1 de octubre de 1989. Por error, en Ayala Herrera (2013, pág. 1.039) se indica el nacimiento en 1912.

<sup>16</sup> Archivo del Ayuntamiento de Zarratón (AAZ). Padrón de 1916, vecino n.º 145 –unidad familiar–, alma n.º 559.

<sup>17</sup> Archivo del Ayuntamiento de Haro (AAH). Padrones de los años 1920, 1924 (pág. 166-167), 1930 (pág. 112), 1935 (pág. 142-143), 1940 (pág. 184), 1945 (pág. 200).

Provincial de Logroño, 1953)<sup>18</sup> y el escrito que envía la Academia Provincial de Música de Logroño en 1964 a la Inspección de Trabajo<sup>19</sup>.

En su acta de nacimiento se puede leer:

Nació en esta villa el día anterior [fechado en 3 de diciembre] a las siete. [...] Nieto, por línea paterna, de Marcelo Pinedo Pérez natural de Bañares y de Inocencia Balzola Arrate natural de esta villa y por línea materna de Bruno López Martínez natural de Rodezno y de Florentina Cereceda Pérez natural de Hervías. Y que al expresado niño se le pondrán los nombres de Pedro Eliseo. (Ayuntamiento de Zarratón, 1908, pág. 53v)

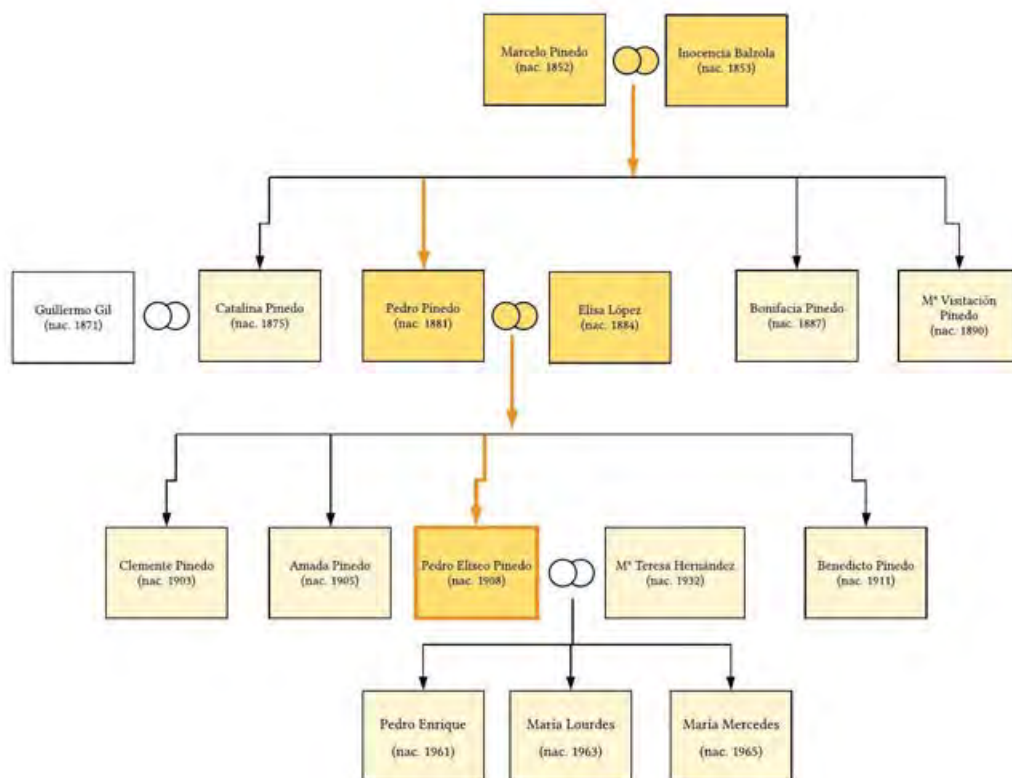


Imagen 2. Árbol genealógico de la familia de Eliseo Pinedo. Elaboración propia

<sup>18</sup> Archivo General de La Rioja (AGLR). Hoja Matriz de servicios de Eliseo Pinedo López.

<sup>19</sup> Según el escrito con los nombres, apellidos, residencia y fecha de nacimiento del profesorado de la Academia Provincial de Música de Logroño, fechado el 24 de abril de 1964. ACPMLR.

Su padre, Pedro, procede del mismo Zarratón<sup>20</sup> y su profesión era zapatero, labor que compartía con su hermano Bonifacio, seis años menor que él y con su cuñado Guillermo Gil Crespo, diez años mayor que él y que fue quien posiblemente les enseñó el oficio<sup>21</sup>. Guillermo era natural de Ezcaray, residía en Bañares y estaba casado con su hermana Catalina Pinedo Balzola<sup>22</sup>.

Su madre, Elisa, nacida en Rodezno el 2 de diciembre de 1884, se traslada a Zarratón en 1903, año en el que nace su primer hijo<sup>23</sup>, Félix Clemente<sup>24</sup> –conocido como Clemente–, que permaneció vinculado a la Banda Municipal de Haro toda su vida. Tocaba el violín en las orquestinas locales y el bajo o tuba en la Banda. Eliseo tuvo tres hermanos: el citado Clemente, Amada<sup>25</sup> que nació el 13 de septiembre de 1905 y Benedicto<sup>26</sup> –conocido como “Bene”– que también aprendió música y tocaba el requinto y el clarinete en la banda y la flauta en las orquestinas locales. Además cantaba, actuaba en las obras de teatro locales y escribió las letras para varias canciones de su hermano Eliseo. El año 1916 es el del último censo en el que la unidad familiar aparece empadronada en la calle de San Blas n.º 34 de Zarratón.

La afición musical familiar les proviene de su padre, quien había aprendido música en sus años de estudio en el seminario. En Zarratón organizó una pequeña agrupación musical o “conjunto de cuerda” (Rodríguez Arnáez, 1991, pág. 25) con diversos instrumentos. Según los recuerdos familiares, “Perico” tocaba la bandurria y la guitarra y llegó a crear en la localidad dos

---

<sup>20</sup> Pedro Pinedo nació en Zarratón el 31 de enero de 1881 y falleció en Logroño el 20 de noviembre de 1961. Estudios genealógicos realizados en la familia por Felipe Pinedo Negueruela rastrean el apellido en Zarratón hasta 1732, cuando aparece un tal Manuel Pinedo, Síndico del Concejo. La línea directa contrastada comienza en Juan Pinedo, en 1832, cuyo hijo Melchor Pinedo se casó con Sebastiana Pérez, quienes tuvieron cuatro hijos. Uno de ellos, Marcelo Pinedo, se casó con Inocencia Balzola y tuvieron a su vez otros cuatro hijos, siendo Pedro (Perico) Pinedo Balzola, el padre de Eliseo Pinedo, uno de ellos.

<sup>21</sup> Dado que su padre, Marcelo Pinedo Pérez (nacido en 1852 en Bañares, pero residente en Zarratón desde 1853), aparece en los padrones como jornalero agrícola, propietario de fincas rústicas y urbanas, y guarda municipal, la profesión de zapatero la debió aprender de su cuñado Guillermo. AAZ. Censos de Población de Zarratón de 1887 (pág. 18), 1897 y 1900 (pág. 14).

<sup>22</sup> AAZ. Censo de Población de Zarratón de 1910.

<sup>23</sup> Archivo Histórico Provincial de La Rioja (AHPLR). Ficha de Tráfico de 1931.

<sup>24</sup> Nacido el 23 de diciembre de 1903 y fallecido el 10 de septiembre de 1982 (de la Fuente Rosales, 2005, pág. 429).

<sup>25</sup> Amada (13 de septiembre de 1905 - 12 de diciembre de 1987), que se trasladó a vivir de Haro a Logroño –entre 1924 y 1930, según los padrones municipales de Haro– no mostró interés por la música cuando su padre intentó enseñarle como a sus hermanos. Entrevista con M<sup>a</sup> Teresa Hernández el 17 de abril de 2019.

<sup>26</sup> Nacido en Zarratón el 4 de enero de 1911. Falleció en Haro, tras las complicaciones por un desafortunado golpe en un partido de fútbol. Recopilación genealógica realizada por Felipe Pinedo Negueruela (inédito). S.f.

formaciones de plectro –bandurrias y guitarras– junto con otros instrumentos añadidos. Tocaban bailables, los domingos y festivos por la tarde, en los que participaba todo el pueblo<sup>27</sup>.

La localidad de Zarratón, con economía basada eminentemente en la agricultura, contaba entonces con unos 700 habitantes<sup>28</sup> aunque su número iba en disminución debido a las plagas de filoxera que afectaron a los viñedos a finales del siglo XIX y principios del siglo XX (Bermejo Martín, 2013, pág. 107). Pedro Pinedo enseñó a sus hijos las bases de la música y les inició en los diversos instrumentos, siendo la trompeta el elegido por Eliseo. En pequeñas localidades, especialmente en entornos rurales, la docencia musical se ha basado históricamente en sistemas de aprendizaje a partir de una persona con especiales inquietudes por el arte, pero con un trabajo que no le permite la dedicación a ello, salvo como una afición. En algunos casos es, junto con las escuelas de las bandas, el “primer y único referente para muchos de sus ciudadanos” (M. L. Barriga Monroy citado en Pacheco del Pino, 2012, pág. 42).

La legislación española en estas primeras décadas del siglo XX obligaba a la escolarización primaria desde los 6 hasta los 14 años y, desde la ley correspondiente de 1910, se establecía la educación en una escuela “unificada” en la que la enseñanza de la música y el canto es obligatoria y gira en torno a la educación del oído y la imitación de los sonidos que propone el maestro dentro de una escala diatónica o basada en melodías tradicionales (Toro Egea, 2010, págs. 313 y 330). En la metodología de la época, el empleo de la canción popular es constante en todas las etapas de la enseñanza. Posiblemente el poso que establece el canto popular en el joven Eliseo sirviera para sus proyectos de madurez con el folclore como eje principal, como se verá más adelante.

## 1.2. Haro, el aprendizaje de dos oficios

La familia se traslada a Haro, localidad cabeza de partido judicial y que en aquellos años contaba con una población de derecho de 8.271 habitantes<sup>29</sup>. La mudanza se produjo en 1920. Esta se puede datar porque la familia aparece empadronada en ese año en Haro en la Plaza de

---

<sup>27</sup> Recopilación genealógica realizada por Felipe Pinedo Negueruela. (inédito). S.f.

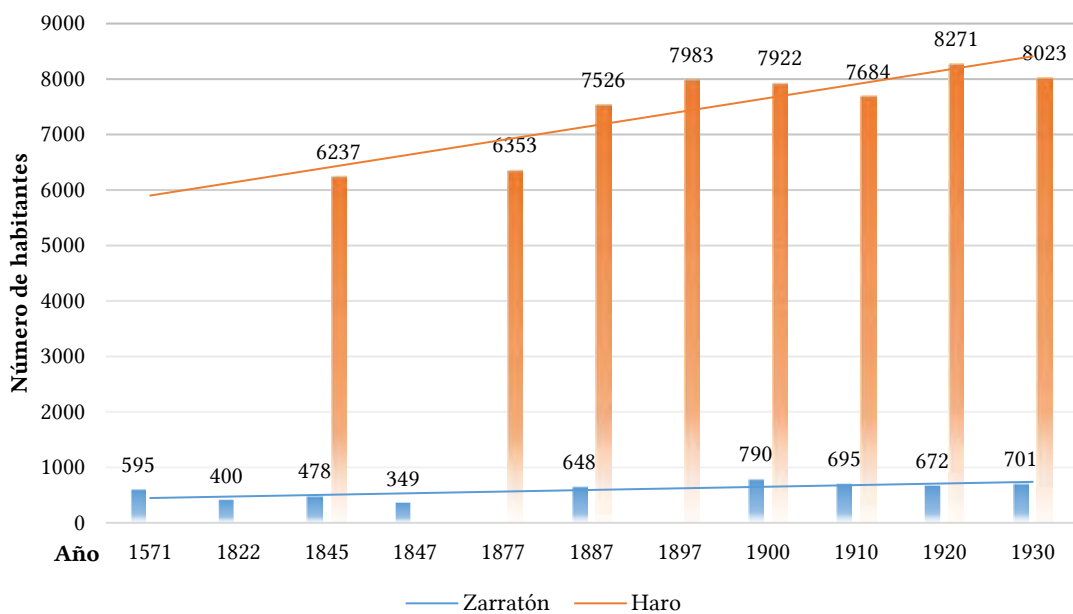
<sup>28</sup> AAZ. Censos de Población de Zarratón de 1847, 1887, 1897, 1900, 1910 y 1916.

<sup>29</sup> Instituto Nacional de Estadística. Datos de Haro del año 1920. <https://www.ine.es/uc/8qih9dGE> [última consulta: 24 de octubre de 2021].

Canalejas, 28 y así continúa en los padrones siguientes<sup>30</sup>. En casi todos ellos se indica ese año como fecha de llegada de la familia a la ciudad jarrera.

Insiste M.<sup>a</sup> Teresa Hernández que la familia se muda a Haro a sugerencia de la madre, mujer inquieta, inconformista y veladora del futuro de sus cuatro hijos, pensando que la pequeña localidad en la que nacieron estaba en clara recesión. Elisa era evidente conocedora de la bonanza económica y social –y por ende, cultural– que estaba viviendo Haro en esta segunda década del siglo XX, “los felices años veinte” (Gómez Urdáñez, 2019), con un tejido asociativo y cultural en pugna con el de la capital de la provincia, y las posibilidades que todos –empezando por el negocio de artesano zapatero del padre– dispondrían en la ciudad jarrera<sup>31</sup>. La tendencia demográfica del municipio de Zarratón era la del estancamiento, mientras que Haro vivía un impulso económico que atraía a los emprendedores del entorno, con un especial repunte en 1920, tal y como indica el siguiente gráfico.

Gráfico 1. Evolución demográfica de las localidades de Zarratón y Haro entre 1571 y 1930. Elaboración propia a partir de Madoz (2008 [1845], págs. 215-216), Govantes (1846, págs. 219, 347) e Instituto Nacional de Estadística



<sup>30</sup> AAH. Padrones de los años 1920, 1924 (pág. 166-167), 1930 (pág. 112), 1935 (pág. 142-143), 1940 (pág. 184), 1945 (pág. 200).

<sup>31</sup> En 1930, el *Indicador de la provincia de Logroño*, en su sección de Haro manifiesta que, contando con la de Pedro Pinedo, existían cinco zapaterías, quedando reflejado solo un profesor de música: Basilio Miranda (Marañón, 1930, pág. 173).

Ejemplos de la pujanza de la ciudad son la construcción del Estación Enológica (1917), del nuevo edificio del Banco de España –inaugurado en 1925– y la transformación del Teatro Bretón en cine en 1929 (Sáenz Rodríguez, 2019, págs. 33, 61 y 68). Dentro de una sociedad eminentemente agraria y con “confusos rasgos de modernidad” (López Rodríguez, 1991, pág. 133), la ciudad a la que llega la familia Pinedo en ese año está sin embargo atenta a las corrientes educativas renovadoras que provienen de los proyectos de la Institución Libre de Enseñanza<sup>32</sup>, pese a la conservadora burguesía liberal riojana que predomina en la región (Capellán de Miguel, 1999, pág. 92). Además, Haro vive un progreso social y cultural constante, con un creciente asociacionismo que promueve el ocio, en el que la música juega un papel importante dentro de las actividades públicas. Dentro de esa bonanza económica y cultural destaca la formación bandística, heredera de la Capilla de la Parroquia de Santo Tomás que converge con la Banda de la Milicia Nacional del Batallón Haro a finales del XIX y genera una Banda de Música Civil<sup>33</sup> (de la Fuente Rosales, 2005, pág. 19) con gran desarrollo en los años veinte y treinta. Por otra parte, la jarrera Lucrecia Arana (1867-1927) es todo un mito por sus triunfos en Madrid, tanto por su voz como por su simpatía y capacidad interpretativa (Casado García-Villaraco T., 2019). El teatro y especialmente el teatro lírico se desarrollan en la ciudad al calor de sus éxitos de la mano de músicos y aficionados locales como Basilio Miranda, José Fernández Ollero, Francisco Páez o Miguel de la Fuente (de la Fuente Rosales, 2005, págs. 162-269).

Eliseo aprende en Haro el oficio de zapatero con su padre<sup>34</sup>. Su hermano mayor, Clemente, ya aparece como zapatero en el censo de Zarratón de 1916 –es de suponer que en calidad de aprendiz, con 13 años– y también será zapatero su hermano Bene, aunque posteriormente se oriente en el negocio familiar a la faceta de dependiente del comercio que tenían en la planta

---

<sup>32</sup> Pese a que en la primera década del siglo XX no se contabilizan escuelas de la Institución Libre de Enseñanza en La Rioja, existen ejemplos en los que las actividades con carácter renovador educativo –como las excursiones de la Academia Mercantil de Desiderio Viela o el “Museo escolar” de la Escuela Graduada de niños en 1917, ambas en Haro– dan fe de la penetración de las ideas krausistas, aunque la profundidad de las mismas sea escasa. Bartolomé Cossío, figura esencial en la Institución Libre de Enseñanza, había nacido en Haro por razones circunstanciales, pero nunca se vinculó directamente a la ciudad. Se desconoce si Pinedo o su familia formaron parte de este ambiente educativo, pero se quiere reflejar aquí la situación que muestra la apertura de la ciudad hacia las tendencias contemporáneas del resto del país e incluso del extranjero. Para conocer con más profundidad la repercusión de las corrientes krausistas en La Rioja se recomienda el artículo de Gonzalo Capellán (1999), *Corrientes de renovación cultural en España, 1840-1923: la Institución Libre de Enseñanza y su impacto en La Rioja*.

<sup>33</sup> Esta afición, que se vincula al Ayuntamiento de diversas formas legales a lo largo de su historia, se mantiene hasta la actualidad, con cierta crisis y altibajos. Véanse los trabajos sobre la Banda de Haro en Verde Echaide (1992) y en de la Fuente Rosales (2005).

<sup>34</sup> Entrevista con M<sup>a</sup> Teresa Hernández el 5 de junio de 2018.



baja de la plaza Canalejas<sup>35</sup>. Eliseo sigue inicialmente la tradición familiar y adquiere los conocimientos necesarios para desarrollar el trabajo, si bien muestra una querencia y capacidades especiales para la música. Accede a los estudios en la Academia de la Banda “bajo la tutela del Sr. Páez” y a la Banda de Música de Haro como educando en 1922 (de la Fuente Rosales, 2005, pág. 227 y 228), estudiando posteriormente armonía con Basilio Miranda<sup>36</sup>, organista de la Parroquia de Santo Tomás Apóstol de Haro y con “don Virgilio Mendiola”<sup>37</sup>, ambas figuras imprescindibles en la cultura jarrera durante las primeras décadas del siglo (*El Correo Español. El Pueblo Vasco*, 21 de junio de 1959, pág. 6). El 6 de agosto de 1924 obtiene plaza como músico de primera, demostrando su capacidad frente a otros (de la Fuente Rosales, 2005, págs. 183-184).

Se puede documentar el proceso del cambio de rol de Eliseo Pinedo –formado como zapatero y con una gran afición por la música– y su definición como músico profesional a través los censos. Ya en su expediente para realizar el servicio militar en 1929 aparece la doble ocupación de zapatero y músico<sup>38</sup>. El cambio vital se produce entre 1935, donde el padrón municipal lo define como “zapatero” y 1940, cuando indica que su profesión es la de “músico”<sup>39</sup>. Entre esos años, la orientación profesional se decide definitivamente, no solo porque lo indiquen los medios oficiales, sino porque así lo muestran sus actos: crea el proyecto personal de Ediciones Eliseo Pinedo y toma la decisión irrevocable de obtener un título de compositor en el principal conservatorio de España, en Madrid.

---

<sup>35</sup> La familia vivía en la actual calle Arrabal, anteriormente nombrada como calle 19 de julio –a partir de la Guerra Civil de 1936– y antes denominada plaza de Canalejas. En la planta baja estaba ubicado el comercio, en la misma planta pero en la parte de atrás –era una casa con mucho fondo edificado– el taller, en la primera vivía la familia Pinedo López –incluida Florentina, la abuela materna de Eliseo, entre 1935 y hasta que fallece en 1942– y en la segunda su hermano Clemente Pinedo con su mujer Ángeles Martínez y sus tres hijos, Olga, Raúl y Rodolfo. AAH. Padrones de 1940 (pág. 184), 1945 (pág. 200) y 1950 (pág. 207).

<sup>36</sup> Biografía breve en anexo 3.

<sup>37</sup> Biografía breve en anexo 3.

<sup>38</sup> Archivo General Militar de Guadalajara (AGMG). Hoja de Filiación de Eliseo Pinedo. Información localizada gracias a la colaboración de Joaquín Gómara y Luis Pinillos.

<sup>39</sup> AAH. Padrones de los años 1935 (pág. 142-143) y 1940 (pág. 184).

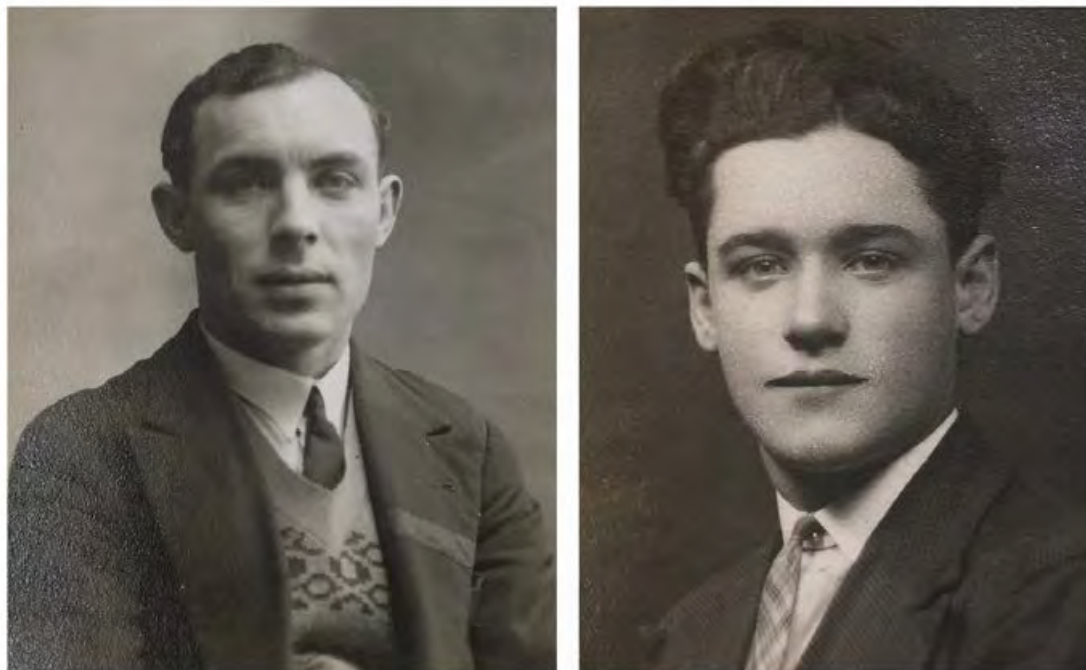


Imagen 3. AHPLR. Clemente y Bene Pinedo en la ficha de Tráfico de 1931.

Realiza el servicio militar entre febrero de 1930 y febrero de 1931<sup>40</sup>. Es incluido en el alistamiento del año 1929, pero se acoge a los beneficios del Capítulo XVII del Reglamento de la Ley de Reclutamiento, art. 356, satisfaciendo las 500 pesetas del “primer plazo de su cuota militar”. En esos años, en base a un principio de “tributación proporcional” (González Quesada, 2014, pág. 208) se abonaba una cantidad entre 500 y 5.000 pesetas, dependiendo de la renta personal del individuo. Así estaba regulado en el Real Decreto de 29 de marzo de 1924 de reclutamiento y reemplazo, que determinaba el plazo de servicio. Este hecho suponía que “quienes no pudieran pagar cuota, harían un servicio militar de 3 años. Y como la cuota más barata suponía 12-18 meses de jornal medio de campesino o 6-8 meses del industrial, sin contar los gastos de manutención, equipo y caballo, al servicio militar fueron obligados los de siempre, acompañados ahora, durante unos meses por los soldados de cuota”, según Gabriel Cardona (Cardona, 1983, pág. 8), citado en J. Rivilla Marugán (2014, pág. 70). Tras los correspondientes seis meses en la Escuela Militar Particular de la Sociedad Haro Sport Club de Haro –entre el 4 de julio y enero de 1930– para adquirir “los conocimientos teóricos y prácticos de instrucción Militar determinados”, Pinedo aparece el 1 de febrero de 1930 en la filiación del Regimiento de

---

<sup>40</sup> AGMG. Hoja de Filiación de Eliseo Pinedo.

Infantería Garellano n.º 43<sup>41</sup>. Este estaba ubicado en el antiguo “Cuartel Ortiz de Zárate” del barrio de Basurto de Bilbao<sup>42</sup> y, aunque aparece en su incorporación como oficio “músico” –en el documento de reclutamiento de 1929, sin embargo, está definido como “zapatero”–, pasa a servir en clase de soldado por un año.



Imagen 4. AMTH. Eliseo Pinedo con el uniforme en el servicio militar. En los cuellos de la camisa se observan las insignias del Regimiento de Infantería Garellano n.º 43, de Bilbao.

Su valoración entre los músicos harenses siempre fue alta. Por ejemplo, dentro de la configuración de la Banda Municipal de Música de Haro de 1924, confirmada por el

---

<sup>41</sup> Según informaciones del Brigada Pablo Trabadelo García, del actual Regimiento de Infantería “Garellano” 45 [entonces n.º 43 debido a diversas reorganizaciones que ha realizado el Ejército de Tierra a lo largo de estos años y que han dado lugar al cambio del número]. Comunicación por correo electrónico personal en fecha 8 de abril de 2019.

<sup>42</sup> Donde estuvo ubicado desde 1929 hasta 1981, año en que es trasladado al actual, sito en Munguía (Vizcaya) (Martínez, 2012, pág. 55).

Ayuntamiento en Pleno, aparece como “Trompeta. Categoría 2ª” –había accedido a la agrupación musical en 1922– a la vez que su hermano Benedicto Pinedo figura como “Requinto. Categoría 2ª” (de la Fuente Rosales, 2005, pág. 184). Sin embargo, ya en 1931 y 1932 formaba parte de tribunales de concurso-oposición interno para cubrir plazas y categorías vacantes de la propia Banda (de la Fuente Rosales, 2005, pág. 211 y 219).

En el año 1933, junto con su hermano “Bene”, solicita la baja de la Banda Municipal de Haro (de la Fuente Rosales, 2005, págs. 27-29). Las razones tienen que ver con creencias religiosas. Desde los inicios de la Segunda República estos temas aparecieron como motivo de confrontación en el terreno político, con el ayuntamiento como máximo exponente. La Banda, que tradicionalmente solía acompañar a la comitiva de representantes municipales en diversos actos religiosos –procesiones, misas, viático de los enfermos, etc.– dejó de realizar algunos de esos acompañamientos y realizó otros como la manifestación del 1 de mayo. La situación, que tensionó numerosos plenos municipales en 1931 y 1932, adquirió un carácter crítico cuando en 1933 coincidió el 14 de abril, día grande de la República, con Viernes Santo.

En el pleno del Miércoles Santo, el 12 de abril (al que solo asistieron el alcalde y cuatro concejales): [se incluye la solicitud de baja] de dos músicos de la banda, que debía tocar festivamente el día de Viernes Santo, los hermanos Eliseo y Benedicto Pinedo “por no poder desempeñar sus cargos debidamente”. (Gómez Urdáñez, 2019)

Eliseo y “Bene” no volvieron oficialmente nunca a la banda<sup>43</sup>, pero colaboraron con ella constantemente y su relación con los músicos –y personalidades de la cultura local– nunca dejó de ser fluida.

---

<sup>43</sup> Sí que permaneció en ella, hasta su fallecimiento el 10 de septiembre de 1982, el hermano mayor, Clemente.

## 2. Años de formación: Haro y Madrid (1922-1947)

### 2.1. El estudio de la música: orientación y tipologías

A finales del siglo XIX, los conservatorios constituían una forma de enseñanza en la cual los docentes eran a su vez los músicos activos más representativos del momento, de manera que no se produce una disociación entre música académica y su puesta en práctica tal y como indica T. Marco (1998, pág. 155). Pero el conservatorio madrileño, incluso durante la primera mitad del siglo XX, era un lugar al que podía acceder una pequeña porción de la población. Las distintas tipologías y repertorios de la práctica musical aparecen muy vinculadas al contexto social y económico (Blanco Ruiz, 2020b, pág. 24). El aprendizaje de estas músicas discurría principalmente entre dos posibilidades: aquellos que disponían de capacidad económica elevada y las clases medias-bajas.

Los primeros, representados en la música por una mayoría de mujeres de clase media-alta, recibían enseñanzas de piano a domicilio, como parte de su formación educativa (Fernández Díez, 2004, págs. 24, 26 y 32). Las más destacadas accedían a estudios en conservatorios. Sus repertorios se basaban en la música académica contenida en las programaciones de los centros oficiales. Aun así, la profesionalización, por motivos de género, estuvo limitada a unas pocas excepciones, por lo general con carácter docente.

Los segundos estaban abocados, en su mayor parte, a una enseñanza no reglada en forma de clases impartidas por aficionados, músicos de las bandas locales a través de sus academias, instituciones benéficas y seminarios o centros religiosos. En este caso, los repertorios se orientaban por lo general al ocio y, en caso de profesionalización, su participación se focalizaba en bandas y/o formaciones como las orquestinas para bailes y radios. En la posguerra, estos trabajos a tiempo parcial se convirtieron, en su mayor parte, en complementarios –pero imprescindibles– para la obtención de un salario suficiente para mantener las modestas economías familiares (Cancela Montes, 2018, pág. 990).

El paso de uno a otro espacio, el empleo de repertorios cruzados o la profesionalización de sujetos de un ámbito dentro del otro era una situación excepcional. Esta se produce, la mayor parte de las veces, por la adquisición de un capital cultural que permite el ascenso social que le haga distinguirse de su “marca de origen” (Bourdieu, 2017 [1979], pág. 73). En el caso de Pinedo requiere de capital económico y de tiempo para trasladar su campo de acción del ámbito popular al académico.

En una localidad como Haro, proviniendo de un entorno humilde, el salto al conservatorio requiere de un esfuerzo financiero del que no dispone la familia de Pinedo. Las salidas profesionales como músico quedan reducidas a unas pocas posibilidades. Desvinculado de la Banda de Haro, los medios aún se reducen más. La participación como instrumentista para los bailes parecen ser la única opción laboral en el mundo musical jarrero, pero las estrategias profesionales de Pinedo no se limitan a este círculo. En esos años, en los que toma la decisión de cambiar la profesión de zapatero por la de músico, el proyecto principal se orienta hacia la obtención de la titulación superior del conservatorio. Antes necesita dinero para poder abordar los estudios oficiales y la autoedición de composiciones propias es la opción elegida.

## 2.2. Las primeras creaciones musicales

Las primeras composiciones de Eliseo Pinedo están datadas en el año 1933 y son pequeñas obras destinadas a las bandas o a las orquestinas locales<sup>44</sup>. Se pueden documentar<sup>45</sup> cinco obras del año 1933: *Tango amigo* (tango), *Malacate* (danzón), *Glorian* (fox-trot), *Añoranzas* (tango) y *Rioja Santiago* (pasodoble)<sup>46</sup>. La primera de la que consta su estreno es el tango *Añoranzas* (Rodríguez Arnáez, 1991, pág. 25), realizado por la Banda Municipal en el Teatro Bretón de los Herreros de Haro el 1 de mayo de 1933. Ese mismo año se estrenaron también *Tango amigo* (Haro, Banda Municipal de Música, Teatro Bretón de los Herreros, 11 de octubre de 1933), *Rioja Santiago* (Haro, Baile El Recreo, 22 de octubre de 1933)<sup>47</sup> y *Glorian* (Haro, Salón Ideal-Jazz, 12 de diciembre de 1933)<sup>48</sup>.

De estos momentos data una crónica de prensa (*La Rioja*, 28 de julio de 1933, pág. 8) con la primera referencia a Pinedo. Se produce con motivo del estreno del pasodoble *Rioja Santiago* y

---

<sup>44</sup> Denominados así a los grupos reducidos de músicos que, con diversos instrumentos, estaban destinados para poner música a los bailables, uno de los entretenimientos más populares de las primeras décadas del siglo XX en toda España. Dado que para acceder se pagaba una entrada, los músicos cobraban por su trabajo y suponía una fuente de ingresos complementaria para los intérpretes, cuyos emolumentos principales fuera de la música no eran suficientes para mantener a las familias.

<sup>45</sup> Estas obras, junto con otras dos de 1935 han sido localizadas gracias a la información aportada por Micaela Pérez, del AHPLR, donde fueron catalogadas en el año 2003, cuando el Registro de la Propiedad Intelectual estaba integrado en el fondo de la Consejería de Cultura y fue dejado de forma transitoria en el AHPLR para su mudanza desde Portales n.º 2, antiguo Ayuntamiento y actual sede del IER, al edificio de la Biblioteca de La Rioja. Correo electrónico con Micaela Pérez Sáenz, el 10 de enero de 2019.

<sup>46</sup> El manuscrito de todas estas obras, algunas en copia única, están en el Archivo del Registro Central de la Propiedad Intelectual en Madrid (RCPI).

<sup>47</sup> Aunque la hemeroteca indica que fue el 23 de julio de 1933 (*La Rioja*, 28 de julio de 1933, pág. 8).

<sup>48</sup> Estas tres últimas piezas documentadas en el Registro de la Propiedad Intelectual de Logroño. Correo electrónico de Micaela Pérez Sáenz, de 10 de enero de 2019.

hace una apuesta por el compositor y muestra la aceptación que su música está teniendo entre los jarreros. Se reproduce aquí íntegra:

En Haro donde tan intenso culto se rinde al sublime arte de la música, contamos con un nuevo compositor; con un muchacho que a costa de un intenso trabajo, y un desmedido afán de cultivar su espíritu por medio de las modificaciones del sonido, ha logrado abrirse paso en este difícil arte. Nos referimos al que fué [sic] notable trompeta solista de la banda municipal, nuestro buen amigo Eliseo Pinedo.

No hace mucho tiempo, nuestra banda estrenó un precioso tango, obra de éste [sic] joven músico, cuya excelente página musical tituló “Añoranzas” y que el mejor elogio que podemos hacer de ellas es decir que por las audiciones ya se hizo popular.

La desmedida afición del amigo Pinedo y el éxito conseguido en su primera composición, le ha estimulado para continuar con entusiasmo en sus trabajos de llevar al pentagrama nuevos temas debidos a su intuición musical y fruto de ellos, ha sido el de componer un precioso pasodoble de exquisita melodía, y armoniosos acordes hábilmente dispuestos, que el domingo pasado interpretó durante el concierto de mediodía la banda municipal, mereciendo elogiosos comentarios para el autor que fué [sic] muy felicitado. Esta nueva canción, que como decimos es excelente, lleva por título “Rioja Santiago” por haber sido dedicada a los excelentes vinos de Rioja elaborados por la señora viuda de Angel [sic] Santiago, que tanta aceptación tienen en los mercados vinícolas.

Felicitamos muy efusivamente al amigo Eliseo Pinedo y no necesitamos estimularle a continuar por el camino emprendido porque entusiasmos y afición le sobran.

Como puede comprobarse, hay una cercanía del periodista en el trato con el joven compositor, del cual conoce datos como que ya no pertenece a la banda o los estrenos de otras obras unos meses atrás. Igualmente, se elogia su trabajo y su capacidad de elaboración de temas, melodías y armonizaciones al gusto de la época. Sin tecnicismo alguno describe la situación en la que se muestra la motivación por la buena recepción que en el entorno local han tenido sus primeros trabajos, que puede vincularse directamente a la posterior profesionalización como músico.

Combinando su interés por la composición con la participación en actos sociales y culturales de Haro, realiza y estrena una nueva obra el 17 de abril de 1934. Ese día estaba prevista la visita de Matilde Benés Cañas, “Miss Rioja”. La banda interpreta en el Teatro Bretón, con la presencia de la modelo, un concierto que incluye el estreno de una obra compuesta por Pinedo titulada *Miss Rioja*, con letra de los autores jarreros Federico Respaldiza<sup>49</sup> y Luis García (de la Fuente Rosales, 2005, pág. 238).

---

<sup>49</sup> Seudónimo de José Fernández Ollero (véase la biografía breve correspondiente en anexo 3).

En el año 1935 se producen tres nuevos estrenos<sup>50</sup>: *Cariño español*, pasodoble (Haro - Salones Ideal-Jazz - 13/1/1935), *Los fatos*<sup>51</sup>, pasodoble (Haro, Salones Ideal-Jazz, 10 de febrero de 1935) y *Flor del Danubio*, vals (Haro, Salones Ideal-Jazz, 3 de marzo de 1935) al que le sigue en 1936 *Carnaval*, blues-fox (Haro, Plaza de la República, 25 de febrero de 1936, a cargo de la Banda Municipal). Esta constante labor compositiva se compagina en estos años con una doble actividad: por un lado la realización de estudios musicales de ámbito particular, con la idea de la obtención de un título oficial de composición; por otro, la edición de partituras en lo que denominó “Repertorio Ediciones Musicales E. Pinedo”.

### 2.3. El proyecto personal de Ediciones Musicales Eliseo Pinedo

Los trabajos autoeditados en estos años por Pinedo están destinados en su mayor parte a las numerosas sesiones de “bailables”. Estas se celebraban en la España heredera del ocio de los años veinte, con la principal referencia de Xavier Cugat y las primeras películas sonoras norteamericanas. El baile fue una forma de diversión que llenó locales durante décadas con los más variados espectáculos, casi todos con la música como centro. Florecieron en los años treinta en salas de casinos, clubes privados e incluso en locales reformados al efecto, donde los músicos interpretaban los ritmos y melodías del momento, convenientemente arregladas a la plantilla musical existente en cada espacio. En Haro fueron, de igual manera, la forma de ocio principal de los años treinta. Sumándose a esta moda, músicos como Pinedo elaboraron nuevas canciones basadas en esos géneros de actualidad (blues, bolero, corrido, danzón, *fox-trot*, pasodoble, tango, etc.). Se trata de un proceso de adaptación que fue común en los compositores de la época (Mejías García, 2017, pág. 51) en la cual la industria cultural define los estilos de moda (Horkheimer y Adorno, 1987 [1944], pág. 158), que en la ciudad jarrera se focalizaban en los bailes y en los conciertos de la banda. Crear nuevas canciones según estas tipologías suponía recaudar derechos de autor como compositor en vez de abonar los correspondientes a la SGAE por el empleo de las obras famosas de otros. Si la melodía tenía gancho, era posible hasta alcanzar a las orquestinas de renombre que actuaban a diario en la radio de Logroño, Madrid o Barcelona y conseguir un extra económico por la radiodifusión. Así ocurrió con algunas piezas musicales de Pinedo.

---

<sup>50</sup> Según muestra el Registro de la Propiedad Intelectual (comunicación privada por correo electrónico con Micaela Pérez Sáenz, 2019)

<sup>51</sup> Esta es una denominación hacia las gentes de Haro. En La Rioja y Huesca es un sinónimo de fatuo, es decir que muestra engreimiento, con un cierto aire “chulesco”.



Son evidentes los réditos económicos que la creación de una editorial propia puede suponer a un compositor, al mantener la totalidad de los derechos por reproducción o por ejecución. Normalmente, estos son absorbidos en su mayor parte por la editorial, que se encarga de su difusión entre los intérpretes y recauda la proporción mayor. Sin embargo, no es un hecho común, en esta época y en este tipo de música, que sea el mismo compositor quien realice su propia edición musical y su distribución.

E. Pinedo López                      COMPOSITOR                      HARO (Rioja)

---

*Jefe de Orquesta* \_\_\_\_\_  
*Población* \_\_\_\_\_  
*Domicilio* \_\_\_\_\_  
*Nombre de la Orquesta* \_\_\_\_\_  
*Local donde actúa* \_\_\_\_\_

---

(Sello de la Orquesta)

Sr. Don E. Pinedo López  
Haro

Muy Sr. mío: Tengo el gusto de incluirle relación de sus obras que han sido ejecutadas y anotadas en las hojas de la S. G. A. E. durante el mes de \_\_\_\_\_

De Ud, año S. S.

TÍTULO	LOCAL	MES	DÍAS

Imagen 5. Archivo SGAE. Hoja de declaración de interpretación de obras de Eliseo Pinedo para entregar en la SGAE.

Por todo ello, y con un fin evidentemente pecuniario –se trataba de un modo efectivo de conseguir el dinero que precisaba para poder pagarse los estudios oficiales de composición–, crea Ediciones Musicales Eliseo Pinedo López. La editorial, que tenía inicialmente su sede social en la plaza Canalejas de Haro<sup>52</sup>, en el número 28, sufre un cambio en denominación de la calle

<sup>52</sup> Actual plaza de la Cruz.

que hace que deba corregir las publicaciones a mano con la dirección de calle 19 de julio<sup>53</sup>, números 12-14<sup>54</sup> de las primeras ediciones. Dado que la primera publicación datada se lleva a cabo en 1936, que previamente se habían realizado solo otras dos publicaciones, y que la Guerra Civil marca la nueva denominación de la calle “19 de julio”, se puede fechar perfectamente el inicio de la editorial en los primeros meses de 1936 o finales de 1935.

El proyecto se denominó inicialmente “Repertorio Pinedo” y se promocionaba en las portadas y contraportadas de las mismas partituras con frases como “Dos éxitos de la Orquestina Ideal Jazz”, “Dos nuevos éxitos del Maestro E. Pinedo López”. Incluían además los indicativos que reconocían sus derechos legales y de reproducción: “Derechos internacionales de publicación, reproducción y arreglos reservados. EDITADO EN ESPAÑA. Es obligatorio incluir este título en los programas de la S. Gral. de Autores, tantas veces como se ejecute”, “Propiedad de los Autores – Reservados todos los derechos”, copyright e indicaciones de estar las obras registradas en la sección “Líricos” de la SGAE. También, en contraportada, aparecían avisos como “Pida V. si no ha recibido los últimos éxitos del mismo autor”, “Está próximo a publicarse el pasodoble *Rioja-Santiago* con letra de R. ARIZAGA dedicado a los exquisitos vinos de la marca de fama mundial”<sup>55</sup> y otros avisos similares de obras que estaban en fase de preparación y de próxima aparición. Todos los librillos de partituras presentan los mismos tamaños: una página de portada de 34 x 25 cm, plegada por la mitad para quedar en vertical. Poseen, por lo general, una parte de piano –habitualmente compuesta por una hoja de 51 x 25 cm plegada en tres, tipo acordeón– y una hoja de 17 x 25 cm para cada instrumento. Cada publicación –de precio desconocido– contiene por lo general dos obras, estando una por una cara y la otra en el reverso. Si bien en la primera época eran obras autónomas, en los años cuarenta se emplearon estas ediciones para publicar las partituras de algunos de los números de sus obras más grandes como zarzuelas, operetas y sainetes líricos. Para estas ediciones eran seleccionados los movimientos más “modernos” de estas obras, de fácil encaje en los bailes, con el fin de acercarse al público que reclamaba los ritmos y los bailes del momento. Consistía en “dar con la fórmula infalible del éxito” (Mejías García, 2017), tal y como estaba haciendo, por ejemplo, Jacinto Guerrero en Madrid.

Algunas ediciones están dedicadas a las orquestinas locales, como la orquestina del Teatro Bretón (de Haro) en la que tocaban él y su hermano “Bene” o la Ideal-Jazz, en la que actuaba su

---

<sup>53</sup> Actualmente calle Arrabal, a pocos metros de la sede anterior.

<sup>54</sup> Los cambios de numeración se deben a que la actual plaza de la Cruz y la calle Arrabal eran conjuntamente denominadas como plaza de Canalejas y su numeración era correlativa.

<sup>55</sup> Textos extraídos de las ediciones de los años 1936-1950. Archivo propio.

hermano Clemente. Pero Pinedo llegó también a editar para otras orquestinas foráneas, como es el caso de “Los Trashumantes”<sup>56</sup> dirigidos por Miguel Vicens<sup>57</sup> o la “Orquesta Roger Gastón”<sup>58</sup>. Podría decirse que estos trabajos de edición, junto con su participación como trompetista en las orquestinas, le facilitaron el sustento y le permitieron pagarse los estudios de composición en Madrid en los duros inicios del oficio de músico (entrevista a M.<sup>a</sup> Teresa Hernández, el 31 de julio de 2018).



Imagen 6. AMTH. Orquestina del Teatro Bretón de Haro. De izquierda a derecha: Eliseo Pinedo (trompeta), Bene Pinedo (flauta), Cipriano Berrozpe (cello), Leopoldo Viguri (contrabajo), Virgilio Mendiola (piano), Enrique Bonilla, Clemente Pinedo, Sagredo, [desconocido], Dionisio Berrozpe (violines). Fotografía tomada en la Casa de la Caridad de Haro. Identificación en de la Fuente Rosales (2005, pág. 196).

---

<sup>56</sup> Publicación de *Tango amigo* (tango) con letra de “Bene” Pinedo y *Azabache* (danzón) con letra de F. Díaz Cormenzana. Talleres de Música MAR-QUETS de Barcelona [Pasaje Prunera, 13, Barcelona]. La edición anuncia su interpretación por el “excelente conjunto ‘Los Trashumantes’ con su genial director Miguel Vicens y la simpática vocalista Francis Ramírez [fotos en portada]”. Archivo propio.

<sup>57</sup> Miquel Vicens Capó (1915-2001) fue un director mallorquín que obtuvo sus mayores éxitos al frente de “Los Trashumantes” entre los años 1942 y 1948, grabando dos discos para la Casa Odeón con Francesca [Francis] Ramírez a la voz. Tras una gira realizada en 1950 por Estados Unidos y México con el grupo “Capella Clàssica” se desvincula de la orquestina para centrarse en el *jazz* y la música clásica. (Capellà, 2001).

<sup>58</sup> Publicación de *Agonía de amor* (melodía-fox) con letra de Fernando Díaz y *Ríe, muñeca, ríe* (fox-canción) con letra de “Rabedi” “Dos creaciones magistralmente interpretadas por la Orquesta ROGER GASTÓN” en Ediciones E. Pinedo, imprenta: Talleres de estampación de Música MAR-QUETS de Barcelona. Partituras en el AMTH.

Gracias a las contraportadas de las ediciones, en las que se indican las obras publicadas y las que están en proceso de edición o en preparación, se ha podido realizar un orden cronológico de las partituras editadas (véase el anexo 2 para mayor detalle y fuentes utilizadas):

Tabla 1. Listado cronológico de las Ediciones Musicales Eliseo Pinedo. Elaboración propia.

1935	<i>Los fatos</i> (pasodoble)
1935	<i>Flor del Danubio</i> (vals)
1936	<i>Aguacate</i> (son cubano)
1936	<i>Carnaval</i> (blues-fox)
1936	<i>Rioja Santiago</i> (pasodoble)
1936-1946	<i>Muñequita</i> (fox-canción)
1936-1946	<i>Es mi canción</i> (slow)
1936-1946	<i>Marisa</i> (vals)
1936-1946	<i>Tarde de sol</i> (pasodoble)
1936-1946	<i>Yo soñé</i> (tango canción)
1936-1946	<i>Tango amigo</i> (tango)
1936-1946	<i>Azabache</i> (danzón)
1936-1946	<i>Estoy enamorada</i> (fox-trot)
1936-1946	<i>Agonía de amor</i> (melodía-fox)
1936-1946	<i>Ríe, muñeca, ríe</i> (fox-canción)
1946	<i>Oro y grana</i> (pasodoble),
1946	<i>Cambia el disco</i> (corrido),
1947	<i>Luna de plata</i> (zambra), de <i>Paloma la desdeñosa</i>
1947	<i>Lotería, lotería</i> (marchiña), de <i>Paloma la desdeñosa</i>
1947	<i>Sangre torera</i> (pasodoble), de <i>Paloma la desdeñosa</i>
1947	<i>Tu mantilla de blonda</i> (pasacalle), de <i>Paloma la desdeñosa</i>
1949	<i>Un beso</i> (danzón), de <i>Ernestina</i>
1949	<i>¡¡Mujer, mujer, mujer!!</i> (fox rápido), de <i>Ernestina</i>
1950	<i>Calla, calla, corazón</i> (canción bolero)
1950	<i>Papi-mami</i> (fox).

Además de estas obras, Pinedo escribió y colaboró en estas fechas con numerosas actividades en Haro. Una muestra puede ser su participación en *Vega la Jarrera*<sup>59</sup>, denominado por el maestro Amadeo Vives “sainete localista” (de la Fuente Rosales, 2005, pág. 199), al que el activo Pinedo le añade un pequeño número, *El botón* [EP 108], con letra de Luis García. Se trata de una producción coral de un grupo de activos artistas locales –escritores, músicos, actores– que con frecuencia realizaban proyectos, de ámbito local, pero gran repercusión en la ciudad. Los temas eran los más habituales en el Haro de la primera mitad de siglo –el negocio del vino, la política local, la sociedad en proceso de modernización–, dentro de diálogos que contienen referencias a personajes locales y a situaciones entre el absurdo y la realidad social. Las músicas,

---

<sup>59</sup> Obra con música de su maestro Basilio Miranda y letra de Federico Respaldiza [José Fernández Ollero], estrenada en el Teatro Bretón de los Herreros de Haro el 12 octubre de 1927 (de la Fuente Rosales, 2005, pág. 188).

correspondientes al estilo del sainete musical tan de moda a principios de siglo XX, con pasodobles, valeses, *fox-trot* y otras músicas mestizas.



Imagen 7. AMTH. Eliseo Pinedo en el mirador de su estudio, en la vivienda en la calle Arrabal (entonces 19 de julio) de Haro, donde vivía la familia y donde tenía el taller y la tienda de zapatería, que puede observarse en el escaparate de la planta baja.

#### 2.4. Los estudios con Emilio Vega Manzano

A partir de 1935, y recomendado por su profesor Basilio Miranda, comienza sus estudios musicales de manera particular con Emilio Vega Manzano<sup>60</sup>. Los conocimientos musicales de Pinedo en este momento llegaban a un cierto dominio de la armonía tras las clases con Mendiola y el propio Miranda, a lo que cabe añadir la experiencia en la escritura de músicas de carácter comercial para la Banda de Haro o las orquestinas locales.

Vega fue una referencia para Pinedo en muchos sentidos. Incluso por las cartas que se intercambiaban se convirtió en un consejero, más próximo a la figura tradicional del maestro, con un carácter muy humano, todo ello pese al habitual tratamiento de usted entre ambos a lo

---

<sup>60</sup> Biografía breve en anexo 3.

largo de su relación docente. La cercanía de Vega con sus alumnos era una de sus improntas personales que, junto con la experiencia, el respeto que se le tenía y los grandes contactos que poseía, lo convertían una de las figuras docentes más solicitadas en el Madrid de los años treinta. También eran conocidos su carácter “difícil y concentrado” (Iglesias, 1986, pág. 267) y un cierto “autoritarismo y falta de familiaridad” (Moreno, 2003, pág. 144) cuando dirigía.

No ha sido posible confirmar si Pinedo vivió en Madrid durante largas temporadas o solo ocasionalmente para recibir las clases. Por su parte, la correspondencia que ha quedado entre ambos se limita a unas pocas cartas de 1935, 1936, 1943 y alguna otra sin fechar<sup>61</sup>. La familia recuerda que estuvo en una pensión algún tiempo, donde acopiaba la comida que llevaba desde Haro. Posiblemente la pensión estaría ubicada en la calle del Olmo n.º 6, tal y como indica su carnet del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid<sup>62</sup>.

En estas cartas se elabora esencialmente la corrección de los ejercicios que Pinedo enviaba por correo o dejaba en las clases con Vega y que éste le devolvía revisados y llenos de observaciones<sup>63</sup>. La mayor parte de los asuntos tratan sobre composición y contrapunto. Siguiendo el desarrollo cronológico, se puede saber que se inició con él en el movimiento de nota contra nota y con las imitaciones por movimiento contrario, para pasar al contrario retrógrado, el desarrollo de los giros interválicos o melódicos a partir del empleo de los motivos dados, y la imitación por aumentación o disminución. En las cartas, Vega hace también referencia a páginas determinadas de los métodos de contrapunto y composición usados. Se puede concretar, por los volúmenes de la biblioteca del compositor riojano y por las referencias de algunos de sus alumnos en Logroño<sup>64</sup>, que los métodos esenciales de armonía eran los de Emile Durand<sup>65</sup> y Charles Koechlin<sup>66</sup>, mientras que para el contrapunto se basaba en Théodore

---

<sup>61</sup> AMTH. Cartas originales de Vega a Pinedo.

<sup>62</sup> AMTH. Carnet de alumno del curso 1939-1940. La distancia desde esta dirección a la sede del Conservatorio – ubicado en esos años en unos bajos junto al Teatro Alcázar– es de unos 10 minutos.

<sup>63</sup> Este sistema, el de la docencia por correspondencia se realizaba con frecuencia, en todos los niveles educativos e incluso a nivel internacional. Como ejemplo puede consultarse la abundante correspondencia pedagógica entre Manuel Palau, desde Valencia, y Charles Koechlin en París (Seguí, 1999, pág. 103).

<sup>64</sup> Agradecemos las informaciones en este sentido de José Luis Alonso, Luis Fernando Rodríguez Imaz y de M<sup>a</sup> Antonia Guinea, los tres alumnos en distintas épocas.

<sup>65</sup> En la biblioteca de Pinedo se encuentran en Alphonse Leduc, *Abrégé du Cours d'Harmonie. Réalisations des leçons*, París, s.f. y en Alphonse Leduc, *Traité Complet d'Harmonie théorique et pratique*, París, s.f.

<sup>66</sup> El ejemplar de Koechlin es el *Traité de l'Harmonie en 3 volumes*, Ed. Max Eschig, París, 1930. Adquirido, por el sello de portada, en Casa Erviti de Logroño. AMTH. Biblioteca de Pinedo

Dubois<sup>67</sup>. El empleo de estos materiales, pertenecientes a las escuelas históricas francesas, explican el abundante uso de Pinedo de las claves de *do* en 1ª y 3ª líneas, en sus ejercicios como alumno y como profesor, cuando enseñaba la armonía tradicional en Logroño.

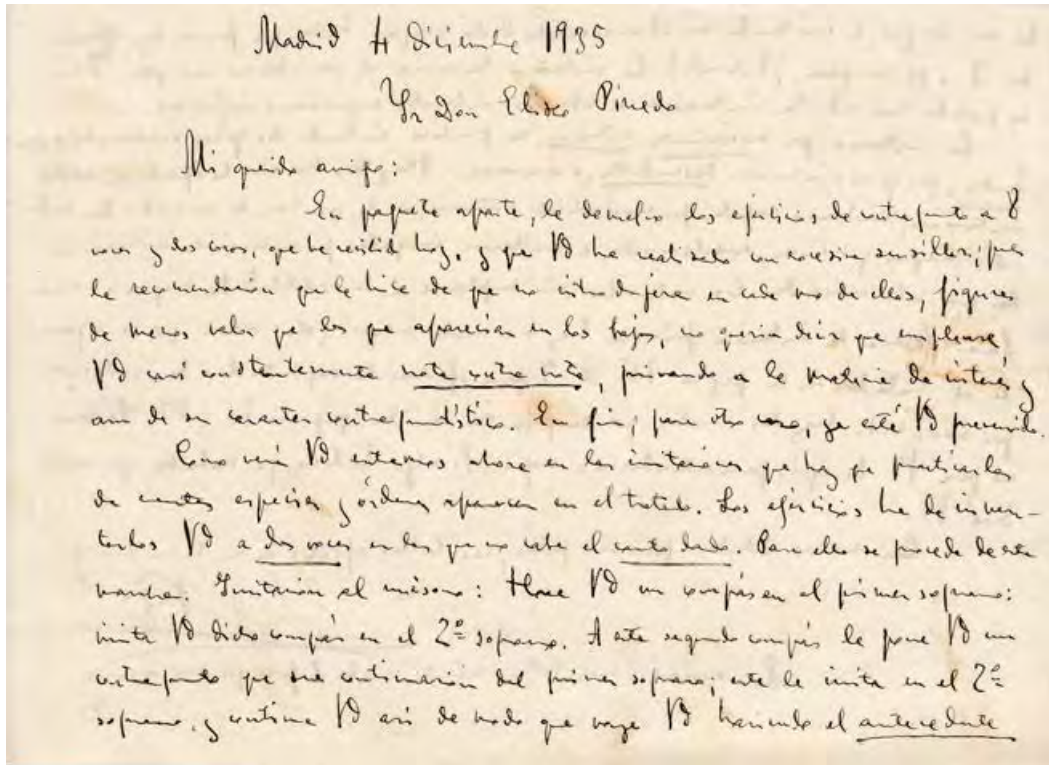


Imagen 8. AMTH. Carta de Emilio Vega con indicaciones, correcciones y explicaciones técnicas de los ejercicios previamente enviados por Pinedo a Madrid.

Por las fechas de las cartas y los temas tratados, se inicia con Vega en 1935 con unos conocimientos muy elementales de composición –“imitaciones por movimiento contrario, retrógrado, aumentación, disminución, contratiempo, interrumpida, periódica, etc.”– y contrapunto “sobre canto dado”, pero los avances son muy rápidos. Pinedo tiene práctica en la escritura musical y trabaja rápido los ejercicios que le manda Vega, de manera que empieza con el trabajo a tres y cuatro voces en pocas semanas. Son conceptos aprendidos de manera básica con Miranda o Mendiola en Haro que aquí se trabajan con mayor profundidad, lo cual explica la velocidad en el dominio de las técnicas del contrapunto. Su experiencia en composición le

<sup>67</sup> Th. Dubois, *Traité de Contrepoint et de Fugue*, París, 1901. Este método era denostado por Julio Gómez debido a su uso estricto en la clase de composición del conservatorio madrileño, no por su contenido, sino por la forma de impartición, de manera que “con su autoridad, no faltarían aquí maestros que suspenderían a Bach en unas oposiciones” (Martínez del Fresno, 1999, pág. 43).

ayuda también a realizar ese avance rápido e inusual. Las fechas de las cartas consultadas así lo indican: se inician el 4 de diciembre de 1935 y siguen el 21 y 29 del mismo mes, 10 de enero, 9 de febrero, 31 de marzo, 16 y 25 de abril de 1936<sup>68</sup>. Consejos que completan las correcciones como: “Igualmente [debe evitar] los pasajes sucios<sup>69</sup> en el contrapunto, es como darse de codazos o pisotones en la calle ¿Comprendido? Pues adelante”, dan idea de su personal estilo de enseñanza. A continuación trabajan contrapunto doble, triple y cuádruple y preparan el temario correspondiente a los motivos y contramotivos de la fuga.

En otra de sus cartas indica que “le enviaré unas letras cuando reciba el giro que me anuncia”<sup>70</sup>, lo cual indica que los pagos por las clases eran mediante este sistema, aunque se supone que hubo de disponer de periodos presenciales para trabajar determinados conceptos y especialidades. Emilio Vega le preparó para acceder al Cuerpo Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles y es evidente que este entrenamiento debió realizarlo de una manera práctica con él en Madrid.

En la carta de 9 de febrero de 1936 comenta Vega que ha tardado en contestar, porque ha sufrido un fuerte proceso gripal y que habían pasado a verle “uno de los días que peor me hallaba, Don Basilio Miranda y el señor Fernández Olleros<sup>71</sup> [sic]”<sup>72</sup>. En la de 31 de marzo indica que “Si vé [sic] VD por allí al señor Miranda, dígame que ya tengo ensayado el tiempo de su suite que me dejó”. Esta es, evidentemente, la conexión entre Vega y Pinedo: Miranda y Fernández Ollero, músicos en activo y promotores de la actividad musical de Haro entre las décadas de 1910 y 1940, mantenían una fluida amistad con Vega, especialmente el primero. Con numerosas composiciones y demostradas aptitudes musicales, los contactos de Miranda en la capital –que incluían también a otras personalidades como el compositor Amadeo Vives– parecen lo bastante

---

<sup>68</sup> Existe una carta más, sin fecha, a lapicero y en un papel con membrete de La Vasco-Navarra S.A. de Seguros que contiene explicaciones técnicas y correcciones que pudiera acompañar a alguna de las cartas previas con devolución de ejercicios resueltos y corregidos. Probablemente de las primeras, por el contenido elemental de la misma.

<sup>69</sup> El subrayado es del original.

<sup>70</sup> En otras cartas indica la cantidad girada: 50 pesetas.

<sup>71</sup> Biografía breve en anexo 3.

<sup>72</sup> El 11 abril de 1936, es decir, dos meses después, aparece fechada una partitura en las “Obras inscritas en el Registro general, correspondientes al cuarto trimestre de 1935” en la *Gaceta de Madrid* [actual *BOE*], pág. 365, con el n.º 72.847 y la indicación “Toribio, chotis, por Miranda y Fernández Ollero (Basilio Miranda Larrea y José Fernández Ollero). Ejemplar manuscrito - Folio apaisado con dos hojas. (40.435.)” y otra con el n.º 72.861 titulada “Haro, marcha, por Miranda y Fernández Ollero (Basilio Miranda Larrea y José Fernández Ollero). Barcelona - Litografía e imprenta de música de Joaquín Mora, 1935. 4º con cuatro hojas. (46.443.)”



importantes como para poder ser considerados los garantes de Pinedo para poder acceder a Vega.

No aparecen en el archivo personal de M.<sup>a</sup> Teresa Hernández más cartas hasta 1943. Posiblemente el inicio de la Guerra cortará esta fluida comunicación, o bien las cartas se han perdido. Hay que tener en cuenta que, según consta en su solicitud para acceso a la plaza de Director de la Banda Provincial de Logroño, participó en la contienda como “voluntario ex-combatiente”<sup>73</sup>. En el periodo entre estas cartas y la siguiente, de 1943, Pinedo obtiene el acceso al Cuerpo de Directores de Música de Bandas Civiles y aprueba hasta el 4º curso de composición en el Real Conservatorio de Música de Madrid, como se detallará más adelante. Lo que está claro, según la carta que envía Vega el 12 de marzo de 1943, es que hay una relación más personal entre ambos –frente a la correspondencia de 1935 y 1936 de casi exclusivo carácter pedagógico– ya que incluso trata temas de salud y recomendaciones de tratamientos. Finaliza con una postdata en la cual Pinedo aparece ya como un avalista de otros músicos jarreros de cara a realizar estudios con Vega. Este fallece el 24 de abril de ese mismo año, así que posiblemente fuera esta la última o de las últimas comunicaciones entre ellos. Pinedo aprueba el examen de 5º de composición en octubre de ese mismo 1943.

Mi querido amigo:

Contesto [...] lamentando ante todo que haya sido por enfermedad la causa de su prolongado silencio y de la paralización de su preparación para el examen. Mucho estuve yo tentado para escribirle, temiendo que fuera en efecto falta de salud su mutismo; pero me detuve considerando que pudiera ser propósito de Vd. no continuar el estudio, y me pareció más delicado y oportuno, esperar sus explicaciones; pues entiendo que pudo Vd. haberme enviado participándome de lo que le ocurría. Dice Vd. que ha estado mal del estómago ¿no será cansancio nervioso? Cosa muy habitual después de un periodo de esfuerzo cerebral. En fin, lo esencial, es que ya se encuentre Vd. bien, lo cual celebro. [Por] si se tratase de algo de nervios, no estará de más que le den a Vd. [...] algún reconstituyente.

He tardado en contestar a su carta, aguardando el giro que Vd. me ha anunciado, que hasta el día de hoy no ha llegado.

Y con especiales saludos para sus padres, y deseándole sentirse mejorado, quedo esperando sus envíos, su buen amigo, q. l. e. l. m.

Emilio Vega

Según me dijeron, estuvo a verme de parte de Vd. un señor, a quien no vi, por no hallarme yo en casa. Y no ha vuelto<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> Es preciso indicar que el Fuero del Trabajo de 11 de mayo de 1938 considera a los jóvenes combatientes como héroes, comprometiéndose “a incorporar a la juventud combatiente a los puestos de trabajo, honor o de mando, a los que tiene derecho como españoles y que han conquistado como héroes”. Citado en Ayala Herrera (2013, pág. 230).

<sup>74</sup> La carta aparece con un borde negro perimetral, señal de duelo. AMTH.

La música que el director madrileño le enseña para la obtención de la titulación oficial en el principal centro de música de España debe situarse entre los dos polos antagónicos que mantuvieron al conservatorio en una constante lucha de estilos e intereses. Si bien inicialmente los métodos empleados en el Conservatorio era el *Tratado de Armonía* y la *Escuela de composición. Tratado segundo, Del contrapunto y fuga*, ambos de Hilarión Eslava, las enseñanzas se reorientaron por los tratados de armonía de Durand y el de Arín-Fontanilla<sup>75</sup> –aunque de este no se ha encontrado ninguna referencia en la biblioteca de Pinedo– y el contrapunto y fuga de Th. Dubois (Gómez J. , 2013, pág. 37 y 41). Dado que Emilio Vega, junto con otros músicos de renombre como Conrado del Campo, Ricardo Villa, Facundo de la Viña, Francisco San Felipe, José Subirá o Julio Gómez fueron alumnos de Emilio Serrano, la línea pedagógica se orienta en esta dirección con Gluck, Haydn, Mozart y Beethoven como continuos referentes, así como Wagner y el repertorio lírico italiano clásico<sup>76</sup>. Los materiales que Pinedo empleará con sus alumnos en la Academia Provincial de Logroño o en sus clases privadas lo confirman, pues están basados en los ejercicios del libro de armonía de Durand<sup>77</sup>, empleado en la clase de Arín en la que “se ve la sombra de Chapí, heredero del rencor de Arrieta hacia Eslava” (Iglesias, 1986, pág. 256).

Pinedo tomó apuntes sobre diversas materias relacionadas con los estudios superiores en el Conservatorio de Madrid. Los correspondientes a la instrumentación<sup>78</sup> pueden ser resúmenes de libros que adquirió, de libros prestados o de clases presenciales en los años que estuvo matriculado en el conservatorio madrileño (1940-1943). Contienen las referencias esenciales para realizar correctas orquestaciones, así como indicaciones de la forma de elaborar las transcripciones de orquesta a banda, algo que ya conocía por la experiencia de trabajos para la Banda de Haro y que pondría en práctica constantemente a lo largo de su vida.

---

<sup>75</sup> Estos tratados, redactados por Valentín de Arín y Goenaga en colaboración con Pedro Fonatalilla y Miñambres, desplazaron a los correspondientes de Eslava, eliminando la línea pedagógica que desde Eslava pasaba por Bretón, Pedrell y Emilio Serrano, pero sin embargo empleándolo “sin la más mínima desviación, adición ni enmienda” (Iglesias, 1986, págs. 255, 257).

<sup>76</sup> Emilio Vega indicaba que “tales períodos [de trabajo con los modelos de Hilarión Eslava a través de Serrano] le habían producido tanto hastío, que se le habían quitado las ganas de componer para toda la vida” (Iglesias, 1986, pág. 265).

<sup>77</sup> Correo electrónico con Luis Fernando Rodríguez Imaz, del 19 de febrero de 2019.

<sup>78</sup> Cuaderno con hojas cuadrículadas escritas por las dos caras con apuntes de Instrumentación para banda y de Formas musicales. Dimensiones 21,50 x 15,50 cm, comprado en la librería/imprenta Viela de Haro y con la indicación de fecha en una de sus páginas de “Madrid 16 de octubre de 1940” y firmado por B.A.

Existe también un cuaderno<sup>79</sup> de apuntes de contrapunto y fuga. Al final del cuaderno aparece una indicación: “Técnica de la Orquesta Moderna de Widor, traducción de Pedrell”. Es realmente una continuación y ampliación de Charles-Marie Widor al *Tratado de Instrumentación y Orquestación* de H. Berlioz editada por Henry Lemoine y Cía. en París en 1913. Existe una copia de este tratado en la biblioteca de Pinedo. También, dentro de este mismo cuaderno de contrapunto, están intercaladas hojas que tratan sobre transcripción de orquesta a banda, para luego volver sobre la fuga. Es decir, estudiaba en paralelo la composición, las técnicas del contrapunto y la fuga y las instrumentaciones.

También estudió con Vega la Historia de la Música y las Formas Musicales. Así queda patente en una colección de cuartillas del archivo de Pinedo donde le explica conceptos sobre la ópera, el drama lírico, la sonata, el cuarteto o el concierto. Aunque están sin firmar, la letra de las explicaciones, idéntica a la de las cartas firmadas por el madrileño, no deja duda sobre su autoría.

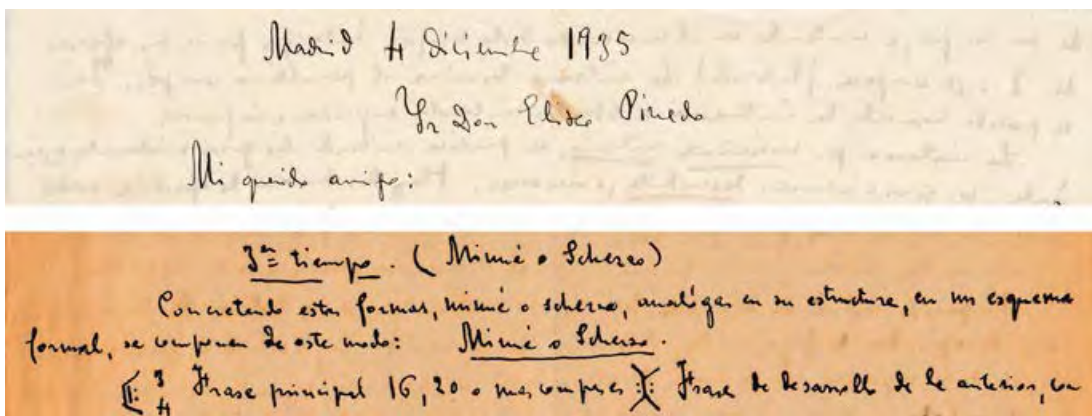


Imagen 9. AMTH. Comparación de los textos en el inicio de la carta de Emilio Vega a Eliseo Pinedo de 4 de diciembre de 1935 y la página 3v de los apuntes de formas musicales.

En otro de los cuadernos de apuntes, esta vez sobre historia de la música, aparece una cuartilla suelta en otro tipo de papel con la indicación, al parecer fuera de las enseñanzas del conservatorio, de “autores modernos: Schönberg, Strawinski, Hindemith, Reger, Mahler, Prokofieff [y un autor tachado]” junto con otra indicación –referencia o recomendación– del *Estudio práctico de instrumentación* de Berlioz-Strauss.

<sup>79</sup> AMTH. Libreta de hojas cuadrículadas escritas por una cara (excepto una hoja) con apunte de Fuga y Contrapunto. Tamaño 20,50 x 14,70 centímetros.

Eliseo Pinedo realiza los estudios con Emilio Vega a partir del año 1935 con el fin de titularse como compositor. Por el camino se interpuso la guerra y se añadió la posibilidad de acceder a un escalafón, el de directores de banda, que supondría una garantía de subsistencia en su vida futura. Los medios laborales en el ámbito musical harese pasaban por distintas posibilidades, como músico de orquestina o como instrumentista en proyecciones de cine<sup>80</sup>. Pero su decisión, desde el principio, estaba claramente orientada a la obtención del título de composición en el principal conservatorio de España<sup>81</sup>. Tras iniciar con Vega sus estudios desde la base, desarrolla rápidamente todas las prácticas que requieren estos estudios y, una vez terminada la guerra, comienza a examinarse en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid<sup>82</sup>.

Tras la Guerra Civil la enseñanza oficial de los conservatorios continuó de manera similar a la época republicana, siendo prácticamente los mismos docentes, los de la denominada Generación de los Maestros<sup>83</sup>, los que la impartieron. Sin embargo, llegado el momento de cambio generacional, cuando los músicos de la Generación del 27 debieron tomar el relevo, tanto el exilio como la represión oficial lo impidieron, accediendo en los centros principales “una especie de casta conservatoril” (Marco, 1998, pág. 170) que por lo general desvinculaba la enseñanza con la práctica de la música. Pinedo se examina en el momento en el que finaliza una época y empieza la siguiente, en una especie de transición de docentes y metodologías.

Realiza la inscripción de acceso el 16 de septiembre de 1940 y aprueba el ingreso a solfeo el 19 de septiembre de ese año. Eso le permite matricularse y así lo indica su carnet<sup>84</sup> –de matrícula gratuita, posiblemente por su condición de voluntario en la contienda civil– correspondiente al curso 1940-41. Al finalizarlo, entre el 9 de junio y el 9 de julio de 1941 realiza once exámenes que abarcan desde el nivel básico de Solfeo, los cuatro cursos de Armonía, y la Composición de

---

<sup>80</sup> Está documentado que a partir del estallido de la Guerra Civil, los músicos de teatros líricos, ante el avance de las variedades y el cine, eran requeridos en estos para actuar antes, durante y después de las proyecciones. La Junta de Espectáculos tenía registrados en su sindicato en Madrid, en 1936, hasta 813 músicos que trabajaban en salas cinematográficas (de la Ossa Martínez, 2011, pág. 80)

<sup>81</sup> Además, era el centro oficial que proporcionaba una mayor puntuación en las baremaciones a puestos oficiales y en los concursos de méritos.

<sup>82</sup> Estando recién nombrado como director (17 de julio de 1940) el jesuita Nemesio Otaño, “compositor, musicólogo, crítico y conferenciante”, que permaneció en el cargo hasta 1951 (Padilla Valencia, 2016, pág. 176).

<sup>83</sup> Nombres destacados son los de Conrado del Campo (1876-1953), Joaquín Turina (1882-1949), Julio Gómez (1886-1973), Jesús Guridi (1886-1961), Pedro Sanjuán (1886-1976), Vicente Arregi (1871-1925), Joan Manén (1883-1917), Francisco Calés (1886-1957), Joaquín Nin (1879-1949), Benito García de la Parra (1884-1954) o Federico Mompou (1893-1987).

<sup>84</sup> Con domicilio en calle Olmo, 6 de Madrid, posiblemente una pensión. AMTH. Carnet del Conservatorio.

1º, 2º y 3º, además de Estética e Historia de la Música<sup>85</sup>. Una maratoniada oficialización de sus conocimientos previos en escasos días. En octubre de ese año aprueba 4º de Composición. En los tribunales se encuentran músicos de la talla de Jesús Guridi, Joaquín Turina o Facundo de la Viña. Todo su expediente en el archivo del RCSMM contiene la indicación del tipo de enseñanza “libre”.

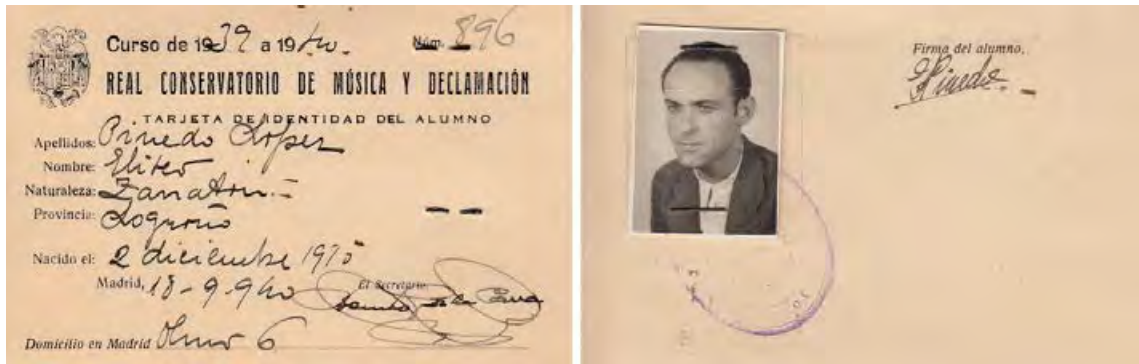


Imagen 10. AMTH. Anverso y reverso del primer carnet de Eliseo Pinedo en el conservatorio madrileño.

Tras un parón por un problema de salud, posiblemente por los nervios debido al exceso de esfuerzo para estos exámenes y la composición de su primera zarzuela, *El Montañés* [EP 101], tal y como le ha explicado arriba su profesor Emilio Vega, retoma la matrícula y en el curso 1942-43 finaliza 5º de Composición y la asignatura de Folclore y con ello la carrera. El resumen de sus resultados académicos y las fechas de realización es el siguiente:

---

<sup>85</sup> Los estudios oficiales en esos años comprendían: solfeo 3 cursos, armonía 4, piano 5, composición 5, contrapunto 1, fuga vocal y canciones 2, fuga instrumental y melodía instrumental 3, instrumentación y transcripción 4, y música dramática (ópera) y música clásica (sinfonía) 5 cursos. A estas asignaturas se añadían las complementarias de estética, historia y folclore. BOE de 4 de julio de 1942, n.º 185, Decreto de 15 de junio de 1942 sobre organización de los Conservatorios de Música y Declamación, págs. 4.838-4.840.

Tabla 2. Archivo del RCSMM y boletines de notas en el AMTH. Expediente académico de Eliseo Pinedo. Elaboración propia.

Año lectivo	Asignatura	Curso	Calificación	Fecha examen	Secretario del tribunal
1939-1940	Acceso			19 de septiembre de 1940	Gumersindo Rodríguez
1940-1941	Solfeo	1º	Sobresaliente	9 de junio de 1941	Adela Espallargas
		2º	Sobresaliente	9 de junio de 1941	José Moreno Bascuñana
		3º	Sobresaliente	10 de junio de 1941	Concepción Martín
	Armonía	1º	Sobresaliente	17 de junio de 1941	Victorino Echevarría
		2º	Notable	23 de junio de 1941	Modesto Rebollo
		3º	Sobresaliente	26 de junio de 1941	Modesto Rebollo
		4º	Sobresaliente	30 de junio de 1941	Jesús Guridi
	Composición	1º	Sobresaliente	3 de julio de 1941	Joaquín Turina
		2º	Notable	5 de julio de 1941	Joaquín Turina
		3º	Notable	9 de julio de 1941	Joaquín Turina
4º		Notable	8 de octubre de 1941	Facundo de la Viña	
	Estética de la música		Notable	11 de junio de 1941	María del Pilar Blasco de Muñoz
	Historia de la música		Aprobado	11 de junio de 1941	María del Pilar Blasco de Muñoz
1942-1943	Folclore		Aprobado	27 de septiembre de 1943	Joaquín Turina
	Composición	5º	Notable	2 de octubre de 1943	Facundo de la Viña



Imagen 11. AMTH. Boletines de notas de junio de 1941 y de septiembre de 1943 de los cursos 2º y 5º de composición del Real Conservatorio de Música de Madrid

Al inicio del curso 1941-1942 el Conservatorio había trasladado su sede al Palacio Bauer, en la calle de San Bernardo n.º 44, y la especialidad de Contrapunto se desligó de la Composición y tendría entidad propia como cátedra de Contrapunto y Fuga, según el Decreto sobre organización de Conservatorios de Música y Declamación de 15 de junio de 1942 (*BOE* número 185, de 4 de julio de 1942, pág. 4.838-4.840). Es en este nuevo entorno físico y administrativo donde finaliza Pinedo sus exámenes oficiales de “Composición y Formas Musicales” según normativa vigente (Padilla Valencia, 2016, pág. 177 y 178). Responsables de la cátedra eran por entonces, de manera compartida y un tanto antagónica, Conrado del Campo y Joaquín Turina (Iglesias A. , 1986, pág. 276 y 279).

Respecto del acceso al Cuerpo de Directores, las razones para que Pinedo se lanzara a la obtención del título pueden encontrarse en este texto de Julio Gómez (1886-1973):

Nada ha habido para mí tan descorazonador como ver que había que hacer compositores de quienes no eran músicos. Y en lo que fuera he puesto siempre mi mayor esfuerzo. Por esto les he impulsado siempre hacia la práctica profesional de la música. Les he aconsejado ingresar en el Cuerpo de Directores de Bandas Civiles no como un fin, sino como un medio, el más eficaz, de que abandonasen cuanto antes la música muerta de la Pedagogía para enfrentarse, siquiera fuera modestamente, con la música viva de la realidad. (Iglesias, 1986, págs. 282-283)

Son tres aspectos: la composición, la dirección de bandas y la docencia, que Pinedo trabajó en profundidad a lo largo de su vida. Aunque se desconoce si hubo alguna relación de Gómez con Pinedo, es evidente que la de forma de pensar de Vega –que pertenece, junto a Gómez, a la primera generación de alumnos destacados del mismo profesor, Emilio Serrano– es la misma en ambos y tiene que ver con ese carácter práctico común en el conservatorio madrileño de la primera mitad del siglo XX. La experiencia en la dirección estaba garantizada ya que Emilio Vega “ha sido uno de los más eminentes maestros en la dirección de bandas [...]. Discípulos suyos son más de la mitad de los directores de bandas españolas, que acreditan su enseñanza.” (Gómez J. , 2013, págs. 44-45).

Julio Gómez defendía esta profesión, la de músico de banda, al considerarla en 1941 como la más activa y eficiente sección de la cultura musical del momento, a la vez que poco después, en 1946, consideraba que, en una ciudad española de tamaño medio o pequeño, un buen director de una buena banda podría ser mucho más eficiente en hacer conocer el repertorio a la población que muchas mediocres orquestas sinfónicas (Moreda Rodríguez, 2017, pág. 93).

Con el título de Composición en la mano<sup>86</sup> y el acceso conseguido al Cuerpo de Directores, Eliseo Pinedo está preparado para acceder a un puesto de director de banda municipal o similar. El esfuerzo en conseguir dinero, mediante las ediciones y venta de partituras propias, le había permitido adquirir por fin ese capital cultural (Bourdieu, 2017 [1979], pág. 90) que le habilitaba en un estrato social superior. Mientras esto ocurre, y de forma paralela, su actividad en Haro se multiplica y realiza numerosas composiciones y ediciones de música. Son años muy dinámicos y creativos en los que desarrolla su labor compositiva con profusión.

## 2.5. Las obras para el teatro lírico

Las obras publicadas en su propia editorial, como manera complementaria de conseguir recursos económicos para pagar sus estudios, son una parte menor –cuantitativamente– de la producción original de Pinedo en el periodo entre 1935 y 1950. En estos años, el compositor realiza además unos trabajos más extensos<sup>87</sup>, animado por varios condicionantes que coinciden en el tiempo: por un lado, motivado por las zarzuelas vistas en los teatros madrileños y la posibilidad de llevar a cabo en provincias espectáculos semejantes, a menor escala; por otro lado, la promoción institucional que en la primera posguerra se hizo del género, con el fin de dinamizarlo en un momento de evidente declive, que motivó entre muchos autores el interés por la composición para el teatro lírico; finalmente, como una manera de poner en práctica los extensos conocimientos en composición aprendidos con el maestro Vega para su titulación en el Conservatorio de Madrid.

La zarzuela en 1940 estaba en un momento que algunos autores han denominado de decadencia y otros de búsqueda de la redefinición (Temes, 2014, pág. 79). Esta última puede ser una postura más realista, si se tiene en cuenta el momento que vive, en lucha con las penurias económicas de la posguerra y la enorme competencia de las nuevas formas de ocio. Tras el periodo de su mayor esplendor y fama alrededor de 1900, y el de los “felices años veinte” en el que se desarrolla la cultura de una manera muy brillante, los años 30 llegan a su fin con una guerra. Si bien no supone una total paralización de la actividad teatral lírica –ya que ambos bandos reclamaban como “suyo” el género– sí que cercena varias carreras<sup>88</sup> y hunde económicamente el negocio, uno de los pocos que nunca había dependido de los entes públicos

---

<sup>86</sup> Recibe el título de composición del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid correspondiente al curso 1942-43 “Registrado al Folio 126” en la tardía fecha del 6 de marzo de 1958. AMTH.

<sup>87</sup> Con esta calificación se hace hincapié solamente en el tamaño de las creaciones, no en la calidad de las mismas.

<sup>88</sup> Según J. L. Temes, ninguno de los nombres clave de la zarzuela del momento falleció en la contienda, pero hay que tener en cuenta a los exiliados, de entre los cuales los artistas formaban un nutrido porcentaje (Temes, 2014, pág. 89).



sino de la recaudación de taquilla. Porque ésta es la que manda en el género desde sus primeros años. En la guerra y posguerra “los ciudadanos querían evadirse de la cruda realidad, y las masas acudían al teatro para vivir un sueño de un par de horas de frivolidad” (Temes, 2014, pág. 91). Las nuevas creaciones de los cuarenta debían atender a estos requerimientos y la denominada zarzuela grande es sustituida –irremediable y definitivamente– por la revista, con Francisco Alonso y Jacinto Guerrero como máximos exponentes, focalizándose los estrenos en los dos grandes polos productores –Madrid y Barcelona–, aunque las principales compañías también giran por provincias.

Es en este ambiente musical en el que se sitúa a Eliseo Pinedo, con su recién conseguido título de composición. El *corpus* de música para el teatro lírico que escribe Pinedo está formado por las siguientes obras: *El montañés* (1942), *La masía del cuervo* (1943), *Ernestina* (1944), *La titiritaina* (1944), *Paloma la desdeñosa* (1946), *S. E. El Sainete* (1953), *El botón* (s.f., número añadido a la obra *Vega La Jarrera*) y *La Galeota reforzada* (s.f.). Se observa que la mayor parte se desarrolla entre los años 1942 y 1946 –años inmediatos a la obtención del título de composición y previos a su primer trabajo estable como músico–, existiendo un salto hasta 1953. Además, las seis primeras producciones pueden considerarse zarzuelas completas, con dos o tres actos y cerca de una docena de números musicales en cada una. El estilo compositivo va a ir variando dependiendo de los libretos, de los cantantes y de las condiciones que propician su interpretación, desde la zarzuela grande, la comedia costumbrista o el sainete, hasta música destinada al público infantil<sup>89</sup>.

Su primera elaboración en el género es *El montañés* [EP 101]<sup>90</sup>, una zarzuela<sup>91</sup> en tres actos<sup>92</sup>. Es una zarzuela grande, a la manera de las realizadas en la segunda mitad del siglo XIX. A *El montañés* le puso letra Fernando Díaz Cormenzana, jarrero con el que ya había trabajado previamente, quien partió de la poesía de Fernando de Villalón titulada “Diligencia de Carmona”. La obra de Pinedo fue estrenada el 15 de abril de 1942 en el Teatro Bretón de Haro,

---

<sup>89</sup> Un detalle de cada una de estas composiciones, con un análisis musical y comentarios relacionados con sus distintas tipologías, se desarrolla ampliamente en el capítulo 3 de este estudio.

<sup>90</sup> Esta denominación entre corchetes se refiere a la catalogación de este trabajo, que indica EP –Eliseo Pinedo– y una numeración de tres cifras. La primera corresponde al grupo de catálogo y las otras dos a la numeración dentro del grupo. Véase el anexo 8 para la enumeración del catálogo completo.

<sup>91</sup> Entendida en general como un “espectáculo mixto de teatro y música” (Temes, 2014, pág. 16) con enormes variantes entre unas y otras dependiendo de su duración, estructura, temática o lugar al que fuera destinada originalmente.

<sup>92</sup> En tres actos aparece en la partitura general de orquesta, en una de las reducciones de piano y en las partes fechadas en Haro en abril de 1942. También se encuentra en otras copias como “sainete lírico en 2 actos, el segundo dividido en 2 cuadros”. AMTH.

se reinterpretó el 6 de junio en el mismo escenario y poco después en Logroño<sup>93</sup>. Fueron sus intérpretes la tiple logroñesa Dorita Bayo, el tenor Dionisio Martínez y el bajo Domingo Sánchez Parra. La orquesta, formada por 22 músicos, actuó bajo la dirección del autor (de la Fuente Rosales, 2005, pág. 258). Según María Ángel Somalo, también se volvió a interpretar en el Bretón de Haro el 16 de junio a cargo de la Agrupación Artística Harense en dos pases (Somalo Fernández, 2004, pág. 1316). Esta obra fue premiada –cinco años después– en el Concurso Nacional de Zarzuelas de Radio Nacional de España, obteniendo el tercer accésit<sup>94</sup>.

*El Montañés* encaja con la denominada “zarzuela grande”, tanto por la estructura y la duración, como por el lenguaje que emplea en toda la obra. El libreto, de carácter costumbrista, se presenta en un ambiente romántico aunque sin caer en tópicos. Pinedo se ajusta con precisión al texto, mostrando su capacidad para elaborar temas musicales adecuados a la trama y desarrollarlos reforzando el discurso narrativo del libreto con profesionalidad y técnica, pese a ser su primera incursión en el género. El tratamiento de la voz es muy cuidado, basado en la experiencia de composiciones previas de géneros más ligeros en los cuales la voz es esencial. La orquesta, pese a ser de foso, es extensa en su instrumentación y cuidada en el trabajo conjunto con los cantantes, a los que refuerza y acompaña sin dejar de tener interés. Muchos de los procedimientos compositivos que emplea en esta obra aparecerán en numerosas producciones posteriores, constituyendo un estilo propio, que se va adaptando al medio para el que compone en cada ocasión. El hecho de trabajar meticulosamente la orquesta, dándole cierta importancia más allá de la misión de sostén de la voz, puede considerarse una característica común a todas sus composiciones para el teatro lírico, de la que adolecen contemporáneos más preocupados por la industria cultural del ocio, como Francisco Alonso (Morales Villar y Ramos Jiménez, 2003, pág. 119), y que es compartido con autores como Jacinto Guerrero (Mejías García, 2017, pág. 42).

Poco después, el 7 de septiembre de 1942, y en el marco de las Fiestas de la Vega de Haro, se estrena *Castrum Bilibium o Haro la Vieja* [EP 401] (Rodríguez Arnáez, 1991, pág. 17) como “Marcha oficial del Ayuntamiento” –acogida como tal en sesión del 6 de noviembre por el Excmo. Ayuntamiento de Haro (*Nueva Rioja*, 8 de septiembre de 1942, n.º 1.213, pág. 3)–. Los

---

<sup>93</sup> Teniendo en cuenta las fechas de estreno, la obra se debió escribir a la vez que Pinedo realizaba la mayor parte de los exámenes en el Conservatorio de Madrid y antes de obtener el título definitivo, que se produjo un año después. Por lo tanto, la enfermedad que aludía el maestro Vega bien pudo ser por exceso de trabajo, pero no solo por exámenes sino también por esta y otras composiciones que se pueden situar en la misma época.

<sup>94</sup> AMTH. Comunicación oficial de Eduardo Aunós, Ministro de Cultura, a los autores, en carta de 21 de julio de 1947 –aunque la carta se envió el 2 de septiembre– como Presidente del Jurado Calificador del Concurso Nacional de Zarzuelas de Radio Nacional de España. La obra fue presentada bajo el lema “El Caballo de Santiago”.

compositores son Eliseo Pinedo (estrofa) y Miguel de la Fuente Álvarez (estribillo)<sup>95</sup>. Los letristas, los jarreros Enrique Hermosilla Díez y José Fernández Ollero. En una muestra de cariño por su ciudad, los autores declinan el ofrecimiento del ayuntamiento de pagar el trabajo (Rodríguez Arnáez, 1991, pág. 22). La marcha, a propuesta del alcalde Patricio Capellán Hervías será declarada, más de 50 años después, como “Himno Oficial de la Ciudad”, el 29 de marzo de 1998.

En 1943 compone *La masía del Cuervo* [EP 102], una zarzuela cómica en dos actos y cinco cuadros sobre la obra de Julián Velasco de Toledo, en prosa y verso, cuyos textos fueron publicados en enero de 1943 en Soria<sup>96</sup>. No se tiene constancia de su estreno. El ambiente que recrea el libreto es menos serio que su predecesora *El Montañés*, y Pinedo lo recoge con unas músicas más desenfadadas, aunque sin embargo no pierde el carácter de zarzuela grande y un entorno romántico. La extensa orquesta de foso se mantiene con instrumentaciones cuidadas y exigentes para los músicos, mientras que las voces sufren un cierto “recorte” en su virtuosismo. Quizá las dificultades presentes en la partitura previa mostraran a Pinedo las limitaciones de los intérpretes locales con los que contaba para su puesta en escena. La realidad es que tanto los ámbitos como las tesituras, y especialmente las coloraturas, se ven notablemente reducidas en esta obra, que destaca por su perfil cómico pese a mantener elementos compositivos comunes a su predecesora.

El 7 de marzo de 1944 se produce el estreno, en el Teatro Bretón de Haro, de *Ernestina* [EP 103], zarzuela en tres actos, o comedia musical en tres actos, también denominada en las fuentes como opereta<sup>97</sup>. El texto de Enrique Hermosilla es de carácter moderno, del gusto del momento, y la música fue dedicada por Pinedo al bajo Domingo Sánchez Parra. Se interpretó el estreno a beneficio de las Instituciones de Caridad y Beneficencia de Haro y participaron aficionados de la Agrupación Artística Harense –entre los que estaba “Bene” Pinedo–, siendo los solistas la tiple María Zabalbeascoa (Ernestina), el barítono Agustín Caballero (Carlos) y el tenor Marcial Otegui (Enrique) del Orfeón Donostiarra. Lo presentó una orquesta de 20 músicos con Virgilio Mendiola al piano y Pinedo a la dirección (de la Fuente Rosales, 2005, pág. 269). La definición como opereta se ajusta al estilo que sugiere la trama del libreto, en un entorno coetáneo de la

---

<sup>95</sup> En el capítulo tercero, donde se analiza la obra, se puede ver con detalle esta distribución de roles y el alcance real de la misma.

<sup>96</sup> AMTH. Copia del libro publicado de J. Velasco, dedicado por el autor a José María Lope Toledo en Burgos el 31 de mayo de 1953.

<sup>97</sup> Según indica de la Fuente Rosales (2005, pág. 269) y aparece tanto de los libretos como de los guiones orquestales, las partes instrumentales o las reducciones para piano para el pianista repetidor.

composición, con localizaciones modernas y ambientes de alta sociedad que permiten desarrollar músicas de moda: valeses, foxes, danzones y, por supuesto, duetos y tríos cómicos. La orquesta se moderniza con añadidos como saxofones o batería y en general se trata de evocar el colorido de la música de los bailes de moda y el jazz, que se traslada a los números musicales. Estos presentan canciones más ligeras que las producciones previas en detrimento de las romanzas de lucimiento de los cantantes.

El 6 de enero de 1945 el Grupo Teatral Infantil [de Logroño] estrena la farsa cómica infantil musical *La Titiritaina* [EP 104] (Somalo Fernández, 2004, pág. 1.390). La letra está realizada por José Eizaga y la música por Pinedo. El libreto está fechado en 1944 en la Imprenta Comercial ANTONIO RIVAS de Logroño. En la última página de la partitura manuscrita de piano repetidor indica: “Estrenada el 6 [de] enero [de] 1945 en el Teatro Moderno [de] Logroño. Maestro concertador Lorenzo Blasco Martínez<sup>98</sup>”. La obra vuelve a repetirse al año siguiente, el 6 de enero de 1946, de nuevo en el Teatro Bretón de Haro, a cargo de Agrupación Recreativa Pro-Arte ARPA de la ciudad, con la dirección musical de Pinedo y la dirección artística de E. Hermosilla. Se trata de uno de los numerosos espectáculos que Eizaga desarrolló para los niños y para distintas causas benéficas, en forma de comedias o de espectáculos de teatro lírico. En un ambiente de fantasía total, el libretista elabora una trama que roza lo absurdo pero que permite, por su imaginación y descripción colorista, un espectáculo de gran atractivo para una infancia abrumada por una posguerra llena de pobreza y limitaciones. La música de Pinedo es tan variada como el texto, predominando el ambiente festivo y los números de enorme diversidad estilística: habaneras, zambras, chotis, valeses, minuetos, pавanas, jotas e incluso una extensa parodia de ópera. La imaginación desbordante de Eizaga encuentra en la música de Pinedo un acomodo que satisfizo al primero de tal manera que su colaboración se repitió en otras dos ocasiones. Frente a una orquesta reducida, cercana a una formación de cámara, el elenco de cantantes sobrepasa el habitual en este tipo de espectáculos, primando los números corales frente a los de lucimiento de los solistas.

De 1946 es la composición *Paloma la desdeñosa* [EP 105], sainete lírico en dos actos, el segundo en dos cuadros, también con libreto de Eizaga. Esta obra se estrenaría en el Teatro Bretón de Logroño por la CLA Pepe Eizaga<sup>99</sup> el 30 de noviembre y el 1 de diciembre de 1946 (Somalo Fernández, 2004, pág. 1427) y de ella se extrajeron cuatro números para ser publicados dentro de las Ediciones E. Pinedo López, en 1947: *Luna de plata* (zambra) junto a *Lotería, lotería*

---

<sup>98</sup> Biografía breve en anexo 3.

<sup>99</sup> Compañía Lírica de Aficionados CLA “Pepe Eizaga”, fundada en 1929, de quienes se hablará más adelante.

(marchiña); por su parte, *Sangre torera* (pasodoble) aparece en la misma edición que *Tu mantilla de blonda* (pasacalle). De nuevo se trata de una producción entre el sainete y la opereta, de las que estaban manteniendo las carteleras de las capitales en activo, en un momento de claro decaimiento del género. En un entorno contemporáneo, con cierto aire costumbrista pero urbano, con una trama de enredo y un fondo taurino en el que Eizaga se desenvuelve con soltura, la música de Pinedo se desarrolla entre pasodobles, bulerías, zambras y alguna pieza de moda, pero con escasas referencias foráneas. La instrumentación requiere de una habitual orquesta de foso con cierto color moderno aportado por los saxofones. Las voces son tratadas de nuevo evitando tesituras extremas o lucimientos excesivos, realizando la orquesta una tarea constante de sostenimiento del canto, pero sin dejar de tener una cuidada elaboración y un cierto protagonismo.



Imagen 12. AMTH. Fotografía del elenco de artistas y autores en el estreno de *Paloma la desdeñosa*, saludando después de la actuación. En el centro, con traje oscuro, Pinedo. A la derecha, con chaqueta blanca, Eizaga.

Hay que esperar a 1953 para que Pinedo, ya establecido en Logroño, vuelva a componer una obra entera original como es *S. E. El Sainete* [EP 106]. De nuevo con libreto de Pepe Eizaga, se trata, como bien indica el título, de un sainete. O mejor dicho, de un homenaje a los sainetes históricos. De algunos de los más famosos toma Eizaga retazos y Pinedo emplea sus músicas en un ejercicio de intertextualidad muy refinado. Los textos no están colocados en forma de pastiche, sino aprovechados en torno a una historia original. Por su parte, las músicas son

tomadas en préstamo como citas que el compositor va personalizando tanto en su armonización y estructura como en su desarrollo. Esta forma de trabajo resulta en una producción personal que no adolece del abuso de llamadas, sino que refleja la experiencia de ambos autores en el teatro lírico que es digna de valorar. Podría decirse que, en pleno momento de deceso del género zarzuelístico tras cien años de predominancia, esta obra supone un homenaje a una forma de teatro que está desapareciendo como tal. Consciente o inconscientemente, Eizaga desarrolla un epílogo que permite recorrer la historia del género sin perder la contemporaneidad. A ello colabora Pinedo, con unas orquestaciones modernas a partir de las numerosas citas, trabando líneas melódicas y reforzando los frecuentes textos recitados con fondos musicales. Pese a la mirada nostálgica al tradicional sainete costumbrista, ya en desuso, se ofrece una visión actual –con constantes guiños a la actualidad local– que todavía pretende enganchar en los cincuenta a un público que prioriza otros medios de entretenimiento y evasión de masas como los toros, el cine –el principal medio de entretenimiento en la posguerra entre las clases populares (Fandiño Pérez, 2009, pág. 23)–, el fútbol o la incipiente televisión.

Una vez abandonada la realización de más producciones para el teatro musical, Pinedo se embarca en la segunda mitad de los años cincuenta y sesenta en un proyecto que tiene como base el folclore riojano. A partir del estudio de campo y la recolección de todo un cancionero entre los años 1954 y 1956, sus composiciones se muestran radicalmente distintas. Planteadas como una visión modernizada de la composición contrapuntística, con la base de la música popular como material motivico, realiza obras que definen una faceta más personal. Es el caso de la *Suite Oriá* [EP 301] (1957), *Viejo arcón* [EP 302] (1962) o el *Himno Provincial* [EP 303] (1965). Todas ellas serán estudiadas en profundidad, estética y técnicamente, en el capítulo tercero, correspondiente a la catalogación y análisis de la obra original.

## 2.6. La promoción cultural. El asociacionismo jarrero

El período jarrero de Eliseo Pinedo (1920-1947) coincide, especialmente hasta poco después de la Guerra Civil, con una ebullición de actividades culturales. Como se ha comentado, Haro es una ciudad que recibe un impulso económico enorme a finales del siglo XIX que repercute especialmente en la sociedad burguesa. Esta vive una modernización industrial y un giro hacia el mundo urbano –tendencias comunes a casi toda España– en el cambio de siglo. Si bien La Rioja muestra cierto retraso con respecto a otras regiones, en las nuevas actividades de esparcimiento de esta sociedad, Haro –junto con Logroño– copia rápidamente los modelos que ya se desarrollan en núcleos próximos como San Sebastián, Irún o Bilbao. Así surgen en el cambio de siglo las sociedades de recreo, los cafés, los casinos, los círculos o los clubes deportivos que permiten una cierta permeabilidad de formas de ocio entre distintos estratos

sociales, sobre todo comparados con las tradicionalistas sociedades aristocráticas decimonónicas.

La inacción cultural de los representantes locales oficiales a principios de siglo provoca una reacción que genera la creación de sociedades gestionadas por empresarios, comerciantes y profesiones liberales con ansias de nuevas formas de entretenimiento. El ocio y de la cultura asociada a este pasa progresivamente de manos municipales a una serie de entidades de nueva creación, más representativas de la pluralidad social riojana (Mota Zurdo, 2019, págs. 3-5). Destacan en la ciudad jarrera la Sociedad Amigos de Haro –fundada en 1906–, la Agrupación Artística Harense y la Agrupación Recreativa Pro-Arte, estas dos últimas en estrecha vinculación con Pinedo. Desde sus inicios trataron de gestionar las actividades partiendo de los recursos locales –evitando los representantes foráneos– pero ampliando las contrataciones a espectáculos del resto del país. Estas costumbres se prolongan en las décadas centrales del siglo XX en las que Pinedo vive en Haro.

Este se involucra en las actividades de estas sociedades, primero participando como espectador, posteriormente como músico en activo, más tarde como autor e intérprete y finalmente como responsable, al formar parte de las juntas directivas. Motivador para el joven Pinedo puede ser el hecho de la visita a Haro de numerosas agrupaciones nacionales que, vinculadas directa o indirectamente a la ciudad y a sus músicos –Miguel de la Fuente y Basilio Miranda especialmente–, llevaron sus repertorios al Teatro Bretón de la ciudad de Haro desde inicios del siglo XX. Estas actuaciones generan un abundante tejido cultural en el que crece Pinedo, conformando una serie de “circunstancias propiciatorias” (Rodríguez Morató, 1996, pág. 77) para la iniciación musical del futuro compositor<sup>100</sup>. Sin embargo, lo más destacable es la visita de tres de las grandes formaciones orquestales nacionales. La Orquesta Filarmónica de Madrid, bajo la batuta de Bartolomé Pérez Casas (1922), la Orquesta Sinfónica de Madrid, con Enrique Fernández Arbós al frente (1936) y la Orquesta Sinfónica Municipal de Bilbao (1939), dirigida por Jesús Arámbarri, representan momentos cumbre para los aficionados musicales locales.

---

<sup>100</sup> Un vistazo a los numerosos datos que aporta F. de la Fuente Rosales en su libro (de la Fuente Rosales, 2005) dan idea del volumen y la constancia mantenida de actividad cultural de todo tipo, promovida tanto entre los autores e intérpretes locales como entre los foráneos.

### 2.6.1. La Agrupación Artística Harense

El 28 de marzo de 1934 se constituye la Agrupación Artística Harense con “la finalidad de programar con fines benéficos<sup>101</sup> conciertos y representaciones teatrales” (de la Fuente Rosales, 2005, pág. 243). La dirección artística corrió a cargo de seis vocales, siendo Miguel de la Fuente<sup>102</sup>, José María Bacigalupe<sup>103</sup> y Eliseo Pinedo los responsables de la faceta musical. Entre otros miembros de la junta directiva de la asociación se puede destacar a Enrique Herмосilla y a Fernando Díaz Cormenzana, quienes escribirán textos para canciones y libretos para algunas de las primeras obras líricas de Pinedo. Las actividades se vieron evidentemente afectadas por el inicio y el desarrollo de la Guerra Civil, hasta llegar a desaparecer.

La implicación de Pinedo en los movimientos culturales locales se vuelve algo más intermitente en estos años debido a la contienda militar, a la realización de sus estudios de composición y a la preparación del acceso al Cuerpo de Directores. Será precisa una cierta vuelta a la normalidad social para que el tejido asociativo se recomponga y aparezcan nuevos proyectos.

### 2.6.2. La Agrupación Recreativa Pro-Arte (ARPA)

Esta asociación fue creada el 23 de octubre de 1945<sup>104</sup> y Pinedo es cofundador. Fue una plataforma muy importante para la ciudad de Haro y en ella aparece como único vocal de “Música y Canto” de la Comisión Artística (de la Fuente Rosales, 2005, pág. 272). “Con ocasión de una cena homenaje celebrada en honor de don Domingo Sánchez-Parra, [...] se esbozó la idea, que fue aceptada entusiásticamente por todos los concurrentes [...] llegando a contar con más de 300 socios de ambos sexos” (*Nueva Rioja*, 1981, pág. 29). Por ejemplo, el 13 de agosto de 1946 participan en un mismo concierto tres diferentes secciones de la asociación: el “Grupo Artístico” de teatro, dirigidos por Enrique Herмосilla, la “Rondalla de pulso y púa”, dirigidos por Juan Senosiáin, y el “Orfeón”, dirigido por Eliseo Pinedo con la colaboración de José María Bacigalupe<sup>105</sup> y de “Bene” Pinedo. El orfeón comprendía cincuenta y cuatro voces, en seis

---

<sup>101</sup> Las primeras representaciones fueron *La alegría de la huerta*, de Federico Chueca y *El sexo débil*, de Antonio Ramos Martín. Se destinaron a la adquisición de materiales para las próximas representaciones, que se dedicaron a la cantina escolar (de la Fuente Rosales, 2005, pág. 224).

<sup>102</sup> Biografía breve en anexo 3.

<sup>103</sup> Biografía breve en anexo 3.

<sup>104</sup> Aunque se presentó oficialmente, en el Teatro Bretón de Haro, el 21 de noviembre de 1945 con la Banda Municipal de Música de Haro en una primera parte y en la segunda con el denominado “grupo artístico” de ARPA que interpretaron la comedia *Los intereses creados* de Jacinto Benavente (de la Fuente Rosales, 2005, pág. 273)

<sup>105</sup> Biografía breve en anexo 3.



cuerdas distintas, más solistas. Las actividades contemplaban la organización de obras de teatro, teatro lírico y conciertos –incluyendo habitualmente contrataciones a la Banda de Música de Haro que desarrollaba para ARPA repertorios más concertísticos que los semanales en los quioscos de la ciudad<sup>106</sup>–, siendo la música el apartado donde la asociación se desarrolló más. Incluso algunas producciones líricas se llevaron a teatros de localidades próximas, como Santo Domingo de la Calzada (de la Fuente Rosales, 2005, pág. 279). En colaboración con el ayuntamiento jarrero, la asociación llegó a contratar en 1950 a la Banda Sinfónica Municipal de Bilbao dirigidos por Jesús Arámbarri. También quedan documentadas numerosas colaboraciones con otras asociaciones locales, muchas de ellas, con fines benéficos<sup>107</sup>.

En la renovación de los equipos directivos y de los responsables de las diferentes comisiones artísticas, acaecida en octubre de 1946, Pinedo queda sustituido por tres músicos –hasta entonces había estado solo en el cargo– muy vinculados a él: Miguel de la Fuente, Virgilio Mendiola y José María Bacigalupe (de la Fuente Rosales, 2005, pág. 281). Podría ser este el preludio de su marcha a tierras navarras y su definitiva desvinculación con la actividad musical de la ciudad de Haro. Aunque la actividad de ARPA se mantenía aún en 1958, mostraba cierta falta de continuidad en su programación y una escasa repercusión social, como quedaba patente en la insuficiente respuesta del público. Pese a los intentos municipales de mantenerla a flote, en 1960 cesó su actividad.

---

<sup>106</sup> Hay que tener en cuenta que su director, Miguel de la Fuente, era asesor de la denominada “faceta musical”.

<sup>107</sup> Como actuaciones en el Teatro Bretón, con recaudaciones destinadas a la Casa de Caridad, Hospital Madre de Dios, Gota de Leche, Cocina de Caridad y asociaciones de carácter religioso (de la Fuente Rosales, 2005, págs. 303, 322).

### 3. La Banda y la Academia de Tudela. Laboratorio de ensayos (1947-1953)

Cuando coexisten bandas y orquestas de altura—como sucede en Madrid, Barcelona y Valencia, por ejemplo —cada una tiene su campo de acción propio, peculiar, con finalidad prefijada y fronteras definidas; de modo que no han de presentarse como rivales, y menos como enemigas, sino como aliadas para quienes no puede ni debe tener secretos el sentido de la fraternización. Lo demás es sacar las cosas de quicio.

(Instituto-Escuela de Música, 1935, pág. 257)  
(Revista *Musicografía*)

#### 3.1. El desarrollismo de las bandas de música civiles en España

Las bandas civiles surgen, más o menos como las conocemos, morfológica y funcionalmente, a partir del siglo XIX (Pacheco del Pino, 2012, pág. 65). En ese momento convergen tres situaciones: las pujantes corrientes del asociacionismo musical<sup>108</sup>, la progresiva desmilitarización de la música militar<sup>109</sup> —con la evidente necesidad de integrar a los músicos en la sociedad civil—, y la decadencia de la música eclesiástica por la desaparición de capillas musicales, a partir de la desamortización de Mendizábal de 1836 y de las siguientes actuaciones contra el patrimonio del clero<sup>110</sup>. A estas condiciones se une la creación de bandas con la misión de ofrecer actividades de ocupación a las clases desfavorecidas, de manera que sirvan para proveerles de un oficio y una cultura. Los encargados de ello fueron los centros benéficos dependientes de entidades públicas. Es decir, en estos casos, la banda civil surge como resultado de un proyecto con una función social (Ayala Herrera, 2013, pág. 72).

---

<sup>108</sup> No solo en la creación en sí de las propias bandas, sino que también se incrementa el interés por las formaciones como soporte musical para las sociedades de baile y casinos que florecieron en torno al inicio del siglo XX.

<sup>109</sup> Las funciones de vitalización y entretenimiento de la sociedad se trasladan de muchas bandas militares a las nuevas formaciones civiles, e incluso ocurre con los instrumentos musicales cuando su actividad cesa (Ayala Herrera, 2013, pág. 85).

<sup>110</sup> Sobre los primeros procesos desamortizadores en Logroño se recomienda consultar Alonso Castroviejo (1987); sobre la desamortización eclesiástica en la región Sainz Ripa, *La desamortización eclesiástica en La Rioja* (1973); sobre la llevada a cabo por Mendizábal, la referencia es el “Real Decreto Declarando la Venta de bienes del Clero” (*Gaceta de Madrid*, 19 de febrero de 1836); sobre la desamortización de Espartero se recomienda Lázaro Torres, *La desamortización de Espartero en la provincia de Logroño [1840-1843]*, (1977).

En las primeras décadas del siglo XX, proliferaron las sociedades filarmónicas vinculadas a las clases burguesas, que decayeron sin embargo a medida que avanzaba la Segunda República. Un caso claro es la Sociedad de Conciertos de Logroño (1931-1933) de cuya orquesta salieron muchos de los músicos que ejercieron como puntales de las bandas locales. El proceso de desintegración de las orquestas tuvo como resultado el crecimiento de las bandas. El auge principal se produce en la década de los treinta, cuando se desarrolla una mayor querencia por las bandas y las músicas de masas. El apoyo principal proviene de las corporaciones locales y la razón principal de ese apoyo institucional es la

necesidad para la corporación local [o provincial] y la ciudadanía, que ya no podía entender un acto sin este tipo de música, no solo por las connotaciones de representación política (procesiones, actos cívicos, efemérides, entierros) sino por las posibilidades que se abrían de ocio y recreo para el pueblo al difundir la música del momento, constituyendo una fuente cultural y de diversión asegurada (serenatas, bailes, paseos, corridas de toros) y, al mismo tiempo, educacional (Ayala Herrera, 2013, pág. 93).

Acoger en una sola formación la capacidad de hacer música en exteriores y servir a fines tan diversos como los mencionados –en detrimento de las orquestas, en liza constante con las bandas y con las masas corales por los apoyos económicos oficiales– permitía a los municipios una buena imagen que se completaba con las funciones sociales, educativas y culturales de las instituciones derivadas, esencialmente las academias que llevaban vinculadas. La dirección solía correr a cargo, inicialmente, de algún músico con mayores conocimientos que el resto, aunque poco a poco se fue profesionalizando. Las diferentes regulaciones a lo largo del siglo XX realizan una adaptación y sistematización del sistema de acceso a la dirección de las bandas, muchas de ellas con reglamentos internos de funcionamiento y hábitos heredados o copiados de la legislación militar (Oriola Velló, 2017, págs. 214 y 215).

Las bandas han sido durante mucho tiempo denostadas, especialmente por los partidarios de las formaciones orquestales. La mayor parte de los argumentos en este sentido derivan de la necesidad de un repertorio más amplio en las formaciones de viento que obliga a la realización de arreglos de obras originalmente compuestas para orquesta. Si bien algunas adaptaciones son carentes de calidad, pueden encontrarse arreglos que han sido admitidas y alabadas por los propios autores de los originales. Este no es el sitio para abordar esta cuestión, que está siendo tratada cada vez con más interés por musicólogos, los cuales están aportando valiosos estudios

en este campo<sup>111</sup>. Otro de los reparos frecuentemente aludidos es la falta de profesionalidad de muchos de los miembros de las formaciones, con una calidad media a veces no suficiente para defender con solvencia la partitura, derivada de las carencias técnicas. Sin embargo, hay que valorar el aspecto social que tuvieron y siguen teniendo aún en muchas poblaciones, al convertirse en el único referente de música culta, incluso “necesario” (Martínez del Fresno, 1998, págs. 226 y 229) cuando el sinfonismo no es posible. De cualquier manera, las bandas de música civiles fueron las formaciones musicales más populares en toda España hasta por lo menos la Guerra Civil. Incluso aquí tuvieron una función vital, pues apartaron a numerosos músicos de viento de la primera línea del frente al ser acogidos en los múltiples eventos con representación política o militar (de la Ossa Martínez, 2011, pág. 83). Posteriormente a la contienda, en muchos lugares de provincias se convirtió casi en la única forma de dar visibilidad a la música, aprovechando los actos oficiales.

Pueden establecerse tres tipologías estándar de bandas de música que abarcan a la mayor parte de las formaciones del siglo XX: las formadas por músicos profesionales que son funcionarios y cobran sus sueldos –las menos, y en proceso continuo de extinción–; las constituidas por aficionados que en su mayor parte provienen de las propias escuelas o academias de la banda, que funcionan por convenios, subvenciones o ayudas económicas; y finalmente, las que combinan una base *amateur* con profesionales y que suelen completarse con lo que se denominan refuerzos o músicos para determinadas temporadas o bolos<sup>112</sup>.

Las bandas en La Rioja han dependido económicamente de los municipios o de la Diputación, pero no han estado constituidas por funcionarios, a excepción de los directores de las mismas, que pertenecían obligatoriamente, desde 1940, a su Cuerpo Técnico. Por ejemplo, en la Banda Municipal de Haro los instrumentistas “no tenían la consideración legal de funcionarios municipales, sino que sus servicios tenían el carácter de contratados” según el propio ayuntamiento (de la Fuente Rosales, 2005, pág. 310). La situación se ha generalizado en las últimas décadas con la constitución de asociaciones culturales, las cuales gestionan las ayudas económicas que los municipios les dan anualmente a cambio de determinadas actividades representativas y de entretenimiento.

---

<sup>111</sup> Los dos congresos organizados recientemente por la Sociedad Española de Musicología (11 de abril de 2019 y 13 de enero de 2020) son buena muestra de ello. Publicaciones como *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios* (2019) o las numerosas tesis doctorales sobre temas bandísticos ponen en valor el interés del tema entre los musicólogos actuales.

<sup>112</sup> Los conceptos de tiempo indefinido, temporada, temporada corta y bolo aparecen regulados en la Orden de 2 de mayo de 1977 por la que se modifica la Ordenanza Laboral para la actividad de Profesionales de la Música, BOE número 124, de 25/05/1977, págs. 11.533-11.545, aún vigente.

En este punto de la historia se integra Pinedo en el sistema como funcionario y director titular de bandas conformadas por aficionados y por escasos profesionales; además, estos lo eran a tiempo parcial y como complemento de otro oficio principal. La decadencia de las bandas como instituciones dependientes del municipio se produce a nivel nacional a partir de la década de los cincuenta del siglo XX. Esta situación se vive tanto por el desinterés progresivo por este tipo de música como por la derivación del apoyo de las administraciones a otro tipo de ocios, como el fútbol o el cine. Estos se llevaban a los educandos –futuros músicos– y a las ayudas económicas oficiales. Los resultados más visibles de esa situación fueron la rápida supresión de personal de bandas dependiente de los municipios y la amortización de las plazas de los directores titulares por jubilación o fallecimiento.

En las formaciones con profesionales, en caso de sustituirlos por personal externo contratado por actuación o por un conjunto de actuaciones, el ahorro para la administración puede suponer de un 50 a un 75 por cien del coste del mantenimiento de la agrupación. Uno de los momentos más críticos se produce a partir de la aprobación de la Ley 108/1963 de 20 de julio<sup>113</sup>, sobre regulación de los emolumentos de los funcionarios de Administración Local, que sirvieron de base legal a ayuntamientos y diputaciones para reducir e incluso eliminar funcionarios de las bandas y amortizar plazas de directores en favor de contratos temporales. Pese a ello, el Cuerpo Técnico de Directores siguió peleando por la convocatoria, más o menos regular, de concursos para cubrir las plazas sin propiedad en toda España.

A pesar de esta enorme crisis, en el año 1991 estaban documentadas en España más de 800 bandas civiles y más de 20 bandas militares. Un número que ha ido en aumento, según indican los estudios más recientes (Pacheco del Pino, 2012, pág. 75). Actualmente, pueden contabilizarse en España 27 bandas profesionales (AMProBand, 2020) y varios miles de formaciones no profesionales, destacando las 1.075 bandas<sup>114</sup> de la Comunidad Valenciana (Borrás, 2015).

---

<sup>113</sup> Publicación en el *BOE* número 175, de 23 de julio de 1963, págs. 11.137-11.141.

<sup>114</sup> En esta contabilidad se incluyen también las bandas juveniles (374) y las infantiles (154).

### 3.2. El Cuerpo de Directores de Banda Civiles

A partir de la Constitución publicada por la Segunda República en 1931, y del desarrollo de la Ley Municipal de 1935<sup>115</sup>, los funcionarios de los ayuntamientos consolidan<sup>116</sup> o adquieren unos derechos que permiten que se constituyan en diferentes cuerpos y escalafones. En este entorno reivindicativo<sup>117</sup> se crea la Asociación Nacional de Directores de Bandas<sup>118</sup> en 1931. Un año después lo hará el Cuerpo Técnico de Directores de Bandas de Música Civiles<sup>119</sup>, con evidente mayor carácter colegial y corporativista, como indica su nombre. La principal misión del Cuerpo era evitar el intrusismo. Esta situación se producía esencialmente por músicos militares, muchos de ellos en la reserva. En otros casos eran músicos que recibían los puestos por nepotismo. Trabajaron ambos por la consecución del cargo de director de banda como un funcionario de la administración local, con los mismos derechos –puesto de trabajo fijo, consolidación de destino y sueldo, derechos adquiridos y mejoras salariales acordadas a nivel nacional– y con obligaciones también consensuadas. Aunque el Cuerpo se fundó en plena República, la dictadura de Franco mantuvo inicialmente su situación legal, limitándose –que no es poco– a realizar las denominadas “depuraciones”, como al resto de los funcionarios de la administración local. También se obtuvo, mediante la labor colegiada del Cuerpo, un reconocimiento social, asunto esencial en las reivindicaciones de Pinedo a lo largo de su vida y que defendió, no solo para él, sino para todos sus colegas músicos.

Una gran parte del éxito de ese corporativismo se produjo gracias a la publicación de las revistas dependientes de estas entidades, que servían de altavoz, de medio de comunicación y de posicionamiento social. Por un lado, en sus inicios el altavoz del grupo fue la revista *Ritmo*, muy vinculada a todo el movimiento reivindicativo. Le siguió el *Boletín*, dependiente

---

<sup>115</sup> Ley Municipal, de 31 de octubre de 1935. Publicada en la *Gaceta de Madrid*, número 305 de 1 de noviembre de 1935, págs. 898-919.

<sup>116</sup> Porque sus reivindicaciones provienen de la evolución de sus derechos en el Estatuto de funcionarios de la administración civil del Estado, de 1918, de Antonio Maura y del Estatuto de Calvo Sotelo de 1924 (Ayala Herrera, 2013, pág. 106).

<sup>117</sup> Existen precedentes de defensa de las ideas profesionales, en plena Dictadura de Primo de Rivera, como el *Boletín musical dedicado a las bandas de música*, en Valencia (1927-1930), el *Boletín musical de Córdoba* (1928-1931) o la revista *Ritmo*, en Madrid (1929-1935) (Ayala Herrera, 2013, pág. 111).

<sup>118</sup> Constituida como Asociación en 1931, se convertirá en 1945 en Colegio Oficial por Orden de 13 de febrero de 1945 y Circular de 10 de marzo del mismo año. Es destacable que, tras el fallecimiento de su presidente Ricardo Villa, el 4 de enero de 1934, el presidente será Emilio Vega Manzano. Estará en el cargo desde su toma de posesión, el 14 de enero de 1936, hasta su fallecimiento en 1944. Es decir, cuando Eliseo Pinedo realiza todos sus estudios en Madrid, Vega es la máxima autoridad del Cuerpo de Directores.

<sup>119</sup> Mediante la Ley de 20 de diciembre de 1932. El Cuerpo Técnico de Directores de Bandas Civiles estuvo en vigor hasta 1986, suprimiéndose con la aprobación y entrada de la nueva ley de administraciones locales. Asociación Nacional de Directores de Banda. <http://andb.es/la-asociacion/>. [Última consulta: 24 de octubre de 2021].

directamente de los equipos directivos del Cuerpo, y diseñado a partir de la escisión de *Ritmo* del recientemente creado Cuerpo. Se inició en 1935, se interrumpió su publicación por la Guerra Civil, y continuó en su segunda época a partir de 1945.

El poder legal que poseía el órgano colegiado era enorme. Tal y como indicaba la convocatoria de oposiciones a ingreso en el Cuerpo de 1940:

Con arreglo a las normas contenidas en la Ley de 20 de diciembre de 1932 y Reglamento, para su aplicación de 3 de abril de 1934, por las que se constituyó el Cuerpo Técnico de Directores de Bandas de Música, sólo se puede ingresar en él por oposición, y las vacantes que en las Bandas Municipales se produzcan han de proveerse en concurso anunciado oportunamente por la Dirección General de Administración Local, entre los pertenecientes al expresado Cuerpo<sup>120</sup>.

Es decir, era preciso pertenecer al Cuerpo para poder acceder a las plazas de director de cualquiera de las bandas dependientes de un municipio o diputación españoles. En la provincia de Logroño, en la década de los treinta del siglo XX, sólo existían nueve directores incluidos en el escalafón del Cuerpo de Directores, mientras que a nivel nacional están contabilizados unos 723 miembros entre directores en propiedad (466), interinos (48) y excedentes (209) según Ayala Herrera (2013, págs. 157, 218 y 221). Tras el empeño de la asociación por revertir esta situación de eventualidad y con el fin de evitar el intrusismo, se convoca concurso –realmente consistió en el establecimiento de un escalafón con los directores en activo y con derechos– en 1935 y otro en 1940 –este sí, un verdadero concurso– para la adquisición del escalafón correspondiente en el Cuerpo y la consiguiente posibilidad de acceder a los concursos de destino.

### 3.3. El acceso al Cuerpo de Directores

Emilio Vega había sido nombrado presidente de la Asociación de Directores, en sustitución de Ricardo Villa, fundador de la misma, y tras su fallecimiento en abril de 1935. Vega era considerado como “un gran peso musical y político” (Ayala Herrera, 2013, pág. 169). Muestra de ello es su aparición como vocal en el Tribunal<sup>121</sup> del concurso de ingreso al Cuerpo de 1940. Esta convocatoria, a la que Pinedo se presentó, fue publicada en el anuncio correspondiente del *BOE*<sup>122</sup> de julio de 1940, pero las pruebas se llevaron a cabo en enero de 1941. Emilio Vega fue

---

<sup>120</sup> *BOE* número 194, de 12 de julio de 1940, del Ministerio de la Gobernación, pág. 4.824.

<sup>121</sup> Vega volvió a ser nombrado vocal del tribunal convocado en 1941 y realizado en 1942.

<sup>122</sup> *BOE* número 194, de 12 de julio de 1940, del Ministerio de la Gobernación, pág. 4.824.

designado en calidad de director de la Banda de Alabarderos, a la vez que como reconocido profesor y como músico referencial de esa época en Madrid<sup>123</sup>.

El temario de la oposición estaba claramente definido para cada una de las dos categorías que se convocaban<sup>124</sup>. Tanto la Banda de Tudela como las de la provincia de Logroño pertenecían a la segunda clase de la primera categoría.

#### SEGUNDA CATEGORIA

##### Primer ejercicio

- Literatura: Ingenios literarios del Siglo de Oro. Mención de sus principales obras.
- Geografía: División política actual de España en provincias y reseña de las Naciones hispanoamericanas y sus capitales.
- Historia: Dinastías españolas desde la unidad de España. Breve idea de la Guerra de la Independencia y sus batallas principales.

##### Segundo ejercicio

- Realización de un ejercicio mixto de bajo y tiple, a cuatro voces.

##### Tercer ejercicio

- Transcripción para pequeña Banda de un fragmento de una obra de orquesta.

##### Cuarto ejercicio<sup>125</sup>

- Concertación y dirección en la Banda de una obra, elegida por el opositor, del repertorio presentado por el Tribunal.

##### Quinto ejercicio

- Instrumentación para una plantilla de Banda, que se indicará, de un fragmento de una obra de piano y transcripción de un fragmento de una obra orquestal.

##### Sexto ejercicio

- Contestación a las preguntas que tenga a bien hacerle el Tribunal, relativas a la [e]misión<sup>126</sup> de los diversos instrumentos de la Banda y su sustitución por los de la orquesta.

Todos los ejercicios serán eliminatorios.

Madrid, 10 de diciembre de 1940. El Director general, A. Iturmendi<sup>127</sup>.

Es decir, era un programa con una primera parte teórica de temática generalista sobre literatura, geografía e historia –esta, ligeramente sesgada hacia el tradicionalismo, la unificación de la patria y en general las ideas defendidas por la dictadura– en la que Pinedo, que no había realizado los estudios de bachillerato, estaría en clara desventaja con respecto a una gran parte

---

<sup>123</sup> Incluso optó a la dirección de la Orquesta Sinfónica de Madrid, en sustitución de Fernández Arbós, y en competencia con José María Franco, José Cubiles y Conrado de Campo. (Moreda Rodríguez, 2017, pág. 20).

<sup>124</sup> Las bandas municipales se clasificaban en dos categorías –cada una con diferentes clases– según los presupuestos municipales y las dependientes de las entidades provinciales se organizaban en de segunda o de tercera clase, dependiendo de si su presupuesto excedía o no de determinada cantidad.

<sup>125</sup> Este epígrafe apareció inicialmente como “Composición de una obra para Banda, sobre un tema impuesto por el Tribunal, cuya extensión no exceda de cien compases ni sea menor de sesenta”

<sup>126</sup> Se corrigió posteriormente en publicación oficial.

<sup>127</sup> BOE número 348, de 13 de diciembre de 1940, del Ministerio de la Gobernación, pág. 8.534.



de los opositores; otra parte era práctica sobre composición, instrumentación y dirección; había una parte referida a conceptos teóricos y, finalmente, se realizaba una prueba con preguntas técnicas específicas del tribunal<sup>128</sup>.

La razón por la que Pinedo decide presentarse a esta oposición puede estar clara si tenemos en cuenta el puesto de Vega como tribunal y como profesor<sup>129</sup>, el conocimiento de las posibilidades laborales que este tenía y las recomendaciones que le pudo dar desde la posición privilegiada que tenía. Pero no pueden obviarse otras sugerencias al respecto que podría haber recibido de músicos cercanos como Miguel de la Fuente, director de la Banda Municipal de Haro y delegado provincial de Logroño en el Colegio Oficial de Directores. Este último era, por lo tanto, conocedor de primera mano de la situación laboral y de las ventajas del puesto respecto de otros trabajos dentro del ámbito de un músico profesional, como podrían ser los de compositor o instrumentista. Igualmente, se debe tener en consideración la posibilidad de acceder a este trabajo pensado como una base económica segura sobre la que luego se pudiera dedicar, en el tiempo libre disponible, a la composición<sup>130</sup>. En este sentido, es reveladora la opinión de Julio Gómez, quien consideraba que el compositor debía ser un hombre culto con estudios literarios, asistencia a conciertos y teatros, al cine y a los toros, pero sobre todo un músico práctico, es decir, un “intérprete suficiente de la música de los demás” (Iglesias, 1986, pág. 282).

El primer ejercicio de la segunda categoría, a la que opositó Eliseo Pinedo, se celebró el 15 de enero de 1941 en el Ateneo Científico y Literario de Madrid. El segundo ejercicio tuvo lugar en el mismo espacio el 17 de enero de 1941. El resultado se publicó el 30 de enero de 1941 y Eliseo Pinedo aprobó con una puntuación de 51 puntos<sup>131</sup> (Ayala Herrera, 2013, págs. 240, 241 y 299), pasando a formar parte de Cuerpo Técnico de Directores de Bandas de Música Civiles en la categoría primera, clase segunda<sup>132</sup>.

---

<sup>128</sup> Se desconoce si esta parte se realizó oralmente o escrita.

<sup>129</sup> Aunque Vega también le insistía en que se presentara al Cuerpo de Directores de Músicas Militares, situación que no se produjo. Entrevista a M<sup>a</sup> Teresa Hernández, el 17 de julio, 2018.

<sup>130</sup> Situación vivida por Julio Gómez, Pablo Sorozábal, Victoriano Echevarría, Gerardo Gombau, Joaquín Villatoro, Amando Blanquer, Bernardo Adam Ferrero y otros muchos (Ayala Herrera, 2013, pág. 386).

<sup>131</sup> Siendo el máximo obtenido por el primer clasificado de 76,25 puntos y 54 el número de opositores, de los cuales aprobaron 26.

<sup>132</sup> Aunque se habla de categoría segunda a lo largo de toda la convocatoria, el Reglamento de 1934 deja claro que hay categoría especial –solo para Madrid–, categoría primera –dividida en cinco clases según el presupuesto de la corporación– y categoría segunda con una sola clase. En el Reglamento de 1952 se establece una diferente baremación

Pinedo intentó el acceso a la categoría primera –realmente sería acceso a la clase primera de la primera categoría– en las oposiciones que se convocaron en 1948<sup>133</sup>, donde había quince plazas convocadas y se presentaron veintidós directores. Se sabe que presentó la documentación obligatoria<sup>134</sup> y que no obtuvo plaza (Ayala Herrera, 2013, pág. 302).



Imagen 13. AMTH. Fotografía de Eliseo Pinedo con el traje de director de la Banda Provincial de Logroño. Años cincuenta.

### 3.4. La vida y la cultura tudelana en la posguerra

La ciudad de Tudela, en la ribera navarra del Ebro, se asienta sobre restos de civilizaciones milenarias que reconocieron el potencial de la situación geográfica por sus comunicaciones. Así se crea un núcleo urbano que recorre los períodos romano, musulmán, judío y cristiano que

---

–Decreto de 30 de mayo de 1952 por el que se aprueba el texto del Reglamento de funcionarios de la Administración local, *BOE* número 180, de 28 de junio de 1952, págs. 2.906 a 2.929– existiendo solo la categoría primera –con clase especial, primera, segunda y tercera– y categoría segunda –con las clases cuarta a séptima– de nuevo en función de los presupuestos de las entidades oficiales que las sustentan.

<sup>133</sup> Orden de 31 de julio de 1948 de la Dirección General de Administración Local, convocando oposiciones de ingreso en el cuerpo Técnico de Directores de Bandas de Música Civiles (15 plazas de primera categoría y 40 de segunda categoría). *BOE* número 218, de 05 de agosto de 1948, págs. 3.771 a 3.774.

<sup>134</sup> Aviso de recibo de pago, instancia, fotografía, índice de méritos, certificado de adhesión al Movimiento y certificado médico.

hacen de la ciudad la más populosa del reino de Navarra en el siglo XIII, con universidad propia. En la edad contemporánea participa de situaciones comunes a toda España como la exclaustración y la desamortización eclesiástica. Estas promueven un enriquecimiento de la comarca por su capital agrícola, la mejora de las comunicaciones por carretera y la llegada del ferrocarril que deviene en una floreciente sociedad con industria alimentaria transformada de primer nivel, puntera a principios del siglo XX (Arias Goizueta, 2002, pág. 113). En los años treinta funcionaban dos conserveras, dos harineras, trujales de aceite y otras empresas alimentarias que atrajeron a una población del entorno pero que sin embargo no participa de los beneficios, que se mantienen en manos de unos pocos (Ayuntamiento de Tudela, s.f.).

Este desarrollismo, que había paralizado en los años veinte, se frena aún más con la Guerra Civil y la posguerra. El modelo autárquico, el marco proteccionista y la intervención de precios de manera artificial, sin considerar la oferta y la demanda, generan un mercado negro: el estraperlo. Aunque es una actividad ilícita practicada en toda España, el hambre y la miseria en la Ribera Navarra, cuyo epicentro es Tudela, hace que su práctica sea especialmente intensa en la zona (Bienzobas Baños, 2017, pág. 145). La importancia del Auxilio Social y problemas como el raquitismo muestran en el primer franquismo tudelano una sociedad pobre, situación que se hace extensiva a los pueblos de la comarca (Santos Escribano, 2016). A mediados de los años cuarenta, con cerca de 13.000 habitantes, Tudela comienza una lenta recuperación económica que de nuevo despuebla las zonas rurales del entorno y provoca un crecimiento demográfico de la ciudad que irá en paralelo con el industrial. Se produce de manera exponencial, aunque no tendrá gran repercusión hasta los años sesenta, con el Plan de Promoción Industrial (Arias Goizueta, 2002, pág. 124).

Centrándose en la situación musical, la riqueza y la importancia histórica de la capilla musical de la Catedral de Santa María, mantenida durante casi cinco siglos, decae definitivamente a inicios del siglo XX (Gembero Ustárroz, 2002, pág. 499). En los años veinte de este siglo existían tres teatros, pero dos de ellos desaparecieron –el Novedades se incendió en 1927 y el Principal fue derribado en 1931–, quedando únicamente el teatro Tudela. La vida musical de la ciudad ha corrido paralela al teatro lírico desde el siglo XVI y esa afición ha propiciado la sucesiva construcción de edificios destinados a él como misión principal, combinando en los repertorios las zarzuelas con las óperas y los conciertos. En 1936 se inicia la construcción del Teatro Gaztambide, que no se pudo inaugurar hasta 1943 (Tudela - Cultura, s.f.). En este teatro se han presentado las principales actividades culturales de la ciudad desde entonces. La vida musical ha dado lugar a representantes musicales de talla nacional como José Jiménez, Andrés de Sola, Joaquín Gaztambide y Fernando Remacha, como figuras más emblemáticas.

La Banda Municipal de Música de Tudela, datada desde por lo menos desde 1906 (Gembero Ustárroz, 2002, pág. 500) participa tradicionalmente en los actos más relevantes de la ciudad. Se trata tanto de actos oficiales como de actos festivos. Como ejemplo, las fiestas patronales de Santa Ana contienen una actividad musical intensa, con los multitudinarios bailes de “la Revoltosa” en los que la participación de la Banda es esencial. Puntualmente, la Banda actúa en conciertos de carácter más solemne (Ayuntamiento de Pamplona, s.f.).

### 3.5. La plaza de dirección de la Banda de Tudela

La Diputación Foral de Navarra no estaba incluida dentro de las zonas de ámbito de la Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música. Tudela pertenecía a la Asociación de Directores de Bandas Municipales de la Región Vasco-Navarra –fundada en 1930– que fue pionera en la consecución de los derechos de los directores de bandas. Muchos de sus postulados serán asumidos posteriormente a nivel nacional (Ayala Herrera, 2013, pág. 128).

La Banda Municipal de Música de Tudela (Navarra) había pasado por un periodo complicado pues su director, Luis Gil Lasheras (Gran Enciclopedia de Navarra, s.f.), conocido por ser el creador de *La Revolvedera*<sup>135</sup> (Dantzan, 2006), abandonaba el puesto continuamente con diversas disculpas que finalmente se demostraron falsas<sup>136</sup>. Durante meses fue sustituido por Miguel Gamen, hasta que se le expedientó por abandono reiterado del servicio y se le destituyó en diciembre de 1946. El 20 de febrero de 1947 se aprobaron las normas para la provisión mediante oposición de la plaza de director de la Banda de Tudela<sup>137</sup>. Se designó un tribunal, presidido por el alcalde de la localidad de la ribera del Ebro, y que contó con Estanislao Lirón de Robles, Jesús Castellano, Fernando Remacha y Juan Berruezo –director de la Banda Municipal de Pamplona– como miembros que juzgarán la oposición (Ayuntamiento de Tudela, 1947, fol. 185).

El 1 de mayo de 1947, tras unas reñidas pruebas, se realiza el nombramiento de la plaza por oposición de director de la Banda de Música de Tudela a favor de Eliseo Pinedo. Tomó posesión

---

<sup>135</sup> Luis Gil Lasheras (Tudela, 31 de enero 1896 - Hospitalet de Llobregat, 12 de noviembre de 1972) compuso, entre otras obras, *La Revolvedera* o *La Revoltosa* (como la rebautizó Pinedo), una pieza con dos secciones, una lenta y otra rápida, que se baila –más bien se corre– alrededor del quiosco de la banda, en la Plaza de los Fueros, en las fiestas en honor a Santa Ana, con una duración de entre 25 y 40 minutos (Dantzan, 2006).

<sup>136</sup> Quizá la más importante y decisiva en la decisión de su posterior destitución fue la de declarar, mediante escrito realizado por su mujer, que estaba internado en el Hospital de Santa Cruz y San Pablo de Barcelona. Al requerir el Ayuntamiento al hospital la información al respecto, quedó en evidencia el engaño de Gil Lasheras (Ayuntamiento de Tudela, Acta del 23 de octubre de 1946, pág. 122v).

<sup>137</sup> Las bases se publicaron en el Boletín Oficial de Navarra el 19 de marzo de 1947.

de su cargo el 13 de mayo. El relato del acta del Pleno municipal correspondiente es revelador de la dificultad de la elección:

El Sr. Alcalde dice que se han celebrado las oposiciones a la plaza de Director de la Banda Municipal de Música [...] Se da lectura al acta suscrita por el Tribunal que ha juzgado dichos ejercicios que lleva fecha de 1º de los corrientes y en la cual se propone por unanimidad para desempeñar la plaza de Director de la Banda Municipal de Música a Don Pedro Eliseo Pinedo, por merecer sus ejercicios una mejor calificación [...] debiendo tomar posesión de su cargo dentro de un plazo de quince días a partir de la notificación del presente acuerdo. También acuerda el M. I. Ayuntamiento por unanimidad felicitar efusivamente al otro opositor D. José Luis Iturralde por lo meritorio de sus trabajos musicales, lamentando el no poder designarle para la plaza no obstante los poco comunes conocimientos musicales que ha acreditado en el transcurso de la oposición. [...] También propone el Sr. Alcalde que se gratifique al Sr. Director de la Banda Municipal de Pamplona, D. Juan Berruezo, con la cantidad de 1.500 pesetas por todos los trabajos y molestias que se le han originado con motivo de esta oposición. [...] También se acuerda sufragar los gastos de hotel que se le hayan originado al Sr. Berruezo y al opositor Sr. Iturralde, así como abonar a este último los gastos de desplazamiento desde San Sebastián. (Actas del Pleno del Ayuntamiento de Tudela, 1 de mayo de 1947, pág. 217 y 217v).

También fue un asunto de interés para los aficionados, tal y como se refiere en el programa de fiestas de ese mismo año:

Hace algunos meses y tras reñidas oposiciones obtuvo la plaza de Director de la Banda Municipal de Tudela, el notable músico riojano don Pedro Eliseo Pinedo.

El último de los ejercicios del Concurso-oposición a que fueron sometidos los aspirantes a plaza, fue [sic] público, y tuvo caracteres [sic] de acontecimiento. [...] Gran número de aficionados tudelanos [tuvo noticia] de que en el Teatro Gaztambide iba a tener lugar el ejercicio de dirección de Banda, [y] mucho antes de la hora anunciada para el ejercicio, se aglomeró el público, que inmediatamente ocupó el salón de butacas en casi su totalidad.

Aparte del ejercicio técnico, para cuyo enjuiciamiento no estamos capacitados, los aspirantes interpretaron selecciones de las clásicas zarzuelas españolas «La del Manojito de rosas» y «La Verbena de la Paloma», que fueron escuchadas con gran atención por parte del público y jurado, premiando la labor de los directores con entusiastas aplausos.

[...] Hemos escuchado varios conciertos de nuestra Banda bajo la batuta del nuevo Director y hemos apreciado los progresos que ha realizado en el corto espacio de tiempo que la tiene a su cargo. Hemos observado un más perfecto acoplamiento de los componentes, un ritmo nuevo airoso y delicado que permite la apreciación de matices y colorido y una mayor seguridad y nervio en los solistas al interpretar sus partes. (R.V., 1947)<sup>138</sup>

Como puede comprobarse, nada más incorporarse al puesto, Pinedo comienza la reorganización de la Banda Municipal de Tudela y pocos meses después de su llegada al cargo

---

<sup>138</sup> Aunque no han podido ser identificadas las iniciales “R.V.”, los datos que da el autor sobre el proceso de selección en la oposición y la valoración y apreciaciones de carácter técnico en las actuaciones de Pinedo al frente de la banda hacen pensar en que fuera el autor el propio Fernando Remacha, quien había formado parte del tribunal de oposiciones. En este caso, usaría las iniciales de sus dos primeros apellidos –Remacha Villar– para firmar este texto de una manera un tanto anónima dada su situación de “exiliado interior” que vivía en estos primeros años de posguerra en Tudela y su reticencia a la aparición en público pese a su importancia como uno de los músicos más relevantes de la Generación del 27 o de la República.

–toma plaza en mayo y el texto es de julio del mismo 1947– ya se le reconoce la labor por parte de los músicos locales.

Comienza a recibir felicitaciones del Pleno Municipal. “[Se le felicita] a propuesta del Sr. Alcalde [...] por la organización de la Agrupación Filarmónica Tudelana y por la actividad que despliega para el fomento del arte musical” (Ayuntamiento de Tudela, 1947, fol. 20v). También, por actuaciones en el Teatro Gaztambide en la “audición de la Banda Municipal de Música que resultó brillantísima. Se acuerda felicitar al Sr. Pinedo, Director de la Banda Municipal de Música por la brillantez de los actos” (Ayuntamiento de Tudela, 1948, fol. 35). Ocurre otro tanto en los actos religiosos en los que la música –y especialmente la banda, con la importante función de representación del municipio que tiene– estaba presente habitualmente.

Enterado el M. I. Ayuntamiento de los trabajos musicales realizados por el Sr. Director de la Banda Municipal de Música durante los ensayos y en las novenas en honor de Santa Ana: se acuerda concederle una gratificación de 1.000 pesetas y felicitar al Maestro Sr. Pinedo por la brillante labor musical que ha realizado (Ayuntamiento de Tudela, 1948, fol. 126).

Con el fin de consolidar y dar estabilidad al proyecto de la banda, se convocan en propiedad numerosas plazas para equilibrarla y dotarla de mayor calidad y se establece un nuevo Reglamento de funcionamiento más acorde al plan cualitativo de revitalización de Pinedo. Esta reforma incluye la consideración del derecho a la remuneración mensual de los educandos por su asistencia a los ensayos, algo que antes no existía y que redundaba en su interés por la dignificación del músico desde las bases. El reglamento también endurece las sanciones por falsas enfermedades, con el fin de eliminar la picaresca de las ausencias que deterioran la convivencia y el desarrollo normal de los ensayos y conciertos programados.

### 3.6. La Academia de la Banda de Tudela. Una nueva orientación pedagógica

#### 3.6.1. Las bandas como sistemas de enseñanza musical no reglada

El aprendizaje musical básico en el entorno bandístico ha corrido históricamente –hasta la entrada en vigor de la LOGSE<sup>139</sup>– a cargo de las academias de las bandas locales, como una forma de introducir a los jóvenes en la cultura musical. Mediante la creación de “redes educativas” y en comunidad (Brufal Arráez, 2008, págs. 2-5, 16), los músicos se forman de una

---

<sup>139</sup> La Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo, fue publicada en el *BOE* de 4 de octubre de 1990, n.º 238, págs. 28.927-28.942, pero no entró en vigor hasta el curso 1994-1995 y en el caso de La Rioja su implantación total llegó en el curso 2000-2001.

manera no oficial<sup>140</sup> pero muy participativa, al aplicar pronto los conocimientos aprendidos en las agrupaciones musicales que las contienen. El proceso implica una red colaborativa formada por el alumnado, el profesorado de música, los músicos de la banda y la dirección de la misma. El hecho de aprender la música en un entorno en el que pueden compartir pronto, como educandos, los atriles con músicos más avanzados –quienes les aportan experiencia y apoyo–, también supone un estímulo para la permanencia en el sistema. Se aúnan así los aprendizajes individuales –con sus contenidos teóricos correspondientes– y los aprendizajes colectivos –con una evidente practicidad– en un entorno social cercano al estudiante. Esta situación se produce dentro de un proceso de “enculturación musical” (Brufal Arráez, 2008, pág. 9) dentro del ámbito de las sociedades musicales en las que se incluyen. El hecho de que la enseñanza en sí sea de carácter formal, no formal o informal<sup>141</sup> (Pacheco del Pino, 2012, pág. 17), depende exclusivamente del planteamiento didáctico de cada banda. Su repercusión en la calidad de los educandos es evidente, pues cada sistema plantea diferentes principios y objetivos. Las bandas de música, tradicionalmente, han servido como base de numerosos músicos profesionales que se han iniciado en ellas. La formación recibida y la experiencia en los numerosos actos públicos en los que participan las convierten en un trampolín profesional ideal. Por lo tanto, su falta de oficialidad no implica falta de calidad en sus proyectos, siendo la practicidad su punto fuerte.

Volviendo a 1935, el *Boletín* de la Asociación de Directores promueve la idea de que las bandas “constituyen la Escuela elemental artística [...] pero el conocimiento de las materias del arte, solo lo proporciona la didáctica, y en este aspecto, las Bandas, con todos sus defectos, susceptibles de corrección, es lo único que existe, aparte de los Conservatorios” (Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles, 1935, pág. 14). Esta idea cala entre numerosos directores de banda que aplican las ideas orientadas a la creación de academias con miras más ambiciosas que las tradicionales.

### 3.6.2. La nueva Academia tudelana. La socialización a través de la música

La labor de Pinedo como director de la Banda Municipal de Tudela lleva aparejada la de dirección de la Academia de la propia entidad municipal. Se trata de la cantera de la banda. Sin embargo, uno de los proyectos que promueve en Tudela se desarrolla a partir de la propuesta que realiza al consistorio en diciembre de 1948. Solicita al consistorio “la ampliación de la misma

---

<sup>140</sup> Lo cual no quiere decir que no tengan una estructuración, sistema y planteamientos pedagógicos adecuados, sino que simplemente no dan acceso directo a una titulación oficial.

<sup>141</sup> Conceptos desarrollados por Philips Coombs a partir de la Conferencia Internacional sobre la Crisis Mundial de la Educación en Williamsburg, Virginia (Estados Unidos) en 1967.

con la enseñanza de instrumentos de orquesta, rondalla y voces, formando una verdadera academia municipal de música”. Aunque solicitaba por este concepto un aumento de 1.000 pesetas, el Pleno “acuerda estimar de utilidad la sugerencia del Sr. Pinedo y elevar la subvención para la enseñanza de las clases propuestas a la cantidad de 3.000 pesetas” (Ayuntamiento de Tudela, 1949, fol. 192). La propuesta de crear una Escuela Municipal de Música caló entre los políticos responsables de aprobar la financiación del proyecto, quienes confiaron en Pinedo tras solamente año y medio en el cargo.

No es una idea original ni exclusiva de Pinedo, ya que en Haro, en el mismo año en que abandona la banda (1933), se crea una “Academia Municipal de Música donde todos los jóvenes que lo desearan pudieran asistir sin limitación de ninguna clase [...] dando la sensación de una depurada cultura e ilustración” (de la Fuente Rosales, 2005, págs. 229 y 230) y que está vinculada directamente al Director de la Banda –en ese momento Miguel de la Fuente–. Igualmente se pueden rastrear semejantes impulsos en toda España, rastreándose incluso desde 1858, cuando el Reglamento de la Banda Municipal de Córdoba señala entre sus objetivos “costear a los jóvenes menesterosos la instrucción musical necesaria con vistas a una futura profesionalización” (Toro Egea, 2010, pág. 36).

La insistencia en la idea y su impulso y defensa frente a los representantes políticos correspondientes será una de las características de la forma de actuar de Pinedo en el futuro. Como doctrina, entiende la enseñanza de la música de una manera accesible no solamente a los educandos de la banda, los acogidos por las beneficencias o las familias pudientes que pudieran pagarse unas clases privadas. Trata de poner la música al alcance de la población interesada en aprenderla, estableciendo matrículas con precios populares. Es la socialización de la enseñanza musical. El proyecto tendrá continuidad en 1974, cuando mediante el impulso municipal una filial del Conservatorio Pablo Sarasate de Pamplona empieza a funcionar en la ciudad hasta que se convierte en Conservatorio Elemental en 1981 y en 1992 vuelve a ser Escuela Municipal de Música (Gembero Ustárroz, 2002, pág. 500).

Este concepto, la socialización, se puede entender como una estructura de enculturación, de “instancias típicas para la vida social y cultural en comunidad, las cuales ejercen sus efectos sobre el individuo y lo van modelando musicalmente” (Rodríguez-Quiles, 2006, pág. 66). Mediante el asociacionismo y el aprendizaje musical se elabora un entorno cultural que va perfilando los hábitos de los oyentes. El cambio de unos espacios culturales a otros más desarrollados precisa de un capital social extra que permita una trayectoria ascendente en la escala social (Bourdieu, 2017 [1979], pág. 125 y 128). Hasta mediados del siglo XX, los entornos sociales de clase económicamente elevada permiten acceder a unos estudios que son sin



embargo inaccesibles a aquellos que no pueden costearse las enseñanzas privadas. Mediante esta socialización que promueve Pinedo, los límites entre estos espacios musicales diferenciados se desfiguran y abren puentes a un mayor número de personas interesadas por el cultivo de la música. Este es un beneficio que intensifica la creación de valores sociales mediante su futura participación como músicos. “El proyecto de Pinedo no es popularizar la música, sino hacerla llegar al pueblo” (Entrevista a M.<sup>a</sup> Teresa Hernández, el 26 de junio de 2018).

Paralelamente a su labor como director de la Banda de Tudela, y teniendo en cuenta la cercanía con el Conservatorio de Música de Zaragoza, Pinedo realiza los exámenes correspondientes para obtener el título de piano. Se matricula en el curso 1947-1948 para realizar los exámenes por la modalidad libre, realizando las pruebas de los cinco cursos en un solo día, el 28 de septiembre de 1948, obteniendo sobresaliente en todos los niveles de la especialidad<sup>142</sup>.

### 3.7. La activación de la cultura musical tudelana

#### 3.7.1. La Agrupación Filarmónica Gaztambide y su orquesta

La actividad musical tudelana se vio incrementada con el impulso de la Agrupación Filarmónica Gaztambide, creada en 1951. Pinedo, a raíz de su experiencia con las distintas asociaciones culturales y formaciones musicales de Haro, idea el proyecto (Arpegio, 1952), se convierte en un puntal relevante y en el director musical de su orquesta y coro durante la estancia de siete años en la ciudad navarra.

La «Orquesta Tudelana Gaztambide» dió [sic] un concierto de música sinfónica, confirmando una vez más cuanto cabe esperar de la afición de sus componentes y el tesón y firmeza de su enterado director Maestro Pinedo, que dando al público páginas de Beethoven, Haendel, Mozart, Rossini y Granados, el público las premió con calurosas ovaciones que director y orquesta escucharon en pie. [...] Con tan buenos augurios se crea una Asociación Filarmónica Tudelana<sup>143</sup> que contando con esta orquesta y otras agrupaciones, organizará diversos conciertos para sus socios y familiares. (Arpegio, 1951)<sup>144</sup>

Se contrató, por ejemplo, a la Orquesta Santa Cecilia<sup>145</sup> dirigida por Luis Morondo Urra, quienes serán siete años después los encargados de estrenar la *Suite Oriá* del compositor riojano. También otros grupos orquestales y corales visitaron Tudela con mayor frecuencia que en

---

<sup>142</sup> AMTH. Boletines de notas del Conservatorio de Zaragoza.

<sup>143</sup> Aunque su denominación real era Agrupación Filarmónica Gaztambide.

<sup>144</sup> “Arpegio” es un pseudónimo de alguno de los redactores del programa de fiestas que aparece en los años 1951 y 1952, que no ha podido ser identificado. Programas de fiestas de Tudela localizados por José Luis Navarro.

<sup>145</sup> Fundada en 1879 por Pablo Sarasate, es la actualmente denominada Orquesta Sinfónica de Navarra.

épocas anteriores. Además, se promovieron los conciertos de la Orquesta Tudelana Gaztambide que dirigió Pinedo y otras diferentes actuaciones coordinadas por la Agrupación Filarmónica Gaztambide, tal y como se reconoce en algunos textos: “Aquí podemos ver el interés y el grado que adquirió la música en esta época [1947-1953]. D. Eliseo abordó así el género sinfónico, contribuyendo, con la difusión original de partituras clásicas, al enriquecimiento musical de la ciudad” (Bandas de Navarra, 2019). Algunas veces lo realiza con ayuda municipal, pero en su mayor parte se programa con financiación de la propia taquilla. Destacable es el concierto del 19 de diciembre de 1952, cuando dirige a la orquesta en el Teatro Gaztambide de Tudela con obras de Wagner, Schubert, Arquelladas, Granados, Liadow y Alonso. Vinculado con el mismo ambiente cultural, también llegó a dirigir al Orfeón de Tudela conformado por 30 voces mixtas<sup>146</sup>.

Pinedo estuvo siempre bien considerado, tanto en la ciudad como entre los representantes municipales, y se le reconocieron sus méritos artísticos e incluso los pecuniarios, como los denominados “aumentos transitorios por carestía de vida” que se aplicaban a las nóminas de los funcionarios por orden ministerial. Pese a ello, en los meses de abril, mayo y junio de 1951 solicita una excedencia que se le concede. De igual manera solicita una excedencia por un año en mayo de 1953, pero esta no es concedida. La razón de la primera solicitud se desconoce. La segunda es debida a la obtención de la plaza de director de la Banda Provincial de Música de Logroño, cuyo nombramiento había tenido lugar en febrero de 1953. Tuvo acreditados en el Ayuntamiento de Tudela, hasta el 20 de enero de 1953, cinco años, once meses y veintidós días, “habiendo desempeñado dicho cargo hasta la fecha a completa satisfacción de la Corporación Municipal” (Diputación Provincial de Logroño, 1953)<sup>147</sup> y cesando a petición propia el 1 de junio de 1953, con efectos de 10 de junio de 1953<sup>148</sup>. Tras la renuncia al cargo de Pinedo se convocó de nuevo la plaza de director y se adjudicó a Mariano Hernández Magaña.

---

<sup>146</sup> AMTH. “Declaración jurada” de 11 de abril de 1960 del propio Eliseo Pinedo.

<sup>147</sup> AGLR. Certificado del abogado Manuel Abascal Pujadas, Secretario del M. I. Ayuntamiento de Tudela, en fecha 5 de junio de 1953.

<sup>148</sup> AGLR. Escrito del alcalde de Tudela de fecha 2 de marzo de 1959 al Presidente de la Excm. Diputación de Logroño.



Imagen 14. AMTH, Eliseo Pinedo dirigiendo el ensayo general, el día anterior al concierto del 11 de enero de 1948, en el Teatro Gaztambide de Tudela.

### 3.7.2. Fernando Remacha y el folclore local

No se puede obviar el hecho de que en esos mismos años en los que Pinedo residió en Tudela (1947-1953), Fernando Remacha (1898-1984), uno de los representantes musicales de la denominada Generación del 27 o Grupo de la República, estaba en la ciudad viviendo su denominado “exilio interior” (1939-1957). Alguien que llegó a recibir tres veces el Premio Nacional de Música no podía quedar oculto al músico riojano, por muy “inactivo” que Remacha viviera en los años cuarenta. Según indica la hija de este, “en Tudela tenía muy pocos amigos con quien comunicarse, y ninguno con quien compartir sus inquietudes musicales. [...] Socialmente era un desastre.” (Remacha, 1996, págs. 50 y 51). Quizá esa falta de cordialidad impidió que se acercara a Pinedo o pudo haber otros asuntos que impidieron que compartieran actividad, como los diez años de diferencia entre ellos o cuestiones ideológicas. El riojano sabía de los méritos del navarro porque el estreno de la orquestación de la premiada *Cartel de fiestas* en Bilbao en 1947, a cargo de Jesús Arámbarri dirigiendo la Orquesta Municipal de Bilbao, estando ya Pinedo en Tudela, fue ampliamente comentado en la ciudad. En su interpretación, el 1 de mayo del año siguiente en el Teatro Gaztambide Tudela, a cargo de los mismos músicos (Remacha, 1996, pág. 52), seguramente estaría Pinedo. Puede que el espíritu del sabor popular

de esta obra y de *Baile en la era* (1951), en la cuales<sup>149</sup> el folclore trasciende el carácter popular para insertarse en el más urbano y académico de la orquesta sinfónica, calarán en los futuros proyectos de Pinedo para vincular folclore y música académica. La revalorización de la tradición navarra que se hizo en diversas instituciones públicas locales bien pudo haber sido un revulsivo más en el interés de Pinedo por la música popular de La Rioja. La familia de este recuerda que mantenía estrechos vínculos con las amistades riojanas y que realizó numerosas visitas a Haro en estos años tudelanos.

En su relación con la música popular, Remacha llegó a ver publicado por la Institución Príncipe de Viana un cancionero tradicional armonizado compuesto de 54 canciones. Su vínculo con el folclore fue más eventual que vocacional, casi obligado por las circunstancias del momento personal. Frente a él, el de Pinedo puede considerarse vivencial, pues realizó una labor de investigación *in situ* por toda La Rioja que el navarro no llevó a cabo. La forma de emplear ese material popular en sus propias composiciones también será diferente entre ambos. Remacha opta por la cita armonizada y la orquestación colorista y efectista –según los conceptos de Jost (2005, págs. 96 y 39)–, a veces con trazas neoclásicas y otras impresionistas, recuperando elementos como las rapsodias. Mientras, Pinedo guarda un total respeto a los motivos melódicos originales, evitando la armonización en favor del contrapunto. En ambos hay momentos de bitonalidad, pero el tudelano suele acudir a ella para ridiculizar o producir un efecto grotesco –especialmente en *Rapsodia de Estella* (1958) donde asoma una cierta querencia por la disonancia y la politonalidad (Vierge, 1998, pág. 143)– mientras que en Pinedo se produce por el uso libre del contrapunto de distintas líneas melódicas.

Como nexo vinculante, Remacha era íntimo amigo de Luis Morondo, director de la Coral de Cámara de Pamplona y de la Orquesta Santa Cecilia. Su vinculación y contacto era grande, de manera que el tidelano arregló y compuso numerosísimas obras para ellos y estos lo mantuvieron en repertorio constantemente desde finales de los cuarenta en adelante (Remacha, 1996, pág. 54), llegando a ser una de las pocas maneras de volver a ser visible en el panorama musical de ámbito mundial<sup>150</sup>, aunque con otro registro (Vierge, 1998, pág. 151). Por su parte, Pinedo, como responsable musical de la Agrupación Filarmónica Gaztambide, quien hizo

---

<sup>149</sup> *Cartel de fiestas* (1946), *Baile en la era* (1951) y *Rapsodia en Estella* (1958) conforman un tríptico creado en un contexto de invisibilidad a nivel nacional que seguramente no se hubieran creado, o al menos de esta manera, de no haberse producido la represión de la dictadura que afectó a Remacha y a su grupo en su producción musical y en su línea estética personal.

<sup>150</sup> Debido a que la Coral de Cámara de Pamplona realizó numerosas giras mundiales, llevando obras originales y arreglos de Remacha, su contacto con el exterior, en especial con amigos exilados como Salvador Bacarisse o Julián Bautista, se mantuvo en parte activo.

posibles varios conciertos de Morondo en Tudela, estableció también una cordial relación que llevó definitivamente al estreno de su *Suite Oria* en 1958 en Logroño.

Pinedo había dirigido el Orfeón de Tudela hasta su marcha a Logroño en 1953. Remacha, por su parte, llevó a cabo a partir de 1955 un proyecto similar junto a su discípulo Carmelo Llorente, conformando el Coro de Tudela, aunque poco a poco fue delegando en otras personas (Gembero Ustárroz, 2002, pág. 500 y Remacha, 1996, pág. 58). ¿Fue una continuación del proyecto de Pinedo? Posiblemente fue una necesidad que se creó en la ciudad por la falta del riojano y, dada la afición de Remacha y su conocimiento del repertorio vocal, se produjo una materialización del interés popular. La cuestión es que cuando Pinedo se fue, también la Orquesta Tudelana Gaztambide cesó su actividad, tal y como se recordaba en la ciudad años después (Munarritz, 1968).

Pinedo es coincidente con Remacha, por lo tanto, en varios asuntos: los estudios de composición como base de sus sólidas formaciones musicales, la promoción de la cultura musical local, el uso del folclore en sus composiciones en determinadas épocas, la obsesión por el conservatorio como base para elevar el conocimiento musical de la sociedad. Cada uno presenta distintos puntos de vista e incluso desiguales estéticas e intereses, posiblemente por diferencias de edad, de ideología o por el devenir biográfico de cada uno. Si hubo colaboración entre ellos en algún momento se desconoce por ahora, pero es evidente que tuvieron que coincidir en numerosas ocasiones.

#### **4. La Banda y la Academia Provincial de Logroño. Consolidación de un proyecto personal (1953-1965)**

##### 4.1. El Logroño de los años cincuenta

La ciudad de Tudela que abandona Pinedo es una urbe de provincias con una población en crecimiento por la atracción que en el entorno rural provoca la industria alimentaria, la cual vuelve a desarrollarse a través de planes de recuperación. Sin embargo, su población suponía apenas una cuarta parte de la de la capital riojana<sup>151</sup> a la que Pinedo se traslada en 1953. Por otra parte, la economía tudelana se basa en esta década aún en la agricultura y su industria derivada, mientras que la ciudad de Logroño apenas tiene un 8 % de la población activa dedicada al campo

---

<sup>151</sup> Existe una gran diferencia entre los 51.975 habitantes de Logroño en 1950 y los apenas 13.000 censados de Tudela (Bernad Pérez, 1994, pág. 349), aunque la capital riojana presente a lo largo de toda la dictadura de Franco un crecimiento demográfico muy por debajo de la media nacional (Bermejo Martín y Delgado Idarreta, 1989, pág. 529).

y derivados (Bermejo Martín, 1994b, pág. 355). Su mayor núcleo urbano, la mayor oferta cultural y la cercanía a Haro, el cual Pinedo no dejó de visitar con frecuencia a lo largo de sus siete años tudelanos, pueden ser motivos suficientes para justificar la mudanza.

La ciudad de Logroño pasó a ser “plaza ocupada” desde el primer día de la sublevación militar del año 1936 –La Rioja completa lo fue en tres días (Rivero Noval, 2001, pág. 489)– y la represión en forma de asesinatos, encarcelamientos e incautaciones de bienes fue muy dura durante la contienda, como una forma de control de la retaguardia (Bermejo Martín, 1994a, pág. 333). Tras la Guerra Civil, el control ideológico, propagandístico, económico y moral alcanzó incluso a la cultura (Fandiño Pérez, 2006, pág. 91). Se eliminaron todas las organizaciones ideológicas de izquierdas (Rivero Noval, 2000, pág. 167) y el asociacionismo en la provincia de Logroño se redujo, pasando de unas 2.000 agrupaciones antes de 1936 a menos de 200 en 1966, suponiendo las culturales y artísticas únicamente un 10,9 % del total (Bermejo Martín, 1994c, págs. 411 y 412).

Tras la Guerra Civil se produce un incipiente desarrollo urbanístico de la ciudad –gestionado por el Instituto Nacional de la Vivienda, creado en 1936– dependiente las necesidades derivadas de los movimientos demográficos. Sin embargo, el Plan General de Alineaciones de la ciudad no es aplicado en Logroño hasta 1958, por lo que la urbe de los cincuenta es deudora de un urbanismo antiguo, desordenado y condicionado por elementos cercenadores del desarrollo como es la vía del ferrocarril. La Beneficencia, la sede de la Banda Provincial, se encuentra al sur de la vía y por lo tanto alejada del centro social. El crecimiento de la urbe, siempre hacia el sur, obliga al traslado de la línea férrea, y la necesidad de vivienda para la migración rural desarrolla obras austeras promovidas por la Obra Sindical del Hogar. Habrá que esperar a los años sesenta para que el auge económico propicie obras más modernas, con nuevos materiales y aires renovadores, que contagia a la propia sociedad en todas sus actividades (Cerrillo Rubio, 1994, págs. 335-339).

La industria logroñesa de la década de los cincuenta está conformada por un sector secundario pre-desarrollista<sup>152</sup>, en línea con la mantenida antes de la guerra, que se orienta hacia la metalurgia y el ramo textil, iniciándose un decaimiento en la industria alimentaria (Rivero Noval, 2000, pág. 184). La economía del sector primario supone el principal aporte a la economía provincial (Bermejo Martín y Delgado Idarreta, 1989, pág. 566), destacando aún el sector servicios –con un 53 % de la población activa–, heredero de las costumbres decimonónicas del

---

<sup>152</sup> El desarrollo real se produce a partir del Plan de Estabilización de 1959 y especialmente de la concesión de un Polo de Desarrollo para Logroño, que no entraría en vigor hasta 1972 (Rivero Noval, 2000, págs. 186-188).

servicio doméstico y los acuartelamientos militares (Bermejo Martín, 1994b, págs. 356-358 y 361).

La prensa local, con *Nueva Rioja* a la cabeza<sup>153</sup>, y la radio, como electrodoméstico más deseado a la vez que medio más inmediato de comunicación, entretenimiento y adoctrinamiento (Fandiño Pérez, 2006, pág. 103), están férreamente controlados por la censura de la Ley Suñer<sup>154</sup> y otros instrumentos de persuasión del régimen<sup>155</sup>. Se dedican continuamente a difundir las consignas de carácter nacionalcatólico e imperialista (Fandiño Pérez, 2000, pág. 97) y a la propaganda de todo aquello que realiza el régimen franquista<sup>156</sup>.

Logroño es, a inicios de la década de los cincuenta, una ciudad provinciana<sup>157</sup>. Las características sociales de esta tipología aparecen reflejadas en varias obras literarias, teatrales y cinematográficas de la época, siendo la película *Calle Mayor*, de Juan Antonio Bardem (1956) la mejor referencia. En todas ellas se respira un ritmo de vida lento, monótono. El ferrocarril como vía de comunicación define su carácter de capital, pero sus costumbres de interior son las habituales en este tipo de ciudades pequeñas de la España de la época. El casino o el círculo recreativo como centro social para el juego, la tertulia o la lectura, y los bares donde se bebe en exceso, como uno de los pocos alicientes de ocio (Ríos Carratalá, 1999, págs. 49 y 60), son

---

<sup>153</sup> *Nueva Rioja*, periódico fundado en 1889 como *La Rioja*, con inicial orientación hacia el liberalismo progresista y que en los años de la Segunda República mostró cierta tendencia hacia la Izquierda Republicana con Amós Salvador (Delgado Idarreta, 2010, pág. 137), absorbió a *El diario de la Rioja*, periódico que pertenecía a la denominada Buena Prensa y que fue incendiado. *Nueva Rioja* aparece como tal en 1938 y se caracterizó por ser un periódico de provincias bajo las instrucciones de las autoridades y de su censura y aparato de propaganda (Fandiño Pérez, 2000, pág. 79).

<sup>154</sup> Ley de Prensa de 1938, *BOE* número 550, de 24 abril, págs. 6.938-6.940. Fue denominada como Ley Suñer y su fin era aplicar el máximo control, represaliar, censurar e influir en la opinión pública, es decir, adoctrinar formando “la cultura popular y creando la conciencia colectiva”. Se mantuvo en vigencia hasta la Ley 14/1966, de Prensa e Imprenta, de 18 de marzo de 1966, *BOE* número 67 de 19 de marzo, págs. 3.310-3.315, promovida por Manuel Fraga Iribarne, presentando esta un control más atenuado, que dio muestras de cierto aperturismo (Delgado Idarreta, 2000, pág. 119, 2004, págs. 219-231 y 2010, págs. 128-130).

<sup>155</sup> Quizá el caso más evidente y estudiado fue la depuración del periodista local Cayetano Melguizo Celorrio. Director de *La Rioja* desde 1918 y redactor-jefe de *Nueva Rioja*, fue un activo participante de la vida artística y cultural logroñesa, crítico de teatro, de lírica, taurino y deportivo, que nunca supo de qué se le acusaba, pero al que le fue retirado su carnet de periodista hasta 1953. El proceso y el contexto histórico y social, así como los procedimientos empleados está ampliamente analizado por María Pilar Salas Franco (2006, págs. 141-216).

<sup>156</sup> Cualquier noticia es objeto de propaganda del “milagro español”, personificado en Franco: mejoras de medios de comunicación, datos económicos relativamente favorables, visitas oficiales de autoridades extranjeras, inauguraciones, etc. (Martín de la Guardia, 2006, pág. 19). Simultáneamente, se censuran las radios extranjeras y se autoriza solo a Radio Rioja y a Radio Nacional de España, con lo cual el ostracismo puede considerarse total (Fandiño Pérez, 2006, pág. 104).

<sup>157</sup> El concepto de ciudad provinciana, coincidente en este caso con una capital de provincia como es Logroño, aparece desarrollado ampliamente desde el punto de vista literario y cinematográfico por Juan A. Ríos Carratalá (1999, pág. 27). En la película *Calle Mayor* (1956), rodada en Logroño y Cuenca, aparecen todos los estereotipos sociales de la época. Más allá de la ubicación física, refleja perfectamente el ambiente de la sociedad provinciana que se puede encontrar en el Logroño de esta época. Sobre la idea de capital de provincia y la imagen de ciudad media en los cincuenta y las décadas posteriores, se recomienda la lectura de Andrés Cabello (2021).

espacios comunes a los logroñes. En todos ellos las mujeres –educadas de manera que permanecen dependientes de su misión como “buenas amas de casa, buenas madres y esposas” (Rivero Noval, 2001, pág. 496)– apenas tienen su espacio en el día a día de las relaciones sociales en las cuales sufren una vuelta atrás (Fandiño Pérez, 2000, pág. 84). La mayoría de los eventos se producen en fin de semana y se reducen a los cines y los teatros<sup>158</sup> –puntualmente alguna revista–, la misa de los domingos, el paseo calle arriba y calle abajo, el aperitivo y los eventos especiales de los festivos locales o nacionales, casi siempre vinculados a las celebraciones de la omnipresente Iglesia (Ríos Carratalá, 1999, págs. 82, 84, 93 y 114).

En estos círculos sociales, la cultura se convierte en el centro del ocio y sociedades como el Círculo La Amistad, la CLA Pepe Eizaga o la Sociedad Artística Riojana (SAR) se significan como auténticos focos de reunión. Los proyectos musicales promovidos por estas colectividades en Logroño –además del evento que en sí suponen en una escasa oferta de eventos– son una posibilidad de relación social y de interacción. Sus proyectos se convierten en actividades lúdicas para todos aquellos que participan de su organización, lo cual podría justificar su éxito entre la juventud de las décadas de los cincuenta a setenta del siglo pasado. A esta sociedad logroñesa previa al desarrollismo llega Pinedo para dirigir otra de las fuentes de ocio principales de la época: la banda, con sus conciertos de bailables, melodías de zarzuela, música popular y también música clásica. Los conciertos dominicales en El Espolón o las veladas veraniegas son puntos de referencia de la vida cultural y social de la ciudad.

#### 4.2. La Diputación provincial de Logroño

Por el proyecto de división de provincias de las Cortes Extraordinarias del 15 de octubre de 1821 se declara a “La Rioja como Provincia independiente bajo la denominación de Provincia de Logroño y por capital a esta ciudad”, con una corta duración legal (Bermejo Martín, 2013, pág. 36). Es a partir de las juntas locales o territoriales generadas en verano de 1835 cuando se puede establecer su continuidad efectiva durante casi 150 años, hasta 1982, momento en que es sustituida por la Comunidad Autónoma de La Rioja (Bermejo Martín y Delgado Idarreta, 1989, pág. 9)<sup>159</sup>.

---

<sup>158</sup> En la provincia de Logroño están censados en 1952 –la mayor parte en su capital– un total de 50 salas de proyección, 82 salas de baile y 7 plazas de toros, pero ningún teatro con uso como tal. (Instituto Nacional de Estadística, 1953).

<sup>159</sup> El contenido de todo este subcapítulo está desarrollado a partir del trabajo La Diputación Provincial de La Rioja. *La administración provincial española* (1989) de Francisco Bermejo Martín y José Miguel Delgado Idarreta, al cual es preciso remitirse para una mayor concreción respecto a la Diputación de Logroño.



Los especialistas dividen las diputaciones franquistas en dos grupos: las de las Comisiones Gestoras –del 20 de julio de 1936 al 24 de abril de 1949– en las cuales los miembros eran nombrados directamente por el Gobernador Civil por su “adhesión inquebrantable al Movimiento Nacional” (Bermejo Martín y Delgado Idarreta, 1989, pág. 536) y las Diputaciones Corporativas –del 24 de abril de 1949 al 26 de abril de 1979– que se caracterizan por la aplicación de la Ley de Bases de Régimen Local de 1945, que no se hizo ejecutiva hasta 1949, para llevar a cabo una especie de “pseudoelecciones”<sup>160</sup>. Dentro de este segundo grupo, y a diferencia de las direcciones en la primera posguerra, destacan los diputados representantes de profesiones liberales (38,2 %) y los empresarios industriales, pero apenas aparecen propietarios territoriales entre los elegidos.

Agapito del Valle López, arquitecto de profesión y melómano –fue presidente de la Sociedad Filarmónica de Logroño–, ejerce de pivote entre los dos sistemas de regiduría ya que fue el último presidente de las Comisiones Gestoras (desde el 12 de agosto de 1946) y el primero de las Corporativas (perdurando en el cargo hasta el 4 de junio de 1956). Su mandato sigue estrictamente las indicaciones de la Ley de Bases, donde se contemplan las atribuciones y competencias de las diputaciones –Obras Públicas, Fomento de los sectores económicos, Servicios Sociales, Sanidad y Beneficencia, etc.–, destacando su fomento de la cultura y la educación (Bermejo Martín y Delgado Idarreta, 1989, pág. 564). Pinedo es contratado en la Diputación Provincial de Logroño en el año 1953 y sus proyectos musicales y pedagógicos son acogidos por un presidente receptivo que ayuda a su desarrollo. El hecho de que las siguientes presidencias –Francisco José Lapeña Malumbres (1956-1957) y José Ramón Herrero Fontana (1957-1958)– fueran tan breves supone una continuidad y mantenimiento en las políticas culturales iniciadas por Agapito del Valle, aunque no su desarrollo ni su promoción. Quien sí volvió a favorecer a la cultura riojana fue el siguiente presidente, Juan Antonio Martínez Bretón (1958-1963) con un equipo tecnócrata que apoyó iniciativas formativas hasta que fue designado como alcalde de Logroño.

Los Planes Nacionales de Desarrollo y sus Polos de aplicación, con la industria y el turismo en el ámbito rural como ejes esenciales, marcan la breve presidencia de Jesús Martínez-Corbalán Sáenz de Tejada (1963-1964). Este fue “fulminantemente destituido” por la defensa de los derechos de La Rioja frente a los agravios comparativos con otras provincias limítrofes –con

---

<sup>160</sup> Se establecían dos tipologías: diputados representantes de los ayuntamientos, seleccionados entre los alcaldes y concejales en ejercicio (uno de cada partido judicial, con un total de nueve) y diputados representantes de las entidades culturales, económicas y profesionales. Estos últimos eran cuatro diputados (Bermejo Martín y Delgado Idarreta, 1989, págs. 547, 548 y 562).

regímenes administrativos (Zaragoza y Burgos) y económicos (las forales de Álava y Navarra) privilegiados– que el autoritarismo franquista no permitió. Sin embargo, su espíritu es una muestra del sentir local que en unos pocos años derivará en las reivindicaciones autonomistas de la región (Bermejo Martín y Delgado Idarreta, 1989, págs. 568-571). Los proyectos de Pinedo con el folclore riojano como eje vertebrador de las composiciones de los años 1957-1962 bien pueden incluirse en esta corriente local que estuvo presente en la cultura riojana. Su abandono del proyecto también puede vincularse con la postura de la siguiente presidencia –Rufino Briones Matute (1964-1977)– en la cual la cultura se convierte en mero “objeto de ostentación”, pero sin reflejo efectivo en la inversión o el desarrollo (Bermejo Martín y Delgado Idarreta, 1989, pág. 575).

#### 4.3. Historia de las bandas civiles en la ciudad de Logroño

La triple misión de las bandas de música como representación en actos oficiales, como agentes dinamizadores de la cultura local y como fondo educativo-musical (Brufal Arráez, 2008, pág. 15) convierte a estas agrupaciones en un eje importante de la música y del entorno social y cultural de cada localidad. En las décadas centrales del siglo XX, la representatividad oficial en provincias corría a cargo, casi exclusivamente y en lo que a música respecta, de las bandas de música. Pese a los constantes desprecios de otros ámbitos musicales por su carácter popular o por las limitaciones técnicas de sus músicos (Martínez del Fresno, 1999, pág. 210), estas formaciones representaban la cultura musical de cada lugar. En este ambiente, la figura del director de banda podía tener un gran prestigio social y, en cualquier caso, era una personalidad conocida y valorada públicamente.

Para comprender mejor la situación en la que Pinedo accede al mundo bandístico riojano de los años cincuenta es preciso conocer cómo se ha llegado hasta ahí. La banda que recibe Pinedo es distinta de la que deja tras su fallecimiento, de manera que conocer qué hubo antes sirve para poder valorar su trabajo. La referencia a la situación nacional es inevitable, especialmente dentro del sistema centralista de la dictadura de Franco, puesto que esta jerarquía define el marco legal sobre el que se asientan las formaciones en provincias, y el presente es deudor de las distintas estrategias, tanto de músicos como de responsables políticos.

En La Rioja aparecen censadas en la actualidad, en la base de datos del Centro de Documentación de Música y Danza, diez bandas civiles de música<sup>161</sup> más una banda sinfónica<sup>162</sup>. Esta cantidad concede una *ratio* habitante/banda por encima de la media nacional, aunque por debajo de la media de provincias como Valencia, la comunidad andaluza o Castilla La Mancha. Las bandas han jugado históricamente un papel importante en la cultura musical de la ciudad de Logroño. En los años veinte y treinta del siglo XX coexistían dos bandas de música militar: la del Regimiento de Infantería Bailén –dirigida por Joaquín Gasca<sup>163</sup>– y la del Regimiento de Cantabria –bajo las órdenes de Daniel Mateo<sup>164</sup>–. Tradicionalmente, desde el siglo XIX, las bandas para las celebraciones oficiales eran aportadas por el gobernador militar (Fernández Díez, 2004, pág. 51). El movimiento bandístico de la ciudad se completaba con la banda civil “La Logroñesa”, que dirigía el riojano Francisco Ábalos, presentada al público el 27 de marzo de 1931 (*La Rioja*, 28 de marzo de 1931, n.º 13.522, pág.5) y que mantenía un repertorio más ligero, con preferencia por los bailables. La evidente rivalidad hacía aumentar el interés por su trabajo y el quiosco del Paseo del Espolón<sup>165</sup> era el centro de una sana batalla. El panorama musical de la década de los treinta se intensificó con la Sociedad de Conciertos de Logroño y su Orquesta Sinfónica, dirigidos por Joaquín Gasca, que presentó durante unos pocos años un enorme repertorio de calidad con sus cerca de 50 músicos (Sociedad de Conciertos de Logroño, 1932, pág. 10 y 11). José Luis Alonso<sup>166</sup> recuerda también a la banda de la legión italiana<sup>167</sup>, que realizaban conciertos en el Espolón y desfilaban al trote por Logroño, en plena Guerra Civil, en el momento en que la mayor parte de los músicos habían sido llamados al frente (Alonso, Entrevistas a José Luis Alonso, el 3 y 30 de octubre, 2018). Incluso en pequeñas poblaciones

---

<sup>161</sup> Agrupación Musical Alfareña (Alfaro), Agrupación Musical Banda de Música de Logroño, Agrupación Musical Najerense (Nájera), Agrupación Musical Santa Cecilia de Arnedo, Banda Municipal de Música de Calahorra, Banda Municipal de Música de Casalarreina, Banda Municipal de Música de Ezcaray, Banda Municipal de Música de Haro, Banda Municipal de Música de Santo Domingo de la Calzada, Banda Municipal de Música San Asensio. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música. <http://www.musicadanza.es/es/bases-de-datos/musica> [Última consulta: 20 de octubre de 2020].

<sup>162</sup> Banda Sinfónica de La Rioja, fundada en 2014. Archivo propio. Programa de mano del homenaje a Eliseo Pinedo organizado por el Gobierno de La Rioja el 10 de marzo de 2019.

<sup>163</sup> Biografía en anexo 3.

<sup>164</sup> Biografía en anexo 3.

<sup>165</sup> Un templete de estilo isabelino que dejó paso en 1954 al actual, la denominada “concha” o en sus primeras décadas “auditórium” del Paseo del Espolón.

<sup>166</sup> La mayor parte de las referencias históricas de este párrafo proceden de varios escritos de José Luis Alonso quien, en forma muy lírica, relató parte de sus recuerdos vividos con respecto a la historia musical riojana de las últimas siete décadas. También se han entresacado de las entrevistas a él realizadas. Hasta donde se ha podido, se ha completado el relato con datos contrastados en hemeroteca. Donde ha surgido la controversia ha predominado la fuente hemerográfica.

<sup>167</sup> En este sentido se contradice con lo indicado por de la Ossa cuando dice que “al parecer [las tropas italianas] no se acompañaron de músicos durante la contienda española” (de la Ossa Martínez, 2011, pág. 86).

como San Asensio<sup>168</sup>, antes de la movilización de 1936, existían dos bandas que rivalizaban por las actuaciones.

Tras la desaparición de las bandas militares, de Cantabria primero y de Bailén después, y una vez finalizada la Guerra, que mermó notablemente la actividad musical logroñesa, aparece en 1941 un proyecto de la Organización Juvenil perteneciente al Movimiento Nacional. En él, se ofrece la enseñanza de música a los jóvenes con el fin de formar una banda en la cual se les presta el instrumento. El responsable musical fue Emilio Caballero, violinista y compositor, quien supo incentivar a los denominados “balillas” con conciertos<sup>169</sup>. Paralelamente a los “balillas”, Fermín Irigaray intenta reagrupar a los músicos locales –o foráneos, vinculados al ejército, pero que habían decidido quedarse en la zona tras la disolución de las bandas militares– y crea una nueva banda, primero denominada “Banda de Requetés” y posteriormente “Banda Clavijo”, aunque cesaron su actividad pronto. Los sustituye un proyecto que pone en marcha la Beneficencia Provincial y que se había venido repitiendo en toda España desde mediados del siglo XIX<sup>170</sup> –a partir de la ley general de Beneficencia de 1849 (Gómez Urdáñez, 2012, pág. 191)– con una misión filantrópica:

Crear una Banda de Música que estuviera conformada por muchachos lo suficientemente bien formados e iniciados y con la preparación teórica, práctica y técnica para un elemental resultado y por lo tanto para formar una simiente digna que fructificase en algo positivo, sobre todos aquellos que deseaban su continuidad en el terreno profesional (Alonso, s.f., pág. 18).

Nace así la Banda de la Beneficencia, dirigida por Fermín Irigaray, quien sabiamente supo implicar a músicos profesionales como responsables de sección<sup>171</sup> de un grupo formado esencialmente por niños acogidos en el hospicio. En la dura posguerra, donde era muy difícil comer dignamente, disponer de un instrumento musical era casi una misión imposible. Sin embargo, la desaparición de la banda de Caballero hace que el instrumental que se les había suministrado pase a esta nueva formación.

---

<sup>168</sup> Con una población de unas 2.185 personas en los años treinta. Foro-Ciudad.com. <https://www.foro-ciudad.com/la-rioja/san-asensio/habitantes.html#EvolucionTabla> [Última consulta: 20 de octubre de 2020].

<sup>169</sup> J. L. Alonso, como músico de esta banda, recuerda dos especialmente: en la Bodega La Virgen y en un encuentro del Frente de Juventudes en El Escorial, en Madrid. Entrevistas a José Luis Alonso, el 3 y 30 de octubre, 2018.

<sup>170</sup> En los años cuarenta del siglo XX, en plena posguerra de hambre y escasez, entre Hospital y Beneficencia se acogían a más de mil personas a las que se añadieron otros tantos como refugiados de otras provincias, más los huérfanos que aprendían sus oficios en los talleres (Rivero Noval, 2001, pág. 287).

<sup>171</sup> J. L. Alonso recuerda especialmente a Antonio Cenamor, Ernesto Pérez y Gregorio Espinosa, nombres que reaparecerán en las próximas décadas implicados en diversos proyectos musicales y pedagógicos locales. Entrevistas a José Luis Alonso, el 3 y 30 de octubre, 2018.

Completa la recuperación del ambiente musical bandístico, en plena posguerra, otro proyecto. Este es encargado por el Ayuntamiento de Logroño al antiguo director de la Banda Militar del Regimiento de Cantabria, Daniel Mateo, en excedencia como militar, pero afincado en Logroño. Este preparó a un grupo de músicos que ensayaba en las Escuelas Trevijano de Logroño<sup>172</sup>, siendo el núcleo principal el constituido por tres tipologías: los músicos reservistas militares, los músicos que se encontraban realizando el servicio militar en Logroño –y por lo tanto de paso– y los jóvenes locales con interés en formarse en la pequeña academia dependiente de esta banda. Mateo impartió música y disciplina a partes iguales, según J. L. Alonso, pero consiguió motivación en todos y orden mediante la aplicación de un reglamento. El Ayuntamiento los mantuvo con una subvención anual a cambio de actuar en cerca de un centenar de actos y conciertos al cabo del año, convirtiéndolos en representativos de la ciudad. Dado que los profesionales variaban constantemente y que además estos músicos eran reclamados continuamente por cafés, teatros y salas de baile, donde cobraban más, Mateo opta por desarrollar un proyecto, denominado internamente “La murguilla”. Esencialmente, consistía en una sección más estable compuesta por los que se habían ido formando dentro de la banda, no profesionales, pero que le servían para cumplir con la mayor parte de los numerosos compromisos adquiridos con el consistorio: pasacalles, desfiles, procesiones, etc.

Por lo tanto, en los años cuarenta y primeros cincuenta se encuentran en la ciudad de Logroño dos formaciones. Por una parte, la considerada como Banda Municipal, dirigida por Mateo y con una incesante actividad que le impide la formación musical con cierta profundidad. Por otra, la Banda de la Beneficencia bajo la batuta de Irigaray, que va formando en su academia de la banda a los educandos, los cuales poco a poco adquieren mayor educación musical que los músicos municipales, al verse liberados de constantes obligaciones. J. L. Alonso recuerda que se habló en su día de su posible unificación, pero los responsables de ambas formaciones rechazaron enérgicamente cualquier tentativa.

A finales de los cuarenta<sup>173</sup>, Mateo se traslada de Logroño a un nuevo puesto en el ejército y es sustituido por José Gil Huici, clarinete principal en la banda. Ayudado por el tuba Manuel

---

<sup>172</sup> Aunque fueron ubicados inicialmente en una pequeña e insalubre sala del cuartelillo de la policía municipal, posteriormente se movieron a la segunda planta de la plaza de abastos o Mercado de San Blas, edificio del arquitecto Fermín del Álamo, inaugurado en 1930 y, finalmente, al aula número 3 de las escuelas municipales, frente al Gobierno Militar. Entrevistas a José Luis Alonso, el 3 y 30 de octubre, 2018.

<sup>173</sup> Alonso da una fecha aproximada de noviembre de 1949, en las festividades de Santa Cecilia (alrededor del 22 de noviembre), como presentación del nuevo director, aunque ejercía ya de director desde antes de esta datación (Alonso, Disonancias de antaño y hogaño, s.f., pág. 35).

López Astorga<sup>174</sup>, relanzó el proyecto de la banda municipal y amplió su ámbito a colaboraciones con grupos corales como el Orfeón Logroñés, además de actuaciones privadas para las sociedades locales<sup>175</sup>. La imagen de la Banda Municipal de Logroño, con sus uniformes blancos y gorras de plato es referencial en la ciudad en los primeros cincuenta, e incluso se producen salidas de la provincia para ayudar al soporte económico de la formación. Sin embargo, desde el consistorio no se tomaron en cuenta las necesidades humanas –los jóvenes que marchaban al servicio militar o los que debían dedicar más tiempo a sus trabajos eran apenas reemplazados por su escasa remuneración económica– y materiales, como el deterioro instrumental o la falta de él. El resultado fue una banda con una falta de proyección que colapsó organizativamente cuando falleció su director.

La publicación del Decreto de 30 de mayo de 1952 (*BOE* número 180, de 28 de Junio de 1952), por el que la creación, organización y sostenimiento de bandas de música se considera competencia exclusiva de las corporaciones municipales y provinciales, incluye en su artículo 209 los condicionantes de la gestión de estas formaciones. En él se obliga a que esas bandas, sostenidas con fondos municipales o provinciales, dispongan de un director perteneciente al Cuerpo Técnico de Directores, que debe ser elegido mediante concurso nacional. En esas fechas, en la provincia de Logroño, se encontraban en esta situación, es decir, soportadas con fondos públicos pero sin director del Cuerpo, la Banda Municipal –dirigida provisionalmente por López Astorga– y la Banda de la Beneficencia –con Irigaray al frente desde su fundación–, ambas en Logroño, más las de los ayuntamientos de Calahorra y Arnedo, ya fuera de la capital<sup>176</sup>. Del concurso para la provisión de plazas se adjudicaron directores, de los cuales se estudiarán más adelante los casos de Logroño, por afectar a este trabajo directamente. Simplemente, se adelanta que José Cabañero García fue destinado a la Banda Municipal de Logroño y que la formación desapareció en pocos meses. Parte de sus miembros se fusionaron –sin ningún proceso traumático esta vez– en la que sería denominada como Banda Provincial de Música de Logroño o Banda de la Academia Provincial de Música de Logroño, a la que opositó Eliseo Pinedo. Esta banda es la que, en la actualidad, y tras diversas transformaciones legales y evidentes renovaciones de personal, mantiene la actividad en la capital riojana bajo la denominación de Agrupación Musical Banda de Música de Logroño.

---

<sup>174</sup> Este músico reaparecerá más adelante en el proyecto bandístico y en el didáctico de Pinedo.

<sup>175</sup> Alonso cita el Círculo La Amistad, el Gran Casino y el Salón Iturri (Alonso, *Disonancias de antaño y hogaño*, s.f., pág. 39).

<sup>176</sup> Otras bandas, como las de Ezcaray, Santo Domingo o Haro disponían de su director perteneciente al cuerpo y no participaron en el concurso para designar director en propiedad (Ayala Herrera, 2013, págs. 331-333).

Se puede decir, por lo tanto, que las bandas de música en La Rioja han estado siempre presentes en la sociedad cultural regional a lo largo del siglo XX. Ha ocurrido en forma de bandas militares profesionales –desaparecidas en las primeras décadas del siglo XX– o como bandas civiles constituidas por aficionados y reforzadas por algún profesional, con dependencia casi exclusiva de una entidad oficial. En La Rioja, históricamente, han sido los ayuntamientos o la Diputación provincial. Esta es una situación común a numerosas agrupaciones de toda España, si bien en cada localidad o provincia se presentan casos particulares que afectan a su posterior evolución. Si se tiene en cuenta que en el escalafón de directores en 1957 y en 1964 solo aparecían cinco bandas en la provincia de Logroño (Ayala Herrera, 2013, págs. 37, 404), la situación actual, con once bandas en plena actividad, muestra una evidente mejora, y no solo cuantitativa.

#### 4.4. El acceso a la plaza de director de la Banda Provincial de Logroño

Como se ha explicado, en el Reglamento de funcionarios de la Administración, en su capítulo V “De los Directores de bandas de música civiles”, artículo 209, indica expresamente que “Todas las diputaciones provinciales, ayuntamientos, mancomunidades y cabildos insulares que sostengan de sus presupuestos bandas de música, tendrán obligatoriamente un Director perteneciente al Cuerpo Nacional”. Se recuerda que las bandas municipales se clasifican en dos categorías y estas a su vez en diferentes clases, según los presupuestos municipales. Las bandas dependientes de las entidades provinciales se categorizan en formaciones de segunda o de tercera clase, según que su presupuesto exceda o no de 20 millones de pesetas. De esta manera, en la entonces provincia de Logroño se establecieron las siguientes categorías y clases<sup>177</sup> para las bandas existentes sin director titular a fecha de la convocatoria, afectando a tres ayuntamientos y a la diputación (BOE número 221, de 8 de agosto de 1952, págs. 3.704 y 3.705).

##### Categoría primera

- Clase primera. Provincia de Logroño: Ayuntamiento de la capital<sup>178</sup>. (Con 23.000 pesetas de sueldo).

---

<sup>177</sup> Conforme al Reglamento de funcionarios de la Administración Local de 1952 –Decreto de 30 de mayo de 1952– en el que define la categoría primera –con clase especial, primera, segunda y tercera–. Esta clasificación reserva la categoría primera con clase primera a corporaciones con presupuesto superior a 10.000.000 de pesetas –el caso de la ciudad de Logroño– y la categoría primera, clase segunda a los ayuntamientos con presupuesto superior a 5.000.000 de pesetas y sin exceder los 10.000.000. Las Bandas dependientes de las Entidades provinciales se definen como de segunda o de tercera clase, según que su Presupuesto exceda o no de 5.000.000 millones de pesetas –en el caso de la Diputación Provincial de Logroño era superior, con lo cual pertenece a segunda clase–. (BOE número 221, de 8 de agosto de 1952, pág. 2.922)

<sup>178</sup> Así se indica en el texto publicado del BOE.

- Clase segunda. Provincia de Logroño: Diputación Provincial. (Con 18.000 pesetas de sueldo).

#### Categoría segunda

- Clase cuarta. Ayuntamiento de Calahorra. (Con 12.000 pesetas de sueldo).
- Clase quinta. Ayuntamiento de Arnedo. (Con 11.000 pesetas de sueldo)

El mismo Decreto, en su Sección 2, Artículo 211, indica que “los directores de bandas de música civiles constituyen un Cuerpo Nacional de Administración Local, dependiente de la Dirección General del ramo, y se agruparán en dos categorías” siendo el orden de clasificación el determinado por la fecha de ingreso en el Cuerpo. Se recuerda que Eliseo Pinedo había obtenido, a nivel nacional en las oposiciones de 1940-1941, el puesto 23 de la segunda clase en la primera categoría y que en las de 1948 no había logrado el ascenso a primera clase, por lo que no podía acceder a la plaza del Ayuntamiento de Logroño pero sí a la de la Diputación Provincial de Logroño. Se desconoce si solicitó para otra provincia o municipio<sup>179</sup>.

El Artículo 218 del Decreto indica también que los concursos para otorgar nombramientos en propiedad se convocarán en el *BOE* por la Dirección General de Administración Local. La convocatoria del “concurso para la provisión en propiedad de plazas vacantes de Directores de Bandas, Academias, Escuelas y Entidades Musicales análogas” se produjo unos meses después (*BOE* número 221, de 8 de agosto de 1952, págs. 3.704 y 3.705). Una vez vista la convocatoria, el 30 de agosto Pinedo solicita<sup>180</sup> tomar parte en el Concurso de Directores de Bandas de Música Civiles de 1952.

Eliseo Pinedo comenzó en Tudela cobrando en 1947 un salario base de 9.000 pesetas. A las “asignaciones” por solfeo, pagas extraordinarias y quinquenios se le añadió el aumento por carestía de vida citado, llegando a ser su sueldo en 1953 de 16.680 pesetas. Dado que el sueldo de la categoría a la que pertenecía la plaza de la Diputación a la que optó era de 18.000 pesetas, no puede decirse que el sueldo fue el motivo esencial del traslado, sino que evidencia la necesidad de la cercanía de la familia y su tierra<sup>181</sup>.

---

<sup>179</sup> Se puede especular con que Haro habría sido un sitio casi seguro para concursar si hubiera estado libre en 1953, situación que ocurrió poco después, al cambiar de destino Miguel de la Fuente en 1955 –tras más de 25 años en el puesto– para irse a la Banda de Música de Sestao (de la Fuente Rosales, 2005, pág. 308). Cuando en 1957 convocan la plaza Pinedo ya estaba establecido en Logroño y con varios proyectos en marcha.

<sup>180</sup> AGLR. Declaración para el Concurso de Directores de Bandas de Música Civiles de 1952.

<sup>181</sup> El sueldo aparece reflejado en la “Plantilla Ideal, Estadillo C, Grupo C, Servicios Especiales, Subgrupo a, Funciones de índole Intelectual” y era de 18.000 pesetas anuales, por debajo de los Técnicos-Administrativos de



Al concurso para la plaza de la Banda de la Diputación de Logroño se presentaron 35 directores del Cuerpo Técnico. Algunos de ellos trabajaban también para otras bandas, como es el caso de Miguel Lafuente Álvarez –en esos momentos llevaba 25 años como director de la Banda Municipal de Haro– o José Cabañero García<sup>182</sup> –que obtendría la plaza para la Banda Municipal de Logroño, de primera categoría–. El tribunal calificador para definir los méritos artísticos y profesionales de los concursantes estuvo formado por dos músicos locales referenciales durante décadas: Lorenzo Blasco Martínez y Fermín Irigaray<sup>183</sup>. En el acta de 31 de enero de 1953 alaban que:

Todos y cada uno de los concurrentes poseen una cultura musical muy elevada. Realmente esto nos llena de satisfacción porque de un Cuerpo Nacional integrado por tan ponderados elementos, se puede esperar grandes frutos en pro del Arte Musical Patrio. [...] El que figura en primer lugar [de los seleccionados], D. Eliseo Pinedo López, creemos sea el más adecuado Director, dadas las circunstancias que concurren en nuestra Banda Provincial, por su calidad de riojano, pero sobre todo, por su brillante expediente que supera a todos los presentados y además por su actuación al frente de la Banda de Música municipal de Tudela, (Navarra) de la que es titular por oposición directa (Blasco, L. e Irigaray, F., informe de 31 de enero de 1953)<sup>184</sup>.

El resto de las plazas de director de la provincia quedaron de la siguiente manera (*Nueva Rioja*, 2 de abril de 1978):

- Ayuntamiento de Logroño, clase primera: José Cabañero García<sup>185</sup>
- Ayuntamiento de Calahorra, clase cuarta: Manuel Salinero Rueda
- Ayuntamiento de Arnedo, clase quinta: Gregorio Tejero Tejero

Parece que una de las máximas que tuvieron en cuenta, afortunadamente para Pinedo, fue la experiencia en el cargo y las excelentes referencias que llegaban de Tudela. Esenciales pudieron ser los criterios de la Asociación de Directores que, mediante los editoriales de su *Boletín*, ya en

---

Cuerpos Nacionales (Secretario, Interventor, etc.) pero en la parte alta de los sueldos de la Diputación, con el mismo sueldo que un Jefe de Contribuciones, Catastro y Amillaramientos o un Jefe de Contabilidad e Intervención. Los sueldos del médico director del Hospital y del médico director de la Beneficencia eran de 16.875 ptas., mientras que el archivero bibliotecario –José María Lope Toledo–, el arquitecto y los técnicos de titulación superior recibían 13.500 ptas. mensuales. (Actas de la Diputación Provincial de Logroño, 19 de enero de 1954, pág. 31v). AHPLR.

<sup>182</sup> Biografía breve en anexo 3.

<sup>183</sup> Quien era el Director de la Banda Provincial –Banda de la Beneficencia– en esos momentos de manera interina. (Jiménez Torres y Jiménez Torres, 2011, págs. 277-278). Biografía breve en anexo 3

<sup>184</sup> AGLR. El informe de la Comisión Calificadora puede consultarse completo en el anexo 4.

<sup>185</sup> José Cabañero García había quedado en segunda posición en el concurso de la Diputación. Curiosamente, ninguno de los otros dos directores estaban en el listado de 10 personas enumeradas por méritos y preferencia en el informe de la Comisión Calificadora del concurso.

1935, hacían mención de “ni un músico populachero, ni un músico sabihondo”<sup>186</sup>. Pinedo demostraba ser, en este caso, un director con referencias ejemplares.

El nombramiento se produjo el 5 de febrero de 1953 y tomó posesión del cargo el 23 de abril<sup>187</sup> (Diputación Provincial de Logroño, 1953, págs. 147v y 148). Según el citado Decreto de 30 de mayo de 1952, las funciones del Director de banda de música quedan especificadas de una manera muy concreta, en especial en las responsabilidades y misiones del cargo<sup>188</sup>, por lo que el trabajo de Pinedo al frente está definido. A ello se dedica desde un primer momento con responsabilidad. La prensa local reprodujo la noticia justo al día siguiente (*Nueva Rioja*, 6 de febrero de 1953, pág. 2).

#### 4.5. La promoción de la Banda Provincial de Música

Es preciso explicar aquí la situación paralela entre las dos bandas de la capital riojana. Se recuerda que la Banda Municipal de Logroño realizaba cerca de un centenar de actuaciones al año para el consistorio. Era una formación con una base de aficionados, formados muchos dentro de la propia banda, y la colaboración de una serie de músicos con oficio, pero cuya profesión principal era otra.

El nuevo director, José Cabañero García, que accede al puesto a la vez que Pinedo, afrontó la nueva época de la banda con una perspectiva que no encajó con las posibilidades de la formación musical. Según Alonso, sus amplias explicaciones de las músicas a interpretar no se

---

<sup>186</sup> *Boletín de la Asociación Nacional de Bandas de Música Civiles*, n.º 9, de 15 de octubre de 1935, pág.5 y 6 citado en (Ayala Herrera, 2013, pág. 172).

<sup>187</sup> En la misma fuente, en diferentes documentos, aparece que tomó posesión el 12 de mayo. AGLR. Hoja matriz de servicios de Eliseo Pinedo López.

<sup>188</sup> Decreto de 30 de mayo de 1952 (*BOE* n.º 180, de 28 de Junio de 1952) por el que se aprueba el texto del Reglamento de funcionarios de la Administración local. Artículo 224.

1. El Director de la banda de música tendrá el carácter de funcionario técnico y Jefe del servicio a su cargo, y sus cometidos se consignarán en el oportuno reglamento que cada corporación habrá de dictar, especificando los casos en que le compete proponer, informar o decidir.

2. Corresponderá a dichos funcionarios proponer, informar o resolver, según los casos, sobre los extremos siguientes:

- a) Plantilla de músicos, número y clase de instrumentos integrantes de la banda;
- b) Selección y nombramiento del personal a sus órdenes;
- c) Adquisición y conservación del material, instrumentos y partituras y organización del archivo y almacén;
- d) Actuación de la banda en conciertos de cualquier clase, y programa a ejecutar;
- e) Régimen de estudio y ensayos;
- f) Licencias, premios y correcciones del personal a sus órdenes.

3. Será preceptivo el informe del Director de la banda de música en la formación de los reglamentos, del presupuesto del servicio, y en aquellas resoluciones que afecten al orden artístico, administrativo o disciplinario de la banda.

correspondían con sus gestos en la dirección<sup>189</sup>. Pero el mayor problema estribó en su falta de visión de la realidad. Apoyándose en su propia capacidad musical, pretendió alcanzar un elevado nivel sin valorar de lo que realmente disponía y sin apreciar su base humana. Según Alonso, despreció la labor directorial de sus predecesores, se presentó déspota y amenazante con los músicos en fase de formación y no consiguió implicar a los profesionales. Ni siquiera llegó a comprometer a los responsables municipales, que podrían haberle apoyado en el proceso de reconversión de la banda y con quienes creó una enemistad irreconciliable (Alonso, *Disonancias de antaño y hogaño*, s.f., pág. 55). “Pedía mucho donde no se podía pedir y se le hizo también un poco la vida imposible” (Entrevistas a José Luis Alonso, el 3 y 30 de octubre de 2018).

Es decir, Cabañero adolecía de que ser el “técnico absoluto, seco y sin la flexibilidad que el ejercicio del cargo requiere” que citaba el *Boletín* de 1935 de la Asociación Nacional de Directores como tipología a evitar (Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles, 1935, pág. 6). La Banda Municipal de Logroño quedó disuelta por su director el 12 de octubre de 1953, seis meses después de su incorporación al cargo. Cabañero, sin banda, fue declarado en “excedencia forzosa” en mayo de 1955, cobrando sin ejercer, un sueldo del 80% hasta su jubilación en enero 1976<sup>190</sup>.

Por su parte, y volviendo a la Banda Provincial, unos pocos meses después de su toma de posesión, Pinedo ya ha comenzado la reorganización desde la base del respeto y el conocimiento de la realidad existente, tanto de la Banda como de la Academia que de ella dependía. El nuevo director parte de una situación heredada de Irigaray, con “una Banda diezmada, a falta de elementales necesidades, aunque a decir verdad el reducido grupo unido a sus maestros y tutores musicales mantenían una estrecha colaboración que les permitía, por lo menos, estar presentes en algunas y diversas actividades” (Alonso, *Disonancias de antaño y hogaño*, s.f., pág. 59).

Pinedo lleva a cabo una reestructuración de la agrupación musical, que comienza con las bases, y que alcanza progresivamente al nivel profesional –teniendo en cuenta la valoración y equilibrio de las voces–, al nivel de los objetivos –aumentando el número de conciertos y ampliando el repertorio– y al nivel humano –consiguiendo una formación musical compacta en la que primara el grupo antes que las individualidades, con una importante implicación de los miembros en el proyecto–. Así lo recordaban quince años después los músicos de la agrupación:

---

<sup>189</sup> Situación habitual ante el acceso de un nuevo director a un grupo ya establecido y acostumbrado a otras direcciones. Por lo general, requiere de un tiempo de aclimatación tanto de uno como de otros a la forma de ver la música y a la propia técnica de la dirección.

<sup>190</sup> Archivo Ayuntamiento de Logroño (AAL). Resolución de la declaración de excedencia forzosa del cargo de Director de la Banda de Música.

“La llegada a la dirección de la banda provincial del señor Pinedo significó uno de los capítulos más importantes de su existencia. Con don Eliseo aumentó el número de miembros, adquirimos seguridad, repertorio (*Nueva Rioja*, 16 de septiembre de 1969, pág. 3).

La situación en la que quedan los músicos de la banda municipal –autodefinidos como “componentes de la Banda Subvencionada del Excmo. Ayuntamiento de Logroño”– les lleva a remitir en abril de 1954 una instancia a la Diputación. En ella se ofrecen “a formar parte de la Banda provincial de acuerdo con las condiciones que por ambas partes se estipulen”<sup>191</sup>. La admisión de dichos solicitantes se llevó a cabo, suponiendo un crecimiento de la Banda Provincial<sup>192</sup> que queda documentado en sucesivas solicitudes de su director a la Diputación para la ampliación y renovación de las chaquetas, pantalones, gorras y guerreras. Cada una de las solicitudes, conocida por Pinedo la escasez presupuestaria, se hace en años sucesivos.

En un escrito de 20 de mayo de 1954, redactado y firmado en “la Casa de Beneficencia”, donde la Banda Provincial tenía su sede, Fermín Irigaray y Eliseo Pinedo, como antiguo y nuevo director respectivamente, acuerdan que se ejecute la orden del Presidente de la Diputación por la que “el instrumental” de la Banda Provincial de Música –que aparece relacionado en el mismo con un total de 34 instrumentos, algunos de sistemas de llaves obsoletos– sea trasladado a la Academia Provincial de Música. Todo ello con el conforme del “Administrador en funciones” José Lacalzada Biel<sup>193</sup>. Esta reorganización y reciclaje de instrumentos muestra la necesidad de medios de cara a la nueva perspectiva de personal que se le plantea a Pinedo.

La Banda Provincial que recibe Pinedo en 1953 es un grupo de veintidós músicos. En 1954 las solicitudes de uniformes hablan de cuarenta músicos, que se incrementarán a cincuenta en 1956<sup>194</sup>. Esa variabilidad supone una reorganización de puestos, funciones y medios materiales. También se solicita al Ayuntamiento de Logroño, el 26 de mayo de 1954, los uniformes “de la extinguida Banda Subvencionada por el Excmo Ayuntamiento” ya que en la reagrupación algunos músicos no poseen la ropa necesaria. Las deficientes condiciones materiales con las que

---

<sup>191</sup> ACPMLR. Escrito de 7 de mayo de 1954, de Secretaría de la Diputación Provincial de Logroño, en la que solicita informe a Eliseo Pinedo sobre la posibilidad de la admisión.

<sup>192</sup> Denominada también popularmente y en la prensa como Banda de la Academia Provincial de Música de Logroño, o Banda de la Academia.

<sup>193</sup> ACPMLR. Escrito de Fermín Irigaray y Eliseo Pinedo.

<sup>194</sup> ACPMLR. Por las liquidaciones de los repartos mensuales se sabe que en 1955 estaba compuesta de 47 músicos, en 1957 de 44, en 1958 de 40 y en 1959 por 38, divididos en varias categorías, y a los que habría que añadir los educandos, a razón de entre cuatro a ocho por año.

se enfrentó Pinedo pueden observarse en un escrito de julio de 1954 enviado por este a la Diputación:

[Existe] una necesidad perentoria que se deja sentir en el atuendo de los integrantes [...]. Los componentes de la Banda Provincial de Música, que en unión de los elementos de la extinguida Banda subvencionada por el Municipio, se presentan al público con frecuencia. Participan en los tres conciertos que todas las semanas promueve el Excmo. Ayuntamiento de esta Capital [y] no disponen más que de un uniforme azul, raído y en mal estado, indecoroso para las actuaciones públicas. Como quiera que los elementos de la Banda que fué [sic] sostenida por el Ayuntamiento disponen de un uniforme azul que la Corporación Municipal les ha cedido, y de unas chaquetas blancas, propiedad de dichos músicos, el Director que suscribe se atreve a proponer a esa Excma. Corporación dote a los veintidós integrantes de la Banda Provincial de chaquetas blancas como las que poseen los restantes<sup>195</sup>.



Imagen 15. AMTH. Banda Provincial de Música de Logroño en las escalinatas del palacete de presidencia de la Diputación. Años sesenta.

Es paradójico que, antes de la llegada de Pinedo, los músicos que adquirirían mayores destrezas en la Banda de la Beneficencia solían incorporarse a la Banda del Ayuntamiento de Logroño (Entrevistas a José Luis Alonso, el 3 y 30 de octubre de 2018). La de la Beneficencia era una

---

<sup>195</sup> ACPMLR. Copia al carbón, escrita a máquina, fechada pero sin firma, redactada por Eliseo Pinedo el 12 de julio de 1954.

especie de banda encargada de la formación de los posibles músicos que nutría a la municipal. Sin embargo, ahora se convierte en el principal motor de la interpretación musical en la capital de la provincia y acoge a aquellos músicos más capaces. Incluso se adquieren derechos de uso de las partituras que formaban el repertorio de la Banda Municipal, de propiedad particular – Benjamín Majuelo<sup>196</sup> aparece como su dueño–, en sistema de préstamo para la agrupación musical. Son años en los que la Banda Provincial es uno de los pocos referentes musicales de la ciudad de Logroño<sup>197</sup>, que a su vez era el foco principal de la cultura de la provincia.

La Banda Provincial se vincula anualmente con las numerosas actuaciones de representación y en colaboración con el Ayuntamiento. Observando los estadillos y listados, tanto de músicos como de actividades, encontramos datos<sup>198</sup> como los siguientes, que reflejan la enorme actividad desplegada en estos primeros años de la dirección de Pinedo: en 1955 se detallan casi 80 actuaciones, en 1956 son 89, al año siguiente otras 88, a lo largo de 1958 están contabilizadas por Pinedo 101 actuaciones y en 1960 llegaron a 112. Estas actuaciones censadas comprenden conciertos –miércoles, sábado y domingos de junio a agosto con hora y media duración–, procesiones, vísperas, traslados de santos o vírgenes, bailables a medio día, por la tarde o por la noche, dianas, vaquillas, corridas de toros o pasacalles. Solamente para las Fiestas de San Mateo aparecen ya contabilizadas 23 actuaciones entre dianas, conciertos y bailables de tarde y de noche. Todo ello a solicitud del Ayuntamiento de Logroño, que en sus encargos a la Banda Provincial indicaba “la necesidad de que aquella Agrupación musical acompañe en los actos públicos a la Corporación”. A estas actividades se añadían encargos puntuales por visitas oficiales a la ciudad o actos sobrevenidos, tanto de la Diputación –al fin y al cabo sus responsables oficiales directos– e incluso por encargo del Gobierno Civil y del Gobierno Militar de Logroño. Tanto la cantidad como el tipo de actos son semejantes a los realizados por otras formaciones en España en la época, tal y como indican en sus listados Brufal Arráez (2008, pág. 8) y Pacheco del Pino (2012, págs. 361-363).

---

<sup>196</sup> Benjamín Majuelo fue organista y director de una de las dos bandas de música con las que contaba Igea en los años veinte y treinta del siglo pasado (Sáez-Benito Jiménez, 2009, pág. 57).

<sup>197</sup> Como muestra, cuando se construye “la concha” del Espolón, diseñada por Jaime Cerdell, le sirve como principal escenario durante años, pese a que no la inaugura la Banda Municipal, que estaba en su fase final de desintegración, sino la Banda Municipal de Bilbao. Con más precisión, “la popular Concha fue inaugurada por la Rondalla Logroñesa que dirigía Paulino Fernández, aunque se estrenó con más solemnidad el 21 de septiembre de 1954 con la actuación de la Banda de Música de Bilbao” <https://www.larioja.com/logrono/paseo-viejo-espolon-20180422005224-ntvo.html> [Última consulta: 24 de octubre de 2021].

<sup>198</sup> ACPMLR. Documentación administrativa sin clasificar.

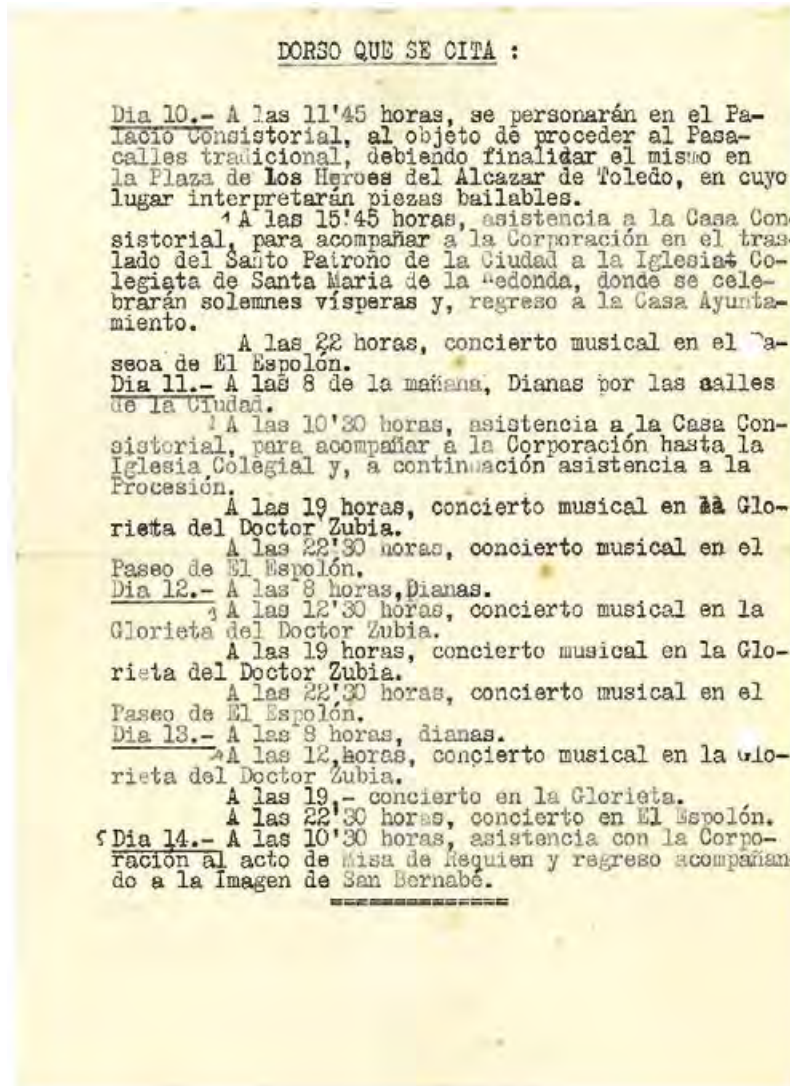


Imagen 16. ACPMLR. Listado de actos municipales en los que la Banda Provincial debe participar en las festividades de San Bernabé de 1954 (5 días).

A estos actos “normales” se añaden otros con un carácter pintoresco. Tres ejemplos muestran esa disponibilidad para la que siempre debían estar preparados: en el primero se vieron incluidos en diversas recepciones privadas a reliquias en iglesias de congregaciones religiosas menores en las que la banda ponía la música a actos compartidos por autoridades políticas y clero; en el segundo, actuaron el “recibimiento a los [tres] andadores (excelentes deportistas) que realizan la vuelta a pié [sic] de la zona Norte de España, como consecuencia de la inauguración de la carretera transpirenaica de Larrau (Francia) – Ochagavía (España)” encargado por el Ayuntamiento de Logroño en 1960<sup>199</sup>; una tercera situación extrema se vivió en un día del

<sup>199</sup> ACPMLR. Escrito de solicitud del Ayuntamiento y la Diputación al Director de la Banda Provincial.

Corpus Christi cuando, tras haber realizado todos los acompañamientos y procesiones correspondientes, el ayuntamiento solicita a Pinedo que desfile tras una representación de un circo instalado provisionalmente en la ciudad y que quería hacer promoción de sus actuaciones. La Banda Provincial, con Pinedo al frente, tuvo que desfilarse tras una parada formada por payasos, acróbatas y animales, elefante incluido (Alonso, *Disonancias de antaño y hogaño*, s.f., pág. 72) y cancelar el concierto que tenían programado para ese día. Este degradante empleo de la Banda para los actos más rocamboleros era una situación que a Pinedo le molestaba especialmente –aunque la tuviera que acatar–, implicado como estaba en la dignificación del trabajo del músico.



Imagen 17. AMTH. Eliseo Pinedo dirigiendo a la Banda Provincial de Música de Logroño en los años sesenta en la concha del Paseo del Espolón.

Pese a estos desatinos por parte de los gestores municipales y provinciales de los que dependían, Eliseo Pinedo intentó en todo momento que los músicos de la Banda estuvieran socialmente bien considerados. Por ello, además de evitar el aspecto raído de los viejos trajes que se encuentra a su llegada a Logroño, reivindica al Ayuntamiento de Logroño el papel de la música como profesión:

Es para mí un deber poner en conocimiento de Vd. [Presidente de la Comisión de Festejos del Ayuntamiento] que no dice nada en favor de Logroño y de su cultura lo poco que se cuidan las actuaciones de la Banda. Durante los meses de mucho calor, sería conveniente suspender los conciertos de los domingos y trasladarlos a otro día de la semana. También debería evitarse que la Banda actúe en tablados, que da la sensación de una “charanga” amenizando las fiestas de un pueblo. Debe darse a la Banda todo lo que ella va consiguiendo con su trabajo, procurando



dignificarla a medida que se supere su cometido artístico para que los componentes de la misma, viendo las consideraciones de que son objeto, se crean en el deber de corresponder<sup>200</sup>.

En este sentido, María Teresa Hernández recuerda que su marido trataba de que los músicos de la banda dispusieran en su calendario una fecha libre de compromisos en las fiestas de San Roque –16 de agosto– para poder ganarse un dinero extra, tan necesario para ellos. A los músicos de la Banda se les valoraba especialmente y les contrataban individualmente en los pueblos riojanos (Entrevista a M.<sup>a</sup> Teresa Hernández, el 31 de julio, 2018).

Cuando Pinedo accede por concurso a la plaza de la Banda Provincial, esta únicamente tiene asignado un pequeño presupuesto para funcionamiento que se reduce al pago de la figura de director no titular –en la persona de Fermín Irigaray–, al mantenimiento del instrumental y pocos conceptos más. La actividad se limita a unos pocos conciertos y la misión principal era la Academia de la Banda, centrada en la formación de los instrumentistas que nutrirían a las dos formaciones locales. Tras la desmembración de la Municipal, la manera en la que el Ayuntamiento de Logroño contrató la “celebración de conciertos y asistencia a ceremonias” fue mediante un concurso público. Pinedo realiza una oferta inicial de 1.000 pesetas por concierto y 500 por ceremonia<sup>201</sup>. Tras la contratación del primer año la fórmula sería la renovación, incrementándose las cantidades a 1.500 y 750 pesetas respectivamente. Posteriormente, se realizó un informe en el que Eliseo Pinedo propone actuaciones por un importe alzado determinado, tal y como indica un acuerdo del Negociado de Festejos del Ayuntamiento de Logroño que comunican al Patronato de la Academia Provincial de Música “a fin de que presten conformidad y pueda esta Corporación tener por contratada dicha Banda [...] en la cantidad global e igual al contrato suscrito en el pasado”<sup>202</sup>.

Según los libros de contabilidad del Ayuntamiento de Logroño, los importes presupuestados<sup>203</sup> para las actuaciones de la banda, con los conceptos “para satisfacer el importe

---

<sup>200</sup> ACPMLR. Borrador de carta dirigida al Presidente de la Comisión de Festejos del Ayuntamiento de Logroño solicitando la contratación para las actividades musicales del siguiente año. S.f.

<sup>201</sup> ACPMLR. Copia al carbón del escrito presentado por Eliseo Pinedo como Director de la Academia Provincial de Música de Logroño de fecha 10 de mayo de 1954.

<sup>202</sup> ACPMLR. Traslado del alcalde de Logroño, Julio Pernas Heredia, de fecha 27 de abril de 1957. Existen documentos de contratación desde 1955.

<sup>203</sup> AAL. Presupuestos del año 1953. Se ha añadido el año 1953, con la Banda Municipal de Logroño aún en activo, con el fin de observar la evolución presupuestaria. Esta partida incluye, además del concepto de “Subvención anual a la Banda de Música de Logroño” (77.500 pesetas), la asignación para el Director (23.000 pesetas) y uniformes (8.500 pesetas).

de la ejecución de conciertos públicos con Bandas u otras agrupaciones musicales”<sup>204</sup> eran los siguientes:

Tabla 3. ACPMLR. Presupuesto de Festejos/Banda en el Ayuntamiento de Logroño. Elaboración propia.

<b>Año</b>	<b>Presupuesto Banda</b>	<b>Facturación final</b>	<b>Total capítulo Festejos</b>	<b>Porcentaje</b>
1953	109.000		277.000,00	39,35%
1954	86.000		627.674,30	13,70%
1955	97.250	145.000	527.674,30	18,43%
1956	145.000	180.000	608.000,00	23,85%
1957	100.000		458.000,00	21,83%
1958	180.000		510.000,00	35,29%
1959	180.000	200.000	580.000,00	31,03%
1960	200.000	200.000	650.000,00	30,77%
1961	200.000		650.000,00	30,77%
1962	200.000		700.000,00	28,57%
1963	200.000	400.000	700.000,00	28,57%
1964	300.000	430.000	900.000,00	33,33%
1965	360.000		1.060.000,00	33,96%
1966	360.000		1.060.000,00	33,96%
1967	360.000	433.000	1.560.000,00	23,08%
1968	432.000		1.232.000,00	35,06%
1969	432.000		1.232.000,00	35,06%

El gráfico que se puede extraer de esta tabla muestra visualmente un incremento, no solo en el importe del epígrafe destinado a las actividades de representación a cargo de la formación musical, sino también de los porcentajes que suponían respecto de la partida global de “Ferias, exposiciones, concurso, funciones y festejos” donde estaba incluida, pasando del 13,70% al 35,06%.

<sup>204</sup> AAL. Presupuestos de los años correspondientes.

En los años 1953, 1954 y 1955 se contabilizan en este capítulo de “Ferias, exposiciones, concurso, funciones y festejos” un epígrafe de “Asignación al Director de la Banda de Música” por un total de 23.000 pesetas más los correspondientes quinquenios otras 10.674,30 pesetas. Estas cantidades desaparecen una vez se establece la excedencia forzosa de Cabañero.

Concepto: “Para satisfacer el importe de la ejecución de conciertos públicos con Bandas u otras agrupaciones musicales”, dentro del capítulo decimotercero, artículo tercero, “Ferias, exposiciones, concurso, funciones y festejos” de los Presupuestos de los años 1954-1958.

Concepto: “Para satisfacer el importe de la ejecución de conciertos públicos con Bandas u otras agrupaciones musicales”, dentro del capítulo segundo, artículo segundo, epígrafe 4. Cultura, partidas de “Festejos” de los Presupuestos de los años 1959-1969.

Gráfico 2. ACPMLR. Presupuesto en pesetas, en paralelo, destinados a la Banda y a Festejos por el Ayuntamiento de Logroño. Elaboración propia.

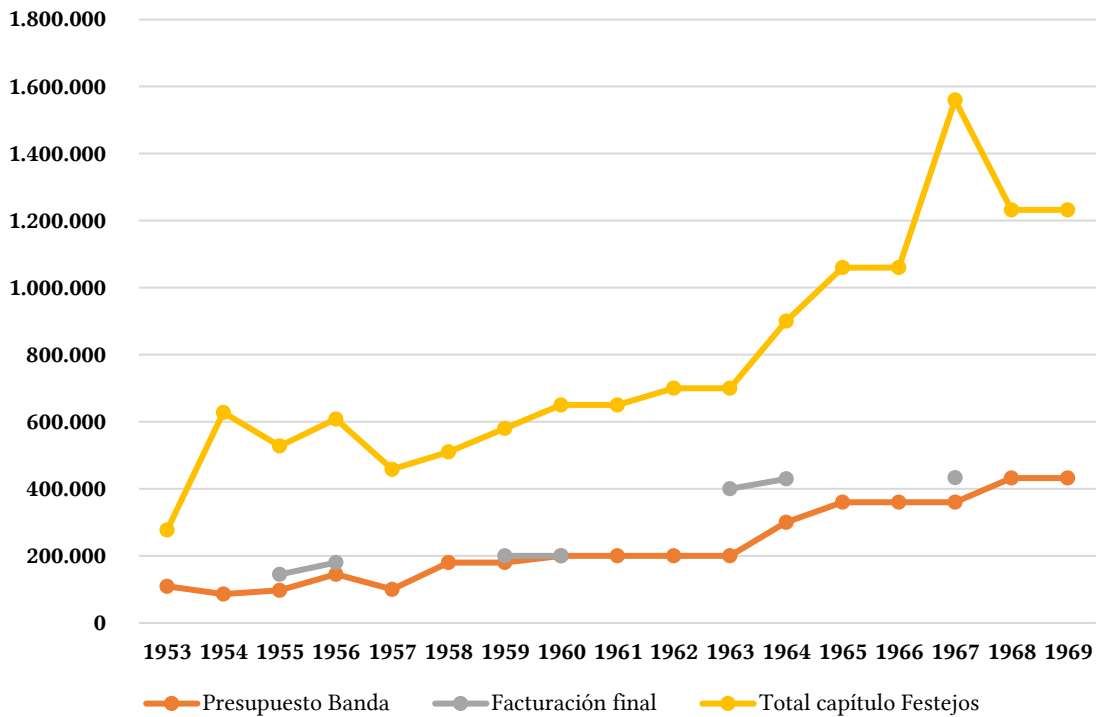
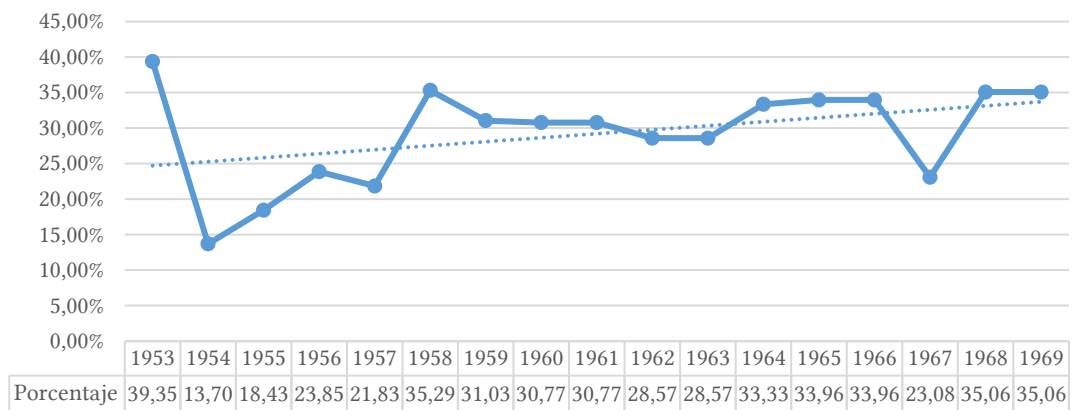


Gráfico 3. ACPMLR. Evolución del porcentaje de los presupuestos destinados por el Ayuntamiento de Logroño a la Banda frente al total de Festejos. Elaboración propia.



Uno de los problemas que se observan en las propuestas económicas de Pinedo para las contrataciones anuales se produce por esta serie de “imprevistos” que el Ayuntamiento intentó dejar cubierto en 1956 cuando, en un escrito de la Comisión de Festejos, además de establecer el importe anual, indica su intención de no excederse de la cantidad presupuestada:

Si por causa de cifrar las actuaciones que se señalan y se celebren, a precios que no cuadren con esta cantidad de 145.000.- pesetas, quedaría agotada la consignación, la Agrupación Musical en

cuestión vendrá en la obligación de continuar sus actuaciones sin girar contra la Corporación recibo alguno, ya que el compromiso se contrae por una cantidad estipulada y las actuaciones de aquellos, a capricho y necesidad de la Corporación Municipal<sup>205</sup>.

Los excesos en este sentido fueron tan grandes, como se ha visto arriba, que se hizo preciso crear un tanto alzado para cada actuación fuera de las actividades previstas como normales –y que fácilmente superaban el centenar cada año– con el fin de no excederse en esos “caprichos y necesidades” municipales. Los importes facturados –es decir, las cantidades que realmente se cobraron por las numerosas actividades realizadas, más allá de las previstas en los presupuestos– rondaron entre las 145.000 pesetas en 1955<sup>206</sup> y en 1956, y las 433.000 pesetas en 1967<sup>207</sup>. Si comparamos estos importes con los contenidos en los proyectos de presupuestos, podemos observar que los incrementos de las facturaciones son enormes, en algunos casos hasta del cien por cien de lo presupuestado.

Desde 1962 Pinedo propone al Ayuntamiento de Logroño un aumento de la partida presupuestaria destinada a la contratación de la Banda Provincial –con la idea de reflejar la realidad vivida año tras año–, pero se encuentra con la falta de disposición de este. Finalmente solicita un incremento que lo doble, de 200.000 a 400.000 pesetas, justificándolo con diversos factores como el aumento del nivel de vida, el mantenimiento del instrumental, la renovación del vestuario o las numerosas actividades a las que se veían abocados, en crecimiento, año tras año. Como contrapartida, se ofrecen actuaciones de representación oficial sin límite y hacerse cargo de la colocación y recogida de las 200 sillas que se disponían para los conciertos por parte del consistorio local. También propone ampliar el número de conciertos, por ejemplo en el teatro de Educación y Descanso<sup>208</sup> de la capital, gratuitos y por invitación del Ayuntamiento.

---

<sup>205</sup> ACPMLR. Escrito de la Secretaría de la Comisión de Festejos del Ayuntamiento de Logroño, de 21 de mayo de 1956. Copia del escrito enviado a la Banda Provincial.

<sup>206</sup> ACPMLR. Aunque fueron inicialmente contratados para 78 actuaciones por 97.250 pesetas, los actos se dispararon, según escrito de Eliseo Pinedo de 12 de mayo de 1955, en el cual también se solicitan a la Diputación 40 pantalones y gorras para afrontar con dignidad el incremento de actos.

<sup>207</sup> ACPMLR. Documentación dispersa de varios años.

<sup>208</sup> Antiguo Teatro de la CNT, que en la dictadura fue renombrado y destinado a los más variados usos y que actualmente vuelve a funcionar con el nombre original de su construcción, en 1931.



Imagen 18. AMTH. Eliseo Pinedo (derecha, con la gorra en la mano) desfilando con la Banda Provincial de Música de Logroño. Años cincuenta.

En otro ámbito de gestión, los repartos entre los músicos que conformaban la Banda Provincial están detallados por porcentajes en tablas realizadas al efecto por Pinedo. En ellas se pueden ver las plantillas y sus categorías. La banda de los años cincuenta está formada por un grupo de entre cuarenta y cincuenta músicos a razón de dos flautas, dos oboes, dos requintos, tres clarinetes principales, tres segundos y otros tres terceros, tres saxos altos, tres tenores y un barítono, dos fliscornos, dos trompas, tres trompetas, tres trombones, dos bombardinos, tres bajos –tubas–, timbales, caja, bombo y platos. Todo ello dividido en categorías de primera hasta cuarta y a los que se añaden un subdirector –José Luis Alonso perennemente– y responsables de “multas e instrumentos”, sillas, papelero y archivero. Cada cargo, en función de su categoría y responsabilidad, obtiene un porcentaje que repercute en el cobro mensual por sus actuaciones. También se participaba a los educandos, con una cantidad de aproximadamente un tercio de los de primera categoría.

Como dato anecdótico, existía por acuerdo oficial una cantidad que se detraía para la Diputación por el concepto de “arreglos instrumentos” y que equivalía al 10%, misma proporción que correspondía al director. Ese 10% estimado como “ingresos en metálico por actuaciones de la Banda” se añadía a la aportación de la Diputación a la Banda. Realmente, esta se limitaba a

una aportación económica, por ejemplo en 1957, de 50.000 pesetas por el concepto de “instrumental y vestuario de los componentes de la banda”<sup>209</sup>.

**Banda de la Academia Provincial de Música**  
**REPARTO**

CANTANTE	NOMBRE	PES.	DOS.	UPELLO	FIRMA
1.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
16.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
17.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
18.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
19.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
20.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
21.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
22.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
23.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
24.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
25.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
26.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
27.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
28.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
29.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
30.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
31.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
32.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
33.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
34.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
35.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
36.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
37.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
38.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
39.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
40.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
41.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
42.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
43.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
44.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
45.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
46.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
47.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
TOTAL		2,887.70	530	2,887.70	

**Banda de la Academia Provincial de Música**  
**REPARTO**

CANTANTE	NOMBRE	PES.	DOS.	UPELLO	FIRMA
1.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
2.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
3.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
4.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
5.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
6.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
7.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
8.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
9.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
10.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
11.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
12.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
13.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
14.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
15.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
16.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
17.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
18.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
19.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
20.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
21.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
22.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
23.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
24.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
25.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
26.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
27.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
28.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
29.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
30.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
31.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
32.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
33.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
34.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
35.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
36.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
37.	Antonio Gaitan	2,40	400.00	200.50	<i>[Signature]</i>
TOTAL		2,887.70	530	2,887.70	

Imagen 19. ACPMLR. Reparto de los ingresos de la Banda Provincial de Logroño en abril de 1959.

Las cantidades percibidas por los músicos, en ningún caso, servían para poder vivir exclusivamente de ello. Si acaso, como un sueldo complementario, lo cual impide la implicación profesional a primer nivel. Además, a partir de 1958 y por ley, los músicos tendrán “obligatoriamente que afiliarse al Montepío Laboral correspondiente y algunos otros tendrán que ser dados de alta en los Seguros Sociales Unificados [...] teniendo que abonar el 27% del global ingreso que obtenga la Banda”<sup>210</sup>. Teniendo en cuenta que ese año la componían cincuenta músicos, realizando cada vez más actuaciones en recintos cerrados como el Paraninfo del Instituto de Enseñanza Media<sup>211</sup> o el Teatro de Educación y Descanso con “obras de

<sup>209</sup> ACPMLR. Presupuesto de ingresos y gastos para el año 1957 de la Banda Provincial aprobado por el Patronato de la Academia.

<sup>210</sup> ACPMLR. Copia del escrito a máquina de Eliseo Pinedo al Presidente de la Comisión de Festejos del Ayuntamiento de Logroño en 1959.

<sup>211</sup> Salón de actos del actual Instituto Práxedes Mateo Sagasta.

concierto”, de mayor exigencia técnica y por lo tanto con mayor número de ensayos, los importes netos a percibir por los instrumentistas por la participación en la banda se ven reducidos de una manera importante.

El funcionamiento económico general queda explicado en una carta dirigida por Pinedo a la Diputación, con el fin de que acometa el gasto de reparación de los instrumentos, ya que

Al cobrar sus contratos, destina para arreglos de instrumentos un 10% de la totalidad percibida, pues no tiene subvención oficial alguna, y empleando todo el instrumental disponible para las necesidades de la Banda y los instrumentos necesarios y material para el aprendizaje de los niños asilados que en número aproximado de 40 reciben educación musical y de los cuales, juntamente con los alumnos destacados de la Academia provincial de Música, se nutre la citada Banda<sup>212</sup>.

La disciplina interna incluía también los citados descuentos y multas que se aplicaban por faltas y retrasos, tanto a los conciertos como a las “academias”<sup>213</sup>. Su cumplimiento era necesario para la correcta marcha del grupo. Se aplicaban rígidamente, de manera que se tenía en cuenta que quedaban “suprimidos todos los permisos, excepto aquellos que sean ocasionados por el trabajo diario a que cada uno se dedique”. Como norma de funcionamiento y gestión, para cubrir las plazas, la dirección decidía la idoneidad del puesto de cada músico, acudiendo a la forma de concurso en el caso de que dos ejecutantes solicitaran la misma plaza o que se considerara que el solicitante “no se encuentra a la altura de la categoría que solicita”. El proceso se realizaba mediante la creación de un tribunal al efecto<sup>214</sup>. Este sistema era el común en otras bandas riojanas y extrapolable al resto de España.

Con el tiempo, el furor por la cantidad se calma, se normaliza el volumen de las actividades y se reduce de nuevo el número de músicos. De esta manera, en 1963 se indica en un titular de periódico (*Nueva Rioja*, 15 de septiembre de 1963, pág. 3) que “Cuarenta conciertos<sup>215</sup> lleva dados en la actual temporada la Banda de la Academia Provincial” y se habla también de cuarenta músicos<sup>216</sup>.

---

<sup>212</sup> ACPMLR. Copia de la carta enviada a la Diputación por Eliseo Pinedo, el 15 de diciembre de 1957.

<sup>213</sup> Popularmente, entre los músicos se llamaban “academias” a los ensayos que se realizaban en el edificio de la Beneficencia Provincial donde la Banda tenía la sede, dos o tres veces por semana.

<sup>214</sup> ACPMLR.

<sup>215</sup> Estos datos son de septiembre y previos a las Fiestas de San Mateo y el final de temporada, con lo cual se estima que el número de actuaciones probablemente se podría duplicar antes de fin de año.

<sup>216</sup> Esta es una supuesta entrevista a Eliseo Pinedo, por parte del periodista Jaime Uribe Botero, en el diario *Nueva Rioja* publicada el 15 de septiembre de 1963. Está también José Luis Alonso, pero el reportero le llama “Pedro” a Pinedo –se recuerda que el nombre completo era Pedro Eliseo, pero no era usado más que en documentación oficial–, lo que evidencia que no tiene la relación con él que tenían otros periodistas como Venancio Alonso Ruiz, de *El Correo Español*, cuyas entrevistas son muy cercanas.

La Banda Provincial realiza sus conciertos sin taquilla, al ser soportada la formación íntegramente por la Diputación y el Ayuntamiento de Logroño. Pero no todo el dinero se reparte entre músicos o se dedica a mantenimiento de instrumentos o compra de partituras, sino que unas cuentas saneadas les permiten ser solidarios, donando cantidades para emergencias como ocurrió en 1956 “pro damnificados de la cuenca del Río Alhama”<sup>217</sup>. En aquella ocasión se recaudaron 600 pesetas<sup>218</sup>. Se podría considerar que la Banda es un servicio cultural que también se implica en los problemas sociales de su contemporaneidad.

Finalmente, Pinedo explica en una entrevista realizada para el diario *Nueva Rioja* en 1968<sup>219</sup>, que la actividad anual se inicia con conciertos los domingos y festivos de abril a junio. Además, en verano, “al atardecer [de] los miércoles y viernes”. El total supone “unos cincuenta conciertos de tipo popular” (*Nueva Rioja*, 31 de marzo de 1968, pág. 3) a los que habría que añadir los de música propiamente concertística y las numerosas actuaciones a lo largo de todo el año para el Ayuntamiento de Logroño. La banda en los últimos años de Pinedo está formada por entre 45 y 50 miembros y sus hábitos de ensayos estaban claros: “los viernes por la noche hay «academia»” (*Nueva Rioja*, 16 de noviembre de 1969, pág.3).

#### 4.6. La transformación de la Academia

Pinedo se encuentra una Academia de la Banda Provincial en condiciones muy precarias, humana y materialmente, que se reflejan en una carencia total de infraestructuras. El nuevo director acude directamente a la cabeza y “persigue” al entonces presidente de la Diputación, el arquitecto Agapito del Valle<sup>220</sup>, para que le facilite un sitio digno donde impartir las clases de los educandos de la banda. Incluso presenta una solicitud oficial a la Diputación “dando cuenta de la necesidad de reorganizar e instalar confortablemente la Academia Provincial de Música, ya que actualmente funciona deficientemente en el Asilo Provincial”. El edificio de la Beneficencia Provincial, donde también ensayaba la banda, fue inaugurado bajo el gobierno de Sagasta en 1887, pero en 1953 adolecía de instalaciones adecuadas y tenía un mantenimiento deficiente. Estaba concebido inicialmente “como un moderno centro integral de ocupación y

---

<sup>217</sup> En septiembre de 1956 el río Alhama vivió una crecida por las fuertes lluvias, causando inundaciones en Cervera del río Alhama, Aguilar del río Alhama, e Inestrillas. En la primera localidad arrasó las huertas y dejó sin vivienda a más de 250 personas (*ABC*, 18 de septiembre de 1956, pág. 25).

<sup>218</sup> ACPMLR. Recibo firmado el 18 de octubre de 1956 por José Forcada.

<sup>219</sup> Aunque la entrevista parece que va a realizarse a Eliseo Pinedo, realmente la mayor parte de las respuestas corren a cargo de José Luis Alonso (*Nueva Rioja*, 31 de marzo de 1968, pág. 3).

<sup>220</sup> Agapito del Valle López (1895-1969) fue presidente de la Diputación Provincial de Logroño del 12 de agosto de 1946 al 4 de junio de 1956, participando tanto de las Comisiones Gestoras como de las Diputaciones Corporativas (Bermejo Martín y Delgado Idarreta, 1989, pág. 539).



reinserción a través del trabajo y la enseñanza de los niños y jóvenes, por lo que tuvo talleres de alpargatería, panadería, carpintería, hojalatería [...] y lo más duradero y reconocido, la imprenta, que fue utilizada por la Diputación y otras instituciones” (Gómez Urdáñez, 2012, pág. 194), pero la realidad de la guerra y la posguerra lo había convertido en un edificio semiabandonado y sin apenas mantenimiento.

La educación de la posguerra en España, y por extensión a Logroño, se caracteriza por su pobreza y su espíritu propagandístico<sup>221</sup>. En esta situación en la que se encuentra la docencia en general, con escasez de recursos, con escaso profesorado –muchos de ellos represaliados–, la enseñanza musical se convierte en toda una utopía. En mayor medida cuando se proviene de una institución benéfica, donde la profesionalización pasa por la docencia no reglada, la falta de medios económicos debido a la nula inversión es casi total y no existe un proyecto a medio o largo plazo.

Sin embargo, el Pleno de la Diputación acuerda, el día 19 de enero de 1954 y por unanimidad, facultar al Presidente “para que designe un local adecuado a los fines propuestos” (Actas de la Diputación Provincial de Logroño, 19 de enero de 1954, pág. 17). De una manera un tanto evocadora, María Teresa Hernández rememora así las palabras de Agapito del Valle: “Eliseo, tienes razón, anda que te arreglen las carboneras<sup>222</sup> y empieza a trabajar” (*La Rioja*, 23 de agosto de 2014, pág. 29). Pero la intención de Pinedo no es simplemente dignificar el lugar donde impartir los estudios. Lo que busca es una nueva fórmula, similar a la que puso en marcha en Tudela. Intenta que le permita, por un lado, trabajar las bases de la educación musical y, por otro, dar acceso a dichos estudios a la población en general y que estos sean oficiales. El primer año el Presidente le habilita estos sótanos del “edificio provincial”:

Como vía de ensayo, se inició un cursillo experimental de cuatro meses de duración, habiéndose matriculado 60 alumnos que fueron atendidos por los profesores D. Pedro Eliseo Pinedo López, Director de la Banda Provincial, D<sup>a</sup>. Estrella Sacristán Torralba, D. Lorenzo Blasco Martínez y D.

---

<sup>221</sup> En lo que se ha dado en llamar, dado el abuso de la escuela como manera de realizar en los más vulnerables intelectualmente una propaganda ideológica constante, “la miseria de la pedagogía” (Capellán de Miguel, 2006, pág. 54).

<sup>222</sup> Este espacio estuvo inicialmente en las denominadas “carboneras”. Eran los sótanos del Palacio de Gobierno, que es la actual sede de la Presidencia de La Rioja, ubicado en Vara de Rey, 3. Originalmente tenían el uso de almacenes, también de acopio de carbón, y Agapito del Valle mandó limpiarlos y adecentarlos mínimamente para poder impartir la docencia de música.

Pedro Sáenz Sada. Terminado el curso y vista la aceptación de estas enseñanzas, se hicieron las gestiones necesarias para la creación de una Academia Provincial de Música<sup>223</sup>.

La prueba de funcionamiento, que se lleva a cabo entre marzo y junio, es un éxito. Se examinan 28 alumnos de primero de solfeo y 14 de segundo curso. La Diputación se plantea entonces su continuidad a lo largo del curso escolar de 1954-1955. De esta manera, la Academia de la Banda pasa a ser la Academia Provincial de Música de Logroño. Para ello, se crea en septiembre de 1954 el Patronato de la Academia de Música<sup>224</sup> y se elige por un concurso público un equipo docente provisional<sup>225</sup>, previo anuncio en prensa local. Al proceso de selección se presentaron numerosas solicitudes: nueve para profesores titulares y trece para auxiliares. Fueron elegidos cuatro profesores titulares: Amelia Romero del Saz, Estrella Sacristán Torralba, Lorenzo Blasco Martínez y Pilar Tudela Angulo y tres profesores auxiliares: Pedro Sáenz Sada, Pascual Ayala Domínguez y Manuel López Astorga<sup>226</sup>, quienes constituirán la Junta de Cultura de la Academia<sup>227</sup>, con funciones de control y fiscalización tanto de la Academia como de la Banda Provincial<sup>228</sup>. El director de la Academia Provincial de Música de Logroño será, evidentemente ya que este fue un proyecto ideado por él, Eliseo Pinedo.

Se aprueba por parte de la Diputación el Reglamento de la Academia<sup>229</sup> (Diputación Provincial de Logroño, 1954, fols. 104-106v) y se pone en marcha en noviembre. Pinedo no solo

---

<sup>223</sup> ACPMLR. Informe del Conservatorio Profesional de Música de La Rioja, firmado por Susana Martínez Butrón, entonces jefa de estudios, dirigida al jefe del Servicio de Gestión Educativa y de Centros de la Consejería de Educación, Cultura, Juventud y Deportes del Gobierno de La Rioja, en fecha 17 de marzo de 1997.

<sup>224</sup> La composición inicial fue la siguiente: Presidente, Agapito del Valle López (Presidente a su vez de la Diputación); Vicepresidente, Félix Ros Martínez (Diputado provincial y Presidente de la Comisión de Cultura de la Diputación); Vocales, Antonio Loma-Osario Uriarte (Diputado Visitador de los Establecimientos provinciales de Beneficencia), Pascual Minguillón Tobía (Diputado provincial), Diego Ochagavía Fernández (Vicepresidente del Instituto de Estudios Riojanos), y José María Lope Toledo (Cronista Oficial de La Rioja), propuesto éste por el Patronato por considerarle persona de reconocida competencia en la materia. Secretario, Pedro Eliseo Pinedo López. AHPLR. Actas de la Diputación Provincial de Logroño, 21 de septiembre de 1954, págs. 104v-107.

<sup>225</sup> Que será definitivo por muchos años, con ampliaciones de docentes según las necesidades.

<sup>226</sup> Biografías de estos músicos en anexo 3.

<sup>227</sup> ACPMLR. Actas de la Junta de Cultura de la Academia. Está constituida por el presidente (Eliseo Pinedo), los vocales (Lorenzo Blasco, Pilar Tudela, Amelia Romero, Pascual Ayala, Pedro Sáenz y Manuel López) y, actuando como secretaria, Estrella Sacristán. Se inicia el 30 de noviembre de 1954, según indica el Acta de la Sesión 1ª de constitución de la Junta de Cultura de la Academia Provincial de Música. El resto de actas corresponden a las siguientes fechas: Sesión 2ª: 1 de julio de 1955. Sesión 3ª: 29 de noviembre de 1955. Sesión 4ª: 4 de julio de 1956. Sesión 5ª: 3 de noviembre de 1956. Sesión 6ª: 1 de agosto de 1957. Sesión 7ª: 7 de agosto de 1957. Sesión 8ª: 6 de diciembre de 1957. Sesión 9ª: 20 de diciembre de 1958. Sesión 10ª: 10 de diciembre de 1959. Sesión 11ª: 20 de diciembre de 1960. A partir de aquí, el libro de actas continúa en 1966, sin faltar hojas, y pasa a denominarse Junta de Profesores del Conservatorio Provincial de Música de Logroño.

<sup>228</sup> De ahí que la denominación de la agrupación musical aparezca en determinados momentos como Banda Provincial de Música de Logroño o como Banda de la Academia de Música de Logroño.

<sup>229</sup> ACPMLR. Reglamento provisional del Patronato de la Academia de Música de Logroño. Consultar el texto íntegro en anexo 5.

es director y docente, sino que ejerce como secretario del Patronato, por lo que en febrero de 1955 se estima la necesidad de retribuir ese trabajo realizado como secretario “por los servicios extraordinarios que tiene que realizar distintos de la función de Director de la Academia”. Igualmente se retribuye el trabajo como secretaria de la Junta de Cultura que realizaba la profesora Estrella Sacristán (Diputación Provincial de Logroño, 1955, fol. 163v). La institución adquiere toda una estructura<sup>230</sup> que dirigirá Pinedo con éxito en los siguientes quince años. En la Junta de Cultura de la Academia –que podría considerarse ejecutivamente como el claustro de profesores de la Academia– se tratan todos los temas que incumben al funcionamiento y gestión administrativa y musical del centro, contemplando desde la valoración de resultados académicos a temas como las necesidades físicas del centro y la aprobación de las cuentas y de los presupuestos que regirán cada curso.

Según diversa documentación, informes y memorias de la Academia, la evolución estadística en el aumento del alumnado está clara<sup>231</sup>. En 1954-1955, primer curso completo de la Academia, se matricularon<sup>232</sup> 106 alumnos (60 en primero de solfeo, 22 en segundo y 13 en tercero, más 11 alumnos contabilizando piano, cuerda y viento-madera) con un porcentaje de “no aptos” de aproximadamente el 30%. La matrícula en el curso 1955-1956 fue de 127 alumnos (64 en primero de solfeo, 38 en segundo, 10 en tercero y 7 en primero de armonía –era preciso tener ya realizados los tres cursos de solfeo–, habiendo 16 matrículas entre piano, cuerda y viento-madera) con un porcentaje de “no aptos” del 22%. En el curso 1956-1957 las matrículas aumentaron a 170 alumnos, habiendo obtenido “nota favorable” 111 alumnos (lo que supone un 34% de “no aptos”). En un informe estadístico del curso 1958-1959 aparecen un total de 182 alumnos matriculados (siendo 63 en primero de solfeo, 46 en segundo y 28 en tercero. En armonía se enumeran sólo 8 matrículas, 18 en piano, 9 en cuerda, 6 en viento-metal y 8 en viento-madera). Los porcentajes de “no aptos” en este curso son muy elevados, en torno al 60%. En el curso siguiente el número de matrículas fue similar, con 186 alumnos.

---

<sup>230</sup> A la que se añadirá un conserje, Gregorio Espinosa Prado –miembro a su vez de la Banda Provincial–, y en junio de 1955 un administrativo contable, Bernardo del Río Colomo, que era también Jefe de Negociado de la Diputación.

<sup>231</sup> ACPMLR.

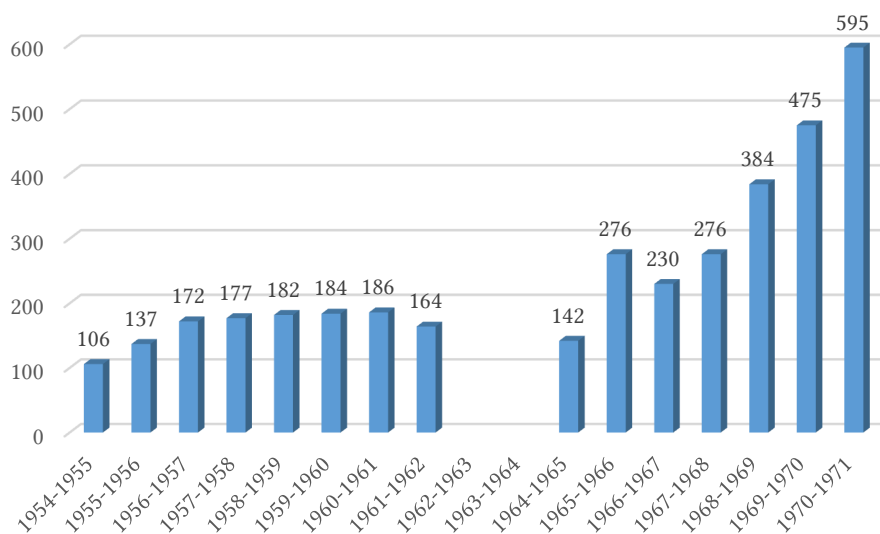
<sup>232</sup> ACPMLR. El precio de la matrícula era de 50 pesetas, siendo el resto subvencionado por la Diputación. Como muestra del precio de la vida en 1954, una barra de pan de kilo costaba 5 pesetas, el sueldo de un obrero especializado era de unas 250 ptas./semana y un administrativo cobraba unas 600 ptas./mes (Márquez, 2020).



Imagen 20. Retrato al óleo de Estrella Sacristán realizado en 1954 por su hermano Gerardo Sacristán Torralba (1907-1964). Actualmente se encuentra en la sala de profesores del CPMLR. Fotografía de Carlos Blanco Ruiz.

Gráficamente, los primeros años se pueden representar así, siendo destacable el enorme impulso que la oficialidad de los estudios (1965) supuso para el centro musical, realizando un crecimiento exponencial tras unos primeros años de estabilización de las matrículas:

Gráfico 4. ACPMLR. Evolución del número de matrículas de la Academia y Conservatorio de Logroño entre los años 1954 y 1971. Elaboración propia



Las instalaciones son otro punto aparte, ya que estaban muy limitadas. Las famosas “carboneras” no daban mucho de sí, con pocas aulas, mal ventiladas y mobiliario reciclado. Incluso no se disponía de partida presupuestaria para adquisición de instrumentos y se vieron obligados a alquilar pianos para las clases correspondientes<sup>233</sup>. Leyendo las actas del Patronato se puede observar que las adquisiciones de mobiliario y las pequeñas reformas, incluso las ampliaciones de profesorado ante el crecimiento de las matrículas, se acometían con mucha precaución y justificación presupuestaria para poder ser llevadas a cabo. Sin embargo, Pinedo recuerda constantemente al profesorado, pese a la escasez material disponible, su misión docente. Les insta a exigir “con el mismo ritmo que en cursos anteriores” puntualidad al alumnado en el inicio de las clases<sup>234</sup> y “cumplimiento de la misión que tiene encomendada y así lo espera del cariño que todos tienen demostrado por el mantenimiento de ‘nuestra’ Academia Provincial de Música”<sup>235</sup>.

<sup>233</sup> ACPMLR. Necesarios para la clase de piano, pero también para las de solfeo y coro. En concreto, en los 4 meses de “prueba” de la Academia en marzo de 1954 se alquiló a Erviti un piano marca L. Casali y ya en noviembre, para el curso 1954-1955, dos pianos: un S. Ribalta y un Concertal, pagando por cada uno 225 pesetas mensuales. A partir de 1955 se adquirieron instrumentos progresivamente, empezando por algunos de segunda mano que se solicitaron mediante anuncios en prensa local.

<sup>234</sup> Las clases duraban 45 minutos por grupo y el profesor impartía dos clases seguidas sin descanso.

<sup>235</sup> ACPMLR. Copia de la carta enviada por Pinedo al profesorado en febrero de 1958. El entrecorillado es del original.

En el año 1955, Pinedo solicita las correspondientes pagas extras para el profesorado de la Academia como al resto de empleados de los demás centros de enseñanza de la provincia<sup>236</sup>. El reconocimiento social que propugna es una reivindicación que extiende a todos los ámbitos, desde el alumnado y la necesaria validación oficial de sus estudios a los derechos económicos de los músicos docentes.

En 1956 la Academia es trasladada a unas nuevas instalaciones, habilitadas en un nuevo edificio anexo al fondo del mismo palacete presidencial, pero en planta baja en lugar de sótano, con cinco aulas y un salón. Tiene mejores instalaciones, más amplitud y con el tiempo se ubican pianos en todas las aulas, permitiendo así su posterior crecimiento en número y su uso polifuncional. Se solicita también ese año su ampliación con un salón adyacente que en principio iba a ser destinado a garaje, con la previsión de que se pueda usar para las clases colectivas, de instrumento e incluso para los ensayos grupales de la Banda Provincial, y poco más adelante se añade profesorado ante el incremento de matrículas.

Todas estas ampliaciones físicas y de recursos humanos implicaron también un importante incremento en los presupuestos que manejaba el Patronato para la gestión de los estudios. Estadísticamente, puede verse un imparable ascenso, que se corresponde con el aumento del alumnado que se matriculaba para realizar sus estudios musicales. Sin embargo, tal y como se observa en los datos que siguen, los verdaderos impulsos cuantitativos en las matrículas se producen en los momentos en los que la Academia se convierte en Conservatorio Elemental (1965) y la definitiva expansión se manifiesta tras el reconocimiento como Conservatorio Profesional (1969). Los números se ven incrementados notablemente a partir del curso siguiente a cada logro administrativo, pues la información precisa de un tiempo para llegar a la sociedad.

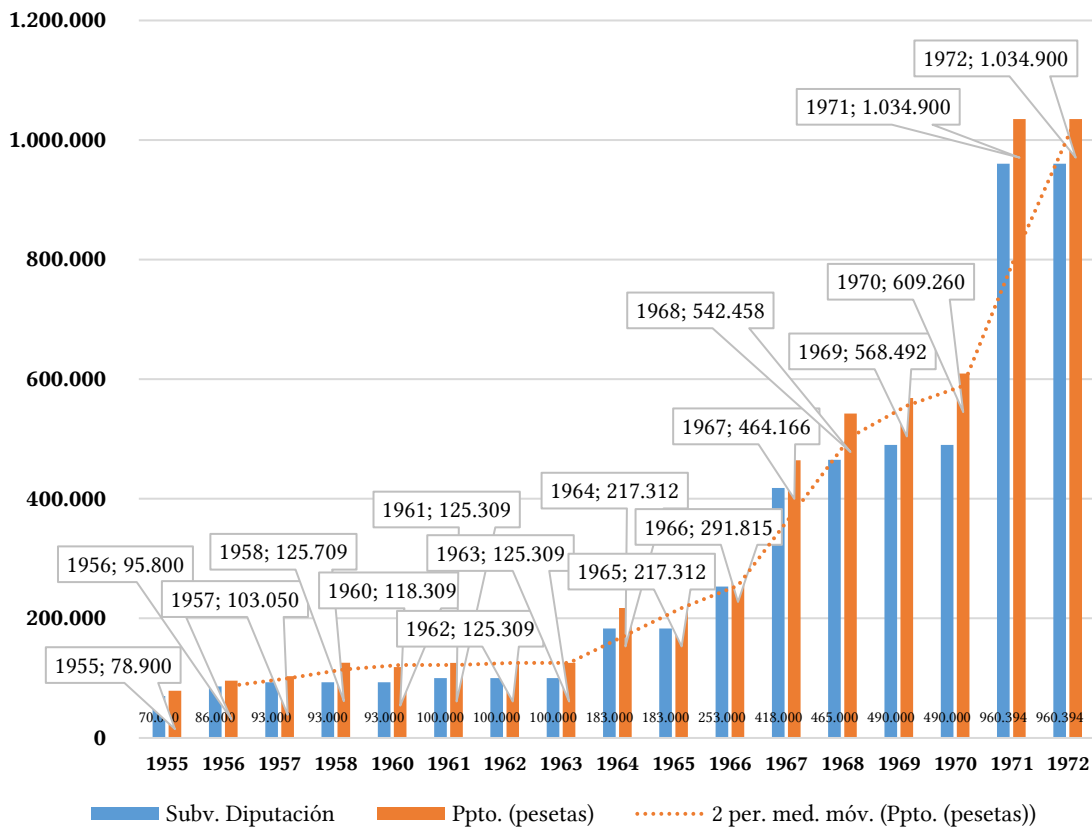
---

<sup>236</sup> ACPMLR. Informe de la Junta de Cultura de la Academia de fecha 1 de diciembre de 1955.

Tabla 4. ACPMLR. Presupuesto de la Academia-Conservatorio entre los años 1955-1972. Elaboración propia

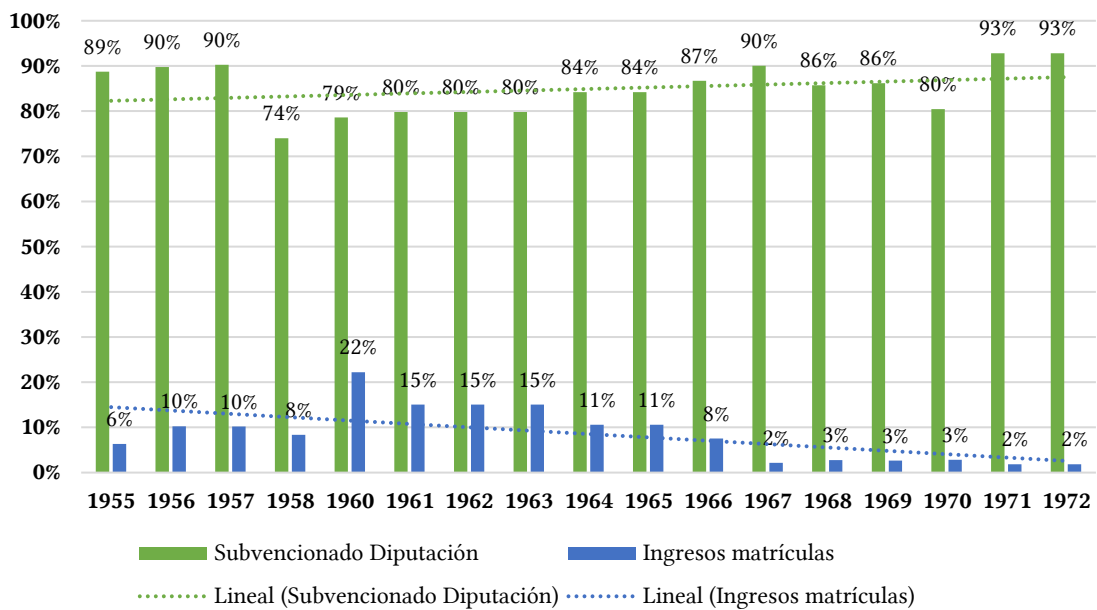
Año	Subv. Diputación	Ppto. Academia (pesetas)	Subvencionado Diputación (%)	Recaudación matrículas	Ingresos matrículas
1955	70.000	78.900	89%	5.000	6%
1956	86.000	95.800	90%	9.800	10%
1957	93.000	103.050	90%	10.500	10%
1958	93.000	125.709	74%	10.500	8%
1960	93.000	118.309	79%	26.261	22%
1961	100.000	125.309	80%	18.861	15%
1962	100.000	125.309	80%	18.861	15%
1963	100.000	125.309	80%	18.861	15%
1964	183.000	217.312	84%	23.000	11%
1965	183.000	217.312	84%	23.000	11%
1966	253.000	291.815	87%	22.000	8%
1967	418.000	464.166	90%	10.028	2%
1968	465.000	542.458	86%	15.000	3%
1969	490.000	568.492	86%	15.000	3%
1970	490.000	609.260	80%	17.192	3%
1971	960.394	1.034.900	93%	19.000	2%
1972	960.394	1.034.900	93%	19.000	2%

Gráfico 5. ACPMLR. Presupuesto de la Academia-Conservatorio entre los años 1955-1972. Elaboración propia



En estos gráficos y tablas se observa que los primeros años se mantiene el volumen de matriculación ante la limitación del espacio físico y la difícil perspectiva educativa a largo plazo. Pese a la constante insistencia de Pinedo en la oficialización de los estudios de la Academia, la Diputación muestra sus reticencias hasta el año 1964. Una vez se consigue el reconocimiento estatal como Conservatorio, la matriculación crece rápidamente –pese a la escasez de espacio en las instalaciones–, siendo exponencial a partir de los años setenta, época que excede del ámbito de este estudio.

Gráfico 6. ACPMLR. Valoración de los porcentajes que suponen las subvenciones de la Diputación y los ingresos por matrículas respecto del total del presupuesto gestionado por la Academia/Conservatorio entre los años 1955-1972. Elaboración propia.



El sostenimiento económico de la institución estos primeros años corre por cuenta exclusiva de la Diputación y los ingresos percibidos por las matriculaciones revierten directamente en el centro educativo. Los importes de ambos, más pequeños remanentes, definen año a año el total del presupuesto.

#### 4.7. La oficialización de los estudios. El reconocimiento como Conservatorio Elemental y Profesional

Una vez puesta en marcha la Academia con las premisas de accesibilidad universal, apertura a todas las clases sociales y a la mayor cantidad de instrumentos posibles, más allá de los de la banda, Pinedo busca dar validez oficial a estos estudios para que los esfuerzos tengan una recompensa. Sobre todo, se trataba de preparar el camino a futuros profesionales de la música en una sociedad en la que el arte en general no ha sido considerado tradicionalmente como una profesión digna. Con estos antecedentes, el director presenta a la Diputación, en diciembre de



1957, un informe sobre la necesidad de instruir un expediente de validez oficial de las enseñanzas, para lo cual se requiere la declaración de la Academia Provincial de Música de Logroño como Conservatorio (Diputación Provincial de Logroño, 1957, fols. 102v y 103).

En una carta de 13 de enero de 1959, dirigida al Presidente del Patronato de la Academia, la Junta de la misma le expone el problema que llevaban unos meses tratando entre dirección, profesorado y alumnado. Acuden a esta instancia para que inicie los trámites de solicitud de validez oficial de los estudios cursados en la Academia, dada “su valiosa influencia, teniendo en cuenta el gran interés que dicha validez ha de tener para Logroño y su provincia pues [...] se evitaría el desplazamiento de buen número de alumnos a centros de otras provincias”. El problema radica en la situación que se ha venido produciendo, tras seis cursos lectivos de funcionamiento de la Academia, en los cuales los alumnos precisan validar sus estudios de manera oficial para continuarlos profesionalmente y eso les obliga a examinarse por libre en otras provincias limítrofes. Como prueba que constata esa realidad, informan de “el gran desnivel existente entre la matrícula de enseñanza oficial, siempre en aumento, y la insignificante libre, [...] [que el alumno riojano] se ve obligado a realizar allí donde puede conseguir el título oficial”<sup>237</sup>.

Esta es una idea entorno a la que estuvo Pinedo trabajando varios años. Aprovechaba, según su mujer, María Teresa Hernández, cualquier oportunidad para explicárselo al político correspondiente, puesto que tenía relativo fácil acceso a ellos por los numerosos actos oficiales a los que acudía con la Banda Provincial. La prueba es una hoja plegada que siempre llevaba en la cartera para mostrar<sup>238</sup>, la cual contiene un listado mecanografiado de los centros limítrofes –y su personal docente<sup>239</sup>– a los que los estudiantes se tenían que desplazar para validar oficialmente los estudios que había realizado realmente en la Academia Provincial de Logroño.

En abril de 1959 la solicitud de reconocimiento aún no había sido cursada y el profesorado mostraba signos de desánimo, por lo que Pinedo, en calidad de director, les envía una carta recordando que “esta desilusión que todos hemos sentido no debe hacernos olvidar la responsabilidad que tenemos y poner mayor entusiasmo que hasta la fecha, [mediante] la única

---

<sup>237</sup> ACPMLR. Copia al carbón de carta mecanografiada enviada desde la Junta al Patronato de la Academia Provincial de Música.

<sup>238</sup> AMTH. Esta hoja está entre la documentación personal que guarda su viuda.

<sup>239</sup> AMTH. El listado contiene el nombre del centro, sus especialidades y el profesorado que conforma el claustro, con la idea de mostrar que no era preciso un gran equipo humano para llevar a cabo el proyecto en la provincia de Logroño. Por ejemplo, en el de Álava están 12 personas, en el de Zaragoza 24 profesores, 12 en Valladolid y 7 en Navarra.

forma de llevar a cabo nuestras aspiraciones máximas, que son la validez oficial de los estudios cursados en este Centro<sup>240</sup>. Pese a esta situación de insensibilización política, el equipo sigue trabajando, se realizan estudios estadísticos y se busca el aumento de matrículas sin por ello perder el objetivo de la calidad en favor de la oficialidad.

En 1961 se elabora un nuevo informe desde el propio centro con el fin de solicitar a la Dirección General de Bellas Artes “que los estudios cursados en la Academia Provincial de Música [de Logroño] tengan validez académica, como incorporada al Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, de acuerdo con lo que establece el Decreto de 16 de junio de 1905”<sup>241</sup>. En dicho informe se consideran alcanzados todos los requisitos que se indican en el citado Decreto para obtener la validez, y para ello adjuntan los datos estadísticos correspondientes y el detalle del profesorado especializado existente<sup>242</sup>, con un breve currículum de cada uno, tal y como requiere el documento legal que regula esta concesión, el Decreto de 15 de junio de 1942 (*BOE* número 185, de 4 de julio) sobre organización de los Conservatorios de Música y Declamación.

Sin embargo, hay que esperar hasta 1965 para que la Diputación se decida a realizar efectivamente la solicitud, haciendo hincapié en la total dependencia económica de la Academia respecto de aquella y en el compromiso que ello supone:

Visto escrito que dirige el Presidente del Patronato de la Academia Provincial de Música de Logroño, interesando de la Diputación Provincial se solicite de la Dirección General de Bellas Artes el reconocimiento oficial de validez académica para los estudios que se cursen en la misma, ya que el ininterrumpido auge de ella así lo exige por el creciente número de alumnos desde su fundación y sus satisfactorios resultados, según se expone en la Memoria de Actividades que se acompaña, se acuerda por unanimidad solicitar del Ministerio de Educación Nacional sean reconocidos los estudios que se cursan en la Academia Provincial de Música de Logroño como enseñanza oficial para lo que se compromete esta Diputación a seguir sosteniendo económicamente el futuro Conservatorio (Actas de la Diputación Provincial de Logroño, 24 de febrero de 1965, pág. 130).

Finalmente, se lleva a cabo el trámite administrativo y se publica ese mismo año el esperado Decreto 3880/1965 de 23 de diciembre (*BOE* número 15, de 18 de enero de 1966, págs. 594 y 595) de validez académica para la Academia Provincial de Música de Logroño.

---

<sup>240</sup> ACPMLR. Copia de la carta enviada por Pinedo al profesorado de la Academia el 9 de abril de 1959.

<sup>241</sup> ACPMLR. Memoria para iniciar el expediente de solicitud del Conservatorio Elemental.

<sup>242</sup> En el momento de la solicitud de 1961, los profesores y sus especialidades eran las siguientes: Eliseo Pinedo, Armonía; Amelia Romero, Piano, Estética e Historia; Estrella Sacristán, Piano, Música de Salón [de Cámara] y Acompañamiento; Lorenzo Blasco, Piano Elemental y Solfeo; Tomás Fernández, Piano Elemental y Solfeo; Milagros Sancho, Piano Elemental y Solfeo; Pedro Saénz, Violín; auxiliares: Pascual Ayala y Manuel López –que se encargaban, respectivamente, de viento-madera y viento-metal–; Religión, Luis Gato.

DECRETO 3880/1965, de 23 de diciembre, por el que se reconoce validez académica oficial, con el grado de Conservatorio Elemental a los estudios de la Academia Provincial de Música, sostenida por la Diputación Provincial de Logroño.

Con el fin de dar cauce a las necesidades de la enseñanza musical en Logroño, atendiendo a la petición formulada por la Diputación Provincial, de acuerdo con el informe del Consejo Nacional de Educación, a propuesta del Ministro de Educación Nacional y previa deliberación del Consejo de Ministros en su reunión del día diecisiete de diciembre de mil novecientos sesenta y cinco,

DISPONGO:

Artículo primero.- Se reconoce la validez académica oficial de las enseñanzas de la Academia Provincial de Música de Logroño en el grado de Conservatorio Elemental.

Artículo segundo.- El Centro continuará dependiendo, a efectos económicos y de régimen interior, de la Diputación Provincial, pero quedando sometido a la Inspección General de Conservatorios y a los planes docentes e instrucciones de la Dirección General de Bellas Artes.

Artículo tercero.- El reconocimiento oficial estará condicionado al mantenimiento de las enseñanzas musicales establecidas para los Conservatorios Elementales por el Decreto orgánico de quince de junio de mil novecientos cuarenta y dos.

Artículo cuarto.- Por el Ministerio de Educación Nacional se dictarán las medidas complementarias que puedan ser necesarias para la efectividad de esta disposición.

Así lo dispongo por el presente Decreto, dado en Madrid a veintitrés de diciembre de mil novecientos sesenta y cinco.

Francisco Franco  
El Ministro de Educación Nacional,  
MANUEL LORA TAMAYO

El reconocimiento oficial no supondría ningún cambio sustancial en la estructura del centro puesto que el proceso estuvo preparado con mucho cuidado. Según memoria del año 1966, “no hay variación en el plan de enseñanzas puesto que siempre se ajustaron a las del Conservatorio de Madrid, del cual dependemos en cuanto [a] la enseñanza se refiere”<sup>243</sup>. Sí que supone un gran avance en la cantidad de alumnado, ya que en el curso 1966-1967 se matricularon 169 alumnos oficiales y 60 en la modalidad libre. Las enseñanzas contemplaban, según el nuevo “Plan del 66”, cuatro cursos de solfeo, coro, dos de armonía y cinco para instrumento. Para ello se determinaron, como en todos los conservatorios españoles, los exámenes para terminar los planes anteriores y adecuar al estudiante a la nueva reglamentación<sup>244</sup>. El incremento en el número de matrículas al conseguir la habilitación como conservatorio supuso también un aumento importante en el presupuesto del centro, que pasó de 217.312 pesetas en el año 1965 a 464.166 pesetas en 1967, es decir un incremento presupuestario del 214 % en dos años, tal y como se refleja en la tabla 4 y el gráfico 5 con los presupuestos anuales.

---

<sup>243</sup> ACPMLR. Memoria del Conservatorio Provincial de Música de Logroño correspondiente al año 1966.

<sup>244</sup> ACPMLR. Se establece a nivel nacional una adecuación al Plan del 66 (Decreto 2618/1966 de 10 de septiembre de Reglamentación General de los Conservatorios de Música). Sin embargo, el 5 de mayo de 1967 se recibe en todos los conservatorios una carta de la Dirección General de Bellas Artes avisando –en mayo– de que el plazo para examinarse en ese curso –en junio–, conforme al plan anterior, acaba en esa convocatoria. Ante la premura y solicitud de numerosos alumnos pidiendo prórroga, se concede esta a nivel nacional hasta el 30 de septiembre.

Sin embargo, el problema de la “emigración” a provincias vecinas para conseguir oficialidad persistió en el tiempo, incluso habiendo conseguido la habilitación como Conservatorio Elemental. Los alumnos podían seguir cursando enseñanzas musicales más avanzadas en Logroño, pero la necesidad de certificación oficial con clasificación de “Profesional” frente a la “Elemental” obligaba nuevamente a los estudiantes de la primera a examinarse fuera de la provincia. Entre las documentaciones del Conservatorio<sup>245</sup> aparece un informe estadístico de los alumnos clasificados, por tipo de centro –Superior, Profesional y Elemental–, sexo y clase de enseñanza –oficial o libre–, realizado por el Ministerio de Educación y Ciencia en el curso 1967-1968, en el cual se observa que en los conservatorios elementales se matricularon en España 29.259 alumnos, de los cuales 17.278 eran libres (el 59%). El porcentaje aumentaba hasta el 64% entre los 17.477 alumnos matriculados en conservatorios profesionales, ya que 11.155 personas lo realizaban por libre. Al ser la matrícula libre en los estudios no oficiales en el centro riojano prácticamente nula, era evidente la problemática. Y también la solución: volver a conseguir una validez académica, esta vez como Conservatorio de Grado Profesional<sup>246</sup>.

Para solicitarlo, el centro elabora de nuevo un informe, copia del realizado en su día para alcanzar la habilitación como Conservatorio Elemental, en el cual complementa la información que actualiza sus datos<sup>247</sup>. De nuevo es preciso que la Diputación acceda a ello y solicite, tras los informes avanzados ya por Pinedo y su claustro de profesores, la nueva habilitación. Situación que ocurre en febrero de 1969 y así queda reflejado en las actas de la máxima representación política de la provincia:

Visto escrito que dirige el Presidente del Patronato del Conservatorio Provincial de Música exponiendo la labor que en el mismo se desarrolla desde su reconocimiento como Conservatorio Oficial en 23 de diciembre (Decreto 3880/1965), los excelentes resultados conseguidos hasta la fecha como lo prueba el aumento de alumnos matriculados que desborda los cálculos más optimistas pasando de 230 en 1966 a 500 en 1968 y el grave problema que se plantea a los estudiantes cuando en posesión del título elemental pretenden continuar sus estudios para obtener el grado profesional; razones todas que aconsejan a este Patronato interesar de la Excm. Diputación Provincial se solicite de la Dirección General de Bellas Artes el reconocimiento del grado inmediato superior al Conservatorio Elemental de Logroño ya que está en disposición de cumplir cuantos requisitos exige el Decreto 2681/1966, para obtener la concesión que se propugna; se acuerda por unanimidad solicitar del Ministerio de Educación y Ciencia que el actual Conservatorio Elemental sea clasificado como Conservatorio de Grado Medio y puedan cursarse

---

<sup>245</sup> ACPMLR. Documentación diversa de varios años.

<sup>246</sup> A menudo citado como de “Grado Medio”.

<sup>247</sup> Se trata de la misma lista con algún docente añadido (Ángel García para Clarinete, Flauta y Saxofón, José Luis García para Trompeta, Trompa y Trombón, y Juan Bautista Osma para Canto) además de añadir nuevas especialidades como Composición y Folclore (Eliseo Pinedo), “Piano Superior<sup>247</sup>” (Estrella Sacristán), Viola y Violonchelo (especialidades que se le añaden a Pedro Sáenz, que ya impartía Violín).

en él la plenitud de los estudios necesarios para obtener el título profesional, sujetándose en todo al cuadro de enseñanzas e inspección establecidas por el Reglamento 2681/1966 de 10 de septiembre, comprometiéndose por su parte, esta Diputación a seguir sosteniendo económicamente al futuro Conservatorio de Grado Medio de conformidad con el estudio económico realizado por el citado Patronato (Actas de la Diputación Provincial de Logroño, 26 de febrero de 1969, págs. 124v, 125).

El trámite siguió su curso y por fin apareció publicado el reconocimiento del Conservatorio en el Decreto 2612/1970, de 24 de julio (*BOE* número 223, de 17 de septiembre de 1970), por el que se eleva al Grado Profesional el Conservatorio Elemental de Música no estatal de Logroño. Lamentablemente, Eliseo Pinedo no pudo verlo aprobado puesto que falleció en noviembre de 1969, pero había dejado todo el trabajo realizado para que el sueño de un Conservatorio Profesional se hiciera realidad.

Posteriormente, se produce una expansión del centro. Por ejemplo, en el curso 1970-1971, el primer curso como Conservatorio Profesional, se contabilizan 595 alumnos matriculados, de los cuales son oficiales 303 y el resto, un 49%, de matrícula libre. Al igual que ocurrió cuando se habilitó el centro como Conservatorio Elemental, la nueva situación administrativa supuso un impulso en los presupuestos del nuevo Conservatorio Profesional, que en 1970 (primer año en esta situación) manejaba un montante de 609.260 pesetas, mientras que al año siguiente el presupuesto fue de 1.034.900 pesetas, un incremento del 70%.

Tras el fallecimiento de Pinedo la dirección del centro recae provisionalmente en Lorenzo Blasco, que era el subdirector del mismo en el momento del deceso. Sin embargo, Blasco se mantiene en el cargo durante casi diez años, pese a ser septuagenario. A continuación ejercerá la dirección José Luis Alonso, en una época muy convulsa, de desmesurado crecimiento y con unas difíciles relaciones con los responsables políticos e incluso con diversos sectores del profesorado. Pero esto es objeto de otro necesario estudio que escapa de nuevo al ámbito de este trabajo.

El proyecto educativo de Pinedo está en marcha. Para ello han sido necesarios muchos años de esfuerzo del grupo de docentes del que se rodeó y sin los que no hubiera podido llevar a cabo la consecución de la normalización de la enseñanza y su posterior reconocimiento como estudios oficiales. Sin embargo, es la idea personal que tiene de la socialización de la educación musical la que se convierte en el motor de todos los impulsos llevados a cabo. Con origen en la docencia gremial de las bandas, pero desvinculándose de ellas, con propuestas modestas aunque con miras ambiciosas, la idea del Conservatorio está presente ya en la academia tudelana y parte prácticamente de la nada en las destartaladas instalaciones de la Bene para llegar a ser una realidad. El aprendizaje universal de la música de manera reglada en La Rioja es un logro que

no puede negársele, que no tiene antecedentes en la región y que se mantiene en la actualidad como origen de la formación de los músicos profesionales locales. La situación corre paralela a la creciente formación de una red estatal de conservatorios que se inició a principios del siglo XX en ciudades principales de España<sup>248</sup> y que alcanza entre los años cuarenta y setenta a la mayor parte de las provincias, a raíz del Plan 42 y del Plan 66<sup>249</sup>. Pinedo se encarga de poner al día a La Rioja en el panorama educativo nacional, evitando las desigualdades entre provincias limítrofes por falta de recursos locales.

---

<sup>248</sup> En realidad, el proceso de la creación de una red nacional de conservatorios se desarrolla en tres fases: la primera, entre 1892 y 1902, se aplica un primer sistema de incorporaciones al Conservatorio de Madrid; una segunda fase realiza una serie de validaciones a partir de 1905 y especialmente de 1911; finalmente, a partir de 1916 y hasta 1936 se produce una sucesión de segundas incorporaciones al Estado de manera desordenada y sin plan previo (Delgado García, 2006, págs. 118-127).

<sup>249</sup> Decreto de 15 de junio de 1942 (*BOE* número 185, de 4 de julio), sobre organización de los Conservatorios de Música y Declamación –denominado Plan 42– y Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre (*BOE* número 254, de 24 de octubre), sobre Reglamentación general de los Conservatorios de Música –denominado Plan 66–.

## 5. La dirección de zarzuelas y orquestas

### 5.1. La Orquesta de Cámara Oria

Pinedo lleva a cabo en 1960 otro proyecto, una vez que la Banda Provincial estuvo consolidada y los músicos locales de cuerda habían adquirido una formación de calidad y suficiente para trabajar con más profundidad. Con ellos trabaja determinados repertorios más complejos, desde el punto de vista camerístico, donde el detalle y el cuidado de cada uno de los miembros requieren de una cierta profesionalidad. Así, crea una formación camerística formada por catorce músicos<sup>250</sup> allegados a Pinedo e ilusionados con un proyecto común.

El 28 de mayo de 1960 se celebró el concierto de presentación de la Agrupación de Cámara<sup>251</sup> “Oria” en Logroño. Fue coincidente con la inauguración de la nueva Sala de Cultura de la Caja Provincial de Ahorros de Logroño<sup>252</sup>, en la calle Miguel Villanueva. Además de la orquesta recién creada actuaron las sopranos Adela López y Antonia Eguíluz, el tenor Antonio Uruñuela y el barítono Miguel Ruiz de Palacios<sup>253</sup>. En la prensa local se realiza una complaciente loa a solistas y autores pero no ofrece ninguna referencia a tener en cuenta desde el punto de vista artístico o musical, y solamente habla de “justeza interpretativa, la compenetración, el ‘empaste’ de sonidos... Dóciles a la batuta del maestro Pinedo” (*Nueva Rioja*, 29 de mayo de 1960, pág. 2). Quizá sea más interesante referir la cara interior del programa de mano, cuyo texto –que muestra un lirismo propio de Lope Toledo– explica y avanza los proyectos que Pinedo tenía de cara al futuro y de los cuales esta formación pretendía ser un ensayo o una prueba de capacidad:

La Caja Provincial de Ahorros de Logroño  
Presenta ante el público por primera vez a la Agrupación Musical “Oria” –nombre de clara fonética riojana–.

---

<sup>250</sup> Dentro del grupo se formó también, para el trabajo en paralelo, un quinteto clásico de viento (flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot) con un mayor ahínco y dedicación al estudio de obras más específicas (Alonso, s.f., pág. 95).

<sup>251</sup> Aunque en numerosas referencias se denomina como “orquesta”, la denominación usada por Pinedo, y adecuada a los fines camerísticos que tenía fue “agrupación de cámara”.

<sup>252</sup> Posteriormente rebautizada como CajaRioja, absorbida por Bankia en 2013 y a su vez esta fusionada en 2021 con Caixabank.

<sup>253</sup> En el repertorio, dividido en tres partes, se interpretaron obras de Granados, Ravel y Rossini –primera parte, orquesta sola–, Mozart –sinfonía n.º 39, toda la segunda parte– y Elgar, Finzi y Pinedo –orquesta y solistas vocales, la tercera parte. Como final de concierto se interpretó *Aurora*, con música de Pinedo y letra de Lope Toledo, con los cuatro cantantes como solistas.

Más que Orquesta de Cámara, “Oria” constituye la semilla de esa orquesta sinfónica que hoy es encauzado propósito y ha de cuajar en espléndida realidad por virtud del creador impulso del director de la Academia Provincial de Música, D. Eliseo Pinedo<sup>254</sup>.



Imagen 21. AMTH. Parte del programa de mano del concierto de la Agrupación de Cámara “Oria” en la Sala de Cultura de la Caja Provincial de Ahorros de Logroño en 1960.

Según José Luis Alonso, oboe en esta orquesta: “le llamábamos Oria porque entonces tanto Pinedo como Lope Toledo hablaban mucho de que Oria venía de santa Áurea”<sup>255</sup> (entrevistas a José Luis Alonso, el 3 y 30 de octubre, 2018). Los miembros se reunían casi a diario para trabajar

<sup>254</sup> AMTH. Programa de mano del concierto.

<sup>255</sup> La historia de la santa se remonta a un escrito perdido sobre Santa Oria –Aurea o Auria en las versiones más antiguas– realizado por el monje Munio. En él se debía recoger la vida y muerte de la santa y virgen, reclusa con su madre Amuña en el cenobio de San Millán de Suso en el siglo XI. Posteriormente a Munio, Gonzalo de Berceo recoge su historia en su *Poema de Santa Oria* y posteriormente otros recopiladores hacen cita a este para narrar su vida (Peña de San José, 1961, págs. 371-378).



un repertorio que Pinedo ajustaba a las necesidades de la formación<sup>256</sup>. El proyecto se mantuvo activo durante años con diversos altibajos, incluso como orquesta de foso del Teatro Bretón. Además, como se ve por el programa de presentación, le sirvió para poner en práctica sus composiciones originales de los últimos años, a partir del estudio del folclore y con técnicas compositivas personales derivadas del contrapunto. Algo que también había realizado con la Banda Provincial, pero que ahora le abría nuevas posibilidades tímbricas e incluso técnicas, dado el nivel cualitativo de los músicos seleccionados.



Imagen 22. AMTH. Foto de Jesús Casado –Foto Casado (1920-1985)– de la Agrupación de Cámara Oria en el concierto de presentación en 1960. De izquierda a derecha, en fila superior: Emiliano Metola (trompa); [Joaquín] Antonio Lecica (flauta); José Luis Alonso (oboe); Ángel García “Angelito” (clarinete); Tomás Benito (fagot); Jesús Ábrego (contrabajo); sentados: sin identificar (violín); Pedro Sáenz Sada<sup>257</sup> (violín); Virginio Lecica<sup>258</sup> “Lecica padre” (violín); Eliseo Pinedo; sin identificar (viola); sin identificar (violín); sin identificar (cello).

---

<sup>256</sup> Algunas de esas partituras, con sus anotaciones, se pueden consultar en el Legado Pinedo del AIER Aunque no completos, se pueden consultar las transcripciones de *Ocho cantos rusos*, Op58 de A. Lyadov, el *Andante cantabile* de P. I. Chaikovski, la *Obertura de Las bodas de Figaro* de W. A. Mozart, la *Sinfonía incompleta* de F. Schubert, *La oración del torero* de J. Turina, el *Intermezzo de Goyescas* de E. Granados, o la *Obertura de Oberón* de C. M. von Weber. AIER. Legado Eliseo Pinedo (LEP).

<sup>257</sup> Tanto M<sup>a</sup> Teresa Hernández como José Luis Alonso recuerdan a Sada como un buen violinista que había trabajado durante tiempo como músico en cruceros. Entrevistas personales con ambos, entre julio y octubre de 2018. También lo recuerda Pedro Iturralde como su profesor de violín en Logroño en los años cuarenta (Iturralde, 2006).

<sup>258</sup> Tesorero durante varias juntas directivas en la SAR y, por lo tanto, en contacto constante con Pinedo.

En 1960, a la vez que preparaba la presentación de la Agrupación de Cámara Oria, Pinedo trata de acceder a la plaza de director de Canto del Instituto de Enseñanza Media<sup>259</sup>. Por esta solicitud, acompañada de una declaración jurada de méritos, se puede saber que, además de los títulos y trabajos relacionados anteriormente también fue “Asesor de Música de la Sección Femenina de Logroño cuyos coros ha dirigido varias veces”<sup>260</sup>. Como prueba de ello, en el archivo personal quedan algunos de los arreglos y armonizaciones de sencillas piezas populares empleados en estos actos.

Eliseo Pinedo y María Teresa Hernández Álvarez contraen matrimonio el viernes 7 de octubre de 1960 en la Iglesia Imperial de Santa María de Palacio, tras un año de noviazgo. En la boda, evidentemente, no faltó la música, interpretando en diversos momentos de la ceremonia la Agrupación de Cámara Oria algunas obras seleccionadas<sup>261</sup>. Los hijos no se hacen esperar y nacen en 1961, 1963 y 1965<sup>262</sup>. La vida familiar necesariamente cambia los hábitos de Pinedo, pero su trabajo es tan absorbente y los proyectos tan importantes que en determinadas épocas el proyecto de Conservatorio le requiere para numerosas reuniones o precisa encerrarse en su estudio con el piano, como ocurrirá con la composición del *Himno Provincial* en 1965.

## 5.2. La relación con el asociacionismo lírico logroñés

### 5.2.1. La Compañía Lírica de Aficionados (CLA) Pepe Eizaga

José Eizaga Otañes fue una personalidad relevante en la sociedad logroñesa, y por extensión a la riojana, debido a su faceta radiofónica, puesto que estuvo al frente de Radio Rioja EAJ 18. Su mayor legado, la Compañía Lírica de Aficionados (CLA), deviene de su afición por el teatro, especialmente en la dirección y creación escénica lírica. En 1929 fundó la CLA, después conocida con el nombre “CLA Pepe Eizaga”, una compañía que aglutinó a diversas formaciones menores que había en Logroño. Se encargaron de mantener viva la afición por la zarzuela, incluso cuando esta había perdido su vigencia en casi toda España, a partir de los años sesenta. Actualmente siguen siendo un reducto de defensa del género y mantienen el interés por el género, destacando

---

<sup>259</sup> AMTH. Declaración jurada de Eliseo Pinedo de 11 de abril de 1960.

<sup>260</sup> Su dedicación era para asesorar y preparar los coros para alguna ocasión especial, pero nunca quiso vincularse al proyecto y rechazó cualquier recompensa económica por su trabajo (Hernández, entrevista a M<sup>a</sup> Teresa Hernández, el 31 de julio, 2018).

<sup>261</sup> José Luis Alonso recuerda la entrada con la obertura de *Poeta y Aldeano* de Franz von Suppé (entrevistas a José Luis Alonso, el 3 y 30 de octubre, 2018).

<sup>262</sup> Pedro Enrique (Pedro) el 29 de junio de 1961, María Lourdes (Lourdes) el 9 de febrero de 1963 y María Mercedes (Merche) el 15 de abril de 1965.

entre sus actividades el Concurso Internacional de Canto “Ciudad de Logroño”, vigente desde el año 1983 y habiendo recibido la Medalla de Oro de La Rioja en 2019.

La relación personal entre Eizaga y Pinedo no fue excesivamente cercana –el primero era 17 años mayor que el músico–, aunque sí colaboraron en varias ocasiones. Ambos trabajaron conjuntamente en 1944 en la realización de la farsa cómica infantil musical *La Titiritaina*. Eizaga redactó los textos y Pinedo le puso música para su estreno en el Teatro Moderno de Logroño en enero de 1945. Un año después compone *Paloma la desdeñosa*, sainete lírico en dos actos, el segundo en dos cuadros, sobre el libreto escrito por Eizaga. Existe además una tercera obra titulada *S. E. [Su Excelencia] El Sainete* que también realizaron conjuntamente. Está datada en 1953 y es un sainete lírico en seis números<sup>263</sup>. Pertenece al tipo de género chico con unos textos y temática más habitual de las primeras décadas de siglo que de las décadas de la posguerra, aunque contiene numerosas referencias intertextuales a la actualidad local logroñesa. Se desconoce si se llegó a estrenar, pero se conservan el guion orquestal, las partes, la reducción orquestal y la reducción de piano repetidor, esta con marcas de ensayo y de uso por las manchas por los pasos de página.

Finalmente, existen otras obras sin fechar, pero referenciadas en la SGAE como de autoría de Eizaga y Pinedo, que aumentan erróneamente la colaboración como creadores entre ambos: *El sabio tejemaneje*, que según la copia consultada en el archivo de la CLA, los autores de la música son Lorenzo Blasco y Francisco Ábalos; *La bruja chisgarabís*, cuyo autor musical según el mismo archivo es Timoteo de Urrengoechea; *Pecas, napias y ojoví*, cuyo compositor es Tomás Fernández Iruretagoyena (1899-1970)<sup>264</sup>; y *El sabio Abul-Tadón*, con música de Francisco Ábalos<sup>265</sup>. En todas sí que los textos corresponden a Eizaga, pero la música no es de Pinedo en ningún caso aunque así se indique en la SGAE.

Además de la colaboración en la creación, Pinedo trabajó con la CLA en el montaje y dirección musical de diversas zarzuelas. El 3 de marzo de 1961 representaron *Katiuska*<sup>266</sup>, con música de Pablo Sorozábal y libreto de Emilio González del Castillo y Manuel Martí Alonso. En el foso, según la prensa local, “la Orquesta de Cámara ‘Oria’, por él fundada. Pocas veces podrán

---

<sup>263</sup> Para mayor información, véase el apartado sobre el catálogo lírico de Pinedo en este mismo trabajo.

<sup>264</sup> Con quien ya había colaborado en *Cameranas (de la cumbre al llano)* en los años treinta.

<sup>265</sup> Según indica el libreto del mismo.

[http://bibliotecavirtual.larioja.org/bvrioja/i18n/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=154695](http://bibliotecavirtual.larioja.org/bvrioja/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=154695). [Última consulta: 24 de octubre de 2021].

<sup>266</sup> Octavilla de anuncio del concierto. Comentarios de VENANCIO en *El Correo Español. El pueblo vasco*. Recorte de prensa sin datar en el AMTH.

reunirse en el foso un conjunto de tal categoría” (*El Correo Español. El Pueblo Vasco*, 26 de octubre de 1961). Se lamenta el periodista de que se consuma tanto esfuerzo para tan pocas representaciones, ya que únicamente se llevaron a cabo dos sesiones en un solo día. Esta es una situación tristemente cotidiana en muchas de las producciones locales, que queman esfuerzos con poca repercusión y aún menos beneficio y que encuentra reflejo en toda España.

La CLA Pepe Eizaga concedió a Pinedo la “Lira de plata” por su apoyo en favor de la zarzuela. En algunos momentos, dada la similitud de acrónimos y contemporaneidad con la sociedad Círculo La Amistad, las actividades de ambas asociaciones se confundieron, sobre todo porque en ocasiones la compañía lírica actuó en actividades promovidas por la sociedad<sup>267</sup>.



Imagen 23. AMTH. Fotografía tomada tras una representación con la CLA. Entre los actores y cantantes, con traje y pajarita ambos, a la izquierda, José Luis Alonso y a la derecha Eliseo Pinedo.

### 5.2.2. La Sociedad Artística Riojana (SAR)

Por otro lado, la Sociedad Artística Rioja (SAR) se constituye en Logroño el 13 de abril de 1952 con la idea de poder “entrelazarse todos los anhelos de los artistas riojanos”. Dicha sociedad comprendía a diversos grupos de artistas locales que se unieron con la idea de compartir administración y optimizar recursos, a la vez que apoyarse mutuamente. La década de los

---

<sup>267</sup> Por ejemplo, en la representación de *Katiuska*, la zarzuela de Sorozábal que representó la CLA bajo la dirección de Pinedo en una velada lírica organizada por el Círculo La Amistad el 3 de marzo de 1960 en el Teatro Bretón de Logroño. AMTH. Octavilla del anuncio.

sesenta<sup>268</sup>, y especialmente la de los años setenta, fue especialmente activa. En algunos momentos, casi monopolizadora de las actividades culturales de la entonces provincia de Logroño. Acogía las denominadas “facetas” que contemplaban especialidades como la Coral de Cámara, el Cuadro Lírico, la delegación de Teatro, la de Pulso y Púa, la de Fotografía, la de Artes Plásticas, o la de Prensa y Propaganda (Blanco Ruiz, 2011, pág. 20). Pese a que la mayor parte de los miembros y las actividades eran eminentemente diletantes, Eliseo Pinedo participa activamente en la reestructuración de la SAR en 1961, que cuenta con 96 socios, y donde aparece como “asesor” junto a José Eizaga y José M<sup>a</sup> Lope Toledo. Especialmente activo fue el denominado Cuadro Lírico, que se repartía los escenarios con la CLA creada años atrás por José Eizaga, con la que incluso llegaron a establecer contactos para fundirse, sin resultados positivos.

El trabajo desarrollado como director de representaciones líricas es efectivo incluso antes de su “oficialización” como tal en la SAR. Por ejemplo, en 1960<sup>269</sup> se le ve dirigiendo la representación de *La dogaresa*, en el Teatro Bretón de Logroño como “Maestro Director y Concertador” con el Cuadro Lírico de la SAR. Seguidamente, en julio de 1960, se encargó de la representación de *La del manojo de rosas*<sup>270</sup> en el mismo teatro y en similares condiciones técnicas y musicales<sup>271</sup>.

Un hito del Cuadro Lírico de la SAR, dirigidos entonces por Eliseo Pinedo<sup>272</sup>, fue la obtención del Primer Premio en el V Concurso de Zarzuelas de Torrelavega, Santander, en agosto de 1961<sup>273</sup>. Consiguieron, con *Los gavilanes* de J. Guerrero, el primer premio consistente en un diploma acreditativo de la SGAE y 15.000 pesetas del Ayuntamiento de Torrelavega<sup>274</sup>. La obra se representó de nuevo con el mismo elenco en el Teatro Bretón, el 31 de octubre de ese año, como

---

<sup>268</sup> Aunque en los años cincuenta mantuvieron una gran actividad, las actas de la SAR no reflejan reuniones entre la constitución de la misma en 1952 y la reestructuración definitiva, a partir del 13 de mayo de 1961 (Actas de la Sociedad Artística Riojana, 1952, pág. 3). Archivo de la SAR.

<sup>269</sup> AMTH. Octavilla del anuncio. 10 de junio de 1960. Zarzuela de 1920 con música de Rafael Millán Picazo y libreto de Antonio López Monis.

<sup>270</sup> Martes, 26 de julio de 1960. Zarzuela con letra de Anselmo C. Carreño y Francisco Ramos de Castro y música de Pablo Sorozábal que representaron dentro de las denominadas Fiestas de Santiago de El Círculo “La Amistad”. Es destacable que esta obra la repiten seguidamente en Miranda de Ebro, pero los solistas son otros, posiblemente del entorno burgalés.

<sup>271</sup> AMTH. Octavilla del anuncio.

<sup>272</sup> Con la imprescindible ayuda en la preparación de los coros a cargo de José Luis Alonso y Elisa Rodríguez como pianista repetidora en los ensayos (Alonso, *Disonancias de antaño y hogaño*, s.f., pág. 92).

<sup>273</sup> Tuvo lugar el 22 de agosto de 1961 en el Coliseum Garcilaso de la ciudad de Torrelavega. El Cuadro Artístico de la SAR interpretó *Los gavilanes*, zarzuela en tres actos con música de Jacinto Guerrero y libreto de José Ramos Martín.

<sup>274</sup> También consiguieron premios a la mejor cantante femenina (primer premio para M<sup>a</sup> del Pilar Santos, soprano y “otro” sin identificar al barítono Miguel Ruiz de Palacios).

homenaje al cuadro artístico de la SAR y unos días después, el 4 de noviembre, fue llevada a Miranda de Ebro, donde actuaban por tercera vez (*El Correo Español. El Pueblo Vasco*, 26 de octubre de 1961, pág. 6).

**Teatro Bretón de los Herreros**

---

**FIESTAS DE SANTIAGO**  
**El Círculo "LA AMISTAD"**  
en honor de sus asociados presenta a la  
**SOCIEDAD ARTISTICA RIOJANA**  
el **MARTES 26 DE JULIO DE 1960**, a las  
siete y media y once en punto, con la  
representación del sainete lírico, libro de  
Ramos de Castro y Carreño, música del  
Maestro Sorozábal

---

**LA DEL MANOJO DE ROSAS**

REPARTO

Ascensión, Sra. Tony Eguiluz; Clarita, Sra. Emilia Moreno, Doña Mariana, Sra. Amparo Ros, La Flisga, señora Resu Herrera de Irurzun, Doncella, señorita Rosina Irurzun; Espasa, J. Bautista Ibañez, Joaquín, Miguel R. de Palacios, Ricardo, Antonio Uruñuela; Capó, Enrique Villaverde; Don Pedro Botero, Víctor Rubio; Don Daniel, Fermín Aragón; Un inglés, Angel Francia; Parroquiano 1.º, Francisco Martínez; Parroquiano 2.º, Manuel Martínez; El del mantecao, Julián Echaure; Un camarero, Julián Echaure.

MECANICOS

José Luis Santamaría, Tirso Vicenta, Francisco Corral, José Luis Martínez, Marcos Antolín, Julián Echaure (hijo), Manuel Rodo y Pablo García.

Director de escena: **Agustín de la Sierra, de E. y D.**  
Maestro director y concertador: **Don Eliseo Pinedo**  
Maestro de baile: **Cruz Visián**  
Maestro de coros: **Eusebio F. Iruretagoyeña**  
Regidores en la concha y al paño: **Evaristo Calderón, Máximo Yuste y Luis Santamaría**  
Decorados: **Juan Ros, de Madrid**

**TOLERADO MENORES**

---

**PRECIOS**

Entrada a platea .....	20 pesetas
Butaca de patio .....	20 "
Palco principal .....	15 "
Butaca de primer piso .....	15 "
Butaca de segundo piso .....	6 "
Entrada general .....	5 "

Los señores socios de La Amistad y simpatizantes, tendrán las localidades a su disposición en la Secretaría de la Sociedad, durante los días 19 al 24 y horas de 7 a 10 de la tarde.

Gráficas Centahra.-Dep. legal L.O. 89-60      Núm. registr.º 146/60-L.O.

Imagen 24. AMTH. Octavilla de anuncio de la representación de *La del manojito de rosas* de Pablo Sorozábal, dirigida por Pinedo en 1960.

Ese éxito multiplicó las actuaciones en la ciudad logroñesa e incluso les permitió realizar al año siguiente nuevas salidas<sup>275</sup> y participar en Torrelavega una vez más<sup>276</sup>. Pese a no conseguir un buen puesto esta vez, la Delegación Provincial de Información y Turismo encarga a la SAR la representación, dentro de los Festivales de España de 1962, de *Los gavilanes*, de J. Guerrero – la obra con la que había obtenido el primer premio en Torrelavega el año anterior–. La representación se llevó a cabo en el Paseo del Espolón –“en el Auditórium del Espolón” (*Nueva Rioja*, 13 de septiembre de 1962, pág. 3)– con una asistencia masiva de “casi siete mil espectadores” (Sociedad Artística Riojana, 1952, pág. 15). Otras obras puestas en escena por este cuadro lírico y dirigidas por Pinedo fueron *Gigantes y cabezudos* y *Los claveles*, llevadas a cabo en el teatro Bretón de los Herreros de Logroño a beneficio del Asilo de Santa Justa (*Nueva Rioja*, 31 de marzo de 1963, pág. 4) y en Alfaro<sup>277</sup>.

En estos años tan activos del cuadro lírico Pinedo era considerado como “Maestro Director Musical de esta Sociedad” (Sociedad Artística Riojana, 1952, pág. 10v). Se le solicitaban informes de las propuestas y los proyectos musicales para determinar su idoneidad. Realizaba trabajos de supervisión artística a los músicos que preparaban concursos, asesoría técnica y en general colaboraba hasta donde se lo permitían sus actividades principales: la Banda y la Academia, esta en proceso de conversión en Conservatorio.

Tal y como indican las actas de la SAR, Pinedo se desvincula de la SAR<sup>278</sup> en 1964 debido al

malestar existente entre el Director [Pinedo] y los Distintos<sup>279</sup> Grupos (Zarzuela y Vocal de Cámara) y por lo cual presenta su dimisión como director de [los] Grupos mencionados,

---

<sup>275</sup> Interpretando *La Dogaresa*, el 7 de abril de 1962, con reposiciones en el Teatro Bretón de Logroño a beneficio de la Hermandad de Camilleros de la Cruz Roja en dos sesiones el día 31 de abril siguiente (Sociedad Artística Riojana, 1952, págs. 8, 10)

<sup>276</sup> Con *La fama del tartanero*, zarzuela de 1931 con música de Jacinto Guerrero y libreto de Luis Manzano, con la que participaron el 22 de agosto de 1962. Este año obtuvieron el quinto premio con la zarzuela y un tercer premio con el solista presentado al certamen –Julián García León, con la romanza de tenor de *El ama*, de Jacinto Guerrero–. Volverían a montar la misma zarzuela dos años más tarde, actuando en el Teatro Bretón de Logroño el 18 de marzo de 1964 (Sociedad Artística Riojana, 1952, págs. 10v, 12, 14v, 33v y *Nueva Rioja*, 19 de marzo de 1964, pág. 10).

<sup>277</sup> 30 de marzo de 1963, en el teatro Bretón de los Herreros de la capital riojana y 6 de abril de 1963 en Alfaro (Sociedad Artística Riojana, 1952, págs. 24, 26).

<sup>278</sup> Pese a la desvinculación como director musical, Pinedo mantuvo relaciones fluidas con la SAR como demuestra el hecho de que, hasta en noviembre de 1969, fecha de su fallecimiento, la SAR era requerida por el Conservatorio que él dirigía para participar en los actos en honor a Santa Cecilia. Ese año estaba previsto un concierto de piano de Félix Sáenz y otros dos de la Agrupación de Pulso y Púa que finalmente se suspendieron por el fallecimiento del maestro en plenas celebraciones de la patrona de la música.

<sup>279</sup> Las mayúsculas de inicio de palabras son del texto original.

continuando su labor hasta el momento en que se encuentre [a] otra persona debidamente capacitada<sup>280</sup> para la dirección de los mismos (Sociedad Artística Riojana, 1952, pág. 34v).

Con motivo de la festividad de Santa Cecilia, la SAR organiza para el domingo 2 de diciembre de 1962 un concierto en el Teatro Bretón en el que actúan la Orquesta de Cámara Oria y la Banda Provincial, dirigidos todos por Pinedo. En el mismo concierto se presenta la Agrupación Coral de Cámara de la SAR, dirigida por José Luis Alonso, entonces vocal en la Junta Directiva de esa sociedad (Sociedad Artística Riojana, 1952, pág. 16v). Fue un concierto celebrado a mediodía, con lleno total, como solía ser habitual en gran parte de las actividades musical propuestas por la SAR. Se inició con la Banda, siguió el estreno de la formación coral – incluyendo “Viniegra de Abajo”, de Pinedo, sobre motivos populares de Los Cameros– y se encargó de toda la segunda parte la Orquesta de Cámara Oria. Estos, con Pinedo al mando, afrontaron la *Sinfonía n.º 3* de Mendelssohn y *La Inacabada* de Schubert. Finalmente se les añadió la coral para interpretar todos juntos el coro final de *Santo Domingo*, el *Villancico de Viejo arcón*. Una vez más, la reseña periodística se deshace en elogios con todos los músicos y con todas las obras presentadas, sin presentar ningún criterio técnico reseñable. Tristemente, frases carentes de elementos propios de la crítica especializada como “una pieza bellísima, de gran calidad musical y poética, digna de la valía e inspiración de sus creadores” (*Nueva Rioja*, 4 de diciembre de 1962, pág. 10) son las habituales en la prensa riojana de la época cuando se refieren a la música.

---

<sup>280</sup> La persona habilitada para tal fin, tal y como muestran las actas de la SAR, fue José Luis Alonso. Su labor fue meritoria y sobre todo desinteresada, como muestra el hecho de ceder a beneficio de la SAR las minutas correspondientes a sus trabajos como director musical de montajes como la zarzuela *Los gavilanes* en los Festivales de España de julio de 1965 (Sociedad Artística Riojana, 1952, págs. 38v, 42).



## 6. El reconocimiento: el Himno, el Conservatorio (1965-1969)

Este capítulo acoge varios apartados que están relacionados entre sí por el hecho de producirse en paralelo en el tiempo, a lo largo de los últimos años, y por suponer a la vez un reconocimiento, de diversas maneras –encargos, trabajos de responsabilidad, logros conseguidos–, a su reconocida profesionalidad en el puesto de trabajo.

### 6.1. Otras funciones como director de la Banda Provincial

El origen de la Academia Provincial de Música está en la academia que la beneficencia provincial dispone –como una forma empleada a nivel nacional desde mediados del siglo XIX– para “dar trabajo, oficio y cultura a la clase desfavorecida y redimir la pobreza gracias a actividades útiles” (Ayala Herrera, 2013, pág. 72). Esta es una posición discutible, ya que la mayor parte de las veces la salida laboral era acceder a la banda local correspondiente y obtener un complemento al sueldo principal, por lo general insuficiente para las necesidades familiares. A los realmente necesitados se les unían con frecuencia aquellos que, teniendo una gran afición musical temprana, no tenían capacidad económica suficiente para pagarse las clases con un profesorado privado.

Tras el proceso de refundación de la Academia Provincial en 1954, la situación de la docencia en los centros de beneficencia riojanos se reduce a los realmente necesitados. Por ello, en la década de los cincuenta y sesenta se transfieren esas clases de música al Hogar Provincial. Al igual que en la Academia, el número del alumnado crece y obliga a la Diputación –último responsable de su mantenimiento– a ampliar el profesorado, pasando de dos profesores a cuatro<sup>281</sup>. Se encarga la selección al maestro Pinedo con los siguientes condicionantes: “mediante Concurso con la categoría de laboral de Servicios Contratados con un sueldo mínimo mensual de 10.000 pts. [...] y que el director de la Banda Provincial de Música provea estas enseñanzas con personal que perciba una gratificación, con cargo a la mencionada partida [48.000 pts.], por sus servicios”<sup>282</sup>. Es decir, una de las funciones que complementan a las de director de la Banda y de la Academia es la de la selección del personal musical –incluso el docente– y de su gestión económica<sup>283</sup>. Esta misión –que *a priori* puede parecer que se

---

<sup>281</sup> AHPLR. Actas de la Excma. Diputación Provincial de Logroño, 20 de enero de 1965. Ernesto Pérez Blanco y Gregorio Espinosa Prado aparecen citados como docentes.

<sup>282</sup> ACPMLR. Escrito de 30 de noviembre de 1966 de la Secretaría de la Diputación a la sección de Negociado de Personal de la misma.

<sup>283</sup> ACPMLR. Acuses de recibo. El dinero de los sueldos era dispuesto por la Diputación al director, que era quien pagaba al profesorado en mano, tal y como documentan los.

extralimita de sus cometidos– aparece indicada en el Decreto de 30 de mayo de 1952: “Corresponderá a dichos funcionarios [directores de la banda] proponer, informar o resolver, según los casos, sobre los extremos siguientes: b) Selección y nombramiento del personal a sus órdenes” y por lo tanto es de ámbito nacional. Los escogidos<sup>284</sup> en el caso del Hogar Provincial son finalmente cinco músicos del círculo más cercano a Pinedo: Fermín Irigaray –qué ironía, ya que fue su antecesor en el puesto de la Banda Provincial y tribunal de su proceso de selección en 1953–, Ernesto Pérez Blanco –clarinete principal y archivero en la banda–, Gregorio Espinosa Prado –clarinete 1º, responsable de “instrumentos y multas” en la banda y conserje en la Academia Provincial–, José Luis García Altuzarra –trompeta 2º en la banda– y Jesús Ábrego Bretón –trombón primero en la banda y contrabajo en la Agrupación de Cámara Oria.

## 6.2. El *Himno Provincial*. Historia de un desencuentro oficial

Además de estos trabajos, Pinedo era requerido para todo cuanto precisara de una visión profesional de la gestión musical. Su contacto directo con los responsables políticos le hacían ser valedor de confianza por su respuesta siempre a la altura de las circunstancias. Como prueba de ello, en 1965, “A propuesta del Diputado provincial D. Marco Rezola Marrodán<sup>285</sup> se acuerda por unanimidad encargar a D. Eliseo Pinedo López, Director de la Academia Provincial de Música, la composición de un himno-marcha que constituya el oficial de esta Excm. Diputación” (Actas de la Diputación Provincial de Logroño, 23 de junio 1965, fol. 159).

Aunque el encargo solo recoge la composición de la música, la amistad y vinculación profesional con Lope Toledo hace que este escriba el texto, que es la base sobre la que trabaja el maestro Pinedo. Tras un intenso verano de trabajo<sup>286</sup>, termina la obra y la presenta en interpretación privada para el presidente de la Diputación provincial de Logroño y otros representantes políticos. Lo hace dirigiendo a la Banda de Música Provincial de Logroño, para los cuales ha realizado una adaptación sin voces. La incredulidad asoma en las caras de los políticos al escucharlo. Lo repiten hasta en cuatro ocasiones (entrevistas a José Luis Alonso, 3 y 30 de octubre, 2018). Finalmente es aceptado. Realiza la versión definitiva con orquesta sinfónica

---

<sup>284</sup> ACPMLR. Resolución del 10 de febrero de 1967 de la Excm. Diputación Provincial de Logroño.

<sup>285</sup> Marco Rezola Marrodán, industrial metalúrgico de inclinación liberal y “formas participativas señaladamente modernas” fue diputado representante de la Organización Sindical desde el 2 de abril de 1964 (Bermejo Martín y Delgado Idarreta, 1989, págs. 551, 557 y 559).

<sup>286</sup> Pese al reciente nacimiento de su tercera hija, Merche, el 15 de abril.

y coro a seis voces mixtas y el estreno oficial<sup>287</sup> se produce el 16 de septiembre de 1965 en el Teatro Bretón de Haro. El acto estuvo inscrito en el “Día de la Provincia”, dentro de los actos de las “Fiestas de la Virgen de la Vega”. Se interpretó varias veces, esta vez con repeticiones a petición popular<sup>288</sup> y con reconocimientos oficiales<sup>289</sup>. Los intérpretes fueron la denominada por la prensa “Orquesta Municipal de Logroño”<sup>290</sup> junto con los coros de la SAR (*Nueva Rioja*, 17 de septiembre de 1965, pág.4), todos dirigidos por José Luis Alonso. El 18 de septiembre se interpreta nuevamente

[...] por la orquesta de la Academia Provincial de Logroño<sup>291</sup> y los coros de la S.A.R [...] después de la intervención del mantenedor de los juegos florales<sup>292</sup>, Federico Muelas, en el ‘XI Certamen de Exaltación de Valores Riojanos’<sup>293</sup>, que tuvo lugar en el escenario del Cinema Diana [de Logroño]. (*La Rioja*, 15 de septiembre de 1990, pág. 2)

Pese a que se da autorización del pago del trabajo el 27 de octubre, haciendo expresa referencia a “abonar a los autores del himno unas retribuciones en compensación por su trabajo” (Actas de la Diputación Provincial de Logroño, 27 de octubre de 1965, fol. 188), Eliseo Pinedo no acepta nunca el dinero. Ello es debido a su requerimiento para que se le pagara también el trabajo de letrista a Lope Toledo, solicitud que fue denegada.

Los himnos tienen implícito el valor de identificación de los miembros con su grupo social y sus representantes, de manera que sirven como elemento unificador. Cuando se extienden al ámbito político alcanzan representatividad oficial buscando una respuesta emocional como resultado de un condicionamiento social (Arrieta Alberdi, 2016, pág. 266). En el caso de las comunidades autónomas españolas, las respectivas leyes aúnan los elementos identificadores de

---

<sup>287</sup> Se realizó un estreno durante las fiestas de la Virgen de la Vega de Haro (de la Fuente Rosales, 2005, pág. 358), el 7 de septiembre de 1965 (*La Rioja*, 9 de junio de 2007, pág. 24), pero no se consideró oficial. José Luis Alonso explica que trabajó con mucho esfuerzo la parte vocal durante varias semanas, con el Coro de la SAR que dirigía, para poder realizar el estreno.

<sup>288</sup> M<sup>a</sup> Teresa Hernández, viuda de Eliseo Pinedo, dice que seis veces, citada en *La Rioja* (9 de junio de 2007, pág. 24).

<sup>289</sup> AMTH. Carta de felicitación de 23 de septiembre de 1965 del alcalde de Haro, Antonio Vargas Carranza, a José María Lope Toledo.

<sup>290</sup> Esta orquesta no existió como tal realmente. El periodista se refiere a una orquesta que se formó para este propósito a partir de músicos de la Agrupación de Cámara Oria y de miembros de la Banda Provincial de Música. Entrevista con José Luis Alonso el 30 de octubre de 2018.

<sup>291</sup> Los músicos fueron los mismos que en el estreno en Haro.

<sup>292</sup> Hay que tener en cuenta que el acto de los juegos florales, como fiesta social-literaria, tuvo una gran importancia desde finales del siglo XIX y hasta hace pocas décadas, cuando se ha convertido en residual en algunas pequeñas poblaciones españolas. En el concurso de poesía se concedía un primer premio o “Flor natural” y la fiesta tenía una presidencia a cargo de la reina de la fiesta y sus damas de honor, siendo el mantenedor un intelectual, escritor, poeta o ensayista que leía un discurso de exaltación del acto (Casares Rodicio, Teatro musical: zarzuela, tonadilla, ópera, revista..., 1999, pág. 456 y 457).

<sup>293</sup> Que a su vez estaba incluido en la “IX Fiesta de la Vendimia Riojana”.

los símbolos regionales<sup>294</sup> mediante su bandera, su escudo y el correspondiente himno. El problema de este estriba en que, mientras unos sienten la música y texto como una cuestión identitaria o cultural profunda, otros lo tienen como un mero reconocimiento normativo, convirtiéndose en una “manifestación de respeto y honra a una institución socialmente valiosa” (Muñoz Arnau, 2008, pág. 162), pero perdiendo parte de ese valor unificador.

La Ley 4/1985, de 31 de mayo (BOE número 205, de 27 de agosto), reguladora de signos de la identidad riojana, es decir, de la Comunidad Autónoma de La Rioja, indica en su disposición primera que:

El Himno oficial propuesto es la composición musical titulada «La Rioja», del maestro Pinedo<sup>295</sup>, cuya interpretación en actos oficiales ha sido habitual, si bien se propone que se realice, a través del Instituto de Estudios Riojanos, la redacción de la letra y la conveniente adaptación musical, en sintonía con la sensibilidad riojana. (BOE número 205, de 27 de agosto de 1985, págs. 27.024-27.025).

Desde entonces, la obra se ha venido interpretando en actos oficiales como el “Día de La Rioja” en San Millán de la Cogolla, el “Pisado de la uva” en Logroño y otros eventos similares, siempre en versión instrumental, sin voz. En 1993 se presenta en el Parlamento de La Rioja, por parte de Julio Fernández Sevilla –diputado del Partido Popular–, una “solicitud de aprobación de un decreto que incorporase como letra oficial del himno de La Rioja [la] realizada en 1965 por el cronista oficial de la provincia José María Lope-Toledo” (*El Correo Español. El Pueblo Vasco*, 26 de noviembre de 1993, pág. 3). El portavoz del PSOE, Mario Fraile, pidió que retirase la proposición “por innecesaria, no representativa del pueblo riojano”. La Cámara finalmente rechazó la propuesta.

En 1989 el propio Gobierno de La Rioja publica una grabación en cinta de *cassette* del *Himno* que tuvo una difusión y repercusión limitada<sup>296</sup> (Pinedo, 1989). Pocos años después, el 9 de junio de 1994 y con motivo de la celebración del “Día de La Rioja”, el diario *La Rioja* regaló una cinta

---

<sup>294</sup> La identidad se refiere a los elementos históricos que dependen de los intereses políticos y sociales del momento. Reflejan un momento histórico y la representación política que se quiere dar en ese instante (Lucato, 1994, pág. 230). Esta situación hace que sean frecuentes y necesarias las revisiones con el cambio de sensibilidades en el tiempo.

<sup>295</sup> Esta es una definición muy ambigua, sobre todo al no incorporar la partitura al texto aprobado. Eliseo Pinedo compuso también varias obras con la palabra “Rioja” en su título: *Rioja Santiago*, *Miss Rioja*, *La Rioja* (pasodoble) y *Las riojas [sic]* y *Los cameros [sic]*. AIER y Archivo SGAE.

<sup>296</sup> Según los créditos, la adaptación y la dirección de la producción estuvo a cargo de Raúl Marcos y los arreglos y la dirección de orquesta los realizó Javier Iturralde. Se grabó en Madrid en Estudios Sonoland en mayo de 1987. Esta publicación contiene una “versión completa” una “versión media” y una “versión corta”.

de *cassette*<sup>297</sup> con el *Himno* en nueva versión<sup>298</sup> (Pinedo, 1994). Se realizó con el patrocinio de Radio Rioja-Cadena SER e Ibercaja y llegó a numerosos hogares riojanos. Contiene una partitura con la línea melódica con la letra original mecanografiada a una voz sobre el manuscrito de Pinedo<sup>299</sup>. Esta propuesta de edición con la letra de Lope Toledo es extraña puesto que, como se acaba de ver, el texto seguía sin ser aceptado oficialmente, pese a los intentos del año anterior. Posiblemente la producción estuviera ya hecha y era necesario dar salida a la inversión.

Se han realizado varias propuestas de adaptación –también de recorte (Aguirre, 2002, pág. 255)– tanto de la letra como de la música (Granado, 1993, págs. 1.753-1.754) y pueden escucharse revisiones realizadas por los diferentes directores de las formaciones que están encargadas de hacerla sonar en los correspondientes actos oficiales. Por lo general, son simplificaciones de las armonizaciones y eliminación de secciones. Actualmente no hay ninguna oficialmente aceptada. La complejidad de la obra hace que sea tratada más adelante con detalle analítico para entender la problemática de la falta de aceptación popular.

Este tema, el de la escasa recepción del *Himno* ha sido abordado por este investigador en la revista *Berceo*, aduciendo a tres razones distintas:

La primera es que no se canta porque no tiene letra oficialmente reconocida y por lo tanto no se reproduce en actos oficiales con letra, que lo haría más fácil de recordar. La segunda es que, debido a elementos inherentes a la propia música, es difícil recordar, en un *tempo* de marcha, seis melodías de unos dieciséis compases cada una que se suceden con una base tonal en constante modulación. La tercera está en relación con la anterior, ya que su empleo en pocos actos, la mayoría actos protocolarios y oficiales, con escasa participación ciudadana, impide su asimilación como melodía conocida por su escasa recurrencia en el tiempo. Por eso el estribillo, dada su mayor estabilidad, sencillez melódica y debido a su repetición, es la única sección que recuerdan algunos riojanos. (Blanco Ruiz, 2020a, pág. 239)

---

<sup>297</sup> Teniendo en cuenta que los CD (disco compacto de audio digital) aparecieron en el mercado en 1982, el formato puede considerarse ya en este momento un tanto anacrónico.

<sup>298</sup> La versión, con una orquesta sintetizada y dulcificada en su orquestación, no indica autoría del arreglo y reduce el número de voces. Mantiene la estructura de todas las estrofas –siendo la primera recitada– y la repetición del estribillo, que aparece sin letra hasta el coro final. La única referencia que aparece en la publicación es el Depósito Legal M-18301-94 y la numeración L3-94001 parece ser la referencia de la editora Olé Play.

<sup>299</sup> Esta misma partitura ya apareció en *Rioja Industrial* en 1967 en un artículo sobre el Conservatorio (Romero del Saz, 1967, pág. 147)



Imagen 25. Tira cómica de Tris en el diario *La Rioja* del 10 de marzo de 2019, con motivo del homenaje del Gobierno de La Rioja al autor del *Himno*, “Recordando al maestro Pinedo”.

### 6.3. Diversos reconocimientos. El trabajo valorado en vida

Como muestra del respeto a sus conocimientos, en 1968 se le nombra presidente del jurado en el II Concurso de Agrupaciones de Cuerda –quintetos de plectro–, que se lleva a cabo en el Teatro Bretón de Logroño organizado por la SAR. Este fue un concurso que se inició el año anterior, con gran respuesta de participantes y de público, que en pocas ediciones adquiriría rango internacional y con el tiempo se ha convertido en el actual Festival Internacional de Plectro de La Rioja, el decano de los festivales de plectro españoles. El jurado estuvo conformado por “don Eliseo Pinedo, don Luis Ardanaz, señorita Amelia Romero y don Delfín Vergara”<sup>300</sup>. Como muestra de la importancia concedida por la Diputación a este evento, baste decir que ese año recibió 50.000 pesetas de subvención<sup>301</sup>.

Ese mismo año, en noviembre, se realiza un homenaje colectivo a Lorenzo Blasco, Tomás Fernández Iruretagoyena y Eliseo Pinedo. Se lleva a cabo en el Teatro Bretón de Logroño y fue organizado por la CLA Pepe Eizaga, quienes se encargaron de distinguir a los veteranos músicos, después de interpretar el primer acto de *El cantar del arriero*<sup>302</sup>. Dirigió la parte musical José Luis Alonso y asistieron como representantes políticos el Gobernador Civil, Antonio Gómez Jiménez

<sup>300</sup> Artículo de Jorge Saulea de 19 de septiembre de 1968 citado en Blanco Ruiz (2011, pág. 72)

<sup>301</sup> El presupuesto de 1968 subvencionado por la Diputación a la Academia Provincial, ya Conservatorio Elemental, fue de 465.000 pesetas para todo el año.

<sup>302</sup> Zarzuela en dos actos de 1939 con libreto de Serafín Adame y Adolfo Torrado y música de Fernando Díaz Giles.

de Cisneros y el Alcalde de Logroño, Víctor de Lerma y Guturbay (*El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 8 de noviembre de 1968, pág. 8).

Poco después, el 22 de ese mismo mes, se le realiza otra entrevista para *Nueva Rioja*, junto a J. L. Alonso, en el cual Pinedo se lamenta del nivel general musical en la provincia. Lo achaca al retraso que se ha producido en la elevación de oficialidad de academia a conservatorio, que implica que “en estos momentos no hay nadie, aparte de yo mismo, en Logroño, con la carrera de composición”. Esa falta de posibilidades de profesionalización local implica, según Pinedo, una falta de resultados a corto plazo y hace “obligado” el paso siguiente, a grado medio: “Así podrían salir de Logroño profesionales auténticos de la música” (*Nueva Rioja*, 22 de noviembre de 1968, pág. 4). En definitiva, parece que Pinedo no encuentra el relevo que esperaba con su proyecto de Conservatorio entre los profesionales que en las últimas décadas habían estado trabajando en el entorno musical de la provincia. La razón, posiblemente como aduce, sea la excesiva prolongación en el tiempo para conseguir las titulaciones oficiales sin tener que emigrar, como hicieron algunos.

Igualmente es considerado, desde fuera de la provincia de Logroño, como el interlocutor local más válido cuando desde el colegio Oficial de Directores de Bandas de Música Civiles se le envía una carta en 1969 sobre la aplicación del Reglamento de Funcionarios de la Administración Local de 30 de mayo de 1952 entre los directores de la zona<sup>303</sup>.

Algunas de sus últimas intervenciones dirigiendo son ampliamente recordadas, como la que realizó el 10 de agosto de 1969 en Haro, localidad a la que seguía acudiendo con su familia en época vacacional. Dirige ese día parte del concierto<sup>304</sup> con la Banda Municipal de Haro en los jardines de la Vega invitado por el director titular Joaquín Amela Guillot (Peña Fernández, 1969). Pese a su renuncia en 1933 a seguir formando parte de la formación jarrera como trompetista, Pinedo siempre mantuvo una excelente relación con todos los directores y músicos de la misma. De hecho, su hermano Clemente permanecerá en la agrupación hasta el mismo día de su fallecimiento, el 10 de septiembre de 1982.

---

<sup>303</sup> AMTH. Carta firmada el 14 de octubre de 1969, enviada genéricamente al “Director de banda de música. Logroño” sin dirección postal y que acaba llegando, por la eficiencia de los carteros locales, a su domicilio.

<sup>304</sup> AMTH. Programa de mano del homenaje de la Banda Municipal de Música de Haro el 22 de noviembre de 2009.



Imagen 26. AMTH. Eliseo Pinedo dirigiendo la Banda de Haro el 10 de agosto de 1969.

Su último concierto fue dirigiendo a la Banda Provincial de Música de Logroño el día del Pilar, 12 de octubre de 1969. Ese día fue muy caluroso y Pinedo se quedó frío tras la actuación. Enfermó y su situación fue complicándose hasta que falleció el día 24 de noviembre (entrevista a M.<sup>a</sup> Teresa Hernández, el 13 de junio, 2018).

El suceso conmocionó a la sociedad riojana y en especial al mundo de la cultura. Eliseo Pinedo era conocido en todos los ámbitos musicales, pero también en los sociales, por su alta representatividad al frente de la Banda Provincial en los actos oficiales de los últimos quince años. Los pesares institucionales no tardaron en llegar: el Ayuntamiento de Haro, en un acuerdo de la Comisión Municipal Permanente de ese mismo día desea “hacer constar en acta el sentimiento por el fallecimiento del Sr. Pinedo por considerarse que es una pérdida sensible para Haro y la Provincia”<sup>305</sup>. En igual sentido la Diputación<sup>306</sup> acuerda, el día 26 de noviembre, el

---

<sup>305</sup> AMTH. Acuerdo municipal del Ayuntamiento de Haro de 24 de noviembre de 1969.

<sup>306</sup> AMTH. Acuerdo municipal de la Excma. Diputación de Logroño de 24 de noviembre de 1969 en el cual se concede además la pensión de viudedad “por llevar 22 años, 6 meses y 23 días de servicio en propiedad”.



pésame “por la pérdida de tan ejemplar funcionario” (Actas de la Diputación Provincial de Logroño, 26 de noviembre de 1969, fol. 221v). Por su parte, el Pleno del Ayuntamiento de Logroño acuerda el pésame oficial el 28 de noviembre<sup>307</sup>. El funeral y la misa se realizaron el día 25 de noviembre en Logroño, en la Parroquia de Nuestra Señora del Carmen –Carmelitas– y la conducción fue muy emotiva ya que se realizó hasta el cementerio a hombros de miembros de la Banda Provincial de Música de Logroño, “en silencio y formación [...] del que fue infatigable luchador por la música riojana” (*La Gaceta del Norte*, 25 de noviembre de 1969, pág. 2).

Como señal de duelo, quedaron aplazados todos los actos musicales previstos para esos días, ya que estaban organizados varios conciertos con motivo de la festividad de Santa Cecilia, resultando de especial incidencia los programados por el Conservatorio con la colaboración de la SAR<sup>308</sup>.

Es evidente que el maestro Pinedo era una referencia regional, al cual se respetaba por la profesionalidad demostrada tanto al frente de la Banda Provincial como en la gestión y profesionalización que había imprimido a la Academia y su conversión en Conservatorio. Titulares como “Cuando todo era música” reflejan el respeto en el entorno social y cultural “al músico, al director, al profesor, al artista y al hombre” que fue (*Norte Exprés*, 25 de noviembre de 1969, pág. 8).

---

<sup>307</sup> AMTH. Acuerdo municipal del Ayuntamiento de Logroño de 28 de noviembre de 1969.

<sup>308</sup> Se recuerda que se había programado un concierto de piano de Félix Sáenz y otros dos de la Agrupación de Pulso y Púa de la SAR.



Imagen 27. AMTH. Fotografía de la familia Pinedo-Hernández de vacaciones en Haro en 1968.

#### 6.4. El futuro del Conservatorio y de la Banda

La dirección de la Banda Provincial recae –en principio de una manera provisional pero que en realidad se extiende durante los 32 años siguientes– en el subdirector de la misma, en este caso, José Luis Alonso. Sin embargo, este cargo no es en propiedad –puesto que Alonso no forma parte del Cuerpo de Directores–, y la plaza de Director de la Banda se amortiza por decisión de la Diputación, en la línea de las cancelaciones que se venían produciendo en España en los últimos años.

[Anulación] Plaza Director Banda.- Vacante, por fallecimiento de su titular, la plaza de Director de la banda de Música, perteneciente a Cuerpos Nacionales, Grupo C) Servicios Especiales, subgrupo a) Funciones de índole intelectual; la Corporación, previo informe del Negociado y a propuesta de la Comisión de Gobierno, acuerda la amortización de dicha plaza en la Plantilla de Funcionario y solicitar de la Dirección General de Administración Local la correspondiente autorización (Actas de la Diputación Provincial de Logroño, 28 de enero de 1970, pág. 243).

Tres días después se da a conocer en prensa que la Diputación ha decidido amortizar la plaza. En estos momentos la Banda está soportada económicamente por el Ayuntamiento de Logroño “para las actuaciones en el auditorium del Espolón y en fiestas. La contrata va de marzo a noviembre” (*Nueva Rioja*, 31 de enero de 1970, pág. 7). La Diputación solo pagaba ya el sueldo del Director, puesto que ahora se ha amortizado.

La dirección del Conservatorio es asumida por el hasta entonces subdirector, Lorenzo Blasco. Se le designa “con carácter accidental”<sup>309</sup> desde el mismo centro en un acuerdo del 29 de noviembre de 1969. Serán casi 10 años de continuismo<sup>310</sup>, en los que la inercia pesa más que los nuevos proyectos. Todo el trabajo administrativo para la consecución del reconocimiento del siguiente nivel de enseñanzas oficiales había quedado totalmente realizado cuando Pinedo fallece. La documentación había sido remitida a lo largo del año 1969 a la Diputación y se acaba de tramitar en el Ministerio mediante el Decreto 2612/1970, de 24 de julio, siendo la publicación en el BOE en septiembre de 1970<sup>311</sup> con la idea de ser aplicada ya directamente en el curso 1970-1971.

DECRETO 2612/1970, de 24 de julio, por el que se eleva al grado Profesional el Conservatorio Elemental de Música no estatal de Logroño. Atendiendo a la petición formulada por la excelentísima Diputación Provincial de Logroño, oído el Consejo Nacional de Educación, a propuesta del Ministro de Educación y Ciencia y previa deliberación del Consejo de Ministros en su reunión del día veinticuatro de julio de mil novecientos setenta.

DISPONGO

Artículo primero.-Se concede validez académica oficial, con el grado de Conservatorio Profesional de Música no estatal, a las enseñanzas del actual Conservatorio Elemental de Música de Logroño. Dicho reconocimiento quedará sometido a los límites fijados por el artículo trece del Decreto dos mil seiscientos dieciocho/mil novecientos sesenta y seis, de diez de septiembre, de Reglamentación General de los Conservatorios de Música.

Artículo segundo.-El Conservatorio Profesional de Música no estatal de Logroño continuará dependiendo de la excelentísima Diputación Provincial a los efectos del cumplimiento de los requisitos exigidos por el artículo segundo-dos del Decreto citado. De acuerdo con el número tres del mismo artículo, el reconocimiento oficial podrá ser revocado si dejara de cumplirse alguno de dichos requisitos.

Artículo tercero.-El Conservatorio Profesional de Música no estatal de Logroño quedará sometido, en cuanto al régimen de sus enseñanzas, a la inspección oficial del Ministerio de Educación y Ciencia y obligado al cumplimiento de las instrucciones generales que reciba del mismo.

---

<sup>309</sup> ACPMLR. Escritos de comunicación de la Secretaria del Conservatorio, Amelia Romero y de aceptación de la Diputación.

<sup>310</sup> Solicitó la jubilación a finales de 1979, con 81 años de edad.

<sup>311</sup> Decreto 2612/1970, de 24 de julio, *BOE*, número 223, de 17 de septiembre, pág. 15.352, por el que se eleva al grado Profesional el Conservatorio Elemental de Música no estatal de Logroño.

Artículo cuarto.-Por el Ministerio de Educación y Ciencia se dictarán las medidas complementarias que puedan ser necesarias para la ejecución del presente Decreto.

Así lo dispongo por el presente Decreto. Dado en Madrid a veinticuatro de junio de mil novecientos setenta.

FRANCISCO FRANCO  
El Ministro de Educación y Ciencia,  
JOSE LUIS VILLAR PALASI

El proyecto de Eliseo Pinedo se había hecho realidad. Miles de jóvenes podrían estudiar música y obtener una titulación profesional de una manera oficial, sin necesidad de desplazarse de su provincia en el Conservatorio Profesional de Música de Logroño y con unos precios populares. Se había evitado ese agravio comparativo con las provincias cercanas en las que ya se habían creado desde hacía años sus respectivos conservatorios. Los niveles acogidos eran los grados Elemental y Profesional, pese a que muchos sufrieran aún confusión con las denominaciones durante algún tiempo<sup>312</sup>. Un Conservatorio cuyos principales problemas serán en breve la falta de espacio ante el incremento en la matriculación y la gestión, en clara falta de sintonía con los responsables políticos.

Con posterioridad, la Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo de España, LOGSE (1990) reestructura el sistema educativo y permite la creación de las escuelas de música, tanto de carácter público como privado, sin la orientación profesional que requieren los estudios en un conservatorio (Pacheco del Pino, 2012, pág. 40), permitiendo la creación de la Escuela Municipal de Música de Logroño. Curiosamente, la plantea al municipio María Teresa Hernández, viuda de Pinedo quien, como teniente-alcalde del Ayuntamiento de Logroño, la promueve con el fin de solucionar el problema de la masificación del Conservatorio de Logroño. Su primer director fue José Luis Alonso, quien había renunciado a su cargo de director del Conservatorio en 1984. Es una historia más reciente, pero que merece un estudio detallado en una nueva línea de investigación que excede el espacio de este trabajo.

---

<sup>312</sup> En la prensa local aparecen intermitentemente alusiones al “Grado Superior o Profesional” (*Nueva Rioja*, 28 de febrero de 1975, pág. 4) o simplemente “Superior” (*Nueva Rioja*, 2 de diciembre de 1971, pág. 13) lo cual indica lo lejos que se estaba de adquirir una cultura musical básica y el desconocimiento de los pasos a seguir en la profesionalización del músico.

## 7. Reconocimientos

El reconocimiento al trabajo realizado en vida por Pinedo se puede focalizar en la valoración que sus coetáneos muestran de él. Por un lado, los responsables políticos confían en sus proyectos, puesto que le conceden el soporte económico e institucional para reformar y llevar adelante las propuestas de las academias tudelanas y logroñesas, junto con sus bandas. Labor que es públicamente reconocida en actas y representaciones oficiales, así como en un hecho tan trascendente como es el encargo de un himno para la provincia. Por otro, en su ámbito laboral es considerado un profesional del más alto nivel en la sociedad riojana, bien por su trabajo como director de la banda, la cual revitaliza, por sus trabajos como compositor versátil –aunque estos no sean en su fase final bien recibidos– o como director musical de zarzuelas para las compañías de aficionados locales. Sin embargo, y debido a su repentina desaparición, es *a posteriori* cuando se realizan gran parte de los reconocimientos a sus diversos trabajos. La intermitencia de estos homenajes hace que haya llegado a estar casi olvidado durante largos períodos de tiempo.

### 7.1. Los primeros homenajes

El primer homenaje póstumo –además de los constantes recordatorios de J. L. Alonso en numerosos conciertos de la banda (entrevistas a José Luis Alonso, el 3 y 30 de octubre de 2018)– se produce en una actuación, el 24 de abril de 1970, en el Teatro Bretón de Logroño. Será un homenaje a los componentes de la Agrupación Musical de Logroño –denominación que recibirá en adelante la Banda Provincial<sup>313</sup>–. En él se impusieron las “Liras de Plata” a los miembros que llevaban formando parte de la agrupación musical durante diez y treinta años. Era una costumbre entre los músicos de la banda. En la página tercera del programa de mano, donde habitualmente se incluye el repertorio a interpretar, se le dedicó un especial recuerdo al maestro:

A la memoria de dos grandes músicos que en muy corto espacio de tiempo nos abandonaron para siempre. Don Eliseo Pinedo y Don Tomás F[ernández] Iruretagoyena fueron maestros enamorados de su profesión y dieron todo cuanto tenían en defensa del arte musical en nuestra provincia<sup>314</sup>.

En 1978 la Diputación de Logroño le concede, a título póstumo, la “Distinción al Mérito Provincial en su categoría de Plata”. La entrega corre a cargo de Julio Luis Fernández Sevilla, en un homenaje en conmemoración de los 25 años de la fundación de la Academia Provincial de

---

<sup>313</sup> Denominación que se mantiene hasta nuestros días con ligeras modificaciones, conforme a las diferentes legislaciones que respecto del asociacionismo cultural han ido apareciendo en España desde entonces. La reciente denominación es Agrupación Musical Banda de Música de Logroño. Se trata de una asociación cultural, inscrita en el Registro Municipal de Asociaciones Vecinales del Ayuntamiento de Logroño desde el 24 de noviembre de 1989.

<sup>314</sup> AMTH. Programa de mano del evento.

Música de Logroño. Se realiza una distinción a Eliseo Pinedo y a los cuatro profesores que aún en ese momento continuaban en activo desde su fundación –Estrella Sacristán, Amelia Romero, Lorenzo Blasco y Pascual Ayala–, que se lleva a cabo en los salones de la Diputación, dentro de una serie de actividades del curso 1977-1978 (*La Gaceta del Norte*, 1978, pág. 2).

## 7.2. El primer homenaje en Zarratón

En 1989 se produce uno de los homenajes más emotivos a la memoria de Pinedo. Tiene lugar el 1 de octubre en su localidad natal, Zarratón. En él se le da nombre a una plaza del municipio, mediante acuerdo local del 19 de septiembre de 1989<sup>315</sup>. Asisten Joaquín Espert, en calidad de Presidente del Gobierno de La Rioja, Félix Palomo como Presidente del Parlamento Riojano y todas las autoridades locales (*El Correo Español. El Pueblo Vasco*, 5 de octubre de 1989). El acto estuvo organizado por el Ayuntamiento de Zarratón, el Gobierno de La Rioja y la Mancomunidad Oja-Tirón, contando con la Agrupación Musical de Logroño, dirigidos por José Luis Alonso y el Grupo de Danzas de Logroño, dirigidos por Nieves Sainz Aja. Entre las emocionadas palabras de ese día, María Teresa Hernández, en agradecimiento al pueblo de Zarratón, prometió un busto para colocar en la nueva plaza.

El programa de mano del día festivo –comenzaba a las 11:30 de la mañana y finalizaba más allá de las 19:00– contenía unas emotivas palabras firmadas corporativamente por la Banda de Música que muestran una cercanía y un profundísimo conocimiento de la vida y obra de Pinedo. Tanto por su contenido como por su estilo<sup>316</sup> hacen pensar en la mano de J. L. Alonso, su alumno y sucesor:

Nunca es tarde, Eliseo. Nunca es tarde. Han sido precisos casi cuatro lustros desde tu despedida definitiva en aquella larga y fría madrugada que enmarcaba los aledaños de la fiesta protagonizada por nuestra Excelsa y Santa Cecilia, ante la mirada desgarrada de los tuyos y el sonido enmudecido de Trompetas, Trompas, Clarines y Bombardas.

Ha sido preciso que en esta tierra fecunda donde viste el sol por vez primera, en ese Zarratón de tus amores, en el de las Siete Danzas que tan fielmente recompusiste empeñándote en prodigar sus excelencias musicales mitad historia, mitad leyenda, hayan surgido las mentes de buena voluntad reconociendo tu completo peregrinar en el amplio y difícil camino que forman las cadencias, los tonos y las corcheas, dedicándote el sentido recuerdo como persona ilustre de nuestro entorno Riojano.

---

<sup>315</sup> AMTH. Certificado del Ayuntamiento de Zarratón de fecha 17 de octubre de 1991.

<sup>316</sup> AMTH. Programa de mano del evento. Los textos que se han consultado y que han sido redactados por Alonso muestran una tendencia lírica muy personal, cargada de simbología y guiños que solo quedan claros para aquel que conoce de qué se está hablando. En este texto, junto con los numerosos detalles y alegorías a momentos especiales de la vida y del fallecimiento de Pinedo confluyen el estilo y el sentido elegíaco propio de Alonso. El hecho de que aparezca firmado como “TU BANDA DE MÚSICA” refuerza esta teoría.

Ha sido preciso que nos recuerden tu obra. Y ante esa llamada, hemos vuelto a compartir tu vida en el amplio sentido de tu legado.

Hoy nos sentimos orgullosos de haber seguido la estela que nos marcaste, como también lo estarán aquellos personajes a los que otorgaste voz y vida en el amplio repertorio de Operetas, números y Zarzuelas.

En aquel «Viejo Arcón» Riojano, de tus amarguras y desvelos, aparecerá engalanada «Ernestina la traviesa» y «Paloma la desdeñosa» y «El Montañés» con el traje de pana gris y la camisa en blanca seda. La «Bruja Chisgarabís» de otros relatos de Reyes, impartirá orden y paz para dar paso a las «Danzas Orquestadas», al «Posar del peregrino», a la «Suite Riojana» y al «Canto de gallo» final, que junto con los pasajes disonantes y retardadas cadencias, asomarán sus cabezas las brujas de la Enterría.

Y en esa cinta de seda, grabada con «Grana y Oro», tu Academia. Y tu Banda y aquella Orquesta de veinte. Y al final, tu gran obra. El fruto de aquel tesón. La vendimia de un esfuerzo. El Conservatorio que sembró en La Rioja la inquietud por la música y cuya puesta de largo ocurría precisamente diez días después de tu viaje eterno.

Haro, Logroño, Navarra, Bilbao, San Sebastián, Madrid y tantas ciudades importantes conocieron el pasaporte de tu historia musical. En unas, te formaste. En otras, esparciste el grano de tu siembra. En todas, dejaste huella de tu humanidad y buenos deseos. Hoy tu recuerdo cobra un valor especial. Hoy, La Rioja tiene su música oficial en el colofón de tu obra póstuma a través del Himno Provincial.

Nunca es tarde, Maestro. Nunca es tarde.

TU BANDA DE MÚSICA

### 7.3. Los tres bustos de Félix Reyes

En 1990, el Pleno del Ayuntamiento de Zarratón acuerda de nuevo “la obra de acondicionamiento de la Plaza Eliseo Pinedo, al objeto de poder ubicar una escultura de su Ilustre Hijo como homenaje del pueblo a una de las personalidades más importantes nacida en el Municipio”<sup>317</sup>. Se refiere al prometido busto que María Teresa Hernández encarga al escultor Félix Reyes. Este, al no haber conocido personalmente a Pinedo, se basa en fotografías, recreándolo en “una actitud de pensador” (A.A., 2006). La obra refleja el espíritu serio y reflexivo que le atribuyen su allegados, hosco en ocasiones, pues los asuntos musicales se los tomaba muy en serio<sup>318</sup>. Igualmente se puede apreciar la serenidad de ese momento de abstracción que Reyes intenta plasmar.

La colocación en Zarratón tuvo lugar el 15 de agosto de 1991, dentro de los actos de las fiestas patronales de la Virgen y San Roque, tras la remodelación de la plaza. Contiene un monumento con el busto delante de un aplacado de granito con la partitura de *La morenita* grabada en él. Esta es una de las danzas que Pinedo recogió en su estudio de los años cincuenta sobre las siete

---

<sup>317</sup> AMTH. Certificado de Carlos Martínez Bozal, Secretario del Ayuntamiento de Zarratón de 17 de octubre de 1991.

<sup>318</sup> Según las conversaciones con J. L. Alonso, J. A. Toyas, presidente de la CLA Pepe Eizaga y L. F. Rodríguez Imaz, alumno directo.

danzas de Zarratón. Como agradecimiento a la donación del busto para esta plaza, el Pleno del Ayuntamiento de Zarratón decide al año siguiente nombrar a María Teresa Hernández como Hija adoptiva y predilecta<sup>319</sup>.

Paralelamente, el Ayuntamiento de Logroño acuerda la adquisición de una copia del mismo para ubicar en la calle que lleva su nombre en la capital riojana (*De buena fuente*, 23 de noviembre de 1990, pág. 2). La inauguración de este busto se adelantó a la de Zarratón y se llevó a cabo el 5 de enero de 1991, contando el acto con la presencia del alcalde Manuel Sáinz Ochoa y la actuación de la Agrupación Musical de Logroño dirigida por J. L. Alonso. Desgraciadamente, este busto fue objeto del vandalismo urbano y desapareció. Se encargó una nueva copia del bronce original<sup>320</sup>, pero para evitar nuevos actos similares, se opta por su colocación en un entorno más adecuado, coincidiendo todos –autoridades locales, regionales y familia– que el lugar idóneo sería el Conservatorio Profesional de Música de La Rioja<sup>321</sup>. Este se encuentra ahora en unas nuevas instalaciones, paradójicamente de vuelta al edificio de la Beneficencia de Logroño, donde todo comenzó para Pinedo en 1953.

---

<sup>319</sup> AMTH. Certificado de María J. Valgañón, Secretaria del Ayuntamiento de Zarratón de 28 de septiembre de 1992.

<sup>320</sup> Al igual que las dos primeras, en Fundación Eduardo Capa S.A. de Madrid. Entrevista a M<sup>a</sup> Teresa Hernández, el 5 de junio de 2018.

<sup>321</sup> Denominación del Conservatorio, una vez se transfirieron las competencias de cultura a la Comunidad Autónoma de La Rioja, de la cual depende actualmente en su totalidad.





Imagen 28. Busto de Eliseo Pinedo, realizado por F. Reyes, colocado actualmente en el Conservatorio.  
Fotografía de Carlos Blanco Ruiz.

El acto de colocación, en la entrada del salón de actos del Conservatorio se retrasó por diversas causas hasta el 27 de octubre de 2006. En el acto estuvieron presentes la viuda y los hijos de Pinedo, J. L. Alonso –que era la primera vez que pisaba, con emoción, el Conservatorio desde su salida forzada de la dirección del mismo en los años ochenta–, el alcalde de Logroño Julio Revuelta, Luis Alegre como Consejero de Cultura y Javier García Turza como Director General de Cultura, ambos en representación del Gobierno de La Rioja. También acudieron representantes del centro y antiguos compañeros de Pinedo. En la inauguración, Germán Barrio García interpretó al piano una obra póstuma de Pinedo, el pasodoble *Gané*<sup>322</sup> (*La Rioja*, 28 de octubre de 2006). En el centro educativo se recordó la figura del fundador, por primera vez en mucho tiempo, haciéndose de ello eco la revista *La Trompeta*, editada por la Asociación de Padres de Alumnos del Conservatorio.

---

<sup>322</sup> ACPMLR. Obra publicada póstumamente por Estudios GRAFOR - Iturrubide, 28 - BILBAO-6. Depósito Legal BI 692 -1970.

A estos tres bustos se le puede añadir en la actualidad un cuarto. Se trata de una reproducción virtual en tres dimensiones del existente en el Conservatorio, realizada por Juan Brualla con medios informáticos<sup>323</sup>.

#### 7.4. Tres calles, una plaza y las escuelas

Además de la citada plaza de Zarratón, con su grupo escultórico y busto, el recuerdo a su obra permanece en tres calles riojanas:

El 13 de febrero de 1975, el Ayuntamiento de Logroño en Pleno acuerda denominar una calle con su nombre –y otra, paralela y contigua con el nombre de su amigo José María Lope Toledo– en el barrio de Lobete, en recuerdo de esa “Edad de oro musical” (*Nueva Rioja*, 28 de febrero de 1975, pág. 4)<sup>324</sup>.

La ciudad de Haro, a la que tan vinculado estuvo toda su vida –a pesar de sus residencias en Madrid, Tudela o Logroño– intentó dedicarle una calle en 1991, de manera compartida. En esas fechas, la Comisión Informativa de Cultura y Deportes del Ayuntamiento de Haro informó favorablemente para denominar a la “calle desde Juan Carlos I hasta C/ Ventilla: MAESTRO LAFUENTE Y PINEDO”. Así se lo comunican a la familia y le solicitan permiso. Pero su viuda declina el ofrecimiento alegando que le “parece que es restar méritos al Sr. Lafuente<sup>325</sup> que los tiene sobradamente, haciéndole compartir calle con mi marido, por lo que con la consideración que me merece la citada Comisión renuncio al otorgamiento en favor del Maestro Lafuente”<sup>326</sup>. En 1993 propone Patricio Capellán, alcalde de Haro, la designación de una vía urbana en la

---

<sup>323</sup> El trabajo de Juan Brualla, realizado dentro del proyecto Arqueomodel 3D, está elaborado a partir de 190 fotografías del modelo, generando más de 120 millones de polígonos para su renderización en tres dimensiones. El acabado está realizado con una textura en ortomosaico que genera el mapa de color original de la pieza, con el fin de simular el bronce. Puede visualizarse interactivamente *on-line* desde todos los puntos de vista y con sumo detalle en <https://skfb.ly/6VHKA> [Última consulta: 19 de mayo de 2021].

<sup>324</sup> En este último artículo puede detectarse cierta añoranza del periodista, que contrasta con la realidad que Pinedo describía en sus últimas entrevistas. Se recuerda que el maestro exponía siete años antes a otro periodista, Manuel de las Rivas, su visión de la cultura musical de la provincia con afirmaciones como “Impera la mediocridad” (*Nueva Rioja*, 22 de noviembre de 1968, pág.4). Algo de razón podrían tener ambos, puesto que Pinedo consiguió elevar el nivel musical mediante la apertura de la enseñanza a todas las clases sociales, revitalizando la vida musical y fundamentando una cultura sonora en alza, pero por el otro lado no llegó a ver los resultados que realmente se alcanzaron. Sus palabras fueron expresadas en pleno proceso de negociación con la Diputación de la solicitud de elevación del Conservatorio al Grado Profesional y pueden tener cierto carácter reivindicativo.

<sup>325</sup> El maestro Lafuente fue director de la Banda Municipal de Haro durante más de 25 años y parece de justicia el que reciba su propia calle. El hecho de proponer a ambos puede ser debido a la realización conjunta, en 1942, de la composición del Himno de Haro: *Castrum Bilibium o Haro la Vieja*.

<sup>326</sup> AMTH. Carta de M<sup>a</sup> Teresa Hernández a la Comisión Informativa de Cultura y Deportes del Ayuntamiento de Haro, de fecha 25 de enero de 1992.

nueva urbanización que se estaba realizando en la zona de la carretera de Logroño. La familia acepta gustosamente “tanto la deferencia demostrada, como el emplazamiento de la Calle”<sup>327</sup>.

Y la tercera calle con su nombre se le dedica en Lardero, donde el Ayuntamiento en Pleno acuerda, el 16 de octubre de 1995, denominar “C/ Eliseo Pinedo al vial que, perpendicular a la actual Carretera N. 111 discurre entre el restaurante Garden Luz y Conservas MIMO”<sup>328</sup>, en la zona residencial “Las Viñas”.

También en Zarratón, y por acuerdo municipal, se solicita al Ministerio de Educación y Ciencia que las escuelas públicas se denominen “Eliseo Pinedo”. El Ministerio concede la propuesta.

#### 7.5. El maestro Pinedo, en el recuerdo

En el año 2000 se llevó a cabo la primera edición de una exposición denominada “La Rioja, Tierra Abierta” en la que se realizó una extensa muestra sobre la historia de La Rioja, desde la prehistoria hasta la actualidad, destacando piezas religiosas y apartados etnográficos locales. Las actividades, aunque implicaron a gran parte de instalaciones de la ciudad de Calahorra, giraron en torno a la exposición central que se celebró en su Catedral entre el 15 de abril y el 30 de septiembre. Uno de los seis retratos elegidos para representar al apartado de la cultura de todos los tiempos en La Rioja fue una fotografía de Eliseo Pinedo.

El 22 de noviembre de 2009, día de Santa Cecilia, patrona de los músicos, la Banda de Música de Haro homenajea a Pinedo en el Teatro Bretón de esta ciudad. Bajo la batuta de Jesús C. Urrutia Gracia interpretan, entre otras obras, *Gané* en arreglo para banda de Dionisio Díez, el pasodoble *La Rioja* y el *Himno de La Rioja*. En el programa de mano se puede leer una amplia biografía del maestro de Zarratón.

Pocos días después, el 2 de diciembre, el Pleno del Ayuntamiento de Zarratón acuerda la “celebración de un acto cultural en su honor, conmemorativo de este primer centenario” (Gasco, 2009). Dado que la fecha de nacimiento que ha prevalecido en las biografías –incluso en algunos documentos oficiales– durante los últimos 60 o 70 años es la de 1909, se entiende que ese año, y no en 2008, se llevara a cabo este nuevo reconocimiento.

---

<sup>327</sup> AMTH. Carta de M<sup>a</sup> Teresa Hernández de 15 de noviembre de 1993.

<sup>328</sup> AMTH. Certificado de Saturnino Gil Rodríguez, Secretario del Ayuntamiento de Lardero, fechado el 26 de junio de 2000.

En el año 2014 se realiza, a través del Gobierno de La Rioja, la edición facsímil de 500 copias del *Himno de La Rioja*. “La partitura original permaneció extraviada durante años, hasta que el profesor David García Rubio la redescubriera entre los fondos del Conservatorio de Música de La Rioja” (*La Rioja*, 23 de agosto de 2014, pág. 29). La edición reproduce el guión sinfónico con la parte vocal original, así como las partichelas de los instrumentos. También contiene dos versiones idénticas y autógrafas de la reducción para piano y voz, y una parte de voz sola con la letra escrita a máquina –la que aparecía en la cinta de *cassette* de 1989–. La presentación a la prensa corrió a cargo del Consejero de Cultura, Gonzalo Capellán, y del Director General de Cultura, José Luis Pérez Pastor, junto con la viuda de Pinedo.

#### 7.6. Pinedo en la actualidad

El 10 de marzo de 2019, en un abarrotado Auditorio de Riojaforum en Logroño, se lleva a cabo un acto denominado “Recordando al maestro Eliseo Pinedo”. Fue organizado por el Gobierno de La Rioja a través del impulso personal de la Consejera de Desarrollo Económico e Innovación, Leonor González Menorca, y especialmente de su Director General de Cultura y Turismo, Eduardo Rodríguez Osés, corriendo la coordinación general del acto a cargo de Carlos Blanco Ruiz. En él se hizo entrega, por parte del Presidente del Gobierno de La Rioja, José Ignacio Ceniceros, a la familia del compositor –viuda, hijos, nietos– de una escultura alegórica a la música. El acto musical, presentado por la periodista Marisa Salcedo, contó con la participación de La Orden de la Terraza, orquesta de plectro, con adaptaciones y dirección musical de Carlos Blanco Ruiz, la Joven Orquesta Collegium Musicum La Rioja con la dirección de Alfredo Rodríguez, a los cuales se sumó el Coro de la CLA Pepe Eizaga, cuyo director musical es Javier Ruiz Soria. Siguió la Banda Sinfónica de La Rioja, dirigidos por Aurelio Fernández-Velilla, y cerró el homenaje una selección de los músicos anteriores que se reunió para interpretar conjuntamente el *Himno de La Rioja* en arreglo y adaptación de Alfredo Rodríguez. En total, más de 200 músicos de diferentes especialidades instrumentales tributaron conjuntamente un reconocimiento a la labor de Pinedo. En los textos del programa de mano se reivindica “que su figura se rememore desde el lado humano y se le valore por su contribución a una socialización y profesionalización de la música mediante una enseñanza al alcance de todas las clases sociales”<sup>329</sup>.

Durante el curso 2020-2021 y dentro de los actos del cincuenta aniversario del reconocimiento como Conservatorio Profesional de Música de La Rioja, esta institución lleva a

---

<sup>329</sup> Archivo propio. Programa de mano del concierto de homenaje del 10 de marzo de 2019.

cabo diversas actividades. Al celebrar la consecución de ese logro que depende del impulso personal de Pinedo, se focalizan en su figura gran parte de las acciones. En primer lugar, se diseña<sup>330</sup> un logotipo que recuerda la efeméride y que emplea su imagen –estilizada y vectorizada a partir del retrato a lápiz de Jalón Ángel de la imagen 1– como elemento sustancial de la composición. Este se coloca en una lona en el exterior del centro educativo para recordar la celebración.



Imagen 29. Fotografía del acceso al Conservatorio con la lona conmemorativa del 50 aniversario del reconocimiento como Conservatorio Profesional. A la izquierda, M.ª Teresa Hernández, viuda de Pinedo. A la derecha, Pilar Civera Conte, directora del Conservatorio. Fotografía realizada por Carlos Blanco Ruiz el 4 de diciembre de 2020.

Por otra parte, el 28 de diciembre de 2020 se publica (Resolución de 21 de diciembre de 2020, BOR número 174, de 28 de diciembre) la autorización del cambio de denominación de la institución musical educativa a Conservatorio Profesional de Música Eliseo Pinedo, solicitada por el Consejo Escolar del centro, y así queda recogido en su imagen de logotipos, cartelería, membretes y documentación oficial.

También, dentro de las actividades proyectadas en ese curso, se incluye el encargo de la redacción de unos textos que estudien los cincuenta años de historia y los antecedentes previos

---

<sup>330</sup> El diseño ha corrido a cargo de la empresa MAP Digital de Logroño y su diseñador es Miguel Ángel Palacios.

del Conservatorio<sup>331</sup>. Con el mismo fin de celebración y reconocimiento de la figura de Eliseo Pinedo, se convoca un concurso de composición con su nombre<sup>332</sup>. Las composiciones deben estar escritas para solistas y/o formaciones orquestales afines a las existentes en las especialidades existentes en la actualidad en el centro, con reseña implícita o explícita al folclore riojano, como clara referencia al trabajo investigador de la música popular riojana de Pinedo. Finalmente, pequeños actos con orientación didáctica y divulgadora recogen aspectos relacionados con Eliseo Pinedo, su vida y su obra, en forma de actividades como concursos, interpretación y estudio de su obra, etc.



Imagen 30. Rediseño del logotipo del Conservatorio, ya como Conservatorio Profesional de Música Eliseo Pinedo

Como muestra de la revitalización que ha tenido la figura de Pinedo en la actualidad, en el acto institucional de conmemoración del 50 Aniversario del centro educativo, que contó con las más altas autoridades regionales, municipales, familiares y representantes musicales y de la educación, se interpretaron diversas músicas de su autoría entre las intervenciones habladas<sup>333</sup>. Se llevó a cabo de manera simbólica el 5 de marzo de 2021 en el salón de actos del Conservatorio, en la Bene, donde empezó la historia del centro educativo musical en 1953.

---

<sup>331</sup> Esta publicación fue encargada por la Comisión del 50 aniversario del Conservatorio a este investigador y ha sido editada por el IER (Blanco Ruiz, 2021).

<sup>332</sup> 4 de junio de 2021, n.º 109, “Orden EDC/29/2021, de 2 de junio, por la que se establecen las bases reguladoras de los premios del concurso de composición ‘Eliseo Pinedo’”, págs. 9.962-9.969.

<sup>333</sup> Las intervenciones habladas corrieron a cargo de Concha Andreu Rodríguez, presidenta La Rioja, Pilar Civera Conte, directora del Conservatorio, M.ª Teresa Hernández, viuda de Pinedo, y los profesores Julia González Fernández y Carlos Blanco Ruiz. La música seleccionada fue: *Fanfarria Trompas de caza* [EP 109-C] de *La Galeota reforzada*, *Gané* [EP 207-A], pasodoble para piano, *Interludio* [EP 101-G] de la zarzuela *El Montañés*, en versión para bandurria y guitarra, y finalmente el *Himno de la Rioja* [EP 303] en la versión original para banda del autor recuperada del archivo de la Agrupación Banda de Logroño. Todas las intervenciones musicales fueron realizadas por alumnado del centro. El acto puede visualizarse en el canal de YouTube del centro <https://youtu.be/LhE2IWEo0os> [Última consulta: 21 de octubre de 2021].



## CAPÍTULO II.

### El folclore en Eliseo Pinedo

Popular es el género propio del pueblo, que manifiesta en sus cantos sus pesares y sus alegrías. Las canciones populares son cortas, de dos ó tres frases, no se usan en ellas más que los acordes tonales y el de sétima dominante, las modulaciones todas por relación, los saltos melódicos claros y sin dificultades de entonación, acompañándose en terceras ó sextas los pasos escritos á dos voces. Estas canciones se acompañan con los instrumentos adoptados por las diferentes localidades, siendo varios y de distintas formas, y también con ciertos instrumentos de percusión que dan vida é interés al conjunto.

(Blázquez de Villacampa, 1879, pág. 197)

#### 1. Estado de la cuestión

##### 1.1. Pinedo como folclorista

Durante el proceso de estudio de la figura y la obra de Eliseo Pinedo aparecieron tres cuadernos que se consideraban perdidos y que se han convertido en esenciales para esta investigación<sup>334</sup>. Estos trabajos permiten complementar las recopilaciones de otros folcloristas locales más conocidos<sup>335</sup> y ponen en valor un apartado de la profesión de Pinedo que nunca había sido tenido en cuenta. Una primera comunicación, adelantando conclusiones, ya se ha realizado a través de la revista *Belezos* (Blanco Ruiz, 2019, págs. 68-73).

La catalogación de las melodías populares de las citadas libretas ha permitido localizar fuentes que sirven para explicar y analizar la práctica totalidad de las composiciones de Pinedo

---

<sup>334</sup> De ellos se tenía noticia por las diversas entrevistas realizadas para este trabajo entre el 13 de junio y el 31 de julio de 2018 a M<sup>a</sup> Teresa Hernández.

<sup>335</sup> Aunque el folclore comprenda todos los ámbitos y manifestaciones tradicionales de un pueblo, en un concepto sinónimo a demosofía, en este trabajo se referirá exclusivamente –salvo cuando se indique lo contrario– al estudio de los aspectos musicales. Por su parte, la palabra folclorista habitualmente adquiere un sentido más concreto y aparece referido al estudio de la música popular tradicional (Manzano Alonso, 2008, pág. 446).



realizadas a partir de 1954. Sin su conocimiento exhaustivo, una gran parte del estudio y valoración de la obra original no habría podido llevarse a cabo de una manera tan detallada como la que se propone en el Capítulo V de este trabajo. Por todo ello se ha considerado fundamental el dedicar un capítulo completo al folclore en relación con Pinedo.

Por lo general, los estudiosos recopilan un folclore musical que puede llevar vivo incluso cientos de años. Este ha sido mantenido exclusivamente de manera oral a través de la memoria de los cantantes locales. El hecho de que sean canciones recogidas en distintos momentos, incluso en el mismo lugar, puede dar lugar a variantes de muy diverso tipo –melódico, rítmico, del texto– que a veces las hacen irreconocibles entre sí. Las repeticiones, las transformaciones y las invenciones y adiciones de los músicos anónimos locales garantizan la autenticidad por la aceptación de las mismas en el tiempo y en el espacio al que pertenecen. Constituyen una selección a la que se le van añadiendo o eliminando elementos conforme a la estética del momento, asimilada por la práctica continua (Manzano Alonso, 2008, pág. 444). Pinedo realiza el trabajo de campo en los años cincuenta y comprende toda La Rioja, cuando el éxodo a las ciudades ha comenzado, pero las zonas rurales aún mantienen gran parte de sus tradiciones intactas. Esta situación le permite el contacto con unos informantes aun escasamente influenciados<sup>336</sup> en una España que iniciaba una modernización sin retorno (Fernández Díez, 2004, pág. 25). Aquella que acabará despoblando a La Rioja rural pocos años después.

## 1.2. El estudio del folclore en La Rioja

Si bien pueden rastrearse estudios y comunicaciones relacionadas con el folclore riojano desde 1884, cuando se crea la Sección de Folklore Riojano<sup>337</sup> dentro del Ateneo Logroñés (del Pan, 1949, pág. 398), la mayor parte de estas instituciones no tenían únicamente un interés científico hacia las cuestiones populares, sino que servían como soporte del estilo nacional, impulsando el resurgimiento de la música española culta (Martínez del Fresno, 1993, pág. 29).

Ya en el siglo XX y a nivel regional son dos las publicaciones que marcan las líneas principales de este movimiento. La primera, *Rioja Industrial*, una publicación generalista creada por Zósimo Notario que se editó entre 1920 y 1969. En esos años incluyó numerosos trabajos

---

<sup>336</sup> Si acaso, se muestra cierta influencia por determinadas popularizaciones de obras de autor, principalmente zarzuela, que con el tiempo se han acabado considerando como folclore aunque no lo sean propiamente.

<sup>337</sup> Siendo los responsables el catedrático del Instituto de Logroño, Mariano Loscertales y el Jefe de Trabajos Estadísticos, Adbón Senén Galván. Esta institución se crea a partir del modelo de la Sociedad del Folklore de Londres (1878), tal y como venía ocurriendo en toda Europa, con el fin de llevar a cabo la recuperación y documentación del patrimonio cultural de cada sociedad (Gómez Rodríguez, 2001, pág. 215).

sobre el folclore regional, aunque no era su principal asunto<sup>338</sup>. La otra fue *Berceo*, editada desde 1946 por el IER y que sigue aún en activo. También son dos las figuras esenciales en este momento: Kurt Schindler y su *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, publicado en 1941, y Bonifacio Gil<sup>339</sup>, que partió de las canciones riojanas contenidas en el anterior trabajo y realizó un trabajo de investigación etnomusicológico por numerosas provincias españolas, incluida La Rioja. Ambos serán fundacionales del moderno estudio del folclore riojano (Faulín García, 2010, pág. 83). Se da comienzo así al estudio de la cultura popular riojana de una manera más sistemática y se contagia a diversos sectores sociales. En este ambiente investigador se implica Eliseo Pinedo quien, de la mano de José María Lope Toledo, comienza a interesarse vivamente por la música tradicional local.

Para entender el sentido de esta promoción en plena época de autarquía, es preciso valorar el sentido inicial del impulso del “espíritu patrio” mediante el uso del folclore de forma literal. Este tipo de manifestaciones y empleo continuado del folclore pretendían llegar al pueblo de una manera intensa, por lo que se acudió a distintas organizaciones falangistas que promovieron su práctica (Pérez Zalduondo, 2001, págs. 83, 93). Sin embargo, el estudio etnomusicológico con método científico –con el perfil de musicología comparada en ámbitos académicos (Martí Pérez, 1994, pág. 284 y Erdely, 2001, pág. 40) o de folclore musical entre los estudiosos locales hasta los años setenta (Gómez Rodríguez, 2001, pág. 208)– mantenía escasas relaciones con el resto de actividades musicológicas. Los trabajos promovidos desde las instituciones oficiales se encaminaron esencialmente a la recopilación y transcripción intensiva de los patrimonios folclóricos locales como un instrumento al servicio de los ideales del Estado (Gómez Rodríguez, 2001, pág. 233). La canción popular, con el régimen de Franco, pasó de ser una mera canción a un símbolo de la unidad del país y del valor militar del ejército. Muestra de ello es el establecimiento del Día de la Canción desde el mismo final de la guerra, en 1939. La canción popular se convirtió, por arte de la propaganda, en una “espontánea expresión de alegría, optimismo y esperanza [...] en favor del triunfante amanecer que esperaba la patria” (Moreda Rodríguez, 2017, pág. 107). Este concepto de canción fue enfatizado por el carácter vocal, puesto que la monodía permitía unir en un solo canto a toda la comunidad –evitando las dispersiones regionales–, promoviendo la focalización en el medio rural como rechazo a la contaminación por influencias extranjeras, tan común en la sociedad urbana.

---

<sup>338</sup> Para profundizar sobre *Rioja Industrial* se recomienda la comunicación de Rebeca Viguera Ruiz, *Edición, diseño e información gráfica en la prensa. El ejemplo de Rioja Industrial (1920-1969)* dentro del IX Congreso de Historia Social. Treinta años de la Asociación de Historia social (Viguera Ruiz, 2019).

<sup>339</sup> Biografía breve en anexo 3.

Conviene trazar una línea cronológica que sirva para unir determinados momentos relevantes en ese creciente interés de Pinedo por lo popular y que desemboca en la labor del compositor como folclorista. El punto inicial es la publicación de 1941 de Kurt Schindler – póstumamente, sobre un trabajo de campo realizado en los años veinte y treinta– y su estudio por parte de Bonifacio Gil, quien ya en 1931 había realizado el *Cancionero popular de Extremadura (I)*<sup>340</sup>. Este último trabajo de Gil –galardonado con el Premio Nacional de Música en 1932–, su conocimiento del folclore musical riojano y el deseo que siempre había mostrado por realizar esta labor en su región natal (Gil Muñoz, 2011, pág. 50) hicieron que el Instituto Español de Musicología<sup>341</sup> le encargara en 1944 la realización de un cancionero riojano<sup>342</sup>. En esa primera “Excursión folklórica” por La Rioja, tal y como denomina Bonifacio Gil en sus notas, se reúnen un total de 180 canciones (Gil García, 1944), en las cuales documenta el lugar, el informante y la funcionalidad, además de realizar la transcripción del dictado musical con anotaciones complementarias valiosas desde el punto de vista etnográfico. La “excursión” de 1944 se complementó con otra en 1945 –hasta alcanzar los 405 documentos (Gil García, 1949, pág. 269)– y una más en 1958, de manera que el total recopilado supera los 700 registros (Gil Muñoz, 2011, pág. 50). De todos estos materiales se han publicado un total de 586 canciones y 71 romances que, lamentablemente, permanecieron inéditos en el archivo del IEM en Barcelona hasta su catalogación, estudio y edición póstuma en 1987 (Romeu Figueras, Tomás y Crivillé i Bargallo, 1987).

---

<sup>340</sup> Gil García, B., Rodríguez Baltanás, E. J. y Pérez Castellano, A. J. (1998). *Cancionero popular de Extremadura*. Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz.

<sup>341</sup> Dependiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, dentro de su proyecto de “Misiones Folklóricas”.

<sup>342</sup> A este siguieron otros muchos por diversas regiones y provincias hasta el año 1957: Granada, Ciudad Real, Cádiz, Toledo, Ávila, La Mancha (Amigos de La Rioja, 1988, pág. 24).

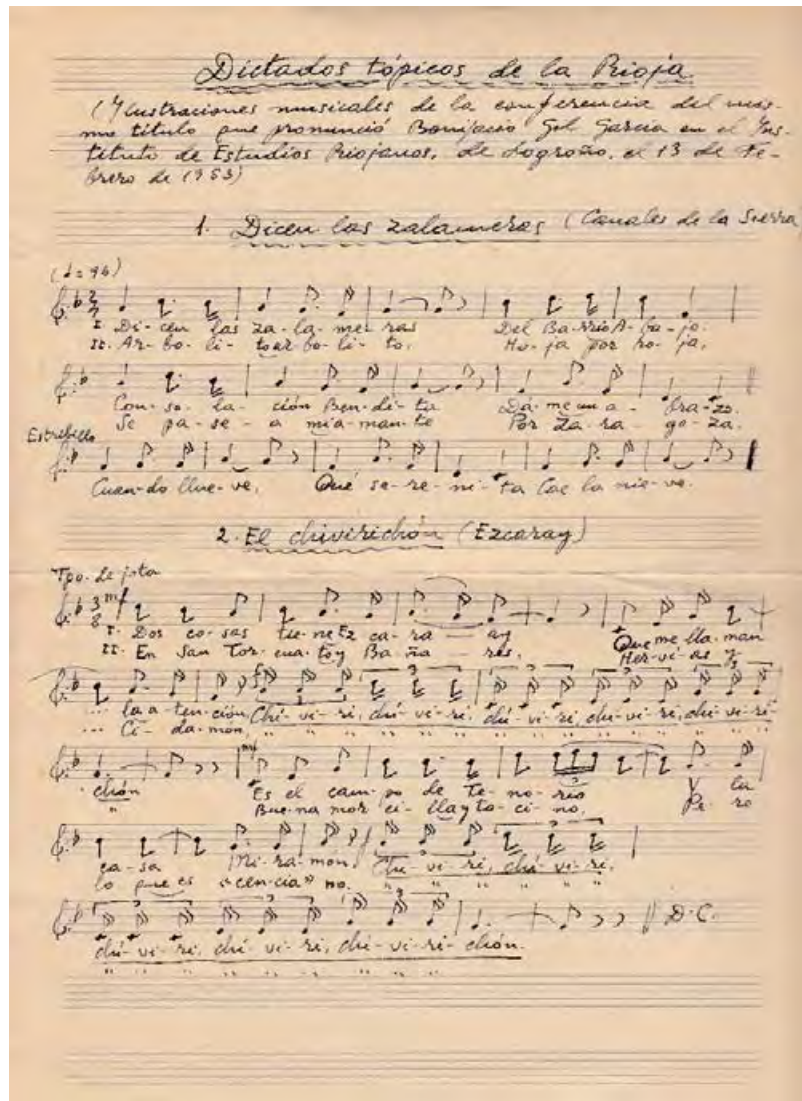


Imagen 31. AMTH. Página primera de los *Dictados tópicos de La Rioja* de Bonifacio Gil García en autógrafo de este.

Pinedo muestra un desconocimiento de la sistematización del método de Bonifacio Gil<sup>343</sup> que le habría resultado útil para obtener unos materiales más completos, que contuvieran datos de los informantes y su entorno social, tal y como sugieren los especialistas (Fornaro, Díaz Rodríguez y Eli Rodríguez, 2005, pág. 198). En este sentido, el trabajo de Manuel García Matos con las grabaciones contenidas en su *Magna Antología del folklore musical de España* muestra una mayor versatilidad para su estudio, permitiendo la valoración de los criterios de transcripción (Castro Buendía, 2016).

<sup>343</sup> Algunas de las notas de Bonifacio Gil sobre los informantes contienen referencias a los lugares que ha visitado –y por lo tanto a posibles influencias, mixturas o contaminaciones con otros repertorios foráneos– o descripciones de la forma en que se ejecutaban las canciones o danzas cuando fueron recogidas.

Posterior a esos trabajos de investigación inéditos le sigue la publicación en *Berceo* del artículo de Bonifacio Gil titulado *Noticias del folklore riojano* (1949). En él realiza un acercamiento al estado de la cuestión, calificando a La Rioja como paso entre diversas regiones –País Vasco, Navarra, Aragón y Castilla, de las que toma y personaliza elementos– así como “un rico venero para etnólogos y folkloristas” (Gil García, 1949, pág. 268). Considera, por lo tanto, el ámbito de actuación no solo dentro de La Rioja como provincia de Logroño en su demarcación político-administrativa, sino ampliándolo a la demarcación natural<sup>344</sup>, tal y como harán otros estudiosos que la suponen “un área cultural a caballo entre dos espacios culturales diferenciados [el atlántico y el mediterráneo] de los que participa por igual [...], [aunque] muchos de los elementos del folklore coreográfico riojano llevan sello propio” (Quijera Pérez, 1994, pág. 178). Este artículo de Bonifacio Gil se dedica a glosar su trabajo de folclorista durante los años 1945 y 1946, valorando cuantitativamente lo realizado, clasificando los resultados por su funcionalidad y por su localización geográfica. Además, da noticia del trabajo de Schindler publicado en 1941, que contiene 37 cantos de origen riojano, cita el libro de J. Inzenga, *Ecos de España*, la publicación *Orfeones infantiles* de Fermín Irigaray, y explica el uso que de temas musicales cameranos realizó Daniel Mateo en su composición *Pinceladas de La Rioja*, así como de los trabajos recopilatorios de José Arzuaga para la Sección Femenina. Finalmente, hace referencia a la necesidad de apoyo económico para realizar los trabajos de campo, tal y como Schindler y él mismo disfrutaron, y a la consideración del resto de los elementos periféricos al folclore musical, pero que forman parte de las costumbres y tradiciones, tales como usos, vocabulario y dichos o refranes locales.

En 1953 Bonifacio Gil publica, en dos números consecutivos de *Berceo*, el estudio *Dictados tópicos de La Rioja* en el cual desarrolla principalmente un trabajo sobre las costumbres, dichos y otros elementos del acervo popular que definen a La Rioja. La música en las dos publicaciones queda reducida a la letra de las canciones. Sin embargo, en la conferencia que sobre el mismo

---

<sup>344</sup> Se contemplan poblaciones dentro de la denominada Rioja burgalesa, alavesa y soriana más algunas localidades navarras que históricamente pertenecieron a La Rioja como Corella, Fitero y Cintruénigo. Sobre los antecedentes y génesis de la provincia se recomienda consultar Casimiro de Govantes, Á. (1986 [1851]). *Diccionario geográfico-histórico de España, por la Real Academia de la Historia. Sección II, comprende La Rioja o toda la provincia de Logroño y algunos de los pueblos de la de Burgos*. Madrid. Imprenta de la viuda de D. Joaquín Ibarra. También puede ampliarse este concepto histórico de La Rioja en origen en los trabajos de Viguera Ruiz, R. (2010), “Diputados riojanos en las Cortes de Cádiz. El contexto de una época y la realidad biográfica de sus protagonistas”, *Berceo* (158), págs. 159-184, que trata sobre el territorio y las personalidades que trabajaron por la definición de la provincia de La Rioja a principios del siglo XIX y el artículo de Delgado Idarreta, J. M. (2003), “Madoz y Govantes, dos referencias a la Rioja”, *Prensa, impresos y territorios. Obras de referencia y espacios regionales en el mundo hispánico contemporáneo*, N. Ludec (coord.), U. Rennes, págs. 23-44.

tema impartió en Logroño y en el autógrafo de las notas de campo (Gil García, 1951-1953) sí que aparecen algunos ejemplos musicales con partitura –melodías con voz y armonizaciones–.

Es decir, cuando Pinedo se dispone a iniciar su trabajo de campo conoce, por un lado, los trabajos de Bonifacio Gil (imagen 31), con explicaciones, relatos y cuantificación de lo estudiado, pero con apenas nada musical concreto publicado. Por otro lado, están los libros de la biblioteca personal de Pinedo relacionados con el tema y que se pueden considerar como fuentes secundarias pero influyentes: *Ecos de España. Colección de cantos y bailes populares recopilados por D. José Inzenga*<sup>345</sup> (1873), *Colección de canciones populares de la Provincia de Santander. Recopiladas y armonizadas [sic] por el maestro R. Calleja* (1901) y la *Antología musical de cantos populares españoles y un suplemento de cantos populares portugueses*<sup>346</sup>, de Antonio Martínez Hernández (1930) que contiene 264 páginas de melodías, con letras pero sin armonizar. Eran populares localmente los trabajos de Irigaray y de Mateo, antecesores suyos en la dirección de las bandas de la Beneficencia y Logroño, respectivamente, pero no aparecen en su biblioteca. Finalmente, a estas tres fuentes bibliográficas de su biblioteca personal cabrían añadir los apuntes o estudios que hizo –se desconoce con quién– en el curso 1942-1943 para aprobar la asignatura de “Folklore en la Composición” en septiembre de ese último año<sup>347</sup>. Esta era una asignatura incluida en la programación del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid desde 1932<sup>348</sup> y que nacía con la idea de “metodizar la aplicación del folklore en la composición musical, y estudiar orgánicamente las consecuencias de esa aplicación en la música de nuestros días” (Salazar, 1932, pág. 2).

En 1953 se produce la estabilización laboral de Pinedo en Logroño y se entabla una fuerte amistad con Lope Toledo. También se vive un impulso desde el IER y su revista *Berceo* –de la cual Lope Toledo fue su director (Navajas Zubeldia, 1997, pág. 29)– a trabajos sobre el más amplio sentido del conocimiento popular<sup>349</sup> que pueden servir de estímulo a ambos. Pinedo y

---

<sup>345</sup> Esta publicación aparece en la biblioteca personal de Pinedo con una reencuadernación rústica de papel-cartón con el lomo pintado en granate excepto una zona central en blanco con texto en negro: “CANTOS CAMERANOS” en referencia a que contiene tres canciones de la zona de los Cameros riojanos y sorianos. Las anotaciones manuscritas no son de Pinedo.

<sup>346</sup> Con prólogo por José Subirá.

<sup>347</sup> AMTH. Boletín de notas de Eliseo Pinedo.

<sup>348</sup> Aunque ya se venía gestando desde el año anterior, tal y como se indicaba en la revista *Ritmo* (Subirá Puig, 1931, pág. 6). Óscar Esplá fue su profesor numerario del centro (Sopeña Ibáñez, 1967, pág. 248), aunque no comenzó a impartirse hasta el curso 1934-1935 (Delgado García, 2003, pág. 355).

<sup>349</sup> Además de los trabajos publicados en *Berceo* por Bonifacio Gil, se realizaron otros entre los que destacan los de José Magaña Quintana (1947 y 1951) y Luis Hernáez Tobías (1950 y 1951), sobre los romances religiosos y caballerescos con y sin música, como buenos ejemplos del interés de la institución por el tema (Asensio García y Asensio Jiménez, 2017, pág. 371).

Lope Toledo se embarcan en el proyecto de estudiar el folclore de la región con el fin de crear una obra teatral y musical, a partir de estas fuentes, combinada con la danza. Se inicia el trabajo de campo y se preparan las bases para esa nueva producción artística.

A finales de 1956, cuando Pinedo y Lope Toledo llevaban más de dos años de trabajo, Bonifacio Gil volvió a publicar en *Berceo* un estudio, de nuevo sobre el trabajo previo de Kurt Schindler en La Rioja: Gil García, B. (1956). "Canciones del folclore riojano recogidas por Kurt Schindler". *Berceo* (41), 391-414. Pinedo conocía bien este artículo pues disponía de una copia de los materiales musicales que acompañan a la publicación, en forma de autógrafos de Bonifacio Gil, y que guardaba entre los materiales originalmente recopilados por el propio Pinedo.

En 1962 se publica en la revista *Berceo* un artículo de Pinedo titulado *Siete danzas de Zarratón* –aunque proviene de una redacción de 1954–. Contiene un estudio sobre el folclore de su localidad natal.

Finalmente, se completa el trabajo de publicaciones de Bonifacio Gil en *Berceo* con tres artículos seguidos –realmente un estudio dividido en tres partes debido a su extensión – que vieron la luz entre 1962 y 1963<sup>350</sup>. El título indica claramente su contenido: *Romances tradicionales de La Rioja*, pero no contiene ninguna referencia musical en forma de partitura y, además, en estas fechas Pinedo y Lope Toledo ya habían dejado de recopilar materiales y estaban en la fase final de su proyecto artístico *Viejo arcón*.

Posteriormente al fallecimiento de Pinedo, en 1980, en pleno proceso de identificación autonómica y de cambio de la denominación de provincia de Logroño a Comunidad Autónoma de La Rioja, la delegación en Logroño del Ministerio de Cultura publica cuatro cuadernillos grapados, sin encuadernar, conteniendo *Canciones y danzas populares de La Rioja*. Un trabajo coral –se indican un total de 26 personas colaboradoras en la recopilación y armonización de los materiales<sup>351</sup>– que contiene un total de 43 danzas y 62 canciones. La presentación es poco

---

<sup>350</sup> Gil García, B. (1962a). "Romances tradicionales de La Rioja". *Berceo* (64), págs. 311-326. Gil García, B. (1962b). "Romances tradicionales de La Rioja". *Berceo* (65), págs. 383-398. Gil García, B. (1963). "Romances tradicionales de la Rioja". *Berceo* (66), págs. 51-68.

<sup>351</sup> El listado completo de las personas que se citan como intervinientes –aunque varias habían fallecido en la fecha de la publicación, entre ellas Pinedo o Bonifacio Gil– es el siguiente: Urbano Abeytua Gómez, Serafín Abeytua Río, José Luis Alonso Rosáenz, Adoración Arbizu Lestau, Lorenzo Blasco, Mercedes Bruna Martínez, José Cabañero García, Ana Díez Peñalba, Encarnación Enciso Martínez, M<sup>a</sup> Isabel García Sáinz, Bonifacio Gil, Digna Hidalgo Ibáñez, Félix Ibáñez, Fermín Irigaray Bermejo, Jesús Jiménez Calvo, Pedro de Miranda, Sagrario Morales Aldana, Guadalupe Ochoa, Eliseo Pinedo, Elena Rodríguez Fernández, Pilar Sáenz G. Prados, Nieves Sáinz de Aja Revuelta, Pilar Sánchez Arroyo, Isidra M<sup>a</sup> Santos Escorza, Pilar Tudela Angulo, Cruz Viaín García (Ministerio de Cultura, 1980, pág. 3). Algunas de estas personas fueron muy activas en la Sección Femenina local.

elaborada, sin indexación y los contenidos están identificados en el propio texto como parte del trabajo de la Sección Femenina quienes por lo general recopilaban, adaptaban y uniformizaban sin mucho criterio las tradiciones en una especie de transculturación (Martí, 2004). Son materiales que se muestran escasos cuantitativamente, pues en la introducción del primer volumen alude a un total de 400 canciones y casi 50 danzas (Ministerio de Cultura, 1980, pág. 3), aunque se publica solo una cuarta parte. También lo es cualitativamente, por la maquetación –partituras manuscritas con mala caligrafía musical– y la poca información que complementa los cancioneros, entre la que aparecen sentencias de carácter regionalista que rayan el chovinismo, algo propio de otros tiempos<sup>352</sup>.

Posteriormente se han producido diversos intentos de estudiar el folclore musical riojano desde distintas perspectivas. Es preciso citar el trabajo de Petra Extremiana publicado en 1985. Con fines didácticos, apoyada por el interés de la promoción e identificación política y social de la recién constituida Autonomía de La Rioja, la autora trabaja sobre varias canciones. Entre ellas, una tomada del artículo de Pinedo sobre las danzas de Zarratón (Extremiana Navarro, 1985, pág. 37).

Destacan en los años ochenta la publicación del trabajo de Bonifacio Gil y la recopilación de Fernández Rojas, ambas en 1987, con el apoyo del Gobierno de La Rioja, aunque en distintas editoriales. Otra publicación en esta línea, de cancionero riojano, documentado y categorizado, es el editado por Miguel Calvo y Luis Fatás, una vez más con materiales originalmente recogidos por Bonifacio Gil (Calvo Fernández y Fatás Cabeza, 1998) en forma de cancionero histórico popular.

José Antonio Quijera Pérez, a partir de unos trabajos de campo iniciados en 1983, presenta una serie de informaciones sobre asuntos musicales y danzas de La Rioja –entre otros temas como la vinculación con las tradiciones y nomenclaturas en euskera de la región–, publicando estudios sobre la organología (1989), las danzas (1988, 1992 y 1994), la gaita de odre (1995) o sobre identidad social y cultural (1998).

Uno de los últimos trabajos de carácter etnomusicológico publicado se circunscribe al ámbito de la sierra riojana. *Las danzas en el Cameros Viejo* contiene un estudio sobre las danzas de esta zona riojana como seña de identidad regional (Jalón Jadraque, 2007, pág. 23) y la cultura popular

---

<sup>352</sup> Véase, por ejemplo el discurso leído por Jesús Guridi el día 9 de junio de 1947 en el acto de su recepción pública en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando donde ensalza el folclore vasco como paradigmática de capacidad lírica de la región frente a otras (Guridi, 1947, pág. 11).



que la rodea, estudiando no solo la música, sino también los vestuarios, los ritos, los instrumentos y las personas. El trabajo contiene una grabación actual, en audio, de una parte importante de este patrimonio musical camerano recopilado.

El trabajo de Javier Asensio García y Helena Ortiz Viana titulado *La navidad riojana. Villancicos, aguinaldos, romances y leyendas* (2005) contiene, en forma de libro, un CD con grabaciones de campo (Asensio García y Asensio Jiménez, 2017, pág. 381). Por su parte, el *Romancero general de La Rioja* (2008), también de Asensio García, contiene dos CDs en los que informantes cantan los temas de tradición oral, por lo general *a capella*, abarcando el espacio geográfico riojano pero sin limitarse a las fronteras políticas.

Finalmente, el Gobierno de La Rioja, mediante el sitio web [Culturaderioja.org](http://Culturaderioja.org), inició en 2010 el proyecto de inventariar todas las danzas y grupos de La Rioja, habiendo quedado el trabajo sin concluir y sin avances desde hace tiempo<sup>353</sup>. Se pretendían estudiar las danzas de 80 municipios de los 174 que conforman La Rioja (Terroba Reinares y Zorzano Galilea, 2011). En este sentido ha sido parcialmente continuado –en cualquier caso contienen materiales complementarios, siempre bienvenidos por sus diferentes fuentes de información– por el portal [Riojarchivo.com](http://Riojarchivo.com), iniciado en 2009, con lo que denomina “el Archivo del Patrimonio inmaterial de La Rioja”, conteniendo hasta el momento 1.021 videos y 522 audios, además de cientos de documentos en la línea de la Antropología Visual (Fornaro, Díaz Rodríguez y Eli Rodríguez, 2005, pág. 200). En él se van incorporando los testimonios de la música tradicional, de la cultura oral y del folclore riojano. El archivo está formado por los trabajos recopilatorios gestionados desde la Asociación Cultural Espiral Folk de Alberite<sup>354</sup>.

---

<sup>353</sup> <http://www.culturaderioja.org/inventario/> [Última consulta: 19 de julio de 2021].

<sup>354</sup> <http://www.riojarchivo.com/> [Última consulta: 24 de octubre de 2021].

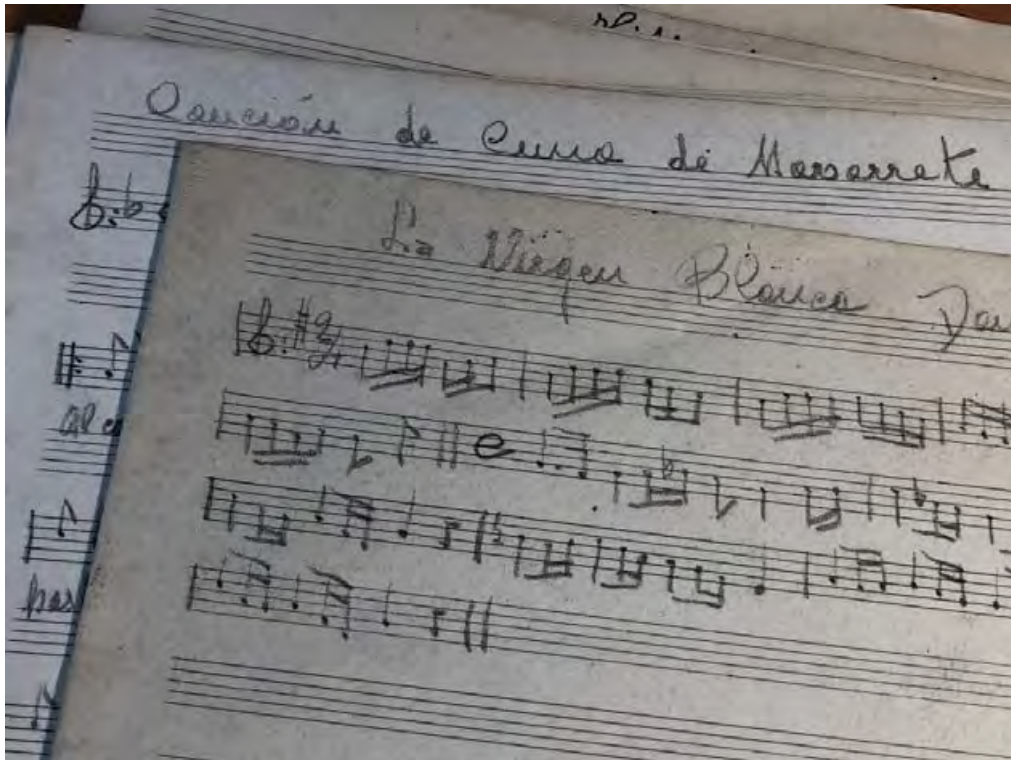


Imagen 32. AMTH. Apuntes de campo en pliegos sueltos. *La Virgen Blanca* de Ventosa y la *Canción de cuna* de Navarra.

## 2. Los estudios sobre el folclore de Eliseo Pinedo

Se estudiarán a continuación los materiales relacionados con el folclore riojano vinculados al músico Eliseo Pinedo López. No se van a trabajar en detalle las fuentes, ni se va a realizar una comparativa exhaustiva con las publicaciones de otros folcloristas locales como fueron las obras más importantes en este campo, las de Bonifacio Gil García o José Fernández Rojas<sup>355</sup> (Manzano, 1989b, pág. 298). Se trata de dar a conocer unos materiales, hasta ahora desconocidos, que sirvan para ahondar en el estudio de la tradición musical en La Rioja. Se comentarán en este sentido, y de manera puntual, las semejanzas y diferencias que puede haber entre las mismas canciones tomadas por distintos folcloristas en una misma localidad en fechas no muy alejadas entre sí – de 10 a 30 años– que se van modificando según el informante. Finalmente, se valora su importancia, originalidad y representatividad en el estudio etnomusicológico actual de La Rioja. Puede ser una interesante nueva línea de investigación que, de momento, excede el ámbito de este trabajo.

---

<sup>355</sup> Biografía en anexo 3.

## 2.1. El folclore como una constante en Pinedo

Por qué se involucra Pinedo de una manera tan radical en el proceso de recolección, estudio, asimilación y aplicación en su propia música es difícil de asegurar. Se pretende que el análisis de los datos sirva para ofrecer una perspectiva sobre las razones de esa intensa dedicación.

Desde un punto de vista biográfico, la vinculación de Pinedo con el folclore en los años cincuenta se plantea como una hipótesis de un proceso natural. La música popular aparece en su Zarratón natal, donde el folclore, como en toda la región, es parte esencial de la identificación con la población. Las danzas –con los elementos circundantes que implican, como la música, la coreografía, el vestuario y los rituales– son esenciales aún hoy en los momentos festivos tradicionales más representativos de la mayor parte de las localidades riojanas. Además, Zarratón posee un *corpus* musical bien recogido en la mayor parte de los cancioneros riojanos puesto que es considerado como uno de los más antiguos documentalmente hablando: siglo XIII (González Matellán, 2015, pág. 476) o siglo XV (Pinedo López, 1962, pág. 297).

En Haro, las celebraciones folclóricas, pese al carácter más urbano de la localidad, también estaban muy presentes en la ciudad, tal y como documentan fotografías y referencias hemerográficas de la época. Incluso, como muestra de esa simbiosis de lo moderno y lo tradicional, Pinedo incluyó en la zarzuela *Ernestina* (1944), como un número más, entre marchas, foxes y pasodobles, una danza folclórica, titulada *Cachibirrio* [EP 103-I] que no ha podido ser localizada como de origen popular, sino que parece inventada por el compositor para la ocasión.

Ya en Tudela, coincidiendo en el tiempo y espacio con Remacha, tuvo que asistir a las interpretaciones de las propuestas del navarro de composiciones con bases populares. Al menos tuvo conocimiento del éxito de algunas de ellas: *Cartel de fiestas* (1947), *Baile en la era* (1951), *Seis canciones vascas* (1951) –estrenadas por M<sup>a</sup> Eva Zabalza y la riojana M<sup>a</sup> Dolores Malumbres al piano (Blanco Ruiz, 2009, pág. 27)– y la enorme producción de música coral armonizada en forma de villancicos, canciones populares de toda España, madrigales, jotas, etc. La calidad del trabajo de Remacha bien pudo ser para Pinedo una garantía de la idoneidad del folclore como materia prima para ser empleado en obras propias.

De esta misma época –19 de diciembre de 1952<sup>356</sup>– data una de las interpretaciones de Pinedo de los *Ocho cantos rusos* Op. 58, de Anatoli Liádov, en el Teatro Gaztambide, dirigiendo la Orquesta de la Agrupación Filarmónica Gaztambide. Música que volvería a recuperar en su

---

<sup>356</sup> AMTH. Programa de mano del concierto.

proyecto de la Orquesta de Cámara Oria en Logroño en los años sesenta. Se trata de un material popular pasado por el prisma nacionalista ruso similar a como acomete su música por ejemplo Vaughan Williams (Fernández, 1988, pág. 8). En una definición del crítico Miguel Salvador al hablar de Rogelio Villar, Bartolomé Pérez Casas o Facundo de la Viña a principios del siglo XX, se trata de una forma de acercamiento poético al material folclórico (Casado García-Villaraco, 2012, pág. 40). Más cercano en el tiempo, Jesús Guridi desarrolla igualmente sus Diez Melodías Vascas (1941) (Larrinaga Cuadra, 1998, pág. 293) partiendo de músicas tradicionales de su región. El canto popular para Guridi “por sí solo es una piedra preciosa sin pulimentar y necesita en todo caso la mano del artista [compositor] que le dé forma” (Guridi, 1947, págs. 7-8). Pese al conocimiento de estos precedentes, no son modelos que Pinedo reproduzca cuando realiza su acercamiento al folclore desde la música de concierto.

Es tras su vuelta a Logroño, en 1953, cuando se dispara el resorte que lanza definitivamente a Pinedo, de la mano de su amigo José M<sup>a</sup> Lope Toledo, a introducirse juntos en el trabajo de recolección de melodías populares. La privilegiada posición de Lope Toledo en el IER y los intentos de esta institución por promocionar la cultura tradicional<sup>357</sup> son un caldo de cultivo ideal para implicarle. Se trata de una labor que requiere del oficio del músico y de la capacidad técnica para pasar de oído al papel, con celeridad y precisión, lo escuchado. No todo músico está capacitado para ello ni mucho menos, pues el dictado musical, si bien requiere de práctica para su dominio, precisa también de un oído interno y una habilidad transcriptor que hace que sea preciso decidir una representación gráfica en notación mensurada tradicional de una interpretación que muchas veces contiene aspectos improvisatorios. Es normal que un mismo informante, ante la solicitud de repetición por parte del recopilador, realice la misma canción con variantes melódicas y rítmicas de sorprendente multiplicidad (Guridi, 1947, pág. 12).

Pinedo se embarca en el proyecto de la recolección de las tradiciones musicales que abarca casi la totalidad de La Rioja. Para él lo interesante de toda esta investigación sobre las músicas populares riojanas no está únicamente en el proceso, sino en el posterior estudio como materia prima para elaborar músicas nuevas basadas en esas fuentes. Es decir, todo el proyecto se fundamenta en el propósito planteado por Lope Toledo y Pinedo en 1954, cuando solicitan ayuda económica a la Diputación de Logroño para su proyecto de arte multidisciplinar alrededor de las tradiciones de La Rioja.

---

<sup>357</sup> Otro buen ejemplo del interés por la etnografía –conteniendo algún escaso ejemplo musical– es el trabajo de José J. Bautista Merino Urrutia, *El folklora en el Valle de Ojacastra. Con tradiciones y detalles de la vida rural de los pueblos de Ojacastra, Ezcaray, Valgañón, Zorraquín, Santurde y Santurdejo*, IER, Logroño, 1949.

## 2.2. El trabajo recopilador

Por las entrevistas en el entorno más cercano del compositor<sup>358</sup>, se sabe que Pinedo consagró gran esfuerzo y mucho tiempo en realizar este estudio de campo. Comparativamente con los trabajos de Bonifacio Gil García no estuvo tan sistematizado, ni es tan abundante como el de José Fernández Rojas, pero contribuye a complementarlos, junto con otros<sup>359</sup>. Para sus viajes contó con la compañía y ayuda de su amigo José María Lope Toledo y en ocasiones con su mano derecha en la Banda Provincial, José Luis Alonso (Aguirre, 1986, pág. 21), dado que Pinedo no conducía.

Lope Toledo y Pinedo, con intereses comunes en este campo y aprovechando su vinculación profesional con las instituciones oficiales<sup>360</sup>, presentan en abril de 1954 una solicitud a la Diputación de Logroño para recibir una ayuda económica con un fin muy determinado:

Dada cuenta del escrito presentado por los Sres. Director de la Banda de Música y Cronista Oficial de la Provincia, [...] su propuesta de componer una obra netamente popular sobre la [sic] Rioja, fundamentándose este trabajo en la raíz viva de nuestro pueblo, de la que es preciso extraer el material para la ambientación de los cuadros, a cuyo efecto es necesaria la utilización de medios de desplazamiento, etc. los cuales solicitan de esta Corporación en la forma y cuantía que estime conveniente, se da la conformidad a esta propuesta y se autoriza un gasto máximo de quince mil pesetas, previa justificación de dicha cantidad, sin perjuicio de que, una vez terminado el trabajo, se adquiera por la Diputación la propiedad del mismo, previa remuneración, si así lo estima oportuno (Diputación Provincial de Logroño, 1954, pág. 47).

Eliseo Pinedo redacta en 1954, además, un artículo sobre las danzas de su Zarratón natal. El trabajo es un análisis de una tradición musical ancestral que denota una visión técnica y muy personal a partir de las melodías recogidas *in situ*.

En enero de 1956 el trabajo de investigación había avanzado mínimamente y Lope Toledo y Pinedo solicitan que se les “renueve la misma ayuda hasta el límite acordado” (Actas de la Diputación Provincial de Logroño, 12 de enero de 1956), a lo que accede la institución. Estos

---

<sup>358</sup> Especialmente en las entrevistas realizadas a M<sup>a</sup> Teresa Hernández, su viuda, y a José Luis Alonso entre julio y octubre de 2018.

<sup>359</sup> Se citan estas dos recopilaciones por la similitud con las de Pinedo, si bien no se deben olvidar nombres como J. J. B. Merino Urrutia, Fermín Irigaray y Bermejo, L. V. Elías Pastor, R. Iglesias Hevia, C. Muntión, R. M. Valdivieso Ovejero, J. V. Aguirre, etc. (Faulín, 2010).

<sup>360</sup> Se recuerda que Pinedo había accedido al puesto de Director de la Banda Provincial de Música de Logroño en 1953 y Lope Toledo era en ese momento el Cronista Oficial de la Provincia, además de otros cargos relacionados con el IER.

viajes, a lo largo de varios años<sup>361</sup>, son el origen de posteriores trabajos como el pasodoble *Rioja*, la *Suite Oriá* y la balada escénica *Viejo arcón*. Incluso el actual *Himno de La Rioja*, que se le encargaría en 1965 como himno provincial, es deudor, en gran medida, de estas investigaciones.

### 2.3. Los materiales originales. Las libretas y los pliegos de apuntes

Se trata de un grupo de diversos documentos<sup>362</sup>, muy variados en formatos, orígenes y estado de conservación. Se han agrupado inicialmente en base a las características físicas de los soportes que los contienen. La descripción detallada de los materiales se lleva a cabo en el anexo 6, aunque básicamente se pueden determinar de la siguiente manera:

- Tres cuadernos o libretas encuadernadas. Contienen 71 canciones en el primero, 76 canciones en el segundo y 18 canciones en el tercero.
- Materiales manuscritos a lápiz en pliegos doblados y alguna hoja suelta.
- Materiales mecanografiados. Agrupados en 3 series de 5, 24 y 7 canciones.
- Hojas sueltas, con autógrafos de piezas de diferentes localidades.
- “Dictados tópicos de la [sic] Rioja. (Ilustraciones musicales de la conferencia del mismo título que pronunció Bonifacio Gil García en el Instituto de Estudios Riojanos, de Logroño, el 13 de Febrero de 1953)”. Es la caligrafía de Bonifacio Gil.
- Cuartillas en formato vertical, papel pautado con letra y música con caligrafía de Bonifacio Gil.
- La publicación realizada en la revista *Berceo* (Pinedo López, 1962) sobre las *Siete danzas de Zarratón*.

---

<sup>361</sup> Por lo general, estos trabajos de campo suponen períodos extensos. Por ejemplo, el inmenso trabajo de campo de recopilación realizado por Béla Bartók se llevó a cabo principalmente entre los años 1906 y 1918 (Erdely, 2001, pág. 31), también con una financiación externa mientras mantenía sus clases como docente de piano.

<sup>362</sup> Aunque los materiales se han estudiado en el archivo familiar de M<sup>a</sup> Teresa Hernández, viuda de Eliseo Pinedo, la consulta por parte de cualquier investigador es posible en la actualidad gracias a su donación, en junio de 2019, al Gobierno de La Rioja para su catalogación y conservación en el archivo del Instituto de Estudios Riojanos, formando parte del Legado Eliseo Pinedo. El interés de que estos documentos se compartan libremente con la sociedad riojana es una decisión ejemplar que redundará en beneficio del patrimonio cultural riojano. Es preciso hacer mención aquí que, a manera de agradecimiento, el Gobierno de La Rioja le entregó una copia facsímil de los tres cuadernos de folclore el 10 de enero de 2020, materiales que reflejan “su contribución a la Cultura de la región” (Gobierno de La Rioja, 2020).



Imagen 33. AMTH (Actualmente LEP en el AIER). Libretas y pliegos de folclore con notas autógrafas de Pinedo.

#### 2.4. Tipificación de las fuentes

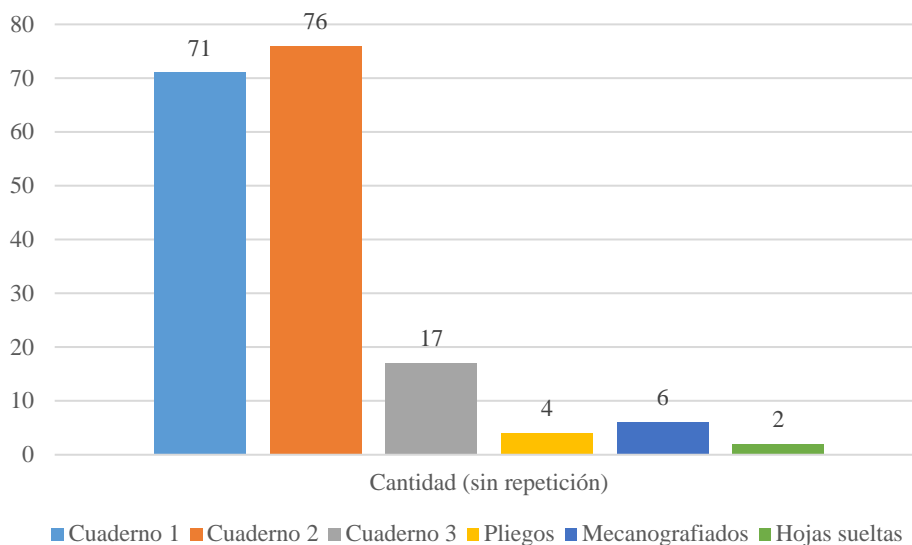
La forma de clasificación habitual de las músicas populares se concreta en dos grandes grupos: la funcional y la relacionada con sus propias características musicales (Manzano Alonso, 2008, pág. 300). Respecto del primero, se atiende para su categorización también a diversas posibilidades, relacionadas con su uso en determinados momentos sociales (nanas, bodas, rondas, rimas infantiles, canciones de quintos, danzas, etc.) o en determinadas épocas del año (navidad, carnaval, ciclo de otoño o verano, etc.). Las subdivisiones y estratificaciones pueden ser muy variadas, dependiendo de la importancia de cada música en la región. Con respecto a la segunda clasificación, se atiende a los contornos y la interválica de la melodía, su rítmica, su modalidad o su armonía inherente para realizar las tipificaciones (Pedrell, 1922, págs. 31-37). Este sistema, empleado y adaptado por Bartók a partir del método de clasificación habitual en Finlandia, estudia los elementos gramaticales del lenguaje musical: secciones, estructura melódica, células métricas, carácter rítmico de la línea melódica, estructuras cadenciales, rango, escalas y células iniciales y finales (Erdelyi, 2001, pág. 34 y 36). Por lo general, es el primer método el que predomina en los cancioneros de todo el mundo, aunque del segundo destacan

en España los trabajos de estudiosos como Eduardo Martínez Torner (*Amigos de La Rioja*, 1988, pág. 18). En este sentido, la identificación de los orígenes, algunos a partir de determinados elementos tardolatinos y medievales, modales o la designación métrica del texto, podrían ser más precisos de cara a la relación entre distintas fuentes (Manzano Alonso, 2008, págs. 447-448).

A partir de las descripciones de los materiales recogidos por Pinedo y de sus características se ha realizado una primera clasificación atendiendo al soporte físico. A continuación, se han valorado otras en función de distintos parámetros que ayuden a conseguir una perspectiva más completa del proceso recopilador. El listado de todos los documentos, con su denominación, vinculación funcional y geográfica y sus diferentes categorizaciones, partiendo de la ordenación de los cuadernos y otros documentos, puede consultarse en el anexo 7.

Como paso previo a la categorización, se han descontado todas las canciones que aparecían repetidas idénticamente en diversos formatos. Partiendo de 217 canciones, este proceso de selección ha resultado en un total 176 fuentes distintas. A partir de aquí se han establecido las diferentes clasificaciones.

Gráfico 7. Clasificación de los cancioneros de Eliseo Pinedo por soporte físico.



Esta categorización indica que el grueso de la investigación se volcó en los dos primeros cuadernos, puesto que son los que contienen la información de la mayor parte de las fuentes, referenciándolas conforme a su denominación, lugar geográfico de procedencia y estilo musical correspondiente. Aunque están elaborados con estos criterios, sin embargo no están ordenadas conforme a estos parámetros, sino simplemente numeradas de forma correlativa a medida que las fue pasando a la copia en limpio.



A partir de la consideración de tópicos musicales como los recursos sonoros empleados para ser identificados con determinados significados<sup>363</sup>, las clasificaciones de los distintos estudiosos del folclore llegan a ser, según autores, muy distintos. Incluso puede variar dentro de los trabajos de un mismo investigador. Los tópicos musicales riojanos recogidos en los cancioneros de Kurt Schindler y de Bonifacio Gil se agrupan en función de “los perfiles del tipo melódico y rítmico de las melodías” (Romeu Figueras, Tomás y Crivillé i Bargallo, 1987, pág. X). En este sentido, el conocimiento de la carga semiótica contenida en los materiales folclóricos por zonas y su historia local, es decir su etnografía, permite una mayor comprensión de las fuentes. La categorización que Pinedo realiza explícitamente define la función de cada una de las piezas musicales. Esto conlleva una clasificación en la línea de las realizadas por su significado en vez de por su categorización genérica –punto de vista relacionado con su significante y por lo tanto más técnico (Ferreiro Carballo, 2019, pág. 326). Es decir, indica la función genérica de cada canción, pero esta no es la ordenación como sujeto principal, sino que lo hace a partir de la localización geográfica, pues lo normal en Pinedo es la agrupación de piezas por localidades.

Atendiendo a la clasificación funcional, las 176 recopilaciones de Pinedo quedan agrupadas, de mayor a menor volumen de canciones, de la siguiente manera:

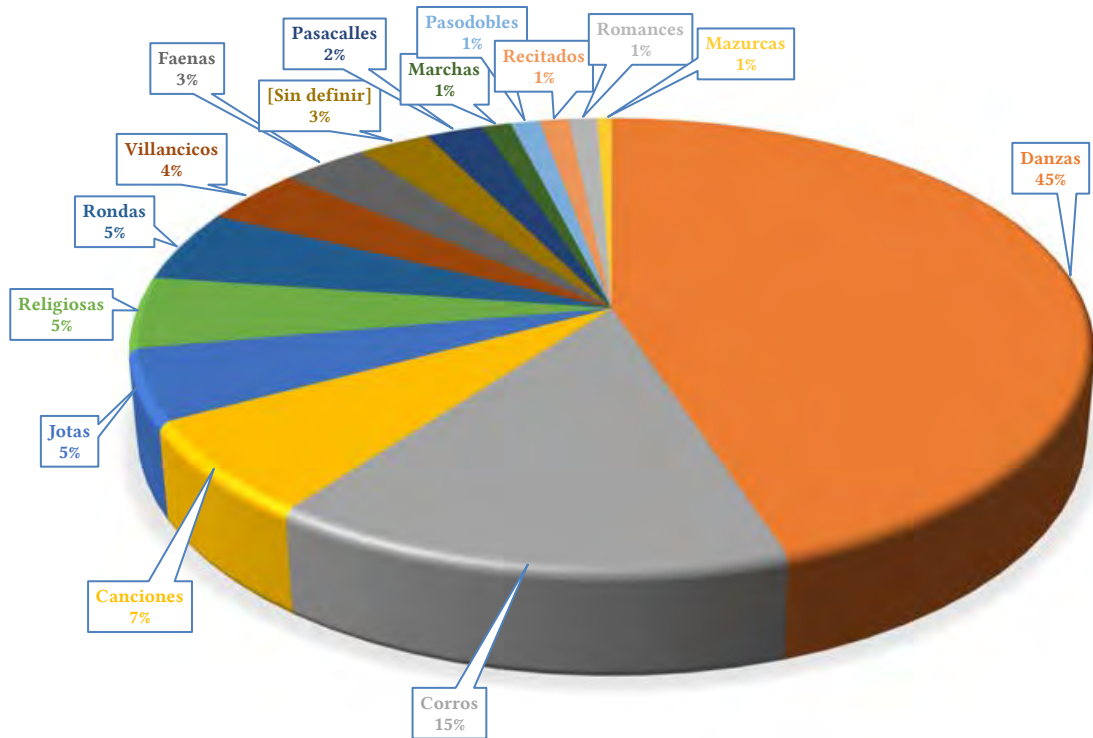
Tabla 5. Clasificación funcional de los cancioneros de Eliseo Pinedo. Elaboración propia

<b>Función</b>	<b>Cantidad</b>
Danzas	79
Corros	27
Canciones	12
Jotas	9
Religiosas	9
Rondas	9
Villancicos	7
Faenas	6
[Sin definir]	5
Pasacalles	4
Marchas	2
Pasodobles	2
Recitados	2
Romances	2
Mazurcas	1

---

<sup>363</sup> En los cuales es preciso que el significante que le confiere el compositor con su uso sea coincidente con el significado que el oyente tenga del mismo.

Gráfico 8. Sectores de la clasificación funcional en el folclore de Pinedo. Elaboración propia.



Destaca del análisis estadístico de esta tabla la predominancia de las danzas<sup>364</sup>. Estas, junto con losorros y las canciones, ocupan algo más de dos tercios del total. Algunas de las danzas tienen letra porque esta tiene la función de que los propios danzadores la canten en sus ensayos para aprender los movimientos de los bailes (Jalón Jdraque, 2007, pág. 71). Normalmente no disponían de los músicos para practicar, ya que los gaiteros foráneos no llegaban hasta la víspera de los festejos (Quijera Pérez, 1994, pág. 183), por lo que se trata de “textos nemotécnicos de [los] que los intérpretes se valen para recordar y ejecutar cada uno de los lances [...] y se detectan a menudo elementos melódicos y literarios que se pueden documentar en variantes muy antiguas, a veces de varios siglos” (Manzano, 1989b, pág. 293).

Aunque algunos autores consideren que una ordenación por localidades “es acientífica y embrolla más que aclara” (Manzano, 1989a, pág. 294), se ha considerado que, de cara al estudio del conjunto de la obra, aporta relevantes conclusiones y aclara asuntos como el criterio empleado para la selección de las fuentes. En este sentido, ha sido precisa una doble clasificación

<sup>364</sup> Adquieren consideración de danza frente a baile (pasodobles o jotas, por ejemplo), dado el carácter representativo de la tradición propia de cada localidad, aquellas que se danzan en conmemoraciones festivas o sagradas con un acompañamiento de gaita y tamboril o pequeños añadidos instrumentales según la disponibilidad (Jalón Jdraque, 2007, pág. 63).

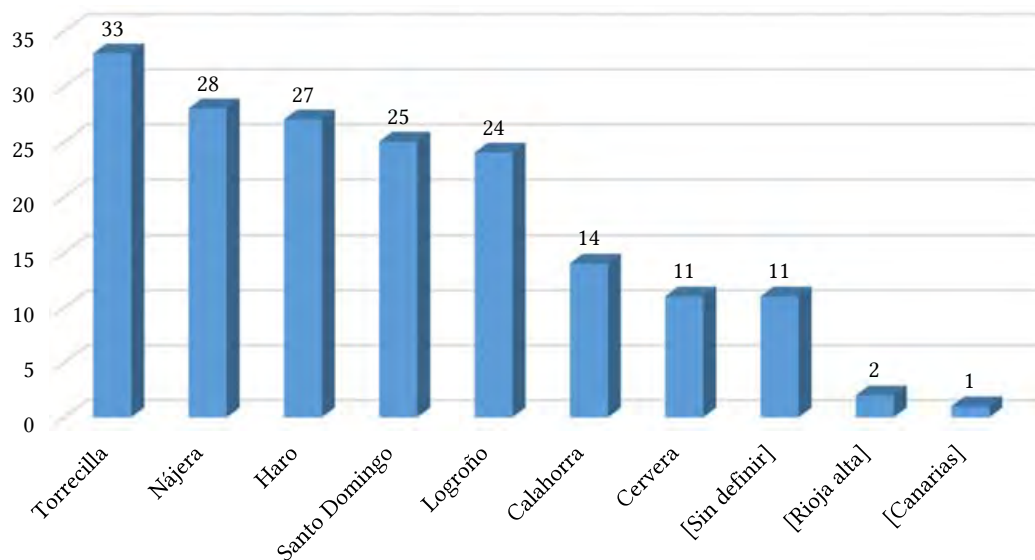
geográfica, atendiendo tanto a la localidad como al partido judicial en el que estaba incluida cuando se recogió de los informantes correspondientes.

Tabla 6. Agrupación de las canciones recopiladas por Pinedo por localización geográfica. Elaboración propia.

<b>Zona</b>		<b>Localidad</b>	
Calahorra	14	Calahorra	14
Cervera	11	Cervera	9
		Grávalos	2
Haro	27	Briones	9
		Leiva	2
		Ollauri	7
		San Asensio	1
		San Vicente	1
		Zarratón	7
		Logroño	24
Cenicero	1		
Logroño	8		
Matute	9		
Murillo del Río Leza	2		
Muro de Cameros	1		
Navarrete	1		
Sorzano	1		
Nájera	28	Anguiano	1
		Berceo	7
		Canales de la Sierra	2
		Viniegra de Abajo	3
		Viniegra de Arriba	14
		San Millán	1
Santo Domingo	25	Bañares	9
		Ezcaray	1
		Manzanares de Rioja	1
		Santo Domingo	9
		Santurdejo	1
		Villalobar	4
Torrecilla	33	Almarza de Cameros	13
		Laguna de Cameros	2
		Muro de Cameros	10
		Nestares	1
		Rabanera	4
		Sierra de Cameros	2
		Villoslada	1
[Rioja alta]	2	Rioja alta	2
[Canarias]	1	Canarias	1
[Sin definir]	11	[Sin definir]	11

De una manera visual, los gráficos generados a partir de la estadística, indican rápidamente dónde las fuentes se mostraron más abundantes para Pinedo.

Gráfico 9. Agrupación por zonas (partidos judiciales). Elaboración propia.



El análisis comparativo entre zonas muestra igualdad en las cantidades, aunque Calahorra y Cervera quedan ligeramente mermadas con respecto a las demás. Sin embargo, como localidades individuales –no como comarcas o partidos judiciales–, destacan por su volumen. La razón de la escasez de fuentes en su entorno puede derivar de la falta de interés por el estudio de esas poblaciones o de una focalización en los núcleos de población principales como sistema rápido de estudio.

También se observa que faltan ejemplos de los partidos judiciales de Arnedo y Alfaro. Puede haber influido el origen de Pinedo en La Rioja Alta y su mayor conocimiento y vinculación con la zona, aunque otros folcloristas también muestran una carencia –no absoluta como en este caso, pero sí evidente– de ejemplos de estas localidades y su entorno. Por contra, destaca la zona de Torrecilla, tanto a nivel de partido como individualmente. Al ser una comarca que no pertenece a La Rioja Alta, se confirma la ausencia de estudio por escasez de fuentes para las zonas de Arnedo y Alfaro.

Es preciso hacer una mención especial a la pequeña localidad de Viniegra de Arriba<sup>365</sup>. En general, el folclore de toda la sierra riojana ha sido destacado y bien documentado por los estudiosos de la cultura popular riojana (Aguirre, 1986, pág. 40). Siguen a Viniegra otras

---

<sup>365</sup> Esta población, que en el año 2020 muestra un censo de población de 36 habitantes, en los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo tampoco superaba las 200 personas. Sin embargo, es una localidad destacada en todos los cancioneros riojanos por su riqueza y volumen. Datos extraídos del Instituto Nacional de Estadística <https://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=33891> [Última consulta: 24 de octubre de 2021].

localidades como Almarza de Cameros, Muro de Cameros, Matute o Bañares. Son poblaciones también menores que –hasta el momento de la recolección–, han sido capaces de mantener vivas las tradiciones que les arraigan a su historia local.



Imagen 34. AMTH. *Que salga la dama*, canción de Viniegra de Arriba. Autógrafo de Eliseo Pinedo.

Finalmente, se valoran otros aspectos. Por ejemplo, Bonifacio Gil acomete su enorme estudio recopilatorio acudiendo a 30 localidades, siendo unas pocas –Alfaro, Arnedo, Baños de río Tobía, Calahorra, Cervera del río Alhama, Ezcaray, Nájera y Sto. Domingo de la Calzada– las que capitalizan unos 400 documentos del total de 586, el 70% del total (Manzano, 1989a, pág. 299). Supone una media de casi 20 canciones por núcleo rural visitado. Por su parte, José Fernández Rojas cataloga músicas en 73 poblaciones –a lo largo de casi cuarenta años– para obtener 552 danzas (un promedio de más de 7 canciones por localidad). Mientras tanto, Pinedo visita 36 localidades para obtener 176 canciones distintas (que resulta un promedio de escasamente 5 canciones por localidad). De estos datos se desprende la conclusión de que Pinedo cribó de una manera más uniforme que Bonifacio Gil pero no de manera tan amplia como Fernández Rojas, y que los criterios selectivos y la profundidad del estudio fueron muy distintos entre los tres.

## 2.5. El artículo de Pinedo para *Berceo* (1962)

Eliseo Pinedo solicita en 1954 su ingreso como miembro numerario en el IER. Este había sido fundado el 27 de mayo de 1946 como un ente autónomo enfocado a “promover, estudiar y difundir la cultura de la región riojana en sus múltiples manifestaciones”<sup>366</sup>. En el momento de la solicitud, la institución se encontraba en una fase en la que había sido absorbida administrativa, económica y legalmente por la Diputación Provincial de Logroño –desde 1952–, a la vez que funcionaba como ente cultural representativo de la misma. La presidencia corría a cargo, de una manera nata, por el Presidente de la Diputación, entonces Agapito del Valle López<sup>367</sup>. Se había redactado un nuevo reglamento en el cual se definía –artículo 3º– que el número de miembros numerarios sería el de veinte<sup>368</sup>. El puesto de secretario del IER estaba en manos, casi desde su fundación, por José María Lope Toledo, quien además ostentaba la secretaría de la Sección de Publicaciones y era director de la revista *Berceo* que editaba la institución<sup>369</sup>. Según explica Navajas Zubeldía:

Las propuestas de ingreso de los miembros numerarios [a partir de 1952] deberían ir acompañadas de un trabajo original de investigación hecho por el candidato, que sería examinado por la Sección correspondiente del IER que emitiría un fallo inapelable y secreto. Una vez que el trabajo fuera admitido, en la primera reunión plenaria se estudiaría la propuesta, que para ser aprobada en votación, tendría que obtener el voto de la mayoría de los presentes en la reunión [...] Sin embargo, si dos de los asistentes vetasen al candidato, éste sería rechazado y si sólo había un veto, la elección del mismo se pospondría hasta la siguiente sesión plenaria. El propuesto y rechazado dos veces, no podría volver a solicitar su ingreso en el Instituto. Sin duda, estas medidas restringían todavía más el acceso al Instituto de Estudios Riojanos que se convertía así en un coto cerrado. (Navajas Zubeldía, 1997, pág. 38)

---

<sup>366</sup> Tal y como reflejó el estatuto aprobado el 30 de noviembre de 1946. En la actualidad mantiene ese espíritu, quedando ligeramente modificado y modernizado con el texto “tiene como fines generales la investigación, promoción, difusión y divulgación de la ciencia y cultura riojanas y de sus valores, con una visión multidisciplinar e intersectorial”, según el Decreto 56/2006, de 5 de octubre, por el que se aprueban los Estatutos del Organismo Autónomo “Instituto de Estudios Riojanos” (*BOR*, 17 de octubre de 2006).

<sup>367</sup> Quien a su vez fue miembro fundador del IER en el año 1946, pero que ostentó el cargo entre 1952 y 1956 por designación directa por ser Presidente de la Diputación. Para una semblanza más detallada de Agapito del Valle se recomienda consultar: Francisco Bermejo Martín, José Miguel Delgado Idarreta (1989) *La administración provincial española. La Diputación provincial de La Rioja*. Gobierno de La Rioja, Consejería de Administraciones Públicas, págs. 562-565.

<sup>368</sup> En el reglamento de 1946 se establecía un máximo de veinte socios numerarios y que deberían residir en Logroño, mientras que se establecía un máximo de treinta socios correspondientes y de doce honorarios, más los colaboradores (Navajas Zubeldía, 1997, pág. 23).

<sup>369</sup> Inicialmente, el secretario del IER fue un puesto elegido entre los miembros de número pero, a partir de 1952, cuando el IER se incorpora a la Diputación Provincial, correspondía al archivero-bibliotecario de la misma con carácter perpetuo. José María Lope Toledo participa de las dos formas de acceso al puesto: como elegido y como designado (Navajas Zubeldía, 1997, págs. 28, 29 y 38).

Pinedo presenta en abril de 1954, para su acceso como miembro numerario, un trabajo de investigación titulado *Siete danzas de Zarratón*<sup>370</sup>. En las mismas fechas también solicita su ingreso Eduardo Orío Parreño. Existe un informe favorable, con firma no identificada y sin fecha, que elogia “toda publicación que tienda a exaltar nuestra tradición y revalorizar y conservar nuestro fol-klore [sic] [...] [por lo que] el ponente que suscribe se honra en proponer como miembro numerario del Instituto de Estudios Riojanos a Dn. Eliseo Pinedo López”<sup>371</sup>. Pese a que en esas fechas estaban mermados en cuestión de miembros numerarios –problema que continuaría, puesto que en 1967 llegaron a ser solo seis– y que algunos de los así designados no colaboraban apenas en las actividades de la institución, ambas solicitudes son rechazadas<sup>372</sup>. Las razones pueden achacarse a la carencia de un título suficiente en humanidades, ya que los trabajos fueron considerados por la Junta General como “meritorios [...] trabajos originales de investigación”. Sin embargo, alegaron que los candidatos a numerarios deberían tener una “vocación manifiesta [...] y una labor continuada en la investigación” (Navajas Zubeldia, 1997, pág. 42), quedando nombrados como miembros colaboradores. Ocho años después se publicó el artículo de Pinedo en la revista *Berceo* (Pinedo López, 1962), precisamente en uno de los momentos más críticos de la historia del IER.

---

<sup>370</sup> AMTH. Copia de la carta enviada por Pinedo el 24 de abril de 1954.

<sup>371</sup> AMTH. Copia de carta, firmada pero sin aclarafirmas, mecanografiada en medio folio apaisado.

<sup>372</sup> Pese a la necesidad manifiesta de estos rectores del Instituto, los nombramientos de miembros numerarios solo tenía en cuenta “a aquellas personas fuertemente asentadas en ideologías escolásticas y pseudocientíficas” (Bermejo Martín y Delgado Idarreta, 1989, pág. 575).



Imagen 35. Archivo IER. Legado Eliseo Pinedo. Una de las danzas de Zarratón estudiadas en el artículo de *Berceo* y copiada en las libretas de folclore.

El artículo *Siete danzas de Zarratón* está dividido en varias secciones. Una primera parte introductoria, otra con la exposición de hipótesis y contenidos teóricos sobre la historia de la música en general –con pequeñas particularidades de la música tradicional– y concluye con el bloque principal, denominado como “FORMA”, que contiene el estudio técnico en sí, tanto del aspecto formal como del melódico de cada una de las músicas y su vinculación con los modos y las estructuras musicales antiguas. Quizá se echan en falta unas conclusiones que recojan los resultados del estudio de una manera más determinante.

De la introducción es destacable que contiene una serie de afirmaciones generalistas, relacionadas con la importancia del folclore, salpicadas de pequeños elementos poéticos. El primer, tercer y cuarto párrafos son un buen ejemplo de ello:

Pretendemos hacer un análisis sobre unos trozos de antigua música riojana, estudiar unos ritmos populares, que aún se conservan en Zarratón, con toda la fragancia de una flor silvestre.

[...] El folklore –no el folklore erudito y galvanizado en libros, sino ese que escuchamos al cruzar nuestras tierras como un alarido del alma regional– debe dejarse oír.

La Rioja rica en tradiciones, en costumbres, en arte, producidos por la sensibilidad de nuestra raza, por el sentir puro y sincero de las gentes sencillas, ofrece un rico plantel de estudio, un curioso archivo de valor inapreciable, en el que podremos profundizar y rebuscar los tesoros y bellezas que de generación en generación se acumulan, formando típica pirámide del saber, sello característico de nuestro pueblo (Pinedo López, 1962, pág. 295).



Estos textos contienen, además de una fuerte vindicación etnoterritorial<sup>373</sup> (Núñez Seixas, 2005, pág. 56), una carga poética enorme que hace pensar en la mano de su amigo Lope Toledo por dos razones: la primera, que emplea numerosas figuras retóricas como elipsis, sinécdoque, hipérbaton, etc. que no son habituales en los escritos consultados de Pinedo y sí muy presentes en los del historiador. La segunda es que este último párrafo citado aparece casi literalmente en la introducción del libreto que redactó el escritor para *Viejo Arcón* (1962). Se mantiene, a lo largo de todo el texto de la obra musical, ese estilo lírico –recargado y característico de muchos textos de la época–, mientras que el artículo para *Berceo* lo pierde en cuanto entra en materia técnica musical<sup>374</sup>.

Continuando con el contenido del artículo, entre alusiones a la cuestión musical general con referencias a Stravinski o Stendhal, se hace hincapié en la valoración de la originalidad del objeto de estudio porque, según Pinedo, estas danzas han llegado “con la más exacta pureza y fidelidad”. Pinedo las sitúa en origen en el siglo XV y en cualquier caso anteriores al tratado de Gaspar Sanz de 1674 por los tipos de cadencias (Sanz, 1697, pág. 5) y describe su posible interrelación con el folclore vasco, tan cercano geográficamente y con el que comparte numerosas características.

Entrando en conceptos más técnicos, basa parte de su fundamentación teórica en el tratado *Composición musical. Teoría de las formas musicales* de Hugo Riemann<sup>375</sup>. A partir de él, Pinedo desarrolla un estudio sobre cada melodía, estructurándolas en sus motivos, grupos, semiperíodos y períodos. Cada una es clasificada y definida individualmente según las tipologías de este libro. Como se ha dicho antes, se echa en falta un resumen conclusivo con un cuadro comparativo más completo, como el siguiente:

---

<sup>373</sup> Sin llegar al exceso reivindicador que los acercaran a una tendencia centrífuga de identificación regional (Jimena Quesada, 2008, págs. 125-127).

<sup>374</sup> Varios de los párrafos introductorios serán también copiados literalmente por José Luis Alonso en algunos de sus textos (AIER, MN271). Por comparación con el artículo para *Berceo* y con *Viejo arcón*, se puede concluir que Alonso partió del primero, aunque se sabe que participó activamente en el segundo.

<sup>375</sup> AMTH. Biblioteca privada de Pinedo. Ejemplar de la edición española de 1929.

Tabla 7. Resumen de los planteamientos modales y estructuras melódicas de las *Siete Danzas de Zarratón* según el texto de la revista *Berceo*, complementada para este estudio. Elaboración propia.

<b>Danza</b>	<b>Modalidad</b>	<b>Estructura melódica</b>	<b>Subestructura</b>
Danza n.º 1	Jónico	Tipo B	(BB2+BB1+BA3)
Danza n.º 2	Jónico adaptable a mixolidio	Tipo B + tipo A	BA1+BA1+BB1+BA3
Danza n.º 3	Jónico adaptable a mixolidio	Tipo B	BB2+BB1
Danza n.º 4 (1ª danza)	Hipolidio adaptable a mixolidio	Tipo B	BB5+BB5
Danza n.º 4 (2ª danza)	Frigio adaptable a hipofrigio	Tipo B	BB+BB
Danza n.º 4 (3ª danza)	Jónico	Tipo B	BA3+BA3
Danza n.º 4 (4ª danza)	Jónico (1ª parte) + lidio (2ª parte)	Tipo B	BB5+BB5 (1ª parte) BB5+BB5+ BB5+BB5 (2ª parte)
Marcha	Jónico	Tipo AB	BB1+BA3

En su estudio alude a cuestiones técnicas como la afinación temperada, posibles deformaciones históricas que acercarían las melodías a otras modalidades más arcaicas y definiciones semánticas de estructuraciones con las apódosis o prótasis que confieren un carácter erudito al artículo. Sin embargo, no llega a conclusiones sobre los modos en los que se mueve y que podrían ayudar a defender la hipótesis de lo que denomina “modelos primitivos” (Pinedo López, 1962, pág. 309). Sus planteamientos buscan la posibilidad de orígenes modales que justifiquen la antigüedad de las melodías, para lo cual las adapta a líneas modales mediante la alteración de determinados grados, pero no presenta conclusiones al respecto, de manera que no justifica sus conclusiones.

— 304 —

#### N.º 4 PRIMERA DANZA



También pudo estar escrita en modo antiguo. El hipolidio tal como está, pero también puede tomársele como un mixolidio, pensando en el sí. Adaptándola al hipodorio quedaría así:

#### N.º 4 PRIMERA DANZA



Como la danza número tres, ésta también consta de dos semiperíodos; pero en nada se asemejan los grupos ni motivos entre sí, ni hay parentesco de ninguna clase. Solamente se imita un semiperíodo a otro (a.b.c.d) y por lo tanto pertenecen al tipo BB5, el cual consta de dos grupos de tipo B que no tienen nada en común y quedan fundidos por la imitación del semiperíodo entero.

#### Primer semiperíodo BB5



El segundo es del mismo tipo, pero sin terminación femina.



Imagen 36. Parte del estudio publicado por Pinedo sobre las danzas de Zarratón en *Berceo* (Pinedo López, 1962, pág. 304).

De cualquier manera, este trabajo es importante por varias razones. Inicialmente, por el hecho que supone poder mantener, mediante la documentación, una tradición musical ancestral de La Rioja Alta<sup>376</sup>. También es interesante la visión técnica como compositor, que no aparece en los estudios folclóricos regionales de la época. No se trata simplemente de recuperar unas líneas melódicas o transcribirlas, sino que realiza un estudio detallado de sus elementos esenciales (modalidad, estructura melódica) con el fin de clasificarlas –a la manera de Eduardo Martínez Torner, es decir por su significante– y ubicarlas en un período histórico previo al Barroco. Finalmente, es útil para comprobar la profundidad de los conocimientos adquiridos en

<sup>376</sup> Algunas de estas canciones y danzas se pueden escuchar en numerosas localidades cercanas, como Bañares (Aguirre, 2003, pág. 256).

sus estudios de folclore para el conservatorio madrileño, aplicados a la realidad de la tradición riojana.

Como muestra de la recepción de este trabajo en posteriores estudios se han localizado varios ejemplos. El primero es el empleo de parte del motivo melódico de una de las danzas de Zarratón, *La linda morenita*<sup>377</sup> en la canción reivindicativa por excelencia del proceso de definición de la autonomía riojana, *La Rioja existe, pero no es*, del grupo de folk y canción social Carmen, Jesús e Iñaki. El propio autor, Jesús Vicente Aguirre así lo reconoce (Aguirre, 2003, pág. 256). El segundo, es un artículo de José Manuel González Matellán en el que da un sentido aún más atávico a la propuesta de Pinedo. Apoyado en la antigüedad del topónimo Zarratón y su vinculación con unos versos del *Libro de Alexandre* (siglo XIII), ofrece una versión de *La Linda morenita* en ritmo quinario compuesto (10/16) (“crético”: longa-breve-longa). Lo asocia a la tradición coreo-musical hispánica (González Matellán, 2015, pág. 497 y 498) a partir de la rítmica del texto y lo adecúa a un estilo más arcaico, tal y como Pinedo había hecho también en su artículo, adaptando las tonalidades modernas a los modos antiguos. Una tercera influencia se rastrea en el libro pedagógico de Petra Extremiana sobre la rítmica y el folclore riojano, donde cita y trabaja las cuatro últimas danzas del artículo de Pinedo (Extremiana Navarro, 1985, págs. 37-44).

## 2.6. Pinedo entre los folcloristas riojanos

La dificultad del recopilador de cantos o ritmos populares para adecuarse a la notación culta es sufrida por todo aquel que se acerca al problema. Falla lo vivió, de la mano de su maestro Pedrell, cuando comenzó a recoger materiales a sugerencia de este, considerándose el sistema insuficiente y requiriendo de anotaciones al margen (Gallego, 1988, pág. 229). Bartók precisa de adaptar el sistema finlandés mediante una clasificación gramatical de los propios contenidos estructurales de las melodías (Erdely, 2001, pág. 35 y 36). Pinedo se muestra en este trabajo como un eficiente recopilador, con gran oído y capacidad de plasmar en la partitura las diferentes melodías que los informantes le van cantando<sup>378</sup>. Sus notas de campo son relativamente limpias, pese a mostrar las enmiendas típicas de la falta de justeza del informante en el ritmo o las indefiniciones melódicas en las repeticiones de los dictados.

---

<sup>377</sup> Se corresponde con la tercera danza n.º 6 de las estudiadas por Pinedo en su artículo y que también aparece en sus apuntes mecanografiados con el n.º 5 pero en otra tonalidad.

<sup>378</sup> De esta manera le recuerdan en las entrevistas realizadas algunos de sus alumnos como Luis Fernando Rodríguez Imaz y José Luis Alonso.

Sin embargo, y pese al trabajo realizado, es rara la vez en la que se ha citado a Pinedo como folclorista porque se desconoce el ámbito real de su investigación. Se le nombra siempre como el autor del artículo sobre las danzas de Zarratón en *Berceo* pero, al no haberse hecho públicos nunca sus trabajos como recopilador, esta faceta permanece totalmente desconocida. Una muestra de ello son las publicaciones de la Dirección Provincial del Ministerio de Cultura en 1980 y la de Petra Extremiana en 1985, en los que citan a Pinedo, pero únicamente haciendo referencia al trabajo sobre Zarratón.

Quizá, una nueva línea de investigación concluiría con una publicación, en forma de edición crítica y catalogación de los materiales recopilados. Con trabajos en este sentido se conseguiría que su labor se colocara junto a los cancioneros de consulta obligada entre los etnomusicólogos de la región, pues algunas de sus fuentes son únicas y por lo tanto complementarias de las demás.

### 3. El folclore en la música de Pinedo

Dentro de los materiales de estudio y consulta musical de la biblioteca de Eliseo Pinedo, se encuentra un libro con evidentes marcas de lectura que adquiere una especial importancia respecto a las creaciones realizadas por el compositor a partir de 1957. Se trata de *El contrapunto del siglo XX. Guía para estudiantes* de Humphrey Searle<sup>379</sup>. Debió de interesarle rápidamente a Pinedo, pues algunos de los conceptos explicados en el libro serán las nociones sobre las que elaborará casi todos sus trabajos posteriores. No renegará de escribir algún pasodoble más y la base tonal seguirá siendo la esencia de su música, pero los desarrollos contrapuntísticos se convertirán en la plataforma desde la que elaborará sus composiciones en esta nueva época. La última obra de envergadura, previa a estos nuevos postulados, puede datarse en el año 1953, cuando compone *S.E. El Sainete* [EP 106], un sainete lírico con libreto de Pepe Eizaga.

El libro de Searle es un tratado sobre los lenguajes modernos empleados por algunos compositores referenciales en las primeras décadas del siglo XX –Stravinski, Milhaud, Bartók, Hindemith y Schönberg entre otros– desde el punto de vista de cómo emplean el contrapunto. Ofrece explicaciones y ejemplos abundantes del contrapunto cromático, el uso del diatonismo ampliado, el politonalismo, la disonancia libre, el cromatismo diatonizado o la composición dodecafónica. Muchas de las nociones que desarrolla, de una manera muy práctica, son susceptibles de encontrarse en las obras que Pinedo compone a partir de 1957. Hay que reseñar que estos procedimientos no aparecen en obras de Pinedo precedentes este año, el de publicación de este tratado. De la mano de este libro de Searle, como soporte técnico, y con las canciones tradicionales recogidas por casi toda la geografía riojana, establece una nueva forma de escribir, sin referencias previas en su propia obra, pero también sin ejemplos similares de otros compositores del ámbito más cercano. No se trata de un neonacionalismo al estilo stravinskiano (Taruskin, 1996, pág. 487) ni de un neocasticismo (Martínez del Fresno, 1999, pág. 246) o de un localismo con tinte político, como se promovió con frecuencia desde la oficialidad en la posguerra. Los materiales populares sirvieron a Pinedo como fuente inspiradora y almacén de motivos para nuevos trabajos compositivos como el pasodoble *Rioja*, la *Suite Oria*, la balada escénica *Viejo arcón* e incluso el *Himno Provincial*.

---

<sup>379</sup> Humphrey Searle (1915-1982) fue un compositor británico y escritor de temas relacionados con la música que mostró una enorme predilección por la música de vanguardia, siendo un pionero del serialismo en su país tras estudiar de forma privada con Anton Webern en 1937. Además de productor de la BBC fue uno de los mayores especialistas en Franz Liszt. (Mason, Cole y Wright, 2001). El libro está publicado originalmente en inglés en el año 1954 como *Twentieth Century Counterpoint* en la editorial Williams and Norgate Ltd. Pese a la escasez de los títulos publicados en español sobre estos temas en nuestro país, se edita en 1957 por Vergara Editorial de Barcelona en traducción de Rosendo Llates.

### 3.1. El pasodoble *Rioja*

El pasodoble *Rioja*<sup>380</sup> es el primer resultado creativo a partir de las recopilaciones folclóricas de Lope Toledo y Pinedo, aunque aún no está basado en las explicaciones de Searle, pues el libro no estaba publicado en español cuando se compuso, y los procedimientos compositivos son muy distintos. Fue estrenado por la Banda Provincial en la Glorieta del Doctor Zubía de Logroño. En una entrevista de junio de 1955 y recordada en la prensa local en 1980, el autor explica:

El pasodoble nació gracias a otros proyectos de mayor envergadura que se hallaban preparando juntamente con el también recordado ‘Cronista Oficial de la Provincia’, DON JOSÉ MARÍA LOPE TOLEDO<sup>381</sup>. Con ocasión de construir una obra sinfónico coreográfica de inspiración netamente riojana, tuvieron que manejar y estudiar gran número de melodías folklóricas propias de LA RIOJA, comprobando que muchas de ellas resultaban de tan agradable y sencilla línea melódica que bien podían utilizarse para construir alguna composición ligera que pudiese popularizarse fácilmente y ser la canción del pueblo riojano. El señor Lope Toledo compuso la letra, una vez construido el pasodoble, habiéndolo hecho en este orden por tratarse de melodías que había que conservar, a pesar de su adaptación, en forma primitiva (*La Rioja*, 17 de junio de 1980, n.º 13.227, pág. 2).

Debió de ser un éxito porque se valoró incluso la posibilidad de grabarlo –aunque no se realizó– y se publicó en formato similar a otras obras autoeditadas (Pinedo López, 1957), en arreglo para clarinete, tres saxos, dos trompetas, trombón, batería, voz, piano, violines y contrabajo. Es decir, la típica orquestina de baile, quizás algo más grande de lo habitual, pero con una configuración instrumental muy habitual en Pinedo. La obra, como se verá más adelante en el capítulo en el que se analiza su catálogo, es un popurrí de diversas melodías. El compositor las recoge, adapta y une bajo la forma de pasodoble con aire festivo.

### 3.2. La *Suite Oria*. Una nueva propuesta compositiva

La *Suite Oria* fue compuesta en 1957, a partir de motivos extractados de las melodías populares recogidas por Pinedo y Lope Toledo por toda La Rioja con la ayuda económica de la Diputación. Si bien el pasodoble *La Rioja* ya había sido realizado con la misma idea, *Oria* trata el tema desde un punto de vista técnico y estético muy diferente.

Para una mayor comprensión de algunas de las propuestas de estas dos obras se recomienda consultar el capítulo V de este estudio que contiene el catálogo comentado de la música

---

<sup>380</sup> Existe una doble denominación de esta obra: “Rioja” o “La Rioja”. Este pasodoble ha sido titulado por el autor de ambas maneras. Las partituras derivadas de la versión original de banda aparecen sin el artículo y las derivadas de la edición de 1957 lo hacen ya con el artículo. La versión para banda existente en el Archivo del IER tiene el título *La rioja* [sic] y la de orquestina, del mismo archivo y que es versión manuscrita, está titulada como *RIOJA*.

<sup>381</sup> Las mayúsculas son del original.

sinfónica. Ahí se desarrollan ejemplos de partituras analizadas que permiten ver, mediante ejemplos, los recursos técnicos del nuevo lenguaje de Pinedo extraídos de este libro.

El estreno riojano de la *Suite Oria* se programó para los Festivales de España<sup>382</sup> que se celebrarían por primera vez en Logroño en 1958<sup>383</sup> en diversos escenarios logroñeses (*Nueva Rioja*, 9 de septiembre de 1957, pág. 3). Lo llevó a cabo la Orquesta Santa Cecilia de Pamplona, dirigida por Luis Morondo, que ejerció de orquesta principal de los Festivales durante varios conciertos. La prensa local reflejó así con expectación el evento, referenciando el entorno donde se celebraba:

Mañana, miércoles, día 11, a las once de la noche, y en el patio del Colegio de los Hermanos Maristas, dará comienzo el primer ciclo de festivales [...] un gigantesco escenario de dieciocho metros de largo por diez y medio de fondo [...]. La altura del mismo es de un metro y setenta centímetros, y con una pronunciada pendiente, lo que hará que la visibilidad del mismo sea inmejorable desde cualquier lugar.

LA ORQUESTA 'SANTA CECILIA' DE PAMPLONA

Como se sabe, una buena parte de la Orquesta 'Santa Cecilia' de Pamplona acompañará al Ballet Español de Pilar López en sus actuaciones los días 11 y 12, y el 13, completa, tendrá a su cargo el concierto. Esta Orquesta, compuesta en la actualidad de 58 ejecutantes, tiene un antiguo historial desde su fundación, en la ya remota fecha de 1870, pudiendo considerarse como la más antigua de España. (*Nueva Rioja*, 14 de junio de 1958, n.º 6.200, pág. 8).

El estreno del día 13 de junio se enmarca dentro de un concierto sinfónico ofrecido por la orquesta navarra con obras de J. Strauss, B. Britten, L. Beethoven, la suite de Pinedo y R. Wagner. La prensa realizó una referencia más descriptiva –crónica de sociedad– que crítica. Pese a los elogios del periodista y los numerosos y corteses aplausos recibidos, la obra fue recibida fríamente, tal y como refiere J. L. Alonso en las entrevistas para este estudio (Alonso, Entrevistas a José Luis Alonso, el 3 y 30 de octubre, 2018). Ni el público, ni la mayor parte de los músicos, que no estaban preparados para esta novedosa visión del folclore y de la música en general, valoraron el trabajo. Este es un ejemplo de falsa complacencia periodística frente a la realidad, un caso similar al vivido por Remacha con su *Rapsodia de Estella*, a cargo de Pilar Bayona al

---

<sup>382</sup> Lamentablemente, los Festivales arrojaron siempre déficit, siendo altamente gravosos para los organizadores, esencialmente el Ayuntamiento de Logroño. Por ejemplo, en el año 1965 el déficit fue de 219.000 pesetas y la Diputación aportó 25.000 pts. Consistían los Festivales en un proyecto de la Junta Provincial de Turismo y Educación Popular “para que puedan ser admirados por las clases más populares, en el que interviene como principal organizador el Ministerio de Información y Turismo, siendo patrocinados por el Ayuntamiento de la Capital, e invitada esta Diputación para colaborar” (Diputación Provincial de Logroño, 1958, págs. 141v, 142).

<sup>383</sup> Desde 1955 la Diputación resolvió incluir a la Provincia en el Plan General de Festivales de España que se venían celebrando en toda España con un carácter de “normalización” de la situación política y cultural. Sin embargo, hasta 1958 no pudo llevarse a cabo en Logroño por falta de entendimiento con el Ministerio correspondiente (Diputación Provincial de Logroño, 1955, pág. 2v).



piano y Rafael Frühbeck de Burgos dirigiendo el estreno de la obra, en Málaga en 1961, con la Orquesta Sinfónica de Málaga (Remacha, 1996, pág. 145).

La música de la *Suite Oria* es eminentemente contrapuntística. Si bien en la música previa de Pinedo existen numerosos pasajes con este procedimiento compositivo que relaciona dos o más voces diferentes, la base esencial que domina su discurso es la armonía tonal que rige los movimientos melódicos de esos contrapuntos. Sin embargo, en esta novedosa obra, a la que se enfrenta Pinedo con otros ojos, contiene la práctica que propone Searle en su libro, empleando el folclore riojano como tema motivico esencial y casi único. En cualquier caso, son propuestas alejadas del lenguaje tonal amable de la música a la que Logroño estaba acostumbrado y para el que no estaba preparado ni formado, como sí estaba ocurriendo progresivamente en la capital (García Manzano, 2002, pág. 210) o en la ciudad condal.

Pinedo realiza progresiones de esos desarrollos contrapuntísticos, desplazando los centros tonales que generan los movimientos melódicos. Esta situación provoca falsa sensación de tonalidad modulante y falta de estabilidad al oído. Llega a una bitonalidad –o incluso politonalidad, ocasionalmente–, por enfrentar dos o más líneas con aparente independencia. No es una superposición de motivos planteada de una forma mecánica, ya que Pinedo selecciona los temas y las alturas. Algunos otros procedimientos explicados por Searle<sup>384</sup> aparecen en los momentos de máxima tensión en la obra de Pinedo. En cualquier caso, la base de todo este proceso es tonal, y pueden encontrarse referencias tonales en los diferentes trabajos contrapuntísticos. Por otro lado, el hecho de que el compositor riojano emplee el folclore puede relacionarse con el uso del *leitmotiv* wagneriano o la serie de Schönberg. “En música, no existe forma sin su lógica, y no hay lógica donde no hay unidad” dice este, citado en (Searle, 1957, pág. 120). La unidad en Pinedo es el folclore riojano.

También es interesante remarcar el hecho de que la composición en algunos momentos se acerca a los procesos de la creación de música por bloques, rechazando el sistema tradicional de desarrollos temáticos armónicos, algo que ya habían llevado a cabo Stravinski e incluso Debussy por otros procedimientos.

---

<sup>384</sup> Como por ejemplo las entradas canónicas de un mismo motivo –microcanon– empleadas por Bartók en progresiones, a veces con pequeñas distancias entre ellos (Searle, 1957, pág. 66 y 68).

A musical score fragment for woodwinds, specifically for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in G (C. ing.), and Clarinet in B-flat (Cl. si). The score is written in 6/8 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The music is characterized by block-like structures, with dynamic markings of piano (p) and mezzo-piano (mp). The Flute part starts with a melodic line, while the Oboe and Clarinet parts provide harmonic support with chords and rhythmic patterns. The Clarinet in B-flat part has a more active role, playing a series of notes that complement the other instruments.

Imagen 37. Fragmento de desarrollo por bloques en un pasaje del viento-madera en el cuarto movimiento de la Suite Oria (volumen II, anexo 11, pág. 262, cc113-120).

Pinedo trata de crear “estructuras mosaico” por combinación y yuxtaposición de ideas (Marco, 2017, pág. 70 y 71). Ejemplos similares de Charles Ives, Edgard Varèse o Messiaen aparecen en el libro de Searle. También Stravinski los emplea en *La consagración de la primavera* en forma de grupos de notas o células que generan estratos lineales (Taruskin, 1996, pág. 914 y Antokoletz, 2006, pág. 369). Sin embargo, en la música española hay que esperar a Luis de Pablo con su *Tombeau* (1963) como primer compositor nacional en practicar el trabajo con bloques (Vadillo, 2018, pág. 604). Pinedo, en 1957, presenta en la *Suite Oria* estas estructuras mosaico como muestra de modernidad de su nuevo lenguaje, y lo hace sin estar vinculado a los círculos de experimentación que se están desarrollando en Madrid o Barcelona. No puede decirse que sea algo novedoso, pero sí presenta una originalidad en los lenguajes del momento en la península.

La suite está formada por cuatro movimientos independientes entre sí. No hay motivos melódicos compartidos, ni siquiera –tal y como se suele realizar en las obras cíclicas con el fin de imprimir unidad a las partes– en el último. Cada uno de ellos emplea distintos motivos populares riojanos recopilados personalmente y organizados por razones geográficas. De esta manera, *Aurora* emplea melodías de la comarca de Cervera, *Villancico* se basa en la música de Santo Domingo de la Calzada, *Canción* en Torrecilla y *Danza* contiene elementos del entorno de Logroño.

Podría decirse que este proyecto continúa las directrices de Pedrell cuando indicaba que “El canto popular presta el acento, el fondo, y el arte moderno [...] un simbolismo convencional, la riqueza de formas que son su patrimonio. [...] De ese feliz consorcio entre el tema popular y culto a la vez nace no solo el color local sino también el de la época que se compenetran en la

obra del compositor” (Pedrell, 1985 [1891], págs. 39-40). También podría considerarse continuador de propuestas como las de Jesús Bal y Gay (1905-1993) que ofrecieron una estética contemporánea a través del estudio del folclore, sin los trazos del costumbrismo de otros autores (Cancela Montes, 2018, pág. 1.003) o de la perspectiva romántica, como por ejemplo la visión que Falla tenía del flamenco, basada más en la intuición que en la investigación (Vergillos, 2020).



Imagen 38. Archivo IER. Legado Eliseo Pinedo (LEP/0021). Una de las páginas del cuarto movimiento de *Suite Oriá*. Reducción orquestal en autógrafo de Pinedo.

### 3.3. *Viejo arcón*. El proyecto inabarcable

*Viejo arcón. Balada escénica riojana*<sup>385</sup> es una obra compleja que contiene partes recitadas, otras cantadas, instrumentales y otras bailadas que, por sus apuntes y referencias documentales, se puede datar su finalización en 1962. La idea parte de los mismos principios que *Suite Oria*, es decir, el empleo del folclore de la provincia como base para una obra de arte nueva. O no tan nueva, porque algunos de los cuadros que la componen están fundamentados en los cuatro movimientos de la *Suite Oria*.

La balada está conformada por nueve cuadros divididos en dos actos, con texto original de José María Lope Toledo e “ilustraciones musicales”<sup>386</sup> de Eliseo Pinedo. Cada cuadro está denominado con el nombre de cada una de las capitales de partido judicial de la provincia de Logroño en esa época<sup>387</sup>. El primer acto contiene cinco cuadros: Nájera, Calahorra, Santo Domingo de la Calzada, Alfaro y Haro. El segundo, cuatro: Cervera, Arnedo, Torrecilla y Logroño. Este último con dos escenas.

Los textos describen la pluralidad de La Rioja a través de sus nueve cabezas de partido judicial. De cada una, crea Lope Toledo un relato relacionado con su historia, sus orígenes o sus tradiciones más representativas. Para hacerse una idea de la forma de escritura empleada por el autor, se cita a continuación la explicación del objeto de la obra, donde

[los autores] pretenden revivir el folclore de nuestra provincia; o –lo que es igual– actualizar en el plano superior de la cultura el potencial de nuestro pueblo.

La Rioja, rica en tradiciones<sup>388</sup>, en historia, en costumbres, en arte producidos por la sensibilidad de nuestra raza [sic], por el sentir puro y sincero de las gentes sencillas, guarda un rico plantel de estudio, un curioso archivo de valor inapreciable, en el que se puede profundizar y rebuscar los tesoros y bellezas que de generación en generación se han acumulado.

---

<sup>385</sup> Así aparece titulada y subtitulada por el propio José María Lope Toledo en el original de su libreto. AIER. MN/36.

<sup>386</sup> Calificado el trabajo de Pinedo de esta manera en el libreto de Lope Toledo. AIER. MN/36.

<sup>387</sup> Realmente, esta designación política, con calidad de circunscripción comarcal, se corresponde bastante con la natural de los accidentes geográficos derivados de los siete afluentes del río Ebro (Logroño): Oja (Santo Domingo de la Calzada), Tirón (Haro), Najerilla (Nájera), Iregua (Torrecilla), Leza, Cidacos (Arnedo, Calahorra) y Alhama (Cervera, Alfaro). Actualmente, en la Comunidad Autónoma de La Rioja se limitan a tres los partidos judiciales: Haro, Logroño y Calahorra. Esta distribución de partidos judiciales se debe a la Ley 38/1988, de 28 de diciembre, de Demarcación y de Planta Judicial, BOE n.º 313 de 30 de diciembre de 1988.

<sup>388</sup> Como se ha comentado, esta entradilla –realmente el párrafo completo– será reutilizada como uno de los párrafos introductorios del texto de investigación *Siete danzas de Zarratón* (Pinedo, 1962, pág. 295). Lope Toledo ayudó con toda seguridad en la redacción de los textos. Especialmente se nota la mano literaria en los párrafos introductorios. Aparece también en los textos del libro conmemorativo de los eventos de los 25 años del alzamiento militar, denominado *Logroño. España en Paz* (Lope Toledo J. M., 1964, pág. 71). También ha sido empleada varias veces por José Luis Alonso en sus escritos sobre la historia musical reciente o sobre tradición musical de La Rioja. Estos últimos sin publicar. Archivo personal de José Luis Alonso.

Con religiosa unción, con sagrado respeto, los autores han levantado la tapa del viejo arcón familiar y han sacado al aire de nuestros días alguna pieza de ese paño encerrado que luce en su orillo, como marca de origen, el sello característico e inconfundible de nuestro pueblo.

[...] Y, para que el ambiente cobre todo su verismo, suena también, como contrapunto de fondo, la música más genuina de cada comarca, los ritmos populares que aún conservan con toda la fragancia de una flor silvestre, si bien trabajados y sublimados con el aderezo del arte.

Compuesto para ser representado, *Viejo arcón* [requiere] de toda la riqueza de la plasticidad, con que se adornará más tarde en la escena.

Y ahora disponed el ánimo para oír nuestro folclore; no el folclore erudito y galvanizado en libros, sino ese que escuchamos al cruzar nuestras tierras, como un alarido del alma regional<sup>389</sup>. (Lope Toledo J. M., 1962).

Cada movimiento relata la historia local, entreverando los pasajes hablados con los cantados –con coros, con solistas, siempre acompañados de música realizada por Pinedo–, con los danzados o con los puramente instrumentales. En *Nájera* se habla sobre su histórico reino en los siglos X-XII; *Calahorra* narra la historia de su rollo jurisdiccional de época medieval, “La moza del Mercadal”; *Santo Domingo de la Calzada* explica el milagro del Santo con la rueda del carro y los peregrinos; *Alfaro* cuenta las intrigas de “El ciego del rey” en el siglo XIII; *Haro* está representado con su romería a San Felices en los riscos de Bilibio y la famosa batalla del vino; *Cervera* recupera la historia de la princesa mora Zahara y la ermita a la Virgen del Monte; *Arnedo* relata el tradicional intento de robo de los santos Cosme y Damián por vecinos de localidades navarras próximas; *Torrecilla* refleja el ambiente festivo previo al inicio de la trashumancia en la sierra de Los Cameros, con eje en la fiesta ritual de la danza del pino; finaliza *Logroño*, con una doble escena en torno al histórico auto de fe de 1610 y la bruja confidente, con aquellarre representado en un ballet final.

La música se ajusta al contenido, de una manera ejemplar en algunos casos, destacando momentos como el empleo de los romances *Hoy infante doncel* en *Nájera*, el villancico *Resuene* para *Santo Domingo*, o el *Villancico a San Felices* en *Haro*, entre otros. En cualquier caso, las músicas siempre están localizadas en el entorno donde se ubica cada historia, mostrando una unidad estética ejemplar.

El lenguaje musical empleado puede ser considerado como una continuación del desarrollado en la *Suite Oria*, aunque las reelaboraciones de los movimientos con motivos comunes entre ambas obras muestran una tendencia a la estilización. Aligera texturas en determinados

---

<sup>389</sup> Esta es otra frase publicada en los párrafos introductorios de *Siete danzas de Zarratón* y también en los mismos escritos de José Luis Alonso.

momentos, pero añade series dodecafónicas al tramado polifónico, reforzando el carácter contemporáneo del nuevo estilo de Pinedo iniciado a finales de los cincuenta.

*Viejo arcón* fue un proyecto que implicó a los autores durante varios años y que les llevó a solicitar numerosas ayudas con el fin de poder ser puesto en escena. Trataron por todos los medios –locales, provinciales, nacionales– conseguir financiación para llevarlo a cabo y poder mostrar la riqueza del folclore local desde una perspectiva novedosa, que sin embargo nunca llegó a cuajar entre las posibles fuentes de crédito.

#### 3.4. La esencia popular en forma de *Himno Provincial*

Como última obra datada de Pinedo, es preciso destacar que la influencia del folclore riojano en el *Himno Provincial* es enorme. La parte más evidente se encuentra en la introducción, en la que juega con el motivo inicial del *Villancico de la Rueda* de Santo Domingo de la Calzada que había empleado en *Suite Oria* y en *Viejo arcón*. Se trata de una cita explícita –más bien una microcita– de la cabeza del tema.

Imagen 39. Introducción del *Himno Provincial* (dos pentagramas inferiores) con el motivo original (voz superior) citado. Reducción musical a dos pentagramas (volumen II, anexo 11, pág. 339, cc1-7).

Sin embargo, el resto de las melodías –hasta seis melodías distintas, si se incluye el estribillo– son originales de Pinedo: “aunque la melodía es original, he intentado impregnarla al máximo de regionalismo” (*Nueva Rioja*, 17 de septiembre de 1965, pág. 4). Este acercamiento, distinto por planteamientos y resolución técnica del realizado en la *Suite Oria* o en *Viejo arcón*, se alinea con los trabajos paradigmáticos de algunas composiciones de Falla o Bartók, tratándose de una asimilación de estilo o en una “expresión íntima, espiritual y trascendente” (de Persia, 2003, pág.

281) de la música tradicional riojana, un intento de acercamiento al “nacionalismo<sup>390</sup> de las esencias” (Torres Clemente, 2012, pág. 27 y 38) o de los principios de la música contemporánea de los años cuarenta o cincuenta defendidos por Federico Sopena, en los que se prefiere el uso depurado del folclore mediante una asimilación al lenguaje propio, frente al uso directo de la materia popular (Moreda Rodríguez, 2012, pág. 303) tal y como había realizado en la *Suite Oria* y en *Viejo arcón*.

---

<sup>390</sup> Entendiendo el concepto de nacionalismo aquí como un regionalismo o identidad cultural propia de la zona geográfica y política definida por La Rioja.

#### 4. Recapitulación sobre el folclore en Pinedo

Las fuentes primarias del folclore de La Rioja recopiladas por Pinedo permiten completar los trabajos de otros folcloristas en un momento previo a la pérdida de muchas de ellas por el éxodo rural de la región. Su colaboración al conocimiento de las tradiciones y el patrimonio musical no solo redundan en los estudios de los investigadores, sino también en la propia sociedad riojana.

El trabajo de campo que lleva a cabo Pinedo se produce a raíz de una acumulación de sucesos, los cuales provocan la implicación en un proyecto necesario de compromiso personal como es el de folclorista. Es preciso considerar el uso político y propagandístico del canto popular en las primeras décadas del franquismo, creando un caldo de cultivo para el estudio que se vio reforzado con instituciones dedicadas expreso a la investigación más o menos intensiva del folclore. En esta línea aparecen las publicaciones y estudios del IER, con la revista *Berceo* a la cabeza, en los que Bonifacio Gil se erige como guía de un proceso recopilador y ejemplar. Incluso Pinedo intenta sumarse a esa colaboración con su estudio, de carácter técnico, sobre las danzas de Zarratón. Sin embargo, debe considerarse a Lope Toledo como promotor del proyecto, apoyándose en la amistad con Pinedo, haciendo que se embarquen en un plan artístico que supera el mero trabajo de recolección de melodías. Quizá por ello, el trabajo de Pinedo como etnomusicólogo adolece de cierta profundidad<sup>391</sup>, ya que el propósito era crear una obra partiendo del folclore que vinculara teatro, danza y música en un espectáculo multidisciplinar: *Viejo arcón* (1962). En él, la música de Pinedo aportaría una cierta modernidad a las tradiciones que sustentan la trama. El paso previo de esta puesta al día del folclore mediante procedimientos técnicos contemporáneos, el laboratorio de ensayos para Pinedo, fue la *Suite Oriá* (1957).

El ámbito de los materiales recopilados por Pinedo y su extensión –por volumen y por localización geográfica, abarcando la práctica totalidad de La Rioja– muestra, comparativamente con los otros folcloristas, una mayor relevancia si se tiene en cuenta que los cancioneros principales de los que actualmente disponemos no habían sido publicados en el momento de su trabajo, allá por los años cincuenta. Por ello, la colección de Pinedo adquiere un interés añadido al de estar realizado sin modelos y en un momento previo a la despoblación rural. No es dependiente de los anteriores ni contiene referencias cruzadas realizadas de manera voluntaria.

---

<sup>391</sup> Como se ha explicado, el sistema de recolección de las informaciones llevado a cabo por Bonifacio Gil, al igual que el de Bartók unas décadas antes (Erdely, 2001, pág. 32) aporta una información etnográfica que complementa la musical y la hace más rica.



De igual manera que la búsqueda y catalogación del folclore musical no era una novedad cuando es abordado por Pinedo, la composición a partir de motivos populares es una constante desde buena parte del siglo XIX e incluso puede considerarse relevante en obras de Liszt, Brahms, Chopin o Dvořák (Antokoletz, 2006, pág. 367). La forma en la que Pinedo aborda la creación difiere de las rapsodias y popurrís que abundan en la literatura de tinte nacionalista e incluso de las propuestas que destilan las particularidades de los sonidos del pueblo en obras de lenguajes más personales. En este sentido, Ives acude a las músicas urbanas norteamericanas y las yuxtapone en una textura imposible; Stravinski reelabora, mediante técnicas novedosas de reiteración y variación rítmica, las ediciones populares de los cantos y danzas rusas; Bartók parte del *verbunkos*<sup>392</sup> húngaro para desarrollar, en combinación con distintas técnicas, su propio lenguaje (Lendvai, 2003, pág. 104); Falla extrae la esencia de la música más representativa del pueblo español y la destila en una música que se convierte en España en referencia magistral; poco después, Gerardo Gombau aplica a su lenguaje, sobre una base popular, la vanguardia que progresivamente va llegando a ciertos círculos de especialistas en la capital.

Pinedo acomete, desde su isla riojana, una labor de campo que le permite encontrar los materiales para elaborar un lenguaje muy personal, también a partir del folclore local. Lo hace en provincias, alejado de las tendencias y estéticas europeizantes que empiezan a moverse en la Madrid o Barcelona. Lo propone de una manera que se puede definir como novedosa en comparación con los lenguajes previos del entorno, aunque apartado del ámbito reformador cultural español de mediados de los aperturistas años cincuenta<sup>393</sup>. No se adscribe a ninguna corriente sino que, a partir de una referencia bibliográfica –el tratado de Searle– elabora un sistema propio semejante a la yuxtaposición de mosaicos en base al movimiento contrapuntístico de las voces y con el que será consecuente durante años, pese a la deficiente recepción de sus composiciones en los años cincuenta y sesenta<sup>394</sup>. Las ampliaciones a la bitonalidad o bimodalidad, como propuestas técnicas con una estética nueva, tienen en el

---

<sup>392</sup> El *verbunkos* se trata de una danza instrumental y tradicional húngara con origen en el reclutamiento militar que fue adaptada a lo largo del tiempo por gitanos y los entornos urbanos en los que se empezó a utilizar hasta alcanzar carácter representativo nacional en la segunda mitad del siglo XIX (Erdely, 2001, pág. 24).

<sup>393</sup> Entendido aperturismo como una nueva situación social, en comparación con la autarquía de los años cuarenta, que se reflejó en determinados aspectos, siempre muy controlados políticamente por el régimen dictatorial, pero que con el tiempo germinarían en grupos de vanguardia imprescindibles en la música de la España contemporánea.

<sup>394</sup> Se hace evidente que si la recepción de la *Suite Oria* y de la balada escénica *Viejo arcón* no hubieran sido tan frías o negativas, el compositor habría seguido experimentando y creando. El hecho de que a la propuesta de la suite se le añadieran elementos nuevos en forma de ensayo dentro de la balada, como son las series dodecafónicas, da a entender que Pinedo pretendía encontrar un lenguaje más allá del ámbito de la práctica tonal tradicional.

soporte melódico del folclore un sustento para hacer más asequible la audición por oídos ajenos a los sonidos más contemporáneos, a la vez que le aportan unidad y coherencia temática. Mediante la elaboración en forma de centón, trata de redimensionar la música tradicional insertándola en un contexto de música académica, otorgándole un nuevo sentido. Esa intertextualidad –como símbolo de identificación con la localización geográfico-cultural local (Ogas, 2010, pág. 237), en este caso riojana– facilita la aceptación del resultado, reflejándose en una especie de almazuela sonora en la que se reconocen las partes del *collage*, pero cuyo resultado es totalmente distinto al de sus partes constituyentes.

Pinedo no realiza un uso de la canción popular con principios nacionalistas, aunque su empleo signifique una identificación dentro de las limitaciones y de las directrices políticas de la época, en un momento en que se detectan corrientes regionalistas que parten incluso de la Diputación (como, por ejemplo, del destituido presidente Jesús Martínez-Corbalán, en 1964). Tampoco consiste en eliminar trazas de otras culturas o de la tradición compositiva centroeuropea en su música, tal y como realiza Stravinski al emplear el folclore en sus primeras obras (Taruskin, 1996, pág. 18). Para él se trata de materia prima que elabora de forma novedosa respecto al entorno cultural local del momento, aun fuertemente vinculado con el abuso del neocasticismo y de un “neoclasicismo trasnochado y pleno de significados propagandísticos” (Martínez del Fresno 2001, págs. 31 y 82).

Su planteamiento técnico puede relacionarse directamente con la apertura cultural que en el campo musical se ejemplificó en la tardía recepción que se hizo de Stravinski, Bartók y Hindemith en la España de los años cincuenta (Fernández Vicedo, 2018, pág. 329). Pinedo muestra intereses comunes, aunque sin nexos directos personales, con las músicas de vanguardia que estaban despertando en España, representado por figuras como Gerardo Gombau, la Generación del 51 en Madrid o el Círculo Manuel de Falla de Barcelona.

El provincianismo limita mucho la llegada de información suficiente desde los núcleos urbanos principales hasta Logroño y Pinedo alcanza de una manera totalmente autónoma, tras el estudio del folclore y su uso como materia prima para la composición<sup>395</sup>, un posicionamiento estético similar al que fue alejando a Bartók de un folclorismo superficial (Fernández, 1988, pág. 9). La música de Pinedo pasará progresivamente a formar parte de la estructura y del contenido

---

<sup>395</sup> Podría considerarse que, temporalmente, el estudio realizado por Pinedo sobre el folclore y su uso en las composiciones propias se produce cuando ya no es un asunto de estado como lo había sido una década atrás. Sin embargo, algo similar ocurrió cuando Stravinski comenzó a emplear en *Petrushka* los materiales populares, ya fuera del ámbito de interés nacionalista ruso (Taruskin, 1996, pág. 718). En ambos casos se trata de localizar materias primas con las que realizar música, vinculándose a ellas de manera personal.

más íntimo del mensaje, una especie de idealización, de acercamiento poético a la música popular. La realización última de estos principios puede encontrarse en el *Himno Provincial* (1965).

## CAPÍTULO III.

### Catálogo y comentario de la obra original. Teatro lírico

La presencia de estos músicos [de provincias] se me antoja muy importante para la música española, especialmente porque en muchos casos son los que aseguran una vida musical fuera de los grandes centros en que tan fuertemente se polariza la música española. Hay ocasiones en que encontramos un pedagogo, un músico eclesiástico, un director de banda civil o militar, o un hombre dedicado a otra actividad extramusical pero con suficiente formación, que mantienen localmente un germen compositivo. A veces, su labor es heroica y desatendida, y en el caso de obras de envergadura deben resignarse a no verlas estrenadas o a hacerlo circunstancialmente o con enormes retrasos. Sin embargo, su existencia es benéfica para una música como la nuestra tan centralizada y tan carente de infraestructura. El que a veces el producto, por aislamiento, falta de medios o modestia del talento, no sea muy valioso a nivel general, no quita nada para la necesidad de esta obra.

(Marco, 1998, pág. 186)

#### 1. Introducción

El objetivo del catálogo comentado que se presenta en este capítulo es el de ofrecer una visión, lo más completa posible, de la creación original de Eliseo Pinedo desde un punto de vista técnico, pero sin perder de vista el espacio de tiempo y el lugar en el que se crearon. El volumen de información obtenido ha obligado a disponerlo en distintos capítulos. Se pretende definir con este estudio el lenguaje musical propio de Pinedo que aparece transversalmente en sus composiciones, más allá de su género o estilo. Igualmente, permitirá realizar un trazado en el tiempo donde se vayan perfilando los cambios estéticos, dependiendo de la morfología de la música, de su función o de la propuesta artística del autor. Se trata de, mediante el conocimiento del apartado como compositor, completar la visión de Pinedo como director de banda, folclorista e ideólogo de proyectos culturales y docentes que se han desarrollado en los capítulos previos.

Siguiendo las apreciaciones de Elena Torres, se ha considerado el análisis musical como la herramienta fundamental para realizar una valoración más ajustada del repertorio, en una línea que no se prodiga en la musicología española pero que permite un acercamiento con mayor rigor a la fuente de manera “si no aséptica, sí desprejuiciada” (Torres Clemente, 2014, págs. 56-57). Es decir, el análisis tratará esencialmente de aspectos objetivos que se pueden localizar en las partituras y que, al ser recurrentes en el tiempo, definen una manera de hacer característica del compositor, pero teniendo en cuenta el contexto en el que fueron escritos.

Con el fin de comprender este entorno, dentro de cada epígrafe se incluyen apartados relacionados con los estilos, géneros, formas de vida y cuestiones esenciales para la comprensión global de estudio, como el papel del compositor en la España de las décadas centrales del siglo XX, el proceso de adaptación de Pinedo a las distintas situaciones que esta profesión vive, o sobre cómo se muestra representativo de su época en varias ocasiones, pese a la aparente<sup>396</sup> independencia estética de algunas de creaciones.

Se realiza una valoración del catálogo de manera cuantitativa, explicando el porqué de esta clasificación y su imbricación en una época muy difícil, que es la que le tocó vivir como compositor en activo: el entorno de la Guerra Civil y la posguerra. A esta relación le sigue un estudio analítico y cualitativo de una parte representativa de sus piezas musicales. Se lleva acabo de manera global, pero individualmente se ponen en relación con el mundo musical en el cual se inscribe cada una. De la misma manera, se tiene en cuenta la diferencia estética y las coincidencias entre obras, como las producciones para el teatro lírico, el pequeño repertorio o las obras sinfónicas.

Las estrategias que desarrolló para poder participar intensamente en la vida cultural en Haro, Tudela y Logroño están directamente relacionadas en gran parte con su faceta como compositor. Quizás este fuera su proyecto profesional principal desde sus inicios, idealizando como otros muchos las posibilidades de realizar música sinfónica (Clark y Krause, 2013, pág. 68), pero la realidad le llevó por distintos caminos. Aquí se trata de conocerlas, desde el punto de vista técnico, pero dándoles sentido respecto del entorno más próximo y también con respecto a la sociedad española de las décadas centrales del siglo XX.

#### 1.1. Los procesos de recopilación y catalogación

El catálogo detallado de la producción de Pinedo elaborado tras este estudio se encuentra en el anexo 8. Es la primera catalogación que se realiza sobre este autor y comprende la totalidad de su obra, localizada físicamente o solo referida por documentación.

---

<sup>396</sup> Se incide en el concepto “aparente”, puesto que pese a su singularidad en el entorno riojano, sus propuestas compositivas en los últimos años muestran semejanzas con otros proyectos independientes de la tardía modernidad española.

Se han clasificado solo las obras originales<sup>397</sup> de Eliseo Pinedo que, en su proceso de recolección, han resultado ser mucho más numerosas de lo que en principio suponía la familia. Se han podido localizar partituras en varios archivos públicos (AHPLR, ARCPI) y privados (SGAE, José Luis Barrio, José Luis Alonso). Se ha tratado, finalmente, de ordenar, clasificar y definir un total de 145 partituras conocidas<sup>398</sup>, de las cuales se dispone copia de 135, algunas en diferentes versiones<sup>399</sup>. Varias de estas partituras –las catalogadas por el ARCPI y por la SGAE– se han podido relacionar con título y estilo o género musical e incluso datar, pero al parecer no se encuentran en el archivo donde se documentan más que con la referencia de registro, no estando localizable la partitura.

Una vez identificadas la mayor cantidad de fuentes posibles, en un trabajo que ha durado más de un año y medio, debido principalmente a trabas burocráticas, se ha procedido a la catalogación y estudio de las mismas. En un primer momento se valoró la posibilidad de realizar una clasificación y valoración por orden cronológico, lo cual posiblemente permitiría una secuencia temporal con la que suele venir aparejada una línea evolutiva estética<sup>400</sup>. Dado que una parte importante de las obras se encuentran sin datar y que en otras se ha debido acudir, no a su fecha de composición sino de publicación, pudiendo distar entre ambas varios años, se optó por una catalogación de carácter temático. De esta manera, se han creado distintos grupos que aglutinan las obras, de mayor a menor volumen, manteniendo de esta manera una valoración cuantitativa relacionada con la mayor o menor dedicación de Pinedo a cada uno de los géneros o estilos.

Se ha realizado el catálogo conforme a criterios de funcionalidad de la música, es decir, el uso para el que fue creada cada una, si bien esta uniformidad se fragmenta internamente con divisiones internas por géneros. La clasificación de las fuentes y la correlación en la biografía

---

<sup>397</sup> No se ha trabajado el repertorio no original, es decir las transcripciones, la mayor parte para banda, que Pinedo realizó como parte de su trabajo de director de las agrupaciones Municipal de Tudela y Provincial de Logroño. Esta era una de las tareas que los directores, como tales, realizaban para incrementar el repertorio de sus formaciones (Galiano Díaz, 2018, pág. 154), teniendo en cuenta la diversidad de funciones de las mismas: los desfiles y marchas en actos oficiales y procesiones, los bailables y los conciertos. Dada la cantidad de actuaciones realizadas cada año y la necesidad constante de renovar ese repertorio, es evidente que el trabajo es ingente, pero escapa al fin de este estudio y abre una vía de investigación que está en la línea de trabajos que se están realizando en la actualidad sobre las bandas, con nuevas perspectivas de análisis y valoración.

<sup>398</sup> Se ha considerado obra única a cada uno de los movimientos de obras mayores como los números de las obras de teatro lírico o las obras sinfónicas. En el caso de diferentes versiones de la misma obra, se han catalogado con distinta numeración o letras diferenciadoras, pero no se han considerado en la valoración cuantitativa.

<sup>399</sup> De estas diez partituras de las que no se dispone copia, cinco de ellas han podido ser ubicadas en una determinada categoría, puesto que aparecían definidas con género musical claro que han permitido su clasificación.

<sup>400</sup> El término evolución se aplica aquí con el sentido de cambio progresivo de técnica y/o estética del lenguaje del compositor, no con el concepto subjetivo de mejora.

del músico ha permitido realizar una valoración a partir del entorno social y cultural en que se compusieron. Para ello, y con la idea de llevar en paralelo la creación personal con el tiempo y el espacio en el que vivió, se han añadido explicaciones contextuales sobre las estéticas de cada apartado de la catalogación.

Se han creado seis grandes grupos que han sido numerados, cada uno, con una centena distinta, permitiendo así su ampliación posterior en el caso de que surgieran nuevas partituras, sin necesidad de modificar la numeración previa ya realizada<sup>401</sup>. La numeración dentro de cada grupo se ha realizado por fecha, cuando se conoce, o por tipología en el caso de la serie EP 200.

- Teatro lírico: EP 101 a EP 108. Son ocho grandes referencias que contiene un total de 81 piezas musicales distintas que se corresponden con cada uno de los números que las componen, recibiendo una letra distinta y correlativa dentro de su grupo.
- Música para “Bailables y Género pequeño”: EP 201 a EP 231. Comprende 31 partituras distintas que están ordenadas por estilos y dentro de estos, por fechas, cuando se conocen.
- Música sinfónica: EP 301, EP 302 y EP 303. Correspondientes a sus últimas obras datadas, que consta en total de quince partituras distintas agrupadas en estas tres numeraciones, cada una con su letra de clasificación correspondiente.
- Música para banda: EP 401 y EP 402<sup>402</sup>. Dos obras, con la esperanza de que en el tiempo se conviertan en un número mayor.
- Apuntes y bocetos: EP 501 a EP 508. Corresponden a ocho obras diferentes, autónomas entre sí.
- Obras no localizadas: EP 601 a EP 605. Se trata de cinco obras de las que existen referencias documentales, pero que no ha sido posible su clasificación por no disponer de ninguna copia de la partitura.

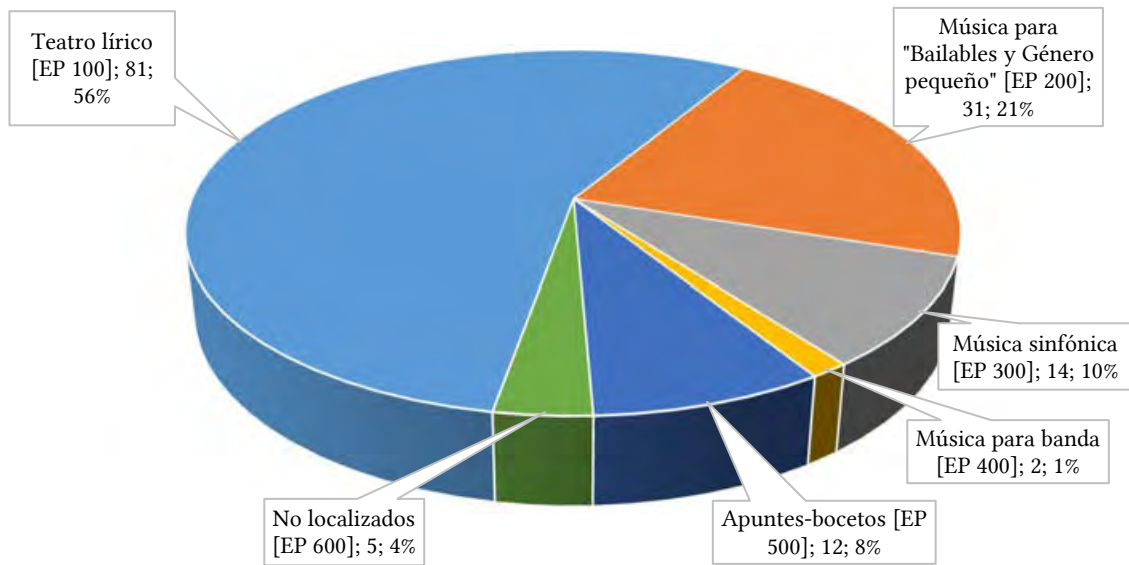
---

<sup>401</sup> Es habitual la constante modificación de clasificaciones en catalogaciones que realizan una numeración consecutiva y cerrada, generalmente a partir de organizaciones por fechas, lo cual obliga a añadir letras a las previas o añadir anexos y numeraciones que no se corresponden con el criterio cronológico empleado en la catalogación general.

<sup>402</sup> Dado que su trabajo esencial entre 1947 y su fallecimiento en 1969 fue la dirección de las bandas Municipal de Tudela y Provincial de Logroño, es muy posible que este apartado se pueda ampliar en un futuro. También diversas colaboraciones con la Banda de Haro, incluso más allá de su abandono de la misma en 1933, podrían dar pie a que nuevas obras vean la luz y se añadan a esta catalogación. Esa triste tendencia a ocultar los archivos que existe entre responsables actuales de determinadas formaciones bandísticas riojanas va en contra de la labor de muchas personas que, como Eliseo Pinedo, trabajaron incansablemente por el reconocimiento de las mismas y por la difusión de su valor cultural y social.

Se ha considerado, estadísticamente, que cada uno de los números en las producciones líricas o de las obras sinfónicas es una obra, aunque para su catalogación se han mantenido dentro de la composición que las contiene y agrupa. Dado que la mayor parte de todas las músicas estudiadas tienen una duración semejante, entre los tres y los cinco minutos, el siguiente gráfico, a partir de la estadística de las 145 obras conocidas a día de hoy, ofrece un valor muy aproximado del esfuerzo dedicado a la composición original en cada uno de los seis grupos.

Gráfico 10. Catálogo de la música original de Eliseo Pinedo por grupos. El primer valor es el número de obras. El segundo, el porcentaje respecto del total. Elaboración propia.



Puede observarse que la producción para el teatro lírico –estudiado con detalle en este capítulo III: zarzuelas, comedias líricas, operetas, farsas cómicas, etc.– supone más de la mitad de su trabajo, pese a que se condensa en unos pocos años. Son los más activos como compositor. Otro grupo importante lo constituye la música que se ha asociado dentro del epígrafe “Bailables y Género pequeño” (capítulo IV), que le servirá a Pinedo para dar visibilidad social a sus creaciones y, sobre todo, como una fuente imprescindible de ingresos en su época de formación e inicio profesional. La música sinfónica (capítulo V), tardía en el tiempo en ser acometida como tal, pese a no ser importante en volumen, sí que puede considerarse la más personal y original en su último lenguaje. El grupo de apuntes y bocetos (que se estudian también en el capítulo V) es representativo porque sirve para conocer sus procesos compositivos y su lenguaje básico, al ser en su mayor parte obras tempranas. Destaca por la brevedad su apartado bandístico. Pinedo, que fue músico de la Banda de Haro hasta 1933, que no perdió nunca el contacto con ella, que trabajó como director de banda en activo e ininterrumpidamente desde 1947 hasta su fallecimiento en 1969, debió escribir mucha más música específica para esta formación. La posterior aportación de obras en esta tipología supondría una evidente alteración del gráfico,

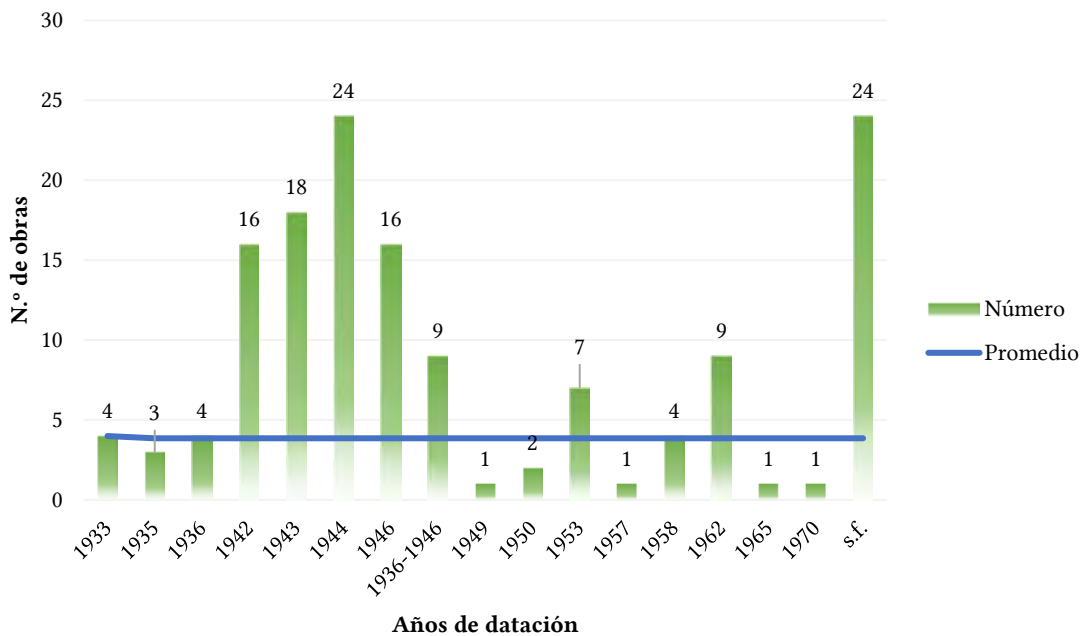


pero será siempre bienvenida. La falta de empatía y los recelos de los músicos locales impiden que se pueda acometer este estudio por el momento, perdiendo una oportunidad de obtener una visión más global del músico, que es uno de los principales objetivos de este trabajo.

### 1.2. Datación de la obra original

Para la datación del total del *corpus* compositivo se han dejado aparte las veinticuatro obras que no han podido ser fechadas por el momento. Dado que estas obras pertenecen a diversos estilos y formas musicales, pueden considerarse extrapolables para el estudio estadístico. El resto, sin embargo, ofrece una perspectiva suficiente sobre la faceta creadora de Pinedo.

Gráfico 11. Obras compuestas por Eliseo Pinedo agrupadas por fechas. Elaboración propia.



Puede observarse, por un lado, que el pico de creación se sitúa en 1944, año en el que concurren dos obras de teatro lírico (*Ernestina* y *La Titiritaina*, con 14 y 10 números musicales respectivamente). En este año, Pinedo ya posee su título de composición del Conservatorio de Madrid (1943). La reciente obtención del mismo supone un impulso creador y puede situarse en la línea de intereses de un recién titulado –aunque no joven, pues tenía 36 años– que busca abrirse paso profesionalmente como compositor en unos duros años en los que las posibilidades de supervivencia como músico solían estar vinculadas a la complementariedad con otros trabajos no musicales, o al menos abocadas al seguro pluriempleo dentro del ámbito de la música.

Es evidente, a la luz de los datos recogidos, que hacia el año 1946 acaban esos intereses o ilusiones por la composición como una posible forma de vida. Quizá el desencanto por la falta de recursos obtenidos de los derechos de las escasas representaciones de las zarzuelas le orienta hacia otras facetas de la música profesional. Puede ser debido también a la disminución de los ingresos por derechos de las obras destinadas a las orquestinas, proyecto iniciado diez años antes, ya que los bailables perdían fuerza a nivel nacional frente a formas de ocio como el cine o el fútbol.

De cualquier manera, el momento definitivo se produce cuando en 1947 obtiene, por oposición, la plaza de Director de la Banda de Tudela. Las labores de reordenación de la formación musical y la intención de renovar su Academia de Música con un plan de formación de futuros músicos, junto con la implicación en la intensa promoción de actividades culturales en la localidad navarra, parecen limitar la creación. La nueva actividad se constituye en una tarea tan absorbente que le impide la concentración y dedicación necesaria para la composición, de la misma manera que ocurrió con otros contemporáneos suyos como Evaristo Fernández Blanco (Martínez-Lombó Testa, 2019, pág. 227). Pinedo también podría estar desilusionado con las posibilidades pecuniarias que le ofrecía la composición para el teatro lírico o puede que el nuevo proyecto fuera más ilusionante. Lo que está claro, por los datos recogidos, es que los años de Tudela fueron parcos en creación musical<sup>403</sup>.

El año en el que vuelve a La Rioja (1953) y en el que posiblemente retoma los contactos anteriores<sup>404</sup> reinicia también la creación para el teatro lírico en una esporádica colaboración con Pepe Eizaga componiendo la música para *S. E. El Sainete*, pero al parecer no fue más que un intento de abordar un género en clara recesión entre el público en toda España. Se realizaban producciones de zarzuela –en sus formas derivadas o modernizadas– pero las nuevas obras no encontraban salida, apostando las productoras sobre todo por la reposición de obras que aseguraran una buena respuesta en taquilla. En este sentido, la labor de Pinedo en los años cincuenta y sesenta al frente de la dirección musical de numerosas producciones de la CLA, de

---

<sup>403</sup> Existen obras como *Almacenes Pola*, un pequeño *jingle* para un comercio de telas de un amigo de Tudela, que está claro que fueron escritas en la ciudad navarra, lo cual puede inducir a poder ubicar otras obras no datadas en este período. En cualquier caso, no cambiaría en exceso la gráfica planteada arriba.

<sup>404</sup> Aunque nunca perdió totalmente los contactos, puesto que las vacaciones las disfrutaba casi siempre en Haro, su trabajo en Tudela debió de ser tan absorbente y se implicó de tal manera que fue imposible mantener la actividad en paralelo con Haro o con Logroño. Además, los malos medios de comunicación de la época impedían una comunicación fluida entre Tudela y Logroño o Haro. Así lo explicaba la compositora M<sup>a</sup> Dolores Malumbres con sus desplazamientos en tren, desde la más cercana localidad de Alfaro, para estudiar con Fernando Remacha en Tudela (Blanco Ruiz, 2009, pág. 24).

la SAR o del Círculo La Amistad refleja ese aspecto en detrimento de su vertiente compositiva en este género.

Al parecer, algo similar a lo vivido con su cargo al frente de la Banda de Tudela ocurrió con el nuevo trabajo en la Banda Provincial de Logroño. La fusión con la extinta Banda de Logroño y la puesta en marcha del proyecto de la Academia Provincial de Música, con miras a una oficialidad de los estudios que daría lugar al actual Conservatorio Profesional, merman la actividad productiva. Habrá que esperar a que las investigaciones sobre el folclore riojano se conviertan en una fuente inspiradora para crear nuevas obras, con nuevas formas e incluso con nuevas técnicas compositivas. Es el momento en el que, ya en 1957, aparece el pasodoble *Rioja* –posiblemente la obra más interpretada de Pinedo junto con el *Himno Provincial*– que a su vez da pie a la realización de la *Suite Oria* (1957), un proyecto que pudo servir como laboratorio sinfónico para la composición de mayor envergadura de la última década: *Viejo arcón* (1962). El fracaso de la producción, debido a la imposibilidad de la puesta en escena de este megaproyecto que incluye teatro, danza, música instrumental y canto con solistas y coros en forma de “balada escénica” le sumen en un nuevo silencio compositivo. Este es roto solamente por la composición del *Himno Provincial* (1965). Posteriormente a esta polémica obra se desconocen nuevas composiciones, aunque algunas, por sus características y lenguaje, podrían ser datadas en este período de pocos años antes de su fallecimiento.

### 1.3. El proceso compositivo de Pinedo

A través de las obras denominadas como apuntes y bocetos [EP 500], de hojas sueltas de obras con anotaciones, algunas en un estado de bosquejo incipiente y otras como esquema avanzado, se pueden establecer unas pautas en la forma de escribir de Eliseo Pinedo. La composición se iniciaba con la realización de la línea melódica como eje principal de la composición<sup>405</sup>. En la mayoría de los casos es la base, pero se convierte en esencial en la música para teatro lírico, donde además debe ajustar el silabeo y la acentuación prosódica del texto, destreza en el cual mostró un gran dominio. A esta melodía le escribía una posible armonización en forma resumida como “La M, Sol 7 m, Do# m, Fa# M, Si 7”, etc.

---

<sup>405</sup> Algo habitual y compartido con muchos autores, como por ejemplo su coetáneo Jacinto Guerrero (Mejías García, 2017, pág. 42).

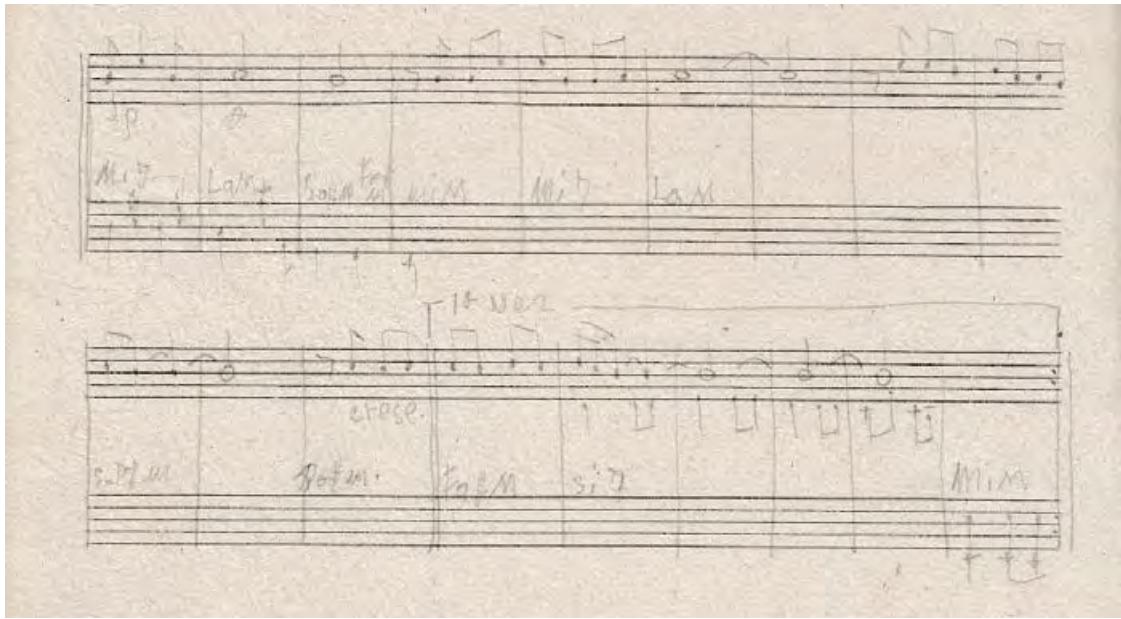


Imagen 40. Indicaciones de las armonizaciones básicas en el autógrafo de *Primer amor* [EP 502] (cc24-41).

En un segundo pentagrama desarrollaba esa armonía mediante algún motivo rítmico y/o melódico definiendo también, más o menos elementalmente, la línea del bajo. Un siguiente paso consistía en la realización de terceros planos en forma de acompañamiento armónico, de segundas voces de la melodía o de motivos que sirvieran de contestación al canto principal. Es una manera similar a como se sabe que, por ejemplo, realizaban sus composiciones Ravel o Falla (Nomnick, 2001, pág. 11), reflejando una forma de concepción de la música en la cual a la melodía se le subordinan los componentes armónicos y posteriormente otros elementos como bajos, segundas voces y contrapuntos. Se desconoce, en este sentido, si al proyectar la obra, decidía previamente la organización de la misma, mediante una preparación previa intensa, o si la forma musical se iba realizando a partir del desarrollo de las ideas musicales. En el caso del empleo de músicas folclóricas se podría asegurar que ocurría a partir de un concienzudo estudio previo, pues las modificaciones de las obras, el plan tonal, modal o de centros sonoros y el trabajo contrapuntístico apuntan en este sentido.

Hasta aquí, todo el trabajo era desarrollado generalmente a lápiz y sobre el piano –según recuerda su viuda M.<sup>a</sup> Teresa Hernández, trabajaba intensamente sobre el instrumento cuando escribía-. Si la idea era realizar una orquestación, los dos pentagramas del piano se convertían en tres, cuatro o cinco. En este guion orquestal, pasado a limpio pero a lápiz, realizaba dos trabajos. El primero, repasar a tinta –siempre con pluma y tinta negra– sobre el lápiz y borrarlo posteriormente, cuando secaba la tinta. Se sabe de este procedimiento por los lugares en los que

el lapicero no ha sido bien borrado. El segundo, indicar de manera abreviada la instrumentación correspondiente a cada voz. A este trabajo le seguía, o bien la realización de la partitura orquestal completa del director, de la cual se extraían las copias de cada una de las partes, o la creación de las partes directamente del guion reducido a pocos pentagramas, en un trabajo de orquestación “al vuelo” que requiere de un gran oficio.

Las partituras orquestales completas están en su totalidad realizadas por la mano de Pinedo. Para las copias de las partes destinadas a su interpretación por parte de los músicos de las orquestas, orquestinas y bandas se detectan, además de su mano, otras caligrafías de copistas, estando documentados, en Haro, José M<sup>a</sup> Bacigalupe<sup>406</sup> y, en Logroño, Ernesto Pérez<sup>407</sup>.

---

<sup>406</sup> Por ejemplo, firma en tinta verde en el último compás de música de la reducción para piano repetidor en *La Titiritaina*.

<sup>407</sup> Deja su firma en el arreglo de Pinedo de *Ocho cantos rusos*, Op. 58 de Liadow –copia curiosamente fechada en 1979– y en el recibo de las copias de *Viejo arcón*, en 1962.

## 2. La composición en España en las décadas centrales del siglo XX

Es preciso dibujar un estado de la cuestión sobre la música española –y en la composición como concreción que la vincula con este capítulo– en las décadas de 1930 a 1969, que son los años en los que Pinedo desarrolla su creación. Se describirá qué es lo que estaba sucediendo a nivel nacional en el mundo de la composición musical para detectar los posibles puntos en común o las divergencias con las tendencias nacionales coetáneas. A pesar de que su producción es un tanto intermitente, con paradas durante años y con épocas muy intensas, y pese a que algunas de las obras no han podido ser fechadas, pueden encontrarse ciertas relaciones desde el punto de vista técnico y estético.

Durante muchos años, los únicos relatos sobre la música española posterior a la Guerra Civil fueron los escritos por partes interesadas: Federico Sopena, Joaquín Turina, Joaquín Rodrigo, Antonio Fernández-Cid, etc. (Martínez del Fresno, 2001, pág. 31). Sin embargo, numerosos estudios recientes aportan nuevas perspectivas que permiten concretar las distintas corrientes y hechos que en esos años definieron las nuevas músicas en España. El hecho de dividirlo por décadas es una mera temporalización cronológica que facilita el estudio<sup>408</sup>, pero no es coincidente estrictamente ni con los cambios políticos o estéticos de la nación, ni con los trabajos compositivos de Pinedo.

### 2.1. Década de 1930. Una nueva generación

La denominada Edad de Plata<sup>409</sup>, Generación del 27, Generación de la República o incluso Generación Rota (Temes, 2014, pág. 79) define de una manera clara la época del final de la dictadura de Primo de Rivera y el inicio de la Segunda República hasta la Guerra Civil. Supuso no solo un cambio a nivel político, sino también a nivel social y por supuesto cultural, ya que varios de los nuevos líderes republicanos provenían del ámbito de la cultura (Fusi, 1999, pág. 71). Se realiza en los primeros años del nuevo gobierno de Manuel Azaña –el llamado bienio social-azañista– una gran inversión en educación y cultura, a la vez que convergen intelectuales interesados en las artes y artistas con perfil intelectual, algo que previamente no era usual. Se

---

<sup>408</sup> Algunos autores como Vázquez Montalbán (2000, pág. XIV) lo dividen exclusivamente en dos: período autárquico (1939-1954) y época hacia la normalización neocapitalista (1954-1970), aunque esta división no encaje con precisión con el período considerado por los historiadores, quienes sitúan el cambio entre las épocas de construcción y de consolidación de la Dictadura, seguida esta de una modernización económica e inmovilismo desde 1959.

<sup>409</sup> Atendiendo a la denominada teoría generacional, se consideran dentro de este ámbito a los nacidos entre 1895 y 1908 (Casares Rodicio, 1983, pág. 10). Estrictamente, Pinedo pertenecería a esta época, pero su tardía profesionalización y sus tendencias estéticas no lo hacen partícipe de dicha generación.

constituye la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos<sup>410</sup> (1931) con la idea de asumir un papel dinamizador y organizador de la vida española (Pérez Zalduondo, 2013, pág. 94). Se potencia la extensión cultural hacia las clases populares, se intenta regenerar y realzar su gusto, aunque las preferencias del pueblo por lo general obviaban la “alta cultura”, prefiriendo espectáculos de masas como el cine<sup>411</sup>, los deportes, los toros o, en el ámbito musical, la revista frente a la zarzuela grande. El recurso que garantizaba el éxito económico de las producciones de teatro lírico en las primeras décadas de siglo XX, el que hizo a numerosos compositores incipientes como Moreno Torroba focalizar su trabajo en esta dirección (Clark y Krause, 2013, pág. 66), estaba virando hacia terrenos más banales.

La representación musical principal corre en Madrid a cargo del Grupo de los Ocho<sup>412</sup>, influenciados claramente por la figura del crítico Adolfo Salazar, quien les introduce en el ámbito de la creación a nivel global, y en el magisterio de Manuel de Falla. Tras la previa Generación de los Maestros, generalmente aferrados a la tradición, se plantea en España con este grupo una visión progresista. En pleno neoclasicismo acometen una mezcla que abarca las más diversas referencias, desde los sonidos populares hasta las vanguardias<sup>413</sup>. A partir de distintas premisas, con proyectos paralelos pero en la misma dirección estética, abiertos a la experimentación y a la relación con otras artes, la música de esta época es un crisol de ideas nuevas, abundantes en cantidad y en calidad que, además, fueron por lo general bien recibidas por el público y crítica. La profesión de compositor adquiere un cariz intelectual y alcanza una imagen pública muy valorada durante la Segunda República (Rodríguez Morató, 1996, pág. 53). Aunque las composiciones de Pinedo en estos años no comparten esta estética progresista, sino que están más vinculadas con la industria cultural y de ocio, posiblemente este ambiente

---

<sup>410</sup> El apartado de teatro lírico supuso en 1932 más de la mitad de la subvención total de la Junta, lo cual indica el fuerte impulso que se le trató de dar (Pérez Zalduondo, 2006, pág. 151).

<sup>411</sup> La competencia era un tanto desigual, ya que una butaca de teatro a finales de los años veinte costaba entre 2,50 y 3,50 pesetas, mientras que las de cinematógrafo estaban entre 0,40 y 0,75 pesetas. Incluso, dentro de los temas tratados, se hacían películas sobre comedias y zarzuelas que suplían el tipo de entretenimiento que tanta tradición tenía en España desde hace casi cien años (Amorós, 1991, págs. 193, 195). Por otra parte, la necesidad de evasión de la situación de penuria que se vivía en la posguerra orientaba el espectáculo cinematográfico –pese a los intentos propagandísticos del régimen– hacia el entretenimiento más inmediato, en el cual las producciones norteamericanas eran las preferidas (Fandiño Pérez, 2009, pág. 458).

<sup>412</sup> Su denominación es una clara referencia al francés Grupo de los Seis, aunque hay pocos elementos en común. Estuvo constituido por Ernesto Halffter (1905-1989), Rodolfo Halffter (1900-1987), Julián Bautista (1901-1961), Juan José Mantecón (1895-1964), Fernando Remacha (1898-1984), Rosa García Ascot (1902-2002), Gustavo Pittaluga (1906-1975) y Salvador Bacarisse (1898-1963). En el lado Barcelonés es preciso destacar las figuras paralelas de Robert Gerhard (1896-1970), Ricardo Lamote de Grignon (1899-1962) o Agustín Grau (1893-1964).

<sup>413</sup> Cuando se habla de vanguardias se ha normalizado la alusión, por tradición historiográfica, a las correspondientes al inicio del siglo XX y a las experimentales surgidas a partir de 1945 con el serialismo como elementos más visibles, pero de amplia diversificación. En España, no es hasta finales de los cincuenta, tras una promoción estatal de ciertas corrientes actualizadoras (Clark y Krause, 2013, pág. 210), cuando se empiezan a detectar trabajos de vanguardia con cierta normalidad.

propicio favoreció la dedicación al oficio de músico en el que ya venía realizando varios trabajos con éxito local.

El apartado del teatro lírico nacional vivió, en los primeros años de la República, un gran impulso económico y de infraestructuras. Además de la aportación de las subvenciones de la Junta Nacional de Música en el año 1932, fue uno de los temas más discutidos por su carácter popular y por la gran aceptación entre los españoles. Por ello, ideólogos como Salazar pensaron inicialmente que la zarzuela podría ser el germen de géneros más innovadores que permitirían la europeización de España (Pérez Zalduondo, 2013, págs. 102 y 104). Sin embargo, la década de los veinte, la zarzuela ya había iniciado una degradación cualitativa y formal debido a la urgencia de la comercialización. Se compone y estrena a un ritmo vertiginoso y los espectáculos buscan atraer al público, a través del artefacto inmediato, para poder competir con las nuevas formas de entretenimiento. Estas, poco a poco fueron sustituyendo a los toros, los bailes y verbenas, los conciertos y los partidos de pelota, que eran los tradicionales espacios de ocio logroñeses desde principios de siglo (Fernández Díez, 2004, pág. 23).

La oferta musical se presenta de una manera cada vez más banal, entrando el proceso de creación en una espiral que solo acabará con el estallido de la guerra. Casi “milagrosamente” (Casares Rodicio, 1998, pág. 17) la zarzuela mantuvo su presencia, aunque cargada de un compromiso político polarizante. No se puede decir que la guerra cercenara el mundo del teatro lírico, porque durante la contienda se continuaron las producciones en ambos bandos de la misma manera a nivel cuantitativo<sup>414</sup>, muchas de ellas con carácter benéfico (Temes, 2014, pág. 89 y de la Ossa Martínez, 2011, págs. 19, 38, 41, 53), pero sí que la nueva creación sufrió un parón general. Las excepciones<sup>415</sup> se produjeron en su mayor parte en el campo de la revista y el espectáculo frívolo. La senda comercial que marcan Francisco Alonso y especialmente Jacinto Guerrero influye en la composición del teatro musical de la década de los treinta y cuarenta en todo el territorio nacional. Aunque algunos achacan a sus composiciones la decadencia del

---

<sup>414</sup> Porque cualitativamente se trabajaba con lo que se tenía, que era muy poco a nivel material, incluso siendo precisa la reconstrucción –tras saqueos o bombardeos– de espacios para la representación y la formación de cooperativas para la autogestión de las producciones (Temes, 2014, pág. 90).

<sup>415</sup> Por ejemplo, la Banda Municipal de Barcelona no interrumpió su actividad, realizando los conciertos dominicales en el Palacio de Bellas Artes hasta que, debido a los frecuentes bombardeos, debieron cambiar de sede, aunque sin afectar a la frecuencia de las actuaciones. Sin embargo, en Madrid, más cercano al frente, se redujeron los espectáculos en vivo, con resultados nada positivos. Es el caso del Teatro de la Zarzuela, que se vio afectado por la marcha de los músicos de la capital a Valencia, nueva sede del Gobierno donde se instaló la Orquesta Nacional de Conciertos (de la Ossa Martínez, 2011, págs. 43, 50).



género, otros como Julio Gómez piensan que, sin sus trabajos, el género habría desaparecido hace tiempo (Mejías García, 2017, pág. 33).

Paralelamente, se trabaja por la recuperación de la zarzuela grande, un plan institucional en el que se involucraron diferentes compositores –sobresaliendo cualitativamente Pablo Sorozábal y Federico Moreno Torroba–, y destaca el hecho de que cada vez sea más común el estreno de nuevos proyectos en provincias y la búsqueda de nuevos lenguajes, tal y como promovía la oficialidad de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos de la Segunda República<sup>416</sup> (Temes, 2014, pág. 86). En detrimento, el género chico se convierte en un producto residual, de reposición o reconvertido en modelos arrevistados, como la nueva tonadilla o “canción española”. Estos arrebatarán los espacios, a lo largo de la posguerra, al teatro lírico tradicional (de la Ossa Martínez, 2011, págs. 71, 79).

Pinedo vive esa corriente de reposición y promoción del teatro lírico desde Haro, donde localmente se llevan a cabo producciones desde las asociaciones culturales de las cuales forma parte. La parte más comercial es igualmente desarrollada en sus primeras composiciones, que juegan entre la música de baile y los números de moda en los que se muestra interesado por su rentabilidad económica. El apoyo institucional en esta década a la nueva creación y las posibilidades profesionales y reconocimiento social que se le presentan en el mundo de la música son fundamentales en su decisión de formarse como compositor, la cual se produce en esta época.

## 2.2. Década de 1940. La política cultural de posguerra

Tras el descenso creativo del período de guerra, gran parte de los compositores que en la década de 1930 habían destacado por su carácter innovador –y en cualquier caso todos los que habían sido cooperadores de alguna manera con la República– desaparecieron de la esfera creadora española y la brillante progresión que se había vivido desde finales del siglo XIX en la música se vio frenada o silenciada bruscamente (de la Ossa Martínez, 2011, págs. 13, 14 y 57). Bien por el exilio a otros países<sup>417</sup> o por el triste exilio interior que sufrieron otros –Remacha (Vierge, 1998 y Remacha, 1996), Evaristo Fernández Blanco (Martínez-Lombó Testa, 2019, pág.

---

<sup>416</sup> Para profundizar sobre la función y actividades del Consejo Central de Música de la República, el fomento de la investigación musicológica y la composición musical, la edición de obras y libros, la realización de conciertos y festivales y la publicación de revistas durante la guerra se aconseja consultar la publicación de de la Ossa Martínez (2014).

<sup>417</sup> Sin ser exhaustivos, destacan las figuras de Robert Gerhard, Pablo Casals, Ernesto y Rodolfo Halffter, Jesús Bal y Gay, Julián Bautista, Óscar Esplá, María Rodrigo o Salvador Bacarisse.

295) o Joaquín Gasca Jiménez (Casares Rodicio, 1997, pág. 78) son buenos ejemplos de ello– se les impidió crear libremente, ni siquiera continuar la línea trazada previamente por ellos mismos.

Esta parálisis creadora del teatro lírico se produce desde el mismo momento del inicio de la contienda e independiente de las tendencias hacia uno u otro bando (de la Ossa Martínez, 2011, pág. 19) y afectó tanto a los compositores como a la intelectualidad con la que compartieron proyectos. Se ha dicho que se generó “un vacío en la creación que será llenado por figuras que, a lo mejor en otras circunstancias, no habrían llegado a serlo” (Marco, 1998, pág. 163). El propio Joaquín Turina (1882-1949) lo consideró un proceso necesario para borrar lo que definió como la deshumanización, vanguardia y autocomplacencia del arte prebélico, lleno de disonancias, politonalidad, atonalidad, intelectualismo y falta de emoción (Moreda Rodríguez, 2017, págs. 16, 17 y 62). La Ley de Prensa de 1938 sería la mordaza que lo controlaría a lo largo de casi treinta años. A partir de los estudios musicológicos de mediados de la década de 1980 y sobre todo a partir de proyectos como el Congreso “Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)” de Granada en el año 2000 y otros semejantes, se comienza a rechazar ese “vacío” (Moreda Rodríguez, 2017, pág. 2, Pérez Zalduondo, 2013, pág. 110 y 202 y Cureses de la Vega, 2001, pág. 164) o al menos se matiza o cuestiona parcialmente (Martínez del Fresno, 2001, pág. 39 y Pérez Zalduondo, 2001, pág. 102).

En realidad, los ideólogos de la sublevación –militares, falangistas, carlistas, monárquicos y la iglesia– trataron de borrar cualquier rastro del intelectualismo o elitismo atribuible al Grupo de los Ocho y, en ese espacio, cualquier propuesta quedaba en una clara desventaja por comparación. Inicialmente es la intelectualidad falangista la que impone una política cultural e informativa (Moreda Rodríguez, 2012, págs. 281 y 284). Entre las figuras que quedaron –una vez Falla se va a Argentina en octubre de 1939, tras haberse visto utilizado políticamente por el nuevo régimen– destaca la citada de Turina –como comisario de la Música desde 1941–, junto con propuestas más o menos tradicionalistas o desvinculadas de las vanguardias de los veinte y treinta, como las de Julio Gómez, Conrado del Campo, Benito García de la Parra, Jesús García Leoz o José Muñoz Molleda. Las directrices y propuestas indicaban a los jóvenes compositores que debían inspirarse en los cantos populares como materia prima de la música racial (Pérez Zalduondo, 2001, pág. 101). Esta propuesta se extendió durante toda la Dictadura e impregnó trabajos como los de los años cincuenta de Eliseo Pinedo, con una morfología moderna pero una base enraizada en el folclore.

El aislamiento que supuso la autarquía del inicio de la dictadura de Franco impidió la llegada de ideas, proyectos o músicas más allá de las de los aliados alemanes, italianos y en menor

medida portuguesas. Todo bajo una política de censura y control, en vez de la promoción de una cultura propia y original, propiciando un clima cultural orientado al consumo de masas (Fusi, 1999, págs. 101 y 109). Esa clausura, unida a la estética conservadora impuesta por el régimen, define la oficialidad de la música en los primeros años cuarenta.

En esta línea, si bien Tomás Marco sugiere que esta estética oficial nunca se produjo, en parte por la inacción de la Comisaría de Música o por la carencia de instituciones<sup>418</sup> que obligó a la canalización de la creatividad mediante pequeños círculos (Marco, 1998, págs. 165, 166 y 169), lo cierto es que fueron las tendencias nacionalistas las que impulsaron las propuestas a través de las entidades oficiales<sup>419</sup> mediante “todas las iniciativas y actuaciones para controlarlas y dotarlas del significado y la simbología de su propaganda ideológica” (Pérez Zalduondo, 2011, pág. 876). Estas acciones se definieron por un corte patriótico y lenguajes conservadores, vinculadas con los valores tradicionales y estéticas anteriores al neoclasicismo de los años treinta, promoviendo un nuevo intento de creación de la ópera nacional con una gran relevancia del folclore a través del Instituto de España. A las consignas de defensa de conceptos políticos como raza, patria, imperio o religión, la música respondió asimilando como referentes la polifonía del Renacimiento –asociada al Imperio– y el espiritualismo. Las directrices partieron de políticos –Antonio Tovar– y fueron reproducidas por críticos, músicos y musicólogos –Gerardo Diego, Regino Sainz de la Maza, José Cubiles<sup>420</sup>, Federico Sopena, Nemesio Otaño, Joaquín Rodrigo– en diversas revistas entre las que destacan las falangistas *Vértice*, *Radio Nacional* y *Escorial*.

La música se empleó como pilar esencial de la propaganda del Estado, de manera creciente hasta 1942, en imitación al Tercer Reich. Sin embargo, esa definición oficial de líneas se convierte en nula repercusión en la realidad, sin apoyos a la creación, salvo casos puntuales como los correspondientes a la composición y difusión de himnos y a la labor musical de la Sección Femenina. También se produce una diversificación de gestión en instituciones como la Junta Nacional de Teatros y Conciertos y la Comisaría General de Teatros Nacionales y Municipales (1938), la Comisaría Nacional de la Música (1940) y el Consejo Nacional de la

---

<sup>418</sup> En este sentido, tres departamentos ministeriales gestionaban la música en el primer franquismo: Vicepresidencia y Asuntos Exteriores, Interior y Educación Nacional (Pérez Zalduondo, 2013, pág. 24).

<sup>419</sup> Este proceso se realizó con profusión desde el inicio de la Guerra Civil hasta el final de la Segunda Guerra Mundial.

<sup>420</sup> Es interesante valorar que los repertorios de posguerra de Regino Sainz de la Maza y José Cubiles no difieren en nada de los que ya realizaban antes de la guerra, pese a que ahora se empleen como programas modelo con el fin de definir la “verdadera” historia de la música en España, vista desde la perspectiva falangista (Pérez Zalduondo, 2013, pág. 192 y 193).

Música (1941), formado este último por músicos, intelectuales y falangistas del entorno afín profesional, que las convirtieron en poco útiles (Pérez Zalduondo, 2013, págs. 19, 44, 94 y 200).

Dentro de la producción musical de Pinedo no existen referencias directas a cuestiones políticas. Sus obras carecen de este aspecto nacional oficialista, de manera que en los años cuarenta sus composiciones están volcadas hacia el teatro lírico, por lo que los vínculos se establecen a partir de las necesidades del libreto. Estos en ningún caso tienen carácter de difusión del nuevo régimen, aunque sí presentan particularidades propias de la época como ciertos aires costumbristas o referencias al valor de lo popular frente a las influencias foráneas. Con respecto de la línea propagandística, no se ha encontrado entre las composiciones de Pinedo ninguna expresamente de carácter político. Existen dos bocetos de canciones, basados en textos anónimos y con cierta referencia al ambiente bélico y a las ideas de patria y honor de posguerra, que son *El tambor de guerra* [EP 503] y *Me duele España* [EP 504]. En ellas se produce una especie de cita velada, pero al no estar finalizados y no encontrar otras referencias, no parecen haber sido estrenados o publicados ni por lo tanto, empleado con un fin propagandístico.

Una de las corrientes estilísticas más visibles e inicialmente con mejores resultados fue el nacionalismo casticista o neocasticismo, como la autodenominó el propio Joaquín Rodrigo (1901-1999)<sup>421</sup>, el más visible de las nuevas generaciones de músicos en España. Otros que siguieron esta línea fueron Jesús García Leoz (1904-1953), José Muñoz Molleda (1905-1988), Gaspar Cassadó (1897-1966), Victorino Echeverría (1898-1965) o Vicente Asencio (1903-1979). Aunque el concepto se relaciona con la música de origen castellano, puede hacerse extensivo también a otras regiones. Dada la falta de acceso de las provincias al sistema general nacional centralizado en Madrid, es a veces obviado no por su calidad sino por la falta de representatividad en la capital (Marco, 1998, pág. 186). Las regiones periféricas siempre han adolecido de la falta de presencia en las instituciones nacionales, pero en la dictadura de Franco la situación se acentúa por el carácter centralizador del sistema. La música no es una excepción y los ejemplos son numerosos. Pinedo bien pudo sufrir de este mal al no encontrar acceso a las redes principales de promoción, al mantenerse en el ambiente local de Haro o al focalizar su actividad en la dirección de bandas y en la docencia en Tudela o Logroño en lugar de en la composición. Quizá pueda considerarse como un independiente o un ecléctico<sup>422</sup> en la línea que

---

<sup>421</sup> “He procurado [...] una fusión del regusto por las viejas músicas, y algo que yo he llamado neocasticismo”. J. Rodrigo citado en Martínez del Fresno (1999, pág. 246).

<sup>422</sup> Compositores de esta época y calificables de eclécticos o independientes del neocasticismo imperante son Xavier Montsalvatge (1912-2002), Gerardo Gombau (1906-1971), Joaquim Homs (1906-2003), María Teresa Prieto (1896-1982) o José Bágüena Soler (1908-1995) entre otros. Como puede verse, la mayoría estrictos contemporáneos de Eliseo Pinedo.

indica Marco (1998, pág. 195 y 196), en el sentido de abordar la composición como una búsqueda de una estética personal, a partir de la renovación del lenguaje con nuevos procedimientos, apartado de los focos creadores de la capital, pero en sus producciones el neocasticismo es más una especie de cita de moda impuesta por el libreto que una referencia.

Un punto y aparte suponen los interesantes proyectos que surgieron del entorno del Círculo Manuel de Falla de Barcelona, quienes a partir de 1947 dinamizaron la vida musical barcelonesa junto con el Instituto Francés<sup>423</sup>, con un eminente sentido didáctico y divulgador, que redefinió el panorama musical de la ciudad durante aproximadamente diez años (Martín Nieva, 2019, págs. 178-180). Impulsados por un núcleo de compositores que presentaban sus obras entre otras de amplia referencia internacional contemporánea, sus músicas investigan en el neoclasicismo marcado por el Falla que abandona el andalucismo en favor de un castellanismo y de un modernismo universalista (Alsina Tarrés, 2004, pág. 1.172), enlazando con la posterior vanguardia de los años sesenta mediante el empleo de procedimientos atonales y dodecafónicos.

Dentro del entorno autárquico en el que se desarrolló la cultura de los cuarenta, se produjo un impulso en el deseo de recuperar las tradiciones con el fin de eliminar las costumbres y morales que provenían del extranjero. Las “Misiones folklóricas” del CSIC<sup>424</sup>, entre 1944 y 1960, sirvieron para recoger gran parte del acervo cultural rural que poco tiempo después, con el éxodo a las ciudades, se perdería. Pero también sirvió como motivo para el rechazo de repertorios foráneos. Como ejemplo, la labor encargada a la Sección Femenina en el aspecto musical fue clara. Se trataba de emplear el folclore de cada región –altamente estandarizado y adaptado por las monitoras de escuelas y colegios, muchas sin formación musical suficiente– para formar a todas las mujeres españolas en conceptos tales como familia, patria, unidad nacional y tradición desde el punto de vista del falangismo. Valores que luego transmitirían a sus hijos e hijas, la futura sociedad española.

En el campo del teatro lírico, los años cuarenta –especialmente a partir de 1945, cuando se desiste del intento de la creación de la ópera española– llevan a la zarzuela grande, apoyada en

---

<sup>423</sup> Los institutos de cultura extranjeros fueron esenciales en el apoyo de la música desde el inicio de los años de posguerra, puesto que sus políticas culturales eran parte importante de la actividad cotidiana, siendo esenciales los usos que de sus instalaciones se hicieron en aquellos años y la socialización de los grupos más críticos con el régimen (Martín Nieva, 2019, pág. 196).

<sup>424</sup> El Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) fue creado en 1939 por el nuevo régimen como alternativa a la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, surgida de la Institución Libre de Enseñanza en 1907. En 1942 se inicia la colaboración con el ámbito universitario y en los sesenta y setenta se extiende por toda España y el extranjero mediante centros e institutos de investigación con personal propio de investigación y apoyo <https://www.csic.es/es/el-csic/sobre-el-csic/historia> [última consulta: 1 de junio de 2021].

la década anterior como la propuesta más digna de representación de un género representativo español, a un paulatino declive. Pese al impulso institucional y el esfuerzo de compositores con tendencia al belcantismo (Casares Rodicio, 1999b, pág. 166), no encuentra respuesta a nivel comercial y progresivamente se irá limitando su ámbito, dando evidentes signos de agotamiento. Ante esta situación, por un lado se promociona el sainete como fórmula más cercana al pueblo, pero desprovisto de la funcionalidad educativa que en la década anterior se le aplicó (Pérez Zalduondo, 2013, pág. 126). Por otro lado, es la revista la que se impone en las taquillas, cada vez más en la línea del espectáculo con música que en el del teatro musical. Pese a que el ambiente conservador y la censura impiden la procacidad y la inmoralidad, el resultado artístico resulta, por lo general, de escasa calidad<sup>425</sup>, volcándose en otras ocasiones en la popular copla.

La producción esencial del Pinedo en los años cuarenta está focalizada, de manera intensa, en el teatro lírico. Aunque adopta algunos elementos contemporáneos en cuanto a géneros, al incluir en sus trabajos ciertos números de moda, no trabaja libretos vacíos ni deja de escribir música con una sólida base técnica. Incluso se pueden encontrar con frecuencia elementos de atrevimiento y procedimientos poco habituales fuera de la música sinfónica que le imprimen un sello personal. La industria musical define unas necesidades que alguien como Pinedo, que se iniciaba en el mundo de la composición como una profesión, no puede obviar. Sin embargo, el género, en total dispersión y falta de respuesta por parte del público, y las nuevas responsabilidades del cargo como director de la Banda Municipal de Música de Tudela le desvinculan casi definitivamente de la composición de zarzuelas.

### 2.3. Década de 1950. El aperturismo cultural

El hecho de que las cartillas de racionamiento desaparecieran en 1952 se convierte en un acto simbólico que muestra un cierto cambio en la sociedad española. También lo es el que un año antes accediera al cargo de ministro de Educación Nacional, Joaquín Ruiz-Giménez, un aperturista (Moro Vallina, 2018, pág. 2.064). Estos fueron algunos de los numerosos sucesos que marcaron el fin de la autarquía y el inicio de relaciones internacionales. Turina había fallecido en 1949 y Conrado del Campo lo hace en 1953. En los años cincuenta –más concretamente a partir de los tres tratados de cooperación con los Estados Unidos de 1953, denominados “Convenios hispano-norteamericanos”– la dictadura vive un cierto aperturismo, aunque

---

<sup>425</sup> Trabajos de Guerrero, Alonso y José Padilla están en la actualidad viviendo un proceso de reconocimiento porque, evidentemente, algunas de sus composiciones contienen una frescura y una base técnica de calidad que las hace dignas de estudio. Sus obras han permanecido en el olvido durante décadas (Mejías García, 2017, pág. 52).

oficialmente se traduce más en la forma que en el contenido en sí mismo. También se detecta a principios de los cincuenta una cierta crítica –velada o al menos políticamente correcta– hacia los escasos logros de la década anterior. Críticos como Joan Ferraté, Antonio Fernández-Cid, Gerardo Diego o Julio Gómez<sup>426</sup> son claros en este sentido y se comienza a dar paso a músicos que ya no tienen una vinculación tan personal con el pasado a la vez que otros –como Óscar Esplá en 1950– se reincorporan a la vida activa española. La nueva Comisaría de Música pone en marcha el Festival de Música y Danza de Granada y el Festival de Santander –ambos desde 1952– y los Festivales de España, proyecto descentralizador que permitirá el estreno de la *Suite Oria* de Pinedo en 1958. Sin embargo, es considerada por autores como la época más oscura de todo el franquismo, hasta el surgimiento de las vanguardias hacia 1958 (A. Medina, 2001, págs. 59 y 72).

Se asignan puestos a reformistas moderados como Federico Sopena en el Conservatorio de Madrid (1951-1956) –a quien se le confía la definición de ideas estéticas renovadoras<sup>427</sup> y que muestra cierta comprensión y valoración hacia las nuevas músicas–, se organizan ciclos de conciertos y conferencias en conservatorios y universidades y se implanta la enseñanza de la música en el Bachillerato. A la vez, se establecen vínculos entre conservatorios y universidades mediante el Sindicato Español Universitario (SEU), todo ello en favor de una legitimación de cara al exterior (del Río Lafuente, 2016, pág. 449). Estos nuevos aires son un espacio propicio para la renovación cultural, permite la introducción y la traducción de bibliografía extranjera –por ejemplo, el libro sobre contrapunto libre de H. Searle que compra Pinedo aparece ya traducido en 1957– y favorece un clima en el que las ideas se desarrollan con menos prejuicios y condicionantes estéticos.

El Ateneo de Madrid se muestra como un eficaz núcleo de actividad en la capital. Aunque creado en 1946, es a partir de la nueva junta de 1951 cuando su Aula de Música<sup>428</sup> realiza una necesaria renovación de la vida musical madrileña con un hito significativo como fue la visita de Stravinski a España en 1955 o las clases de música electrónica de G. Ligeti en 1959 (Clark y

---

<sup>426</sup> Algunas de estas críticas ya están presentes en la prensa desde la década de 1946.

<sup>427</sup> Concepto a considerar dentro del falangismo al que pertenecía y dentro de la represión dictatorial que se mantuvo presente en todo el franquismo pero que, a diferencia de otros como Turina, que pretendieron barrer cualquier vestigio de modernidad en la música, apoyó la creación de algo nuevo mediante la adaptación de determinados conceptos de la vanguardia a las particularidades de la música española (Moreda Rodríguez, 2017, pág. 48).

<sup>428</sup> De especial interés es el período dirigido por Fernando Ruiz Coca, entre 1958 y 1973 (Medina Álvarez, 1987, pág. 370).

Krause, 2013, pág. 215). La música del ruso, junto a la de Béla Bartók y Paul Hindemith<sup>429</sup> se reintegraron<sup>430</sup> en los estudios oficiales (Pérez Zalduondo, 2013, págs. 206 y 207). En Barcelona, y continuando lo iniciado por el Círculo Manuel de Falla y el Instituto Francés, este sigue colaborando con entidades como Juventudes Musicales y con los artistas locales, promoviendo en 1954 una serie de actividades de música concreta con obras de Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Olivier Messiaen y André Hodeir (Martín Nieva, 2019, pág. 185). De una manera muy limitada, se comienzan a permitir las estancias de estudiantes y músicos en el extranjero, que aportan novedades y vinculaciones con el resto de la comunidad musical mundial. Toda esta creciente actividad sufre, a partir de las represiones a los universitarios de 1956 –con la consecuencia de la destitución de Ruiz-Giménez–, una nueva regresión. A partir de este momento, las iniciativas musicales más importantes serán organizadas fuera del control de Falange –que incluso como término es sustituido en 1957 por el de Movimiento Nacional (del Río Lafuente, 2016, pág. 450)– y del Ministerio de Educación.

Estos aires de renovación suponen, aunque indirectamente, una fuente de estímulos para las composiciones de Eliseo Pinedo. La posibilidad de leer libros recién traducidos que en la época de autarquía previa estaban vedados, un cierto aperturismo oficial y permeabilidad de corrientes que se había desarrollado ampliamente en toda Europa en las dos últimas décadas y una vuelta a la composición con el proyecto de músicas a partir de orígenes folclóricos dan como resultado la *Suite Oria* (1957), que se puede poner en relación con este entorno cultural novedoso.

Se trata de una época en la que se inicia la búsqueda de territorios más abiertos para la cultura –y por extensión para la música– y que permite que en la década siguiente la música española se acerque, aunque con enorme retraso, a la música del resto del mundo. Además, se desvincula en gran medida el arte como concepto de propaganda de la década anterior<sup>431</sup> y se asimilan los nuevos lenguajes, a partir de los escritos dogmáticos de Federico Sopena<sup>432</sup>, cargados de la retórica literaria característica de la época, como significaciones de la filosofía existencialista con dimensión cristiana. Se asimilan nuevas técnicas, especialmente por los jóvenes músicos.

---

<sup>429</sup> Incluso, con menor visibilidad, la música de la Segunda Escuela de Viena, junto con la de Messiaen, Dallapiccola y Petrossi.

<sup>430</sup> Aunque se habían interpretado algunas de sus obras en los años cuarenta y sus músicas eran más conocidas y valoradas que las de Schönberg o Shostakovich, la crítica oficial no acabó de valorar sus distintos lenguajes apartados del tradicionalismo imperante en España.

<sup>431</sup> Que sin embargo se siguen manteniendo en prácticamente todos los ámbitos de la sociedad a través de una “estructura tentacular” (Fandiño Pérez, 2009, pág. 611) que alcanza hasta el último rincón de cada provincia.

<sup>432</sup> Especialmente *Historia de la música española contemporánea* y *La música en la vida espiritual*, ambos de 1958, pero sin olvidar sus ideales de adaptación de la música española a las ideas modernas, en colaboración con otras disciplinas humanísticas, vertidos ya en la revista *Arbor* del CSIC desde 1947 (Moreda Rodríguez, 2017, pág. 57).



También a Pinedo, Gombau y otros veteranos ávidos de aprender les interesa adaptar su lenguaje a nuevas estéticas más abiertas, cercanas a las vanguardias. Paralelamente, no puede olvidarse que la música denominada “ligera” o “popular” es en esta época una baza importante en la profesión de músico, como recurso para compositores y también para intérpretes, mientras que las bandas, de las que Pinedo vive, siguen siendo, aunque en retroceso, una fuente de culturización musical de la sociedad. Este combina ambas ideas probando sus experimentos compositivos en la Banda Provincial de Logroño, aplicando técnicas no tradicionales a sonoridades de origen popular, algo común a algunos de sus contemporáneos.

#### 2.4. Década de 1960. Las vanguardias españolas

La sociedad de esta década vivió un enorme crecimiento vinculado con la emigración rural hacia las ciudades de España y hacia el extranjero, el turismo y las inversiones en el país de capital que provenía de otras naciones. A través de los denominados “polos de desarrollo” se produce una mejora del nivel de vida –pese a que también se agudizaron aún más las diferencias sociales internas– que transforma y moderniza una sociedad dominada políticamente por los tecnócratas<sup>433</sup>. Estos cambios influyen en los gustos musicales, que se modernizan en todos los ámbitos. Se produce un cambio en el paradigma oficial y se promociona la vanguardia, con eventos institucionalizados y de gran cobertura mediática para dar una imagen aperturista<sup>434</sup>.

La música académica de los años sesenta comienza realmente al final de la década anterior, cuando en 1958 se funda en Madrid el grupo Nueva Música –breve en tiempo pero intenso en actividad y principios (Medina Álvarez, 1987, pág. 370)–, y Luis de Pablo crea el grupo Tiempo y Música (1959). Podría decirse que la música de los sesenta de Pinedo, representada por *Viejo arcón* (1962), procede también de la década anterior, con la *Suite Oria* (1957). La Generación del 51<sup>435</sup> empieza a desarrollar, según algunos autores, sus ideas rupturistas, evitando cualquier transición natural. Lo que se ha denominado “reconquistar el tiempo perdido” (Marco, 1998,

---

<sup>433</sup> El principal promotor de iniciativas musicales fue el Ministerio de Información y Turismo que dirigió Manuel Fraga Iribarne entre 1962 y 1969. La música se polarizaba en los medios de comunicación oficial –la radio y la televisión– y en los Festivales de España, todo ello controlado por la censura, la propaganda política y la promoción turística (Carreira, 2004a)

<sup>434</sup> Algunos eventos muy mediatizados y promovidos fueron el Concierto de la Paz (1964), la Bienal Internacional de Música contemporánea (1964), el Festival de Música de América y España (1964) y el 39 Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC, en 1965). También se hicieron encargos a compositores como Cristóbal Halffter y Miguel Alonso (Moro Vallina, 2018, pág. 2.070).

<sup>435</sup> La denominación alude a la fecha de finalización de estudios oficiales de la mayor parte de los músicos que la conforman, pero sus resultados como nueva corriente estética deberán esperar a los últimos años de la década. Podría hablarse de la Generación de 1931, comprendiendo a los autores españoles nacidos entre 1924 y 1938 (Camara Izagirre, 2011, pág. 404) y que se corresponden con los poetas de la denominada Generación del 36 como Luis Rosales, Gabriel Celaya, Dionisio Ridruejo, etc. (Cureses de la Vega, 2001, pág. 146).

pág. 212) de la mano y en colaboración con el resto de las artes, especialmente las artes plásticas, es entendido por otros como una mera liberalización o apertura intelectual apoyada oficialmente (Pérez Zalduondo, 2013, págs. 189 y 205 y Carreira, 2004a).

Los compositores españoles se encargaron de revisar, probar y actualizar las más diversas corrientes que durante cerca de veinte años se habían desarrollado en el mundo, de una manera exponencial, y de las que España, debido a su aislamiento informativo, había estado ausente. Muchos desarrollaron casi de manera independiente sus proyectos, aunque con estrategias vanguardistas comunes. En Barcelona esta actividad es llevada a cabo esencialmente por el Club 41, que continúa lo iniciado por el Círculo Manuel de Falla<sup>436</sup>, con los proyectos altamente experimentales de Josep María Mestres-Quadreny (1929-2021), Josep Cercós (1925-1989) y Juan Hidalgo Codorniu (1927-2018), mientras en Madrid surge el Grupo Nueva Música, con similares propuestas, alrededor del crítico Enrique Franco y con Ramón Barce (1928-2008), Cristóbal Halffter (1930-2021), Luis de Pablo (1930-2021), Carmelo Bernaola (1929-2002) o Alberto Blancafort (1928-2004) entre los compositores más destacados. Les seguirán movimientos surgidos a partir de finales de los años cincuenta, pero con gran desarrollo e influencias en los años sesenta y setenta.

Estos son los creadores esenciales en la vanguardia de la música de esta década –y a ellos se adherirían numerosos compositores dentro del ámbito de la Generación del 51–, pero una gran parte de los coetáneos de su generación practicaron lenguajes más moderados, aunque no por ello exentos de la necesaria renovación estética. Manuel Castillo (1930-2005), Antón García Abril (n. 1933), Amando Blanquer (1935-2005), Francisco Calés Otero (1925-1985) o Román Alís (1931-2006) son algunos nombres representativos. Se pueden encontrar en las composiciones de estos músicos trazas de nacionalismo, de neoclasicismo o de neorromanticismo, junto con intentos de ampliación de la tonalidad pero sin abandonar el sistema o incluso empleando recursos como la atonalidad y el dodecafonismo. Consiguen resultados “que pueden acercarse desde un punto de vista sonoro a la politonalidad, el contrapunto disonante o la armonía de cuartas” (Marco, 1998, pág. 252). En realidad se trata de intentos personales por salir de las estrechas miras de una cultura totalmente coartada por el régimen totalitarista. El hecho es que, tal y como indica Xoán M. Carreira, esta visión de “narraciones esencialistas han propiciado una visión de los hechos musicales aislada de los acontecimientos cotidianos de la España franquista” y el “quemar etapas

---

<sup>436</sup> Y por el resto de actividades en colaboración con el Instituto Francés y Juventudes Musicales a los que en 1961 se une el Deutsches Kulturinstitut que presenta la obra de David Tudor y la de Karlheinz Stockhausen, quien incluso participó personalmente (Martín Nieva, 2019, pág. 187).

es el concepto central de la ‘historia oficial’ de la generación del 51” (Carreira, 2004b). Otros autores (Casablanca, 1987, pág. 419) también rechazan esta visión determinista de T. Marco.

Teniendo presente una visión en la distancia, pero sin perder la perspectiva de la época, la música de Pinedo de los últimos años cincuenta y la década de los sesenta parece vincularse estéticamente con estos músicos “moderados” pero interesados en la renovación del lenguaje. Puede alinearse con ellos en este sentido, por su experimentación sin perder la guía de la tonalidad o por los intentos de empleo de nuevas técnicas. Pero precisamente por su eclecticismo –corriente común a numerosos compositores españoles de su tiempo (Martínez del Fresno, 1999, pág. 26)– y por la nula comunicación con sus personas o sus trabajos, no presenta vinculación con ninguno de ellos. Dada su escasa producción en esta tendencia hace difícil de ser encajado en ningún estrato concreto.

### 3. El oficio de compositor en España

El oficio de músico ha sido por lo general –y lo sigue siendo, aunque en menor medida– una profesión minusvalorada. Encontrar además en España a alguien que se dedique a la composición y que viva de ello es casi una quimera. Las salidas laborales dependen de la respuesta del mercado –encargos, concursos, música para el teatro, el cine o la publicidad y, sobre todo, la docencia–. Hay que comprender, además, la situación económica de los años cuarenta y cincuenta para valorar en su adecuado entorno la viabilidad de la profesión con la que deciden comprometerse Pinedo y otros contemporáneos suyos. Estadísticamente, la exclusividad en la tarea de compositor se encuentra entre el 4% y 6% de los músicos para cualquier etapa de su carrera profesional (Rodríguez Morató, 1996, pág. 95). Esta cita de 1986 del compositor Evaristo Fernández Blanco (1902-1993) lo ratifica de primera mano.

El mundo de la música es muy duro, somos muchos compositores y pocas posibilidades de estrenar. Pocos colegas pueden vivir de sus creaciones, Cristóbal Halffter y pocos más. Los demás tenemos y tuvimos que conformarnos con ser músicos profesionales.  
Evaristo Fernández Blanco, citado en Martínez-Lombó Testa (2019, pág. 252).

La definición de “músico profesional” abarca campos y especialidades como el de instrumentista, la dirección musical, la dirección artística o la docencia, como principales salidas laborales. Las posibilidades de vivir exclusivamente de la composición han sido remotas a lo largo de los años en este país. Se trata de un mal endémico. En 1959, el compositor y bibliotecario del RCSMM, Julio Gómez (1886-1973), lo certifica como un hecho incuestionable y palpable de su tiempo (Iglesias A. , 1986, pág. 281), aunque no es exclusivo del compositor, sino del músico en general (Clark y Krause, 2013, pág. 138). En el caso concreto de la especialidad de composición, además puede pasar de ser un difícil medio de vida a una actividad deficitaria económicamente (Martínez del Fresno, 1999, pág. 68).

El estudio de la profesión de compositor en España y su componente social ha sido ampliamente estudiado por Arturo Rodríguez Morató. La mayor parte de las conclusiones que se enumeran a continuación han sido extraídas de *Los Compositores Españoles. Un Análisis Sociológico* (1996) y se pondrán en relación con la figura de Pinedo como compositor, para entender las dificultades y posibilidades de su desarrollo profesional en este campo. En ese estudio se divide a los compositores en dos grandes estratos, siendo el conjunto A el formado por el de los compositores con reconocimiento y que por lo tanto reciben encargos y tienen visibilidad como tales, y el conjunto B el de los que no alcanzan ese reconocimiento (Rodríguez Morató, 1996, pág. 19). Pinedo se encontraría en el primero, aunque su imagen como compositor ha quedado casi en el olvido y pese a que su dedicación fue intermitente.

Según Rodríguez Morató, los compositores tradicionalmente reciben su mayor número de encargos, es decir, tienen su mayor proyección profesional como fruto de su actividad, en el rango de entre los 30 y los 49 años. El ámbito juvenil suele coincidir con una dedicación irregular pero intensa a la composición, combinando “las ansias vírgenes de afirmación artística con las dificultades y exigencias que se plantean a menudo en los procesos de inserción laboral” (Rodríguez Morató, 1996, págs. 120, 123 y 125). En este sentido, coincide con Pinedo en su época de mayor volumen compositivo, los años cuarenta, que además viene precedida de la de formación y del arranque de la actividad, con un volumen importante vinculado a la música ligera. Dado que estadísticamente se puede determinar que no es una actividad exclusiva, que no suele suponer más de la tercera parte de los ingresos totales del compositor a tiempo parcial, es entendible que en Pinedo en estos años se hicieran precisos otros recursos como la actividad de instrumentista o la edición musical.

Se considera también que una de las claves del origen de la vocación de compositor está en el encaje social, influyendo el origen geográfico, con polos focalizadores en Madrid y Cataluña y estando La Rioja situada como una de las de menor *ratio* en tradición compositiva. En este sentido, hay que tener en cuenta la capacidad de atracción de la capital de España para jóvenes aspirantes a compositores provenientes de provincias, por poder acceder al Conservatorio Superior de mayor prestigio en su época y por el entorno musical tan activo que siempre le rodea. Respecto del origen económico, el recuento indica que los orígenes humildes apenas acceden a los estudios superiores en los conservatorios (36%) respecto de la mayoría de estratos (un 58%). Pinedo se sale de esta tendencia estadística, pues procede de un origen muy humilde –su padre era zapatero– y de La Rioja. Sin embargo, accede al Superior de Madrid y se titula en composición. La cuestión es que solo lo puede realizar ya en una edad adulta, cuando puede costearse los estudios con su propio trabajo como músico.

La orientación estética también es valorable desde el punto de vista de la dedicación, según Rodríguez Morató. En este sentido, cuanto más implicación profesional tiene uno en el oficio, más tendente al “tradicionalismo tonal”<sup>437</sup> se muestra, quedando el “vanguardismo atonal” para los estratos de menor dedicación profesional y estando el “modernismo tonal” en un punto intermedio. También hay mayor tendencia a la experimentación en los orígenes en clases altas y con padres no músicos. Otro aspecto valorable, aún más que el generacional, es la adscripción estética en función de su formación musical. Es muy relevante que los estudiantes de Superior

---

<sup>437</sup> Rodríguez Morató distingue entre cuatro adscripciones estéticas: tradicionalismo tonal, modernismo tonal, vanguardismo atonal y experimentalismo alternativo.

en Madrid o Barcelona muestran una tendencia al modernismo tonal por encima de las otras tendencias, mayor que cuando no han realizado estudios musicales complementarios en el extranjero o con otros compositores en forma de cursos de especialización, tendiendo hacia el tradicionalismo tonal, que se acentúa en los que realizan estudios primarios de formación extramusical. Pinedo pertenece a este último grupo y el vanguardismo aparece puntualmente en sus últimas obras, cuando la composición estaba considerada por él como una actividad no remunerativa. Con estudios primarios y sin ampliaciones de estudios, por ejemplo en el extranjero, se encaja perfectamente en los ámbitos de la tonalidad más allá de lo que se denomina la práctica común.

Otro aspecto es el relacionado con el acceso al mundo de la composición. A lo largo de una formación musical, la familiarización del entorno profesional de la música genera unas vocaciones iniciales que cristalizan en la actividad de la creación. A menudo, la formación específica compositiva va paralela al estudio de otras especialidades, incluso fuera del ámbito de la música. Existen compositores “improbables” (Rodríguez Morató, 1996, pág. 71) cuyos orígenes no les predisponían a esta orientación pero que viven alguna situación que les dirige hacia la creación. En otros, la familia orienta y apoya la decisión, teniendo especial incidencia en la infancia, cuando su influencia es máxima. Además, se detecta un mayor porcentaje cuando la familia contiene profesionales de la música y pertenece a clases medias-altas. Paralelamente, es más frecuente la influencia del entorno social y de las actividades musicales locales en las clases medias-bajas. Es sobresaliente, entre los que posteriormente se dedican a la composición, el porcentaje de los que se inician en un entorno familiar antes de los diez años. Pinedo comenzó desde muy niño en el estudio de la música con su padre, perteneciendo a una clase social media-baja, con un entorno cultural activo, tanto en Zarratón como en Haro<sup>438</sup>. No se sabe si ocurrió algo concreto que le impulsara a comenzar la composición, pero está claro que el ámbito de la familia, su habilidad como trompetista y su interés en profundizar en la música más allá de las nociones básicas de la banda, con Basilio Miranda, le introduce en la creación musical.

Ya se ha dicho que la dedicación en exclusiva a la composición en España en el último siglo es residual. De entre las actividades principales que sirven de sustento económico a los compositores, las estadísticas reflejan que en el sector A, en el que se puede ubicar a Pinedo, es la docencia la principal forma de vida –predominando la correspondiente a conservatorios

---

<sup>438</sup> Se recuerda que en Zarratón su padre Pedro Pinedo mantenía dos pequeñas formaciones musicales para el entretenimiento semanal del pueblo. Por su parte, en Haro, la familia –Eliseo, Bene y Clemente, tres de los cuatro hijos de Pedro Pinedo, los que sintieron interés por la música– se vinculó desde pronto con la Banda de Haro y con diversas actividades artísticas.

profesionales o superiores fuera del ámbito de Madrid o Barcelona–, especialmente en la mitad de su carrera. La de instrumentista se convierte en la principal en el inicio de la carrera, siendo la de director la que prevalece entre el sector A en la franja final de su vida laboral. De la misma manera, prácticamente todos los compositores estudiados han dedicado una buena parte de su producción a la música cinematográfica, radio, televisión, música publicitaria o a la música ligera. Es decir, nuevamente Pinedo se muestra paradigmático de las formas de proceder entre los compositores españoles, sustituyendo con cierta producción ligera su falta de vinculación con el medio audiovisual.

Respecto de la producción musical en sí, los estudios indican que la mayor parte de esta (60%) procede del encargo de los intérpretes, siendo un porcentaje importante –casi la mitad– el correspondiente a los compositores que reciben encargos de la administración y algo menor los realizados por editores. La mayor parte de los encargos corresponden a obras que se inscriben en las posiciones estéticas más modernas o vanguardistas y suelen funcionar por redes clientelares o de interacción. También es significativa la obtención de algún premio, generalmente ocasional o marginal y destacable en el inicio de la carrera. Pinedo recibe el premio por *El montañés* en 1947 y un encargo –el *Himno*– de la administración provincial, aunque es un hecho puntual y se produce ya en 1965, con una carrera como compositor plenamente realizada<sup>439</sup>.

Concluye Rodríguez Morató con la afirmación de que en otros países donde la cultura musical está más enraizada socialmente, los compositores han tenido, por lo general, “un destino muy brillante” (Rodríguez Morató, 1996, pág. 163). Una cita, una vez más de Julio Gómez, explica la dificultad del desarrollo profesional del compositor en España debido a la falta de infraestructuras que apoyen su trabajo. Un mal que, salvo los ejemplos citados del teatro lírico, se mantiene como endémico en España.

Sería necesario que nuestros compositores encontrasen al salir del Conservatorio, unas Sociedades Filarmónicas que hubieran dejado de ser, como lo han sido y lo son, simples cooperativas de consumo. Y cooperativas de consumo que si de otros productos se tratase, no dejarían de pagar fuertes derechos de aduana. Porque casi no consumen más que productos extranjeros.

Si en Jerez o en la [sic] Rioja se les ocurriese a unos buenos señores organizarse en cooperativa para consumir vinos de Burdeos o de Borgoña, del Rhin o del Mosela, los cosecheros del país pondrían con razón el grito en el cielo y procurarían por todos los medios sabotear la tal cooperativa.

Julio Gómez (en Iglesias, A. , 1986, pág. 288)

---

<sup>439</sup> Aunque la obra sea de 1942, el premio, es decir el reconocimiento, lo recibe en 1947, con cinco zarzuelas ya compuestas y estrenadas.

Es por lo tanto entendible el hecho de que la mayor parte de los compositores acaben centrados en la enseñanza musical, creándose un perfil característico del compositor de la segunda mitad del siglo XX. El acceso a la dirección de bandas en principio puede ser una buena plataforma para la creación, pero la carga administrativa y la dedicación docente a ella vinculada la convierten en una falsa expectativa. Puede ser que Pinedo se desencantara de la composición y acudiera a la dirección como una forma de desarrollo profesional o puede que fuese una oportunidad que aprovechó y le involucró en una espiral que le impidió la plena actividad compositiva. No se sabe, pero vuelve a mostrarse como un ejemplo del tipo de estrategias que los músicos profesionales desarrollaron para sobrevivir en las difíciles décadas centrales del siglo XX en España.

A continuación, se estudiará y ubicará cada partitura de Pinedo en un grupo formal, dividiendo el estudio en tres capítulos por su tipología. De esta manera se puede definir y documentar la versión que nos ha llegado –soporte físico– y los elementos que la definen. Posteriormente, se lleva a cabo una descripción musical de la misma y una comparación, en lo posible, con otras obras similares dentro del catálogo de Pinedo. Como se verá, contiene una gran variedad de estilos que, a su manera, se corresponden con las diversas tendencias de la España coetánea, es decir, un reflejo de contemporaneidad y de la sociedad musical de su tiempo<sup>440</sup>.

---

<sup>440</sup> En este sentido pueden rastrearse casos similares de composición de músicas que se adaptan a las necesidades no solo estéticas sino también comerciales del momento. Más allá de las figuras conocidas de la zarzuela o de la composición sinfónica, existen nombres que han quedado en segundo plano pero que constituyen la base del día a día de la composición, llenando un espacio que ha sido prácticamente olvidado. Un caso similar, por citar algún ejemplo reciente, es el de Evaristo Fernández Blanco (1902-1993) cuyo estudio, con evidentes divergencias biográficas, revela paralelismos muy grandes con algunas facetas de Pinedo (Martínez-Lombó Testa, 2019, pág. 110). En el aspecto de la composición con lenguajes más personales, la referencia más similar puede ser el estudio sobre Gerardo Gombau de J. E. García Manzano (2002).



#### 4. Obras para el teatro lírico [EP 100]

AL AMIGO DE SIEMPRE  
(Navidades del 42)  
Como no tengo capones,  
chorizos ni mantequillas  
y van caros los turrone  
"los farías" y las rosquillas,  
allá van estas "morcillas"  
literarias que escribí,  
con guía y sin estraperlo  
quiero que lleguen a ti.  
¿Sabrosas?... no podrán serlo  
porque hoy la vida es así.  
El autor  
(Velasco de Toledo, 1943, pág. 7)

Las 81 piezas individuales<sup>441</sup> que comprenden este grupo realmente se aglutinan en siete producciones mayores, más un número musical aislado, *El botón*, aportado a una obra colaborativa previa, *Vega La Jarrera*. Todas ellas fueron compuestas con el fin de poner en música textos destinados a la representación en un teatro. Podrían encuadrarse en el amplio género de la zarzuela, entendida esta como la representación teatral alternada de textos recitados y cantados, pero con una gran variedad de estilos. Las obras son: *El montañés* (1942, EP 101, con catorce números distintos más uno repetido), *La masía del cuervo* (1943, EP 102, con dieciocho números distintos más dos repetidos), *Ernestina* (1944, EP 103, con catorce números distintos), *La Titiritaina* (1944, EP 104, con diez números distintos más dos repetidos), *Paloma la desdeñosa* (1946, EP 105, con catorce números), *S. E. El Sainete* (1953, EP 106, con siete números distintos), *El botón* (s.f., EP 107, número añadido a la obra *Vega La Jarrera*, con música de su maestro Basilio Miranda) y *La Galeota reforzada* (s.f., EP 108, con tres números musicales distintos).

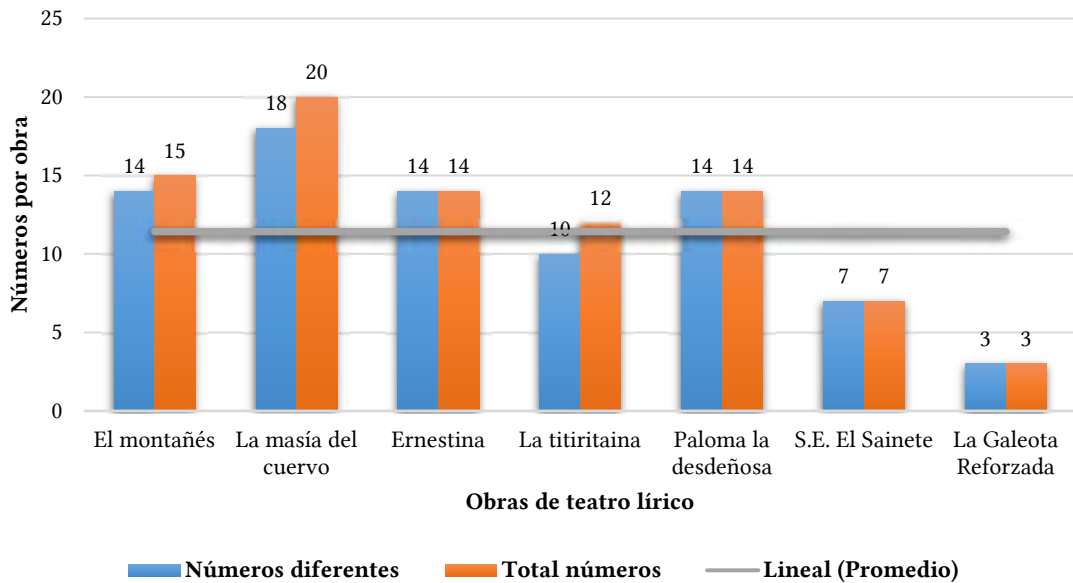
Si se observan los gráficos que siguen, se puede comprobar que cada obra está estructurada generalmente alrededor de dos o tres actos, cada uno con varios números, y que cada obra tiene una cantidad variable de números en cada acto, siendo la media de todos ellos once. Destaca por su extensión *La masía del cuervo*, con dieciocho números originales –pese a tener solamente dos actos–. Se puede ubicar, junto con *El montañés*, en la línea de las producciones de zarzuela grande, de carácter más tradicional, entendido este tipo como una producción lírica con una temática costumbrista, no contemporánea y con números musicales de cierto sabor popular, junto con orquestaciones clásicas, en la línea de lo aprendido por Pinedo con Vega Manzano. En el lado opuesto está la obra *S. E. El Sainete* que solo tiene un acto y siete números y la música

---

<sup>441</sup> Catálogo detallado de cada número en anexo 9.

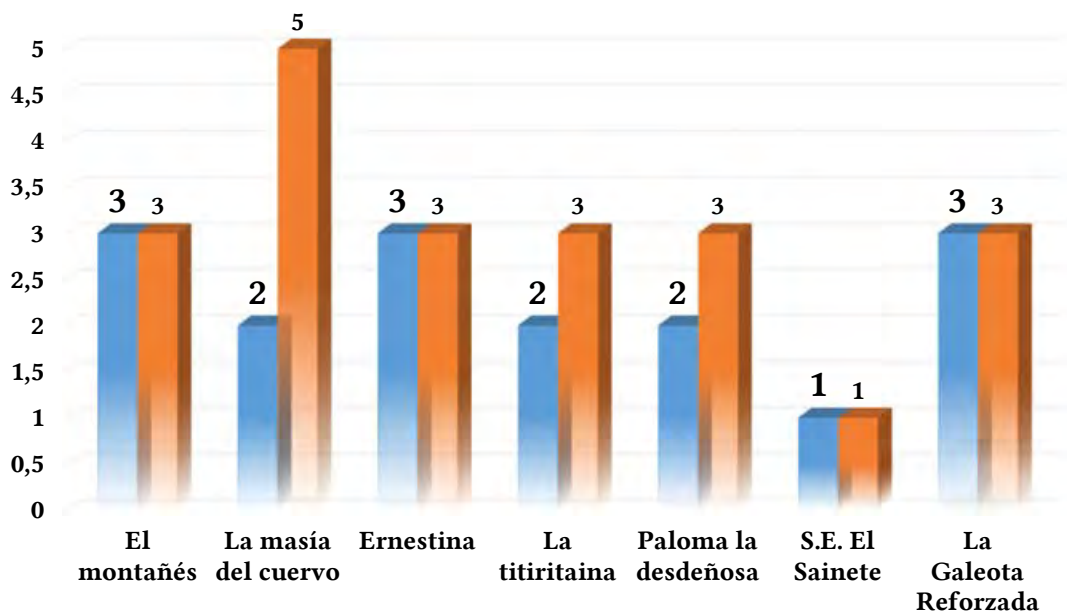
para *La Galeota reforzada*, lejos de la media del resto de la producción, pese a tener también un cierto aire tradicional en su contenido textual y musical.

Gráfico 12. Número de piezas musicales por obra teatral. El lineal (promedio) es once números. Elaboración propia.



Es decir, se trata en general de obras extensas, cercanas al concepto de zarzuela grande. Pueden ser consideradas como producciones que permiten ser representadas aisladamente, sin la necesidad de breves sainetes intermedios, o en sesiones compartidas con otras obras.

Gráfico 13. Número de actos (azul) y de cuadros (naranja) por obra teatral. Elaboración propia.



De igual manera, el número de actos y cuadros permite una aproximación al concepto del tamaño del espectáculo. Las obras en un solo acto o sin cambios de cuadros –como *S. E. El Sainete*– se ajustan al concepto del género chico, con un espectáculo que requiere de algo previo o posterior: una pequeña representación teatral, un entremés o una actuación musical para que el precio de la entrada quede justificado, dado que en los años cincuenta el concepto de teatro por horas ya no era habitual en Logroño.

Debe reflejarse que, en el caso de *Ernestina* que contiene tres cuadros y trece números musicales pero no hay distintos cuadros, el número de escenas llega a 31, *La Titiritaina* –con dos actos y un entreacto– contiene diecisiete escenas y *S. E. El Sainete* solo tiene un acto. Es decir, la casuística es enorme y no refleja más que las necesidades de la trama argumental, independientemente del desarrollo musical, que se ajusta a aquella.

#### 4.1. La diversidad de la zarzuela

El término zarzuela se empleará aquí como un concepto genérico que aglutina diversos estilos surgidos hacia 1850 en España<sup>442</sup> y que se han ido desarrollando a lo largo de los cien años posteriores, hasta conformar un total de unas 13.000 obras<sup>443</sup>. Se incluyen en esta denominación los géneros que han derivado de esta propuesta musical de teatro que alterna lo hablado o recitado con lo cantado<sup>444</sup>. En este conjunto aparecen operetas, sainetes, zarzuela hispanoamericana, revistas, comedias musicales, o el género chico, que sin ser zarzuela propiamente dicha comparte características y fue un duro competidor. La zarzuela es un arte heterogéneo con tendencia a la tragicomedia, con abundancia de elementos populares en personajes y especialmente en el material que emplea, como son las canciones, la danza, las expresiones en forma de refranes, etc. (Casares Rodicio, 1999b, pág. 151).

Existen grandes defensores y detractores de la zarzuela y, por supuesto, todas las gradaciones intermedias, pero es cierto que los contrarios al género han marcado tendencias que se han mostrado muy representativas. Sobre todo, han tenido relevancia cuando las opiniones o

---

<sup>442</sup> No se consideran afines las zarzuelas barrocas o las tonadillas, con una estructura y elementos definitorios ampliamente diferentes, sino lo que se denomina zarzuela moderna.

<sup>443</sup> José Luis Temes afina más las fechas y las acota entre 1849 y 1948 (Temes, 2014, pág. 13). El inicio está claro, por los textos autobiográficos de Francisco Asenjo Barbieri, pero el final es un tanto arbitrario. Respecto del total de zarzuelas, es una cantidad estimativa de este autor y contiene producciones de España e Hispanoamérica.

<sup>444</sup> Mientras en España se impone la zarzuela como espectáculo más popular, en el resto de Europa es el wagnerismo el que se presenta como otra forma de abordar música y nacionalismo (Holguín, 2013, pág. 500).

preferencias partían de bocas autorizadas como Felipe Pedrell<sup>445</sup> (con un sentir variable en el tiempo), Falla (entre el dogma de Pedrell y su amor al género), Adolfo Salazar (demoledor en sus escritos, pese a que inicialmente la consideró una posibilidad de enlace con Europa), Nemesio Otaño (indiferente, pese a su peso político y cultural), o Tomás Marco (quien la sitúa al margen del resto de la música y por lo tanto la discrimina), entre otros muchos. El caso de este último evidencia la norma general de considerarla como un objeto de estudio aislado de las demás músicas (Torres Clemente, 2014, pág. 55) cuando, como se verá con Pinedo, no puede desvincularse de los otros géneros musicales ni, sobre todo, de su entorno social y cultural.

Sobre la división estructural, tanto del texto como de la música compuesta a partir de ellos, cabe recordar que los libretos se organizan en uno, dos o tres actos –excepcionalmente en más– en función de la extensión de los textos. Cuando una representación, números musicales incluidos, se extiende un máximo de cincuenta minutos o una hora, se suele ajustar a una obra en un acto. Son las zarzuelas cortas o el género chico, las más exitosas en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX, formando parte de varias sesiones corridas a lo largo de la tarde o de la noche. En el lado extremo se encuentran las producciones en tres o más actos, la “zarzuela grande” con una duración cercana a las dos horas y que requieren de uno o dos descansos. Dada la problemática que supone el doble entreacto para la continuidad de la trama, la tendencia fue a reducirlos para evitar esa disipación de la trama argumental (Temes, 2014, pág. 113). Y es aquí donde aparece la zarzuela en dos actos, que evita la dispersión y permite el descanso de cantantes y músicos. Los libretos que musicaliza Pinedo participan de las tres opciones.

#### 4.1.1. La periodización de la zarzuela

Pinedo realiza sus producciones en un momento en el que el género de la zarzuela muestra claros signos de agotamiento y encara sus últimos momentos como espectáculo novedoso y con un público mayoritario. Con la idea de situar su producción, se verán las diferentes épocas por las que transcurre la zarzuela en sus cien años de historia activa, pues las composiciones de Pinedo comparten características que se van adecuando a las diferentes propuestas estéticas de cada período y su conocimiento se hace preciso para su clasificación.

Normalmente se suelen dividir estos cien años en tres períodos, pero algunos autores (Casares Rodicio, 1999a y Temes, 2014) prefieren emplean cuatro, coincidentes con los años

---

<sup>445</sup> Según Begoña Lolo, citada por Elena Torres, en Pedrell se observa una primera época de valoración positiva por su carácter formador del posterior cultivo de la ópera española, una de reserva por la consideración como un obstáculo para la ópera y una tercera –desde 1902 hasta su fallecimiento en 1922– de rechazo absoluto (Torres Clemente, 2014, pág. 46).

creadores de cada una de las generaciones que contiene esta división, a la vez que con cuatro períodos de la historia de España<sup>446</sup>. La progresiva modificación de las formas de los espectáculos y de los gustos del público implica una clasificación en épocas más o menos uniformes. Porque la taquilla ha sido históricamente el único motor de funcionamiento de la zarzuela, prácticamente independiente de las subvenciones oficiales<sup>447</sup>, a excepción de los últimos años. La división en épocas implica también una tipología que brevemente puede seguirse, según los criterios de Temes, de la siguiente manera.

A raíz del “grupo de los cinco”, formado por Francisco Asenjo Barbieri, Rafael Hernando, Joaquín Gaztambide, Cristóbal Oudrid y José Inzenga (Stein, 2009, pág. 1.204), que impulsaron el nuevo género como alternativa a la ópera italiana, se puede hablar de una primera etapa de consolidación y difusión (1850-1875). Llega en lo político, aproximadamente, hasta la Restauración. La lucha constante entre la ópera y la zarzuela se decantará definitivamente por ésta (Casares Rodicio, 1999b, pág. 147), aunque el gusto por la primera puede localizarse todavía en estos momentos en provincias, incluso en Logroño (Alier, 2002, pág. 48). Sus características, como zarzuela grande romántica, son: “obras amenas, temas inmortales [...], músicas livianas pero admirablemente elaboradas, buena dosificación de humor y drama<sup>448</sup>, [...] y una alternancia de números musicales con declamados que hacía muy fluido el espectáculo” (Temes, 2014, pág. 39). Puede hablarse en general de producciones en tres actos<sup>449</sup>, con cerca de quince números musicales, que se inician con un preludio a telón cerrado al que le sigue un coro. El coro también cierra cada acto. Cada número suele ser poliseccional y los concertantes se ubican normalmente al inicio de cada acto, con preferencia del texto cantado sobre el recitado. La relación entre la música y el texto que la genera suele estar muy cuidada. El texto presenta una forma tripartita<sup>450</sup> –presentación de los personajes, nudo o desarrollo donde predominan los concertantes, y desenlace donde vuelve a aparecer el coro (Casares Rodicio, 1999b, pág. 156 y 160)– que es la base del espectáculo de esta época. Esta estructura quedará marcada casi indeleblemente en el tiempo.

---

<sup>446</sup> La primera desde 1850 hasta la Restauración, la segunda durante este período, la tercera coincidente con el reinado efectivo de Alfonso XIII y la cuarta con la dictadura de Primo de Rivera, la II República, la Guerra Civil y los primeros años de la posguerra (Temes, 2014, págs. 37 y 38).

<sup>447</sup> Con los problemas que ello conlleva, ya que aunque a veces se ha buscado por parte del público la calidad y el buen gusto, en otras épocas han primado la vulgaridad y la broma fácil o de mal gusto, influyendo todo ello en el resultado final del espectáculo.

<sup>448</sup> No se puede olvidar que la zarzuela se trata de una obra de teatro con números musicales que enriquecen el libreto.

<sup>449</sup> Aunque es frecuente también la presencia de dos actos y menos habitual la de cuatro actos.

<sup>450</sup> No confundir el concepto de tres actos con la división formal argumental y de la trama.

La respuesta del público del momento es abrumadora y se crea una demanda del producto tan grande que se produce hasta escasez de músicos para los numerosos espectáculos que se simultanean en las grandes ciudades. El negocio atrae a otras formas que diversifica la oferta en varias direcciones, destacando Los Bufos Madrileños de Francisco Arderius –adaptando el concepto de los Bouffes Parisiens– y la compañía El Recreo, que reducen las extensas producciones previas a unos escasos 50 minutos, con la idea de abaratar la taquilla y mantener el público en época de crisis. Se trata de los primeros antecedentes del cuplé, la opereta y la revista (Casares Rodicio, 1999b, pág. 162).

Siguió un segundo período –último cuarto del siglo XIX– en forma de relevo generacional, marcado por el surgimiento del denominado género chico, una fórmula coincidente tanto en lo literario como en lo lírico que aparece, no como la zarzuela grande a partir de unos músicos que buscan una alternativa a la ópera, sino del entorno del teatro por horas. Se trata de una zarzuela breve que, a partir de 1880 y hasta aproximadamente 1910 (Díaz, 1999, pág. 88), se denomina popularmente como género chico, desarrollada generalmente en un acto (Casares Rodicio, 1999b, pág. 158). La posibilidad de realizar varias funciones diarias –hasta cuatro dentro del teatro por horas– amortizaba las producciones a la vez que facilitaba el acceso a más público con menos posibilidades. Destacan características definitorias como el costumbrismo, que se llegó a enquistar en el casticismo y el madrileñismo, aunque no fue el único tópico explotado. Las músicas de los salones de baile son los elementos básicos de esta época: habaneras, chotis, tangos, pasodobles, valsos, etc., que acaban convirtiéndose incluso en números aislados más allá de las propias representaciones teatrales. El estilo de los sainetes que rigen el espectáculo es, generalmente, cómico. A ello colaboran libretos llenos de acentos por regiones geográficas, de errores gramaticales e incluso de jerga barriobajera. A esta nueva tendencia se asociaron grandes músicos como Ruperto Chapí, Tomás Bretón, Federico Chueca o Gerónimo Giménez, entre otros nombres.

Una tercera etapa de “eclosión” (Temes, 2014, pág. 69) se inicia con el nuevo siglo, tras la crisis de 1898 y el inicio del reinado de Alfonso XIII. En este período se produce una especie de ampliación de las propuestas anteriores y el teatro es un auténtico “vicio nacional” (Amorós, 1991, pág. 70). Es el momento de la renovación generacional y de la ampliación de la nómina de autores como Vicente Lleó, Amadeo Vives, José Serrano, Pablo Luna, Manuel Penella, Jesús Guridi, José María Usandizaga, Francisco Alonso o el equipo formado por Reveriano Soutullo y Juan Vert. Por un lado, el género chico ha desplazado a la zarzuela grande. Por otro, aparecen géneros como la opereta –adaptados de los gustos europeos de finales del siglo XIX a los españoles de inicios del XX– que cambian el foco del ya manido costumbrismo localista hacia

nuevos ambientes y temáticas: entornos aristocráticos y países exóticos<sup>451</sup>. También las músicas se actualizan y se adaptan a los nuevos libretos, con elementos arabizantes y danzas europeas, algunas ya asimiladas como nacionales pese a su origen extranjero. Otra vuelta de tuerca del género chico en esta época lo constituyen la revista y el género ínfimo, con connotaciones que van de las variedades como puro entretenimiento –que preludian incluso las veladas de lucha, circo, magia, etc. (Díaz, 1999, pág. 118)– a la insinuación o lo directamente sexual. Fue una alternativa que se denominó sicalíptica y que fue derivando hacia los cafés.

Pero lo más destacable de este período es el resurgimiento que vive la zarzuela grande, que vuelve a exponer el “eterno dilema de la ópera española” (Temes, 2014, pág. 76). Para este esperado renacimiento se levantó el Teatro Lírico (1902), pero asuntos como la emigración a Hispanoamérica o el tema de los derechos de autor impidieron un mayor desarrollo. Pese a las posibilidades de los nuevos medios de difusión de la zarzuela como eran por ejemplo los pianos mecánicos, el fonógrafo, el gramófono y el cine –que paradójicamente en sus inicios supuso un elemento propagandístico de las producciones líricas– no se desplegó lo suficiente para destacar frente a propuestas más comerciales.

El último período (1925-1950) pertenece a una convulsa época social y política –dictadura de Primo de Rivera, Segunda República, Guerra Civil e inicio de la dictadura de Franco– que inevitablemente marca su devenir. Pese a la impresionante ebullición de músicos relacionados con la Generación del 27, como zarzuelistas cabe destacar escasos nombres, sobresaliendo Federico Moreno Torroba, Jacinto Guerrero y Pablo Sorozábal<sup>452</sup>. El público de la época no ha vivido el esplendor del siglo XIX y prefieren nuevas temáticas alejadas del repertorio histórico. Se encuentran, además de con una reducción del número de producciones y un encarecimiento de los precios<sup>453</sup>, con una competencia nueva: el cine, la radio<sup>454</sup> y la industria discográfica, que restarán público al teatro y harán que primen piezas más inmediatas, frente al desarrollo dramático, que es la base del espectáculo<sup>455</sup>. La zarzuela se polariza en dos grandes grupos –

---

<sup>451</sup> Un buen ejemplo puede ser *La corte del faraón* (1910), con libreto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, con música de Vicente Lleó.

<sup>452</sup> Destaca en Pablo Sorozábal su actitud contraria a la fiebre consumista del mercado de la zarzuela de inicios del siglo XX y su valoración como producto artístico, en primer lugar. También hay que considerar que, debido a su pasado politizado, sufrió en la dictadura de Franco un menosprecio que seguramente influyó en su producción.

<sup>453</sup> La crisis de 1929 en Wall Street tuvo su repercusión máxima en la España de 1932 (Valera, 2011).

<sup>454</sup> La radio fue, por su parte, un importante difusor de la música con arias de ópera o zarzuela y copla (de la Ossa Martínez, 2011, pág. 49).

<sup>455</sup> Como muestra de la competencia, se indica que tras la Guerra Civil en Madrid estaban registrados diecisiete teatros, tres teatros de variedades, veinticuatro cinematógrafos, ocho cines de sesión continua y seis cines con fin de fiesta (Amorós, 1991, pág. 75), mientras que en 1933 se podían encontrar hasta ciento cuatro teatros en la capital (Díaz, 1999, pág. 92).

aunque a nivel teórico, pues en la práctica se produce una constante mezcla de géneros (Amorós, 1991, pág. 76)–, uno que supone la revitalización de la zarzuela grande en dos o tres actos y otro en forma de revista musical u opereta arrevistada. Muchos autores alternaron la zarzuela grande, el sainete lírico y la revista (Berlanga Fernández, 2001).

Si bien durante la guerra se trató de mantener giras y producciones en ambos bandos, incluso compartiendo repertorios y compañías<sup>456</sup> (de la Ossa Martínez, 2011, pág. 70), la situación fue evidentemente dramática, especialmente para conseguir hombres para cantar sus papeles, pues la mayor parte habían sido llamados al frente. Son significativas las diferencias entre los dos lados, puesto que mientras que la República mantuvo un mayor énfasis en la composición, la dictadura apoyó más la interpretación, empleando a los músicos de rango internacional<sup>457</sup> como ejemplos del compromiso patriótico con una visibilidad externa positiva, ocultando una realidad mediocre (Moreda Rodríguez, 2017, pág. 30 y 31).

Aunque una importante parte de la cultura huye de España tras la guerra, en el campo de la zarzuela apenas tuvo repercusión porque “los artistas del género lírico eran personajes muy populares [en ambos bandos] entre el pueblo español, a los que el régimen de los vencedores prefirió no represaliar” (Temes, 2014, pág. 93) y porque las figuras más vinculadas con la Generación del 27 no se interesaron especialmente por la renovación de la zarzuela. De esta manera, los creadores de los años treinta serán los que continúen en los años cuarenta y la nueva generación que tomaba el relevo, por lo general, no mostró interés o no obtuvieron el éxito de épocas previas, especialmente en el campo de la zarzuela grande, que se había intentado revivir entre 1923 y 1936. Con frecuencia, la creación de zarzuelas fue uno de los pocos recursos que, como compositor, permitían salir adelante, especialmente en la posguerra (Martínez-Lombó Testa, 2019, pág. 195).

Las propuestas de renovación no se supieron o quisieron aprovechar porque, por ejemplo, Moreno Torroba se mantuvo en su costumbrismo, Jesús García Leoz intentó su modernización con coreografías a partir de 1949 y Sorozábal –que sufrió una dura depuración– trató de escapar de los tópicos españoles y alternó estos con las músicas contemporáneas de baile que venían del extranjero, aunque manteniendo un buen nivel teatral y musical. Pinedo participó, como se verá más adelante, de este nuevo rumbo que, sin llegar a la exitosa zarzuela arrevistada de Francisco

---

<sup>456</sup> Los dos frentes mostraron una auto-reivindicación del género como propio, tal y como se muestra cómica pero representativamente en la película *La vaquilla* (1985) de Luis García Berlanga.

<sup>457</sup> Figuras como Regino Sáinz de la Maza, Ataulfo Argenta, José Cubiles, Lola Rodríguez Aragón o Gaspar Cassadó fueron empleados en los festivales de intercambios hispano-germánicos, como muestras de la valía y buen estado de la música española tras la guerra.



Alonso, Jacinto Guerrero y otros, sí que contiene sintonías con el público del momento, que busca formas de ocio más inmediatas con el fin de escapar del drama que se vive en el día a día de la calle.

Tradicionalmente el entretenimiento de las clases más modestas ha sido distinto del de las clases burguesas, pero se muestra tendente en el tiempo a la imitación de este (Fernández Díez, 2004, pág. 54). Un ocio común a todos mantenía abarrotados, pese a la dura situación económica, los lugares de diversión (González Manrique, 2001, pág. 143). Los ritmos latinoamericanos y las instrumentaciones de *jazz* sobre melodías sincopadas fueron los preferidos por los españoles de los años cuarenta. Una vez más, la taquilla mandaba, pero el género ya no pudo conectar con la nueva sociedad, la de la década de 1950. El repertorio histórico de la zarzuela pesaba y era eso: historia. En este último período, sin embargo, es cuando se llevan a cabo las composiciones de Pinedo para el teatro lírico (1942-1953) y por ello sus producciones muestran una constante variabilidad. Si las primeras producciones recogen las propuestas de recuperación de la zarzuela grande –*El montañés, La masía del cuervo*–, en las posteriores vira progresivamente a una mayor participación de elementos actualizados propios de la opereta –*Ernestina, Paloma la desdeñosa*– o del entretenimiento más banal –*La Titiritaina, S. E. El Sainete*– que les permita competir con las nuevas formas de ocio.

Puede decirse que la creación artística en el teatro lírico a partir de los primeros años cincuenta apenas existe más allá de la revista y los espectáculos con música. También, se va perdiendo esa tradición por la que las élites acudían al teatro dos o tres veces por semana, mientras que la clase trabajadora se tenía que conformar con asistencias en actos con precios populares que se promovían especialmente en festividades (Fernández Díez, 2004, pág. 62). La zarzuela fue un género que desde los años setenta fue denostado y minusvalorado por musicólogos, críticos y compositores (Mejías García, 2017, pág. 36), lo que hace que se pierda una perspectiva lineal y más objetiva que se está recuperando en los últimos años con los estudios sobre la zarzuela en general<sup>458</sup>. Se trata de identificar las características y contextos de la época en la que cada género estuvo vigente y las necesidades de los compositores de adecuarse a las exigencias del momento.

---

<sup>458</sup> Incluso puede que en esa falta de interés haya influido la desidia del mundo investigador por el género de la zarzuela durante décadas (Clark y Krause, 2013, pág. 10). Por fortuna, en los últimos años se está revalorizando el género, lo que está suponiendo la recuperación de obras mediante ediciones –Serie Música Lírica del ICCMU– y reposiciones o revisiones en el escenario –Teatro de la Zarzuela– con su consiguiente estudio y documentación por parte de investigadores que estudian estos repertorios en su contexto sociocultural.

#### 4.1.2. Los libretos

El texto en la zarzuela es un elemento esencial. Actualmente se ha perdido la perspectiva de este hecho, debido principalmente al período de la segunda mitad del siglo XX, el cual se focalizó en antologías –grabadas en gran parte por cantantes de calidad pero que no se habían subido nunca a un escenario a representarlas– que solo contenían los números musicales o incluso selecciones de ellos, bien cantados o instrumentales. Pero las antologías no son la zarzuela en sí, y los compositores y empresarios como Moreno Torroba las rechazaron por la pérdida del espíritu teatral que suponen (Clark y Krause, 2013, pág. 220).

El libreto de una zarzuela contiene los textos declamados –en prosa o en verso– más los textos cantados –generalmente en verso– y entre ambos se desarrolla la acción teatral. Cada una de las épocas que se ha visto arriba que conforman la historia del género ha sido definida por la tipología de los libretos. Los costumbrismos, el tipismo, el casticismo o la chulería madrileña a veces son estereotipos creados por estos textos –sobre todo a partir de los años veinte del siglo XX– que han calado en la historia de forma tan indeleble que en la actualidad son difíciles de eliminar.

La estructura del libreto en actos define por lo general su encaje en un modelo u otro de zarzuela, puesto que la denominada “grande” acoge dos o tres actos mientras que los que contienen un solo acto encajan mejor en el denominado teatro por horas y en el género chico. A su vez, cada acto puede contener varios cuadros –que se corresponden con el cambio de decorado– y varias escenas –definidas por las entradas y salidas de los actores– que con frecuencia condicionan a la música, precisando de repetir algún número o de crear algún interludio específicamente para ayudar al tiempo necesario por los tramoyistas para los cambios de escenario, como se verá más adelante. La falta de calidad del libreto de zarzuela, muchas veces, al igual que ha ocurrido con frecuencia en la ópera<sup>459</sup>, supone una merma en la calidad del producto final ya que, al fin y al cabo, se trata de teatro. Federico Moreno Torroba, uno de los más experimentados zarzuelistas a la vez que empresario, consideraba que era preciso un buen libreto con posibilidades de éxito, ya que la sola partitura no era suficiente para salvar la representación (Clark y Krause, 2013, pág. 254). La elección del texto, por lo tanto, puede ser esencial para el compositor, aunque las necesidades económicas han demostrado que muchas veces un gran compositor debe aceptar un libreto deficiente con la esperanza de que la música

---

<sup>459</sup> Así lo indica expresamente Rafael Frühbeck de Burgos en un coloquio en las Jornadas de zarzuela 2013 en Cuenca (González Lapuente y Honrado Pinilla, 2014, pág. 144).

realce las partes esenciales. Otras veces, el texto se va realizando de forma paralela a la creación musical, apenas con unas horas de antelación (Martínez del Fresno, 1999, pág. 182).

Atendiendo a los textos empleados por Pinedo, destaca que las primeras producciones parten de escritores locales de la que era entonces su residencia: Haro. *El montañés* (1942) se basa en textos del jarrero Fernando Díaz Cormenzana. Para *Ernestina* (1944), Pinedo acude de nuevo a un harense amante de la literatura, el teatro y la cultura en general: Enrique Hermostilla. *La masía del cuervo* (1943), sobre un texto del castellano Julián Velasco de Toledo<sup>460</sup>, es la excepción. Las tres siguientes producciones cuentan con una de las plumas más prolíficas e importantes de La Rioja en cuanto a textos creados para la escena como fue Pepe Eizaga. Los textos de *La Titiritaina* (1944), *Paloma la desdeñosa* (1946) y *S. E. El Sainete* (1953) son una buena muestra de la brillantez y facilidad que este tenía para crear libretos y de la confianza que depositó en Pinedo como compositor<sup>461</sup>. La producción musical –no fechada– titulada *La Galeota reforzada* pone música a los textos de Francisco López de Zárate (1580-1658, denominado el Caballero de la Rosa) redactados en el siglo XVII (López de Zárate, 1951) a partir de la edición, estudio y notas críticas de Lope Toledo publicada por el IER en 1951.

Cada texto tiene su propia personalidad, y como siempre es previo a la música, le imprime su carácter y su estilo. Por ejemplo, el texto de *El montañés* (1942) viene definido por el propio libretista en la portada como “Sainete lírico” y contiene ambientes bandoleros de la sierra sevillana y figuraciones y escenas románticas. La música se corresponde con un estilo costumbrista, a base de piezas dramáticas, algún dúo cómico y varias romanzas, todo alternado por zambras, pasodobles y otras piezas bailables de corte nacionalista. Sin embargo, *Ernestina* (1944) es una obra coetánea, situada en los ambientes contemporáneos de los años cuarenta, definida como “Comedia musical” por el libretista, quien la redacta con un lenguaje moderno y limpio, lejos de la retórica clásica. La música de Pinedo se ajusta a este estilo, componiendo las correspondientes músicas “modernas” como foxes o danzones, a las que acompaña el omnipresente pasodoble. También presenta un texto ligero y lleno de guiños graciosos *Paloma la desdeñosa* (1946), que pese a emplear formas como las zambras, los pasodobles o las bulerías respira un ambiente fresco y lúdico. Es una buena muestra de la influencia del texto en la música,

---

<sup>460</sup> Julián Velasco de Toledo (Molina de Aragón, Guadalajara, n. 17 de febrero de 1889 – fallecimiento desconocido) fue taquígrafo, director de *El Día* (entre 1914 a 1930) y de *Revista Castellana*, ambas en Cuenca. También publicó trabajos en numerosa prensa española, especialmente en *El Castellano* y *El Diario de Burgos*. Firmaba sus ripios como “El Tío Corujo” (Morales, 2013).

<sup>461</sup> De las dieciocho obras musicalizadas sobre libretos de Pepe Eizaga, tres lo fueron por Eliseo Pinedo. También es destacable el hecho de que la mayor parte ya habían sido compuestas antes de que Pinedo comenzara a componer para el teatro lírico y finalizara sus estudios oficiales de composición.

o de la capacidad del músico de asimilar el estilo del texto y saber plasmarlo en sonidos, recreando un paisaje sonoro.

Las temáticas también son muy variadas, pero destaca históricamente el costumbrismo de la vida rural española, una visión en la que la dureza del trabajo, la paupérrima situación de muchos lugares o la lucha de clases se muestran de una manera idealizada. En este entorno se pueden encuadrar *El montañés* y *La masía del cuervo*.

La vida en el campo español es, para los libretistas de zarzuela, alegre y sana; los campesinos rezan, bailan, aman y son relativamente felices; y aunque no se niega lo esforzado de su día a día, la bondad propia y el entorno lo compensa[n] todo. Y por supuesto, se vive la vida cristiana de una manera ejemplar [...] y la devoción cristiana encuentra siempre su recompensa (Temes, 2014, pág. 115).

Otro espacio referencial presente en las zarzuelas a lo largo de la historia es el entorno histórico. Pinedo acude a ello cuando, con la música incidental de *La Galeota reforzada*, visita el siglo XVII con una correcta adecuación al momento de la acción. Se trata de una tipología frecuente en la opereta, en la que se visitan otros países y civilizaciones.

El tercer grupo de temáticas de los libretos del catálogo de Pinedo está formado por los textos de ambiente más o menos contemporáneo –o atemporal o no claramente definido–, huyendo de los manidos dejes madrileños de los que tanto se abusó con el género chico de finales del siglo XIX y principios del XX. La red de teatros logroñesa que mantenían estas programaciones es abundante en la primera mitad del siglo XX, aunque la calidad frecuentemente se resentía al ser productos por o para provincias (Fernández Díez, 2004, pág. 77). En este caso, muestra contemporaneidad con el espectador, moderniza el espectáculo y obliga a Pinedo a recurrir a estilos musicales de moda, en los que se muestra muy experimentado por sus trabajos para las orquestinas. Son ejemplos de esta tipología *Ernestina*, *Paloma la desdeñosa* y *S. E. El Sainete*.

Las clasificaciones que los propios libretistas hacían de sus obras son de lo más variado e incluso se van modificando en el tiempo por los propios autores. Así, en algunos casos, en el libreto aparece una definición de género, en la versión orquestal se indica otra y en la reducción de piano una tercera. El caso más claro es el de *El Montañés*, que aparece como “Zarzuela en 3 actos”, como “Sainete lírico en 2 actos, el segundo dividido en 2 cuadros” y como “Sainete en 3 actos”. Quizá el hecho de su composición en 1942 y su reposición tras el premio conseguido en 1947 hace que en ese dilatado espacio de tiempo se produzcan modificaciones del concepto de la estructura que implican una reasignación, tanto del género como de la división formal. Quizá la experiencia de la puesta en escena y la recepción del público hacen pensar en que la trama argumental no da para una definición de zarzuela –que es un concepto pasado de moda y por

lo tanto poco comercial– o que precisa mayor o menor número de descansos por la experiencia de la respuesta del público.

#### 4.1.3. El concepto del *jazz* en los años cuarenta

Existe un gran número de referencias a la denominación de *jazz* desde los mismos inicios del siglo XX. Como género musical de definición ambigua, se puede considerar que aparece en la vida musical española desde casi sus orígenes y sus tendencias estilísticas fueron variando a lo largo de los años y con las modas. En su aplicación al teatro lírico, se trata de diversos estilos que confluyen por su origen en un mismo concepto: *foxtrot*, *charleston*, *cake-walk*, *ragtime*, etc., que fueron aprovechados por músicos más o menos conocedores de sus recursos técnicos. Con frecuencia, la falta de cercanía a las fuentes y la contaminación con otros géneros dio lugar, o bien a engendros con el nombre de moda pero que no mantenían la esencia del aire original, o a mestizajes de lo más afortunado (Martín, 2017, págs. 207 y 208). Numerosas canciones recogen denominaciones relacionadas con él y su influencia, como producto que se convirtió en moda, llegó inevitablemente a la permeable zarzuela, ese conglomerado tan español de influencias localistas, nacionales y extranjeras en la que todo acaba entrando. Basta recordar que los valeses, pasodobles o chotis (*schottisch*) tienen origen foráneo pero acabaron convirtiéndose en productos nacionales (Barrera Ramírez, 2018, pág. 243).

En 1941 se acogían conciertos de *jazz* con mayor aceptación que los de música clásica y eran sus melodías las que canturreaban hasta “las criadas del servicio mientras sacuden las escobas” (Iglesias I. , 2010, pág. 120). Si bien a principios del régimen franquista no fue considerada como una música subversiva, poco después trataron de eliminar aquellas influencias extranjeras que impedían la reconstrucción identitaria bajo el yugo del nacionalismo –nación y raza–, la tradición y el catolicismo (Fandiño Pérez, 2009, pág. 599). La música, como destacado instrumento cultural del primer régimen fue un importante campo de batalla, y el *jazz*, uno de sus principales problemas a combatir.

Desde las primeras décadas del siglo se convirtió en una moda que llenaba las pistas de los bailes y, por supuesto, salpicaba de nuevos ritmos las operetas y comedias musicales más comerciales. Pero a partir de la Guerra Civil y hasta aproximadamente 1945 se la denigró con criterios racistas e incluso antisemíticos, heredados del nazismo alemán (Moreda Rodríguez, 2017, pág. 113). En este sentido, la crítica de Francisco Padín en la revista *Ritmo* es reveladora.

[...] La música de “jazz”, exótica y sensual, a fuer de oírla en radios, en compañías de variedades e incluso en operetas y revistas de las que para engaño de inocentes e ingenuos llaman de espectáculo, sin contar el repertorio que se cultiva por las orquestinas en salones de baile, nos resulta ya insufrible, a más de ofender nuestros oídos con su ritmo de música negra, salvaje, cuando

hay tanto por extraer y vulgarizar de la cantera inagotable de folklore español, copioso y abundantísimo. Y aunque no fuese así, era español, y basta. (Padín, 1941, pág. 7)

La asimilación del *jazz* dentro de las músicas cultas acabó con el tiempo siendo un hecho aceptado, aunque donde más reticencias se observaron y donde menos se toleraron las hibridaciones fue en el sentido contrario. En su artículo de 1941, *Contra la prostitución musical. El Estado habrá de intervenir para proteger las creaciones artísticas*, López-Chavarri se expresaba así ante una situación continuamente repetida a lo largo y ancho de toda España<sup>462</sup>:

Las grandes obras de pintura y de escultura están puestas por doquier bajo la protección de los Gobiernos. Si a un cretino se le ocurriera poner un aditamento blasfemo al Cristo de Velázquez, o un detalle indecente a la Venus de Milo, serían duramente sancionados. Pues entonces, ¿por qué han de permanecer sin protección las más purísimas creaciones musicales, por doquier violentadas y escarnecidas, sin responsabilidad alguna para los culpables, antes bien con aquiescencia de las gentes y legítimo y buen provecho para los autores? [...]

Figúrate, lector, el cuadro: junto a la playa, el balneario que quiere ser distinguido; cenas caras; el comedor, rebosando gentes; muchachitas muy descotadas; hombres estilo “americano” de cine, de pelo charolado. ¡¡Y la orquestina!! Suenan las primeras notas y se levantan las parejas de todas las edades: jóvenes y maduras. Allí mismo, entre las mesas, pónense a bailar, ante la música más plebeya que nadie imaginarse pudo. Un baile tremendo, de “doble intención”, silencioso, sin risas, sin alegría, pero lleno de baja sensualidad; las parejas se apretujan con cínico ensimismamiento.

De pronto surge el mayor envilecimiento musical. La orquestina, al ritmo irreverente del “jazz”, toca en tiempo de “fox-trot” la marcha de *Lohengrin*, y con canallesca instrumentación, a ritmo de la “java”, el maravilloso *Estudio en mi mayor*, de Chopin; y una bocina de cartón “cantó” el “Adagio” de la *Patética*, de Beethoven (¡y fue aplaudido!); y al compás de machicha fue violada la *Primavera*, de Mendelssohn, presentada a la pública vergüenza (o mejor, desvergüenza) por trompetazos con sordina, saxofón, banjo y toda serie de ruidosos aditamentos.

¡Oh, y había oyentes de calidad! Una damisela de labios elípticamente rojos y espaldas mostradoras, se acercó a los músicos, preguntándoles: “¿No tocan nada de Bach?” ¡¡¡Y contestaron que sí!!!

Hay escuelas oficiales de arte, en donde se aprende a admirar y amar las grandes creaciones. Entonces, ¿cómo pueden vivir impunes esas villanías cometidas contra la más sublime música? (López-Chavarri, 1941, pág. 5)

Nemesio Otaño, desde su atalaya de la revista *Ritmo* en 1941, apelaba a evitar “hacer el indio” con esas indecorosas músicas<sup>463</sup>. En términos semejantes se expresaba el propio Joaquín Turina quien, como Comisario General de Música, hacía un llamamiento al control de estas situaciones (Martínez del Fresno, 2001, pág. 78). El resultado fue que en agosto de 1942 se llegaron a prohibir este tipo de interpretaciones de clásicos a cargo de formaciones de *jazz* o de música ligera, y el veto se hizo extensivo a las emisiones radiofónicas poco después. Otros, como Joaquín Rodrigo

---

<sup>462</sup> El artículo ha sido parcialmente reproducido en diversos estudios, pero se copia aquí casi en su totalidad a partir de la publicación realiza en *Ritmo* para entender el principal aspecto de reivindicación que pretendía López-Chavarri.

<sup>463</sup> Nemesio Otaño citado en I. Iglesias (2010, pág. 125)

en 1944, acudían a explicar ese rechazo aludiendo que la música negra se caracterizaba por el ritmo, en un intento de reemplazar la misma alma de la música blanca que es la melodía. Se defendió la idea de esa especie de conspiración norteamericana para corromper la cultura española con su cosmopolitismo y su inmoralidad<sup>464</sup>, llegando incluso a ser considerada por otros como un argumento más del contubernio judeo-masónico (Delgado Idarreta, 2006, pág. 132). Pese a todo, se constituyó como un estilo de canción favorito también en la radio –incluso pese al intento de limitación llevado a cabo por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de junio de 1943– y en los bailes fue el más demandado de los años cuarenta en España, desbancando a otros como el tango, el pasodoble y los corridos o las rancheras mexicanas (Iglesias I. , 2010, págs. 123 y 126).

Sin embargo, a partir de 1945, tras la derrota militar de los fascismos en la Segunda Guerra Mundial, la postura oficial suaviza su mensaje y comienza a aceptar la influencia de las músicas populares extranjeras, incluso la dulcifica. Se emplean las “músicas de los negritos” como fondos sonoros de los documentales y películas, pasando al teatro lírico y convirtiéndose en un “dialecto musical de nuestro siglo” (Iglesias I. , 2010, págs. 127-130). Las limitaciones a su uso se fueron relajando y acabó siendo un género aceptado por todos los estamentos. El hecho de que revistas como *Ritmo y Melodía* –publicación centrada en el jazz más ortodoxo aunque luego fue generalizándose– fueran en 1946 la de mayor tirada en España, por encima de *Ritmo*, sugiere que los gustos de la población española estaban claros (Moreda Rodríguez, 2017, págs. 114 y 117). Incluso, en abril de 1945 se convoca, por parte de la Vicesecretaría de Educación Popular, un concurso para la creación de una orquesta ligera en Radio Nacional de España –en paralelo con otro para una orquesta de cámara– y que denominan “de sobremesa”, “de hotel” u “orquestinas”, siendo su repertorio triple: “música de género” (intermedios, caprichos, serenatas, barcarolas, nocturnos, romanzas, canciones, suites, valeses, etc.), “oberturas y fantasías de óperas, zarzuelas y películas” o “bailables de preferencia españoles” (Martínez del Fresno, 2001, pág. 82).

De cualquier manera, fue una música presente en la sociedad como forma de evasión de especial relevancia en la primera posguerra, que vivía una renovación constante, con características seleccionadas al gusto del momento y realizada con gran efecto instrumental, que incluso llegó a modificar los gustos y los repertorios de las bandas civiles de música (Martínez del Fresno, 1998, pág. 237). Se extiende desde Madrid y Barcelona a las zonas de recreo costeras y se incluye en la música escénica, sustituyendo a los bailes europeos de las viejas

---

<sup>464</sup> En una línea similar se expresan Horkheimer y Adorno cuando hablan de la “dependencia de Europa respecto a los Estados Unidos”, es decir, de la enorme influencia estética de la industria cultural norteamericana en la europea, que imita modelos y procedimientos (Horkheimer y Adorno, 1987 [1944], pág. 160)

operetas, como admitía en 1944 Regino Sáinz de la Maza (Iglesias I., 2010, pág. 120). Los compositores que precisaban del negocio de moda quisieron “ser *hot*”, desde Francisco Alonso a Federico Moreno Torroba o Pablo Sorozábal, y los contenidos se combinaban e intercambiaban entre los dos estilos más habituales en la posguerra, que eran el *hot* y el *swing*<sup>465</sup>.

Pinedo acude al *jazz* desde sus primeras composiciones en los años treinta, como parte de este negocio que son los bailables y las orquestinas en las que participó en sus inicios como músico. El *jazz* como estilo –con todos los reparos desde el punto de vista estético del *jazz* profesional– es la base de gran parte de sus ediciones del “Repertorio Pinedo” que le posibilitaron adquirir el dinero suficiente para realizar los estudios con Vega Manzano. Se trata de la industria de la música de los años treinta y cuarenta, definida por la moda musical extranjera, pero que cala hondo en la cultura española del ocio, incluso en provincias. Por último, se cuela en numerosas producciones del teatro lírico desde los años veinte y se alarga su presencia en los estertores de la zarzuela hasta incluso los años cuarenta e inicios de los cincuenta, época en la que Pinedo lleva a cabo sus composiciones para este género, donde aparece como un añadido estético musical más. Es decir, se trata de un estilo que permeabiliza gran parte de su producción y la convierte en un producto deudor de su época.

---

<sup>465</sup> Tanto el concepto de *hot* como el de *jazz* de procedencia negra están enraizados en Nueva Orleans, Chicago y Nueva York y vinculados a la improvisación. Frente a él, está el *swing* como concepto de baile –válvula de escape en la depresión norteamericana posterior al 1929 y de la posguerra española– y otros como el *sweet*, *straight*, sinfónico o comercial (Iglesias I., 2010, pág. 122).



#### 4.2. La producción lírica de Eliseo Pinedo

A continuación se realizará un análisis y una descripción comentada de la producción lírica de Pinedo. Se ha partido en todo momento de las obras manuscritas, en distintas versiones o reducciones, puesto que la edición de la música para el teatro lírico era una rara posibilidad destinada a los particulares y en cualquier caso nunca para la ejecución, la cual funcionaba mediante copistas (Temes, 2014, pág. 154).

De cada zarzuela se han escogido para su análisis entre cuatro y seis números, con el fin de obtener una muestra representativa del estilo con el que están realizados. En todos se ha acudido al preludio, ya que sirve como presentación del lenguaje musical que va a mantener posteriormente en el resto de la zarzuela. Igualmente, se ha intentado seleccionar números distintivos: romanzas, dúos, tríos o partes corales, para obtener una muestra representativa. Se definen así sus características formales y estilísticas y se realiza una comparación con otras del mismo epígrafe e incluso con obras coetáneas de otros autores. Dado que intercalar en el texto los datos sobre los documentos analizados en sí –su localización, características físicas, descripción detallada del contenido, comparación entre fuentes, imágenes de los originales y de las digitalizaciones– supone un volumen grande de información, se ha optado por crear anexos documentales. En el anexo 9 está descrito el catálogo lírico ordenado por obras. En el anexo 11 se pueden consultar todas las partituras digitalizadas que no se incluyen ahora para no distraer excesivamente la descripción y de otros aspectos estrechamente relacionados, como la sinergia con el texto, su mayor o menor relación semiótica entre libreto-partitura y sus características propiamente musicales. En cada extracto de partitura incluida en el texto se relaciona la página y compás correspondiente de este anexo 11 para localizarla dentro de su contexto del número completo.

Las primeras cinco zarzuelas de Pinedo se compusieron en el breve período entre 1942 y 1946. Este impulso creador puede ser entendido desde una doble perspectiva. Primeramente, es un momento en el que precisa poner en práctica todos los procedimientos compositivos aprendidos en el conservatorio, pues está en su fase final de obtención del título y su lenguaje se personaliza por la preferencia de unos recursos u otros. Debe probarlos para reafirmarlos y convertirlos en algo propio. Como segunda consideración, es importante tener en cuenta la situación económica y social que la zarzuela vive en estos mismos años. Por ejemplo, Víctor

Ruiz Albéniz<sup>466</sup> reclamaba en 1943 apoyo del gobierno con el fin de establecer una gran compañía de zarzuela y garantizar exenciones fiscales a las compañías, lo cual reduciría costes y promocionaría los proyectos. En 1945, la *Revista Literaria Musical* urgía al gobierno a aprobar una ley que regulara el teatro lírico, protegiendo a los empresarios, de manera que los compositores pudieran centrarse en el trabajo de la creación, sin más preocupaciones<sup>467</sup> (Moreda Rodríguez, 2017, pág. 88). Es decir, se mostraban unas corrientes favorables a la creación de zarzuelas que bien pudieron animar a Pinedo como compositor en estos primeros pasos con su título académico recién obtenido.

#### 4.2.1. *El montañés* (1942) [EP 101]

Esta es la primera producción de teatro lírico llevada a cabo por Pinedo, conocedor de este campo por su participación en las numerosas zarzuelas que se habían ido realizando en Haro en las décadas de los veinte y treinta. Se compuso entre enero de 1942 –fecha del libreto– y abril del mismo año<sup>468</sup>, y su finalización corre paralela a la obtención del título de composición. Quizá esta sea la razón principal de que esta obra tenga un carácter “serio” o más académico, correspondiéndose con una zarzuela grande por su extensión. Paralelamente, los elementos musicales se muestran relevantes en la configuración de un estilo que va a desarrollar durante los siguientes años de una manera muy intensa, a la vez que se va adaptando a las necesidades estéticas impuestas por los libretos.

Fue estrenada<sup>469</sup> el 15 de abril de 1942 en el Teatro Bretón de Haro con los solistas Dorita Bayo (tiple), Dionisio Martínez (tenor) y Domingo Sánchez Parra (bajo), y una orquesta de veintidós músicos dirigidos por el propio Eliseo Pinedo. Se repuso en el mismo teatro el 6 de junio, poco antes de hacer su estreno en Logroño (de la Fuente Rosales, 2005, pág. 258). En esta ciudad se llevó a cabo una representación el 14 de junio en el Teatro Bretón, a cargo de la Agrupación Artística Hareense en dos funciones consecutivas (Somalo Fernández, 2004, pág.

---

<sup>466</sup> Crítico, redactor jefe y subdirector en *Diario Universal de Madrid* (1912-1924), redactor de *El Liberal* (1911-1912), *El Debate*, *El Liberal de Bilbao* y de *La Nación de Buenos Aires*; redactor, subdirector y director de *Informaciones* (1924-1945), director de la *Hoja del Lunes* (1939-1944), cronista de *ABC* y presidente de la Asociación de la Prensa de Madrid entre 1936 y 1943. Considerado como una voz representativa del periodismo en el Régimen de Franco y, por lo tanto, con un gran poder mediático, ejerció la crítica musical bajo el seudónimo de Acorde (Pizarroso Quintero, s.f.).

<sup>467</sup> Se recuerda que la zarzuela ha dependido siempre, desde sus orígenes hasta fechas recientes, de los resultados de taquilla y apenas ha dispuesto de fondos públicos (Temes, 2014, págs. 136-152).

<sup>468</sup> Puede que, como era habitual, a medida que se iba escribiendo el libreto, el autor le pasara los textos a Pinedo y este fuera escribiendo algunos números, de manera que se iniciara la composición antes de estar completado el libreto (Martínez del Fresno, 1999, pág. 181).

<sup>469</sup> Contiene el Sello de la Sociedad General de Autores de España, “Representación de Haro” en las partes instrumentales.

1.316). Se recuerda que esta obra fue premiada con el Tercer Accésit del Concurso Nacional de Zarzuelas de Radio Nacional en 1947.

El libreto<sup>470</sup> de *El montañés* está escrito por Fernando Díaz Cormenzana<sup>471</sup>, conocido localmente con el sobrenombre de “Almédora” (Verde Echaide, 1992, pág. 12), y está basado en la poesía *Diligencia de Carmona* de Fernando de Villalón (1881-1930). Situada en tierras sevillanas, en el entorno del paso de la sierra a la vega, está plagada de referencias románticas, con bandoleros y gitanas, con dejes andaluces pero en un ambiente que, extrañamente, evita el pintoresquismo del sur por estar ubicado espacialmente en la taberna, mesón y posada de “El Montañés”, de origen cántabro. Este ambiente da pie a un cruce de estilos entre músicas del norte y sur que se reflejarán en la mixtura de números de ambiente popular.

Está dividida en tres actos, cada uno con un cuadro, aunque en el libreto aparece como “dos actos, el segundo dividido en dos cuadros”. Sin embargo, la música –que es posterior y se supone que más cercana al resultado del producto que se considera como final– se estructura en tres actos. Pinedo compuso catorce números distintos para este “sainete lírico”, indicando que se repitiera el pasodoble del N.º 8 como intermedio entre el segundo y el tercer acto, por razones escénicas. El listado de las piezas musicales que lo componen –once cantadas y tres instrumentales– es el siguiente:

Tabla 8. Relación de números que componen *El Montañés* [EP 101].

EP 101-A	<i>Preludio (Moderato)</i>
EP 101-B	N.º 1. [Montañés, Juaniyo, Martina, coro general y bailadoras] ( <i>Allegretto Moderato</i> )
EP 101-C	N.º 2. <i>Canción Montañesa</i> [Montañés] ( <i>Moderato</i> )
EP 101-D	N.º 3. <i>Dueto cómico</i> . [Martina y Repiso] ( <i>Andante</i> )
EP 101-E	N.º 4. <i>Romanza de Tiple</i> [Carmela] ( <i>Andante</i> )
EP 101-F	N.º 5. <i>Dueto romántico</i> [Luis y Carmela] ( <i>Andantino</i> )
EP 101-G	<i>Interludio (Adagio)</i>
EP 101-H	N.º 6. [Rebeca, Manoliyo y Coro general] ( <i>Moderato mosso</i> )
EP 101-I	N.º 7. <i>Zambra</i> [Manoliyo, coro y bailarinas]
EP 201-J	N.º 8. <i>Paso-doble</i> [Rebeca y Coro]
EP 101-K	N.º 9. <i>Dueto cómico</i> [Martina, Repiso] ( <i>Allegretto</i> )
EP 101-L	N.º 10. <i>Romanza de tenor</i> [Luis] ( <i>Moderato</i> )
EP 101-M	N.º 11. <i>Terceto</i> [Carmela, Luis y Montañés] ( <i>Maestoso</i> )
EP 101-N	<i>Final</i>

La orquesta que solicita Pinedo para esta obra incluye las maderas a dos frecuentes, más un clarinete bajo, el metal con las trompas en *mi*<sup>b</sup> –habituales en Pinedo y en la época, pero no en

<sup>470</sup> Aunque las fuentes se consultaron en su día en el AMTH, las referencias actuales en el AIER son LEP/0104 y LEP/0105 (libreto) y LEP/0031, LEP/0033 y LEP/0064 (partituras). Tiene la referencia en SGAE con el número 2.023.893.

<sup>471</sup> AMTH. Libreto a máquina de escribir en dos colores,

la práctica actual de la orquesta–, trompetas en *do* y tres trombones –dos tenores y uno bajo–, dos percusionistas –timbales y “percusión”: caja, platos, bombo, castañuelas, tamboril, campanas, triángulo, pandero, “tantan”<sup>472</sup>–, arpa<sup>473</sup> y cuerda al completo. Teniendo en cuenta que esta es una orquesta de foso y que el escenario en el que se estrenó el 15 de abril de 1942 fue el Teatro Bretón de Haro –un foso de muy reducidas dimensiones– es altamente improbable que hubiera espacio suficiente para duplicar músicos en voces, así que el número de veintidós músicos citado por de la Fuente parece adecuado, aunque se perdiera alguna voz. También es difícil la posibilidad de disponer un/una arpista en Haro, aunque podría contratarse para la ocasión. De cualquier manera, se hace más probable que la versión orquestal consultada sea la ideal de Pinedo, o una copia de la versión enviada al Concurso Nacional de Zarzuelas de Radio Nacional de España donde obtuvo el premio. La instrumentación como se ve es rica, y la orquestación está técnicamente muy bien resuelta, con cuidado en las texturas cuando cantan los textos y densidad en los pasajes instrumentales que, debido a la textura polifónica de estos, resultan de gran intensidad. El empleo de los instrumentos se adecúa por lo general al carácter de la obra y trabaja por familias, doblando cuando la música lo requiere. Esta técnica, denominada *violinata*, es una influencia directa de la escritura vocal de Puccini (Clark y Krause, 2013, pág. 87).

Algunos de los números demuestran un gran oficio y adecuación de la música al texto, pese a ser su primera obra teatral lírica completa. La razón principal, aparte de las evidentes dotes que para ello demostró el compositor y de la técnica adquirida con el maestro Vega, es su experiencia poniendo en partitura textos para canciones de música ligera, especialmente las publicadas desde 1936 en sus Ediciones Musicales Eliseo Pinedo López, pero con estrenos ya desde 1933. El lenguaje empleado por Pinedo refleja costumbrismo en sintonía con el texto. Ambos comparten un romanticismo idealizado, con referencias a los tópicos locales y populares que se reflejan en las zambras y los pasodobles, pero también a las zarzuelas grandes, como puede ser el extenso preludio o las romanzas y coros, ubicados de manera canónica en la obra.

#### 4.2.1.1. *Preludio* [EP 101-A]

Destaca del *Preludio*, en primer lugar, su duración: a lo largo de seis minutos y medio recoge, como suele ser habitual en este tipo de obras para la escena, algunos de los motivos melódicos

---

<sup>472</sup> Tantan o tamtan –palabra llana– se refiere al membráfono, no al tam tam o tamtán –palabra aguda– o gong, habitual en la orquesta sinfónica actual.

<sup>473</sup> Aunque el arpa no aparece hasta bien entrado el N.º 3, posteriormente se convierte en un sonido esencial en la instrumentación.

de lo que va a ocurrir a continuación, pero no se limita a exponerlos y enlazarlos en una especie de popurrí, sino que los elabora de una manera académica<sup>474</sup>. A un inicio sobre *mi*b menor – aunque la armadura con tres bemoles sugiere *mi*b mayor, las alteraciones accidentales definen un claro modo menor–, con algunas características modales y sobre un primer motivo de tres compases, le siguen una serie de imitaciones del mismo, con distintas alturas e instrumentación. Estas imitaciones están técnicamente resueltas a base de progresiones de grupos de dos compases, hasta llegar a la tonalidad de la armadura, *mi*b mayor (c20). El motivo pertenece a la cabeza del N.º 8. *Pasodoble*.



Imagen 41. Compases iniciales del *Preludio* de *El montañés* con los primeros desarrollos del motivo por imitación (volumen II, anexo 11, pág. 3, cc1-12).

Continúan varios temas pertenecientes a diferentes números de la zarzuela, realizando en cada uno un desarrollo tanto melódico como armónico, empleando algunos de los elementos que serán característicos de su forma más académica de trabajo: progresiones –desarrollando secuencias de pequeños motivos que entrelaza contrapuntísticamente–, modificaciones de motivos para generar nuevos elementos melódicos (c58 y ss.) o para emplear elementos de su cabeza (cc98 y ss.), imitaciones (número 2 de ensayo) con texturas contrapuntísticas – generalmente imitaciones tonales, no reales, ya que es la armonía tonal la referencia

<sup>474</sup> Con esta expresión se trata de hacer referencia a la serie de procedimientos y recursos compositivos que se aprenden en la enseñanza reglada de los conservatorios, en los que la construcción armónica, contrapuntística y formal predominan sobre la melódica, que también es tratada de una manera distinta a la música de carácter más popular o destinada al mero pasatiempo.

predominante-, modulaciones a tonalidades vecinas y a grados cercanos a los que altera cromáticamente.



Imagen 42. Segundo motivo del *Preludio* (volumen II, anexo 11, pág. 4, cc20-27) que proviene del N.º 10. *Romanza de tenor de El montañés*.

Quizá en este momento el compositor se excede en realizar un muestrario de las posibilidades técnicas de las progresiones y variaciones sobre pequeños elementos de los motivos. Por ejemplo, el desarrollo que realiza a partir del c122 con células extraídas de los motivos principales pasa por hasta doce regiones tonales en 51 compases. Ocurre lo mismo con los cc174-225, donde las secuencias y los estrechos de las imitaciones se alternan y solapan entre todas las familias de instrumentos, comenzando en el viento madera y extendiéndose la textura polifónica a las cuerdas. El problema estriba en que tanta modulación realizada tan frecuentemente induce a una indefinición del centro tonal principal, pese a que todo el prelude está escrito con la misma armadura de *mi<sup>b</sup> mayor*. Esta es una característica recurrente en la obra de Pinedo, que usará a menudo, y es profusamente empleada incluso en su última obra datada, el *Himno Provincial* (1965).



Imagen 43. Tercer motivo del *Preludio* (cc61-64, volumen II, anexo 11, pág. 5) que pertenece al N.º 4 (aquí adelantado una negra) de *El montañés*.

Sobre todos estos procedimientos cabe destacar el uso constante de pequeñas escalas descendentes con numerosos añadidos cromáticos (cc69-121), que provienen de motivos de los compases finales de la zarzuela, creando una sensación de libertad tonal pese a la sólida base

armónica. Estas líneas casi cromáticas suelen discurrir en oposición y dirección contraria a las líneas melódicas principales y están a su servicio, consistiendo más en un efecto característico de Pinedo que en un elemento estructural. Sin embargo, el recurrente uso de este procedimiento a lo largo de la producción de todas las épocas de Pinedo hace que sea necesario destacarlo ya aquí.



Imagen 44. Pasajes de escalas con añadidos cromáticos en los cc91-95 (volumen II, anexo 11, pág. 6) del *Preludio de El montañés*.

Otro elemento que merece la pena resaltar en este preludio es la riqueza armónica por las notas añadidas a las armonías básicas, que dan lugar a acordes alterados –especialmente en el pasaje final (cc226-final), con *tempo Più mosso*– donde se superponen los pasajes de escalas con cromatismos, con las armonías también alteradas cromáticamente, reservándose la cadencia perfecta para el último compás, exclusivamente<sup>475</sup>. Aquí aparece una de las formas cadenciales más habituales en Pinedo al emplear una alteración cromática –hacia arriba en este caso– de manera que aparece un acorde que escapa a la armonía tradicional de la cadencia pero que resuelve al encontrarse a un semitono de otra nota del acorde siguiente, que sí pertenece a la cadencia habitual. En el ejemplo que sigue ocurre con el *do<sup>b</sup>* de los cc239-240 que hace del segundo grado (*fa*) un acorde disminuido en lugar de un menor.

---

<sup>475</sup> Más adelante se verán ejemplos en los que las cadencias perfectas V-I aparecen en la *coda*. Sin embargo, en los dos o tres últimos compases prefiere realizar una cadencia sorprendente, generalmente jugando con las armonías que pueden crear alteraciones cromáticas, o mediante la superposición de dos acordes (véase por ejemplo el final del N.º 5 de *La Masía del Cuervo*).



Imagen 45. Compases finales del *Preludio* de *El montañés* (volumen II, anexo 11, pág. 12).

Los otros movimientos instrumentales, el *Interludio* y el *Final*, pese a tener una buena realización, no son tan densos. Sus texturas, armonizaciones y desarrollos tonales no muestran tanta complejidad.

#### 4.2.1.2. N.º 4. *Romanza de Tiple* [EP 101-E]

Las dos romanzas –para tiple y para tenor– contienen los momentos líricos más memorables de toda la zarzuela, como suele corresponder a estos números. La N.º 4. *Romanza de Tiple*, destinada a Carmela, alterna los pasajes instrumentales que introducen cada estrofa con un carácter y *tempo* distinto, empleando diferentes líneas melódicas, algunas de ellas recurrentes. Mantiene una estructura poliseccional que se va ajustando al libreto, cambiando el *tempo* en función del carácter de este. Emplea motivos melódicos que son recurrentes, por lo que mantiene unidad.

A veces, aparecen melodías diferentes sobre un mismo motivo rítmico (cc65-74 basado en los cc11-18), lo cual también imprime coherencia a pesar de la diversidad de líneas melódicas. Como parte más destacada, el final está lleno de coloraturas, tanto por disminución de valores (cc99-106) como por una *cadenza* virtuosa (número 5 de ensayo), por el tipo de floreos y por la tesitura –por lo menos llega una vez al *si*5 y tres veces al *la*5 y sugiere un casi inalcanzable *re*6 en la penúltima nota al que da la opción de sustituir por un *sol*5– reclamando el aplauso del público como final virtuoso. El juego de esta parte final, entre la orquesta –en concreto la flauta 1ª– y la tiple, se asemeja más a un dueto en el que se alternan las contestaciones que a una romanza a solo. Al parecer, este tipo de despliegues virtuosísticos no resultaron adecuados a las posibilidades vocales de los cantantes, puesto que las siguientes producciones de Pinedo las evitan. Posiblemente no disponía de intérpretes tan capaces, por lo que reduce tanto su rango dinámico como la tesitura y la dificultad en la ornamentación.



The image displays three systems of a musical score for a tiple. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are written below the vocal line. The first system (measures 107-109) includes the lyrics: "pe - na. de plu - mas blan - cas. de vo - ces al - bas." The second system (measures 110-111) includes: "de las es - tre - llas A". The third system (measures 112-114) includes: "un lu - ce - ro que en el ar - pa llo - ran - do es - tá sis pe - nas de a - mor." The piano accompaniment features a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more sparse accompaniment in the left hand.

Imagen 46. Compases finales del N.º 4. *Romanza de tiple* de *El montañés* (volumen II, anexo 11, pág. 18).

#### 4.2.1.3. Interludio [EP 101-G]

Se trata de un *Adagio* en el que se acerca a la música de salón, con estructura clara de lied tripartito (A-B-A) o forma ternaria-reexpositiva de romanza (Zamacois, 1987, pág. 251). Presenta una buena realización de las modulaciones, sentido lírico y correcta armonización. Todo ello aparece enclavado dentro de una estructura armónica simple en la cual –elemento que se definirá como característico de Pinedo en gran parte de su música– el final muestra detalles de originalidad por la alteración armónica y el uso de imitaciones de alguna sección del motivo principal en distintas alturas e instrumentos. Es una música creada para el cambio de decorados entre actos y no contiene ninguna melodía que antes o después vaya a aparecer en la zarzuela. Puede pensarse en un reaprovechamiento de materiales previos o una creación realizada ante

la necesidad de un tiempo extra para los tramoyistas<sup>476</sup>. En cualquier caso se trata de una obra elegante y bien resuelta, a base de una melodía acompañada con sus interesantes modulaciones y armonizaciones (cc9-28), que no desentona con el resto de las composiciones de Pinedo para este libreto.



Imagen 47. Compases iniciales del *Interludio* (tema A) de *El montañés* (volumen II, anexo 11, pág. 19).

#### 4.2.1.4. N.º 10. Romanza de tenor [EP 101-L]

Por su parte, la segunda romanza está destinada al personaje de Luis y tiene de nuevo una estructura muy fragmentada, basada en el perfil tripartito, pero con añadidos. Estos surgen en forma de introducción instrumental en *Moderato* (cc1-8) que aparece recurrentemente en distintas elaboraciones (cc17-24, cc59-66), algunos puentes en *Andantino* y los bloques principales que presentan las estrofas principales y el estribillo en *Moderato animato* (cc25-41). Este último contiene los motivos melódicos más reconocibles y afortunados de la obra y emplea constantes efectos agógicos –calderones, *tenutos*, *ritardandi*, *a tempo*– buscando el mayor lucimiento del tenor, apoyándose en las notas más agudas en los acentos perentorios o preparando los saltos más efectistas. La esperada reaparición de esta sección (cc67-83) da paso a una *coda* final que retoma elementos previos, pero los transforma en su homónimo menor –mixture modal que es muy habitual en los compases finales de muchas de sus obras–, dando un

<sup>476</sup> Quizá el ejemplo más conocido de una creación *ad hoc* para estos casos sea el *Intermezzo* de la ópera *Goyescas* de Enrique Granados. La pieza encaja en la estética de la ópera pero no pierde su interés como obra aislada con entidad suficiente. De hecho, es una de sus obras orquestales más famosas, con total autonomía de la ópera.

sentido un tanto oscuro al final, pese a que la mayor parte de estribillo y melodías tienen un carácter popular y alegre. Apenas posee elementos de lucimiento, aunque le escriba al solista un *si<sup>b</sup>5* (c96, también con *ossia* para hacer un *sol5*) sobre un calderón en el que mantiene un acorde de *do menor con séptima* disminuida. Finaliza con una cadencia V7-I-II7(dim)-I sobre *fa menor* –es decir una cadencia plagal de acorde con función de subdominante y tónica– que no es muy habitual en la armonía tradicional, aprovechando el cromatismo de las voces intermedias que hacen *do-re<sup>b</sup>-do* y *la-si<sup>b</sup>-la*. Pinedo trata, por lo tanto, de llevar a cabo una resolución con elementos poco frecuentes en este género que pueden ser motivo de una mala recepción por parte de una audiencia acostumbrada a propuestas más tradicionales.

92 *Enérgico* *menos* *Enérgico* *menos*  
A mo y se ñor de la Vega al ga-lo-pe de mi ja-ca, se van a-bien-do ca-mi-nos en-  
entre Se-vi-lla y Gra-na-da, Gra-na-da.

Imagen 48. Compases finales del N.º 10. *Romanza de tenor* de *El montañés* (volumen II, anexo 11, pág. 28).

#### 4.2.1.5. Final [EP 101-N]

Contiene el trío formado por Rebeca, Luis y Montañés, como continuación del terceto del número anterior. Se trata de un número con gran contenido instrumental (cc1- 8, cc23-62) que alterna con distintos pasajes cantados, el primero a cargo de Luis, casi un recitado que introduce la escena final (cc9-21). Se puede definir como un número muy poliseccional. En las partes instrumentales Pinedo muestra de nuevo su capacidad técnica como compositor. Retoma motivos previos y los reelabora, destacando la parte fugada hasta llegar a cuatro voces sobre distintos pedales (cc23-45) y cierra con un desarrollo en estrechos, desarrollando un complejo

contrapunto a cuatro voces que finaliza con una modulación a la sección *Adagio* final (número 5 de ensayo).

The image shows a musical score for a four-voice instrumental counterpoint passage, starting at measure 41. The score is written for two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music is characterized by dense, overlapping lines for each voice. Four specific voices are identified with arrows and labels: 'Voz 1: motivo derivado del contrasujeto de la romanza' (top staff, starting at measure 41), 'Voz 2: contrapunto a la voz 1' (top staff, starting at measure 42), 'Voz 3: motivo de la romanza de tenor' (bottom staff, starting at measure 41), and 'Voz 4: contrasujeto a la voz 3' (bottom staff, starting at measure 42). A small box with the number '4' is placed above the first measure of the top staff. The passage concludes with a modulation to the final section.

Imagen 49. Pasaje contrapuntístico instrumental a cuatro voces en el *Final* de *El montañés* (volumen II, anexo 11, pág. 32, cc41-47).

A partir de aquí, sobre un acompañamiento casi *ostinato* de la orquesta, con gran densidad y tras un juego de escalas descendentes cercano al cromatismo en la voz grave, el trío canta entrelazándose en un pasaje polifónico que es poco común en las producciones de zarzuela, donde el amateurismo de los cantantes obliga a pasajes homofónicos y alejados de la dificultad de este final. De hecho, pocas veces más aparecerán pasajes polifónicos a tres voces cantadas en las producciones líricas de Pinedo que seguirán a *El montañés*.

Como *codetta*, Pinedo retoma la idea de la *coda* del preludio, con escalas en tresillos que cierran en un *mi<sup>b</sup> mayor* –cadencia picarda o tercera de picardía– pese a que la armadura indica *mi<sup>b</sup> menor*.

65

R El mi-la - gro - ma - ra - vi - lla las flo - res so - lo es - pe - ro Yo he sen -

L No me que - jo fue sen - ci - lla la a - ven - tu - ra en mis sue - ños Yo he so - ña - do que llo -

M No te que - jes fue sen - ci - lla la a - ven - tu - ra de tus sue - ño

65

Imagen 50. Sección polifónica a tres voces cantadas (volumen II, anexo 11, págs. 33 y 34, cc65-69) en el Final de El montañés.

Otros movimientos son menos relevantes musicalmente, pero sirven para dar variedad al conjunto, algo de tipismo –zambra, canción montañesa, pasodoble– y para desarrollar los esperados duelos en los dúos, bien en formato romántico (N.º 5) o en la versión cómica (N.º 3). Se podría decir que contiene elementos característicos del lenguaje de Pinedo que mostrarán continuidad en otras producciones posteriores. Estos recursos hacen que se pueda considerar como una zarzuela grande, no solo por su extensión, sino también por el lenguaje ambicioso y el tono serio mantenido a lo largo de casi toda la obra.

#### 4.2.2. *La masía del cuervo* (1943) [EP 102]

Un año después del gran esfuerzo de su primera zarzuela, Pinedo aborda un nuevo proyecto de teatro lírico. *La Masía del Cuervo*, una “zarzuela cómica en dos actos y cinco cuadros en verso y prosa” según la portada del guion orquestal. El libretista, Julián Velasco de Toledo, desarrolla a lo largo de la obra un lenguaje coloquial y con cantidad de dejes populares en algunos personajes, rozando lo vulgar, y un verso refinado en los otros, como contrapartida. Este juego permite a Pinedo desarrollar números cómicos con los primeros y expresivos y muy cantables con los otros. Se pueden localizar romanzas, dúos, tríos y partes corales con un lenguaje compositivo académico o tradicional, sin alardes que lo separen de la tradición pero con originalidades. Las mayores demostraciones de la capacidad y posibilidades como compositor las desarrolla en los movimientos instrumentales (*Preludio e Interludio*). Sin embargo, en todo el conjunto emplea acompañamientos adecuados al momento argumental, recreando tanto situaciones cómicas –que predominan a lo largo de toda la obra, tal y como anunciaba la

descripción del subtítulo en el libreto– como románticas, sin olvidar el guiño a las melodías populares como en la *Jota navarra* [EP 102-R] con la que termina la zarzuela. *La Masía del Cuervo* se estructura en los siguientes números musicales:

Tabla 9. Relación de números que componen *La Masía del Cuervo* [EP 102].

EP 102-A	<i>Preludio (Maestoso)</i>
EP 102-B	N.º 1. [Colás y Coro de hombres] ( <i>Andante</i> )
EP 102-C	N.º 2. [Roquete, Patricio y Mostrenco] ( <i>Allegretto</i> )
EP 102-D	N.º 3. [Colás] ( <i>Maestoso</i> )
EP 102-E	N.º 4. [Capitán (Reina), Nicasia, soldados y Germán, coro de labriegos y Patricio] ( <i>Lento, Allº Modº, Marcha</i> )
EP 102-F	N.º 5. [Nicasia y Germán] ( <i>Vals</i> )
EP 102-G	N.º 6. [Nicasia, Veneranda, Alberto, Colás, Germán y Patricio] ( <i>Alltº, Andantino, Maestoso</i> )
EP 102-H	N.º 7. [Capitán (Reina), Alberto, Nicasia, Colás, Veneranda y Patricio] ( <i>Adagio, Moderato, Allegretto</i> )
EP 102-I	N.º 8 [Alberto] ( <i>Lento, Moderato</i> )
EP 102-J	Interludio ( <i>Lento, Moderato</i> )
EP 102-K	N.º 9. [Nicasia, Colás, Germán, Mostrenco, Patricio y Coro de mozos y mozas] ( <i>Andante, Alltº</i> )
EP 102-L	N.º 10. [Nicasia y Alberto] ( <i>Allegretto</i> )
EP 102-M	N.º 11. [Alberto, Nicasia y Mostrenco] ( <i>Maestoso</i> )
EP 102-N	N.º 12. [Reina, Nicasia, Alberto, Colás, Germán, Veneranda, Capitán y Patricio] ( <i>Allegretto</i> )
EP 102-O	N.º 13. [Reina y Alberto] ( <i>Adagio, Andante</i> )
EP 102-P	N.º 14. [Nicasia, Germán y Roquete] ( <i>Allegro, Allegretto</i> )
EP 102-Q	N.º 15. [Alberto (dentro)] ( <i>Andante</i> )
EP 102-R	N.º 16. <i>Jota navarra (Moderato)</i>

No se tiene constancia del estreno de la zarzuela. Las fuentes fueron consultadas en su libreto, en versión orquestal y en la reducción para pianista repetidor en el AMTH. Actualmente se pueden consultar en el AIER con las referencias LPE/0051 (partitura) y LEP/0141 (libreto) y tiene la referencia número 2.023.318 en la SGAE.

La instrumentación de esta obra incluye las maderas a dos, más flautín<sup>477</sup>, corno inglés, clarinete bajo y “sarrusofono<sup>478</sup>”, el metal con las trompas en *mi<sup>b</sup>* –esta vez cuatro trompas–, trompetas en *do* y tres trombones –dos tenores y uno bajo–, más un bajo o tuba, dos percusionistas –timbales y discreta percusión: caja, platos, tambor y caja china–, arpa –esta vez presente desde el principio de la zarzuela– y cuerda al completo. La instrumentación es de nuevo extensa y exigente, como en *El montañés*, y aquí también está cuidada la orquestación, incluyendo algún efecto fuera de escena como cuando Germán dice al inicio del N.º 4 “¿Oyeron clarines? Los recios clarines de guerra” y pide que suenen en eco –fuera de escena– las trompas

---

<sup>477</sup> Habitualmente es tocado por la flauta 2.

<sup>478</sup> El sarrusofono o sarrusofón es un instrumento grave pero muy ágil, derivado de la familia del oboe y el fagot, con cuerpo metálico, creado por Pierr-August Sarrus, director de banda y asistente de Adolphe Sax. Actualmente en desuso, su empleo en las bandas militares fue muy importante entre mediados del siglo XIX e inicios del XX, sustituyendo entonces al contrafagot.

y las trompetas en una clara llamada de caza en forma de arpegio y de estructura pregunta-respuesta.

Como muestra del trabajo compositivo de la obra se explicarán a continuación brevemente algunos de los números. Las partituras de estos números estudiados en más profundidad se encuentran en el anexo correspondiente del catálogo.

#### 4.2.2.1. *Preludio* [EP 102-A]

Contiene, como es habitual, elementos motivicos –melódicos o rítmicos– de algunos de los números que le siguen. Algunos de estos motivos aparecen en varios movimientos, como una especie de *leitmotiv* para dar unidad a la obra, más que con el sentido de melodías asociadas a distintos personajes. Es el caso de los primeros cuatro compases de la obra, cuya melodía pertenece al N.º 11, el trío *Maestoso* de Alberto, Nicasia y Mostrenco, pero que también aparece modificado por disminución en el N.º 1 y en el N.º 9. A este elemento le siguen una serie de escalas que recorren toda la orquesta –sobre *mi mayor* en lugar del *mi menor* de la introducción– y que vuelven a repetir con distintas instrumentaciones y mayor densidad. Este motivo se alterna con el resto de motivos del *Preludio*, siempre con distinta altura, desarrollo y orquestación. El segundo elemento motivico (cc23- 48) lo toma del N.º 13, pero no del inicio sino de una sección intermedia, y lo expone y desarrolla mediante un pasaje con cuatro planos sonoros en una compleja textura contrapuntística que incluye progresiones. También del mismo número, pero a partir de su *Andante*, elabora el pasaje final (cc70-88) en *mi mayor*. Cierra con una *coda* en *Vivo* que, como es usual en Pinedo, contiene los mayores atrevimientos compositivos, sobre todo empleando acordes cuyos bajos forman líneas cromáticas –en dirección contraria a la línea melódica superior– y que generan armonías que deben ser consideradas de paso al no tener aquí una función tonal conforme a la tradición clásica. Por lo general se pueden analizar como séptimos grados disminuidos con séptima del siguiente acorde. Esta progresión cromática del bajo –en determinados momentos del *Preludio* y en toda la zarzuela– es una constante también repetida en otras obras de Pinedo, destacando, por su relevancia en la recepción, el *Himno provincial* (1965).



Imagen 51. Compases 95 a final (volumen II, anexo 11, pág. 40) del *Preludio* de *La Masía del Cuervo*. Progresiones de cromatismos en el bajo y en dirección contraria a la voz superior.

#### 4.2.2.2. N.º 5. Vals [EP 102-F]

Otro ejemplo representativo de esta zarzuela es el N.º 5. *Vals*, una forma clásica europea de danza adaptada aquí al desarrollo de la narración, con cierto aire de opereta por su vis cómica en algunos momentos del texto:

Ya verás tú Nicasia cuando a la Corte te lleve de mi brazo  
iré muy pinturero, con mi consorte  
y dirán los amigos... picaronazo.  
[...]  
No hay nevazo, no hay tormenta,  
ni huracanes, ni rigores,  
ni te matan los calores,  
ni el trabajo te revienta.  
Buena mesa [y] buena plata,  
confidencias a montones  
que valen muchos doblones  
cuando no metes la pata.

Los cantantes del dueto, Nicasia y Germán, no son los protagonistas y el rango de ambos no llega más que a un *fa*<sup>479</sup>. Además, como es muy habitual en los papeles secundarios de las zarzuelas, la orquesta está constantemente doblándoles, como un apoyo a la afinación. La forma musical está muy estructurada –poliseccionada– pese a que no hay cambio en el *tempo* de vals inicial, con una gran diversidad de fragmentos que se van desarrollando en función de la forma estrófica del verso del libreto. Los solistas alternan constantemente melodías, en frases completas o semifrases, casi siempre contestando al otro –musical y textualmente– de una manera antifonal. No se produce el dúo en sí hasta la *coda* final –número 5 de ensayo– en la que las entradas en estrecho producen emparejados, generalmente por terceras o sextas, los más sencillos de cantar. Las líneas melódicas también son fluidas, con movimientos diatónicos y

<sup>479</sup> Evidentemente, cada uno en su octava correspondiente: *fa*5 para soprano y *fa*4 para tenor.



algún cromatismo puntual (c16) que es doblado por la orquesta y que le sirve como motivo para emplear en determinados pasajes los cromatismos de bajo que ya aparecían en el *Preludio* pero que aquí surgen en diversas voces instrumentales (cc8-9, 13-15, 17-23, 35-37, 39-41, 89-91). Construyen, por lo general, acordes en función de dominante secundaria en diferentes inversiones para una correcta conducción de las voces. El resto de las armonías suelen ser básicas, con pequeñas zonas modulantes que lo alejan momentáneamente del *lab mayor* que predomina en la obra. De nuevo el final muestra cierta originalidad en la cadencia, que huye del tradicional enlace V-I mediante una cadencia plagal (IV-I), manteniendo a su vez como pedal la armonía de tónica en las voces intermedias.

#### 4.2.2.3. N.º 8. [Romanza] [EP 102-I]

Para ayudar comprender el estilo de *La Masía del Cuervo* se analiza el N.º 8, la romanza de barítono del personaje denominado Alberto. Comparte con los números anteriores elementos como cromatismos –principalmente en los bajos, pero también en otras voces a modo de imitaciones– que generan armonías de paso, movimientos en voces contrarias de las voces (cc38-39) y una estructura poliseccional muy irregular, al servicio del texto. Este obliga a que las agógicas vayan variando constantemente. Existen nueve cambios de *tempo* a los que hay que añadir los *tenuti* y *rallentandi*; a veces los *tempi* cambian dos veces en compases seguidos (cc28-29, 63-64) dando una sensación de relato más prosaico que versificado. El registro máximo está en un *fa4* y, aunque se atreve a escribir un *sol4* (c53), también indica la nota alternativa –un *mi4*– porque sabe que es difícil de cantar para barítonos no profesionales<sup>480</sup>. La coherencia del empleo de pocos motivos melódicos y rítmicos –presente desde la introducción– pese a tanta variedad agógica, le aporta unidad al número. La repetición de los pasajes con melodía más reconocible y carácter popular (cc28-37, 63-72) son aprovechados y reiterados para hacer de la romanza un pasaje importante a recordar en la zarzuela.

#### 4.2.2.4. N.º 14. [Trío cómico] [EP 102-P]

Un último número sirve para confirmar la estética costumbrista de la obra cómica, cercana al género bufo<sup>481</sup> por momentos. Se trata del N.º 14, el trío cómico de Nicasia, Germán y Roquete, posiblemente uno de los momentos más inspirados no solo de esta obra, sino de toda la producción de Pinedo. Tiene una estructura simple de introducción en dos partes, casi en forma

---

<sup>480</sup> Razón por la que también duplica la voz en la orquesta casi todo el número.

<sup>481</sup> El extensivo uso del género bufo, con presencia en España desde 1866, se prolonga hasta el inicio de la Restauración (1875) pero muestra elementos puntuales más allá de las primeras décadas del siglo XX (Blanco Álvarez, 2018, pág. 748).

de recitativo con textos alternos entre los tres solistas y de estos con la orquesta, con centros tonales que pasan de *mi<sup>b</sup> mayor* a *sol menor* y a *mi<sup>b</sup> menor* (cc1-29). Le sigue el bloque principal, dividido a su vez en dos partes, que se repite cuatro veces con texto diferente. En la primera sección, Roquete relata un hecho gracioso al que los demás le van poniendo exclamaciones:

De mi chico si os contara  
¿Se casó?  
Con la viuda del Maltripas  
el menor.  
Ni ella limpia, ni ella cose  
más ya tiene cinco críos  
[y al pan le dan ca metío]  
que da el verlos compasión.  
¡Ay!  
¡Menos mal!  
Ya lo ves, siempre preñá.

Y le sigue un estribillo en coro, a dúo y trío, en unísono y octava, con un texto no menos cómico y lleno de dicciones villanescas:

Todo son tristezas  
todo son pesares  
desde la realeza  
a los patatares.  
Todo son horrores  
Hoy todo es maldá...  
Los días son piores  
pa la humanidad.

Más allá de lo cómico del texto y de lo lírico de la melodía, esta es en sí una buena muestra del oficio del compositor por el desarrollo de sus elementos rítmicos, melódicos y expresivos<sup>482</sup>. A partir del c30 la música mantiene un 3/8 con pulso de negra con puntillo, empleando el ritmo que presenta en los primeros compases (cc30-33). Esos mismos compases contienen otro de los elementos clave de la canción, un acorde disonante –o al menos sin ubicación en la tonalidad en la que está el compás– y que aparece en el segundo tiempo de los tres del 3/8, es decir, en parte débil, pero que Pinedo acentúa intencionadamente. Ese acento confiere sentido de apoyatura a la disonancia que resuelve en el acorde del tercer tiempo, consonante y perteneciente a la tonalidad. La mayor parte de las notas de que consta el acorde disonante están a distancia de semitono de las notas del acorde en el que resuelve. El efecto se repite a lo largo

---

<sup>482</sup> Entendidos estos últimos como de adecuación de la música al sentido de lo que se quiere expresar en el texto, en este caso, un ambiente popular de canción que bien podría haberse escuchado en una taberna como la del escenario en el que se ubica la zarzuela. Son esos momentos en los que alguien va cantando un texto con letras pícaras o graciosas y otros corean el estribillo, repitiendo el proceso varias veces.

de toda esta sección, lo cual acaba integrándolo en el mismo y lo convierte en un efecto que le imprime carácter cómico, el más adecuado al texto.



Imagen 52. Efecto de los acordes disonantes en el tiempo débil del 3/8 del trío del N.º 14 (volumen II, anexo 11, pág. 56, cc30-35).

Por otro lado, el ritmo es un elemento estructural también, ya que supone la base de un constante juego de alternancias entre el compás a 3/8 del acompañamiento –con pulso de uno, pero que se puede agrupar de dos en dos compases, formando un ritmo binario– y el juego melódico de la línea cantada –reforzada en unísono y en dúo por la orquesta, con un registro centrado y un ámbito no muy extenso– que presenta a veces la agrupación prosódica a 3/4 (cc42-45). Esta, a veces está forzada por los acentos que añade Pinedo para que sea más evidente el efecto de la hemiolia. Este juego, junto con el carácter de la melodía, confiere un aire muy popular, de nuevo en la línea con los personajes y la estética bufa, puesto que los ritmos yuxtapuestos acentúan el carácter español (Martínez Torner, 1998 [1938], pág. 29).

The image displays a musical score for voice and piano. The top system (measures 42-47) features a vocal line with lyrics: "suc-gra-y cúa tro cri-os an-tea-yer por ce-  
vui-do del Mal tri-pas el me-nor. No-lla  
de-sa se-con ser-va ri-gi-lar, pe-ro ha en". The piano accompaniment includes a 3/8 time signature and a 3/4 time signature, with red arrows indicating a 3/8 beat and green arrows indicating a 3/4 beat. The bottom system (measures 48-53) continues the vocal line with lyrics: "que cresc. no-sas y pu-  
lim se-vas co-cí-das ve-ne no-  
trao a lli-la co-se ma-ya tac-ne cin-  
no cu-re-re-que no-cu-re-re-que no-cu-re-re-que". The piano accompaniment includes a *cresc.* marking and a 3/4 time signature. The score is annotated with green arrows, red circles, and a red 3/8 time signature.

Imagen 53. Hemiolia en la que mezcla simultáneamente el ritmo binario de cada dos compases de 3/8 con el ternario de 3/4 en la melodía del N.º 14 (Trío) (volumen II, anexo 11, pág. 57, cc42-47) y los acentos para añadir efecto al cruce rítmico (volumen II, anexo 11, pág. 57, cc48-53).

Pinedo compone de esta manera melodías que se adecúan a las diversas estructuras silábicas y prosódicas de los textos. Crea alternancias de *tempi* donde se precisa, con pasajes casi en recitativo o realizando formas cercanas a las músicas populares en forma de canción con estribillos y estrofas. Lo hace también adecuándose al espíritu de la obra, con reminiscencias de la opereta españolizada de principios de siglo, con duetos y tríos cómicos y con danzas de moda –el vals, la jota navarra como final coral (Michels, 1992, pág. 449)– pero también con momentos expresivos en los dúos y romanzas, con un estilo más cercano a la canción acompañada. Sin embargo, pese a la ligereza de algunos pasajes o al carácter desenfadado y popular de muchos

números, *La Masía del Cuervo* es una obra bien construida, con originales atrevimientos armónicos<sup>483</sup>, acompañamientos bien elaborados y factura académica.

#### 4.2.3. *Ernestina* (1944) [EP 103]

*Ernestina* es una obra definida en su libreto como “Comedia musical en 3 actos”, ubicada en la “época actual” por su autor, Enrique Hermostilla, una de las personalidades más activas de la cultura jarrera de los años 30 y 40 del siglo XX<sup>484</sup>. Situada la acción en el mes de abril, según el propio libreto, todas las escenas se producen en la casa del matrimonio de Ernestina y Carlos, una construcción aristocrática con un generoso jardín donde se celebra la fiesta en la que se desarrolla la trama.

En el guion orquestal y en una de las dos reducciones de piano que se han podido consultar<sup>485</sup> aparece también como “comedia musical”, pero en las partes de los músicos –una cuidada encuadernación cosida– y en una segunda copia de la reducción para piano y voces se define como “opereta”.

Según los especialistas (Casares Rodicio, 2006b, págs. 423-431), se entiende por opereta al género iniciado por el alemán Jacques Offenbach en París en 1858 con *Les Bouffes Parisiens* interpretando *Orphée aux Enfers*. En España se importa rápidamente en la versión de los bufos de Arderius, imprimiéndole a todo un carácter español, llegando a considerarse un fenómeno tras el nuevo impulso de la opereta de corte vienés: de las obras de Suppé y Strauss se importaron los valeses, polcas y minués que se instauraron en la zarzuela a finales del siglo XIX. Una eclosión especial se produce iniciada la década de 1910, hasta la publicación del Real Decreto de 1 de abril de 1912. En este momento se reconocen los derechos de las obras de origen austriaco –especialmente las de Franz Lehar– que habían sido hasta entonces traducidas, adaptadas y explotadas por los empresarios españoles sin límites, al no existir un acuerdo recíproco de derechos de autoría y se reduce el negocio. Esta especial “invasión” (Guadamuro García, 2018, pág. 579) de la opereta vienesa españolizada introdujo una cierta renovación en el estilo, las

---

<sup>483</sup> Sobre todo, pensando en que es una obra de ambiente costumbrista y destinado a llevarse a cabo en un teatro de provincias, puesto que Pinedo en 1943 residía en Haro.

<sup>484</sup> Véase biografía en el anexo 3.

<sup>485</sup> Las consultas se han llevado a cabo para este estudio en el AMTH, estando actualmente localizadas en el IER con las signaturas LEP/0108 (libreto) y LEP/0070 (música). La referencia en la SGAE es doble, pues está como autor 2.023.890 y como compositor 2.023.311.

tramas y las estructuras que el género chico y su degradación en el género ínfimo habían agotado en los años previos.

El hecho de no emplear los mismos temas manidos y la influencia que otras artes –como el cine y su aspecto visual renovador– tuvo en el teatro lírico español de inicios del siglo XX, insufló un verdadero aire nuevo a las producciones, empezando por los decorados. A partir de los años veinte, la opereta decae hasta que en la posguerra vive un cierto resurgimiento por su fácil simbiosis con la revista, ya que esta supone en realidad una especie de contaminación del género chico con las *varietés*, el *music-hall* y la propia opereta (Casares Rodicio, 2006b, pág. 427).

Esta tendencia de mezclar castizos costumbrismos con danzas foráneas es una constante desde, por lo menos, el estreno de *El sobre verde* (1927) de Jacinto Guerrero (Martín, 2017, pág. 213). Se trata por lo tanto de un género de masas –se recuerda que siempre ha dependido de la taquilla para su supervivencia– y la hibridación que siempre ha caracterizado a la zarzuela es el espacio ideal para ello, adoptando elementos nuevos, pero guardando su idiosincrasia. Por ejemplo, las romanzas siguieron manteniendo un estilo español. Se buscaba un texto fluido con frases ingeniosas, aspecto estético contemporáneo, fantasioso, urbano o vinculado a la alta sociedad. Música con aires y ritmos centroeuropeos que permitan acercarse a un perfil de público culto, aunque en el otro extremo, la cercanía a ciertos excesos influyó en su decadencia. En la década de 1940 algunos músicos, refugiados de la Europa de la posguerra mundial, reforzaron el gusto por bailables, la opereta y el *jazz*.

La opereta tiene además otras ventajas y supremacías: una de ellas –¿para qué citar más?–, consiste en que también alegra y regocija a la vista. Es evidente que unas cuantas mujeres, artísticamente vestidas o artísticamente desnudas, que para todo se necesita arte, bañadas en luz y colores, son infinitamente más gratas a quien mira que los tugurios, sótanos, sotabancos y demás sitios de recreo a que suelen llevarnos los dramaturgos menudos al uso, y esa superioridad bien vale una temporada de opereta.

Alejandro Miquis en *Nuevo Mundo*, 3 de marzo de 1910, citado en Casares Rodicio (Opereta, 2006b, pág. 429)

Sin embargo, si se quiere identificar el término de comedia musical, se debe diferenciar si se hace referencia al término comedia lírica o comedia musical propiamente dicha. La primera tiene a la música y al canto como parte de su esencia constitutiva, con un argumento elevado y es ubicable dentro de la zarzuela grande, con dos o tres actos, pero con trama de comedia. Es un término que se empleó especialmente en las tres primeras décadas del siglo XX. Por su parte, la comedia musical es un género perteneciente al tipo de producciones de los años de posguerra con un fuerte componente de espectáculo pero con trama argumental. Se trata de una simbiosis, a veces frivolisando una comedia, a veces disfrazando una revista, para escapar de la censura (Casares Rodicio, 2006a, pág. 522). Para otros autores (Mejías García, 2017, pág. 47), son términos

semejantes. En cualquier caso, opereta o comedia musical, se trata de “espectáculos que presentan un mundo perfecto, rico, limpio, elegante, sin agobios materiales, donde todo discurre felizmente” (Martínez-Lombó Testa, 2019, pág. 196).

El estreno se llevó a cabo en el Teatro Bretón de Haro el 7 de marzo de 1944 por la Agrupación Artística Harense, con los solistas María Zabalbeascoa (Ernestina, tiple), Agustín Caballero (Carlos, barítono) y Marcial Otegui (Enrique, tenor). Lo interpretó una orquesta de veinte músicos con Pinedo a la dirección (de la Fuente Rosales, 2005, pág. 269).

La obra de Pinedo consta de los siguientes números, todos ellos sin repetición:

Tabla 10. Relación de números que componen *Ernestina* [EP 103].

EP 103-A	<i>Preludio (Maestoso)</i>
EP 103-B	N.º 1. <i>Marcha</i> [Coro]
EP 103-C	N.º 2. <i>Fox</i> [Adela, Juan y Jardiner] ( <i>Allegretto</i> )
EP 103-D	N.º 3. [Ernestina y Carlos] ( <i>Allegretto, Allegro Moderato</i> )
EP 103-E	N.º 4. [Carlos] ( <i>Andante</i> )
EP 103-F	N.º 5. [Ernestina, Gloria, Carlos, Enrique, Alfredo y Coro] ( <i>Maestoso, Allegretto</i> )
EP 103-G	N.º 6. <i>Fox lento</i> [Alfredo y mujeres]
EP 103-H	N.º 7. [Ernestina y Enrique] ( <i>Allegro Moderato</i> )
EP 103-I	N.º 8. <i>Cachibirri</i> [Ernestina, Gloria, Carlos, Enrique, Alfredo y Coro] ( <i>Allegretto, Andantino</i> )
EP 103-J	N.º 9. [Alfredo] ( <i>Lento</i> )
EP 103-K	N.º 10. <i>Pasodoble</i> [Gloria, Alfredo y Coro]
EP 103-L	N.º 11. <i>Danzón</i> ["Un beso"] [Adela y Juan]
EP 103-M	N.º 12. [Ernestina] ( <i>Allegro</i> )
EP 103-N	N.º 13. [Ernestina, Gloria, Carlos, Enrique, Alfredo y Coro] ( <i>Lento</i> )

De entre todos se estudiarán con más detenimiento cinco, con el fin de obtener una aproximación al lenguaje empleado y de establecer las características de esta producción, que huye de los estereotipos costumbristas de las creaciones previas del mismo autor.

La instrumentación de esta obra contiene una orquesta con ligeros toques modernos: las maderas están a dos, mantiene además el corno inglés y el clarinete bajo<sup>486</sup>, el metal con las trompas en *mi<sup>b</sup>* –también cuatro trompas–, trompetas en *do* y al menos cuatro trombones –tres tenores y uno bajo–, más un bajo o tuba, dos percusionistas, tocando uno timbales y otro batería, denominado el instrumento como “jazz”<sup>487</sup> que aparece estelarmente en momentos como en el *fox* del N.º 2. Es en estos momentos (en el N.º 2. *Fox*, N.º 6. *Fox lento*, N.º 8. *Cachibirri* o en el N.º 11. *Danzón*) de ambiente moderno donde añade además tres saxofones, dos en *mi<sup>b</sup>* –saxo

<sup>486</sup> La orquestación de 1957 de la *Suite Oriá* sigue considerando a estos dos instrumentos dentro de la plantilla básica de la formación sinfónica.

<sup>487</sup> Esta denominación era habitual, y la batería aparece en numerosas partes de música para orquesta como *jazz*, no solo en Pinedo sino en muchos autores.

alto– y otro en *si<sup>b</sup>* –saxo tenor– que tiene un papel relevante por su timbre, acercándose a la orquesta de baile tradicional, a la orquestina. Estos saxos no sustituyen o no son tocados por clarinetistas, puesto que actúan a la vez que estos. En la instrumentación no incluye el arpa pero sí la cuerda al completo.

El colorido de esta orquesta no tiene mucho que ver con las dos producciones anteriores. El timbre de los tres saxofones<sup>488</sup> y el color característico del estilo de *jazz* que aportan algunos instrumentos como la batería –con un amplio sentido de modernidad y mestizaje que tiene en esta época, algo habitual con muchos autores coetáneos (Mejías García, 2017, pág. 51)–, buscan un efecto tímbrico que hacen de esta zarzuela una representación de estilo ligero dentro de este género<sup>489</sup>. Un ejemplo se puede ver en el N.º 11. *Danzón*, que se inicia con un solo de trompeta al que le pide, para doblar la voz de Adela, que coloque la sordina que imita la “voz humana”, una técnica habitual en las orquestinas (Barrera Ramírez, 2018, pág. 249).

#### 4.2.3.1. *Preludio* [EP 103-A]

Como suele ser habitual, este número instrumental inicial contiene algunas de las melodías que luego destacarán en la zarzuela. Además, desarrolla algunas de las técnicas compositivas de Pinedo para mostrar su aspecto más sinfónico y próximo a la música absoluta, experimentando con algunos de esos elementos que definen su estilo personal, más allá de géneros y estilos. Sin embargo, no contiene referencia a las melodías del N.º 2. *Fox*, ni del N.º 11. *Danzón* "Un beso", pese a que son dos obras que luego publicará en su colección de Ediciones Musicales Eliseo Pinedo. La razón puede ser que el *Preludio* es empleado aquí como un lugar de experimentación, de posibilidad de demostrar su capacidad como compositor, en vez de como una colección de temas recogidos de la producción lírica a la que prelude.

La estructura es muy sencilla, porque de hecho el número solo dura unos escasos tres minutos. Se puede dividir en tres secciones, iniciándose con una pequeña introducción de cinco compases en *Maestoso* que contiene motivos de la siguiente sección, *Allegretto* y que se va a convertir en una especie de *leit motiv* en la obra, con pequeñas apariciones que dan unidad a la variedad de estilos que conforman esta producción.

---

<sup>488</sup> Francisco Alonso ya había estrenado, en 1942 en el Teatro Coliseum de Barcelona, *Black, el payaso*, una opereta en cuya orquestación también incluía tres saxofones (Iglesias I. , 2010, pág. 121).

<sup>489</sup> Sin llegar en ningún momento a la vulgaridad o a la chabacanería, puesto que Pinedo cuidó siempre las formas, desde el contenido del propio libreto hasta el último detalle musical.





Imagen 54. Inicio (*Maestoso*) del *Preludio* de *Ernestina*. El leit motiv principal de la opereta (volumen II, anexo 11, pág. 63, cc1-5).

El *Allegretto* mezcla elementos rítmicos y melódicos del N.º 5. "Ernestina, bella esposa..." y del N.º 8. *Cachibirri*, aunque predomina el primero, y se desarrolla sobre la tonalidad de *mi* mayor. Toda esta primera sección basa su desarrollo en las progresiones por diferentes centros tonales relacionados con la tonalidad principal –*si* mayor como dominante, *do* menor como relativo menor, *la* mayor como subdominante– hasta llegar a la tonalidad de la nueva sección en *Andante*, *si* mayor. La forma en la que realiza las modulaciones, el empleo de continuas dominantes secundarias y el trabajo contrapuntístico, que en la versión orquestal entrelaza familias de instrumentos, muestran el dominio técnico de Pinedo para el desarrollo motivico y el aprovechamiento de los recursos compositivos a partir de pocos elementos.

La siguiente sección, *Andantino* (cc34-49) recoge elementos del N.º 3. (*Allegretto*, *Allegro Moderato*), el dueto de Ernestina y Carlos. Es un breve pasaje que cita la parte de Carlos a partir del número 2 de ensayo, aunque este está en *do* mayor en lugar de *si* mayor. Este pasaje es importante que se fije en el oído porque en la siguiente sección lo va a desarrollar de una manera original.



Imagen 55. Sección segunda (volumen II, anexo 11, pág. 64, cc34-42) del *Preludio* que contiene la línea melódica del dueto del N.º 3 en *Ernestina*.

Esa sección final, *Allegro Moderato* (cc50-final) contiene una particularidad única en la música de Pinedo. Esta es la realización de un pasaje con distinto compás en unas voces y en otras, todo ello en paralelo. Una voz –en la versión orquestal está realizada por las dos trompetas en *do* y el trombón tenor– interpreta una línea melódica en 2/4 mientras que el resto se mantienen en 3/8. Realmente, la línea del viento-metal es una variación por aumentación de los valores de la melodía que canta Carlos en el N.º 3. (*Allegretto, Allegro Moderato*), el dueto de Ernestina y Carlos. La parte orquestal mantiene un acompañamiento rítmico y armónico que no se ha podido localizar en toda la opereta, pero que sigue las necesidades armónicas de la voz del metal. El pasaje se inicia de la siguiente manera.

Imagen 56. Inicio del pasaje con doble medida de compás (volumen II, anexo 11, pág. 65, cc50-62) en el *Preludio de Ernestina*.

Si ponemos en comparación una línea melódica con otra, la semejanza puede pasar desapercibida, que parece ser que es lo que Pinedo trató de hacer con este proceso de cambio de compás, de acompañamiento, de tonalidad y de tesitura. Para ello se muestran a continuación las dos líneas melódicas completas:



Imagen 57. Melodía de los cc50 a final en el *Preludio* de Ernestina (tonalidad original).



Imagen 58. Melodía cantada por Carlos en el N.º. 3 de *Ernestina*, también en su tonalidad.

Sin embargo, pasando la primera a la tonalidad de la segunda, ajustando el compás y realizando el camino inverso de variación melódica realizado por Pinedo, es decir una disminución al cincuenta por ciento de su valor escrito en el *Preludio*, la comparación resulta de una gran similitud. En la siguiente imagen se pueden ver en paralelo ambas líneas, siendo la superior de cada sistema la del viento-metal del *Preludio* y la inferior la del dueto del N.º. 3 a partir de su número 2 de ensayo.



Imagen 59. Comparativa entre las dos líneas melódicas, una vez realizada a adaptación de tonalidad, tesitura, compás y disminución de los cc50 a final de *Preludio* de *Ernestina*. Elaboración propia.

Finalmente, los últimos cuatro compases del Preludio vuelven a mostrar que el compositor huye de las cadencias previsibles y manidas e introduce un par de elementos sorpresivos. Por un lado el ritmo, que discurría en 3/8 solapado con el 2/4 del metal, pasa por un momento a doblar valores como si estuviera escrito en 3/4, acentuando esos nuevos valores. Este mismo juego rítmico de hemiolia ya lo empleó en la cadencia del N.º 14. [*Nicasia, Germán y Roquete*] (*Allegro, Allegretto*) de *La masía del Cuervo*. Por otro lado, armónicamente, la progresión de la cadencia sobre *mi*<sup>b</sup> *mayor* es I-VII<sup>7</sup>dim-V-I. El séptimo grado debiera ser IIm<sup>7</sup> pero lo altera en su fundamental y en su quinta, recreando el efecto cromático que se genera en la horizontalidad de las líneas, independientemente de su función armónica tradicional<sup>490</sup>.

#### 4.2.3.2. N.º 1. *Marcha* [EP 103-B]

Pasando ya al N.º 1. *Marcha*, con el coro "¡Bebamos!, ¡Brindemos!...", merecen la pena ser destacados algunos elementos interesantes. Se trata de un número coral sobre un estilo de marcha en 6/8 y alternancia casi constante de negras y corcheas. Esta forma musical se emplea en el teatro lírico español del siglo XX con profusión, imprimiendo un *tempo* alegre y desenfadado. En este caso, este breve número –sobre un minuto y medio– presenta una introducción instrumental que comienza en *mi*<sup>b</sup> *menor* y sirve de modulación al coro que entra en el c17 ya en *mi*<sup>b</sup> *mayor*. La similitud con algunos momentos y con el estilo de marcha del previo *Castrum Bilibium* (1942) y del posterior *Himno Provincial* (1965) hace que se obtengan conclusiones de su estudio por comparación.

Por ejemplo, en los cc10-13 desarrolla una progresión armónica de dominante a tónica, pasando por diversas armonías, mientras la voz del bajo dibuja una línea melódica ascendente por grados conjuntos: V7-IV-VII<sup>7</sup>dim-II-I-IV-I. Al mismo tiempo, la voz superior traza su melodía de manera homofónica aunque no lo hace en paralelo, creando así la sensación de polifonía. Pequeños elementos como insistencia en las disonancias en las voces inferiores (cc15-16) son también característicos de las armonizaciones de Pinedo, evitando las armonías previsibles.

---

<sup>490</sup> Si se quiere encontrar una función a este acorde tendría que ser VII<sup>7</sup>dim de *sol menor*, siendo este el sexto grado de la dominante de la tonalidad principal, es decir, de *si*<sup>b</sup> *mayor*.



Imagen 60. Sección de los cc8-17 (volumen II, anexo 11, pág. 67) del N.º1. *Marcha de Ernestina* con algunos de los elementos básicos de la misma.

Existe además un motivo recurrente en el acompañamiento que, desde el c8, aparece en cada período para imprimir unidad. A partir del c18, este motivo se presenta casi cada dos compases. Este tipo de motivo rítmico del acompañamiento es la base de *Castrum Bilibium* o *Haro la Vieja* y lo empleará de una manera similar en el citado *Himno Provincial*, a partir de su c90. Como en esta última obra, acude en *Ernestina* a las escalas en la línea del bajo, aunque con menor atrevimiento, tanto en el aspecto armónico como en el continuado empleo de los cromatismos frente al diatonismo del bajo.



Imagen 61. Sección del *Himno Provincial* (1965) con ritmo de marcha y movimiento cromático y diatónico en el bajo (volumen II, anexo 11, págs. 340 y 341, cc32-46).

El resto del número alterna el coro completo con las secciones de “mujeres” y de “hombres”. Tanto el coro como los grupos siempre aparecen de forma homofónica, con un registro centrado dependiendo de su tesitura y doblados por la orquesta. Armónicamente es un trabajo básico, con pequeños detalles como alguna modulación a tonalidades vecinas (cc47-52, a *sib mayor*), finalizando con una cadencia I-VI-I-V-I sin más interés que el reaprovechamiento del motivo del acompañamiento en las voces intermedias en el metal mientras el bajo –violonchelos,

contrabajos y fagotes– desarrolla una escala ascendente y descendente que ayuda a sentir el final de la frase de una manera más resolutiva por aumento de la densidad.

#### 4.2.3.3. N.º 2. Fox [*Allegretto*] [EP 103-C]

Se ha estudiado también, por característico, el N.º 2. Fox (*Allegretto*), en el que intervienen Adela (mezzo-soprano, doncella), Juan (tenor, criado) y el Jardinero (tenor). Comienza con el texto "Es muy peligroso...", pero es conocido por "¡Mujer! ¡Mujer! ¡Mujer!", letra del estribillo que es además el título con el que se editó dentro de las Ediciones Musicales Eliseo Pinedo.

Como se ha explicado, hasta aproximadamente 1945 el *jazz* y sus subgéneros eran objeto de las más encendidas críticas racistas e incluso antisemitas, pero no se debe tampoco olvidar que formaban parte de los repertorios habituales en bailes. En esta obra de 1944, Pinedo se muestra permeable a las corrientes del momento y plantea estas músicas integradas en el discurso de la contemporaneidad que refleja la trama argumental. De hecho, la creación de un *foxtrot* no es para él ninguna novedad, pues en su catálogo se encuentran ejemplos ya desde 1933. Poco después, en el año 1947, el *jazz* supone hasta un 75 por ciento de la música interpretada y consumida en España, lo que obliga a los compositores a alinearse con el negocio, o sucumbir al paro (Moreda Rodríguez, 2017, pág. 115).

El *fox* rápido que propone Pinedo se estructura a partir de una pequeña introducción instrumental (cc1-8), le sigue una estrofa A (cc9-29) a cargo de Adela y otra estrofa B (cc30-54) interpretada por el trío de Adela, Juan y el Jardinero, que nunca cantan simultáneamente. A continuación viene un estribillo C (cc55-80) y una vuelta a la música de la estrofa inicial de Adela, aunque ahora con participación añadida del dúo de Juan y el Jardinero (A'), siguiendo con un puente modulante y un breve *reprise* instrumental de esta misma estrofa (A', cc112-121). Cierra con el estribillo (C') en trío, casi homofónicamente. Resulta por lo tanto una forma así: (Intro)-A-B-C-A-(puente)-A'-C'. Toda esta estructura poliseccional tiene un sentido desde el punto de vista de la acción de la escena. El trío amoroso gira en torno al texto que expone las reticencias de Adela a las intenciones de besarle de los dos hombres.

Adela	Es muy peligroso juego el del amor, porque abusa el hombre de nuestro candor. Al principio todo son galanterías, y después nos colman, con zalamerías, Más cuando consigue su finalidad, se acabó de golpe la felicidad.
-------	---

Jardinero	Pues yo te idolatro...
Juan	Yo solo te quiero...
[...]	
Adela	No he de haceros caso porque no es verdad, y queréis burlaros de mi ingenuidad.

En esto emplea Pinedo las dos primeras estrofas A y B en la tonalidad de *do mayor*. Mediante la modulación diatónica de *do*, convirtiéndola en dominante con séptima (c54) pasa al estribillo C, que está en *fa mayor*, su subdominante. Es también melódicamente más repetitivo y realiza saltos de quintas ascendentes o cuartas descendentes –para evitar registros difíciles– que lo hacen más fácil al oído del público. El texto incide en la parte de “¡Mujer! ¡Mujer! ¡Mujer!” que desarrollan los tres cantantes consecutivamente de manera acórdica y dan paso al dúo (en la sección C) o al trío (en la sección final C’) que se canta al unísono, aunque cada uno en su registro correspondiente. El hecho de realizar un unísono en vez de varias voces polifónicamente, así como la necesidad de doblar prácticamente todas las intervenciones de los solistas en la orquesta y emplear un registro centrado que no sobrepasa el *re*, con un ámbito muy corto, indican el conocimiento del compositor de las limitaciones en el canto de los actores de que disponía para la interpretación de la obra.

Una nueva estrofa de Adela retoma la melodía de A, de nuevo en *do mayor*, tras una breve modulación con un amplio movimiento cromático (cc78-80). Dado que el texto rompe la acción con un punto de clímax en el que Adela propone: “¡A ver quién de vosotros... se va a querer casar!”, Pinedo introduce una escala cromática en unísono en toda la orquesta que alterna las síncopas con negra, generando un momento de tensión al que los hombres responden “¡Yo!! ¡Yo!!”, y Adela responde “¡Pues me podéis besar!”. En este momento, el libreto indica:

“(Adela muestra la cara para que la besen uno por cada lado, y cuando lo quieren hacer simultáneamente, ella se retira rápida, y se besan Juan y el Jardinero muy sonoramente. Evoluciona, y termina el número cantando): ¡Mujer! ¡Mujer! ¡Mujer!”

Mientras esta acción ocurre, Pinedo realiza el *reprise* de la sección A pero en forma instrumental (cc112-121), que da paso al estribillo final en trío, que acaba de forma hilarante.



Imagen 62. *Reprise* instrumental (volumen II, anexo 11, pág. 81, cc112-121) en el N.º 2. *Fox* de *Ernestina*.

La adecuación de la música al texto está cuidada puesto que cada estrofa tiene su carácter diferenciador dentro de lo que supone una canción con carácter festivo. Al mismo tiempo, genera zonas para ayudar a la acción con efectos –con la escala cromática–, modulaciones que estructuran y apoyan el texto, y momentos que dan prioridad a la teatralidad en lugar de a la música.

Respecto de esta, el *fox* propuesto está más cercano al estilo del charleston, cuyo origen se vincula a los años veinte del siglo pasado, que a otros estilos más contemporáneos del momento en que fue escrito este. Sin embargo, si tenemos en cuenta que el ambiente y la estética que busca la obra se entronca de lleno con la opereta y que esta tuvo su auge mayor en esa misma época, la manera puede considerarse como ajustada al género que trata de representar.

Técnicamente muestra la habilidad de Pinedo para realizar, sobre una melodía sincopada y con frecuentes cortes para incluir silencios en tiempos fuertes, característicos del charleston, el diseño de acordes que hacen enriquecer una armonía que podría haberse quedado en elemental<sup>491</sup>. Ejemplos aparecen desde el principio de la obra, pero pueden ser más evidentes en momentos como la sección B (cc30-54) donde la melodía precisaría únicamente de los acordes en forma de tríada, a lo sumo alguna séptima de dominante. Sin embargo, el compositor añade

---

<sup>491</sup> Esta forma de armonizar de Pinedo es muy habitual y será recurrente hasta en su última obra, el *Himno Provincial* donde puede considerarse que lleva al límite la duplicación del ritmo armónico, evitando las armonías predecibles que la melodía sugiere en una primera escucha.



armonías de paso en forma de acordes de sensible con séptima disminuida de otros acordes que funcionan a su vez como dominantes, creando una gran inestabilidad tonal que se acrecienta por los frecuentes cromatismos.

Esa predilección por los cromatismos, y por lo tanto la modificación de las armonías por las que pasan, le imprimen carácter –con el uso reiterado en el tiempo y en las distintas obras se convierte en lo que se está viendo como una especie de marca personal– a la vez que le liberan de un sentido vulgar y le acercan a esa amalgama de estilos que en la época se denominó *jazz*. Un buen ejemplo se produce en los compases iniciales, aunque también podemos localizarlos en otras secciones de la obra, principalmente en voces intermedias (cc19, 20, 38, 39) o en la línea melódica en forma de apoyaturas (cc65, 66, 71, 72, 77, 78).



Imagen 63. Primeros compases en el N.º 2. *Fox* de *Ernestina* con las alteraciones cromáticas en grupos de escalas (volumen II, anexo 11, pág. 72, cc1-8).

Otra serie de elementos hacen que, además de por los ritmos sincopados y los silencios en parte fuerte –véase en el ejemplo superior los compases 1, 3 y 5– se detecte un estilo “moderno” en la obra. Se produce por el empleo recurrente de acordes de séptima en armonías que funcionalmente no suelen llevarlo. Algunas de estas séptimas surgen por la aparición de esos cromatismos, pero se sienten como acordes con notas añadidas<sup>492</sup>. También sorprenden algunos enlaces como, por ejemplo, cuando se espera que una dominante –en forma de quinto grado con séptima como en el c4 o en forma de séptimo grado con séptima disminuida como en el c6– resuelva en tónica y lo hace en su relativo menor, como en el c5 y c7.

<sup>492</sup> Análisis de partituras como el N.º 8 *Romanza* de Leandro de *La tabernera del puerto* de P. Sorozábal muestran esa tendencia al añadido de séptimas a los acordes con el fin de obtener sonoridades más modernas.

139

A

Jn

Jd

¡Mu - jer! Por - que de ce - los voy a ar - der.

¡Mu - jer! Por - que de ce - los voy a ar - der.

¡Mu - jer! Por - que de ce - los voy a ar - der.

*f* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

Imagen 64. Compases finales del fox de *Ernestina* donde pueden verse las entradas de las voces en arpeggio, los unísonos en las voces, las apoyaturas en sincopas de melodías y el ritmo armónico intenso (volumen II, anexo 11, pág. 83, cc139-147).

#### 4.2.3.4. N.º 9. [Romanza] [EP 103-J]

Otro momento que se desea destacar es la romanza de tenor que canta Alberto. Se trata de una característica romanza de zarzuela, breve pero bien construida y estructurada, con una introducción en forma de *arioso*, casi un recitativo (cc0-15), una sección de primera estrofa más lírica (cc16-31) y otra sección que hace de pequeño estribillo o estrofa más apta para lucirse (cc31-42), aunque de forma breve. La estructura de lied tripartito se muestra cuando retoma la primera estrofa, aunque esta vez la inicia instrumentalmente (cc43-49) para rematarla añadiendo la voz (cc50 a final). El registro no sobrepasa el *re* y está continuamente doblado por la orquesta, lo cual hace imaginar que Pinedo no pensaba en cantantes profesionales sino en actores que cantan. Aunque la introducción es un melodía diatónica, siempre por grados conjuntos, que va de tónica a dominante y viceversa, la primera estrofa se basa en un motivo acórdico y su resolución en el siguiente acorde, lo cual requiere del actor cierta destreza, para lo cual se apoya en la orquesta. Por su parte, el pequeño estribillo es el pasaje más complejo de cantar por la inestabilidad armónica que subyace en el acompañamiento de Pinedo.

Imagen 65. Melodía a base de arpegiados de la romanza de Alberto en el N.º 9 de Ernestina (volumen II, anexo 11, pág. 85, cc16-24).

Aparecen de nuevo algunos elementos que hacen de esta romanza un producto “moderno”, de su época. Por un lado, como se ha dicho, la limitación en rango y el registro de la línea cantada. Por otro, el estilo sencillo, que se acerca más a la canción lírica que a la romanza de virtuosismo o lucimiento. Finalmente, su armonización. Ya se ha dicho que el trabajo de diseñar los acordes que soportan las líneas cantadas en Pinedo es, por lo general, muy rico. Además, existen ciertas libertades respecto de la armonía tradicional, más próximas a los nuevos tiempos –esa constante influencia de los sonidos de *jazz* que impregnó el lenguaje de la zarzuela desde los años veinte– que hace que algunos acordes se alteren. Esas alteraciones no tienen ya, como en la música académica tradicional, un sentido de modificar su misión –por ejemplo convertirse en una armonía con función de dominante secundaria– sino de imprimir un color al acompañamiento. El hecho de modular en el pequeño estribillo a *la menor* –venía de *fa mayor* a través de su relativo menor *re* como subdominante de la nueva tonalidad– pero no mostrar su sensible alterada le da un carácter modal muy interesante. Se trata de acordes prestados

mediante una mixtura modal<sup>493</sup> y no funcionan como acordes alterados. Por ejemplo, al inicio de la romanza aparecen casi todas las armonías con séptima, tengan o no función de dominante respecto del siguiente acorde.

The image shows a musical score for the beginning of the romance 'Alfredo' from Ernestina. The score is in 6/8 time, marked 'Lento' with a tempo of 52. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has several chords highlighted in red, which are triads. The lyrics are: 'Le- van - ta tus o - jos... ¿Por qué no me mi - ras? Que- ro en tus pu- pi - las... el al - ma en - tre - ver. A - si'.

Imagen 66. Compases iniciales de la romanza de Alfredo en *Ernestina*. Los acordes resaltados son los únicos que son triadas. Los demás presentan séptima añadida (volumen II, anexo 11, pág. 84, cc1-11).

Finalmente, la *codetta* –últimos cinco compases– muestran esa tendencia a huir de la cadencia tradicional y presenta una sucesión de acordes que mantienen una especie de pedal sobre *fa mayor* al que va sobreponiendo armonías de su relativo menor con séptima –tal y como comenzó la romanza– y un acorde de segundo grado con séptima al que le rebaja el quinto grado (*reb*, c58). El empleo de ese semitono en la cadencia –alterando este grado o cualquier otro– ya se ha visto que es característico de Pinedo en muchos de sus finales.

<sup>493</sup> Ejemplos del empleo de mixturas modales se pueden encontrar con frecuencia en *Luisa Fernanda* (1932) de F. Moreno Torroba. Sin ser un procedimiento novedoso, sí que ofrece variedad al discurso armónico y riqueza en el acompañamiento.



Imagen 67. Compases finales de la romanza de Alfredo en *Ernestina* (volumen II, anexo 11, pág. 86, cc57-61).

#### 4.2.3.5. N.º 11. *Danzón* [EP 103-L]

También, como representativo de esta opereta, se ha estudiado el primer número del tercer acto, *N.º 11. Danzón* “Un beso” en el que se produce el dueto de Adela (soprano) y Juan (tenor). Esta obra, junto con el *fox* rápido *¡¡Mujer, mujer, mujer!!*, que se ha estudiado como N.º 2, fueron publicados por Ediciones Musicales Eliseo Pinedo en 1949, cinco años después de su composición. Como indica el título, se trata de un *danzón*, un estilo de los muchos que adoptó el teatro lírico español a lo largo de su historia. Este es un tipo de danza instrumental de origen cubano, inventado por el compositor Miguel Faílde (1852-1921) en 1879 (Sánchez de Fuentes, 2010, pág. 8), que se hizo altamente popular en España en la década de 1940. Comparte elementos melódicos y armónicos de las formas de baile de salón como la contradanza o la habanera, enriquecidos con el típico ritmo de cinquillo o tresillo cubano (Randel, 2009, pág. 388). Si bien la estructura suele ser en forma de rondó, en este caso Pinedo no atiende a los cánones y propone más bien una canción en forma de dueto con elementos del *danzón* pero más cercana a la canción popular. El texto del libreto desarrolla un diálogo que va estrechando las contestaciones entre los dos solistas hasta convertirse en un unísono al final. Esa estructura condiciona también la música, con la que el compositor consigue realzar ese sentido de aproximación en torno a un beso.

ADELA	Un beso puede ser inofensivo si hay pureza en la intención. Pero si es provocativo, y efusivo, pone en los ojos deseo en la cabeza mareo y en las manos tentación.
JUAN	Un beso, es tan solo la caricia que condensa una ilusión,

Y si no tiene malicia,  
es delicia,  
que disipa el mal deseo  
sientes dulces devaneos  
y amor en el corazón.

ADELA Un beso en la frente  
es puro y es casto.

JUAN Es galantería  
si se da en la mano,

ADELA Un beso en los ojos  
es ya de ilusión.

JUAN Si se da en la boca...  
ADELA !Oh!.  
JUAN Ese es de emoción.

ADELA No me bese  
JUAN Yo te beso  
ADELA que nos pueden mirar,  
JUAN por qué no han de [quién nos puede]<sup>494</sup> mirar,  
ADELA y si lo haces  
JUAN y si lo hago  
ADELA te vas a aprovechar.  
JUAN no me he de aprovechar.

AMBOS Si me besas / Si te beso  
que sea con amor, / ha de ser con amor,  
más no pongas / y no pongo  
en él mucha ilusión. / en él mucha efusión.

Tras una breve introducción instrumental (cc1-5), a la primera estrofa de Adela (cc6-22) le sigue la respuesta de Juan (cc23-35), con la misma melodía y acompañamiento orquestal. Sigue una sección (36-53) en la que las frases de dos versos alternan con nueva música sus diálogos, mientras mantiene el mismo tipo de acompañamiento instrumental basado en el tresillo cubano y la síncopa. El momento en el que los versos se alternan –“No me bese / Yo te beso. Que nos pueden mirar / quién nos puede mirar”– determina un pasaje más intenso (cc54-69). Pinedo responde con una música adecuada, añadiendo las contestaciones cada compás, con un distinto acompañamiento, resuelto con contratiempos en lugar de síncopas. A partir de un breve pasaje instrumental (cc70-76) que prepara lo que va a ser el acompañamiento con su máxima densidad, finaliza el dúo propiamente dicho (cc77 a final) cantando juntos, por fin, por terceras o sextas, añadiendo en la orquesta contestaciones a las voces en sus períodos de notas con valores largos.

---

<sup>494</sup> En el libreto aparece “por qué no han de mirar” pero en la partitura se sustituye por “quién nos puede mirar”.

6 Adela  
Un be-so pue-de ser i-no-fen-si-vo si hay pu-re-za en la in-ten-ción.  
*mf*

Imagen 68. Acompañamiento tipo en la primera estrofa del *Danzón de Ernestina* (volumen II, anexo 11, pág. 87, cc6-11).

54  
be-se que nos pue-den mi-rar, y si lo ha-ces te vas a a-pro-ve-  
Yo te be-so quién nos pue-de mi-rar, y si lo ha-go  
*p*

Imagen 69. Segundo tipo de acompañamiento en la tercera y cuarta estrofa del *Danzón de Ernestina* (volumen II, anexo 11, pág. 90, cc54-59).

79  
que se-a con a-mor, más no pon-gas en él mu-chaj-lu-sión.  
ha de ser con a-mor, y no pon-go en él mu-chaj-fu-sión.  
*p*

Imagen 70. Acompañamiento con contestaciones en el final del *Danzón de Ernestina* (volumen II, anexo 11, pág. 91, cc79-84).

Respecto de la armonía, cabe indicar que es inusualmente sencilla. La tonalidad es *fa mayor*, sin ninguna modulación. La acumulación de tensión se produce por lo tanto por la estructura que se acaba de explicar y por una mayor densidad en la orquestación. Quizá, como elemento más interesante, se puede acudir una vez más a la cadencia final, en la que de nuevo huye de la fórmula V-I para presentar una progresión en forma de V-IV-VI7-I, teniendo en cuenta que el sexto grado aparece sobre un pedal del acorde de *fa*, con el que comparte tres notas.

Es preciso explicar que este acorde de VI7 –siempre como acorde menor en una tonalidad mayor– aparece a partir de este momento con relativa frecuencia en las músicas a las que Pinedo desea aportar cierto aire de modernidad. El empleo de los acordes de séptima no-dominantes – es decir, los que se forman sobre los grados I, II, III, IV y VI– son inusuales en la armonía tradicional y generalmente se forman como resultado de una escritura contrapuntística. Igualmente pueden aparecer en la práctica tonal habitual como parte de una secuencia (Gauldin, 2009, pág. 305), pero no es el caso de Pinedo. Es a finales del siglo XIX cuando autores como Fauré, Debussy o Ravel los emplean fuera de la armonía tradicional, es decir en un nuevo estadio de desarrollo estético de la música. Walter Piston considera a esos acordes como una suspensión de la tonalidad y no es preciso su análisis como un acorde de séptima, aunque son de suficiente importancia por su efecto armónico como para ser tenidos en cuenta (Piston, 1959, pág. 228). Es decir, el uso que Pinedo hace de este y otros acordes con séptima sin sentido de dominante obedecen más a una cuestión estética. Podría decirse que aportan un color que le acerca más a los lenguajes de la primera mitad del siglo XX que a las tradicionales sonoridades de la armonía decimonónica.

Las líneas melódicas, con unos motivos rítmicos en los que predominan las síncopas y los tresillos de corcheas, elementos característicos de otros danzones, no son complicadas, por lo que Pinedo no dobla siempre con la orquesta a las voces. Su rango es, una vez más, muy limitado y su tesitura no supera en ambas voces el *mi*, ofreciendo un *ossia* en el final con un *fa*. Es decir, el compositor conoce los recursos de que dispone y no arriesga con las voces, sabe del interés por estas músicas modernas en el espectador y las introduce sin ningún afán mimético, sino de adaptación al registro de la producción y siempre con el libreto como fuente de la estética que este propone.

#### 4.2.4. *La Titiritaina* (1944) [EP 104]

José Eizaga escribe el libreto de *La Titiritaina* y la define como “Farsa cómica, en dos actos, y un entreacto, en prosa y verso” cuando la publica en la Imprenta Comercial Antonio Rivas de Logroño en 1944 (Eizaga Otañes, 1944). Ahí ya se indica que la música es del “maestro Pinedo”.



Es decir, se publica como libreto que ya tiene vinculada una música indisolublemente. Sin embargo, en la partitura se califica de una manera diferente, puesto que aparece en la portada de la reducción para piano y voz, la única que se dispone de la obra completa, como “Farsa cómica Infantil en dos actos”. Esta referencia al mundo de los niños se corresponde con la dedicatoria del libreto: “A los peques de la CLA” y desde la definición de su elenco de “FIGURANTAS Y FIGURANTES” muestra una clara orientación al público infantil.

Eizaga, polifacética persona, mantuvo en su vida siempre una importante dedicación a las causas benéficas –en 1936 organiza, por ejemplo, un “Mosaico Artístico” para la Cocina Económica y Cruz Roja–, con predilección por los niños. Se convirtió en imprescindible la tradicional Cabalgata de Reyes Magos que organizaba personalmente desde la emisora de Radio Rioja que dirigía (Hernández Lázaro, 2008, pág. 52). Junto con esa cabalgata, los días 5 y 6 de enero se realizaban representaciones teatrales, muchas de las cuales eran creación propia: *La Zarabanda* (1933), *El país de Don Trompico* (1936), *Sueño de colorines* (1939), *El hijo de Abul Tadón* (1940), *Napias, Pecas y Ojoví o el invicto Tararí* (1941), *El Sabio Tejemaneje* (1941), *La bruja chisgarabís* (1943) y *Pita y Pito Garbancito o El ogro Tragalotodo* (1949), junto con *La Titiritaina* (1944) son una buena muestra de la vinculación de Eizaga con la comedia infantil. Como confirmación de la calidad de sus producciones recibió premios en 1941 en el Concurso de Teatro Infantil organizado por las Emisoras Radio España de Bilbao y Radio Zaragoza (Eizaga Otañes, 1942, pág. 53).

La farsa cómica de esta época debe ser entendida como un producto fantasioso que, sin llegar al teatro del absurdo francés de mediados del siglo XX, busca un sentido cómico que permita escapar de la realidad cotidiana, presentando incluso situaciones hilarantes en actos que pueden ser dolosos o dañinos. El acto grotesco, que suele estar presente, lleva a crear el “personaje fársico [que] opera como generalización de algún rasgo humano [...] pone en relieve un vicio o un defecto y los desarrolla al extremo” (Vargas Escobedo, 2017, pág. 31). En un entorno que Eizaga define como de “Época cualquiera [...] Campo alegre en las cercanías del Rey Segundo-Tercero en Jaujibilis” (Eizaga Otañes, 1944, págs. 4-5) se establecen los parámetros para una música que, evidentemente, no puede ser como la de producciones previas del compositor riojano.

Como ubicación más precisa de las intenciones del autor, de esa vis graciosa entre el absurdo, lo fantasioso y lo cómico, cualquiera de las dos definiciones del término “titiritaina” del diccionario de la Real Academia Española sirve para el caso: como “ruido confuso de flautas u otros instrumentos” se ajusta puesto que, aunque la música de Pinedo es de una cuidada elaboración dentro del estilo de lo que podría denominarse música culta clásica, sin ruidos ni

efectos, el libretista requiere varias veces de estridencias puntuales<sup>495</sup>. Aunque quizá lo más ajustado sea la segunda definición, la que indica una “bulla alegre o festiva sin orden” (Real Academia Española, 2020b).

El libreto define claramente los momentos en los que la música debe formar parte de esta obra de teatro, siendo unas veces una mera música incidental, otras la base de bailes que se practican en el escenario y otras parte esencial, como en el desenlace que se resuelve en el extenso número denominado N.º 10. *Parodia de Ópera*. La obra está dividida en 2 actos y 1 entreacto, comprendiendo un total de 17 escenas. Por su parte, los números musicales que contiene esta farsa son:

Tabla 11. Relación de números que componen *La Titiritaina* [EP 104].

EP 104-A	Preludio (Andante, Andantino)
EP 104-B	N.º 1. Habanera, Zambra, Schotis [Pepe, Paco]
EP 104-C	N.º 2. (Andante, Allegretto Moderato)
EP 104-D	N.º 3. Vals (Moderato)
EP 104-E	N.º 4. [Coro] Himno del circo (Allegretto)
EP 104-F	N.º 5. Intermedio. Minué.
EP 104-E	N.º 6 "El número 4 himno"
EP 104-G	N.º 7. Pajaritas. Pavana
EP 104-H	N.º 8. Pingüinos (Muy Moderato)
EP 104-I	N.º 9. Jota Aragonesa
EP 104-J	N.º 10. Parodia de Ópera (Allegro Moderato, Andantino)
EP 104-E	N.º 11. "El n.º 4"

El estreno se produjo en el Teatro Bretón de Logroño el 6 de enero de 1945, siendo los intérpretes el Grupo Teatral Infantil [de Logroño] (Somalo Fernández, 2004, pág. 1.390). En la última página de la partitura de piano repetidor indica: “Estrenada el 6 [de] enero [de] 1945 en el Teatro Moderno [de] Logroño. Maestro concertador: Lorenzo Blasco Martínez”. Al año siguiente, el 6 de enero de 1946, se lleva a cabo la representación en el Teatro Bretón de Haro, esta vez a cargo de la Agrupación Recreativa Pro-Arte ARPA con la dirección musical de Pinedo y dirección artística de E. Hermosilla.

Sobre la instrumentación, esta vez no se pueden establecer grandes conclusiones puesto que solo se ha podido consultar la orquestación del *Preludio*, disponiendo del resto solo su reducción para el maestro repetidor en dos versiones, una de las cuales indica los instrumentos principales que corresponden a cada momento. El *Preludio* define una orquesta aún más “modernizada” que

---

<sup>495</sup> Tres ejemplos del libreto: “Sale Segundo por el foro. Los alabarderos dan tres golpes contra el suelo y los tambores redoblan hasta que indica el diálogo” (Eizaga Otañes, 1944, pág. 27). “Inicia el mutis, y mientras redoblan los tambores y el Procer y Galopillo se inclinan, cae el telón” (Eizaga Otañes, 1944, pág. 33). “Se ha hecho oscuro total en la sala. Ruidos estridentes en la orquesta” (Eizaga Otañes, 1944, pág. 35).

la de *Ernestina*, ya que la madera se compone de flauta, clarinete, tres saxofones, uno en *mib* – saxo alto–, otro en *sib* – saxo tenor–, y el tercero en *mib* – saxo barítono<sup>496</sup>–, trompeta primera y segunda en do, trombón, batería –indicada de nuevo como “Jazz”– y cuerda sin violas. Dado que ningún instrumento requiere tocar dos voces simultáneamente, al menos en este número, con trece músicos cubriría las necesidades de la orquesta. Parece que Pinedo ha considerado una formación a medio camino entre la orquestina y la orquesta de foso, con instrumentos que permitan acometer tanto una obra con mucho color como precisa el N.º 4. *Himno del circo*, así como otras de corte más clásico como los juguetes que realiza con la Pavana (N.º 7, esencialmente cuerda y flauta) o el Minué (N.º 5, exclusivamente con la cuerda<sup>497</sup>). En el N.º 10, *Parodia de ópera* el empleo de saxofones imprime un carácter aún más caricaturesco y extemporáneo al número.

Como se ha realizado previamente con otras obras, se han analizado cinco de los números que pueden ofrecer una perspectiva general de la música, desde el punto de vista técnico o desde el aspecto semiótico y de adaptación a las necesidades del texto. Destacan de todos estos números, por su interés musical, el *Preludio*, que se interpreta a telón cerrado según la marca de la partitura, y el N.º 10. *Parodia de Ópera* con el que finaliza la farsa.

#### 4.2.4.1. *Preludio* [EP 104-A]

Todas las melodías empleadas en el *Preludio* pertenecen al número final, obviando las citas a cualquiera de las piezas que constituyen el resto de la obra, que a su vez tampoco tiene referencias cíclicas entre sí, ni con esta primera pieza, ni con la de cierre.

Se trata de una pieza instrumental con varios elementos compositivos que se muestran relevantes para comprender los procedimientos técnicos que el compositor conocía y solía emplear. La cuestión es que este preludio, dividido en tres secciones (cc1-17, cc18-41, cc42-62), comienza con un procedimiento técnico que volverá a emplear unos años después cuando, en 1957, componga la obra sinfónica *Suite Oriá*. Se trata de realizar una especie de *collage* mediante la creación de un tejido melódico compuesto a partir de la yuxtaposición de motivos más pequeños que entrelaza constantemente. Cada motivo ocupa exactamente un compás. Si bien el

---

<sup>496</sup> El orden de la partitura invierte el saxo 2º y 3º para trabajar conjuntamente con los que están en *mib* e independientemente de los de *sib* y de sus tésituras.

<sup>497</sup> Para saber estas instrumentaciones de otros números se ha acudido a las notas que Pinedo añadió en la reducción de piano en las principales entradas. El estudio se ha realizado en el AMTH, aunque ahora se pueden consultar en el AIER con las signaturas 86/28 (libreto) y LEP/0209, LEP/0063 (partituras). En la SGAE aparece con las referencias 2.023.892 (autor) y 2.023.895 (compositor).

fraseo puede hacer agrupar estos motivos en períodos de tres compases, su combinación a lo largo de los 17 compases que dura esta sección y de las cuatro o cinco voces que contiene, produce una textura contrapuntística de gran similitud con la futura obra sinfónica. A diferencia de esta, en el caso del *Preludio* el soporte de la obra es tonal, no se trata de un contrapunto libre como ocurrirá en *Oria*, y la armonía tradicional es la que conduce todo el pasaje, empleando los acordes conforme a las funciones habituales, con alguna dominante secundaria (c12), pero sin perder el *sol mayor* como eje principal.



Imagen 71. Compases iniciales del *Preludio* de *La Titiritaina*, donde pueden observarse los cuatro planos sonoros principales y los cinco motivos que lo conforman (volumen II, anexo 11, pág. 92, cc1-4).

Visualmente puede observarse este tratamiento en la imagen que sigue y que contiene los distintos motivos melódicos por compás. Cada una de las cuatro voces –o cinco en algunos momentos– emplea uno de los motivos que componen la melodía y sus contra-melodías o acompañamientos. El hecho de que se puedan organizar como pequeñas frases de seis compases con semifrases de tres compases en forma de pregunta-respuesta no resta originalidad a esta sección, ya que los motivos que sirven como antecedente de la semifrase a la vez actúan como cierre de la misma (cc1 y 3, voz 1). De igual manera, voces como la tercera –contando de arriba abajo– del primer compás son el consecuente de la primera semifrase en la voz 1 del compás segundo.

Gráfico 14. Esquema paradigmático de los primeros 17 compases del Preludio de La Titiritaina. Elaboración propia.



Como puede verse, aunque la línea de la voz 1 mantenga el patrón constante cada tres compases, el resto de las voces van cambiando de manera que se alternan con un criterio que puede parecer aleatorio, pero que analíticamente se comprende si se considera su empleo en distintas alturas para mantener la configuración funcional de la tonalidad empleada. Es decir, la melodía de la voz 1 condiciona a las otras, y su paso por diferentes alturas genera distintas armonizaciones que Pinedo resuelve mediante el empleo de las otras voces según precisa para mantener la tonalidad. Pequeñas indefiniciones armónicas por acumulación de notas de adorno (segundo pulso de los cc1 y 2) o armonías no resueltas (c17) ofrecen un punto de interés a esta pieza que se aparta de la línea estética del resto de la obra, como se verá más adelante.

El resto del *Preludio* se compone de una sección B (cc18-41) y una sección B' (c42 a final) con un proceso compositivo distinto. La sección B contiene una línea melódica a la que le acompaña siempre una contra-melodía de forma contrapuntística –a partir del c30 una tercera línea, cuando modula de *mi menor a la menor*– mientras mantiene un pedal por cuartas –o su inversión por quintas–, a la manera de los bordones de la zanfona y que también usará más adelante en la *Suite Oriá*. Este pedal discurre paralelo a las líneas melódicas pero no responde a las regiones por donde pasa la tonalidad. La sección B' añade a la anterior propuesta una línea a la manera

de melodía floreada en semicorcheas –encargada a las flautas, saxos sopranos y violines en la orquestación– que contiene numerosas notas de adorno, esencialmente apoyaturas y notas de paso en grupos de dos y en registro agudo. Pese a que la sección B' está esencialmente en *sol menor*, Pinedo finaliza la pieza con un acorde de *sol mayor* que contiene la denominada tercera de picardía. Este procedimiento puede considerarse como una referencia a ciertos finales de obras barrocas que lo emplean con frecuencia. Por lo tanto, es una evocación de otras épocas, que acercan al ambiente que Eizaga proponía en el inicio de su libreto: intemporal pero con reminiscencias de elementos palaciegos y escenarios y situaciones pretéritas, llenas de intrigas y duelos.

#### 4.2.4.2. N.º 4. *Himno del circo* [EP 104-E]

Es una marcha en 2/4 con un fuerte carácter de pasodoble cantado. Este aspecto estético se observa en los giros melódicos, en la estructura (introducción, sección A en *re menor*, sección B en su dominante y C con modulación a *re*, esta vez mayor y rematado con una breve coda final) y en algunos efectos característicos en la sección C (cc37-61) cada cuatro compases, cortando súbitamente la melodía, incluso en medio de una palabra (cc40, 46), aportando un aire desenfadado. Al igual que suele ocurrir en la música funcional de Pinedo, la melodía es muy cantable, por grados conjuntos. La armonización está realizada de manera tradicional, salvo momentos en los que añade acordes de paso, a veces con grados que sirven de puente y a veces como dominantes secundarias que no resuelven en la esperada nueva tónica (cc4, 16). Además, es destacable el empleo de algunas notas adicionales en acordes que pueden considerarse como notas de adorno –retardo del compás anterior en el inicio del c11– o como acordes de cinco sonidos (acorde de *la* con 7ª y 9ª). Aparecen ejemplos a lo largo de toda la pieza con acordes semidisminuidos u otras alteraciones de la armonía tradicional. No hay nada destacable en la cadencia final (IV-I-V7-I). El hecho de que el libreto pida que esta obra se interprete tres veces –como N.º 4, como N.º 6 y como cierre de telón– da idea de la importancia de su capacidad para gustar. De ahí su carácter popular y desenfadado. El texto es el siguiente:

Al son alegre  
de los tambores y las cornetas  
la caravana con sus payasos  
radiante llega.

Son los titiriteros  
niña  
sal a esperarlos  
que venden la alegría  
por cuatro cuartos.

Van por el mundo  
niño...

siempre rodando  
camina que camina  
por alegraros.

Son los titiriteros  
niños...  
que ya llegaron  
vendiendo la alegría  
por cuatro cuartos.  
Salid a recibirles  
que ya llegaron.

4.2.4.3. N.º 5. *Intermedio. Minué* [EP 104-F]

Se han elegido otras dos piezas que sirven para recrear ese ambiente “histórico” que rodea toda la escena teatral sin ubicación temporal precisa. Eizaga solicita en el libreto, con el fin de que la protagonista Pichirula baile, “una danza al estilo clásico”. Aquí aparecen para ello valsés, minuetos e incluso pавanas. El N.º 5. *Intermedio. Minué*, es uno de esos ejemplos, iniciando el acto segundo. Esta breve pieza, de veinticinco compases y menos de minuto y medio de duración –incluyendo repeticiones– pretende recrear el minuetto clásico, pero sin mucho rigor. Por supuesto es una danza en 3/4 con tempo ligero con estructura AABB que se asemeja a la forma barroca de esta danza. La sección B tendría que estar en otro grado –normalmente el quinto grado o el relativo mayor si la obra está en menor– para que se produjera un retorno a la tonalidad de A al final de esta sección. Sin embargo, Pinedo se mantiene en el inicial *sol mayor* a lo largo de toda la obra. Al igual que ocurre en los minuetos clásicos, Pinedo retoma en el final de B la sección final de A.

No hay rastro de un posible trío aunque la sección B aligera el acompañamiento de los bajos y la armonía en el inicio y puede dar esa sensación de mayor volatilidad que confiere el trío de la forma clásica. Esta estructura más o menos tradicional y el empleo de pequeños mordentes (cc2, 6, 19, 23) y grupetos resueltos de manera arcaica imprimen la estética de una música ambientada en una época pasada, no definida, al igual que un minuetto que puede aparecer desde el siglo XVII al XX<sup>498</sup>, en cada momento con sus características particulares. Sin embargo, Pinedo deja su marca en algunas armonías de paso –últimas corcheas de los cc11 a 14– que hacen difícil entender su filiación a una música anterior al siglo XX.

---

<sup>498</sup> Debussy (*Suite Bergamasque*, 1905), Arnold Schönberg (*Suite para piano* Op. 25, 1924) y Alfred Schnittke (*Suite en estilo antiguo*, 1972) pueden ser tres ejemplos de la perduración de esta forma en el siglo XX que adquiere, según el lenguaje empleado, un estilo distinto.



Imagen 72. Compases 9 a 15 del *Minueto* de *La Titiritaina* donde puede observarse la sencillez del acompañamiento en el inicio de la sección B y el empleo de armonías de paso en parte débil (volumen II, anexo 11, pág. 98, cc12-14).

Melódicamente es una obra sencilla, con movimiento diatónico en su mayor parte, excepto algún salto característico que repite en distintas partes de los fraseos para dar unidad a la obra.

#### 4.2.4.4. N.º 7. *Pajaritas. Pavana* [EP 104-A]

También es una pieza breve que Eizaga añade como extra al final del libreto, referida como “número coreográfico [en el] que niñas o señoritas montadas (?)<sup>499</sup> en clásicas pajaritas de papel, hacen evoluciones al compás de la música obedientes al látigo del domador Don Ciruela”. Para este momento, Pinedo compone una pavana, aunque en el texto no hay referencia alguna a esta forma musical. Al igual que con el minueto, el compositor toma de la forma original algunos elementos, como el compás en tiempo binario de 2/4, y sobre todo el carácter. Mantiene la clásica estructura ABA. Estando A en un claro *la menor*, B tendría que aparecer en *mi menor*, *re menor* o *do mayor*, tal y como sucede tradicionalmente. Sin embargo, Pinedo se mantiene en *la menor* a lo largo de toda la obra, perdiendo la posibilidad de una mayor variedad al pasar a otras regiones tonales. Como contrapartida, esta sección B, pese a que armónicamente respeta la tradición tonal más básica, ofrece pequeños momentos de interés en armonías de paso –segundo pulso del *c12-* o acordes disminuidos con séptima con función de dominante. La melodía es esencialmente acórdica, en contraposición a la melodía diatónica del *Minueto*.



Imagen 73. Melodía de las secciones A y B en la *Pavana* de *La Titiritaina* (volumen II, anexo 11, pág. 98, cc1-17).

<sup>499</sup> La interrogación es del original.



4.2.4.5. N.º 10. *Parodia de Ópera* [EP 104-J]

Es, con diferencia, la obra más larga de la farsa, con casi ocho minutos de duración<sup>500</sup>. Se trata de lo que propone el título: una parodia, entendido el término no como la reelaboración seria de otras músicas preexistentes, tal y como se realizaba en los siglos XVI y XVII, sino con el sentido humorístico o satírico, llevando a cabo “un uso distorsionado o exagerado de elementos de algún otro tipo de obra” (Randel, 2009, págs. 856-857). La parodia se convirtió en una forma de hacer espectáculo con gran éxito en las primeras décadas del siglo XX, sin distinción de clases ni de estatus cultural. Parodias de ópera italiana se encuentran en la producción de, por ejemplo, M. Fernández Caballero (Blanco Álvarez, 2018, pág. 758). Se trataba de hacer una relectura humorística de las obras más populares, sin intención de menospreciar la obra original, o incluso como una forma de admiración hacia el modelo que se parodia (Temes, 2014, pág. 452). Unos años después, el mismo dúo de Eizaga-Pinedo hará una obra que es en su totalidad una gran parodia, cuando elaboran *S. E. el Sainete* (1953) en homenaje al género.

Este número imita una típica escena de ópera con diversos personajes que alternan diálogos en forma de recitativos y pequeñas arias, con dos personajes principales –la protagonista Pichirula (soprano) y Pichulín (tenor), una pareja de pastores– a los cuales se une en forma de trío amoroso –o belicoso– el Duque, barítono que desarrolla la mayor parte de los momentos principales. Aparecen también una serie de personajes que simplemente surgen para dar dinamismo a la acción, apostillando o comentando momentos. Esta suma de personajes se incrementa en el coro con el que termina y en el que todos se unen en la melodía final de la obra en su apartado musical, pues la farsa en sí finaliza con texto sin música en toda su escena final. La estructura del número musical, muy orgánico y con numerosísimos cambios de tempo y de compás, se puede estructurar de la siguiente manera:

---

<sup>500</sup> Y también de la mayor duración de todas las obras de Pinedo, considerando no solo la música escénica sino también la sinfónica.

Tabla 12. Estructura del N.º 10. *Parodia de Ópera de La Titiritaina*. Elaboración propia.

Compás	N.º ensayo	Tempo	Personaje/ orquesta	Tipo de participación		Tonalidad		
1	1	<i>Allegro Moderato</i>	Orquesta	Introducción		<i>sol mayor</i>		
5		<i>Andantino</i>	Pichirula (soprano)	Duetto	Solo	<i>mi mayor</i>		
11			Pichulín (tenor)		Solo			
17			Pichirula + Pichulín					
23	2	<i>Allegro</i>	Pichirula + Pichulín	Arioso	Duetto	<i>sol mayor</i>		
34		<i>Allegretto</i>	Duque (barítono)	Arioso	Solo			
39	3	<i>Allegro Moderato</i>				Arietta 1	<i>mi menor</i>	
44		<i>Vivo</i>		Arioso				
47		<i>Allegro Moderato</i>						
52	4	<i>Allegretto</i>		Pichulín		Arioso	Solo	<i>modulante</i>
76		<i>Moderato</i>		Duque		Arioso	Solo	
81		<i>Allegretto</i>	Pichirula + Pichulín + Duque + Coro	Arioso	Grupos	<i>sol menor</i>		
85	5	<i>Andantino</i>	Duque	Arietta 2	Solo			
93		<i>Allegretto</i>	Pichirula	Arioso	Solo			
96		<i>Allegretto</i>	Pichulín	Arioso	Solo	<i>re mayor</i>		
115		<i>Andantino</i>	Orquesta	(del c96 y ss.)		<i>sol menor</i>		
130	6	<i>Allegro Moderato</i>	Duque	Ariosos	Solo	<i>do mayor</i>		
139		<i>Andantino</i>	Pichulín	Recitativo	Solo			
159	7	<i>Andante</i>	Pichirula	Recitativo	Solo			
171			Coro	Recitativo	Coral			
181			<i>Andantino</i>	Duque + Guerreros	Arioso	Grupos	<i>re mayor</i>	
188		<i>Moderato</i>	Duque	Arietta 3	Solo	<i>mi<sup>b</sup> mayor</i>		
190			Pichirula + Viejo	Recitativo	Grupos			
192			Coro	Recitativo		<i>re mayor</i>		
197	8	<i>Andantino</i>	Viejo (tenor)	Arioso (del c96 y ss.)	Coral	<i>sol menor</i>		
209			Segundo (bajo)	Arioso	Solo	<i>do menor</i>		
212	9	<i>Moderato</i>	Todos	Coral	Coral	<i>sol mayor</i>		
215			<i>Allegretto</i>					
227								
245								
248								

Como puede verse, es una estructura poliseccional en la que van solapándose los cambios de *tempo* con las entradas de cada uno de los numerosos solistas: Pichirula (soprano), Pichulín (tenor), Duque (barítono), Viejo (tenor), Segundo (bajo), el grupo formado por Guerreros (tenores) y el coro compuesto por tiples primeras y segundas, tenores, barítonos y bajos. Este frenesí produce el efecto coral típico del final de las representaciones teatrales líricas –no solo de las óperas sino también habitual en las zarzuelas de todas las épocas y estilos– que mueve al aplauso del público y sirve para cerrar el desarrollo argumental de la obra. Para ello, aunque el absurdo llene gran parte esta farsa, Pinedo elabora un entramado en el que alternan los elementos recitativos con los ariosos. Se añaden una especie de arietas, a solo o en dúo. El paso de recitativos a ariosos y viceversa es a veces un tanto difuso, puesto que ambos hacen evolucionar la trama de la acción y, en este caso, su escaso tratamiento estrófico por la brevedad de las intervenciones no permite la definición precisa en cada momento. En esta línea de

desarrollo argumental destaca el pasaje instrumental (cc159-170) donde el Duque recita, no canta, devolviéndonos al estilo más propio de la zarzuela, con partes cantadas y partes recitadas.

El dueto de amor de los cc5-22 contiene la melodía inicial del *Preludio* de la farsa, aquella melodía fragmentada con una compleja disposición en cuatro o cinco voces. Aquí aparece de forma muy similar, siendo la voz de los solistas la principal, es decir la que organiza el discurso tonal. Al ser tan breve el dúo –estrofa de Pichirula, estrofa de Pichulín y estrofa juntos–, se ha optado por la denominación de dueto. El texto, de gran simplicidad, dice:

Pastorcito de mis sueños  
nunca te olvides de mí.  
Piensa en la pobre zagala  
que solo pena por ti.

Zagalita de mi vida  
nunca te olvides de mí;  
mira que este pastorcillo  
vive porque piensa en ti.

Pastorcito de mis ensueños.  
Zagalita de mis sueños  
nunca te olvides de mí  
mira que esta zagalilla  
mira que este zagalillo  
vive porque piensa en ti.

Otras secciones, como las que se desarrollan entre los cc23-38 (número 2 de ensayo) y cc181-191, contienen la forma de *parlato* empleada en pasajes de ópera donde es preciso hacer avanzar la acción. Esta, debido al estatismo que pueden producir las grandes arias y la poca fluidez que el proceso de cantar todo el texto<sup>501</sup> hacen precisos los diálogos de frases breves donde se desenvuelven las acciones y donde la música debe ayudar a ese movimiento<sup>502</sup>. La forma de reflejarlo es mediante el movimiento constante de los centros tonales. Si en las arias se focaliza en una tonalidad para la *cavatina* y posiblemente alguna modulación en la *cabaletta*, en estos pasajes se suceden cambios de tonalidad constantes, creando acordes que se alejan de la tonalidad principal, muchos de los cuales no acaban de fundamentarse cuando ya pasan a convertirse en dominantes secundarias de nuevas armonías que a su vez son puente de las siguientes tonalidades. Ayudan a esos desplazamientos el uso de onomatopeyas (Blanco Álvarez, 2018, pág. 760) y otros efectos que en este caso son menos evidentes, pero que también

---

<sup>501</sup> Pese a los recitativos, la fluidez del teatro lírico español es muy superior al de la ópera de cara al desarrollo argumental.

<sup>502</sup> El diálogo en los dúos, a diferencia de los dúos operísticos, es una característica común a gran parte de las zarzuelas, encontrando momentos referenciales en números como el dúo n.º 3 de *Luisa Fernanda* de Moreno Torroba (Clark y Krause, 2013, pág. 99).

están presentes. El empleo de acordes de séptima de dominante y numerosos acordes disminuidos crean esa sensación de inestabilidad que mueve al oído en paralelo al desarrollo de la acción, hacia adelante. Pinedo capta claramente el espíritu de la obra y elige la música adecuada para los pasajes, siendo estos los más evidentes de encaje con la semiótica del texto.

The image displays a musical score for a scene from 'Parodia de Ópera de La Titiritaina'. It features three staves: two vocal staves (Tip.1 and Tip.2) and a piano accompaniment staff. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 23 and includes the lyrics: 'Pa-bí-llas Lle-gas-te por fin. Te - mí-a por-que te te - ní-a muy le-jos de Ro-sau-ra Te - mí-as'. The second system starts at measure 32 and includes the lyrics: 'No te-mas que,el - ví-de Pa-bí-llas tu,a - mor. No te-mas por na-die que-rén-do-te yo.' The score includes various musical markings such as 'Pichurula', 'Pichulín', 'ff', and 'p'. The tempo is marked 'Alleg<sup>ro</sup> [♩ = 96]' and 'Alleg<sup>ro</sup> [♩ = 86]'. The key signature is one sharp (F#).

Imagen 74. Pasaje arioso en el N.º 10. *Parodia de Ópera de La Titiritaina* (volumen II, anexo 11, pág. 100, cc23-38).

En esta línea, considerando que la obra es una “farsa cómica” y que este número es una parodia –es decir una caricatura de una obra de mayor envergadura–, las arias se asignan al barítono que representa al Duque. Se le reservan en el libreto tres arias (*ariettas*) y para cada una el compositor reserva una melodía distinta, en función del texto de cada sección. En la primera (cc22-75) el Duque elabora un plan para arrebatarle la pastora Pichirula a su amor, Pichulín. Es una *arietta* breve, con un ritmo grave y monótono de corchea con puntillo y semicorchea a través de una línea melódica generalmente diatónica. Todo ello sobre un *mi menor*, como relativo menor del *sol mayor* que domina casi toda la obra. El empleo de esta tonalidad vuelve la melodía a un ambiente más íntimo, al ser pensamientos del Duque que se verbalizan en este momento. La segunda aria del Duque es uno de los momentos más cantables

del número. Está en *sol menor* y realmente es un pasodoble, tanto por su línea melódica como por su ritmo armónico, y también por el acompañamiento en corcheas a base de contratiempos sobre el acorde. Aunque comienza el Duque, acaban resolviendo la acción, dentro de la misma *arietta*, los otros dos protagonistas. El hecho de que sea un pasodoble dentro de un ambiente cortesano vuelve a potenciar esa idea intemporal de la acción propuesta por Eizaga desde el principio. A la vez, le imprime un cierto toque cómico –reforzando el concepto un tanto grotesco de la parodia– por el acompañamiento instrumental de cada una de las semifrases.

115 *Allg<sup>ro</sup>* [♩ = 86]

yer A-yer de no-che tú fuís te quien ro-bas-te

*p* *mf*

Imagen 75. *Arietta* segunda del Duque del N.º 10. *Parodia de Ópera* de *La Titiritaina* (volumen II, anexo 11, pág. 103, cc115-122).

La sección que sigue (cc159-170) se convierte en un elemento melódico recurrente ya que proviene de los cc96 y siguientes, esta vez en versión instrumental, y aparecerá de nuevo en todo el amplio pasaje de los cc215-244 donde cantan Viejo (tenor) y Segundo (bajo). Esta melodía es la que ya apareció en el *Preludio* como segundo tema del mismo (cc18 hasta el final). Su colocación en tres momentos distintos del número lo convierte en una especie de estribillo, con diferentes presentaciones, que confiere unidad a la pieza.

The image shows two systems of musical notation. The first system starts at measure 215, marked 'Viejo' and 'mf'. The vocal line (treble clef) has the lyrics: 'U - na bru - ja jo - ro - ba - da de un pa - la - cio lo ro - bó'. The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system starts at measure 221, with the vocal line lyrics: 'es el ú - ni - co he - re - de - ro del in - vic - to em - pe - ra - dor'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

Imagen 76. Melodía de *Una bruja jorobada* en su presentación con voz en el N.º 10. *Parodia de Ópera de La Titiritaina* (volumen II, anexo 11, pág. 107, cc215-244).

Finaliza la obra con una breve sección coral en la que todos cantan, casi homofónicamente y por grupos de voces, el siguiente texto que da cierre a la acción que se ha ido desarrollando a lo largo de los últimos ocho minutos:

Se acabó ya la parodia  
se acabó, se acabó  
se acabó ya lo que daba  
qué feliz terminación...  
Se acabó. Se acabó.

Una vez más, lo más interesante aparece en la cadencia final, que evita un simple V7-I –sí lo realiza, pero previamente, en los cc263-264, mediante una dominante secundaria– y elabora un juego cromático, bemolizando el *mi* en tiples primeras y bajos, alterando así el acorde de segundo grado y el de cuarto grado (c266-266), resolviendo por semitono en el esperado *sol mayor*.

The image shows a musical score for the final measures of the No. 10 Parodia de Ópera from La Titiritaina. The score is arranged in six staves: five vocal parts (Soprano 1, Soprano 2, Tenor, Baritone, Bass) and a piano accompaniment. The vocal parts are in G major and feature the lyrics 'Se-a - ca - bó. Se-a - ca - bó.' and 'ción Se-a - ca - bó. Se-a - ca - bó.' The piano part is in G major and features a complex harmonic structure with many accidentals. A 'rall.' marking is present above the vocal lines.

Imagen 77. Compases finales en el N.º 10. *Parodia de Ópera* de *La Titiritaina* (volumen II, anexo 11, pág. 109, cc264-270).

El resto de los números de la farsa muestran ese eclecticismo estético que predomina en esta obra teatral, tanto en el empleo de diversos estilos como formas musicales: habanera, zambra, chotis o jota. Esa variabilidad se muestra tanto por la variedad estética como por la búsqueda de inmediatez en la respuesta del espectador, del espectáculo más allá de la afección a los sentimientos, del pintoresquismo, la parodia, del enorme número de personajes<sup>503</sup> y de números musicales. Todos estos elementos hacen que pueda considerarse esta obra más cercana al género bufo de 1860-1875 que a la zarzuela propia de mediados del siglo XX. Sin embargo, la obra es una muestra de la situación del género en estos estertores del mismo, donde se prueban estilos nuevos y donde se recuperan los éxitos del pasado intentando dar una nueva vuelta de tuerca a los mismos clichés.

<sup>503</sup> Eizaga sigue aquí los patrones del género, siendo los de mayor estatus económico social los más ridiculizados (Blanco Álvarez, 2018, págs. 749-750).

#### 4.2.5. *Paloma la desdenosa* (1946) [EP 105]

En el libreto aparece definida por su autor, de nuevo José Eizaga Otañes, como “Sainete lírico, original, en dos actos, el segundo dividido en dos cuadros.- Música del Maestro ELISEO PINEDO. 1946”. De la misma manera aparece definido en la partitura de piano repetidor y en la publicación que un año después realizó de cuatro de los números el propio compositor en sus Ediciones E. Pinedo López, aún desde la ciudad de Haro<sup>504</sup>.

El sainete lírico<sup>505</sup> es un subgénero de la zarzuela que predominó a partir del género chico en 1880. Se trata de una pieza de carácter jocoso que se establece como canónica a partir de los trabajos de Ramón de la Cruz (1757), con pequeñas obras a representar entre la segunda y tercera jornada de grandes obras teatrales y que a finales del XIX se incluyen ya en el teatro por horas. Son zarzuelas breves, generalmente en un acto, de acción situada en la contemporaneidad de cuando se escribe –y sin carácter histórico– con personajes de corte popular urbano y con frecuencia relacionados con Madrid, que desarrollan una trama cómica sencilla con final feliz y empleando un lenguaje muy coloquial (Casares Rodicio, 2006c, pág. 695).

El libreto sitúa la acción en 1946, el año de su composición, en “una rinconada de las que se producen al iniciarse el ensanche de una calle antigua. En el lateral izquierda [sic]<sup>506</sup>, fachada de casa moderna de reciente construcción, que hace rincón con otra, de tipo antiguo y en cuya planta baja hay una administración de Loterías”. Toda la trama del sainete ronda físicamente alrededor de este escenario que contiene también un bar, del tipo tasca de barrio, y sobre uno de los temas favoritos de Eizaga: los toros. El trasfondo taurino se cuele en todos los diálogos pues, además del tema en sí, se hacen metáforas con símiles taurinos aplicados al intento de cortejo de la protagonista:

---

<sup>504</sup> Se recuerda que en 1947 Pinedo se traslada a vivir a Tudela para dirigir su banda y en 1953 a Logroño, volviendo a Haro en períodos vacacionales exclusivamente. Aunque editó obras en 1949 y 1950 dentro de esta colección, mientras residía en Tudela, la edición en 1957 del pasodoble *Rioja* ya no contiene la marca de la empresa editorial, por lo que se supone que no continuaría más allá de 1950, cuando ya está asentado en la ciudad navarra.

<sup>505</sup> Otras acepciones que se suelen incluir en el mismo concepto son: juguete, propósito, disparate, humorada o fantasía (Casares Rodicio, 1999b, pág. 163).

<sup>506</sup> En las dos copias del libreto consultadas, mecanografiadas por distintas máquinas, aparece esta incongruencia de género.



BLANCA ¿Y decía usted que no me iba a hacer faena?

NICASIO Me estoy adornando pa preparar la estocada.

Esa mujer... mujer... va a ser objeto de una apuesta entre dos pelanas.

BLANCA (BRAVÍA) ¿Qué dice usted?

NICASIO (APARTE) Tolo, méteme un capote...

Por lo tanto, el ambiente musical es eminentemente taurino. Nada mejor para ubicar musicalmente esta propuesta que el pasodoble, y Pinedo compone para este sainete hasta tres distintos. Del carácter popular que propone Eizaga en sus diálogos surgen las necesidades de otras músicas como las bulerías y la zambra, mientras que la marchiña –dos, aunque realmente en la misma, la primera en versión coral y la segunda como intermedio en versión instrumental– es un género que actualiza la producción y la acerca a la zarzuela arrevistada<sup>507</sup>, es decir se adecúa a las necesidades de modernización que una nueva creación debía presentar para mostrar interés en los espectadores de mediados de los años cuarenta, aunque sin perder el aire castizo. Este término, que enraíza con las clases populares urbanas del siglo XVIII, con un sentido un tanto xenófobo y de autoafirmación, deriva de los sainetes y tonadillas de la época y se aprecia claramente desde el *majismo* de Goya. Evoluciona en el siglo XIX con los sainetes de Ramón de la Cruz y llega actualizado al siglo XX con los trabajos de Arniches o los hermanos Quintero, quienes hacen recobrar importancia al estilo (Martínez del Fresno, 1999, pág. 245). La puesta al día de esta producción de Eizaga está en línea con las tendencias neocasticistas presentes en las propuestas del momento de Joaquín Rodrigo, pero en este caso el resultado es más cercano a la estética de preguerra, aderezada con pequeñas pinceladas de modernidad.

Estos son los números musicales que compuso Pinedo para esta producción lírica, dividida en dos actos y tres cuadros<sup>508</sup>:

---

<sup>507</sup> Incursiones más arriesgadas en este terreno se encuentran en numerosos compositores de la época de carácter académico como, por ejemplo, Julio Gómez (Martínez del Fresno, 1999, pág. 277).

<sup>508</sup> Véase el anexo del catálogo para conocer la estructura completa de la zarzuela.

Tabla 13. Relación de números que componen *Paloma la desdeñosa* [EP 105].

EP 105-A	<i>Preludio (Maestoso, Andante, Moderato)</i>
EP 105-B	N.º 1. ( <i>Maestoso, Allegretto Moderato, Andante, Maestoso</i> ) [Blanca]
EP 105-C	N.º 2. <i>Marchiña</i> [Nicasio y Coro]
EP 105-D	N.º 3. <i>Pasodoble</i> [Nicasio, Vivi, Olegario]
EP 105-E	N.º 4. ( <i>Moderato</i> ) [Blanca y Rodolfo]
EP 105-F	N.º 5. ( <i>Allegro non troppo, Andante, Andantino, Maestoso</i> ) [Blanca, Rodolfo, Vivi, Olegario, Tolo, Nicasio, Cándido y Silvino]
EP 105-G	<i>Interludio (Pasodoble)</i> [ <i>Sangre torera</i> ]
EP 105-H	N.º 6. <i>Paso-doble</i> <sup>509</sup> ( <i>Moderato</i> ) [Blanca, Rodolfo y Coro]
EP 105-I	<i>Intermedio (Marchiña)</i>
EP 105-J	N.º 7. <i>Bulerías</i> [Duvigis el del violín y el Jazz <sup>510</sup> ]
EP 105-K	N.º 8. <i>Zambra</i> [Visi]
EP 105-L	N.º 9. ( <i>Maestoso, Andantino, Moderato, Andante</i> ) [Rodolfo]
EP 105-M	N.º 10. ( <i>Andante, Andantino, Andante</i> ) [Blanca y Rodolfo]
EP 105-N	N.º 11. ( <i>Andantino</i> ) [Blanca, Rodo y coro]

El estreno de esta obra se realizó en el Teatro Bretón de Logroño, el 30 de noviembre de 1946 y se volvió a representar al día siguiente, estando al cargo de su interpretación la CLA Pepe Eizaga (Somalo Fernández, 2004, pág. 1427). En la SGAE contiene la numeración 2.023.891 como autor, pero no hay referencia a la composición.

La versión orquestal estudiada de esta obra está realizada sobre el papel impreso de la Sociedad General de Autores de España en su sección de “Líricos” y contiene los instrumentos escritos de imprenta<sup>511</sup>. Requiere de las maderas a dos más flautín, saxofones altos, tenores y barítonos, el metal con las trompas en *mi*<sup>b</sup>, trompetas en *do* y tres trombones –dos tenores y uno bajo–, tres percusionistas –uno solo timbales, un segundo que toca caja y caja china, y un tercero actúa con bombo y plato–, incluye piano –como un instrumento más, no se trata de la reducción para el pianista repetidor– y cuerda al completo. Es decir, Pinedo vuelve a la orquesta tradicional de foso, con el añadido de los saxos como muestra de contemporaneidad.

El estudio de algunos números de este sainete permitirá su ubicación más precisa en ese difícil punto de clasificación dentro del teatro lírico de mediados del siglo XX, a la vez que una valoración del compromiso de Pinedo con la propuesta estética de Eizaga, ajustando la música al estilo del libretista y reforzando los momentos críticos con los sonidos más adecuados.

---

<sup>509</sup> La partitura de la reducción para pianista repetidor de este número indica el título así, con guión separando las dos partes de la palabra. En la de orquesta aparecen dos palabras separadas y sin guión: “Paso doble”. En el N.º 3 aparece como una sola palabra con guión intermedio.

<sup>510</sup> Este personaje se refiere al que toca la percusión en la orquestina, instrumento que se recuerda se denominaba así, el *jazz*, en estas formaciones.

<sup>511</sup> Como en las anteriores partituras, el estudio se ha realizado en el AMTH, aunque actualmente se puede consultar en el AIER con las signaturas LEP/0106, LEP/0107 (libreto) y LEP/0090, LEP/0091, LEP/0092, LEP/0102, LEP/0103 (partitura).

4.2.5.1. *Preludio* [EP 105-A]

Consiste en una recopilación de algunos de los motivos melódicos de números seleccionados del sainete. Los enlaces entre las distintas secciones se producen mediante la alteración cromática para crear dominantes secundarias de la tonalidad en la que va a presentar la siguiente, correspondiente temáticamente a un nuevo número. El oficio del compositor le impide simplemente copiar los pasajes, realizando algunas modificaciones y pequeños desarrollos en cada cita, pero sobre todo entretejiéndolos mediante un plan armónico unificador. La siguiente tabla da una idea de los números referenciados y de las modificaciones realizadas.

Tabla 14. Relaciones tonales dentro del *Preludio* de *Paloma la desdenosa* y su referencia a los números originales en el sainete. Elaboración propia.

Compases	Tonalidad en <i>Preludio</i>	Número original	Tonalidad original
1-8	<i>sol menor</i>	N.º 1. [Blanca]	<i>re menor</i>
9-25	<i>si♭ mayor – fa mayor</i>	N.º 10. [Blanca y Rodolfo]	<i>fa mayor</i>
26-34	<i>sol menor</i>	N.º 9. [Rodolfo] a partir del 3 de ensayo	<i>fa menor</i>
35-42	<i>sol mayor</i>	N.º 1. [Blanca]	<i>la mayor</i>
43-final	<i>sol menor – fa mayor – sol mayor</i>	N.º 4. ( <i>Moderato</i> ) [Blanca y Rodolfo]	<i>la♭ mayor – fa menor</i>

En la sección inicial, el acompañamiento a los motivos melódicos por octavas lleva, mediante dominantes secundarias, del *sol menor* inicial al *si♭ mayor* de la siguiente sección, a través de la alteración del segundo grado *la*, para convertirlo en dominante secundaria de la nueva tonalidad. Esta segunda sección, que retoma elementos melódicos del N.º 10, dueto de Blanca y Rodolfo a partir de su número 3 de ensayo, modula a su dominante *fa mayor* (c15) y trabaja las progresiones por terceras en grupos de dos compases (cc19-25) hasta llegar a la nueva tonalidad, de vuelta a *sol menor*. Destaca por el empleo de pasajes cromáticos en voces de la melodía que le dan pie al empleo de armonías de paso en forma de dominantes secundarias.



Imagen 78. Pasajes cromáticos que dan origen a dominantes secundarias como armonías de paso en el *Preludio* de *Paloma la desdenosa* (volumen II, anexo 11, pág. 111, cc30-34).

La siguiente sección (cc36-42) se caracteriza por los calderones que Pinedo ubica en la parte a contratiempo del último pulso de varios compases, todos ellos sobre el grado de la dominante del *sol mayor*, lo cual genera una mayor tensión al retrasar la resolución. El juego consiste en que el compositor no resuelve ninguno de los tres primeros calderones en la tónica correspondiente, solo lo hace en el cuarto y último (c42), sorpresivamente modulando a *sol menor*, tonalidad de la nueva sección.

Esta última contiene una amplia zona sobre *fa mayor* mediante progresiones –guiadas por la melodía que confía a las trompetas y trompas– que finalmente vuelve a *sol menor*. Finaliza con una tercera de picardía tras una cadencia plagal (cc60-61), conteniendo el acorde de *sol mayor* un juego melódico por cromatismos en dirección contraria (cc61, 62) que es ya marca personal de Pinedo y que, en este caso, aparecen como recordatorio del juego que ha realizado en la voz del acompañamiento de toda esta última sección, el pulso final de cada uno de los compases.



Imagen 79. Compases finales del *Preludio de Paloma la desdenosa*, con cadencia plagal, tercera de picardía y cromatismos en direcciones opuestas (volumen II, anexo 11, pág. 113, cc59-64).

#### 4.2.5.2. N.º 4. [Dueto] [EP 105-E]

Se trata de un dueto de Blanca (soprano) y Rodolfo (barítono) en el cual cada uno tiene su pasaje protagonista, exponiendo el texto. Primero canta Rodolfo (cc5-29) y apostilla Blanca con pequeñas contestaciones al final de cada semifrase del barítono. Luego canta Blanca (cc62-86) la línea principal y le responde brevemente Rodolfo. Si el primer pasaje está en la tonalidad principal del número, *la b mayor*, el segundo está en *do mayor*. Entre ambas secciones, las principales de la pieza, existe un diálogo (cc30-54) en el que se alternan responsabilidades. La orquesta genera un motivo melódico nuevo (c29 y ss.) para enlazarlos mediante un pasaje instrumental (cc55-61) que sirve de puente modulante a *do mayor*. El número finaliza como suele

ser habitual, con el dúo propiamente dicho, cantando por tercetas o sextas paralelas y volviendo a la tonalidad inicial, *la<sup>b</sup> mayor*, pero de manera homofónica.

Las melodías de los cantantes, de un discurso diatónico muy amable por la conducción de las líneas, no son pegadizas, suenan más a un *arioso* que a una romanza, dueto en este caso. Están siempre dobladas –incluso las contestaciones– por la orquesta. Al final de cada semifrase o contestación en las secciones principales, la orquesta realiza un acompañamiento con un motivo rítmico de corchea y dos semicorcheas que proviene de los compases anteriores, pero que ahora intensifica para subrayar la estructura de cada uno de los versos del texto. De esta manera, Pinedo respeta la versificación y adapta la música a cada una de las intervenciones. Son destacables, una vez más, los grupos de cromatismos en el acompañamiento, en concreto en el último pulso de cada compás.

Imagen 80. Primera intervención de Rodolfo en el N.º 4 de *Paloma la desdenosa* (cc5-8). El acompañamiento – color azul– se intensifica en el final de cada verso (c8). Los cromatismos –color rojo– aparecen en el acompañamiento al final de cada compás (volumen II, anexo 11, pág. 114, cc5-8).

El acompañamiento en el final de cada sección principal (cc20-29 y cc76-86) se intensifica mediante el añadido de un plano sonoro nuevo, en registro grave, que se limita a realizar escalas descendentes en negras, cambiando cada dos compases de *fa mayor* a *re menor* (cc20-29) y de *la mayor* a *fa# menor*. Estas escalas se corresponden con las armonías por las que va discurriendo cada pasaje. Esta forma de añadir un plano nuevo en una especie de *ostinato* será retomado en el procedimiento compositivo de las últimas obras de Pinedo, a partir de la Suite Oria, aunque allí de manera intensiva y con un procedimiento basado en la polifonía libre.

En el dúo final (cc112-final) se mantiene el dialogo alternado con los pasajes homofónicos, pero no tiene elementos que lo hagan más interesante que el resto, ya que comparte

procedimientos y motivos de las secciones anteriores –el tipo de melodía, el acompañamiento con distintos planos sonoros, los cromatismos en el último pulso del compás– y de nuevo huye de la cadencia perfecta V-I para presentar una plagal IV-I, esta vez alterando cromáticamente la tercera de la subdominante como resultado del cromatismo de los cc125-127: *mi<sup>b</sup>, fa<sup>b</sup>, mi<sup>b</sup>* en las voces graves y *sol<sup>b</sup>, fa, fa<sup>b</sup>* en la voz aguda del acompañamiento.

Imagen 81. Compases finales del N.º 4 de *Paloma la desdeñosa* (volumen II, anexo 11, pág. 122, cc124-130).

#### 4.2.5.3. N.º 6. Pasodoble [EP 105-H]

Es uno de los cuatro números que posteriormente autoeditaría Pinedo, en concreto al año siguiente<sup>512</sup>, con la denominación de *Tu mantilla de blonda*. En este número cantan Blanca, Rodolfo y el coro, ocurriendo algo similar a lo explicado en el número previo, es decir, se produce una alternancia de roles para el canto de la misma melodía entre Blanca y Rodolfo. La estructura es A-B-C-A'-B'-C' con un apartado coral como coda final.

La primera sección (cc1-18) en una introducción instrumental basada en dos pequeños motivos –en el siguiente ejemplo, “a” está en rojo y “b” en azul, el segundo derivado del primero– que se combinan en grupos organizados metódicamente. Están congregados en cuatro períodos que van evolucionando por distintas alturas, pero que se basan exclusivamente en esos dos motivos. En el siguiente gráfico se han denominado y coloreado en bloques como A (aabbb), A' (aabbb), B (aabbbabbb) y C (aaaaabaa). Como puede comprobarse, el ahorro motivico es

<sup>512</sup> Junto con *Lotería, lotería* [EP 105-C], *Sangre torera* [EP 105-D] y *Luna de plata* [EP 105-K].

ejemplar consiguiendo, mediante la organización tonal y las progresiones, un dinamismo musical difícil de lograr con tan pocos elementos, sobre todo si consideramos que “b” deriva a su vez de “a”, compartiendo cabeza.

The image shows a musical score for the first six measures of the 'Paso-doble de Paloma la desdenosa'. The score is in 2/4 time, Moderato, with a tempo of 92. It features piano (p), mezzo-forte (mf), and forte (f) dynamics. The sections are color-coded: A (aabbb) and A' (aabbb) are pink, B (aabaab) is purple, and C (aaaaabaa) is green. The lyrics 'cres - cen - do' and 'dim - ni - nuen - do' are visible under the notes.

Imagen 82. Agrupaciones motivicas en los primeros compases del N.º 6. *Paso-doble de Paloma la desdenosa* (volumen II, anexo 11, pág. 123, cc1-18).

Aunque el pasaje está en *fa mayor*, realiza semicadencias al sexto grado en cada período, excepto en el final que la elabora sobre la dominante como tónica de la nueva tonalidad. Esa evitación constante de la cadencia perfecta V-I se convierte en una constante también en otros números a lo largo de la obra<sup>513</sup>, como ocurre con frecuencia en pasodobles donde se propone un giro en la resolución que hace avanzar la música hacia adelante. Ejemplos de estas dominantes –en su mayor parte dominantes secundarias– los encontramos en los cc20 y 22.

La melodía cantada por los solistas está en todo momento doblada por la orquesta y presenta un rango que no sobrepasa el *fa* –excepto el *la* final propuesto a la soprano– y está centrada en el pentagrama. De nuevo, lo más destacable de la pieza ocurre en la armonización. Si bien realiza varias modulaciones pasajeras –de *do mayor* a *sol mayor* en cc29-38, a *mi<sup>b</sup> mayor* en cc39-48, a *fa mayor* a partir del c53– las armonizaciones de algunos pasajes escapan a la elección de acordes evidentes. Por el contrario, y mediante la alteración de los mismos o la inclusión de

<sup>513</sup> Véase por ejemplo el N.º 8. *Zambra*, más adelante.

dominantes secundarias, presenta una riqueza que no es la habitual en este tipo de música<sup>514</sup>. Uno de los mejores ejemplos lo encontramos en los cc59-64, donde a una línea melódica que podría armonizarse con un sencillo I-IV-V, Pinedo propone un complejo entramado armónico con constantes dominantes secundarias por alteración de acordes, algunos por mixtura modal (cc61 y 62, *do menor por do mayor*).

The image displays a musical score for the piece 'Paso-doble de Paloma la desdenosa', measures 59-64. It features a vocal line and a piano accompaniment. Above the vocal line, a proposed harmonic analysis is shown with Roman numerals: I, IV, and V. Below the piano accompaniment, the actual harmonicization by Eliseo Pinedo is detailed, including chords like VI, V7 alt de I, I alt, and V de V. The lyrics are: 'lor - Car - tel de to - ros su - pre-mo go - zo del es - pa - ñol.'

Imagen 83. Armonización propuesta por Pinedo para los cc59-94 del N.º 6. *Paso-doble de Paloma la desdenosa* (volumen II, anexo 11, pág. 125, cc59-64).

A partir del c76 es como si se produjera el típico *da capo* de los pasodobles en los que se vuelve a interpretar entera la pieza, a veces añadiendo unos contracantos en la segunda sección. Aquí lo que se produce es la repetición orquestal con la voz de Rodolfo en lugar de Blanca hasta llegar al final (c140) en que interviene el coro realizando un trío polifónico con los solistas. Esas contestaciones se producen en los solistas con pequeñas intervenciones en los finales de período del coro, hasta los acordes finales en que cantan homofónicamente. De nuevo, la variación cromática en la cadencia final produce la alteración de un segundo grado con séptima (c151) previamente a, esta vez sí, una cadencia perfecta V7-I.

<sup>514</sup> Aunque existen grandes pasodobles, realizados con maestría, oficio y armónicamente muy ricos, especialmente cuando están destinados al concierto.



4.2.5.4. N.º 8. *Zambra* [EP 105-K]

Finalmente se ha estudiado el N.º 8. *Zambra*, trabajo con melodías populares de origen español como muestra del arraigo del casticismo localista en este tipo de sainetes. La zambra de Pinedo para esta producción, pese a que tiene elementos melódicos que la acercan al sur, especialmente por los melismas y los floreos en los finales de frase, suena muy cercana al pasodoble. Quizá sea el acompañamiento de corcheas alternando bajo y acorde de forma monótona, que sí que forma parte del acompañamiento característico de una zambra, pero no constantemente. Ejemplos de acompañamiento alternativos se pueden ver en las zambras de compositores considerados nacionalistas, donde se proponen opciones como la síncopa de corchea-negra-corchea de Albéniz en la *Zambra granadina* (1888) de la *Suite Española* n.º 2 Op. 97, la corchea y dos semicorcheas de Granados en su *Danza española*<sup>515</sup> n.º 11 (1883), o la corchea-silencio-corchea-corchea de Joaquín Turina en sus *Danzas gitanas* Op. 55 (1930). En cualquier caso, la propuesta de Pinedo desmerece con respecto otros aspectos del trabajo.



Imagen 84. Inicio del N.º 8. *Zambra* de *Paloma la desdenosa* (volumen II, anexo 11, pág. 130, cc1-5). El acompañamiento se mantiene rítmicamente igual a lo largo de todo el número.

Algo similar ocurre con la estructura, que se desarrolla a partir de una introducción instrumental (cc1-12), una primera sección en *re menor* (cc13-39) y una segunda en *re mayor* (cc40-50) que vuelve de nuevo al c2, casi un *da capo*, y que en su repetición añade una coda que no es sino la repetición reorquestrada de los cc40-50. Es decir, una gran semejanza con la estructura del pasodoble anterior, especialmente si se tiene en cuenta que también realiza contracantos y contestaciones al final de cada semifrase musical (cc13-14, c17, cc18-19, etc.).

<sup>515</sup> Esta danza está escrita en 3/4, lo cual ayuda también a romper la igualdad del 2/4 pese a que a veces use el mismo acompañamiento de corcheas alternando bajo y acordes que emplea Pinedo en esta zambra.

No ocurre lo mismo con la armonía, una vez más uno de los elementos más personales e interesantes de Pinedo. Por un lado está la presencia recurrente, cada pocos compases, de un motivo cromático en las voces intermedias o en el bajo que implican la posibilidad de alteración de algún acorde, realizando armonías de paso que enriquecen el discurso musical. Por otro realiza, además de las modulaciones principales en las secciones arriba explicadas, pequeños pasos puntuales por otras regiones tonales vecinas que imprimen riqueza a la armonización.

Finalmente, a lo largo de toda la canción, y como un recurso empleado anteriormente en este sainete, emplea dominantes secundarias en forma de séptimas de dominante –tanto respecto del acorde de tónica como de cualquier otro grado–, pero luego no lo resuelve en el acorde esperado sino que continúa el discurso musical hacia otra zona tonal. Esta práctica se hace especialmente intensa y relevante en los calderones de los cc33 y 44, si bien pueden verse también en otros pasajes como el cambio del c25 al c26 donde la séptima de dominante de *fa mayor* resuelve en su relativo menor, *re menor*.

ti-go de-a-quel ju-ra-men-to que pron-to,ol-vi-das-te. Pa-la-bras que a glo-ria en el al-ma sue'-nan  
la-do y o-tra vez ri-en-do su luz nos en-vi-a. Se-a-le-gran las flo-res que a-dor-nan mi re-ja.

II V7 I alt [rel. mayor] V7 I IV V7 de fa X I VI V7

[región de *fa mayor*]

Imagen 85. Pasaje (cc21-26) con algunas de las características como cromatismos, modulaciones y dominantes no resueltas en tónica del N.º 8. *Zambra de Paloma la desdeñosa* (volumen II, anexo 11, pág. 131, cc21-22, cc24-26).

En resumen, puede decirse que esta obra recoge en su libreto alguno de los principales tópicos de la sociedad española de posguerra<sup>516</sup> en un momento en el que este tipo de entretenimientos suponían uno de los pocos alivios a las penurias. El sello, que aparece en la portada de la publicación de las cuatro obras seleccionadas para Ediciones Musicales Eliseo Pinedo, contiene varios de esos tópicos. Un balón en alusión al fútbol, el gran entretenimiento

<sup>516</sup> Includido cierto machismo, aunque velado por una galantería que es propia de la educación de los años cuarenta.

de masas, que sirve a la vez de cabeza para una montera, como mención al mundo taurino. Unas gafas de sol, que hacen referencia a los nuevos aires “modernos” que impregnaban el toreo de la época, una paloma, sobrenombre de la protagonista, Blanca. Como fondo, un número de lotería con el número 11.111, “los cinco palitos”, el asunto de toda la trama.

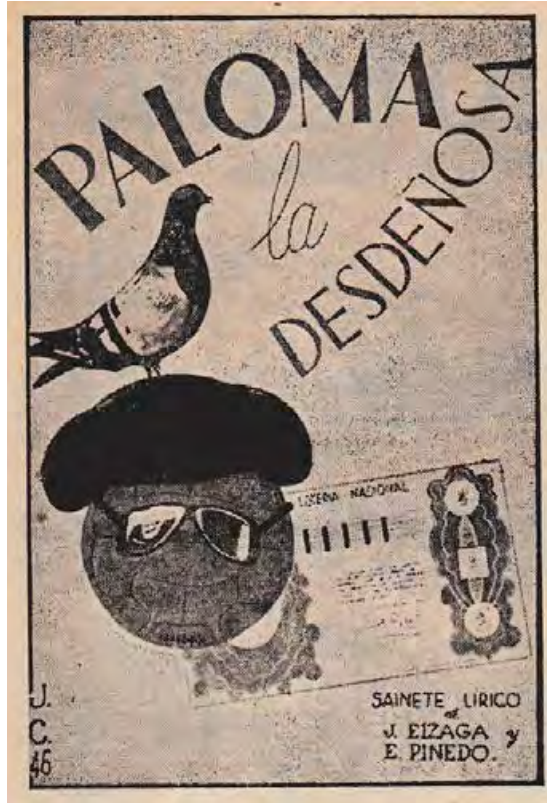


Imagen 86. AIER. LEP/0217. Sello con los tópicos del argumento de *Paloma la desdenosa* para su publicación de 1947 en Ediciones Musicales Eliseo Pinedo. El sello físico de esta imagen se puede localizar en el AIER.

Por su parte, la música trata de adaptarse a las necesidades del argumento, tanto en lo que a estructura de números musicales que pide Eizaga en el texto, como en lo que al tipo de músicas se requiere para este sainete: músicas populares e intemporales como los pasodobles, tan vinculados además al mundo torero que Eizaga amaba; tópicos localistas como las bulerías o la zambra analizada, en los cuales Pinedo mantiene el estilo pero sin demasiados purismos, simplemente con pinceladas estéticas pero poco rigor formal respecto de los palos originales; romanzas y duetos que se alternan con momentos corales para mantener la historia en movimiento, en los cuales Pinedo, junto con los números instrumentales, se muestra más cómodo, atrevido y personal; para terminar, como muestra de la importancia del entorno social, cultural y por extensión musical del momento, números como las marchiñas suponen una forma de acercamiento a los gustos del público por espectáculos más desenfadados y con cierto aire

arrevistado<sup>517</sup>. Pinedo está ahí para dejar constancia del momento del teatro lírico español de mediados de los años cuarenta, mostrándose un músico de su tiempo pero sin olvidar su excelente formación académica mediante pinceladas de originalidad, evitando el momento fácil mediante una armonización rica y una orquestación adecuada.

#### 4.2.6. S. E. *El Sainete* (1953) [EP 106]

*S. E. El Sainete*<sup>518</sup> es el título resumido de lo que leeríamos como *Su Excelencia el Sainete*<sup>519</sup>. Esta es la única producción de teatro lírico de Pinedo de la que no se ha podido localizar el libreto<sup>520</sup>. Por lo tanto, la trama completa se puede intuir únicamente por los textos cantados, que en ocasiones no son muy reveladores. Quizá el texto que se recita sobre el *Preludio*, escrito sobre la misma reducción para piano y en la versión orquestal –lo cual indica que se debía hacer simultáneamente, algo que ocurre en otras producciones en las que participa Pinedo– sea revelador del contenido:

MAJO    Muy buenas noches a tós.  
          Aquí viene este anticuario  
          con su chaquetín, catite<sup>521</sup>,  
          redecilla y capa al brazo,  
          corbata y faja granate  
          y el calzón corto de antaño,  
          ajustao, chulo, gracioso,  
          que dicho sea de paso  
          algunos esportivos [sic]  
          han pretendido copiarlos  
          y en lugar de unos calzones  
          les salieron calzonazos.  
          Aquí me tienen ustés  
          a la antigua trajeao  
          pa levantar el telón  
          de un sainetillo, y es claro  
          porque en mis tiempos nació  
          esta joya del teatro  
          y a Don Ramón de la Cruz,  
          cantor de majas y majos,

---

<sup>517</sup> En ningún momento en sus partituras aparece el concepto *vedette*, como sí ocurrió en numerosos coetáneos (Martínez-Lombó Testa, 2019, pág. 219), así que el concepto “arrevistado” debe entenderse con cautela.

<sup>518</sup> Existe una zarzuela posterior en el tiempo –realmente una especie de “revista antología”– con nombre semejante: *S. E. la Embajadora*, de 1958, con dirección de la riojana Lola Rodríguez Aragón y el estrellato de Celia Gámez, que dirigió E. Fernández Blanco (Martínez-Lombó Testa, 2019, pág. 221).

<sup>519</sup> Término destinado al tratamiento de algunas personas por su dignidad o empleo (Real Academia Española, s.f.).

<sup>520</sup> Se ha consultado en el archivo de la CLA Pepe Eizaga y también a la familia, en concreto a su nieta María Eizaga quien indica que todo el material que haya llegado a nuestros días está en el archivo de la CLA, pero con resultados negativos en ambos casos.

<sup>521</sup> Sombrero andaluz de copa cónica y ala doblada hacia arriba en todo el perímetro.

del alma toda del pueblo,  
debe el sainete su rango  
y a sus majos solo cabe  
el honor de levantarlo.  
¡Sainete, esencia del pueblo!  
¡Su fiel y vivo retrato!  
No morirá mientras haya  
Quien sepa y quiera estudiarlo.

Continúa el relato describiendo los cambios sociales que se han producido en el último siglo y medio, que es el tiempo que separa el origen del sainete y los ambientes modernos en los que se va a desarrollar principalmente la acción. También cita a numerosos personajes que han conformado el canon de la zarzuela chica, que es el género al que esta obra pretende homenajear. Por supuesto cita a los autores teatrales más famosos y a los compositores –Chapí, Bretón, Chueca, Giménez, Vives, Serrano, Caballero y Torregrosa– que con su música encumbraron esta época que Eizaga recuerda como gloriosa del teatro lírico español.

Toda la acción se desarrolla en un solo acto –o al menos en el texto musical no se indican los actos– y la palabra “telón” sólo aparece una vez, lo cual demuestra que también se emplea un solo escenario. El hecho de que además la obra musical se reduzca a seis números y que el primero esté “pisado” por el propio texto da idea de la poca extensión respecto de otras obras, predisponiendo a pensar en una zarzuela perteneciente al género chico. Esta es una tipología que se caracteriza, según Temes, por el acotamiento temporal menor de una hora, a diferencia de las largas duraciones de las zarzuelas grandes y es especialmente conciso en su trama argumental, directa y llena de códigos propios.

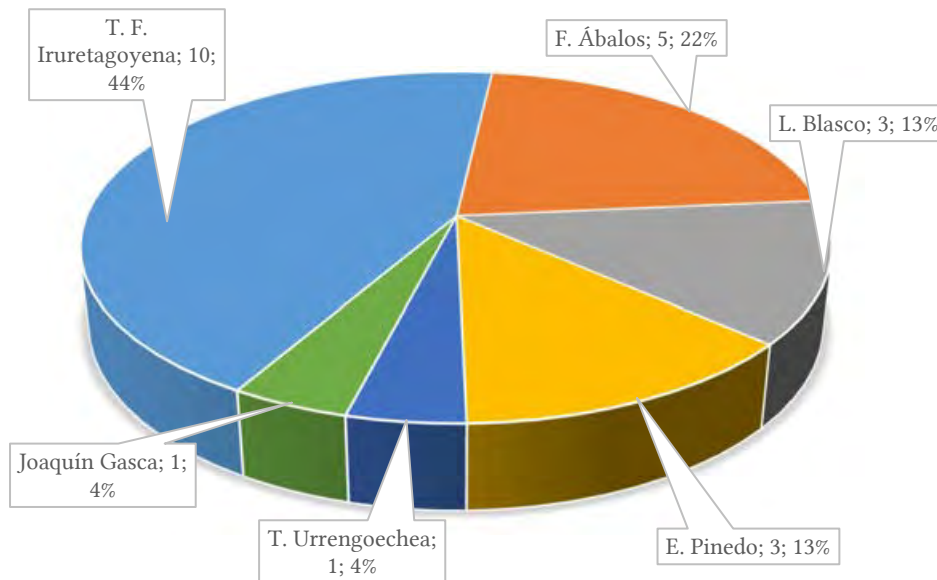
Formalmente se ajusta al teatro lírico de finales del XVIII y estructuralmente suelen tener un solo acto con cuatro o seis números musicales. La poliseccionalidad de los números es más elemental que la zarzuela grande, con preferencia por la canción estrófica. No suele haber más de cinco personajes y la música se desenvuelve en un ambiente popular. Los dúos suelen trabajar en terceras paralelas y la ornamentación se reconoce como netamente española, al igual que los frecuentes números de danza. El predominio del texto declamado frente al cantando, junto con las limitaciones vocales muestran esa característica del actor-cantante que impide el virtuosismo vocal (Casares Rodicio, 1999b, pág. 160). Su ámbito de acción se sitúa entre 1868 y la segunda década del siglo XX, cuando “satura” a los espectadores (Temes, 2014, pág. 448).

Lo que Eizaga presenta aquí, en pleno año 1953, por lo tanto, es una reedición de ese estilo que casi se había olvidado en detrimento de las modernas producciones más cercanas al espectáculo con música. El libretista pretende visitar el género con la estética de la época del esplendor del sainete musical, desde una perspectiva moderna que parodia recordando, pero que

no pierde la actualidad por las constantes alusiones a los tiempos contemporáneos de la composición. En este sentido, un texto incluido en N.º 2 dice: “Dos cosas tiene Logroño que hay que buscar solución: que llegue el agua a los pisos y que acaben la estación”. Las alusiones son a dos de los problemas que se vivían en el año 1953 en Logroño, donde la escasa presión del agua potable daba problemas –cuando llegaba– y donde la nueva estación del tren, que estaba proyectada desde 1946 y adjudicada su construcción desde 1948, todavía en 1953 acababa de contratar el montaje de la estructura del edificio (Olaizola, 2012). Sin embargo, hasta 1958 no se inauguró (Bermejo Martín, 1994b, pág. 362), lo cual muestra que Eizaga sabía que era un problema candente para la ciudad de Logroño.

Para esta producción, Eizaga volvió a contar con Pinedo por tercera y última vez, siete años después de la anterior colaboración. En medio, Pinedo había conseguido la plaza de Director de la Banda de Tudela (1947) y en este mismo año 1953 la de Director de la Banda Provincial de Logroño. Se desconoce si el ofrecimiento se produce tras la vuelta de este a La Rioja o es una casualidad, pero se supone que la primera situación es la más probable. Es importante reseñar que Pinedo puso música a tres de las dieciocho zarzuelas que escribió Eizaga, por lo que la colaboración debió de ser satisfactoria para ambos<sup>522</sup>.

Gráfico 15. Musicalizaciones de las obras de José Eizaga, unitaria y porcentualmente por autor. Elaboración propia.



<sup>522</sup> De las dieciocho creaciones de Eizaga entre 1932 y 1953, diez son con Tomás Fernández de Iruretagoyena, cinco con Francisco Ábalos, tres con Lorenzo Blasco y tres con Eliseo Pinedo. Además, Pinedo fue el único que no compartió autoría con otros compositores en las obras de Eizaga. Para el listado completo, véase el anexo 10, correspondiente a la producción teatral lírica de Eizaga.

No se ha documentado el estreno, pero las marcas en la partitura de orquesta completa para dirigir y sobre todo las del pianista repetidor muestran signos de numerosos ensayos. Las copias pueden consultarse actualmente en el AIER con las referencias LEP/0026 y LEP/0210 (música).

El estudio de la música revela algunos aspectos destacables, teniendo en cuenta que han transcurrido siete años desde la última composición de envergadura que realizara Pinedo. La obra consta de los siguientes números, todos ellos sin repetición:

Tabla 15. Relación de números que componen *S. E. El Sainete* [EP 106].

EP 106-A	Preludio ( <i>Maestoso, Lento, Vals, Andante</i> )
EP 106-B	N.º 1. ( <i>Allegretto, Vals, Pasodoble</i> ) [Manuela, Paca, Lupe, Sr. Luis, Guardias y coro de chicas]
EP 106-C	N.º 2. ( <i>Allegretto</i> ) [Pepillo y Coro de chicas]
EP 106-D	N.º 3. ( <i>Andantino, Andante, Moderato</i> ) [Manuela y Coro de chicas]
EP 106-E	N.º 4. ( <i>Andante, Moderato, Allegretto, Andante, Pasodoble</i> ) [Manuela y Cayetano]
EP 106-F	N.º 5. ( <i>Andantino, Moderato</i> ) [Cayetano y Coro de hombres]
EP 106-G	N.º 6. ( <i>Allegro, Moderato, Allegretto, Lento, Allegretto Moderato, Moderato, Seguidillas</i> ) [Manuela, Cayetano, Julián, Felipe, Ulogio [sic], L. Alonso, Mari-Pepa, Susana, Casta y Coro general]

Al igual que ocurría en la zarzuela previa, está copiada sobre el papel impreso de la Sociedad General de Autores de España en su sección de “Líricos” con la indicación de los instrumentos de imprenta<sup>523</sup>. Requiere de las maderas a dos, más flautín –sin saxofones<sup>524</sup>–, el metal con las trompas en *mi<sup>b</sup>* –al menos dos–, trompetas en *si<sup>b</sup>* y tres trombones –dos tenores y uno bajo–, tres percusionistas –al igual que en la anterior zarzuela, uno para timbales, un segundo para caja y un tercero el bombo y plato montado sobre el bombo–, y la cuerda al completo<sup>525</sup>.

#### 4.2.6.1. *Preludio* [EP 106-A]

En el *Preludio* [EP 106-A] se solapan recitado del texto y música puramente instrumental. Como en todo prelude de zarzuela, la música contiene extractos de los números siguientes, que en este caso Pinedo organiza de la siguiente manera. Realiza una pequeña introducción de cinco compases que pertenece al *Maestoso* del inicio del N.º 4, el dúo de Manuela y Cayetano. Al final del cuarto compás comienza la cita de una famosa zarzuela, *La verbena de La Paloma, de Tomás Bretón*. Es un avance de lo que ocurrirá en ese número, todo un despliegue de intertextualidad en homenaje a la historia del género. Le sigue una sección (cc6-22) que toma melodías de lo que

---

<sup>523</sup> Aunque no aparece documentado en la SGAE.

<sup>524</sup> El hecho de no emplear saxofones da una idea de que lo que Eizaga trataba –y Pinedo supo recoger estéticamente– era una recuperación de un género histórico en el cual estos instrumentos, empleados en las últimas producciones líricas, no tienen cabida.

<sup>525</sup> Aunque el papel impreso de la SGAE contiene arpa, esta no es empleada por Pinedo en ningún momento, lo cual indica que el papel era un papel impreso tipo y se elegía el que más se ajustaba a las necesidades del momento.

se cantará en el N.º 3. Hay que destacar que Pinedo de nuevo no se limita a realizar un pastiche de fragmentos, sino que cada uno aparece en tonalidad distinta a la del número correspondiente con el fin de seguir un plan armónico ordenado a lo largo del *Preludio*. Así, la siguiente sección (cc23-71) toma motivos del N.º 6, el final, pero allí en *la*<sup>b</sup> mayor y en *si*<sup>b</sup> mayor y aquí en *mi*<sup>b</sup> mayor y *mi* mayor. En medio de esta sección existe un pasaje (cc40-62) que no ha podido ser localizado en la zarzuela, en forma de vals lento. Finaliza con el final del dúo de Manuela y Cayetano en el N.º 4, iniciándose lento y acelerando progresivamente.

Siete años después de la última obra lírica, la capacidad técnica de Pinedo sigue siendo evidente. Puede apreciarse en los enlaces entre secciones, preparados y resueltos con dominantes secundarias, así como en otras características que definen el lenguaje del compositor y que continúan apareciendo. Como ejemplo, los cromatismos en algunas voces son constantes (cc4, 6, 14, 24, 35-37, 63-71) creando una red de armonías de paso que añaden una riqueza que sobrepasa la armonización previsible. Pinedo siempre había huido de la simplicidad armónica y esta particularidad no le abandonará en ningún momento. Como ejemplo, se puede leer este pasaje.

[Armonización básica a partir de la línea melódica]

11

IV V I V I V

IV V7 de II → II V7 I I7 II7 de V V7 de V → V7

[Armonización propuesta por Pinedo]

Imagen 87. Armonización de Pinedo vs armonización básica en el *Preludio* de S. E. *El Sainete* (volumen II, anexo 11, pág. 134, cc11-16).

También emplea, como características en otras composiciones de zarzuela, dominantes secundarias que no resuelven en la tónica correspondiente esperada o acordes alterados y con añadidos constantes de séptimas pero sin función precisa, es decir, como un efecto de color, destacando el empleo del sexto grado con séptima (cc45, 47, 49, 51).

Finalmente, uno de los elementos más interesantes de este número introductorio está en el final. Si bien termina con una cadencia perfecta V7-I, previamente ha desarrollado un proceso digno de destacar, que se produce en la última sección (cc72-final), *Andante*, que está en *la*



*menor*. Uno de los motivos que contiene la melodía es una escala que en el c87 aparece como melódica ascendente de *la menor*. Sin embargo, en los tres compases siguientes la presenta como natural de *la menor*, es decir sin alterar sexto y séptimo grado. Esto le sirve para cambiar en el c91, empleando la tercera de picardía a la escala de *la mayor*, preparando la armonía con la que finaliza la obra. El resultado es muy interesante y novedoso en Pinedo.

4.2.6.2. N.º 1. [*Allegretto, vals, Pasodoble*] [EP 106-B]

El N.º 1 [EP 106-B] contiene un *Allegretto*, un vals, y un Pasodoble y cantan Manuela, Paca, Lupe, el Sr. Luis, los Guardias y el “coro de chicas”. Este primer número cantado contiene todas las citas que se ha anunciado antes que realiza no solo de la letra, sino también de la música, de obras que pertenecen al canon del género chico. En la siguiente tabla se puede comprender mejor la relación y la estructura de cómo transcurre este número tan seccionado.

Tabla 16. Estructura y referencias de citas a zarzuelas en el N.º 1 de *S. E. El Sainete*. Elaboración propia.

Compás	Tempo	Íncipit del texto	Zarzuela (año)	Autores
1-19	<i>Allegretto</i>	<i>Con el capotín tin-tin-tín que esta noche va a llover</i>	<i>La canción de la Lola o Celos engendran desdichas</i> <sup>526</sup> (1880)	Letra: Ricardo de la Vega Música: Federico Chueca y Joaquín Valverde
20-42	<i>Vals 1</i>	[instrumental]		
43-49		<i>Dulce sueño que amoroso perseguí</i>	<i>La viuda alegre</i> (1909) <sup>527</sup>	Letra: Manuel Linares y Federico Reparaz Música: Franz Lehár
50-57		<i>Caballero de gracia me llaman y efectivamente soy así</i>	<i>La Gran Vía</i> (1886)	Letra: Felipe Pérez y González Música: Federico Chueca y Joaquín Valverde
58-65		<i>Por favor, por favor dame un beso y verás.</i>	<i>El conde de Luxemburgo</i> <sup>528</sup> (1910)	Letra: José Juan Cadenas Música: Franz Lehár/ Vicente Lleó <sup>529</sup>
66-73		<i>Pues sabido es que a mí me conocen</i>	<i>La Gran Vía</i> (1886)	
74-82		<i>Que de las dichas del amor</i>	<i>El conde de Luxemburgo</i> (1910)	
83-91		<i>Habanera</i>	<i>Ahí va, ahí va Ay babilonio que marea</i>	<i>La corte de Faraón</i> <sup>530</sup> (1910)
92-149	<i>Vals 2</i>	[instrumental]		
150-157		<i>No sé qué tengo aquí que el alma se encendió</i>	<i>Chateau Margaux</i> (1887)	Letra: José Jackson Veyán Música: Manuel Fernández Caballero
158-168	<i>Pasodoble</i>	<i>Cuando te miro al cogote y al nacimiento del pelo</i>	<i>La corte de Faraón</i> (1910)	
169-180	<i>Allegretto</i>	<i>No me mires no me mates</i>	<i>La canción de la Lola o Celos engendran desdichas</i> (1880)	
181-215	<i>Vals 3</i>	[instrumental]		
216-220		<i>A beber, a beber y apurar las copas de licor</i>	<i>Marina</i> (1855) <sup>531</sup>	Letra: Francisco Camprodón Música: Emilio Arrieta
221-245	<i>Allegro</i>	[instrumental]		
246-final		<i>Ay mare no sé qué tengo que ayer pasé por la era</i>	<i>La tempranica</i> (1900)	Letra: Julián Romea Parra Música: Gerónimo Giménez

Como puede verse, el número contiene hasta doce citas distintas que se intercalan en un discurso en el que predomina el *tempo* de vals. Pinedo desarrolla tres vals diferentes que le

<sup>526</sup> Esta canción traspasó fronteras, como otras muchas, especialmente a Latinoamérica, convirtiéndose con el tiempo en una canción popular en Honduras con el título “A la capotín”. Se ha arraigado tanto que incluso se considera como folclore del país y sigue siendo interpretada por los grupos de música tradicional (Ballet Folklórico de Honduras Oro Lenca, s.f.). Curiosamente, también es recogida por Pinedo y por Fernández Rojas como música popular del entorno de Calahorra.

<sup>527</sup> Estreno de la versión traducida al español, realizada en el Teatro-Circo Price, en Madrid, del original de Lehár, *Die Lustige Witwe*.

<sup>528</sup> Estreno de la versión española del original de Lehár, *Der Graf von Luxemburg*.

<sup>529</sup> Aunque la música original de la opereta es de Franz Lehár, la versión estrenada en español es de Vicente Lleó. Esta fue una práctica muy habitual dentro del teatro de la época, puesto que no existía convenio con Austria para el cobro de derechos de autor –no lo hubo hasta 1912– y se traducían los textos, generalmente de las traducciones ya realizadas al italiano o al francés. Al no poder acceder tampoco a las partituras completas de orquesta ni a sus partes instrumentales, se partía de la reducción al piano que era fácil de comprar. Se contrataba a un buen músico que podía hacer un trabajo de orquestación correcto en relativamente poco tiempo y se estrenaba en España sin pagar derechos de autor a Lehár (Guadamuro García, 2018, pág. 580 y 581).

<sup>530</sup> Basada a su vez en la opereta francesa *Madame Putifar* (1897) con música de Edmond Diet (Casares Rodicio, Opereta, 2006, pág. 426).

<sup>531</sup> De esta zarzuela en dos actos el autor hizo, con la colaboración en el libreto de Miguel Ramos Carrión, una ópera que se estrenó en 1871.

servirán como base rítmica y armónica. Dado que algunos de los textos musicales originales están en 2/4, 6/8 o 3/8, se hace preciso pequeñas introducciones instrumentales que los preparen en forma de puente, como por ejemplo la habanera del c82, el pasodoble del c158, el *Allegretto* del c169 o el *Allegro* del c221.

Las doce citas pertenecen a ocho zarzuelas distintas, pero sus textos se entrelazan a modo de contestaciones. Si exceptuamos *Marina* (1855), el resto de producciones elegidas por Eizaga<sup>532</sup> se pueden ubicar temporalmente en el rango que se corresponde con las tres décadas en las que predomina el género chico y se produce una eclosión de estilos (Temes, 2014, pág. 69), siendo la opereta vienesa una de sus mayores influencias. De ahí, que el ritmo escogido por Pinedo para entrelazar este auténtico popurrí de grandes éxitos de una de las épocas más populares de la zarzuela haya sido un vals.

Musicalmente, aparte de ese enorme trabajo de dar ligazón a tantas músicas famosas con tan diversos estilos e incluso características técnicas tan diversas, se puede destacar el trabajo en las melodías propias, muy cercanas a la opereta –no se puede olvidar que cuatro de las citas pertenecen o estéticamente están muy próximas a este género– que participa de elementos propios del lenguaje de Pinedo: cromatismos en distintas voces que generan armonías de paso sin función tonal y alteración de determinados acordes; abundancia de dominantes secundarias con el fin de enriquecer el discurso armónico, algunas de las cuales no resuelve, creando inestabilidad tonal (cc104-107) que hace avanzar la música; modulaciones cromáticas mediante alteración (cc158-160) para acometer nuevas tonalidades más o menos alejadas de las previas; continuas progresiones para dar dinamismo en el movimiento a otra tonalidad; finales con alteración cromática de algún grado para evitar la cadencia IV-V-I como fórmula básica (c263). Es decir, resuelve aportando materiales personales algo que podría haberse convertido en un banal pastiche de melodías célebres.

---

<sup>532</sup> Ordenadas cronológicamente por su año de estreno serían: *La canción de la Lola* (1880), *La Gran Vía* (1886), *Chateau Margaux* (1887), *La tempranica* (1900), *La viuda alegre* (1909), *El conde de Luxemburgo* (1910) y *La corte del Faraón* (1910).

4.2.6.3. N.º 4. [Duetto] [EP 106-E]

El N.º 4, dueto de Manuela y Cayetano, presenta una estructura muy clara que muestra además el intento de Pinedo de realizar un espectáculo con los tópicos que se esperan de esta producción que homenajea al sainete musical de finales del siglo XIX y principios del XX. Tras una breve introducción (cc1-14) que es la misma del *Preludio* –con la diferencia de que en este estaba en *sol mayor* y aquí aparece en *mi♭ mayor*, aunque igualmente conteniendo la cita de la *Verbena de la Paloma*<sup>533</sup>–, a la cita de la música del maestro Bretón le crea Pinedo una contestación con nueva música, cerrando la frase pregunta-respuesta con gran originalidad. El texto ya contempla lo escrito por Eizaga, de manera que en vez del escrito por Ricardo de la Vega que decía:

JULIÁN	¿Dónde vas con mantón de manila?
	¿Dónde vas con vestido chinés?
SUSANA	A lucirme y a ver la verbena, y a meterme en la cama después.

Eizaga escribe en palabras de Manuela y Cayetano, como inicio de su número, estos versos, los cuales emplea Pinedo para pasar de la cita –primeros dos versos– a una nueva música:

MANUELA	¿A qué viene buscarme a estas horas?
	¿Qué me quiere se puede saber?
CAYETANO	Vengo a ver si recuerdo los tiempos que pronto pasaron y deben volver.

---

<sup>533</sup> Posiblemente a lo largo de este número o en otros del sainete se produzcan otras citas musicales que no se han localizado, al ser el *corpus* de la zarzuela de un volumen gigantesco.

Imagen 88. Cita y modificación de respuesta de la melodía de *La verbena de la Paloma* en el N.º 4 de *S. E. El Sainete* (volumen II, anexo 11, pág. 147, cc6-15).

Le siguen secciones en *Allegretto* y en *Andante* que sirven para desarrollar un diálogo con distintas melodías según las estrofas, con distinto carácter en función del sentido del texto que presenta, a veces doblado por la orquesta, y que se corta bruscamente con la aparición de un pasodoble (cc39-55). Este, a su vez, no es más que una presentación del tema de este tipo de baile, sin desarrollos, que da paso a un vals en *Allegretto* (cc56-final) que en su segunda sección, a partir del c83, cantan a dúo los dos protagonistas. El dúo se produce por terceras y sextas paralelas, homofónicamente y doblados por la orquesta que cambia a un acompañamiento que puede recordar a una jota. Éste último pasaje es a su vez el final del *Preludio*, aunque allí aparecía en *la menor* para finalizar en *la mayor* –se recuerda, con la tercera de picardía– y aquí lo hace sobre *do*.

A lo largo del movimiento se pueden localizar también todos esos elementos que caracterizan el lenguaje de Pinedo de esta obra y que han sido explicados en números previos. Así, encontramos pasajes con escalas cromáticas descendentes (cc4-6, cc12-15, cc73-76) o secuencias

con progresiones de dominantes secundarias (cc56-64) con las que consigue hacer una música personal.

4.2.6.4. N.º 6. [Coro] [EP 106-G]

Finalmente, se ha estudiado también el N.º 6 [EP 106-G], con el que cierra musicalmente el sainete –al no disponer de libreto, se desconoce el volumen de este y de la manera en la que termina el mismo. Como es habitual en los números finales, coinciden los protagonistas y las secciones corales. En este número participan los siguientes personajes, algunos solo con media frase o comentario: Manuela, Cayetano, Julián, Felipe, Ulogio [sic], L. Alonso, Mari-Pepa, Susana, Casta y Coro general. Se produce un momento resolutivo cuando Manuela y Cayetano se crecen en chulería, uno frente al otro, como si fueran a pelearse. De hecho, los grupos de hombres y mujeres apuestan sobre el desenlace de una situación tan tensa. Tan enfrente se ponen los protagonistas que acaban agarrados, pero no para “sacudirse” como dicen en el libreto, sino para abrazarse. Es evidente que se trata de uno de los números más dinámicos en el texto de Eizaga, un momento coral y lleno de dobles interpretaciones que debe despertar el aplauso rápidamente, para lo cual Pinedo despliega lo mejor de sus conocimientos técnicos y experiencia en el teatro lírico, como compositor y como maestro director.

El texto se inicia con una alegoría a los tópicos de estilo castizo que representa Manuela:

Soy del sainete castizo  
la legítima heredera.  
Bulle en mi sangre la sangre  
de la Juana y la Manuela.  
Huelo a claveles y a rosas,  
a tomillo y hierbabuena  
y con mi mantón de flecos  
soy la luz de la verbena.

Sigue con alusiones a Don Ramón de la Cruz y autoelogios a los que responde Cayetano, durante una primera sección (cc9-25) –que se va a convertir en una especie de estribillo de rondó– en *tempo Moderato*. A una breve sección (cc26-39), en la que los hombres se turnan para comentar, le sigue el primer coro (cc40-48). Se vuelve a la melodía de la primera sección, esta vez en *fa mayor* en vez de *la<sup>b</sup> mayor* y cantada por Cayetano en lugar de por Manuela (cc49-69) y continúa un coro de mujeres que describe la situación (cc72-85). A diferencia de los hombres, presentan una nueva línea melódica, realizada por la trompeta solista con sordina. Le sigue un segundo coro (cc86-94) que es como el primero pero con contestaciones de los solistas en unísono entre sí al final de cada período de las semifrases, en sus valores largos. Se retoma el citado estribillo pero esta vez en versión instrumental y en *si<sup>b</sup> mayor* que se interrumpe bruscamente con un silencio (c111) para dar paso a las *Seguidillas* finales (cc112-final) que

contienen una última cita a la *Verbena de la Paloma* (cc117-120). Una vez más, Pinedo la resuelve realizando la parte del consecuente de la frase con música propia, aunque respetando la rítmica del original de Bretón, dando paso al *tutti* coral final.

Imagen 89. Cita de *La verbena de la Paloma* en el N.º 6. de S. E. *El Sainete* (volumen II, anexo 11, pág. 160, cc117-125).

Aunque se podría hablar de todos los recursos compositivos que ya han quedado reflejados en los estudios de obras previas y que en este número abundan, es preciso insistir en la interesante y rica armonización que rige a lo largo de todo él<sup>534</sup>. Destaca el empleo del recurso de las progresiones mediante secuencias por grados conjuntos en las secciones de los cc26-38 y 72-81. En el primero, sobre una tonalidad de *do menor*, con un intenso ritmo armónico de tres acordes por compás, realiza una progresión en forma de escala descendente desde *do menor*, *si<sup>b</sup> mayor*, *la<sup>b</sup> mayor*, *sol mayor*, *fa menor*, *mi<sup>b</sup> mayor*, *re disminuido*, hasta *do menor*, fragmentado hasta en tres ocasiones seguidas y por distintos grados (cc26-32) para buscar el *do mayor* como dominante de la nueva tonalidad *fa mayor* (c40).

Esta progresión se puede encontrar, en dirección ascendente, en el coro final (cc126-131) de manera que las armonías en cada compás son *fa mayor*, *sol mayor*, *la mayor*, *si<sup>b</sup> mayor* y *do mayor*, todos los acordes con séptima y sin función de dominante, simplemente como un color añadido al acorde. Mientras las voces van cantando sobre estas armonías –homofónicamente aunque por grupos, mujeres contra hombres–, la orquesta realiza en cada compás la escala que

<sup>534</sup> Se pueden encontrar numerosas zonas tonales de paso, dominantes secundarias sobre los grados más inesperados, frecuentes acordes alterados por conducción cromática de las voces –la mayor parte de las veces con direcciones opuestas, en una buena muestra del control contrapuntístico de las voces–, etc.

corresponde a cada acorde hasta llegar al *do* como dominante secundaria de la dominante (*fa*) de la tónica final (*si<sup>b</sup> mayor*).

The image displays a musical score for a vocal piece. It consists of five systems of staves. The first four systems are vocal parts: a soprano line, an alto line, a tenor line, and a bass line. Each vocal line contains the lyrics "Ho - nor y glo - ria, ti" repeated across measures. The fifth system is the piano accompaniment, starting at measure 126. It features a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a bass line. The piano part includes dynamic markings such as *cresc.*, *poco a poco y accel.<sup>do</sup>*, and *f*. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major) and a 2/4 time signature.

Imagen 90. Progresión armónica y melódica en el N.º 6 de *S. E. El Sainete* (volumen II, anexo 11, pág. 161, cc126-130).

En conclusión, este sainete lírico, realizado tras siete años de silencio compositivo en el teatro lírico, mantiene la esencia de la relación texto-música. La habilidad de Pinedo para musicalizar le permite, pese a la enorme cantidad de citas, realizar un trabajo personal y en relación con el ambiente de la trama. Por otra parte, la estética que debía ser claramente castiza, se adereza con determinados elementos personales que permiten situar el lenguaje un poco más allá de los habituales del género chico, con grandes influencias de la opereta europea y con pequeños guiños a esos procedimientos ya característicos de un compositor con seis zarzuelas a sus espaldas.



#### 4.2.7. *El botón* (s.f.) [EP 107]

En los años treinta, sin fechar<sup>535</sup>, Pinedo añade un pequeño número a *Vega la Jarrera*<sup>536</sup>, la cual el maestro Amadeo Vives calificó como “sainete localista”. La pieza agregada se trata de *El botón* [EP 107], con letra de Luis García. En una de sus reposiciones, el 1 de julio de 1995 en el Teatro Bretón de Haro, se volvió a contar con este número que había sido omitido en versiones anteriores (de la Fuente Rosales, 2005, pág. 199 y 479).

*Vega, La Jarrera* se estrena en 1927 con música de Basilio Miranda –este se encarga de componer la música en los números de *La Plaza de la Verdura*, el *Coro de alpargateros*, y el *Schottish*– y de Miguel de la Fuente, quien compone el *Himno al Vino*. En 1972 y 1978 se repone, añadiendo la música de Joaquín J. Amela Guillot<sup>537</sup>, quien crea y añade el número *Plegaria*. En 1993 se incluye más música de Basilio Miranda (*Pasodoble “Julito”*) y textos de Joaquín Cegarra Pérez (guion y escena final) y en 1995 el *Número del Botón* (letra de Luis García y música de Eliseo Pinedo), *A San Sebastián* (letra de Julián Fernández Ollero y música de Miguel de la Fuente) y textos de Joaquín Cegarra Pérez. El *Número del Botón* está ubicado en el final de la segunda escena del cuadro primero, de los dos que tiene (Bodegas R. López de Heredia, 1995, pág. 13 y 26). El texto dice:

Somos unas guapas chicas  
que venimos a cantar,  
y a sacaros dos perricas  
y haréis una caridad.  
Tener [sic] caridad señores,  
mano al bolso y atención  
que os lo piden con amores  
el simpático “botón”.

#### ESTRIBILLO

Jarrero, Jarrera...  
en este momento recuerda el [sic] obrero  
sin alimento.  
Jarrero, jarrera, de vuestra bondad  
esperamos la perra, tener [sic] caridad...  
Caridad, caridad, perra gorda  
habéis de dar.  
Caridad, caridad,  
el que quiera que dé más...

En la reposición de 1995, Joaquín Cegarra Pérez incluyó el número de Pinedo con la idea de

constatar la importancia de Eliseo para la música harense junto a Miguel de la Fuente y Basilio Miranda. No pudimos dar con la partitura de la pieza, por lo que ayudados de personas mayores que vivieron aquellos momentos, pudimos componerla de forma oral y posteriormente, el maestro

---

<sup>535</sup> Se tiene constancia de cinco representaciones: 1927, 1972, 1978, 1993 y 1995. Dado que la primera es muy prematura para que contuviera música de Pinedo y las otras son interpretaciones póstumas, se desconoce la fecha de la composición.

<sup>536</sup> Obra con música de su maestro Basilio Miranda y letra de Federico Respaldiza [José Fernández Ollero], estrenada en el Teatro Bretón de los Herreros de Haro el 12 octubre de 1927 (de la Fuente Rosales, 2005, pág. 188).

<sup>537</sup> Biografía en anexo 3.

Joaquín Amela, director musical de la obra, logró escribir la partitura, a base de escuchar cantarla y componiendo en su piano<sup>538</sup>.

De esa “armonización y arreglo de melodías, tomadas de oído” (Amela Guillot, s.f.) se puede extraer lo esencial de esta “marcha coreable”, típica de cierre de acto<sup>539</sup>.

Todo el número está en *do mayor* y tiene una estructura tripartita, iniciándose con una introducción (cc1-9) que contiene la primera semifrase o antecedente de la melodía de la sección última, que es la que se repite y es la más cantable. La sección A (cc10-35) se corresponde con la primera estrofa de la letra y es una melodía de recorrido diatónico que armónicamente presenta algún pasaje interesante. Se desconoce qué parte de la armonía pertenece a Pinedo y cuál a J. Amela, que tenía un excelente oído según los que lo conocieron, pero que también era compositor y puede que aportara elementos en la armonización. Aun así destacan, sobre una base tonal sencilla de tónica-dominante, alguna alteración como una mixtura modal (c14) y alguna armonía de paso mediante la formación de pequeños pasos cromáticos en los bajos, algo que empleó Pinedo con mucha frecuencia en toda su obra, incluido el *Himno Provincial* de 1965. También en esta zona hay dos pequeños pasajes modulantes a *re menor* (cc17-19) y a *la menor* (cc24-29) que aportan variedad al discurso.

El estribillo contiene, musicalmente, dos secciones diferenciadas. La primera, la sección B (cc36-55), melódicamente es poco interesante, a excepción de los cc42-43 donde, mediante notas de paso por movimiento cromático en el bajo, crea armonías variadas y presenta abundancia de séptimas. Igualmente, el final (cc53-55) presenta un movimiento cromático en el bajo con similares resultados. La sección C (cc56-73) se repite entera y es la parte más recordada del número, el estribillo propiamente dicho, con una línea melódica ligera y pegadiza con un ritmo armónico más rápido que las secciones previas y con aparición de acordes de VI7 que, como se ha visto previamente, eran empleados por Pinedo en determinados momentos y que no son habituales en el lenguaje tonal tradicional.

---

<sup>538</sup> Correo electrónico de Joaquín Cegarra Pérez del día 22 de febrero de 2020.

<sup>539</sup> Se agradece la colaboración del músico y musicólogo jarrero Eduardo Chávarri en la localización de esta y otras partituras de Pinedo vinculadas con Haro: *Pregón, Castrum Bilibium o Haro la Vieja y Villancico de San Felices*.

4.2.8. *La Galeota reforzada* (s.f.) [EP 108]

Eliseo Pinedo puso música a la representación de una obra de teatro con un tema en el que su amigo José María Lope Toledo era todo un especialista, *La Galeota reforzada*<sup>540</sup>. Esta “pieza dramática inédita e ignorada del poeta logroñés Francisco López de Zárate<sup>541</sup>, florido ingenio de nuestro Siglo de Oro” fue el objeto de la tesis doctoral que defendió Lope Toledo ante Dámaso Alonso, Joaquín de Entrambasaguas, Luis Morales Oliver, Rafael Balbín y Josefina Romo Arregui el 14 de marzo de 1950 en la Universidad Central de Madrid, tal y como explica en el prólogo del texto comentado (López de Zárate, 1951). El original se ubica en la Biblioteca Nacional (Ms 16.624) y corresponde a Lope Toledo todo el mérito de su estudio, junto con el resto de la obra y la figura del autor. La edición se realizó por el IER en 1951, inaugurando la colección *Biblioteca de temas riojanos* con la idea de ampliar las publicaciones que la institución realizaba, más allá de la revista *Berceo* y del suplemento literario *Codal*. Hay que tener en cuenta que en esta fecha Lope Toledo era secretario del IER por elección y archivero-bibliotecario de la Diputación de Logroño y que su vinculación con el IER iría en aumento con los años (Navajas Zubeldia, 1997, págs. 28, 29 y 38).

La obra está titulada en el manuscrito como “Comedia. De la galeota reforzada que tomó con dos barcos el señor duque de Medina Sidonia con grande valor i riesgo suyo” (Biblioteca Nacional de España, s.f.). La acción se desarrolla en tres jornadas –realmente tres escenarios temporales sucesivos pero que no se corresponden con días consecutivos–, localizaciones entre Huelva, Sanlúcar de Barrameda, Fez y Tetuán, con personajes como Fátima, Solimán, Cidán, Alí, el Conde de Niebla o el capitán Albarado y viajes en búsqueda de recompensas por la venganza de una muerte previa. Llenan la trama escenas de lucha, de caza, espías, encantamientos de “moros magos” y viajes en galeras corsarias. Es decir, el texto participa del ambiente oriental y de aventuras ideal para una representación teatral lírica, pero en este caso Pinedo no elabora una serie de números al estilo de la zarzuela para ello, sino que crea tres piezas musicales que han llegado parcialmente hasta hoy y han sido reconstruidas para este estudio.

La documentación pertenece al Legado Eliseo Pinedo que se encuentra en el AIER con la signatura LEP/0022 y consta de partichelas sueltas de flauta, clarinete en *sib*, violín y piano.

---

<sup>540</sup> Para las mayúsculas y las minúsculas se respeta la elección de Lope Toledo en la edición del IER de 1951 (López de Zárate, 1951).

<sup>541</sup> Francisco López de Zárate (Logroño, 1580 - Madrid 1658). Conocido también con el sobrenombre de “Caballero de la rosa” debido a un soneto del mismo nombre que se hizo famoso.

Entre las partituras, se encuentra una hoja mecanografiada con la relación de los momentos musicales, que describe de la siguiente manera:

#### LA GALEOTA REFORZADA

- 1º Canción del siglo XVII
- 2º Música de fondo con la melodía de la canción
- 3º Compases de música árabe
- 4º Trompas de caza
- 5º Rumor de viento y oleaje

Se trata del plan de las intervenciones musicales, a las cuales se corresponden los siguientes números<sup>542</sup>:

- EP 109-A [Canción del siglo XVII]
- EP 109-B *Música árabe* (Jornada 1ª)
- EP 109-C *Trompas de caza* (Jornada 3ª)

#### 4.2.8.1. *Canción del siglo XVII* [EP 108-A]

La primera pieza se ha denominado como *Canción del siglo XVII* debido a la relación con el guion propuesto, pero Pinedo no la tituló así específicamente. Se dispone de las partes completas de flauta, clarinete en *si $\flat$*  y violín y los primeros seis compases del piano, que realmente forman parte de la trasera de un recorte de las trompas de caza. Al final de cada una de las partes, mecanografiado sobre la partichela, indica: “Caso de no haber coro se corta de A a B”, es decir, no se hacen los cc53-61, que son en los que interviene el coro cantando. En relación con esto, en el mismo documento se encuentra el texto de unos versos mecanografiados y extractados del libro –se corresponden con los versos 194-210 del manuscrito de López de Zárate– que dicen<sup>543</sup>:

FLOR[A]  
vuestra bella Inés  
honor del lugar  
Abril de los campos,  
vos Mayo galán,  
casados, y amantes  
mas años viváis,  
que tiene en sus costas  
arenas el Mar.  
vuestros hijos sean,  
si pueden ser mas :

---

<sup>542</sup> Se sobreentiende que para la “música de fondo con la melodía de la canción” se emplearía la *Canción del siglo XVII* y para el “rumor de viento y oleaje” se acudiría a los efectos teatrales habituales entre tramoyas.

<sup>543</sup> Se ha respetado la ortografía y signos de puntuación de la edición de Lope Toledo (López de Zárate, 1951, pág. 63)

i todos tan ricos,  
que den, que imbidiar.

*Cantan*

CANTORES

Goceisos mil años  
señor Capitan,  
santiago en la tierra,  
san Telmo en el Mar<sup>544</sup>.

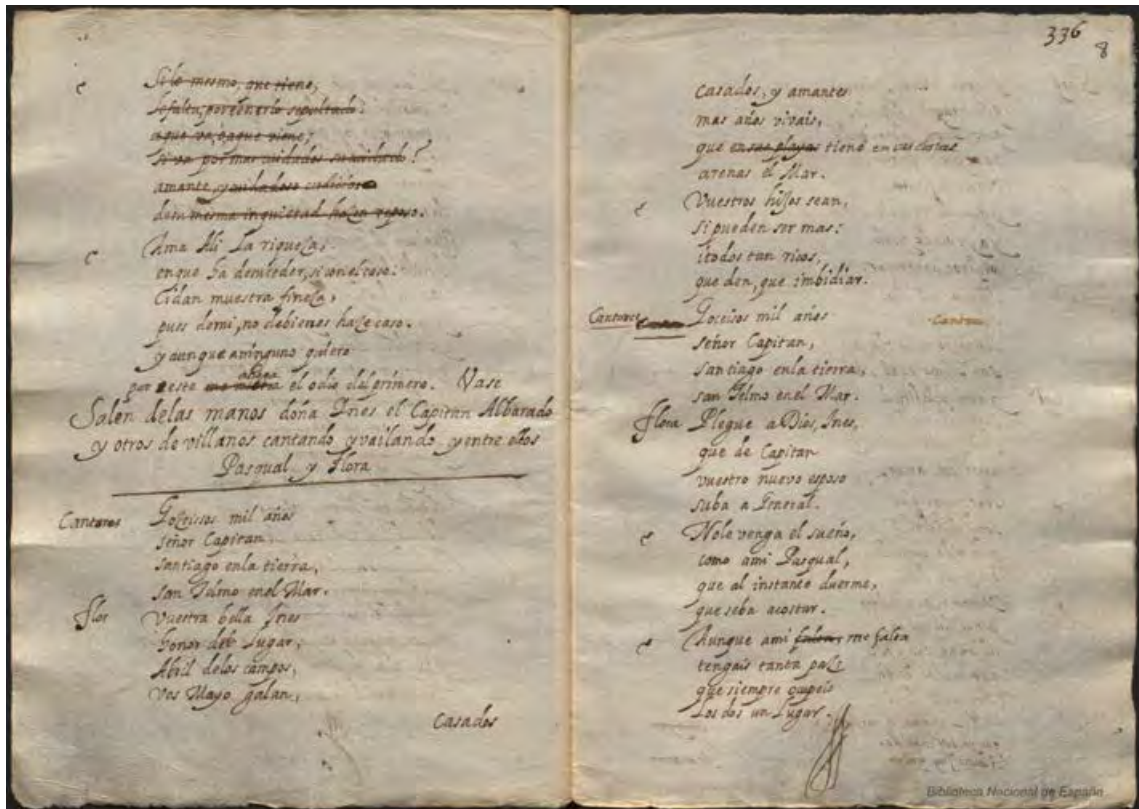


Imagen 91. Manuscrito del texto que se canta en *La Galeota reforzada* (Biblioteca Nacional de España, s.f.)

En la cuartilla donde están los textos mecanografiados –tres copias iguales– aparecen recuadrados con lápiz rojo la parte de los cuatro versos finales que son las que se propone para que cante el coro entre las letras A y B. La adecuación del texto a la música de esta sección se ha realizado también para este trabajo, considerando un coro al unísono. Como a partir del c62

<sup>544</sup> Aunque el orden de los versos 194-210 es este, en la cuartilla mecanografiada emplea como estribillo los versos 190-193, que difieren ligeramente en su ortografía: Gozeissos mil años/ señor Capitan,/ santiago en la tierra,/ san Telmo en el Mar.

se produce una vuelta al c2, en el segundo paso, con distinto texto por parte de Flora –versos 211 a 222 de López de Zárate– se volvería a repetir el mismo estribillo.

The image shows a musical score for section A-B of a piece. It consists of two systems of staves. The first system, labeled 'A', starts at measure 52 and includes a vocal line with lyrics 'Gozi - ssos mil a - ños se - ñor Ca - pi - tán, san - tia - goga la' and instrumental parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), and Violin (Vln.). The second system, labeled 'B', starts at measure 58 and includes a vocal line with lyrics 'tie - rra, san Tel - mo, en el Mar.' and instrumental parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), and Violin (Vln.). Dynamics such as *mf* and *f* are indicated throughout the score.

Imagen 92. Reconstrucción de la sección A-B con el coro en la *Canción del siglo XVII de La Galeota reforzada* (volumen II, anexo 11, págs. 165 y 166, cc52-63).

La obra se estructura en una primera sección en *mi mayor* con forma de ocho más ocho compases, que tarda en confirmarse tonalmente por la cantidad de armonías de paso que propone Pinedo al realizar una escala cromática en el clarinete que en el piano armoniza completamente con un acorde por compás. No tienen función tonal según la práctica habitual y deben considerarse como de paso, con una evidente intención de dar un aspecto moderno a la partitura mediante esta coloración cromática, pese a que la melodía puede tener auditivamente cierto carácter popular, remedando un poco esa idea de canción del siglo XVII. La siguiente sección (cc18-37) está en *mi menor* y tiene un perfil más ligero, también con cromatismos, realizando contestaciones entre los instrumentos de viento y el violín (cc18-52) y dando paso a la sección coral arriba explicada (cc52-61). El final, con un enlace V7-I sobre *mi mayor* (como tercera de picardía) no aporta nada original, salvo la referencia al procedimiento barroco.

#### 4.2.8.2. Música árabe [EP 108-B]

El segundo momento musical es la *Música árabe* incluida dentro de la Jornada 1ª de las tres que conforman la obra de teatro. Es realmente una música incidental, pues apenas llega a un minuto, y remeda una melodía oriental para lo cual recurre a la alternancia de compases de 2/4 y 3/4 y al empleo de una línea de carácter arabesco a base de arpeggios sobre una escala pentatónica formada por la elipsis de dos de las notas de la escala de la tonalidad en la que está la pieza, *sol mayor*. Al omitir el *fa#* y el *do*, evita los intervallos de segunda menor, apareciendo los característicos de tercera menor, que el oído puede detectar como de la segunda aumentada e identificar como una modalidad con sonoridad oriental<sup>545</sup>.



Imagen 93. Línea melódica de *Música árabe* en *La Galeota reforzada*, elaborada a partir de una escala pentatónica (volumen II, anexo 11, pág. 167, cc3-9).

Una vez más, el interés musical del breve número estriba en su acompañamiento. Este es realizado primero por la flauta y el piano (cc1-110) –mientras la melodía corre a cargo del violín en solitario–, después por el violín y piano (cc11-16) –la melodía ahora es tocada por el clarinete–, para alternar clarinete, flauta y piano en los compases finales (cc17-24). Se trata de una simple escala descendente en todos los casos, que sirve a Pinedo, como era de esperar, para aportar su toque personal mediante la armonización de cada una de esas notas, generando un ritmo armónico pleno de acordes de paso que crean una especie de fondo sonoro contemporáneo a la melodía pentatónica. También ayuda a este plano un *ostinato* sobre *sol* en la mano izquierda del piano que, aunque en diferentes alturas y pese a los cambios de compás, nunca abandona el ritmo del primer compás ni la nota *sol*. Algunos cromatismos provocan alteración de acordes y proporcionan interés, pese a la sencillez con la que se elabora, por adición de planos sonoros: melodía oriental, escalas descendentes con alteraciones, bajo con ritmo *ostinato* sobre *sol* y armonización sobre las escalas.

<sup>545</sup> De hecho, esta escala sobre distintas alturas pero con la misma intervállica se conoce también como escala egipcia, aunque es empleada en numerosas regiones de todo el mundo.

The image shows a musical score for the final measures of the 'Música árabe' section from 'La Galeota reforzada'. The score is in G major and 3/4 time. It features four staves: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), and Piano. The piano part includes a bass line with a steady eighth-note rhythm. The flute and violin parts have melodic lines with slurs and dynamic markings like 'f' and 'mf'. The B♭ clarinet part has a melodic line with a 'mf' marking. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 21 and marked 'rall. molto'.

Imagen 94. Compases finales de la *Música árabe* de *La Galeota reforzada* donde pueden verse los distintos planos sonoros empleados por Pinedo (volumen II, anexo 11, pág. 169, cc17-24).

#### 4.2.8.3. *Trompas de caza* [EP 108-C]

La tercera pieza musical independiente, *Trompas de caza*, pertenece a la Jornada 3ª y Pinedo elabora una sencilla pero eficiente fanfarria a cuatro voces con entradas sucesivas que reparte entre dos fliscornos en *si*<sup>b</sup> y dos trompas en *mi*<sup>b</sup>. La llamada de las trompas de caza se sitúa en la acción del inicio de la 3ª Jornada, en el momento en el que el Conde sale de caza –versos 660 a 820– y el texto dice:

Salen el Conde don Juan y otros Criados  
y Pasqual con calças a lo lacayo  
Tocase una Trompeta al alvorada

El breve pasaje de la llamada de caza se puede reducir de esta manera, en la que se ve un trabajo de imitación del efecto de fanfarria de las trompas naturales mediante la melodía



arpegiada y en conducción homofónica que se va ampliando en ámbito y en registro a medida que se acerca al final. La llamada se compone de cuatro semifrases en doce compases, siendo los dos primeros de dos compases, con cadencia perfecta en la tónica en posición fundamental (cc2, 4), el siguiente de cuatro compases lo hace con cadencia plagal sobre la tónica en segunda inversión (c8), lo cual confiere un sentido de pregunta, que espera respuesta. El último grupo (cc9-12) realiza una cadencia II-V-I-V-I, quedando este último acorde en posición fundamental y dando sensación de final.



Imagen 95. Reducción del cuarteto de metales de *Trompas de caza* de *La Galeota reforzada* (volumen II, anexo 11, pág. 170, cc1-12).

El hecho de recuperar una figura del siglo XVI-XVII español se puede imbricar en la corriente del nacionalismo impulsado por la cultura del régimen franquista de los años cuarenta, mediante la cual se trataba de recuperar “las esencias patrias en Castilla y el Siglo de Oro” como manifestación del pensamiento cultural oficial (Pérez Zalduondo, 2002). Aunque la edición del libro data de 1951, se desconoce cuándo se representó la obra de teatro y si se llevó a cabo la inclusión de los números musicales.

En resumen, se puede hablar de una música incidental para una obra de teatro que incluye entre sus textos alusiones musicales, que Lope Toledo no quiso evitar y Pinedo supo adaptar, aportando originalidad a unas músicas que podrían haber pasado por obviedades sin mayor trascendencia. Sin embargo, el compositor elabora una música con carácter arcaizante, oriental o de significación y la adereza con algunas de las señas particulares de su lenguaje: los cromatismos, la alteración armónica y el trabajo en planos paralelos con buena conducción contrapuntística.

#### 4.3. El ocaso de la zarzuela en Pinedo

Muchas de las afirmaciones que se plantean sobre el final del período creativo de la zarzuela (Temes, 2014, págs. 102-108 y Clark y Krause, 2013, págs. 139-143) sirven para explicar en parte por qué Pinedo dejó de componer para el género lírico. Temes da diez pautas que se van a ir poniendo en paralelo con la situación particular de Pinedo, teniendo en cuenta que posiblemente este no fue consciente de un contexto común al resto de España que ahora, con la perspectiva del tiempo, pueden apreciarse de una manera más clara.

Se puede establecer que, por un lado, se llegó a una colmatación de las posibilidades del repertorio como tal, después de un siglo con numerosas obras emblemáticas, limitando la creación de diferentes iconos. Las nuevas creaciones no pueden hacer frente –y difícilmente superar– a un repertorio histórico y consagrado. Las melodías, la instrumentación y el tratamiento orquestal de Pinedo son de calidad, a la altura de producciones que se mantuvieron en cartel muchas semanas. En algunos casos con elementos de más calidad compositiva que famosas zarzuelas coetáneas. Mantiene una gran coherencia con los textos y guarda el equilibrio entre sus números, con diversidad y modernidad en el lenguaje. Contienen elementos que unas décadas antes podrían haber funcionado perfectamente, pero la sociedad del momento ya no mostraba el mismo interés que en otras épocas.

La España de los años cuarenta y cincuenta era muy distinta de la de preguerra y buscaba otro tipo de entretenimientos, como el cine sonoro –que en los años cuarenta ya había ganado la partida del gran público al teatro (Martínez-Lombó Testa, 2019, pág. 205)–, el fútbol, los toros o los espectáculos como la revista, sin apenas trama dramática y por lo tanto de consumo inmediato y pasivo. El género no consiguió revitalizarse por parte de aquellos a los que generacionalmente les correspondía. No es que no lo intentaran –Conrado del Campo, Julio Gómez, Arturo Dúo Vital, Joaquín Rodrigo, Evaristo Fernández Blanco, Jesús Guridi, Federico Moreno Torroba, Pablo Sorozábal, Jacinto Guerrero y un numeroso grupo de autores trabajaron la zarzuela, incluso planteando modernizarla– pero el problema fue que no cuajó en el público. Paulatinamente, se vio sustituida por la revista o por la zarzuela arrevistada (Temes, 2014, pág. 104), es decir, con una música para lucimiento de *vedettes* y grupos de baile, con menor calidad artística en muchos casos y falta de soporte dramático. El cuplé y las figuras famosas se llevaban la mayor parte de la taquilla en las grandes ciudades, mostrándose este problema ya desde el inicio del siglo, y lo hacían con generosos sueldos (Amorós, 1991, pág. 122). En provincias se imitaba todo. Incluso en La Rioja existía un gran representante de esta nueva línea: Pepe

Blanco<sup>546</sup>. Seguidamente en el tiempo comienza otro fenómeno, el de la canción ligera, que en La Rioja también tuvo su importancia, con artistas locales –Conjunto Amuri, los Hermanos Alcalde (Hernández Lázaro, 2008, pág. 141)–, que se hicieron asimismo su hueco en el ámbito nacional, con producciones como los festivales de la canción, impulsados por un constante crecimiento de emisiones en las radios locales, ocupando una de las mayores secciones de las parrillas<sup>547</sup>.

Otra posible causa de la extinción de la creación lírica la sitúa Temes en “la fragmentación y desteatralización de los títulos históricos”. Poco a poco se iba creando la costumbre de extraer números de las zarzuelas, esencialmente en el género chico (Amorós, 1991, pág. 113). A mediados del siglo XIX, en los inicios de la zarzuela, eran piezas que servían de gancho para el espectáculo completo. Sin embargo, a mediados del siglo XX se llega a perder el sentido de obra teatral con música al crear un repertorio descontextualizado, solo con extractos de distintas zarzuelas. La situación se agrava con la moda discográfica de grabar solo estos fragmentos, las denominadas antologías, llegando incluso a que algunos de los nombres más conocidos que realizan esas grabaciones no han llegado a interpretar nunca una zarzuela completa. Pinedo participó de este proceso de extraer algunos números de sus zarzuelas para ser llevadas a la imprenta en versiones comerciales, mediante orquestinas, con las Ediciones Musicales Eliseo Pinedo. Ejemplos de ello son el pasodoble *Claveles grana* [EP 101-J] [EP 208] de la zarzuela *El Montañés, Mujer, mujer, mujer* [EP 103-C] y *Un beso* [EP 103-L], editadas ambas en 1949 sobre la obra lírica de 1944 *Ernestina*, o los cuatro números que en 1947 extrajo de *Paloma la desdenosa* (compuesta en 1946): *Lotería, lotería* [EP 105-C], *Luna de plata* [EP 105-K], *Sangre torera* [EP 105-D] y *Tu mantilla de blonda* [EP 105-H].

La zarzuela en los años cincuenta y sesenta se direccionó hacia Hispanoamérica, donde se revivían los éxitos de décadas anteriores en España y donde había una bonanza económica que atrajo a numerosos artistas que escaparon de la represión política y del hambre. Sin embargo, ese era un mercado especialmente lejano para un compositor como Pinedo, afincado en

---

<sup>546</sup> José Blanco Ruiz (Logroño, 19 de marzo de 1911 - Madrid, 17 de diciembre de 1981) se inició artísticamente después de la Guerra Civil imitando a otros cantantes. En 1944 grabó su primer disco, creó una compañía y llegó a registrar más de 150 canciones con gran repercusión a nivel nacional.

<sup>547</sup> Como muestra de la situación de la música en la radio local, la parrilla musical de Radio Rioja en 1959 estuvo formada por: 924 horas de música folclórica, 777 horas de música ligera y baile, 485 horas de música sinfónica, 385 horas de música de cámara, 178 horas de música sagrada, 117 horas de opereta y zarzuela y 52 horas de ópera (Salas Franco, 2014, pág. 150).

provincias y con otros proyectos en mente como la dirección de las bandas y la oficialización y la socialización de la enseñanza musical.

Finalmente, aduce Temes que el género sufrió una degradación cualitativa en estos años de ocaso y posguerra por la falta de recursos económicos –“las escenografías, figurines y coreografías daban cierta pena”– y de nivel musical –“las orquestas, famélicas, rivalizaban con los cantantes y el coro en falta de nivel y criterio musicales”– que repercutían en la taquilla, ya que estas producciones nunca han estado abiertamente subvencionadas. En este ámbito de degradación, presentar un proyecto de una nueva zarzuela en una provincia como Logroño era todo un reto. Pinedo pasó de la composición de zarzuelas –con distintos estilos, condicionantes y ambientes– a la dirección musical de los clásicos del género al frente de producciones locales con más buena intención e interés que grandes resultados, lo cual es comprensible dado el amateurismo que imperaba en estas décadas en el género, especialmente fuera de la capital.

Como conclusión, puede deducirse que el paso de creador a director musical de zarzuelas es, una vez más, muestra de la contemporaneidad de Pinedo. Si las producciones de posguerra de Moreno Torroba no obtuvieron éxito tras la contienda, siendo de tanta calidad como las que le hicieron famoso en los años treinta, se debe más a que el género que cultivó adolecía de un “españolismo que creía inmutable y en el que no quiso introducir novedades” (Temes, 2014, pág. 94). El público quería otra forma de entretenimiento tras la guerra y la zarzuela grande no se la podía ofrecer ya. Pinedo vivía en una nueva sociedad en lenta recuperación tras la contienda, con una economía aislada, social y políticamente sometida por un régimen dictatorial. Un entorno en el que el recurso económico debía aprovecharse por donde viniera: los bailables, las ediciones para orquestinas o las creaciones de zarzuela que apuntan en diversas direcciones según las tendencias del momento. Se trata de procesos por los que paulatinamente fue pasando y dejando muestras de su capacidad en los distintos apartados del teatro musical.

#### 4.4. Conclusiones sobre la música para la escena de Pinedo

La producción para el teatro lírico de Pinedo es muy variada, aunque siempre con la premisa de la calidad del resultado final, sea cual sea el entorno estilístico al que se adhiriera. Además, ese cambio estético que se produce en cada nueva producción se adecuaba a las necesidades impuestas por el libreto, pero con una impronta personal que lo hace reconocible y que se consolida en el tiempo.

Destacan los trabajos compositivos de los preludios, en los cuales muestra una tendencia a realizar las mayores evoluciones técnicas, empleando algunos de los motivos de los números, pero no siempre los principales, sino los que él consideraba más aptos para desarrollar las ideas

musicales. Raramente realiza lo que podría denominarse un popurrí de melodías y, sin embargo, sí que es común ver cómo modifica estas y sus acompañamientos para concertarlas con otras líneas en una mezcla de oficio, trabajo e imaginación.

Son habituales los pasajes en los que los cromatismos generan armonías de paso que enriquecen el discurso y lo hacen más variado. Pese a ello, toda su música para el teatro lírico se basa en la gran tradición armónica tonal y la forma de tratarla y desarrollarla está dentro de la línea compositiva de la música germánica<sup>548</sup>, no encontrando restos de la otra corriente paralela de principios de siglo, la francesa, en la que el timbre es un elemento esencial. Respecto de este, determinados elementos armónicos con añadidos ofrecen un color moderno, pero deben vincularse específicamente con la música comercial. Las notas extrañas a la armonía<sup>549</sup> le sirven como recurso para hacer una línea interesante más allá de su esquema básico. La abundancia de notas de paso, floreos de carácter popular y cromatismos en forma de fragmento de escala constituyen una marca de autor.

En el aspecto estilístico vocal, la música de Pinedo está elaborada con naturalidad para cuadrar el fraseo musical y el acento prosódico del texto. Trabaja las células melódicas con grupos pequeños que mantienen la coherencia de elementos interválicos y rítmicos en cada número. Algunos de esos números, más reconocibles tras una primera escucha, acabaron publicados en versión de orquestina dentro de su editorial, como muestra de adaptabilidad a la industria musical.

El registro empleado suele ser poco exigente, centrado, y va simplificándose a medida que se van sucediendo las composiciones en el tiempo. En la misma línea, el límite de la tesitura se adapta progresivamente a un perfil menos virtuoso, que únicamente se altera cuando se produce una repetición de la misma melodía en otra voz, a manera de contestación. A veces modifica el contorno melódico y otras ofrece un *ossia* que simplifica la dificultad, adecuándose a un rango más reducido, considerando en todo caso los medios humanos de los que dispone en cada momento para su estreno.

Se muestra tradicional en el uso de las tipologías de personajes, reservando los papeles cómicos –la pareja graciosa que trabaja paralela a la protagonista– para las voces de mezzosoprano, bajo o tenor. Dado que suelen ser actores que cantan –frente a la escasa figura

---

<sup>548</sup> Lo cual puede considerarse normal, pues su maestro Vega componía y enseñaba conforme a esta escuela.

<sup>549</sup> Entendidas como “añadidos casuales a los acordes del sistema [armónico]” según el planteamiento de la armonía tradicional (Schönberg, 2004 [1911], pág. 371).

del cantante que recita–, con una voz poco dotada, en ocasiones de escaso interés tímbrico y que apenas disponen de tiempo para su ensayo, Pinedo tiene en cuenta sus limitaciones y se adapta con cuidado, tal y como hicieron otros compositores tradicionalmente (Blanco Álvarez, 2018, pág. 757). Estas voces siempre aparecen dobladas por la orquesta<sup>550</sup> y sus melodías son raramente dramáticas.

Por otro lado, las voces protagonistas se reparten entre sopranos, barítonos y tenores. Estos dos últimos aparecen con frecuencia compartiendo los roles protagonistas. Para ellos, Pinedo reserva las romanzas y las canciones de moda en forma de solistas. Las sopranos precisan de mayores requerimientos técnicos en las primeras obras que compuso, mientras que se acercan más a la soprano ligera en las producciones posteriores. Los dúos se producen tanto en los papeles principales como en los secundarios, si bien estos suelen tener una vis cómica. La mayoría de los dúos se reducen a una forma homofónica simplificada y discurren en paralelo por terceras, lo cual va en detrimento de la calidad final de la producción. El discurso del dúo en forma polifónica es un aliciente que, por ejemplo en *La tabernera del puerto* de P. Sorozábal (Sorozábal, 1939), denota calidad compositiva.

Los papeles de bajo, por lo general, escasean<sup>551</sup>. Donde sí que aparecen con frecuencia es en los coros, los cuales emplea Pinedo de una manera muy ortodoxa, en los primeros números tras el preludio, en situaciones relacionadas con la conclusión de episodios o de actos y, sobre todo, en el número final. Si bien en algunas ocasiones se observa un coro a cuatro o cinco voces que realiza una textura polifónica, la mayoría de las veces se trata de un coro homofónico o con limitada textura contrapuntística que duplica voces entre sí o con los solistas a los que acompaña.

Se detecta un descenso en la frecuencia del uso, a medida que transcurre el tiempo, de los acentos perentorios<sup>552</sup>, destacando sobre todo su presencia al inicio de su carrera como

---

<sup>550</sup> En algunas zarzuelas, como por ejemplo en *La tabernera del puerto* de P. Sorozábal, se puede ver que el compositor, en los inicios de intervención o tras un largo silencio, inicia la frase doblando la voz en la orquesta, pero solo durante los primeros compases, para ayudar a la afinación. En este sentido, en las modernas ediciones de algunas obras que se están realizando a cargo del ICCMU se indican entre corchetes las melodías que podrían evitarse en las orquestas si la preparación de la voz es la adecuada en técnica y en tiempo de estudio (Mejías García, 2017, pág. 53).

<sup>551</sup> Por ejemplo, se puede localizar casi testimonialmente, como personaje importante, en el papel de Segundo en *La Titiritaina*.

<sup>552</sup> Es propio de la zarzuela y de la ópera el empleo de lo que se denomina acento perentorio, presente en ataques o frases finales de período, en los que la voz ha de activar un plus emocional que completa a la música (Reverter, 2001, pág. 107).

zarzuelista, donde acude a ellos en los momentos de mayor tensión armónica<sup>553</sup>. Esas pequeñas cadencias para el lucimiento, con calderones o *tenuti*, son más extensos y ricos en *El montañés* que en ninguna otra obra.

Como se ha explicado, la melodía de Pinedo habitualmente se encuentra doblada al unísono o a la octava por la orquesta. Sin embargo, a diferencia de lo que puede ocurrir con otros compositores como Jacinto Guerrero<sup>554</sup> (Reverter, 2001, págs. 107 y 108), la orquesta no tiene un mero papel de acompañamiento armónico y de duplicación de la voz, sino que realiza contrapuntos melódicos, con una textura a varias voces y frecuentes contestaciones a la línea principal del canto. La orquesta de foso de Pinedo también tiene un papel esencial en la ambientación y la realización de pasajes que contienen elementos característicos del espacio o del tiempo que pretenden reflejar<sup>555</sup>. La orquestación de Pinedo en sí es efectiva, pero raramente efectista, según el concepto de Jost (2005, pág. 39), empleando una plantilla instrumental típica a la que –a partir de *Ernestina*– incluye saxofones, obteniendo un timbre vinculado con el jazz y la música más comercial.

Pinedo mantiene un gran respeto por el libreto, no solo mediante la acentuación prosódica y su silabeo correspondiente en el acento musical, sino también a través de la adaptabilidad a la estética propuesta por el autor teatral. Cada una de sus zarzuelas presenta una tipología estilística diferenciada de las demás. No solo se trata de realizar una mimesis en determinados números, sino que, ya desde los mismos preludios, la obra se ve impregnada del ambiente sonoro requerido por la situación temporal y espacial del libreto. El carácter tradicional de *El montañés* contrasta con la música moderna, ligera y llena de ritmos de última tendencia de *Ernestina*, distando entre ambas producciones tan solo dos años.

---

<sup>553</sup> Realizándolos sobre acordes con séptima, en función de dominante, cuya resolución en la tónica relaja esta suspensión en el tiempo. El análisis de distintos fragmentos de zarzuela –(Guerrero, *La montería*. Zarzuela en dos actos, 1922), (Guerrero, *Los gavilanes*. Zarzuela en tres actos, 1923), (Luna, *La pícaro molinera*, 1957), (Luna, *Molinos de viento*. Opereta en un acto, 1910), (Moreno Torroba, *Luisa Fernanda*. Comedia lírica en tres actos, 1932), (Moreno Torroba, *La chulapona*. Comedia lírica, en tres actos, 1934), (Serrano, *Los de Aragón*. Zarzuela de un acto, 1927) (Sorozábal, *La tabernera del puerto*. Romance marinero, en tres actos, 1939)– muestra que el procedimiento es común en todos los compositores, al ser un recurso expresivo natural, lo cual indica conocimiento del oficio y control auditivo de las funciones estructurales.

<sup>554</sup> Analizando *La Rosa del Azafrán* (1930) de Jacinto Guerrero se puede comprobar que todo gira en torno a las excelentes líneas melódicas, con una constante repetición de los motivos principales, una estructura básica y un acompañamiento orquestal que en ocasiones –por ejemplo el N.º 10 *Romanza* de Sagrario (Guerrero, 1930) – está muy poco elaborado, sirviendo de mero sustento armónico y rítmico.

<sup>555</sup> Otros compositores contemporáneos como Manuel Fernández Caballero también la emplean de forma descriptiva o incidental (Blanco Álvarez, 2018, págs. 761 y 762).

La poliseccionalidad, tan frecuente en la zarzuela y que ayuda al paso del *parlato* al cantado, es decir a mover la acción, es también una constante en Pinedo. A esa estructuración tan fragmentada de cada número le suele acompañar el diálogo de la orquesta con los cantantes, con contestaciones antifonales o refuerzo armónico de la línea principal. Este aspecto de soporte en las cadencias y finales de frase, donde la orquesta adquiere responsabilidad, es empleada no solo para el cierre, sino también como preparación de la siguiente línea canora.

Puede concluirse diciendo que el teatro lírico es un género muy afín a Pinedo. Lo conoció desde el punto de vista del espectador y del músico en sus años jóvenes en el Teatro Bretón de Haro. Lo dominó a partir de la adquisición de los profundos conocimientos en composición con Emilio Vega en Madrid. Lo puso en práctica con la creación de obras que reflejan las distintas tendencias de la época a lo largo de más de diez años. Finalmente, siguió vinculado a este mundo como director de las producciones locales de la SAR y la CLA ya en los años sesenta, mostrando en todo momento una perspectiva paralela al desarrollo del género a lo largo de esas cuatro décadas.





## CAPÍTULO IV.

### Catálogo y comentario de la obra original. “Bailables y Género pequeño”

Porque la profesión de compositor de música, como medio de ganarse la vida, no ha existido en España más que en algunas temporadas aisladas: la del apogeo de la zarzuela, la del género chico y hoy [1959] la de las canciones en espectáculos de carácter popular.

Julio Gómez (en A. Iglesias, 1986, pág. 281)

Bajo este epígrafe se han ubicado treinta y una partituras con características y fines aparentemente muy distintos. Se ha optado por emplear, en el epígrafe de la categoría, esta definición de manera entrecorillada puesto que se corresponde con una fuente secundaria relacionada con Pinedo. Se trata de una libreta de la Banda Provincial de Música de Logroño, localizada en los fondos del ACPMLR y que aparece rotulada así. Contiene un listado y una clasificación de esta tipología de obras: pasodobles, valeses, *foxes*, boleros, corridos, danzones y otros tipos de canciones hasta cuarenta y un géneros distintos, muy habituales en los repertorios de las bandas. En este cuaderno se relacionan el título y su fecha de interpretación, de cara a las declaraciones de la formación para las liquidaciones de los derechos de autor.

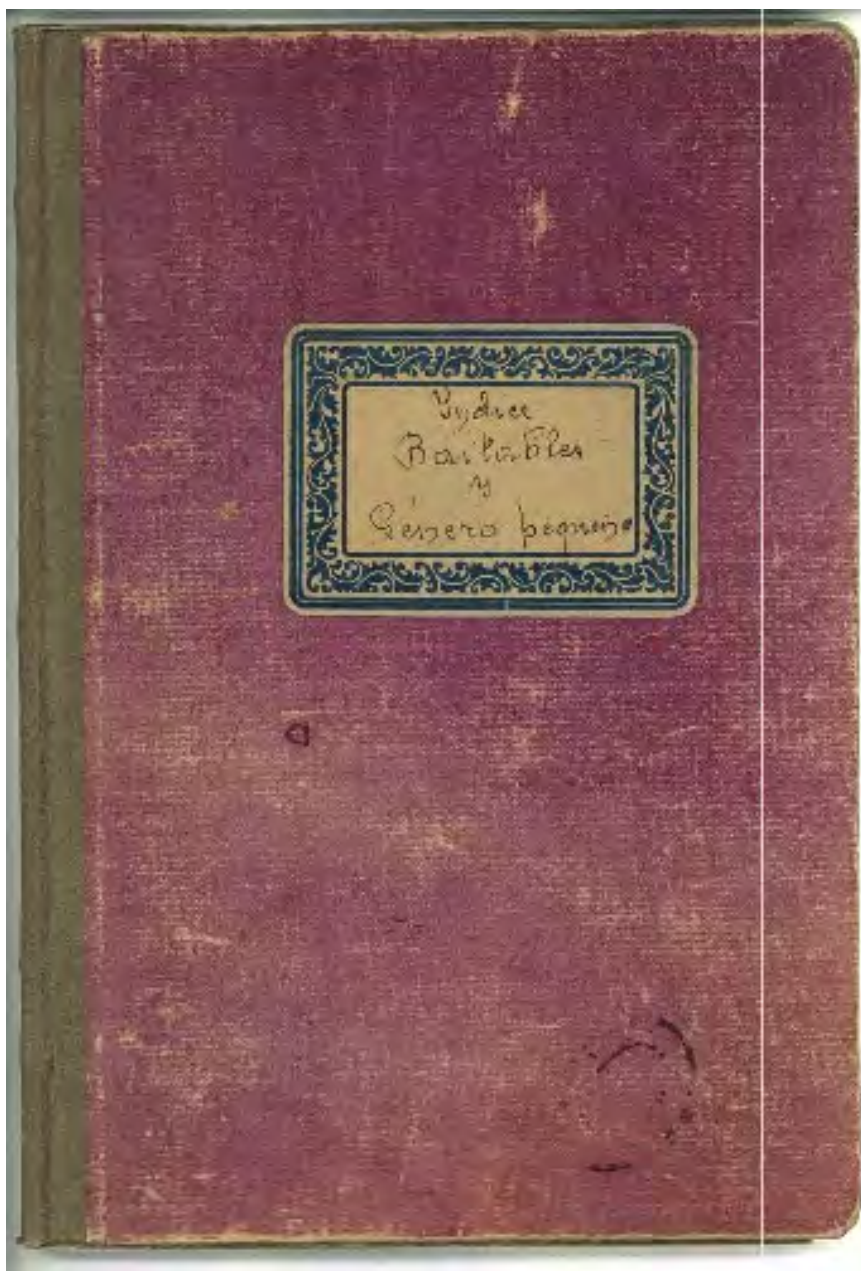


Imagen 96. ACPMLR. Libro de registro "Índice. Bailables y Pequeño género".

### 1. La terminología de "bailables" y "pequeño"

El concepto de "bailables" está claro: se trata de las músicas que se empleaban para los bailes en los que las orquestinas actuaban como música en directo. Fue una de las principales formas de ocio desde el inicio del siglo XX (Díaz, 1999, pág. 95) y en los años treinta y cuarenta se convirtió en uno de los mejores recursos entre los músicos para sobrevivir dentro del gremio, siguiendo las modas que venían de Francia (Borjas, 2015, pág. 61). El denominado "Género

pequeño” es un concepto heredado del siglo XIX, cuando la entonces recién creada SAE (Sociedad de Autores Españoles<sup>556</sup>) trata de organizar y defender los derechos de autor de sus socios<sup>557</sup>. Los esfuerzos se focalizaron en el apartado que más beneficios generaba entonces, denominado “Gran derecho”, que contemplaba las obras dramáticas y lírico-dramáticas que se representaban bien enteras o por actos. También, paralelamente se gestionaban otras liquidaciones por la ejecución del resto de las obras musicales categorizadas en el apartado “Pequeño derecho”. No se trata de que unas sean más importantes que las otras, cualitativamente hablando. Es una cuestión que depende del tamaño de las creaciones, ya que las primeras comprenden obras más extensas y por lo tanto con mayores derechos acumulativos.

Si bien esta clasificación no aparece en la Ley de Propiedad Intelectual de 1879 y ni siquiera viene referenciada en los estatutos de la SAE –publicados por la sociedad en su boletín de febrero de 1904–, esta categorización era una práctica común que se ha venido empleando casi hasta la actualidad. Realmente el “Género pequeño” no aparece citado como tal, pero se entiende, por exclusión, al referirse a los derechos que no corresponden a obras teatrales, que son las de mayor entidad (Guadamuro García, 2018, pág. 575).

Es significativo indicar que, pese a su calificativo de “pequeño”, los derechos de autor generados por la música de este epígrafe constituían en 1942, en la provincia de Logroño, hasta dos tercios del total de la recaudación de la sociedad gestora. La mayoría de las obras aparecen inscritas en el Registro de la Propiedad, mostrándose como la principal vía de salida laboral para gran parte de los músicos unificados en el Sindicato Vertical del Espectáculo (Martínez del Fresno, 2001, pág. 55).

---

<sup>556</sup> Fundada en 1899 por Sinesio Delgado –dramaturgo– y por Ruperto Chapí –compositor– con el fin de gestionar la recaudación de los derechos de autor de los socios, se refunda en 1932 como SGAE (Sociedad General de Autores de España), siendo la actual gestora, con numerosas modificaciones estructurales desde entonces.

<sup>557</sup> En España, en virtud de la Ley de Propiedad Intelectual, las obras pasan al dominio público a los ochenta años del fallecimiento del autor, si este se produjo antes de 1983, o de setenta si se produjo posteriormente. Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia. BOE número 97, de 22 de abril de 1996.

## 2. La catalogación por géneros

Las obras escritas por Pinedo dentro de esta modalidad conforman, por el momento, un total de treinta y una piezas musicales –algunas aparecen en más de una versión y por ello han sido identificadas con las letras A, B o C–, descritas y agrupables por géneros de la siguiente manera:

Tabla 17. Catalogación y relación de obras de "Bailables y Género pequeño" [EP 200]. Elaboración propia.

Ref. Catálogo	Año	Título	Género
EP 201	1935	<i>Cariño español</i>	pasodoble
EP 202-A	1935	<i>Los fatos</i>	pasodoble
EP 202-B	1935	<i>Los fatos</i>	pasodoble
EP 203	1936	<i>Rioja Santiago</i>	pasodoble
EP 204	1936-1946 <sup>558</sup>	<i>Tarde de sol</i>	pasodoble
EP 205	1946	<i>Oro y grana</i>	pasodoble
EP 206-A	1957	<i>La Rioja</i>	pasodoble
EP 206-B	1957	<i>La Rioja</i>	pasodoble
EP 207-A	1970 <sup>559</sup>	<i>Gané...</i>	pasodoble
EP 207-B	s.f.	<i>Manué</i>	pasodoble
EP 208-A	s.f.	<i>Toro de casta</i>	pasodoble
EP 208-B	s.f.	<i>Toro de casta</i>	pasodoble
EP 208-C	s.f.	<i>Toro de casta</i>	pasodoble
EP 209	1935	<i>Flor del Danubio</i>	vals
EP 210	1936-1946	<i>Marisa</i>	vals
EP 211	s.f.	<i>La gitana cestañera</i>	zambra-bolero
EP 212	1949	<i>Sueña, sueña, sueña</i>	canción-bolero
EP 213	1950	<i>Calla, calla, corazón</i>	canción-bolero
EP 214	1936-1946	<i>Azabache</i>	danzón
EP 215	1933	<i>Malacate</i>	danzón
EP 216	1936	<i>Aguacate</i>	son cubano
EP 217	1933	<i>Añoranzas</i>	tango
EP 218	1933	<i>Tango amigo</i>	tango
EP 219	1936-1946	<i>Yo soñé...</i>	tango-canción
EP 220	1933	<i>Glorian</i>	fox-trot
EP 221	1936-1946	<i>Estoy enamorada</i>	fox-trot
EP 222-A	1950	<i>Papi-mami</i>	fox
EP 222-B	1950	<i>Papi-mami</i>	fox
EP 223	1936-1946	<i>Muñequita</i>	fox-canción
EP 224	1936-1946	<i>Ríe muñeca, ríe</i>	fox-canción
EP 225	1936-1946	<i>Agonía de amor</i>	melodía-fox
EP 226-A	1936	<i>Carnaval</i>	blues-fox
EP 226-B	1936	<i>Carnaval</i>	blues-fox
EP 227	1936-1946	<i>Es mi canción</i>	slow-fox
EP 228	1946	<i>Cambia el disco</i>	corrido
EP 229	s.f.	<i>La-le-li-lo-lú</i>	corrido
EP 230-A	s.f.	<i>Tengo sed de ti</i>	[canción]
EP 230-B	s.f.	<i>Tengo sed de ti</i>	[canción]
EP 231	1947-1953	<i>Almacenes Pola</i>	cuña publicitaria

<sup>558</sup> Rango estimado por las referencias de ediciones anteriores y posteriores.

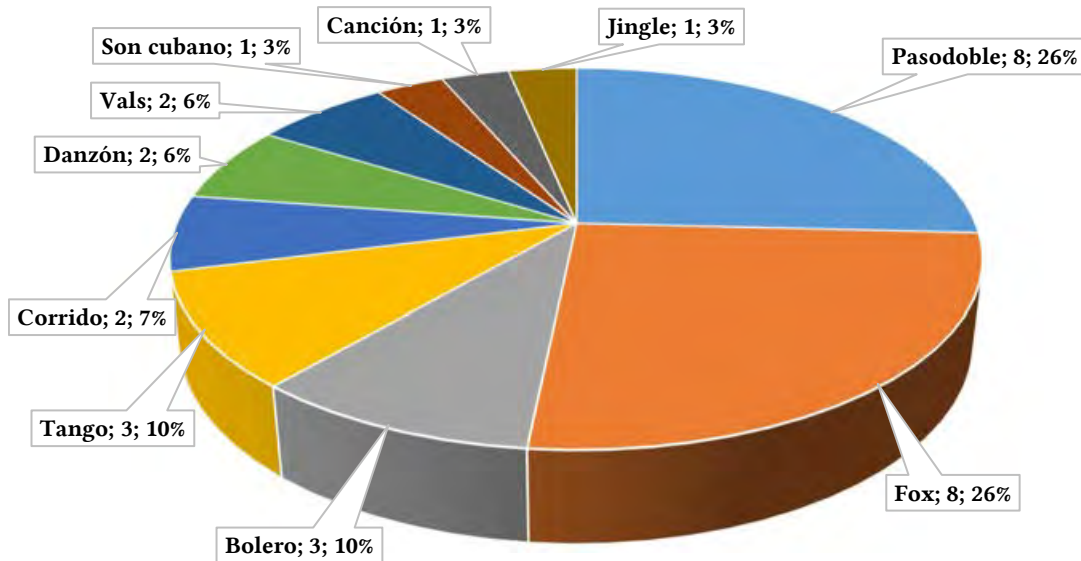
<sup>559</sup> Fecha correspondiente a la edición póstuma.

Esta categorización permite contabilizar estadísticamente la música, permitiendo además su estudio por géneros con el fin de establecer paralelismos o divergencias musicales entre obras dentro de un mismo bloque.

Tabla 18. Clasificación de las obras de "Bailables y Género pequeño". Elaboración propia.

Género	Número	Porcentaje
Pasodoble	8	25,81%
Fox	8	25,81%
Bolero	3	9,68%
Tango	3	9,68%
Corrido	2	6,45%
Danzón	2	6,45%
Vals	2	6,45%
Son cubano	1	3,23%
Canción	1	3,23%
Jingle	1	3,23%

Gráfico 16. Obras para "Bailables y Género pequeño" compuestas por Eliseo Pinedo. El primer número indica la cantidad. El segundo, el porcentaje respecto del grupo. Elaboración propia.



Al observar los datos de la catalogación y el gráfico que precede a este texto destaca que la mitad de esta producción la absorben dos géneros. Por un lado, un cuarto de las obras contenidas en este epígrafe son pasodobles. En igual medida aparece otro género, el *foxtrot* en sus distintas vertientes y denominaciones: *fox*, *fox-trot*, *fox-canción*, *melodía-fox*, *blues-fox*. Este es un género de moda de la época y puede no ser comprendida la importancia del mismo desde el punto de vista actual. Sin embargo, este ritmo norteamericano se adaptaba magníficamente a las necesidades instrumentales de las orquestinas españolas y a los gustos de una sociedad que

estaba ávida de novedades debido al aislamiento cultural, político y económico de los años cuarenta. Aunque los primeros *foxes* de Pinedo datan de 1933 (*Glorian*, obra no localizada) se extienden hasta cuando publica *Papi-mami* (1950) lo cual da idea del largo recorrido de este género en la sociedad riojana de la primera mitad de siglo XX.

Otras músicas americanas, pero esta vez de América del centro y del sur, conforman otro gran grupo de obras. Se trata de tangos (3), boleros (3), danzones (2), corridos (2) y son cubano (1). Son músicas muy melódicas –frente a las más rítmicas relacionadas con el *fox*– que comparten elementos comunes, como son el empleo de líneas sinuosas y ritmos sincopados y generalmente con textos que, pese a la férrea censura de la época, insinúan una cierta sensualidad<sup>560</sup>. El conjunto se completa con dos valeses, una canción y un *jingle*.

### 3. Descripción del catálogo de “Bailables y Género pequeño”

Se ha tratado de agrupar para comparar entre sí las obras dentro de un mismo género y para obtener elementos comunes y/o diferenciadores entre las distintas tipologías que componen estas músicas. Se recuerda que todas estas composiciones comparten el hecho de que se trata de música utilitaria, en el sentido de estar creadas para su uso inmediato en los salones de baile<sup>561</sup> o en los conciertos de las bandas<sup>562</sup>. Por lo tanto, reflejan perfectamente no solo las preferencias y gustos del compositor sino especialmente los del público de cada momento y son composiciones bajo la demanda estética de la sociedad local. Muestran una foto fija de las predilecciones del momento en el que fueron escritas. Si se tiene en cuenta que algunas de ellas acabaron publicadas, la idea de música para consumo inmediato se ve ampliada por su posibilidad de difusión y de rentabilidad económica.

Se debe dejar claro que la denominada orquestina, la base instrumental de esta música, es una formación muy característica de la primera mitad del siglo XX, de composición variable en instrumentos y número de músicos, cuyo fin esencial es interpretar música de baile. Aunque el estándar se compone de violines, clarinetes, saxos altos y tenores, trompetas, trombones, contrabajo, batería y piano (Martínez-Lombó Testa, 2019, pág. 43), su variabilidad es enorme y

---

<sup>560</sup> La censura, tal y como indicó Sorozábal, depurado por el régimen franquista, se interesaba más por el texto del libreto que por las notas de las partituras (Clark y Krause, 2013, pág. 177).

<sup>561</sup> La abundancia fue enorme, como prueba el hecho de que en el *Anuario del Espectáculo de 1944-45* más de un tercio de los 6.656 locales de espectáculos en España son salas de baile –más de la mitad habían sido abiertas tras la Guerra Civil–, con 52 contabilizadas en la provincia de Logroño, en su mayor parte con música en directo, siendo algunas de las orquestinas las propietarias del negocio (Martínez del Fresno, 2001, pág. 74 y 75).

<sup>562</sup> En numerosas actuaciones de las bandas, según se indica en las programaciones, se destinaban, con gran éxito, secciones o incluso conciertos enteros al repertorio de “bailables”.

en realidad dependen de cada proyecto. Frecuentemente, el grupo se formaba por la coyuntura del momento, las necesidades del sitio de actuación o la disponibilidad de instrumentistas<sup>563</sup> e incluso de instrumentos. Por ejemplo, la orquestina Ideal Jazz de Haro de los años 30, para la que Pinedo compuso algunas de sus canciones, aparece en fotografías (de la Fuente Rosales, 2005, pág. 211 y 257) formada por violín –a veces también clarinete–, trompeta, saxo tenor, piano y batería. La Orquesta Roger Gastón de Barcelona, con la que también se vinculó y para la que compuso Pinedo consta, según las fotografías, de un elenco de unas diez personas, algunos con más de un instrumento. El conjunto Los Trashumantes de Miguel Vicens, con los cuales también editó, aparece en las fotografías constituido por un número variable de músicos de entre seis y ocho. Sin embargo, en las partituras que autoeditaba Pinedo se pueden localizar hasta once instrumentistas.

Se debe dejar claro que no se trata del mismo tipo de formaciones que los sextetos (Martínez del Fresno, 1998, pág. 237) –a veces también llamados orquestinas u orquestas de café– constituidos por el quinteto de cuerda más un piano y que interpretaban por lo general música clásica adaptada o con las orquestinas de teatro que, añadiendo instrumentos de viento, llegaban a constituir una verdadera orquesta en miniatura (Valero Abril, 2015, págs. 273-274). El origen del sexteto es más antiguo, proviene del siglo XIX (Mansergas Carceller, 2008, pág. 6) y su programa, por lo general, está vinculado a la música clásica. Algunas veces, los repertorios de ambas tipologías se cruzaban, de manera que las orquestinas tocaban arreglos de música clásica, y otras veces los sextetos añadían algún viento (Mansergas Carceller, 2008, pág. 179) y repasaban algún tema popular de moda –especialmente cuando eran actuaciones en cafés–, pero por lo general las funciones de unos y otros eran sensiblemente distintas. Ayuda a su diferenciación el hecho de que sus presencias son correlativas en el tiempo, siendo más modernas las orquestinas, aunque a veces se solapan.

---

<sup>563</sup> Por ejemplo, Clemente Pinedo –hermano mayor de Eliseo– comenzó tocando en la Ideal Jazz el violín, pero su instrumento en la banda fue siempre el bajo o tuba.



### 3.1. Pasodobles

Quizá sean los pasodobles la música que más habitualmente se ha relacionado a nivel local con Pinedo como compositor. Puede deberse a tres razones: por su inmediatez, por su visibilidad y también por su cantidad. Respecto de la inmediatez, como se acaba de decir, se trata de crear e interpretar la música que se demanda, y los pasodobles parece ser que eran los preferidos de la pista de baile<sup>564</sup>. El concepto de visibilidad está en la misma línea, ya que su empleo en los bailables, en los conciertos de las bandas o en las plazas de toros, especialmente en estos dos últimos casos, supone llegar a un público masivo y que conecta especialmente con el género<sup>565</sup>. Finalmente, el *corpus* de composiciones resulta muy destacable, no solo ya en este apartado, sino también con una importante cantidad de números en forma de pasodobles que aparecen contenidos dentro de las producciones de teatro lírico. Estas no han sido consideradas aquí pues se entiende que forman parte de un conjunto estético uniforme como es la creación teatral en la que fueron incluidos.

Este baile, de origen francés pero asociado indeleblemente a la cultura popular española y especialmente al mundo taurino, tiene una estructura formada por introducción y dos secciones principales contrastantes, con posible *coda* y/o repetición *da capo*. Presenta un ritmo vivo en forma de marcha en el que destaca el segundo paso, que lo hace muy apto para el baile en pareja (Garrett, 2014).

Los pasodobles, como música de baile, han decaído en la actualidad, pero no se puede olvidar la enorme tradición que aún mantiene en repertorios de muchas formaciones bandísticas hoy en día. Esto es debido a que la ingente cantidad compuesta a lo largo de más de un siglo ha dado lugar a obras de altísima calidad y siguen siendo habituales en los conciertos de cualquier banda. Los pasodobles apenas se han visto influidos por las derivas políticas y sociales durante décadas: “un pasodoble bajo la República era el mismo que bajo Franco” (Clark y Krause, 2013, pág. 170). En el mismo sentido se pronuncian otros autores (Lorenta Monzón, 2019, pág. 99), mostrando el calado popular que tuvo este género e incluso la representatividad alcanzada en el carácter de la cultura musical español a lo largo de muchas décadas.

---

<sup>564</sup> Tradicionalmente se distingue el concepto de pasodoble de baile, de concierto o incluso de coso taurino. Si bien la subdivisión es posible, en la práctica es más una cuestión de carácter y *tempo* interpretativo que de características formales o técnicas.

<sup>565</sup> Los pasodobles contenidos en las zarzuelas tienen un público más limitado debido a que dependen del acceso al teatro y su previo paso por taquilla, con precios más elevados que los bailables o los toros, y por lo tanto con menor volumen de oyentes.

En 1930 se organizó un Festival del Pasodoble Español, con presencia de representantes de la corona, que resultó un gran éxito popular (Martínez del Fresno, 1999, pág. 299). Por ello, no es de extrañar que algunas de las primeras obras que aparecen en el catálogo de Pinedo, allá por el año 1935, sean pasodobles. Las características de todos ellos son semejantes, pero se diferencian entre sí por su mayor o menor elaboración y detalles personales. Evidentemente, la complejidad y la factura del Pinedo de 27 años, con formación musical básica, no pueden corresponderse con las del compositor de 50 años en su pasodoble *La Rioja* [EP 206], la pieza posiblemente más famosa e interpretada de su repertorio. Por medio hay unos estudios reglados, una amplia carrera como director y más de 20 años de experiencia en la composición.

Formalmente, el pasodoble se inicia por lo general con una introducción en la que, aunque respeta la tonalidad de la armadura con la que comienza –casi siempre un modo menor–, suele empezar y terminar con el acorde de dominante. Le sigue una primera sección, en el mismo modo menor, de unos 16 compases. Esta puede repetirse con distinta resolución –indicado en los esquemas como A1, A2– o dos frases distintas –siendo entonces A y B pero ambas en el modo menor. A continuación, aparece la sección segunda, contrastante con la anterior, que puede o no ir precedida de un puente más o menos extenso. Esta segunda sección está en modo mayor, con la misma denominación del menor, pero cambiando la modalidad. Finalmente puede contener una *coda*, más o menos extensa o simplemente dos acordes de cierre con dominante y tónica. Por su puesto, a este esquema básico se le pueden añadir o quitar elementos, hacer repeticiones de secciones en incluso un *da capo* que indique una reproducción total del pasodoble completo.

Del estudio de todos los pasodobles compuestos por Pinedo conocidos –exceptuando los que forman parte de los números de las producciones de teatro lírico que están considerados dentro de ese apartado de la catalogación– se ha extraído la siguiente tabla que da idea de la diversidad de los mismos y del distinto enfoque que imprime a cada composición. Además, se explicará de cada uno sus características y elementos más reseñables de cara a su ubicación en el proceso de cambio estético y técnico con respecto del resto de la creación del compositor.

Tabla 19. Esquemas estructurales y tonales de los pasodobles del apartado EP 200 del catálogo de Eliseo Pinedo. Las zonas sombreadas indican ausencia de esta parte de la estructura. Elaboración propia.

Nombre	Intro	1ª Sección (menor)		Puente			2ª sección (mayor)			Rep.	Coda	Total cc
EP 201 <i>Cariño español</i>	intro cc1-17	A cc18-28	B cc29-45	p1 cc46-56	A (rep.)	p2 cc57-60	C cc61-92	D1 cc93-108	D2 cc109-125			136
	<i>sol menor</i>						<i>sol mayor</i>					
EP 202- A/B <i>Los fatos</i>	intro cc1-17	A cc18-33	B cc34-44				C cc45-77	C (rep.)		ABCC		180
	<i>sol menor</i>						<i>sol mayor</i>			<i>sol menor/ sol mayor</i>		
EP 203 <i>Rioja Santiago</i>												
EP 204 <i>Tarde de sol</i>	intro cc1-17	A cc18-34	B cc35-63	puente cc64-67			C1 cc68-112	C2	C3		<i>coda</i> cc113-120	120
	<i>re menor</i>						<i>re mayor</i>					
EP 205 <i>Oro y grana</i>	intro cc1-18	A1 cc19-52	A2				B cc55-73	B cc74-96				96
	<i>fa menor</i>						<i>fa mayor</i>					
EP 206 <i>La Rioja</i>	intro cc1-2	A cc3-15	B cc16-46	p1 cc47-48			C cc49-69	D cc74-96	E cc89-110	ABCDE (rep. al signo)	<i>coda</i> cc111-114	260
	<i>fa mayor</i>		<i>fa menor</i>			<i>fa mayor</i>			<i>fa menor/ fa mayor</i>	<i>fa mayor</i>		
EP 207 <i>Gané (A) Manué (B)</i>	intro cc1-18	A1 cc19-46	A2	puente cc47-49			B cc50-70	C1 cc71-102	C2		<i>coda</i> cc104-111	111
	<i>la menor</i>						<i>la mayor</i>	<i>re mayor</i>			<i>re menor/ re mayor</i>	
EP 208- A/B <i>Toro de casta</i>	intro cc1-17	A1 cc18-44	A2				B1 cc45-88	B2		B1+B2	<i>codetta</i> cc89-90	134
	<i>do menor</i>	<i>fa menor</i>			<i>do mayor</i>			<i>fa menor</i>		<i>do mayor/ fa menor</i>	<i>do mayor</i>	

### 3.1.1. *Cariño español* [EP 201]

Es un pasodoble que se ha recuperado gracias a la colaboración del archivo del RCPI de Madrid, que ha proporcionado una copia<sup>566</sup>. La pieza está en *sol* –comienza en menor y termina en mayor– con una estructura básica y común con la mayoría, a base de una introducción (cc1-17), una primera sección (cc18-45) con dos temas distintos, un puente (cc46-60) que realmente son dos distintos con el tema A entre ambos y una segunda sección en *sol mayor* con un tema C y dos temas D. No dispone de *coda* ni de otras repeticiones a la primera sección.

<sup>566</sup> RCPI. Contiene un número de registro (74.907) y consta de portada hecha a mano por el propio Pinedo y tres páginas de música en papel amarillento de 12 pautas. Está datado por el RCPI en 1935 y se trata de una versión reducida a piano solo y sin letra. Cada página está firmada por Pinedo y es autógrafo, aunque su caligrafía es aún poco personal.

Aunque melódicamente es inspirado, armónicamente es muy básico, no conteniendo elementos reseñables más allá de alguna dominante secundaria. Tampoco se marcan contracantos destacables excepto en las zonas cadenciales de las semifrases.

### 3.1.2. *Los Fatos*<sup>567</sup> [EP 202]

Se conocen dos versiones de esta obra, siendo la primera la versión del archivo del RCPI de Madrid que, al igual que la obra previa, ha enviado una copia a solicitud de los herederos<sup>568</sup>. La otra versión pertenece al AMTH y se trata de una versión para banda empleando veinticuatro voces distintas<sup>569</sup>.

Respecto de la música, está en *sol* y que contiene una introducción (cc1-17), una primera sección (cc18-44) con dos temas distintos entre sí, una segunda sección en *sol mayor* (cc45-77) con un mismo tema que se repite y realiza una repetición de todo excepto de la introducción. Al igual que ocurría con la obra previa, la melodía es muy característica de este tipo de música, así como el acompañamiento, aunque armónicamente tampoco presenta ningún elemento diferenciador de su estilo personal. Sí que es digno de mencionar el empleo de instrumentaciones alternas desde la primera sección, aunque es en la segunda sección –donde son más habituales en los pasodobles los contracantos y las contestaciones– donde se hacen más interesantes. Se localiza, por ejemplo, en la repetición de C, donde no se realiza una mera reexposición. En la versión de banda, los instrumentos que primeramente habían presentado la melodía –la madera– en la repetición pasan a la labor de apostillar los finales de las semifrases que ahora corren a cargo de saxos tenores, fagotes y bombardinos.

---

<sup>567</sup> Se titula *Los Fatos* con mayúscula pues así lo escribía Pinedo en los anuncios que incluía de esta obra en sus ediciones. Véase, por ejemplo, en *Carnaval* [EP 226], en el AIER con las signaturas LEP/0095-0099.

<sup>568</sup> AMTH. Oficio de registro del RCPI de Madrid de 2 de diciembre de 2019, enviado a M<sup>a</sup> Teresa Hernández Álvarez conteniendo *Flor del Danubio*, *Los Fatos*, *Cariño español* y *Carnaval*. Contiene el número de referencia 74.906 y la datación de 1935, constando la copia de una portada a mano con el título y el autor, mientras que la música aparece en dos páginas, quedando una libre sin usar. Cada página de música, que es autógrafa, está firmada y al final hay un sello con el nombre “Eliseo Pinedo” hecho con un tampón de tinta morada, que aparecerá en varias de sus obras.

<sup>569</sup> AIER. LEP/0208. Los materiales se encuentran muy deteriorados y con visibles marcas de uso y manchas. Son dos pliegos doblados y uno cortado por la mitad –dimensiones aproximadas de 25,70 x 36,30 centímetros plegado por la mitad–, con anotaciones a lápiz consistentes en cambios de voces, especialmente el Saxofón alto en *mi<sup>b</sup>* y algunas pequeñas correcciones realizadas mediante raspado y reescritura. El papel contiene marcas de agua de J. ROMANÍ. Las partituras de Pinedo aparecen sobre muy diferentes papeles pautados. Algunos, como este, tienen marcas de agua de distintas empresas, mientras que otros no disponen de marca o sello alguno.

### 3.1.3. *Rioja Santiago* [EP 203]

Se sabe de la existencia de esta obra y su datación (1936) por el registro de la SGAE donde aparece con el número 2.023.326. Sin embargo, no existe copia de la partitura en este archivo.

Rioja Santiago es la denominación de una de las numerosas bodegas centenarias de la ciudad de Haro –la segunda más antigua de la denominación Rioja–, fundada en 1870 por la familia de apellido Santiago, ubicada en el Barrio de la Estación. Se ha intentado contactar con la citada bodega para comprobar si existe una copia de la partitura en el archivo, pero la empresa ha sido adquirida recientemente por el grupo bodeguero La Rioja Alta<sup>570</sup> (*El Correo*, 21 de junio de 2019). La respuesta de los nuevos administradores es que desconocen si existen archivos históricos y que, si los hay, de momento no han procedido a catalogarlos<sup>571</sup>.

### 3.1.4. *Tarde de sol* [EP 204]

Pasodoble con letra de Bene Pinedo y música de Eliseo que los autores dedicaron, tal y como indica la publicación de Ediciones Eliseo Pinedo López, “A la simpática señorita ESTHER ALUTIZ<sup>572</sup>, afectuosamente”<sup>573</sup>.

La obra está en *re* y consta de una introducción (cc1-17), una primera sección (cc18-63) con dos temas, el A que contiene la primera estrofa del texto y el B que contiene las dos siguientes y que, por lo tanto, es más extensa. Sigue un breve motivo de puente modulante a *re mayor* (cc64-67) que es la tonalidad de la segunda sección. Esta consta de tres secciones (cc68-112) que evolucionan sobre un mismo elemento melódico (C1, C2, C3) que dan paso a una *coda* (cc113-120).

A diferencia de los otros dos pasodobles estudiados, este denota una mayor experiencia y madurez musical. Compositivamente está mucho más elaborado y demuestra un mayor dominio del proceso armónico, que es más rico, dentro de los estándares de la armonía tradicional. Ya

---

<sup>570</sup> Previamente, había sido adquirida por el grupo norteamericano Pepsico, volvió a sus antiguos dueños y fue de nuevo comprada por el constructor Aurelio González y la compañía Adintec hasta su paso al grupo La Rioja Alta (Plataforma de Ermitaños, 2016).

<sup>571</sup> Correo electrónico de Marta Enciso, relaciones públicas de La Rioja Alta, S.A., de 29 de agosto de 2019.

<sup>572</sup> María Esther Alútiz participó activamente en las actividades culturales de la ciudad de Haro en las décadas de 1940 y 1950. Se le puede encontrar cantando en el estreno de *Ernestina* (1944) de Pinedo, en distintas obras de teatro, e incluso formando parte de la comisión Artística de ARPA en 1958 y en 1960 (de la Fuente Rosales, 2005, págs. 268, 273, 324 y 330).

<sup>573</sup> Archivo propio. La edición se realiza conjuntamente con *Marisa* (vals) del mismo Pinedo como parte de “dos creaciones de la Orquestina IDEAL JAZZ”. La música contiene las partes de violín 1º y violín 2º, saxo alto 1º (*mi♭*), saxo tenor 2º (*si♭*), saxo alto 3º (*mi♭*), trompeta 1ª (*do*), trompeta 2ª (*do*), trombón, contrabajo, piano y batería.

desde la introducción aparecen acordes de paso que surgen del empleo de movimientos cromáticos en los bajos (cc9-10 y cc11-12) y que volverán a aparecer un poco más adelante (cc27-29). Juega con la ambigüedad armónica, a la vez que produce una sensación polifónica, generalmente por movimiento contrario de las voces. En este pasodoble, Pinedo emplea una práctica común en numerosos momentos de este género musical. Se trata de la mixtura modal o intercambio de modos en determinados pasajes. En este caso, en la sección C, aunque se presenta inicialmente en *re mayor*, entre los cc78-114 –casi toda la sección 2ª– se muestra claramente, por la alteración accidental, en un *re menor*, y en este modo aparecen también sus armonías relacionadas. Finalmente, la *coda* retoma el modo de la sección para terminar con rotundidad en *re mayor*.

### 3.1.5. Oro y grana [EP 205]

La única fuente conocida de este pasodoble es también una autoedición que Pinedo realizó en 1946 junto con el corrido *Cambia el disco*, como “continuación de los grandes éxitos del Maestro E. Pinedo López”<sup>574</sup>, con la misma instrumentación de once músicos que había realizado en la previa *Tarde de sol*.

La música, sin letra, está compuesta en *fa*. Se estructura en una introducción (cc1-18), una primera sección (cc3-46) con un tema desarrollado en dos frases (A1 y A2) que pasa, sin puente alguno, a la segunda sección en *fa mayor* y contiene a su vez un solo tema B que se repite estrictamente. Como se ve, es una forma muy poco elaborada –de hecho, solo tiene 96 compases– que guarda su interés en el aspecto armónico. Si bien la melodía tiene una buena factura y es muy adecuada al estilo del pasodoble torero<sup>575</sup>, es la armonía donde el trabajo compositivo destaca del resto de producciones previas. Aparece alguna armonía como una subdominante con séptima en el c12 de la introducción, pero se destaca el pasaje correspondiente al desarrollo del tema A. Pese a que comienza en *fa menor*, pronto juega con fragmentos que empiezan a alejarle de esta tonalidad, modulando por alteración accidental a su dominante *do mayor* (cc26-33), a su relativo mayor *la<sup>b</sup> mayor* (cc34-49) y volviendo a *do mayor* como dominante de la nueva tonalidad de la segunda sección, *fa mayor*. En esta sección, pese a ser esta su tonalidad principal, gran parte de los compases giran en torno a *sol menor*, como

---

<sup>574</sup> Tal y como indica en la portada de la publicación, realizada en Haro en 1946.

<sup>575</sup> El título *Oro y grana* evidentemente hace referencia a los colores del traje de luces de los toreros. Los colores suelen denominarse así tradicionalmente en el argot taurino. También tiene una doble simbología de referencia a la bandera nacional, convertida en el año 1946 en todo un emblema político, pero evitando la denominación “rojo” por sus connotaciones políticas y por la censura (Sánchez Alarcón, 2010, pág. 29) que controlaba, además del contenido, el propio lenguaje.

segundo grado de aquella, y con todas las relaciones tonales respecto de esta supertónica que temporalmente funciona como tónica. Un último detalle de originalidad aparece en el final, donde no realiza una cadencia perfecta sino una cadencia plagal que le permite, mediante alteración cromática, añadir una armonía de paso.

### 3.1.6. *La Rioja* [EP 206]

El pasodoble *La Rioja* o *Rioja*, según las fuentes, pese a ser una de las obras más reconocidas de Pinedo, interpretado regularmente por diversas bandas de música, es la partitura que más se aleja del estándar del género aunque, como se verá, comparte algunas de sus características estructurales esenciales. Si bien la obra está construida toda ella a partir de melodías folclóricas de la región, en forma de popurrí, la letra es original de José M<sup>a</sup> Lope Toledo. La obra se puede consultar en varias versiones, dos manuscritas [EP 206-A]<sup>576</sup> y otra versión [EP 206-B] publicada en 1957<sup>577</sup>.

Estructuralmente, ambas versiones contienen una brevísima introducción (cc1-2) que sirve a su vez de *coda* final y que, a diferencia de todos los demás pasodobles, está en *fa mayor*. También está en esta tonalidad y modalidad el primer tema (A, cc3-15) de la primera sección (cc3-46). Sin embargo, el tema B (cc16-46) de esta sección y el puente (cc47-48) ya están en el más habitual modo menor, siempre *fa*. La segunda sección (cc49-110) modula a *fa mayor* y está formada por tres temas distintos (C, D y E). Tras ellos se indica la repetición desde el signo (c3, casi un *da capo*) para finalizar con una breve *coda* (cc111-114) en *fa mayor*. Las alteraciones de la forma habitual del pasodoble –brevísima introducción, modo menor en el inicio, tres temas en la sección segunda, empleo de motivo igual en introducción y *coda*– pueden atribuirse a las necesidades de las propias melodías escogidas por Pinedo y Lope Toledo y el orden de disponerlas, puesto que no son de su autoría. Sin embargo, tanto el acompañamiento como el armazón general que contiene la composición pueden imbricarse en la forma de pasodoble.

En su intento de llevar el folclore a campos más amplios de la región, el compositor se dedica a hilar las distintas canciones que ha seleccionado y a darles forma de popurrí, modificando aspectos de las mismas. Las melodías corresponden a *Ya se van los quintos*, de Laguna de

---

<sup>576</sup> AIER (LEP/0015). Una es la versión de banda en guion completo, es autógrafa y contiene el título *La rioja* [sic]. La otra, denominada *RIOJA*, contiene las partes para orquestina: violines (al menos dos), saxo alto 1º (*mi♭*), saxo tenor 2º (*si♭*), saxo alto 3º (*mi♭*), trompeta 1ª (*si♭*), trompeta 2ª (*si♭*), trombón, contrabajo, piano y batería. También contiene la letra, empleando colores para correcciones, y para remarcar los matices y las casillas de repetición.

<sup>577</sup> Biblioteca Central de La Rioja, R 003938 y R 009066. Con la única referencia de Copyright 1957 by Eliseo Pinedo – Logroño. Contiene, además de las distintas letras de las dos veces que se interpreta, las mismas partes que el manuscrito.

Cameros, n.º 94 en los cuadernos de folclore para la sección A; *La Virgen Blanca* de Ventosa, n.º 93, en la sección B; *Jota*, de Logroño, n.º 13 para la sección C; Tres ovejitas, de Zarratón, n.º 5 – también identificable como tercera de las *7 Danzas* de Zarratón– para la sección D; la última no se ha podido localizar. Pinedo realiza una serie de modificaciones para ajustarlas al *tempo* – mediante aumentación de valores, como en *La Virgen Blanca*–, o mediante la introducción de tresillos para pasar de un compás de 3/4 al 2/4 del pasodoble, tal y como realiza en la *Jota* de Logroño.

Armónicamente presenta algunos pasajes que enriquecen la tradicional armonía tonal básica, justificables tanto como armonías de paso como de dominantes secundarias de armonías a su vez derivadas de la principal. La resolución del movimiento de las voces, en cualquier caso, está cuidado y suele primar la línea horizontal frente al desarrollo vertical armónico. En este sentido es preciso señalar la abundancia de pasajes en forma de escalas en los bajos<sup>578</sup>. Quizá estas sean las particularidades más interesantes de esta obra que, pese a la forma de pasodoble, se pueden encajar estéticamente en un popurrí de temas populares riojanos, no netamente folclóricos.

### 3.1.7. *Gané...* [EP 207-A] y *Manué* [EP 207-B]

Existen dos fuentes distintas de este pasodoble, que dispone de dos denominaciones pero que realmente consiste en la misma pieza en dos versiones: para piano solo, titulada *Gané...* [EP 207-A],<sup>579</sup> y para banda, titulada *Manué* [EP 207-B]<sup>580</sup>. El curioso origen de esta pieza y su título lo explica M.<sup>a</sup> Teresa Hernández en una entrevista realizada el 13 de junio de 2018 para este estudio. La obra fue compuesta como un reto entre tres amigos. Consistía en que cada uno hiciera una creación de su profesión: una camisa, un poema, una composición musical. La

---

<sup>578</sup> Esta especie de *ostinato* en el bajo a base de pequeñas secciones de escalas es común a otras composiciones de Pinedo, incluso el pasodoble *Toro de casta* lo emplea repetidamente en su segunda sección, como se explicará más adelante. A modo de ejemplo, se enumeran los compases en los que se produce ese *ostinato* de escala en los bajos: cc3-6, 6-8, 15-18, 23-26, 32-35, 37-39, 40-42, 55-57, 63-68, 70-72, 73-74, 75-76, 78-80, 81-83.

<sup>579</sup> SGAE, número 2.023.307, pero no disponen en su archivo de copia alguna de la partitura. Se trata de una publicación póstuma realizada con Depósito Legal BI692-1970 y editada por Estudios Grafor de Bilbao. Se desconoce quién la encargó y pagó, pero su viuda asegura que la familia no fue. Se trata de una versión para piano solo y la copia estudiada pertenece al ACPMLR.

<sup>580</sup> AMTH. Autógrafo en manuscrito a tinta negra. Se trata del guion que presenta la reducción de la obra en su versión para banda en cuatro pentagramas. Aparecen indicadas las entradas de los instrumentos en color azul y rojo, a bolígrafo. Se encuentra en papel apaisado de 12 pentagramas y líneas de barra de compás de imprenta, en forma de un pliego doblado por la mitad –dimensiones 31,20 x 21,20 cm en apaisado y plegado– y se le añade un pequeño trozo de papel pautado con pauta más estrecha, encolado para los 3 compases finales. La partitura aparece firmada por Pinedo con una caligrafía propia de los años de madurez, por comparación con otras fuentes.



rapidez de elaboración y el oficio del compositor quedan evidentes en el título. Pinedo fue el vencedor. Ambas versiones coinciden miméticamente<sup>581</sup>.

La estructura parte de una introducción (cc1-18) en la que juega contrapuntísticamente con dos pequeños motivos melódicos, de rítmica contrastante, que dialogan con soltura sobre la dominante de la tonalidad principal, *la menor*.



Imagen 97. Compases iniciales (introducción) de *Gané...*, de Eliseo Pinedo (volumen II, anexo 11, pág. 188, cc1-18).

Le sigue la primera sección (cc19-46), también en *la menor*, formada por un tema A en dos partes semejantes (A1, A2) pero que se desarrollan de distinta manera. A continuación, un puente (cc47-49) da paso a la segunda sección, que se inicia con el tema B (cc50-70) en el esperado *la mayor*, pero que en su segundo tema –dividido en dos impulsos, C1 y C2 (cc71-103)– cambia a *re mayor*, subdominante, de una manera inusual en el esquema típico de un pasodoble. Sin realizar repetición alguna, la pieza finaliza con una amplia *coda* (cc103-111) que muestra también oficio en su realización, ya que realiza una pequeña modulación, un giro muy característico de algunos pasodobles y que ya ha empleado en otros momentos. Si bien toda la sección C había estado en un claro *re mayor*, en la *coda* introduce, mediante alteración cromática, la tonalidad de *re menor* a partir de su relativo mayor (c103) y su grado IV en modo menor (cc107-108) para volver al modo mayor en los tres últimos compases. Estos resuelven enfáticamente con una cadencia perfecta I-V7-I sobre el *re*.

<sup>581</sup> La diferencia entre ambas estriba en la riqueza del detalle de la versión para banda que contiene desarrollos armónicos con mayor número de voces. Sin embargo, tanto melódica, como armónica, como estructuralmente, las dos piezas se corresponden exactamente.



Imagen 98. Compases finales de *Gané...* con la modulación a *re menor* previa al *re mayor* final (volumen II, anexo 11, pág. 191, cc103-111).

Aunque la partitura es armónicamente sencilla, ofrece algunos pasajes reseñables por el uso reiterado de dominantes secundarias (cc21-25, 76-79) y pequeños atrevimientos para el género, como acordes de novena (cc51-52, 58-60). Por lo general, dispone de una armonización al servicio de la línea melódica, bien realizada y resuelta conforme a los cánones, con contracantos floreados en la sección del tema B (cc71-82). Para terminar con las particularidades, es preciso acudir de nuevo a una de las marcas personales de Pinedo, la realización de bajos con movimiento cromático (cc88-90, 96-97) que generan esas armonías disonantes de paso que le caracterizan.

Esta obra, con el título de *Gané...* ha sido interpretada en tres ocasiones, por lo menos. La primera vez se realizó en 2006, en el acto de colocación del busto a Pinedo en el Conservatorio Profesional de Música en Logroño, donde Germán Barrio García la interpretó al piano. La segunda, en el homenaje de la Banda Municipal de Música de Haro a Pinedo en el Teatro Bretón de Haro<sup>582</sup>, dirigidos por Jesús C. Urrutia Gracia. En esa ocasión interpretaron –entre otras piezas– *Gané...*, en arreglo para banda de Dionisio Díez<sup>583</sup>, el pasodoble *La Rioja* y el *Himno de La Rioja*, las tres composiciones de Pinedo. Se desconoce si la versión *Manué*, para banda, se ha llegado a interpretar. La tercera en el acto institucional de celebración del 50 aniversario del Conservatorio, el 5 de marzo de 2021.

---

<sup>582</sup> AMTH. Invitación oficial de Patricio Capellán Hervías, alcalde de Haro.

<sup>583</sup> Se supone que no conocían la partitura de *Manué*, pues el arreglo para banda estaría ya prácticamente realizado a partir del guion que dejó Pinedo. La imposibilidad de acceder al archivo de la Banda de Haro ha hecho inviable la comparación entre fuentes.

### 3.1.8. Toro de casta [EP 208]

Del último pasodoble de los contenidos en este epígrafe se desconoce su ubicación temporal. Aparece referenciado en la SGAE con dos números distintos<sup>584</sup> pero la partitura no está localizable en ese archivo. Esta piezaailable, con letra de José M<sup>a</sup> Lope Toledo<sup>585</sup>, se conoce por tres fuentes distintas, todas ellas en el AIER<sup>586</sup>. Entre las versiones la semejanza es total, con la excepción evidente de la riqueza de contrapuntos y densidades que ofrece la versión para banda<sup>587</sup> y algún pequeño detalle en la melodía (c37) o que la repetición de los cc45-88 se realiza en la formación de vientos con un *tutti* que busca el aplauso de la audiencia para terminar.

La música está estructurada a partir de una introducción (cc1-17) en *do menor* a la que le sigue la primera sección (cc18-44) con un tema A en dos realizaciones distintas (A1 y A2). Si bien esta primera sección presenta su armadura en *do menor*, que es la tonalidad canónica, la realidad es que, mediante alteraciones accidentales, Pinedo se mantiene en su subdominante *fa menor*. Así permanece hasta que entra en la segunda sección, que se inicia con el *do mayor* que le corresponde. Sin embargo, solo la primera frase B1 (cc45-88) está en esta tonalidad ya que, de nuevo mediante alteraciones accidentales, desarrolla B2 en *fa menor*. Como repite estas dos frases –en la versión de banda reinstrumentadas de distinta manera– vuelve a *do mayor* y *fa menor*, pero la *codetta* final (cc89-90) realiza un rotundo I-V7-I sobre *do mayor*.

Destacan otros elementos de este pasodoble como por ejemplo el empleo de fragmentos de escalas como mecanismos de alteración cromática y armónica. Pinedo lo afronta de dos maneras distintas. Por un lado, emplea escalas cromáticas (cc25-27 y cc27-29) que en la versión de banda realizan principalmente los saxos, originando armonías de paso de resolución por grado conjunto más que por relación tonal. Por otro, las escalas diatónicas que, a modo de *ostinato*, emplea a lo largo de toda la segunda sección (cc45-88). Estas escalas de grupos de cuatro corcheas, cada dos compases, se llevan a cabo en los instrumentos más graves de cada familia de la banda y en la mano izquierda en las versiones de piano. Todo ello se desarrolla sin perder

---

<sup>584</sup> Como *TORO DE CASTA*, con la referencia 661.430 y como *TRO DE CASTA* [sic] con el n.º 2.742.040. Archivo SGAE.

<sup>585</sup> Un texto de evidente ambiente y lenguaje taurino, que es una especie de elogio al animal y su condición de toro bravo destinado al espectáculo del ruedo.

<sup>586</sup> AIER. La primera versión (LEP/0013) aparece con el título artísticamente rotulado en la portada y contiene una variante de piano y voz [EP 208-A], con la letra de Lope Toledo bajo la música y otra realizada en piano solo [EP 208-B] con la melodía indicada en pequeño, tal y como se realizan para la parte de piano de las orquestinas. La otra versión (LEP/0016) [EP 208-C] se trata de una orquestación completa para banda, con el genérico título de “Pasodoble” y permitiría su interpretación inmediata, al estar incluso revisada, con correcciones en lápiz rojo.

<sup>587</sup> Pese a ser un pasodoble torero, en la completísima instrumentación de veintidós pautas se indican dos timbales, por lo cual su destino principal es el concierto, no el desfile, ni la interpretación en el coso taurino.

el sentido tonal que definen unas líneas melódicas que se pueden considerar paradigmáticas de este tipo de música.

### 3.1.9. Conclusiones sobre los pasodobles de Pinedo

Se hace preciso realizar una recapitulación de lo visto hasta ahora en este género puesto que, como se ha dicho, es una de las formas más vinculadas tradicionalmente al Pinedo compositor. Si bien no es un volumen excesivo –aunque se añadieran los siete<sup>588</sup> incluidos como números dentro de sus zarzuelas–, sí que su visibilidad fue muy importante entre sus contemporáneos. Es un género que practicó a lo largo de su vida y que conocía desde el punto de vista del intérprete, luego como compositor y finalmente como director de los numerosísimos ejemplos que conformaban los repertorios de las bandas en las décadas centrales del siglo XX<sup>589</sup>.

Respecto de la forma, se ha podido comprobar que a una estructura casi inmutable como la del pasodoble, se le pueden ir añadiendo o quitando partes como los puentes o secciones como las *codas* o las repeticiones, todo ello en función de las necesidades de la propia obra. Porque Pinedo compone cada uno de ellos de una manera funcional, estéticamente orientado por los títulos. Así, mientras en algunos se percibe claramente el estilo característico de los pasodobles toreros, otros se muestran más aptos para el concierto, y según ese destino los instrumenta el autor.

Las letras, en el caso de los dos pasodobles *Tarde de sol* –Bene Pinedo– y *Toro de casta* –Lope Toledo– posiblemente sean previas a la música puesto que la música se ajusta a ellas con gran precisión, respetando su acentuación prosódica de la misma manera que en las obras líricas. Respecto de *La Rioja*, la música ya existía y fue Lope Toledo el que adaptó la letra, aunque Pinedo realiza algunas modificaciones en la partitura para facilitar la adecuación del canto.

Si bien la duración de estos pasodobles está, por número de compases –entre los noventa compases de *Toro de casta* y los ciento veinticinco de *La Rioja*–, debido a la posible repetición de secciones, o incluso el *da capo*, la duración real –la suma de todos los compases con sus repeticiones– varía enormemente, como puede verse en la tabla 19. Si además se tiene en cuenta

---

<sup>588</sup> Los siete pasodobles se encuentran ubicados de la siguiente manera: N.º 8. *Paso-doble* [Rebeca y Coro] en *El montañés* (1942); N.º 10. *Pasodoble* [Gloria, Alfredo y Coro] en *Ernestina* (1944); N.º 3. *Pasodoble* [Nicasio, Vivi, Olegario], *Interludio (Pasodoble)* [Sangre torera] y N.º 6. *Pasodoble (Moderato)* [Blanca, Rodolfo y Coro] en *Paloma la desdeñosa* (1946); N.º 1. (*Allegretto, Vals, Pasodoble*) [Manuela, Paca, Lupe, Sr. Luis, Guardias y coro de chicas] y N.º 4. (*Andante, Moderato, Allegretto, Andante, Pasodoble*) [Manuela y Cayetano] en *S. E. El Sainete* (1953).

<sup>589</sup> En la actualidad, si bien sigue siendo una parte esencial del repertorio de las bandas en toda España, no es tan importante porcentualmente como lo fue a lo largo de casi todo el siglo XX.

que los pasodobles se interpretan con distinta velocidad dependiendo del destino y del lugar donde se interpreten, siendo el de concierto el más pausado, la variedad en las longitudes de los mismos no se puede considerar como uniforme.

En el aspecto armónico, se ha visto que, aunque en las primeras obras es meramente funcional, sin ningún tipo de originalidad y al servicio de la línea melódica –*Cariño español* y *Los fatos*–, en el resto de los casos producen alteraciones sobre el esquema estructural. Estas enriquecen la armonía básica, llevándola a campos menos comunes mediante las modulaciones y las alteraciones cromáticas, empleando recursos compositivos propios de un lenguaje más elaborado. Destacan el empleo de las dominantes secundarias sobre grados vecinos, los *ostinati* o las mixturas modales, especialmente en los pasajes finales, donde la vuelta al modo mayor le confiere sensación de cierre.

Para terminar, es preciso indicar que el aspecto melódico es esencial en los pasodobles de Pinedo. El estilo está en consonancia con los cánones del género. Son por lo general líneas por movimiento diatónico, vigorosas y con motivos rítmicos en las introducciones, con notas largas en la sección menor sobre el característico ritmo de corcheas del acompañamiento, que alterna el bajo con el acorde. A estas melodías les suele contestar en las cadencias de las semifrases – cada dos, cuatro u ocho compases– un pequeño motivo que las apostillan. En el paso a la tonalidad mayor –segunda sección– suelen estar aún más prolongados estos valores largos para permitir la introducción de contracantos realizados a base de frases completas y generalmente muy ornamentadas.

En definitiva, puede establecerse una valoración positiva de la capacidad de realización de pasodobles en base al dominio que Pinedo muestra de la composición de los mismos, adecuándose a las necesidades y aportando ideas propias, pero partiendo de los modelos establecidos. Esos elementos personales, que son dignos de mención por su originalidad y por su correspondencia, definen el lenguaje del compositor.

### 3.2. Valses

Esta danza, cuyo origen está en el siglo XVIII pero que fue en el XIX cuando se convirtió en la más popular en el mundo occidental (Lamb, 2001), se mantiene en vigor a lo largo del siglo XX en las más diversas variantes. Puede decirse que en España, aparte de su uso primitivo, se incluyó rápidamente en la música escénica de la mano de los bufos parisinos, de la adaptación que de ellos hizo Arderius y de la opereta europea, especialmente la vienesa de las primeras décadas del siglo XX. Posteriormente, el género de danza en tres tiempos, más o menos rápida, se mantiene y se adapta a los gustos, incluso se mezcla con otros estilos y se introduce en el

ámbito de la canción ligera. Aun así, el uso como danza, en una época donde los salones de baile eran uno de los alicientes de entretenimiento más importantes –décadas de 1920 a 1950–, se mantiene con relevante presencia.

Al igual que con los pasodobles, podemos encontrar vales dentro de la creación lírica teatral de Pinedo. Algunos incluso ya se han analizado<sup>590</sup>. Se ha dejado para este momento del estudio los que tienen entidad independiente propia. Son los siguientes:

### 3.2.1. *Flor del Danubio* [EP 209]

Solo se ha podido localizar una copia de esta obra<sup>591</sup>. La composición está datada en 1935 y la caligrafía, al igual que el pasodoble *Cariño español* que data de la misma época, no es tan característica como lo será en obras posteriores.

Más que un vals se podría hablar en este caso de una especie de tanda de vales, ya que realmente se trata de cuatro melodías, cada una en una tonalidad, que se presentan en forma de dos frases completas de unos dieciséis compases cada una. Tiene una pequeña introducción (cc1-4) en *fa mayor*, que es la tonalidad de la primera melodía y que está construida a partir de la idea melódica-rítmica de esta. La primera melodía (A, cc5-36) es la más inspirada de todas y su armonización, pese a ser básica, contiene algunos acordes interesantes, con función de dominante secundaria (c25). La segunda (B, cc37-58) está en el tono vecino de *si<sup>b</sup> mayor*, al cual llega mediante modulación diatónica con acorde puente, el *fa mayor* de la tonalidad anterior. Dado que el tercer tema melódico (C, cc59-76) se encuentra en una tonalidad lejana, *sol mayor*, Pinedo se ve obligado a realizar una nueva modulación (cc53-58) para acceder a él. El último motivo melódico, (D, cc77-94) está en el tono vecino de *do mayor*, al cual llega mediante una modulación diatónica por acorde común, en este caso *sol<sup>7</sup>*, siendo la armonización, al igual que en la anterior sección, muy elemental a base de tónica y dominante con algún segundo grado en función de subdominante.

---

<sup>590</sup> Se pueden identificar cuatro vales en las zarzuelas de Pinedo: N.º 5. (*Vals*) [Nicasia y Germán] en *La masía del cuervo* (1943); N.º 3. *Vals (Moderato)* en *La Titiritaina* (1944); *Preludio (Maestoso, Lento, Vals, Andante)* y N.º 1. (*Allegretto, Vals, Pasodoble*) [Manuela, Paca, Lupe, Sr. Luis, Guardias y coro de chicas] en *S. E. El Sainete* (1953).

<sup>591</sup> RCPI, número 74.905. Es un autógrafo a tinta en versión de piano solo, con la referencia en la portada En la referencia del AHPLR, quien catalogó la obra en los años noventa, antes de su envío a Madrid, aparece con el número 423.017.



Imagen 99. Melodía de la primera sección en el vals *Flor del Danubio* (cc5-36).

### 3.2.2. *Marisa* [EP 210]

Se trata de un vals publicado en Ediciones Eliseo Pinedo López<sup>592</sup>. La formación es la de la Orquestina Ideal Jazz: violín 1º y violín 2º, saxo alto 1º (*mi♭*), saxo tenor 2º (*si♭*), saxo alto 3º (*mi♭*), trompeta 1ª (*do*), trompeta 2ª (*do*), trombón, contrabajo, piano y batería.

Estructuralmente es más sencillo que el anterior vals, puesto que está formado por una introducción (cc1-6), una sección A (cc7-39) y una sección B (cc40-60). Repite de nuevo A y B, finalizando con una breve *coda* (cc61-64). Toda la canción está en *do mayor* y no existen modulaciones. Pese a la diferencia entre la sección A y B, realmente, al no moverse del *do mayor* como centro tonal y al tener las líneas melódicas cierta similitud en el uso de notas que cromáticamente dan inestabilidad, ambas secciones se sienten como continuidad una de la otra. Armónicamente apenas hay destacable más que algún giro como uso de un segundo grado con séptima que se altera para convertirse en dominante con séptima de la dominante (cc4-5, cc35-36, cc49-50). Es la parte melódica donde puede destacarse cierta originalidad, ya presente desde el *re♯* del segundo compás.

Otro elemento que hace que realmente no se sienta como una música monótona, pese a discurrir entre pocas armonías alrededor de la tónica, es el empleo constante de un efecto disonante en el acompañamiento. Se trata de añadir en el segundo pulso de cada compás una nota, ajena al acorde, que desciende por grado conjunto a la nota real en el tercer pulso. Se

---

<sup>592</sup> Archivo propio. Publicada junto al pasodoble *Tarde de sol* [EP 204], se trata de un vals con letra de Fernando Díaz Cormenzana –autor del libreto de *El montañés* [EP101]– que los autores dedicaron “A la monísima niña, MARISA BERROZPE, con todo cariño”.

trataría de una especie de apoyatura pero, contrariamente a la realización habitual de este efecto, no se inicia en la parte fuerte del compás, sino en la segunda del  $\frac{3}{4}$ , para resolver en la última.



Imagen 100. Acompañamiento con las notas de adorno resaltadas en el vals *Marisa* (cc7-14).

Este efecto se acentúa en la segunda sección de la canción –a partir del c40– cuando añade un acento en ese pulso intermedio a la vez que modifica el acompañamiento, imitando la fórmula rítmica que había empleado en la sección previa al final de cada 4 compases, pero ahora aplicado a todos.

Pese a la sencillez armónica general y la falta de modulaciones, el resultado general de la obra es agradable, se muestra original por la línea melódica e interesante por los efectos en el acompañamiento, que evitan la monotonía.

### 3.3. Boleros

Dentro de este apartado se han agrupado las tres composiciones que llevan por subtítulo o por indicativo estilístico el nombre de bolero. Sin embargo, hay que considerar que el término abarca una serie de composiciones que pueden ser muy diferentes entre sí. Principalmente se pueden agrupar en dos tipologías, antagónicas por su origen y resultado musical en sí mismo (Randel, 2009, pág. 218). Por un lado, la danza española de origen atribuible hacia 1780 al bailarín gaditano Sebastián Cerezo, con ritmo ternario. Por el otro, la forma musical cubana de origen en el mismo siglo, en compás binario y que en momentos del siglo XX llega a combinarse con la balada o canción melódica norteamericana. Esta segunda versión también confluye, en determinados momentos, con otros géneros como la rumba, la habanera, la machicha, la conga, la colombiana, el son, la guaracha, el mambo y el danzón (Martín, 2017, pág. 214). Ambos elementos se hicieron muy presentes en la música lírica española y por ello son recogidos por Pinedo como parte del repertorio de pequeño género.



### 3.3.1. *La gitana cesañera*<sup>593</sup> [EP 211]

El subtítulo de “Zambra-Bolero” sirve para ubicar la intención estilística del compositor<sup>594</sup>, que seguramente realizó la obra a partir del texto de Lope Toledo. La letra habla de una gitana que recoge olivas pero que prefiere el trabajo de la cestería<sup>595</sup>. Si bien la zambra como género es muy variable en forma, contiene algunos elementos característicos que lo unen con el ambiente festivo de algunos palos flamencos<sup>596</sup>. En este sentido, parece que el concepto de bolero tendría que derivar del término español arriba citado pero, tras el estudio de la partitura, se puede concluir que está más cercano al de canción lírica con aires cubanos, puesto que no participa del pulso ternario ni del reconocible ritmo del bolero de la península.

Estructuralmente consta de una introducción (cc1-6) que está en *re mayor* aunque la armadura indica *re menor*. Sigue una amplia sección A (cc7-22) con dos partes. La primera (A1) está en *re menor*, mientras que la segunda modula a *sol menor*, su subdominante. A continuación contiene un breve puente orquestal (cc23-27) de nuevo en *re mayor* y le sigue la sección B (cc28-47) muy inestable tonalmente, para terminar con una sección C (cc48-57) en *re mayor*. Dado que hace una repetición al c2, se puede considerar casi un *da capo*.

Melódicamente juega con una línea que alterna diversas resoluciones floreadas características de la música popular andaluza –por lo general en la cadencia de las semifrases– con otros más líricos y cercanos a la canción del bolero, con numerosos cromatismos en forma de notas de paso. En el aspecto armónico, además de moverse por distintas regiones tonales, todas ellas relacionadas, realiza pequeñas modulaciones o sustituciones de un acorde por otro

---

<sup>593</sup> AMTH. Se encuentra en la actualidad en el AIER con la signatura LEP/0032. Se trata de un autógrafo en forma de reducción a piano y voz –esta aparece en tamaño menor pero dentro del pentagrama superior del piano– sobre papel de doce pautas sin marca de agua, plegado. El documento tiene unas dimensiones de 22 x 30,30 cm y contiene una tercera hoja pegada para completar la obra en tres caras. En la cara posterior de la tercera aparece la letra completa, que es autoría de José M<sup>a</sup> Lope Toledo, escrita en la partitura de mano del propio Pinedo. Además contiene algunas partes de los instrumentos de la orquestación en medios pliegos de las mismas dimensiones y mismo tipo de papel. Solo aparecen los violines, el saxo alto 1º en *mi♭*, el saxo tenor 2º en *si♭*, la trompeta en *si♭*, el trombón, batería y el citado piano. Se desconoce si había más partes, aunque posiblemente sí, puesto que en otras partituras sus orquestinas contaban hasta con once músicos. Aunque contiene una indicación de “n.º 2” en la portada, a lápiz y subrayado, se desconoce quién lo ha escrito y qué referencia supone, pero no se ha podido vincular a ninguna colección de canciones similares.

<sup>594</sup> Pinedo emplea el género zambra en otras tres ocasiones, todas ellas en sus obras para el teatro lírico: N.º 7. *Zambra* [Manoliyo, coro y bailarinas] en *El montañés* (1942); N.º 1. *Habanera, Zambra, Schotis* [sic] [Pepe, Paco] en *La Titiritaina* (1944) y N.º 8. *Zambra* [Visi] en *Paloma la desdenosa* (1946).

<sup>595</sup> De hecho, finaliza con la estrofa: *No soy moza sevillana/ cesañera y de Castilla/ pero gitana./ Yo prefiero/ más que la oliva en la rama/ los mimbres finos del Ebro.*

<sup>596</sup> Zambra era la denominación antigua del lugar donde se desarrollaban los espectáculos flamencos del Sacromonte, aunque en la actualidad consiste en un baile conformado por otros tres: la alboreá, la cachucha y la mosca (Flamencograna, 2015).

del mismo nombre pero alternando modos, de mayor a menor o viceversa, en una constante mixtura modal que general armonías muy variadas y atractivas al oído.

El apartado más destacable aparece en el final. Si bien, pese a las alteraciones constantes de los acordes, la sensación tonal está afirmada, en la *coda* (cc59-61) presenta una extraña resolución. Básicamente efectúa la cadencia en los cc56-57, cuando realiza el V7-I. Sin embargo, el “Fin” de tres compases añadido produce una sensación de incredulidad, pese a realizar varias escuchas del mismo. Podría esquematizarse diciendo que el c58 –primero de la *coda*– es un acorde de *re mayor* y el c60 un doble acorde por cuartas –a partir de la disposición de las voces con la plica hacia arriba o con la plica hacia abajo, que así los separa Pinedo. Este acorde no es habitual en la producción previa de Pinedo<sup>597</sup> y posteriormente es destacable su empleo en el inicio del *Villancico* de la *Suite Oriá* (1957). Aunque este acorde suena realmente disonante en este final y este entorno, quizá se sienta consonante al oído –aunque de difícil referencia auditiva en la tonalidad establecida– frente al c59, el compás previo. Contiene el doble acorde del c60 pero añadiendo además los sonidos *si* y *fa*, creando un acorde de 7 sonidos distintos, todo un *cluster*. Pero incluso el oído puede sentirse aquí desorientado porque para llegar ahí, en el c58, el previo, había empleado dos acordes en forma de bordadura alrededor del de *re mayor*. Esos acordes, en los pulsos dos y cuatro del c58, tienen casi todas las notas a distancia de segunda menor del *re mayor*, tanto en sentido ascendente como descendente y, en sí, son disonantes. En conclusión, tres compases de sorprendentes cacofonías sin una resolución clara, pese a que mantiene los sonidos *re* en los extremos de los acordes por cuartas del final.

---

<sup>597</sup> Aunque se desconoce la fecha de composición de esta obra, dado que la letra es de Lope Toledo y aunque pueda deducirse que su amistad comenzó cuando Pinedo comienza a trabajar en la Diputación en 1953, en una partitura arreglada y copiada a tinta por el músico en 1947, *¿Eh... ¿A Bilibio!*, aparece la anotación de “Arreglo Letra J. M<sup>a</sup> Lope-Toledo”. Puede deberse a un arreglo posterior, ya que esta indicación y la partitura están a lápiz. Ambas copias se pueden consultar en el AIER con la signatura LEP/0009.



Imagen 101. Compases finales (cc54-57) de *La gitana cestañera*.

### 3.3.2. Sueña, sueña, sueña [EP 212]

Se dispone de copia del manuscrito para voz y piano de esta canción-bolero con letra de su hermano Bene Pinedo<sup>598</sup>. La música contiene todos los elementos que caracterizan a este tipo de obra: *tempo* medio, con una línea melódica sinuosa, sensual, y abundancia de sonidos largos sobre un ritmo constante a lo largo de toda la obra, alternando dos variantes (secciones A y B). La forma se basa en esas dos partes –cada una a su vez con distintas frases– con una introducción (cc1-6) y la tonalidad común de *re mayor*.

Armónicamente reseñable es la introducción, con una progresión sobre las notas del acorde de dominante de la tonalidad principal, alguna mixtura modal (c11), ocasionales dominantes secundarias (cc26, 29) y un pequeño pasaje sobre *si menor*, su relativo –de nuevo con un cambio de modo transitorio– previo a la cadencia final. El resto se basa en una alternancia de tónica-dominante, pese a que las melodías permitirían una mayor riqueza armónica. El aspecto melódico es el más destacable de la pieza, ya que se prodigan las apoyaturas largas, especialmente en los finales de las articulaciones entre semifrases, conteniendo además un elemento muy característico del bolero como son los tresillos de negras (c49) que aquí arrancan a contratiempo.

<sup>598</sup> SGAE, número 2.023.327. Aparece datado con un “-9-49”, lo cual ubica perfectamente en la fecha en septiembre del año 1949. Cada una de las hojas –portada a mano, más dos de música, más contraportada con la letra mecanografiada a tinta roja sobre una cuartilla pegada al papel pautado– contiene el sello de tampón de tinta morada con la firma de Pinedo que aparece en otras partituras.

### 3.3.3. *Calla, calla, corazón* [EP 213]

Con la misma sencillez armónica y predominancia de la línea melódica sobre el resto de componentes musicales que los boleros previos se encuentra esta canción-bolero. También presenta similares motivos rítmicos en el acompañamiento. Se trata de una partitura publicada por Ediciones Musicales Eliseo Pinedo en 1950 para orquestina ligera<sup>599</sup>. Al igual que el anterior, el letrista es su hermano Bene Pinedo.

Presenta una estructura semejante de dos temas muy melódicos (A, cc8-35, en *re menor* y B, cc36-75, en *re mayor*) que se repiten y que van precedidos de una breve introducción y están rematados por una *coda* (cc76-80). En el aspecto melódico, el efecto más reseñable son las notas de adorno, especialmente las apoyaturas, que son más abundantes que en la obra anterior e introducen pequeñas disonancias o funcionan como enriquecimiento de la armonía. Por ejemplo, podría considerarse que algunas de estas notas prolongadas de los cc54-56 tratan de convertir el acorde de tónica en un acorde con séptima –sin función tonal, sino simplemente con la idea de darle un color más “moderno”– y se hace más evidente en las novenas que mantiene insistentemente en los cc62-64. También destacan los tresillos de negras y las síncopas, muy abundantes sobre todo en la primera sección, y que imprimen un carácter muy adecuado al bolero como canción ligera.

Finalmente, realiza un pequeño juego cadencial en la *coda*, donde realiza una progresión de *re mayor, sol menor, re mayor, la7* y *re mayor*. El acorde de *sol menor* se trata de una mixtura modal al encontrarse como IV de *re menor*, a la vez que introduce ese semitono en la voz intermedia *la-si<sup>b</sup>-la* (cc76-78) que Pinedo habitualmente emplea en muchas de sus cadencias.



Imagen 102. Compases finales, *coda* (cc76-80) en *Calla, calla, corazón*.

### 3.4. Danzones y sones cubanos

<sup>599</sup> AIER. LEP/0127-0139. SGAE, número 385.778.

Bajo este epígrafe se reúnen las canciones que fueron subtituladas por Pinedo como tales y que, pese a ser diferentes formalmente, guardan similitudes suficientes para permitir agruparlas<sup>600</sup>. El danzón ya quedó definido al estudiar la pieza así titulada, *Danzón* [EP 103-L] “Un beso”, dentro de la opereta *Ernestina*. Se trata de una danza instrumental en forma de rondó con el típico ritmo de tresillo cubano y tendencia a realizar un final conclusivo con intensificación del ritmo. Por su parte, el son cubano es más una canción que una danza –pese a que ambos puedan cantarse, su origen es distinto– que participa de elementos africanos y españoles con preferencia por una estructura bipartita, siendo la segunda un estribillo repetido con pregunta-respuesta (Stigberg, 2009). Como se verá a continuación, en la práctica son géneros permeables que permiten el mestizaje de distintos elementos formales y estéticos.

### 3.4.1. *Azabache* [EP 214]

Un ejemplo claro de esa forma de actuar se ve en esta partitura, que se vendía editada por Ediciones Musicales Eliseo Pinedo con el comentario “la melodía tropical en el danzón”, junto con el *fox-trot Estoy enamorada*, formando parte de “dos éxitos originalísimos del maestro E. Pinedo López”<sup>601</sup>. Aparecen dedicados al conjunto “Los Trashumantes”<sup>602</sup>, del director Miguel Vicens, con la cantante Francis Ramírez como solista. Se trata de un danzón para vocalista femenina, con letra de Fernando Díaz Cormenzana –se recuerda, libretista de *El montañés* [EP 101]– para orquestina formada por tres saxos (dos altos y un tenor), dos trompetas en *do*, un trombón, un contrabajo, piano y batería.

La música guarda una estructura semejante a las canciones anteriores, en base a dos temas distintos (A, cc7-38 y B, cc39-70), aunque no muy contrastantes entre sí. Es más característico el segundo, por los saltos amplios de las melodías en los inicios de las semifrases, a los que precede una introducción (cc1-6). Cierra con una *codetta* de tres compases. La primera mitad está en *do menor* y la segunda en *do mayor* y se repite el conjunto, excepto la introducción. Aunque la armonización es básica, no deja de emplear algún pequeño gesto que le aporta interés, como una mixtura modal de *do menor* por *do mayor* en el c70.

---

<sup>600</sup> Una vez más, se ha obviado la incluida como número integrado en las composiciones para el teatro lírico. Se trata del N.º 11. *Danzón* [“Un beso”] [Adela y Juan] en *Ernestina* (1944).

<sup>601</sup> La copia se ha consultado en el AMTH. Actualmente en el AIER, LEP/0083-0084. Está documentada en el registro de la SGAE, donde no existe copia, con la numeración 370.732.

<sup>602</sup> Para más información al respecto, véase el anexo 2 sobre las Ediciones Musicales Eliseo Pinedo.

Destaca el juego de combinaciones de la melodía que se desarrolla libremente sobre el *ostinato* rítmico del tresillo cubano del bajo y el contratiempo del acompañamiento con notas de paso que contribuyen a dar variedad al discurso armónico.

#### 3.4.2. *Malacate* [EP 215]

Se conoce de la existencia de esta obra, fechada en 1933, por el registro que de la misma hizo el AHPLR dentro de los materiales de RPI de La Rioja antes de enviarlos a Madrid. En la SGAE también aparece catalogada como un danzón con el número 2.023.315, pero en ninguno de los archivos se ha encontrado copia de la partitura.

#### 3.4.3. *Aguacate* [EP 216]

Este son cubano fue también autoeditado para orquestina –tres violines, dos saxos, una trompeta, trombón o violonchelo, contrabajo y piano– en 1936<sup>603</sup>. La letra fue escrita por el jarrero Rafael Arízaga<sup>604</sup>.

La música en sí difiere muy poco del danzón previo, ya que comparte la estructura de introducción-A-B y repetición de las secciones principales, contiene una melodía llena de tresillos y síncopas que vuela sobre el ritmo del acompañamiento *ostinato* y presenta unas armonías básicas solo alteradas por notas de paso, con escasas alteraciones cromáticas y alguna dominante secundaria (cc16-17). Incluso el pulso es binario en ambas, si bien en la pieza anterior se escribe en 2/4 y en esta en 2/2, siendo la esencia rítmica la misma por disminución.

El acompañamiento sí que presenta dos variantes rítmicas entre la sección A y la B, lo cual lo hace más ameno. La melodía consigue una gran independencia del acompañamiento, puesto que emplea diversidad de medidas, con buen orden en su presentación y combina las corcheas con tresillos de corcheas. Estos aparecen por lo general en las resoluciones de semifrases en forma de apoyaturas ornamentadas, mutan en tresillos de negras como motivo principal alternado con las síncopas, e incluso en tresillos de blancas (c16), consiguiendo un efecto sonoro y de mimetismo con el estilo que pretende emular.

---

<sup>603</sup> AIER, LEP/0028-0030 y LEP/0101. SGAE con la referencia 364.603.

<sup>604</sup> Biografía breve en anexo 3.

### 3.5. Tangos

Al igual que ocurría con el término bolero, el tango puede hacer referencia a dos tipologías totalmente distintas bajo el mismo nombre. Primero, el tango español, como palo flamenco, que se caracteriza por un estilo de rítmica muy viva y acentuada, siendo básico, junto a la bulería, en la fiesta flamenca. Presenta una influencia mutua con la habanera. Por otro lado, como la música típicamente argentina evolucionada, entre ese país y Uruguay, a partir de la influencia de músicas africanas, españolas, gitanas, gauchas y cubanas (Powers, 2013).

Al igual que ocurría con el bolero español y el cubano, paradójicamente en Pinedo lo que encontramos es un tango argentino, no existiendo referencia al español más que un caso en una de sus zarzuelas, *La Titiritaina* (1944), en donde introduce la *Habanera*, *Zambra*, *Schotis* [sic] [Pepe, Paco], como primer número de la misma.

El tango argentino nació y se desarrolló en los arrabales de Buenos Aires, a partir de 1870, concurriendo multitud de influencias de los numerosos inmigrantes europeos, los esclavos africanos y las tradiciones de los gauchos de la pampa. Aunque la estructura inicial se basó en una forma tripartita, se estandarizó posteriormente en bipartita de igual longitud (Béhague, 2001). Tras la internacionalización del género y su ascenso al baile de moda en el París de las primeras décadas del siglo XX, fue la figura de Carlos Gardel (1887–1935) quien definitivamente marcó su fama y características a nivel mundial. Fue, junto con el *jazz*, el género preferido desde los años veinte (Amorós, 1991, pág. 161), viviendo una recuperación importante en los cuarenta. En ese proceso de difusión en España fue esencial Francisco Spaventa (1896-1951), quien le imprimió un carácter muy íntimo (Díaz, 1999, pág. 29). En el caso de Pinedo se trata de obras vocales claramente influenciadas por este momento, con aportaciones personales que se describen a continuación.

#### 3.5.1. *Añoranzas* [EP 217]

Se conoce de la existencia de esta obra por la referencia en el archivo de la SGAE donde está fechada en 1933 con el número 2.023.308 pero, al no existir copia de la partitura, no ha podido ser estudiada.

### 3.5.2. *Tango amigo* [EP 218]

Editado dentro de la colección de Ediciones Musicales Eliseo Pinedo junto con el tango *Yo soñé* que se verá a continuación. Aunque la obra tiene datación de 1933, la edición es posterior a 1936 por la dirección de la razón social de la editorial<sup>605</sup>. La letra fue escrita por el jarrero Rafael Arízaga, con quien colaborará Pinedo en varias ocasiones. La versión está destinada a una peculiar orquestina formada por voz, dos violines, bandoneones –no se indican cuántos– contrabajo y piano.

Musicalmente tiene una estructura bipartita a partir de un tema A (cc13-28) y un tema B (cc29-41), ambos cantados con una introducción instrumental (cc1-12). Se repite la pieza completa desde el c6. Melódicamente contiene lo esencial de una melodía tanguera, como son las acentuaciones marcadas con pequeñas células anacrúsicas en fusas que le imprimen un ritmo muy definido, las síncopas y el carácter dramático. Puede decirse que es un buen ejemplo de mimesis con el estilo popular. Armónicamente es muy elemental, con la primera mitad en *re menor* y la segunda en *re mayor*, con una dominante secundaria (c15-16) sobre la subdominante y otra hacia el relativo mayor y la dominante (cc21-24).

The image shows a musical score for the introduction and initial measures of the theme A of 'Tango amigo'. The score is written for piano and voice. It consists of three systems of music. The first system (measures 1-5) is a piano introduction starting with a fortissimo (ff) dynamic. The second system (measures 6-11) continues the piano introduction. The third system (measures 12-16) begins with a vocal entry (Voz) marked piano (p). The melody is characterized by syncopated rhythms and accents.

Imagen 103. Introducción y compases iniciales del tema A de *Tango amigo* (cc1-16).

<sup>605</sup> AIER, LEP/0074-0079. SGAE, número 2.023.328.



### 3.5.3. Yo soñé... [EP 219]

Como se ha adelantado, fue autopublicado junto con el anterior tango, aunque su número de referencia en la SGAE es el 2.023.894. La letra fue escrita por su hermano, Bene Pinedo, y está subtítulo como “tango-canción”, lo cual predispone a un carácter más lírico que de danza.

La estructura vuelve a ser la de dos temas, A (cc9-28) y B (29-51), el primero en *la menor* y el segundo en *la mayor*, con una breve introducción (cc1-8) y *da capo*. Aunque la melodía es rítmicamente muy distinta al tango anterior, sin embargo comparte características de estilo que lo imbrican en el género perfectamente. Algo parecido ocurre con el ritmo del acompañamiento, que es más elaborado en esta obra que en la precedente.

Armónicamente, gira en torno a los acordes básicos de tónica, dominante con séptima y alguna subdominante, pero contiene algún atrevimiento interesante de remarcar. Por ejemplo, acude a una dominante secundaria sobre el cuarto grado, pero resuelve en su relativo mayor correspondiente (cc18-20). También es interesante el empleo de acordes en función de dominante que no resuelven (cc21, 46) y alguna mixtura modal (c45).

Puede decirse que estas composiciones son un ejercicio de imitación de un estilo popular realizadas para la industria musical de la época. El hecho de aparecer en la portada como “dos nuevos éxitos del maestro E. Pinedo López” indica claramente su destino. La factura es correcta, sin alardes compositivos, y el resultado es el adecuado al fin perseguido, emular cualquiera de los famosos tangos de los bailes de los años treinta y cuarenta.

### 3.6. Foxtrot

Este epígrafe engloba a una serie de músicas relacionadas con el denominado estilo de *jazz*, entendido este en el amplio sentido que en la España de posguerra tuvo, como ya se ha explicado. Al igual que en las obras estudiadas previamente, se pueden encontrar obras similares dentro de las producciones líricas de Pinedo<sup>606</sup>, pero se ha preferido dejarlas como números dentro de una creación mayor cuantitativamente. Se ha considerado más adecuado agrupar aquí, en función del propio subtítulo indicado por el compositor, los *fox-trot*, *fox-canción*, *melodía-fox*, *blues-fox* y *slow*. Son, por lo general, variantes más o menos variables en *tempo*, de un concepto general de música de origen afro-norteamericano (Iglesias I., 2010, pág. 121).

---

<sup>606</sup> En concreto, se trata de dos números, ambos contenidos en *Ernestina* (1944): N.º 2. *Fox (Allegretto)* [Adela, Juan y Jardiner] y N.º 6. *Fox lento* [Alfredo y mujeres].

El nombre *fox* es una abreviatura de *foxtrot*, un baile creado en el verano de 1914 por Harry Fox (1882–1959) y su compañía de danza para el New York Theater, con espectáculos característicos de los *minstrel*<sup>607</sup> (Martín, 2017, pág. 215). Trató de adaptar el baile del *ragtime*, estilo musical que estaba de moda, llevándolo a marcar un compás cuaternario con el pulso fuerte en el primer tiempo y el siguiente en el tercero, consiguiendo desplazar al *one-step* y al *two-steps* en fama<sup>608</sup>. Los bajos pueden funcionar en dos tiempos o también mediante el proceso del *walking bass* (Kernfeld, 2009, pág. 510), aunque Pinedo no usa este nunca.

La primera referencia documentada del uso del *foxtrot* en España parte de Francisco Alonso, quien en 1916 edita *The Loadstone*, un *foxtrot* para piano, en Unión Musical Española, convirtiéndose también en pionero en Europa. En la zarzuela se rastrea su primer uso en 1920, cuando Serrano y Valverde estrenan *El príncipe Carnaval* en Barcelona, que contiene dos *foxtrot* (Torres Clemente, 2014, pág. 121 y 123), influyendo también en otros espectáculos musicales desde los inicios del siglo XX. El género, sin embargo, continúa vigente en nuestro país hasta bien entrados los años cuarenta.

### 3.6.1. *Glorian* [*Fox-trot*] [EP 220]

Este *fox-trot* aparece documentado como tal en 1933, dentro del registro de la SGAE, con el número 2.023.312, pero al no existir copia de la partitura, no se ha podido valorar.

---

<sup>607</sup> Los *minstrel shows* eran espectáculos de gran aceptación en Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX que combinaban elementos de la ópera inglesa con otros derivados de la música de los esclavos, de gran fuerza expresiva y enérgica carga en el baile. Su influencia inspiró numerosas obras del repertorio “académico”, como por ejemplo el *Preludio n.º 12 Minstrels* de Claude Debussy.

<sup>608</sup> El *foxtrot* como baile es muy flexible, permitiendo *tempos* muy variables, lo cual hizo que ganara popularidad al admitir combinaciones de pasos lentos y rápidos. Dentro de los rápidos, el *quickstep* y el *peabody* son los más habituales, mientras que otros permiten bailar lento en pareja, en forma de *blues* o de *slow*. Entre medias, todas las posibilidades son admisibles, ya que la enorme variedad de estas músicas trata de adecuarse a las necesidades del baile (Conyers, 2013).

### 3.6.2. *Estoy enamorada* [*Fox-trot*] [EP 221]

Pinedo publicó este *fox-trot* en su editorial, junto con el danzón *Azabache*, para el conjunto “Los Trashumantes”, del director Miguel Vicens a partir de la letra escrita, una vez más, por su hermano Bene Pinedo<sup>609</sup>.

Partiendo de una estructura casi común a la mayoría de las músicas de pequeño género, Pinedo organiza las distintas partes de este baile de moda de la siguiente manera: introducción (cc1-8), sección A (cc9-43), sección B (cc44-69) y *coda* (cc70-73). La partitura comienza en *fa mayor* en la introducción, el tema A está en *si<sup>b</sup> mayor*, y el tema B en *fa mayor* de nuevo, moviéndose alrededor de estas tonalidades constantemente.

Presenta particularidades armónicas y tonales reseñables, especialmente alteraciones cromáticas puntuales que añaden interés al acompañamiento. Aportan color a los acordes básicos debido a las notas añadidas. Esta será una práctica común con el fin de acercarse a la sonoridad de estas músicas comerciales. Por ejemplo, destaca el empleo del acorde con sexta añadida sobre determinadas armonías, generalmente el acorde de tónica en modo mayor<sup>610</sup>, que resulta en una armonía de carácter “moderno” respecto del uso tradicional. Estos acordes alterados se pueden encontrar desde el inicio del tema B (c44) y prácticamente se mantienen hasta el último acorde. Destacable es también el empleo de abundantes dominantes secundarias sobre otros grados de la escala, algo habitual en Pinedo, que le sirve para dar variedad al discurso armónico. Sin embargo, en esta –y en otras obras *jazzy*<sup>611</sup> que se verán a continuación– el acorde preferido es el de séptimo grado con séptima disminuida del acorde al que precede. Es habitual en la práctica tonal tradicional, pero en estas canciones aparece con una gran frecuencia, ajustándose al carácter inestable y la sonoridad característica del género. Un ejemplo se puede ver en los cc21-23 donde, de cinco armonías, tres son grado VII sobre otros grados. Algo similar ocurre en los cc45-46, donde a la inestabilidad tonal se une la riqueza armónica por las constantes séptimas añadidas a las tríadas fundamentales.

Una vez más, el final presenta otro motivo de originalidad, o al menos de huida de lo evidente, al realizar una cadencia plagal sobre el citado *fa mayor* con sexta, pero no desde su subdominante mayor, sino desde su modo menor. Realiza así una mixtura modal que le permite

---

<sup>609</sup> AIER, LEP/0083 y 0084. Está dedicado “a Juanita Palacios Cámara, en prueba de una promesa cumplida”. SGAE, número 416.035, pero no hay copia de la música.

<sup>610</sup> También podrían pensarse como un sexto grado menor con séptima, aunque las relaciones tonales con los acordes previos y siguientes hacen pensar más en el acorde de tónica con sexta añadida.

<sup>611</sup> Término que define músicas en estilo de *jazz* poco ortodoxo y con múltiples influencias.

alterar cromáticamente el *re* hacia abajo para luego volver a subir y resolver esa cadencia por semitono que es frecuente en los finales de Pinedo.

The image shows a musical score for the final measures of the foxtrot 'Estoy enamorada'. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the piano accompaniment. The key signature has one flat (Bb). The time signature is 2/4. The score starts at measure 65 and ends at measure 71. The melody features a chromatic descent of the note 're' (D) in the final measures. The piano accompaniment consists of chords and a bass line. The chords are labeled as F, C7, F, F6, Bbm, and F6. The piece concludes with a Coda symbol.

Imagen 104. Últimos compases del *foxtrot Estoy enamorada* (cc65-71).

### 3.6.3. *Papi-mami* [Fox] [EP 222 A/B]

Se dispone de dos fuentes distintas de esta canción: la EP 222-A para voz y piano<sup>612</sup> y la EP 222-B<sup>613</sup> para orquestina. Bajo la misma forma estructural de dos temas ligeramente contrastados (A, cc5-29 y B, cc30-53), tras una introducción (cc1-4), mantiene el acompañamiento que rítmica y armónicamente acentúa los pulsos 1 y 3. Las tonalidades vuelven a variar entre el *fa mayor* de la introducción y el tema A, y el *si b mayor* del tema B. Sobre esa base armónica y rítmica desarrolla una melodía muy lírica, con pocas síncopas, con sus semifrases en forma de antecedente, consecuente y zonas cadenciales.

Son dignos de mencionar algunos procedimientos practicados, comunes con otras músicas de esta categoría, puesto que ubican el trabajo de Pinedo en una forma de hacer condicionada por la moda y el negocio de los bailes. Por ejemplo, el empleo de sucesiones de acordes en cuatríadas con séptima, bien como dominantes o como sensibles con la séptima disminuida, le permite, además de dar color a la armonía, realizar un efecto muy característico de este género que es la elaboración de progresiones de acordes en forma de escala, bien diatónica (cc1-4) o cromáticamente (cc22-24, cc34-36). Las armonías, aunque analizables, dada la velocidad a la que

<sup>612</sup> Archivo de líricos de la SGAE, número 26.690. Aunque en el listado aportado por la sociedad aparece con el 2.023.323. Se trata de un autógrafo reducido para voz y piano presentado, según se indica a mano en lapicero rojo, el 6 de marzo de 1950. Es un pliego apaisado y doblado por la mitad con una portada con título realizado a mano, dos interiores de música autógrafa y la contraportada que lleva pegada una cuartilla con la letra, que es de Bene Pinedo, escrita a máquina en tinta negra.

<sup>613</sup> AIER, LEP/0127- 0139 y LEP/0058. Autoeditada en 1950 junto con la canción-bolero ya estudiada, *Calla, calla, corazón*. Contiene las partes de violines, saxo alto, trompetas (o clarinetes), contrabajo y piano.

se interpretan, pierden por lo general su sentido funcional y se escuchan como armonías de paso que se enlazan por su movimiento a distancia de semitono, bien superior o inferiormente.

Como una forma de acercarse a la sonoridad de la música moderna que trata de reproducir, el acorde de tónica con sexta añadida es una constante en gran parte de la canción –aunque no siempre aparece en esta forma sino que abunda también la forma básica en tríada. También finaliza el *fox*, como había resuelto en el anterior, con una cadencia plagal. Aquí, sin embargo, las notas añadidas a la armonía no aparecen sobre la tónica sino sobre la subdominante. Esta, además, se presenta en forma de acorde menor –toma el *sol<sup>b</sup>* del *mi<sup>b</sup> menor*– para cadenciar con ese semitono *sol<sup>b</sup>-fa* que evite la tradicional cadencia perfecta. También podría pensarse este penúltimo acorde como un segundo grado con séptima y la quinta alterada. De cualquiera de las maneras, se trata de alterar un acorde con función de subdominante –el bemol en IV o en II– para realizar una cadencia plagal con cierto color moderno.

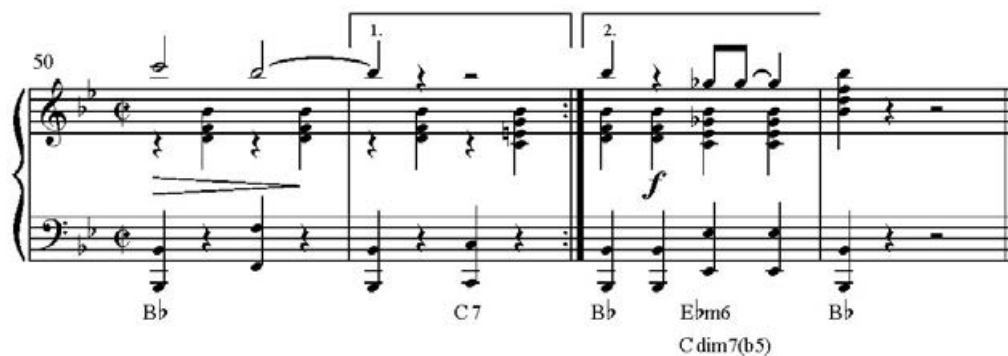


Imagen 105. Compases finales del *fox Papi-mami*, de los hermanos Pinedo (cc50-53).

#### 3.6.4. *Muñequita* [Fox-canción] [EP 223]

La partitura, con letra de su hermano Bene Pinedo, se editó junto con el *slow* titulado *Es mi canción* que se verá más adelante, como “dos éxitos de la orquestina Ideal Jazz” y su formación es la de tres saxos, dos trompetas, trombón, contrabajo, piano y batería en de Ediciones Musicales Eliseo Pinedo<sup>614</sup>.

Con la base de la estructura bipartita –A entre los cc6-35 y B durante los cc36-67–, le precede una introducción. A diferencia de las anteriores piezas, toda la canción está en la misma tonalidad de *do mayor*, con matices, puesto que presenta pequeños pasajes con dominantes

<sup>614</sup> AIER, LEP/0093 y LEP/0094. SGAE, número 2.023.321 (sin copia de la partitura).

secundarias. Destacan las de la introducción para esa secuencia en forma de escala que se ha comentado que es característica del estilo de esta música.

Tpo. de fox movido

Armonía	C	Dm	Em7	F	F#dim7	G	D7	G	G7	C
Función tonal	I	II	II7 de IV	IV	VII7 de V	V	V7	V	V7	I

Imagen 106. Introducción de *Muñequita*, de Eliseo Pinedo, con las armonías y sus funciones tonales (cc1-7).

Especialmente en la segunda sección (cc36-67) es frecuente el empleo del acorde de tónica con sexta añadida y, en este caso –sobre todo en los cc42-48– el segundo grado con su correspondiente sexta. Es muy característico el uso que hace de estas sextas, porque primero las introduce en los pulsos 1 y 2 del compás y luego las sustituye por la quinta en los pulsos 3 y 4, quedando un juego que es recurrente en esta sección y que empleará posteriormente en otras obras. Aunque podría dar lugar a distintas posibilidades de armonización, la mayor parte de las veces se puede deducir lo que pensaba Pinedo por los bajos, que recogen las notas fundamentales de los acordes de cada compás. El momento más destacado del uso de la tónica con sexta se produce en los compases finales, en los que de nuevo, como en la introducción, realiza una progresión en las armonías en forma de escala. Esta vez será cromática, y con más acordes que pueden considerarse como de paso. Para finalizar, resuelve sobre el acorde de *do mayor* con sexta, pero la disposición de este acorde es digno de remarcar, ya que aparece en segunda inversión –por lo tanto con la quinta *sol* en el bajo– y con la sexta *la* a continuación, formando una disonancia que, al estar en los bajos, se hace muy evidente. Además, aparece en la voz más aguda, lo cual da relevancia al sonido entre las notas fundamentales del acorde.

Coda

Imagen 107. Coda de *Muñequita*, de Eliseo Pinedo (cc68-71).

También hay que destacar el empleo de algún acorde un poco más complejo, como el de novena (c64) sobre la dominante. Si bien este acorde suele aparecer tradicionalmente con séptima pero sin quinta, en este caso aparece con las cinco notas al completo.

Realiza una correcta estructuración melódica y mantiene la estética del *fox* con frecuentes síncopas y retardos en la línea de canto. Situaciones como que la melodía de la introducción aparezca reinterpretada en fragmentos de la sección A (cc22-25), o que emplee las progresiones de acordes escalados en inicio y final, confieren sentido al conjunto, que encuentra variedad por las pequeñas alteraciones de la armonía o por los contrastes entre los caracteres de A y B.

### 3.6.5. *Ríe muñeca, ríe...* [fox-canción] [EP 224]

Autoedición<sup>615</sup> conjunta con la *melodía-fox* titulada *Agonía de amor*, publicadas para la Orquesta Roger Gastón en Ediciones Musicales Eliseo Pinedo<sup>616</sup>. Se trata de un *fox-canción* con letra de RABEDI –seudónimo de autor desconocido<sup>617</sup>– que guarda numerosas similitudes estilísticas y formales con el resto de las obras del género de este epígrafe.



Imagen 108. Tarjeta promocional de la Orquesta Roger Gastón de Barcelona<sup>618</sup>.

<sup>615</sup> Esta publicación, aunque mantiene el copyright de la editorial de Haro, se imprime en los Talleres de estampación de música MAR-QUETS de Barcelona. La razón posiblemente es que ambas obras son “Dos creaciones magistralmente interpretadas por la ORQUESTA ROGER GASTÓN del REPERTORIO PINEDO”, es decir, pensadas para esta orquesta de eventos en hoteles, restaurantes y Radio Barcelona E.A.J. – 1 (Universitat Autònoma de Barcelona, 2014). Nuevamente puede encontrarse un paralelismo con las estrategias profesionales de Evaristo Fernández Blanco y su “Colección de bailables Blanco” (Martínez-Lombó Testa, 2019, pág. 162).

<sup>616</sup> AIER, LEP/0080-0082. SGAE, número 2.023.325 (no existe copia de la música).

<sup>617</sup> Una suposición es que sea el acrónimo del trabajo entre los tres letristas más habituales en este tipo de música en Pinedo: RAfael Arizaga, BEne Pinedo y Fernando DÍaz Cormenzana.

<sup>618</sup> Imagen obtenida de <https://en.todocoleccion.net/music-photos-postcards/orquesta-quinteto-swing-hot-roger-gaston-x40914613>. [Última consulta: 24 de octubre de 2021].

Este es uno de los pocos casos en los que Pinedo mantiene una misma tonalidad –no solo la armadura, sino que no modula en ningún momento– a lo largo de toda la obra. Esta tonalidad de *sol mayor* es, además, mantenida con pocas alteraciones, a excepción de la introducción, y además el cambio de armonías se sucede cada dos o cada cuatro compases, algo inusual en el compositor. El acompañamiento es un *ostinato* en negras, mientras los bajos marcan sobre todo las tónicas y quintas del acorde que sostienen. Junto con la intensa descarga armónica de la introducción, unas pocas dominantes secundarias –cc18-21, cc24-25, este último con una mixtura modal a *mi mayor*– y las notas añadidas a los acordes de tríada son las únicas singularidades. Destacan en este aspecto las armonías de novena en los primeros compases y el acorde de tónica con sexta en el compás final, aunque en este caso la nota añadida no es tan perceptible como en la canción anterior.

Melódicamente presenta una línea básica, con un ritmo repetido fundamentado en un tresillo de negras más dos negras y sus posibles variantes con semicorcheas y algún retardo en el consecuente. La sección B (cc37-54), pese a que sigue en la misma tonalidad, varía los motivos melódicos –aunque la base rítmica sea la misma– y se muestra diferente sobre todo en el carácter, siendo más estable incluso armónicamente.

### 3.6.6. *Agonía de amor* [melodía-fox] [EP 225]

Editada junto con la anterior partitura<sup>619</sup>, está compuesta en colaboración con el letrista, Fernando Díaz Cormenzana, autor de la zarzuela *El montañés* (1942), el vals *Marisa* y el danzón *Azabache*.

Escrita en *fa menor* –introducción (cc1-8) y sección A (cc9-34)–, cuando pasa a la segunda sección (cc37-56) se inicia ya en *fa mayor*, con alteraciones accidentales, aunque juega alternativamente entre ambos modos. Esta indefinición modal muestra, una vez más, uno de sus momentos más interesantes en el final de la *coda*, donde evita de nuevo la cadencia perfecta para resolver con una plagal, empleando el juego de la mixtura modal.

---

<sup>619</sup> AIER, LEP/0080-0082. SGAE, número 364.593.



62

Armonía E dim7 Fm G dim7 E dim7 F Bbm F Bbm F

Modo mayor menor mayor menor mayor menor mayor

Imagen 109. Final de la coda de *Agonía de amor* con la mixtura modal (cc62-68).

También hay que reflejar otras dos cuestiones técnicas que definen esta obra. Primero, que emplea en los bajos un *ostinato* de dos compases a lo largo de toda la obra incluida la introducción. De hecho, es la base de esta, no conteniendo ningún elemento melódico sino que pone en marcha el motor del ritmo y la armonía de toda la canción. El *ostinato*, cuyo centro tonal es el *do mayor*, varía en la sección B a *fa menor*, pero mantiene el motivo rítmico intacto, que volverá a *do mayor* al final de la *coda*, donde también modifica por primera vez su configuración (cc65-66).

Como segunda característica, se puede observar que la armonía es muy constante. De hecho, esta no varía de un *mi séptima disminuida* –como sensible de *fa menor*– en los primeros 17 compases. Posteriormente, el ritmo armónico aumenta, pero es en el puente (cc35-36) y en el inicio de la segunda sección donde se vuelve intenso de verdad, introduciendo, además de varias armonías con séptima, acordes de tónica con sexta, aportando el estilo característico de este tipo de música.

### 3.6.7. *Carnaval* [*blues-fox*] [EP226 A/B]

Compuesto sobre letra de Rafael Arízaga, cuando fue catalogado para el Registro de la Propiedad Intelectual en La Rioja por los trabajadores del AHPLR recibió el número 387.635<sup>620</sup>. Por este archivo, se sabe que la partitura es de 1936. Esta versión está pensada para orquesta formada por violines, dos saxos, dos trompetas, trombón o violonchelo, contrabajo y piano.

<sup>620</sup> AIER, LEP/0095 - LEP/0099. RCPI, n.º 74.071. Esta segunda versión se trata de una copia, parece que autógrafa, realizada a tinta y de la que se ha conseguido una reproducción del RCPI. Es para piano solo con el añadido de la línea melódica principal, separada en la pauta superior. Contiene una primera página con el título, dos interiores de música y una contraportada vacía pero firmada por el compositor, al igual que las demás. El número de registro aparece en portada, con tampón de sellado automático del RCPI.

Pese al subtítulo de *blues-fox*, realmente no se trata de un *blues*, puesto que no respeta ni la estructura armónica ni la disposición de los doce compases que conforman el género. Puede considerarse este uno de esos casos en que, dentro del denominado *jazz*, se englobaron nombres con los que no se correspondían las músicas a las que iban asociadas, tratándose más de una evocación de un estilo que de una mimetización con la música que cita el título. Ejemplos similares, en los que se modifica la estructura básica y el texto no tiene una temática en la línea del *blues* negro, se encuentran en las obras para el teatro lírico de contemporáneos como Jacinto Guerrero, si bien su uso más habitual es como música para consumo en bailes (Barrera Ramírez, 2018, pág. 247 y 249).

La estructura está dividida en tres secciones, lo que la aparta de las formas bipartitas que son las predominantes en las composiciones ligeras vistas hasta ahora. Todas están en *sol mayor*. Se inicia con una introducción (cc1-3) con la característica descarga de acordes en forma cromática y sincopada en las que abundan las séptimas disminuidas, funcionando en su mayor parte cada uno como dominante del siguiente, hasta llegar a *re mayor*, la dominante de la tónica principal. La sección A se extiende del c4 al c19, y la sección B del c20 al c52. Se repiten ambas conjuntamente, cerrándose con la parte C que abarca los compases 53 al 69. La cadencia, aunque realiza un característico movimiento de voces en dirección contraria sobre tresillos de negra, se mantiene en una tradicional cadencia perfecta con la progresión I-IV-V-I que denota que es una obra de juventud, previa al estudio en Madrid. Sin embargo, es interesante reflejar el empleo en varias ocasiones de la sección A (c8 y c9) y de la C (c58 y c64) de acordes con la novena rebajada que, junto a aspectos como el ritmo y el timbre (Barrera Ramírez, 2018, pág. 250), imprimen un aire *blues* a la pieza. Aunque la canción no modula, sí que se mueve por los distintos grados de *sol mayor* con fluidez y los acompañamientos varían en este sentido en función de cada una de las tres líneas melódicas que conforman el *fox*.

### 3.6.8. *Es mi canción* [*slow-fox*] [EP227]

Esta canción lenta con letra de Bene Pinedo se editó en el mismo librito que el *fox*-canción *Muñequita* y comparte con él varias características, además de la evidente referencia de signatura en el AIER<sup>621</sup>.

Se trata de una canción con estructura tripartita precedida de una introducción (cc1-9). Comienza en esta en *do mayor* y modula a *do menor* en la sección A (cc10-24). Aunque la sección

---

<sup>621</sup> AIER, LEP/0093 y LEP/0094. SGAE, número 415.957 (documentada sin copia física).

B (cc27-35) mantiene la armadura en menor, realmente toda ella está en *do mayor*, ya que desde los cc19 y 21, donde aparece un acorde de *fa mayor*, indica que está buscando este modo mayor. En la sección C, que está en *do mayor*, sí que realiza el cambio de armadura. Armónicamente son reseñables algunas dominantes secundarias y los juegos cromáticos (cc12-13, cc47-52) en los que genera, mediante movimientos por semitonos de las voces interiores, armonías de paso que en *tempo* lento se hacen más evidentes. Cabe indicar también el empleo de acordes de tónica con sexta en los compases finales (c54) y especialmente el acorde final, en el que vuelve a realizar una segunda inversión y coloca a la quinta en el bajo a distancia de tono de la sexta, que también está en la voz más aguda, la misma disposición que en *Muñequita*.

Aunque melódicamente tiene estas tres líneas de canto diferentes que estructuran la canción, el empleo de los mismos motivos rítmicos de tresillos de negras y las continuas prolongaciones de redondas hacia los compases siguientes en los inicios de semifrases confieren un carácter lánguido a la obra, adecuada al estilo del *slow* melódico.

### 3.6.9. Conclusiones sobre los *foxtrot* de Pinedo

Dado que, al igual que los pasodobles, este género supone una buena parte de la producción de pequeño género de Pinedo, se hace preciso revisar lo estudiado, comparar, encontrar elementos comunes y divergencias y, en definitiva, poder valorar las composiciones.

Todos, a excepción de *Glorian*, fueron publicados para orquestina, lo que indica la clara función comercial para la que fueron compuestos y arreglados. Esto indica que es música para la industria musical del momento, basada en las modas y los requerimientos de los usuarios de los bailes que, como se ha visto en otros apartados, era una de las pocas formas de vivir como compositor o como intérprete en la España de la década de 1930 y 1940. Elementos característicos, como los giros armónicos finales de las canciones, son muestra de la necesidad de adaptar procedimientos técnicos para conseguir la integración en la industria musical del momento a través de los “clichés” (Horkheimer y Adorno, 1987 [1944], pág. 152).

Predomina la forma bipartita con una introducción, en la cual es habitual encontrar una progresión diatónica o cromática de acordes buscando la dominante de la tonalidad de la primera sección. La segunda sección, en la mayor parte de los casos estudiados, está en otra tonalidad. Suele cerrar una *coda*, muy breve, con alguna pequeña sorpresa armónica en la resolución, con preferencia por el uso de acordes de tónica con sexta añadida. Se trata por lo tanto de formas cerradas, con pocas posibilidades de variación en la estructura general y que se hacen ideales para el baile, pues su previsibilidad ayuda a su uso comercial para los encuentros sociales en los que se empleaban.

Por esta razón, el acompañamiento tiende a ser muy básico rítmicamente, con un bajo en negras y en octavas en los pulsos uno y tres, realizado a base de las notas del acorde. En la mano derecha del piano –en su reducción a este instrumento–, la armonía o bien aparece en cada uno de los cuatro pulsos del compás, o solo en el dos y en el cuatro. Los acordes suelen jugar con las relaciones de la armonía básica tradicional, empleando con frecuencia las dominantes secundarias –con más intensidad cuanto más avanzada en el tiempo es la partitura– y pequeñas modulaciones transitorias. Como sonoridad característica del estilo, hay abundancia de acordes de séptima, incluso en grados no habituales, y especialmente acordes de sensible con séptima disminuida, tónicas con sexta añadida y en algún caso novenas. De esta manera, pese a partir de una base armónica tradicional, establece puntos de referencia que emulan el ambiente sonoro de los clubes de *jazz*, que son la referencia ideal de este tipo de música.

Respecto de las melodías, hay que indicar que guardan el carácter del *foxtrot*, diferenciándose en dos tipos: las más melódicas, destinadas a la canción o al baile lento, con una conducción cercana a los grados conjuntos, y otras más rítmicas, dirigidas al baile, con abundantes saltos y líneas acórdicas. Aunque las líneas melódicas suelen diferenciarse entre secciones, no suele alternar en la misma canción las dos tipologías.

En definitiva, todo un ejercicio de imitación de un estilo ajeno a lo aprendido con Miranda o Vega pero que, empleando esos conocimientos y basándose en las experiencias prácticas, como intérprete de orquestina, como arreglista y como compositor, consigue crear una música propia, original y de uso comercial, condicionada por la industria cultural. Hay que valorar ese aspecto útil de la composición en estas piezas. El disponer de los derechos económicos de estas obras como intérprete, como compositor y como editor supone una inteligente estrategia de superación con la que obtener el dinero suficiente para, en los años treinta, adquirir el capital cultural mediante el estudio de composición en Madrid y, en los años cuarenta, la supervivencia antes de alcanzar la plaza de Tudela.

### 3.7. Obras en varios estilos

Dentro de este subcapítulo se aglutinan el resto de creaciones –dos corridos, una canción, un *jingle*– que no son susceptibles de ser introducidos, por su definición o por sus características técnicas musicales, dentro de los epígrafes anteriores.

#### 3.7.1. *Cambia el disco* [corrido] [EP 228]

El corrido<sup>622</sup> es un género musical que abundó en las comedias musicales de las primeras décadas del siglo XX –en estrecha relación con las operetas, la ópera cómica o la revista–, impulsados por las nuevas producciones sonoras del cine, que compartió espacio en estos medios con otros géneros, desde el *jazz* hasta la música sinfónica (Crawford, 2009, pág. 326). Todos ellos fueron parcialmente absorbidos y adaptados por la zarzuela y sus derivados, especialmente en la posguerra, en escenarios y salas de baile con *foxes*, *sambas*, *danzones*, etc. (Pajares Alonso, 2010, pág. 436). Es, por lo tanto, como género habitual en las comedias musicales y revistas, un producto de moda del momento, vinculado al ocio de la posguerra.

Este primer corrido de Pinedo tiene fecha de publicación en 1946, indicada por el *copyright* de la autoedición<sup>623</sup> que realizó junto con el pasodoble *Oro y grana* [EP 205], siendo el autor del texto su amigo de Haro, Fernando Díaz Cormenzana. Es significativa la dedicatoria por su significación social: “A la Orquesta IDEAL JAZZ en testimonio de mútuo [sic] y sincero agradecimiento”.

En el aspecto musical, es una música estructurada en una introducción (cc1-10), una sección A (cc11-32) que se repite, una sección B (cc33-49) que desarrolla el motivo melódico de la introducción en dos partes y una *codetta* (cc68-69). La melodía de A es más lírica, claramente distinta de la de la introducción, siendo la de B más rítmica, pese a que ambas comparten la tonalidad de *sol mayor*. En el aspecto armónico posee poco interés, ya que juega largamente durante semifrases enteras sobre un solo acorde, alternando entre tónica y dominante con y sin séptima. Solo es digno de reseñar el juego del final de la introducción (c9) y su repetición en el final de B (c65) donde, mediante mixtura modal, sustituye la subdominante por el acorde en modo menor, generando ese semitono habitual en muchas de las cadencias de Pinedo.

---

<sup>622</sup> No existe ninguna relación –más allá del nombre, el tempo rápido y el compás binario– con el corrido mexicano, con origen en el México de la Revolución zapatista de la década de 1910.

<sup>623</sup> AIER, LEP/0085-0089. SGAE, número 2.023.309.

### 3.7.2. *La-le-li-lo-lú* [corrido] [EP 228]

Es una canción en *la<sup>b</sup> mayor* con introducción (cc1-17), y tres secciones, cada una con una melodía distinta<sup>624</sup>. La sección A (cc18-50) es la característica del corrido, a base de corchea con puntillo y semicorchea, la B (cc51-67) más calmada, y la tercera (cc68-85) muy intensa, tanto por la melodía, que adorna con tresillos de corcheas y fusas, como por el ritmo armónico. Este cambia dos veces por compás, y presenta la única modulación o cambio de región tonal de la obra, cuando se mantiene durante 4 compases en *mi<sup>b</sup> mayor* (cc72-75). La primera sección abunda en dominantes secundarias, dando variedad al acompañamiento, que en la introducción se puede hacer monótono porque apenas sale del ciclo I-II-V7-I. También, se pueden encontrar algunos acordes con séptima en sexto (cc7, 80), primero (c38) o cuarto grado (c41), sin función de dominante, que posiblemente pretendan ofrecer color a la armonía que en general se muestra como básica.

### 3.7.3. *Tengo sed de ti* [canción] [EP 230 A/B]

La partitura estudiada se encuentra localizada en el AIER<sup>625</sup>. Se trata de un doble cuadernillo. Por un lado, una reducción orquestal a tres pentagramas más uno para la voz, con la letra incluida. Por otro, una extraña<sup>626</sup> realización de un acompañamiento para seis instrumentos de viento –tres saxos, dos trompetas, un trombón– que, aunque siguen la partitura, no doblan apenas la línea melódica, sino que la enriquecen polifónicamente de una manera muy elaborada. Además, existen unos borradores de una posible orquestación en la que diferencia voces para maderas, violines y saxos, metal y el timbal para el primer compás.

---

<sup>624</sup> Esta pieza permanece inédita y se ha podido estudiar en una copia facilitada por la SGAE. Se trata de un manuscrito a tinta roja y negra en reducción para voz y piano, con letra de Bene Pinedo y que en el registro de la sociedad aparece con el 2.023.313 pero que en la portada tiene, escrito a mano y con lápiz rojo, el número 32.340, sin fecha ni de composición ni de registro. Aparece en un pliego apaisado doblado por la mitad, con una portada hecha a mano, dos interiores de música y una contraportada con la letra escrita a máquina, pegada y sellada con el tampón de la firma de Eliseo Pinedo.

<sup>625</sup> AIER, LEP/0020.

<sup>626</sup> Es extraña por la disposición instrumental de los seis instrumentos y su numeración: 1. Sax alto 1º *mi<sup>b</sup>*, 2. Sax tenor 2º *si<sup>b</sup>*, 3. Trompeta 1ª *si<sup>b</sup>*, 4. Sax alto 2º *mi<sup>b</sup>*, 5. Trompeta 2ª *si<sup>b</sup>*, 6. Trombón. También porque todos menos el trombón están escritos como transpositores en *si<sup>b</sup>* cuando los saxos altos están en *mi<sup>b</sup>*. Es un error nada habitual en Pinedo, gran conocedor del transporte en el viento madera y metal.

Pone música a un soneto de autor desconocido que tiene el siguiente texto:

Tengo la evidencia viva de que tu ausencia  
es una noche gris sobre mi vida;  
una eterna nevada repetida  
que pone llanto y frío a mi existencia.

Para mí brilla el sol en el instante en que te veo, amante.  
Sobre el búcaro de tu adolescencia  
la vara de nardo de tu presencia  
perfuma el aire con olor picante.

Tu aparición apresura  
una floral primavera a tu amor;  
de tal manera que al paso de tu figura

se inundan de luz las cosas  
y en una lluvia de rosas  
se convierte mi amargura.

Si bien un soneto clásico presentaría una versificación en endecasílabos ABBA ABBA CDE CDE o similar, con variantes en los tercetos, este texto guarda una versificación polimétrica y una rima ABBA CAAC DED FFD, lo cual permite –o mejor dicho, implica, al escribir la música a partir del silabeo del texto– una estructura un tanto irregular en el fraseo.

La estructura general musical coincide con el texto de la siguiente manera. Se inicia con una sección introductoria instrumental (cc1-5) en el tono principal, *la<sup>b</sup> mayor*. Es muy densa, con ciclo de acordes de séptima disminuida –cuatríadas–, uno distinto en cada pulso, que van deslizándose por semitonos descendentes hasta llegar –final del c5–, al acorde de sensible del tono en el que inicia la sección A. Paralelamente, y en dirección opuesta, ascendente, presenta una progresión de acordes de dos notas como apoyatura en cada pulso, que se cruzan hasta llegar al c6. Al emplear el mismo acorde que va deslizándose, los choques entre las dos direcciones provocan una especie de bitonalidad que sin embargo no suena dura al oído.

The image shows the initial musical score for 'Tengo sed de ti'. It is a piano piece in the key of B-flat major (two flats) and 3/4 time. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 56 beats per minute. The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 1-3) starts with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 4-6) begins with a piano (*pp*) dynamic and includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The third system (measures 7-9) features a 'rit.' (ritardando) marking and a 'f' dynamic. The piece concludes with a fermata over the final chord.

Imagen 110. Compases iniciales de *Tengo sed de ti* (volumen II, anexo 11, pág. 192, cc1-5).

Pinedo hace coincidir la estrofa primera del texto con la sección A, en *la<sup>b</sup>* mayor, que queda perfectamente definida por los acordes empleados, tanto en el ritmo *ostinato* del bajo, como en la voz en forma de acordes de cuatro notas rasgueadas que se mantiene en el registro agudo, siempre en forma de lamento o progresión descendente. El trabajo de las voces intermedias presenta una gran densidad. Aparte de añadir cromatismos, numerosas notas de paso, retardos e incluso adelantar acordes completos, su métrica contiene abundantes tresillos de negras que chocan con el ritmo de corcheas del *ostinato* grave e incluso con la melodía.

The image shows a musical score for the first six measures of section A of the song 'Tengo sed de ti'. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano right-hand part in the middle, and a piano left-hand part at the bottom. The key signature is one flat (B-flat major). The tempo is marked 'a tempo'. The vocal line begins with a piano (*P*) dynamic and includes lyrics: 'Tengo sed de ti. Tengo la e - vi - den - cia vi - va de que tu au - sen - cia'. The piano accompaniment starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and features a dense texture of chords and melodic lines. The left hand has a steady eighth-note accompaniment, while the right hand has a more complex texture with chords and melodic fragments. Dynamics in the piano part range from *pp* to *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Imagen 111. Compases iniciales de la sección A y primera estrofa en *Tengo sed de ti* (volumen II, anexo 11, pág. 192, cc6-11).

La melodía de la voz fluye sobre este acompañamiento con una densa textura en tres planos. Es una línea melódica que está firmemente apoyada por la armonía que rige el discurso tonal, aunque en algunos momentos juega con notas de adorno. Cuando coinciden con la voz intermedia, que es la que más se mueve, resultan sonoridades cercanas a la tonalidad ampliada, destacando los sonidos de séptima, sexta y novena.

La estrofa segunda coincide con la sección B, que modula a la dominante, *mi<sup>b</sup>* mayor, que se plantea de una manera distinta. Por un lado, el *ostinato* de la voz grave se cambia por otro, pero se mantiene en corcheas y con la misma idea de identificar la armonía básica. Por otro lado, la voz intermedia se dedica a reformar la línea de la voz, con una configuración rítmica y melódica distinta de la primera sección. El plano agudo trenza con esta melodía otra que está tomada rítmicamente de la melodía de A, pero que se dedica a apostillar a la nueva melodía de B en los finales de las semifrases con constantes movimientos cromáticos. Armónicamente, esta segunda sección se mantiene dentro de la tonalidad tradicional, si bien las apoyaturas y retardos le confieren interés y color.



Imagen 112. Inicio de la sección B, segunda estrofa del soneto en Tengo sed de ti (volumen II, anexo 11, pág. 194, cc27-34).

La canción finaliza con una tercera sección (cc48-69) en la que vuelve a la tonalidad principal y recoge los textos de los dos tercetos finales del soneto. Normalmente, estos suelen reflexionar sobre el tema expuesto en los cuartetos previos, siendo el último una especie de cierre con mayor profundidad. Pinedo realiza en esta tercera parte un gesto muy estudiado, ya que recupera la sección A en la parte de la orquesta –aumentando por duplicación a la octava alguna voz– respetándola tal y como la expuso entre los cc6-19. Sin embargo, la melodía de la voz es totalmente nueva. Ajustada tonalmente a la armonía, pero nueva, incluso dialogando con los tresillos de negras de la voz intermedia. En la estrofa cuarta –a partir del c59– se puede sentir cómo la línea se va preparando para esa amargura que cita el texto. Se podría decir que el compositor, además de una perfecta adecuación silábica y de acentuación de la música al texto, recoge el sentido del soneto; sus libertades polimétricas le permiten volver a recuperar ideas previas, tal y como se realizarían las rimas con respecto a versos anteriores. Finaliza con un ambiguo acorde de  $la^b$  sin tercera, pero con sexta y novena añadidas. Una originalidad que hace dudar sobre la concreción de la armonía.

### 3.7.4. Almacenes Pola [jingle] [EP 231]

Almacenes Pola era un comercio de textil de Tudela, situado en la calle Gaztambide-Carrera, ya desaparecido, cuyo dueño tenía amistad con Pinedo. Aunque no existe referencia a la denominación *jingle* en la partitura, se ha optado por él para situar la música en algún género concreto, y este parece que se adecuaba perfectamente. Un *jingle* o cuña publicitaria musical consiste en una pequeña composición destinada a promocionar un determinado producto que suele contener un breve estribillo que recordar, con gancho melódico. Ampliamente empleado en las radios, algunos llegaron a ser auténticos éxitos comerciales (Stilwell, 2001). La denominación anglosajona también era la más usada en la época, por lo que se ha optado por mantenerla.

Pinedo residió entre 1947 y 1953 en Tudela, por lo que se considera que ese rango es el adecuado en el que datar la partitura. Si además se tiene en cuenta que en el año 1952 se fundó Radio Tudela<sup>627</sup> EAJ 66, tras veinte años de espera (Albillo Torres, 1993, pág. 359), se podría pensar en la composición más ajustadamente entre el año 1952 y el año 1953. Se ignora si la música se grabó y se pasó por la radio, se tocó en directo en la emisora o quedó solo en un proyecto en papel.

El original que se ha consultado en el AMTH es una copia manuscrita, pero no autógrafa, que contiene las partes de flauta, violín, dos clarinetes en *si $\flat$* , saxo alto en *mi $\flat$*  en y saxo tenor en *si $\flat$* , dos trompetas en *si $\flat$* , contrabajo, piano y *jazz* o batería<sup>628</sup>.

La obra aparece bien estructurada por el propio compositor, como en la mayoría de las ocasiones, por la indicación de dobles barras. Está en *si $\flat$  mayor*, con una zona de modulación a la dominante en los cc57-72. Se inicia con una introducción (cc1-9) que presenta un motivo más rítmico que melódico, en forma de marcha, pero con algunas particularidades a destacar. El bajo en corcheas alternas con silencios del mismo valor define unos cromatismos (cc1-2, 3-4, 5-6) que generan armonías de paso en los pulsos débiles de los compases. Paralelamente, la voz intermedia juega alternando *la* natural con *la* bemol, añadiendo ambigüedad a la armonía, que esquemáticamente se mueve entre los grados II7, V7 y I.

---

<sup>627</sup> La denominación oficial, en su inauguración el 18 de julio de 1952, fue Radio Sindical n.º 6. Emitía en onda corta de 39,8 metros. A lo largo del tiempo varió repetidamente su denominación oficial –emisora del Movimiento n.º 29, emisora sindical n.º 8, etc.– pero localmente era conocida como Radio Tudela (Albillo Torres, 1993, pág. 359).

<sup>628</sup> Actualmente se encuentra en el IER con la signatura LEP/0036.

The image shows a musical score for piano and voice. The piano part is in 2/4 time, starting with a forte (f) dynamic. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal part is in 2/4 time, starting with a piano (p) dynamic. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The score is marked 'All.<sup>mo</sup>' and contains several triplet markings. The piano part is labeled 'Piano' and the vocal part is labeled 'Voz'.

Imagen 113. Introducción del *jingle* titulado *Almacenes Pola* (volumen II, anexo 11, pág. 197, cc1-9). Parte de piano realizada por Eliseo Pinedo.

En la siguiente sección (A, cc10-36), el acompañamiento en forma de acordes se alterna con el bajo, definiendo la típica secuencia de marcha. La melodía de esta sección se ajusta al estilo de este último género, en el cual Pinedo fue un especialista. Como ha ocurrido en todos los pasodobles estudiados, a la melodía principal realizada por saxos, trompetas y violín le apostillan, en forma de contestaciones, pequeñas respuestas muy ornamentadas de flautas y clarinetes. Debido al empleo de dominantes secundarias (cc10-11), notas de paso y cromatismos en los bajos (cc26-29) y a notas de adorno prolongadas en la melodía (cc12-13), en algunos pasajes la armonía da lugar a disonancias que hacen pensar en acordes fuera de la tonalidad o en armonías con notas añadidas. De cualquier manera que se desee justificar, la parte armónica de esta sección es muy rica y cambiante.

Tras un puente (cc36-40) en el que hace una enérgica progresión con tres secuencias por octavas, la sección B (cc41-56) muestra un carácter más elegante en la melodía, sin metales, con valores más largos y tenidos, con menor movimiento armónico, algo así como las segundas secciones de los pasodobles, a los que se añaden contracantos –aquí a cargo de clarinetes con melodía en imitación a la principal– y flauta en los finales de semifrases. A la sección B le sigue una sección B' (cc57-72) que consiste en una repetición de B, pero en el tono de la dominante *fa mayor*, realizando la modulación sin preparación. Estas dos secciones comparten un procedimiento que se ha mostrado como habitual en Pinedo. Se trata de realizar un pequeño *ostinato* a base de una escala descendente en los bajos durante dos compases que se va repitiendo

incesantemente como una secuencia sobre los distintos grados tonales por los que pasa. Una vez más, esos bajos generan armonías cada pulso si se consideran verticalmente, por lo que es más lógico pensar en armonías de paso o en notas de paso en la voz más grave.

Imagen 114. Inicio de la sección B de *Almacenes Pola* (volumen II, anexo 11, pág. 202, cc41-51).

Para finalizar, en la cadencia de cierre se puede encontrar otro de los recursos característicos de Pinedo. Lo realiza en la *coda* (cc73-79), elaborada a partir de la cabeza del tema B, el más característico, pero ya en *si<sup>b</sup> mayor*. Se trata de emplear una alteración de un acorde para realizar la bemoización –hacia arriba o hacia abajo– de una de sus notas, de manera que se sienta el cromatismo en relación con el acorde anterior y el posterior, generalmente los mismos, y que en este caso es el de tónica.

#### 4. Conclusiones sobre los “Bailables y Género Pequeño”

Como ya se había avanzado en la introducción del capítulo, la música contenida en este epígrafe tiene una funcionalidad clara que es el consumo inmediato en los medios de diversión de la época, como una forma de industria cultural masiva. Esencialmente eran empleados en los bailes de círculos privados, mediante entrada, o en los abiertos al público ofrecidos regularmente por las bandas. En cualquiera de los casos, se trata de satisfacer las necesidades de los músicos que viven gracias a esos medios de distracción, que en la preguerra eran muy abundantes, en las primeras épocas de la posguerra eran casi el único medio de distracción y que poco después fueron reduciendo su cantidad por el cambio del modo de esparcimiento de la sociedad española.

Se trata de músicas directas, pertenecientes a géneros de moda o que, al menos, participan de los gustos de la mayor parte de los consumidores. En los años cincuenta los pasodobles hacía décadas que se habían convertido en los preferidos en las pistas de baile. También el *foxtrot*, con origen en la segunda década del siglo XX, había sido explotado en operetas y comedias musicales las primeras tres décadas de este siglo pero seguían teniendo vigencia en los años cuarenta. Boleros, danzones, sones y tangos, como muestras de la moda de músicas de origen latinoamericano, estaban ya en los atriles desde hacía muchos años. El vals –de origen decimonónico– mantiene su presencia en el siglo XX con la opereta y se queda, junto con el *foxtrot*, los corridos y otros géneros similares, en el gusto popular. Todo ellos forman parte de los productos arrevistados vinculados con la eclosión del teatro lírico español (Temes, 2014, pág. 69) del primer cuarto de siglo XX y que llega hasta más allá de la Guerra Civil. El gusto por la línea cantada melosa de la canción ligera encaja de una manera fiel con las músicas del continente americano, desde el norte en los *slows*, pasando por el centro en los boleros, sones y danzones, y llegando al sur en los tangos, arrebatados rítmicamente para el baile pero, al fin y al cabo, melódicos y adaptables a la lírica.

Llama la atención que la canción española con raíces populares apenas aparece entre estas producciones de Pinedo. Solamente la zambra-bolero titulada *La gitana cestañera* [EP211] guarda un poso netamente español, pero está matizado con el apelativo bolero con el fin de acercarlo al producto comercial. Pinedo no realiza el acercamiento a la música de corte castizo más en que determinadas producciones líricas de su primera época, la de los primeros años cuarenta. Como se ha visto, incluso en las posteriores composiciones para el teatro opta por el mestizaje con estilos y tendencias más universales, aunque la trama se ubique en España, como por ejemplo en *Ernestina* o en *Paloma la desdeñosa*. Pero en el caso de los bailables, aparte del pasodoble, el resto de referencias apuntan claramente a las influencias foráneas, que eran las demandadas por el público de la época.

Se trata de obras que son reflejo directo de las modas del momento, con escasas aportaciones personales. Emulan las canciones de actualidad mediante melodías y acompañamientos rítmicos a partir de modelos tomados del día a día de la orquestina. Son obras propias, pero con un claro sabor generalista. El *fox* tiene que ser rápidamente reconocible y el vals tiene que permitir los pasos de baile tradicionales. Dentro de ello, Pinedo introduce pequeños matices, recursos que en las primeras creaciones –años 1933 al 1936, con escasos conocimientos en composición– apenas son visibles pero que, en los años cuarenta y especialmente en los cincuenta, se convierten en elementos distintivos. Esos sellos apenas introducen alteraciones de importancia al resultado general, especialmente si se tiene en cuenta que se interpretaban con un gran alboroto del público tanto en salas de baile como en las sesiones de bailables de las bandas. Sin embargo, en una escucha atenta suponen un punto cualitativo de originalidad. Muestran, por un lado, un interés en personalizar la composición. Por el otro, se trata de probar recursos compositivos que no afecten, por lo general, al discurso de la canción –el final de *La gitana cesañera* es una sorprendente excepción–, especialmente en el aspecto estructural.

Además, debe considerarse la repercusión que, a nivel personal y profesional, tuvieron la mayor parte de estas creaciones publicadas en su propia editorial. Se trataba de encontrar un recurso económico para subsistir –como otros muchos músicos de esta época (Martínez-Lombó Testa, 2019, pág. 192)– una vez abandona a mediados de los años treinta su tarea de zapatero y ha decidido que sea la música su medio de desarrollo profesional. No se puede perder la perspectiva de la necesidad de disponer de un medio para sobrevivir en la época de guerra y posguerra mientras realizaba los estudios oficiales de composición. Además de la mayor o menor visibilidad de su persona como compositor en la sociedad del momento, estas partituras supusieron el capital económico imprescindible para la adquisición del capital cultural que le permitiría el ascenso social en la composición, la dirección de bandas y los proyectos pedagógicos. Es por ello por lo que se les ha dedicado un capítulo completo en el catálogo de la obra original.



## CAPÍTULO V.

### Catálogo y comentario de la obra original. Música sinfónica, para banda y apuntes

Este capítulo recoge el estudio del resto de las músicas compuestas por Eliseo Pinedo. Se trata de tres grupos que no conforman una unidad, sino que se relacionan entre sí por el hecho de la posible simultaneidad en el tiempo, pero que por razones formales no se pueden trabajar de manera conjunta.

El primer grupo lo constituye la música sinfónica. Se ha considerado como tal la que escribe teniendo en cuenta a la orquesta como un instrumento con entidad autónoma suficiente, más allá de la orquesta de foso del teatro lírico. Se trata de tres obras de distinta longitud: la *Suite Oria* (1957), el *Viejo arcón* (1962) y el *Himno Provincial* (1965). Todas ellas están realizadas en su época logroñesa, con un futuro profesional resuelto desde su puesto en la Banda y la Academia Provincial de Música, y por lo tanto no condicionadas por la industria musical. Además, comparten las tres el concepto del empleo del folclore riojano –explícita en las dos primeras e implícita en la tercera–, si bien los procedimientos y técnicas compositivas varían de unas a otras.

El segundo epígrafe, la música para banda, es una apuesta por llegar a conformar en un futuro no muy lejano un grupo lo suficientemente grande como para que sea representativo. Lamentablemente, el ostracismo de diversos sectores musicales riojanos en la actualidad impide el desarrollo del tema en consonancia con el interés que el asunto tiene para esta investigación.

Para finalizar, quedan aquellas obras en forma de boceto o apunte que aparecen en diversas fases de su realización –algunas a falta de pequeños detalles o de una orquestación– y que han servido para ofrecer información sobre el proceso compositivo habitual de Pinedo. Este no fechaba sus manuscritos, por lo cual es difícil datar los mismos, pero este grupo aporta indicios que han ayudado a la comprensión y elaboración de gran parte de las músicas catalogadas y estudiadas.

Como último subcapítulo, y con la idea de realizar el catálogo de la manera más completa posible, se han enumerado las obras de las que se conoce su existencia pero no ha sido posible su localización. Afortunadamente, han sido pocas y no se descarta la posibilidad de localizar más adelante alguna de ellas.



## 1. Música sinfónica [EP 300]. Un nuevo nivel de expresión

El canto popular presta el acento, el fondo, y el arte moderno presta también lo que tiene, un simbolismo convencional, la riqueza de formas que son su patrimonio. [...] De ese feliz consorcio entre el tema popular y culto á la vez nace no sólo el color local sino también el de la época que se compenetra en la obra del compositor [...]

La armonización del canto popular posee sus leyes, rechaza en unos casos todo revestimiento harmónico, préstase en otros á dejarse doblegar á todos los recursos de la polifonía, tanto antigua como moderna. En este último caso nadie dejará de desconocer lo fecundo de la aplicación de la polifonía á esa infinidad de cantos inspirados en *gammas* antiguas y en general á toda clase de música popular, inmovilizada, por decirlo así, por el uso exclusivo de la melodía.

(Pedrell, 1985 [1891], págs. 39-40 y 43)

Este epígrafe contiene aquellas obras cuya plantilla musical se centra en la orquesta sinfónica. Por supuesto, todas las obras de teatro lírico fueron orquestadas y de la mayoría han permanecido sus orquestaciones, pero la instrumentación estaba al servicio de la palabra cantada en su mayor parte, si exceptuamos los preludios, intermedios y otras pequeñas obras sin canto añadido.

El hecho de que la mayor parte de su vida Pinedo estuviera, de una manera u otra, vinculado estrechamente a las bandas no le impide que su relación con las orquestas para las representaciones teatrales sea también constante. No se pueden obviar dos formaciones en su carrera: la Orquesta Tudelana Gaztambide y uno de los proyectos más anhelados a lo largo de su carrera, la creación de la Orquesta de Cámara Oria. Finalmente, es preciso reseñar que cuando compone el *Himno Provincial* que se le encarga en el año 1965 realiza la versión definitiva, con la que lo estrena, para coro con orquesta sinfónica, aunque realizara una pre-escucha en versión de banda sin cantantes.

De esta manera, sus conocimientos sobre orquestación e instrumentación se desarrollarán en extenso en dos de los proyectos de su última época como compositor (1958-1969): la *Suite Oria* (1957) y *Viejo arcón* (1962) que se ha considerado dentro de esta tipología. Completa este apartado el *Himno Provincial* (1965). En todos ellos se observa un poso de la música popular riojana, elaborada de una manera implícita como en el último caso, o de forma más evidente, mediante las citas, en los dos primeros.

### 1.1. *Suite Oria* (1957) [EP 301]

Pese a que Eliseo Pinedo apenas fechó sus composiciones –algo que llama la atención, dada su meticulosa manera de trabajar la partitura<sup>629</sup>– siendo la mayoría de las veces necesario acudir a las fechas de publicación, estreno o referencias hemerográficas, con esta obra se dispone de dos hechos que sirven para su datación. El primero, y más constatable, es una carta enviada por Pinedo en agosto de 1957 al director de la Orquesta Santa Cecilia de Pamplona, Luis Morondo. En ella, le anuncia la composición de la obra y la posibilidad de que sea estrenada ese mismo septiembre. Como segundo hecho se encuentra el cambio en su forma de componer, que varía radicalmente en estas fechas. Queda evidente, por la similitud de procedimientos compositivos nuevos que aparecen en esta obra, que la lectura del libro escrito por Humphrey Searle, *El contrapunto del siglo XX. Guía para estudiantes*<sup>630</sup>, que se publicó en su traducción española en el año 1957, es el germen de dicho giro. Por lo tanto, la primera mitad de 1957 es la fecha segura de composición.

Pinedo se introduce en un nuevo concepto compositivo con esta *Suite Oria*. Aunque ya el pasodoble *La Rioja* [EP 206] –publicado en el mismo 1957– partía de la misma idea de emplear canciones y danzas del folclore regional, en esta obra lo realiza a la manera de un popurrí, mientras que en la suite tratará el tema desde un aspecto técnico y estético muy distinto. El punto de inflexión se produce a partir de la lectura del citado libro de Searle. Este pequeño tratado plantea los lenguajes modernos empleados por compositores como Stravinski, Milhaud, Bartók, Hindemith, o Schönberg, entre otros, desde el punto de vista del uso moderno del contrapunto. Se trata de “experimentar y descubrir por qué razón los compositores modernos escriben como escriben; en realidad, hallar cuál es el método, si lo hay, de su abigarrada locura” (Searle, 1957, pág. 9). Estas nociones se pueden localizar, en mayor o menor medida, en las obras que Pinedo compone a partir de este momento.

---

<sup>629</sup> La partitura autógrafa se encuentra depositada en el Instituto de Estudios Riojanos (IER) con la referencia LEP/0021. Se trata de un guion orquestal autógrafa –se desconoce si como esquema del proceso de composición, como reducción para la posterior orquestación o para la dirección– en cinco pentagramas sobre papel de 20 pautas, sin marca de agua, y formando pliegos doblados por la mitad, resultando en cuatro caras, con unas dimensiones de 25,4 x 36 centímetros, plegado en formato vertical. Aunque no aparece el título de la suite por ningún lado, en la portada del autógrafa se leen los títulos de cada uno de los cuatro movimientos. Está repasada a tinta negra sobre una copia previa a lapicero, procedimiento habitual en Pinedo. Además, se detecta una segunda serie de marcas posteriores, realizadas también a lápiz, que contienen las indicaciones de una instrumentación alternativa para banda.

<sup>630</sup> Publicado originalmente en inglés en el año 1954 en Williams and Norgate Ltd. Pese a la escasez de los títulos publicados en español sobre estos temas y en esta época en nuestro país, se realiza la edición en 1957 a cargo de Vergara Editorial de Barcelona en traducción del poeta, escritor y compositor Rosendo Llates. Pinedo poseía en su biblioteca esta edición de 1957 con algunas anotaciones.

En la carta que Pinedo escribe el 3 de agosto de 1957 a Luis Morondo, le ofrece participar en un concierto cuyo repertorio sería libre pero debería incluir la interpretación de “una Suite sobre temas riojanos que yo he hecho, pero que no tiene ninguna dificultad [...]. Yo he puesto todo mi entusiasmo, [...] porque me satisface que seas tú el primero que dirija mi obra, en la seguridad [de] que lo harás con verdadero cariño”<sup>631</sup>. Morondo dirigía la Orquesta Santa Cecilia de Pamplona, que fue incluida en los Festivales de España que se celebraron en junio del año siguiente<sup>632</sup>. Fue la orquesta principal durante varios conciertos, con diversos programas, acompañando al Ballet Español de Pilar López los días 11 y 12 de junio, y en concierto el día 13 (*Nueva Rioja*, 10 de junio de 1958, pág. 8). Este día se realizó el estreno riojano<sup>633</sup> de la suite, dentro de un concierto sinfónico con obras de J. Strauss, B. Britten, L. van Beethoven –con el pianista Manuel Carra como solista–, la suite de Pinedo y R. Wagner. La dirección del estreno de *Suite Oria* fue llevada a cabo por el autor y así lo reflejó la prensa. Esta crónica, más que crítica musical, muestra la complacencia por el hecho del estreno y el trasfondo regionalista, en vez de tratar la cuestión musical en sí.

Se abrió la tercera parte del programa con la interpretación –otra vez la orquesta sola– de la ‘suite’ sobre motivos folklóricos riojanos ‘Oria’, obra de nuestro paisano el maestro Eliseo Pinedo. Forma parte esta ‘suite’, dada a conocer anoche al público logroñés, de una amplia y ambiciosa obra músico-poético-coreográfica<sup>634</sup> sobre el folklore de nuestra región que el maestro Pinedo y el cronista oficial de la provincia, don José María Lope Toledo, están realizando con inteligente y afanoso empeño.

La ‘suite’ –quizá por el escrúpulo temeroso por parte de su autor de que ‘nadie es profeta en su tierra’– había sido estrenada recientemente en Pamplona por la misma Orquesta Santa Cecilia, alcanzando un rotundo éxito, que se vio confirmado plenamente anoche. Era natural que ocurriera así, porque la obra, ciertamente, está lograda con acierto, con delicadeza expresiva y con sentido sinfónico, de gusto y autenticidad indiscutibles. Y porque aún más íntimamente a nosotros, a los logroñeses, había de satisfacernos encontrar tan bellamente sublimados, en una obra de muy alta dignidad artística, aires y acentos populares del folklore [sic] regional.

---

<sup>631</sup> ACPMLR. Copia al carbón de la carta mecanografiada de Eliseo Pinedo a Luis Morondo.

<sup>632</sup> Los Festivales de España se llevaron a cabo en Logroño por primera vez ese año. Desde 1955 la Diputación resolvió incluir a la Provincia en el Plan General de Festivales de España que se venían celebrando en toda España con un carácter de “normalización” de la situación política y cultural. Sin embargo, hasta 1958 no pudo llevarse a cabo en Logroño por falta de entendimiento con el Ministerio correspondiente (Diputación Provincial de Logroño, 1955, pág. 2v). Los Festivales de España trataban de poner a disposición de todo el público la cultura clásica y contemporánea de una manera interdisciplinar (teatro, música, danza), empleando en cada provincia localizaciones en calles, plazas y monumentos históricos de relevancia. Aunque la gestión y coordinación se llevase a cabo desde Madrid, las instituciones locales colaboraban económicamente y en la elaboración de la programación (Pérez Zalduendo, 2013, pág. 216).

<sup>633</sup> Tal y como indica la cita que sigue, la obra ya se había estrenado previamente en Pamplona. Sin embargo, consultado el archivo de la Orquesta Sinfónica de Navarra, no existen copias ni de las partituras ni de los programas de mano del estreno en Pamplona.

<sup>634</sup> Esta referencia da idea de que el proyecto *Viejo arcón* (1962) ya estaba en marcha en la cabeza de los autores en estas fechas.

El maestro Morondo entregó la batuta a Eliseo Pinedo para que éste dirigiera la interpretación de su propia obra. Y lo hizo con seguridad y acierto, con perfecta matización.

El éxito de 'Oria' y de su autor, el maestro Pinedo, fue verdaderamente rotundo, y de ello nos congratulamos muy sinceramente." (*Nueva Rioja*, 14 de junio de 1958, pág. 3)

Sin embargo, la obra no fue entendida, tal y como explicaba J. L. Alonso al hablar del momento en sus entrevistas para este estudio. No fue comprendida ni por el público que aplaudió educadamente, ni por los músicos locales, que no estaban preparados para esta novedosa visión del folclore ni de la música en general. Es una evidencia de la falta de una educación musical moderna, especialmente en provincias (Gracia y Ruiz Carnicer, 2004, pág. 373). La labor difusora y educadora respecto de la modernidad musical, que se estaba llevando a cabo en algunos círculos de Madrid y Barcelona (García Manzano, 2002, pág. 210) son impensables en el Logroño de los años cincuenta. No se tiene constancia de que la obra haya vuelto a ser representada en su orquestación original tras su estreno.

Técnicamente, la obra puede considerarse como un centón (Ogas, 2010, pág. 238), es decir, una obra compuesta en su totalidad por citas, puesto que su contenido se limita a melodías que, agrupadas en cuatro movimientos por su afinidad geográfica, conforman una nueva.

#### 1.1.1. El nuevo concepto técnico compositivo

Sin ánimo de considerar a Pinedo como pionero, sus experiencias con los sistemas del contrapunto libre<sup>635</sup> y otras técnicas del citado manual hacen que su propuesta aparezca como novedosa en un campo excesivamente arraigado en la tradición y extraño a las novedades como fue el de la composición tras la Guerra Civil. Las directrices estéticas se orientaron, por un lado, a evitar cualquier acto de modernidad ajena al concepto de la España tradicional (Fandiño Pérez, 2009, pág. 607), y por otro a reivindicar la música tradicional como algo ancestral, inmutable y casi racial. Teniendo en cuenta que en el contexto nacional la denominada Generación del 51 – la primera que mostrará interés por las vanguardias europeas de la década de los cuarenta– no puede considerarse operativa hasta final de los cincuenta, la música de Pinedo se muestra altamente innovadora. En 1957 presenta momentos de politonalismo, cercano al atonalismo – todavía no por procedimientos seriales, pero lo hará en breve, y en sintonía como otros compositores independientes como G. Gombau y J. Homs (Cureses de la Vega, 2001, págs. 151, 157)– mediante la yuxtaposición de bloques melódicos, empleando el contrapunto como base técnica. En una situación de evidente aislamiento y desinformación de las tendencias

---

<sup>635</sup> La composición con este sistema no trata de construir meras estructuras con conocimientos matemáticos, puesto que, cuando se las separa de esos pasajes y se interpretan fríamente al piano, suenan "mal" (Searle, 1957, pág. 53).

vanguardistas europeas contemporáneas, Pinedo afronta en solitario la búsqueda de una sonoridad propia.

El procedimiento de tratar el material folclórico en distintas texturas –monodia acompañada, polifonía, contrapunto imitativo, alternancia de temas– no es novedoso, puesto que Reveriano Soutullo (1890-1932), quien basa su *Suite Vigo* (1911) en la cita<sup>636</sup> y en la transformación de materiales folclóricos (Jurado Luque, 2019, pág. 360), Ricardo Fernández Carreira (1881-1959) en *El Pórtico de la Gloria* (1949), Pedro Echevarría Bravo (1905-1990) y otros muchos ya lo emplearon. El procedimiento de Soutullo es la rapsodia y difiere esencialmente de la suite de Pinedo. Fernández Carrerira parte de una *vox organalis* para trazar una polifonía de carácter arcaizante (Cancela Montes, 2018, pág. 997). Pedro Echevarría Bravo sigue los principios de la estética franquista (Ayala Herrera, 2018, pág. 182). Lo novedoso en Pinedo es la concepción politonal de su propuesta.

Por este camino un nuevo lenguaje musical puede desarrollarse, vivificado por diversos subgrupos dentro de un solo diseño, sin que el conjunto del grupo deba permanecer asentado sobre un fundamento tonal en el sentido clásico; de hecho, quedando generalmente desprovisto de fundamento. De consiguiente, no debe sorprendernos que en los comienzos del desarrollo moderno tales armonías fueran simplemente calificadas de atonales, a pesar de que no solamente no lo eran, sino que en virtud de su multitonalidad se basaban en un principio casi totalmente opuesto (Reti, 1965, pág. 96).

A esos procedimientos novedosos les aplica conceptos tradicionales, pero empleados de una manera distinta. En este sentido, cabe destacar el insistente empleo de las notas pedal, un recuerdo de la zanfona<sup>637</sup> o de la gaita de bota<sup>638</sup> rememorando los orígenes del canto popular. En Pinedo, dado que lo usa como una sola nota y a veces como dos o tres voces –en forma de quintas o de quintas y octavas–, se puede identificar con los bordones de un instrumento cercano a las esencias del pueblo.

---

<sup>636</sup> La cita, como estrategia compositiva esencial, es un fenómeno del siglo XX (Hatten, 1994, pág. 219).

<sup>637</sup> La zanfona en La Rioja, como instrumento de origen medieval con origen en el *organistrum* o la *simfonia* (González Matellán, 2015, pág. 490), está muy vinculada a toda la tradición musical del Camino de Santiago. Vivió una época de declive en las décadas centrales del siglo XX, llegando casi a desaparecer. Sin embargo, en las últimas décadas está siendo recuperada por los aficionados al folclore riojano, destacando Daniel Latorre, quien es a la vez *luthier* e instrumentista.

<sup>638</sup> La gaita de bota o gaita de odre, denominada normalmente como “gaita gallega” en La Rioja, fue un instrumento que se ha documentado como muy habitual hasta las dos primeras décadas del siglo XX en La Rioja (Quijera Pérez, 1995). Sus roncoses –o roncos– mantienen una nota pedal, aunque los ejemplos recogidos en La Rioja solo mantienen un roncón por instrumento (Quijera Pérez, 1988, pág. 397). La gaita de bota, que permitía una mayor continuidad y soltura a la danza, fue sustituida por la gaita ordinaria –o dulzaina– con o sin llaves.

### 1.1.2. El folclore como germen de la suite

Partiendo de la teoría de los tópicos musicales de Leonard Ratner, distintos estudiosos del folclore aportan diferentes tipologías, pudiendo variar estas incluso dentro de los trabajos de un mismo investigador. El “universo de tópicos” de *Suite Oria* se circunscribe al ámbito de La Rioja<sup>639</sup>, principalmente en un ambiente rural, también ampliable al urbano<sup>640</sup>. Esta delimitación cultural geográfica (Ruiz Antón, 2015, pág. 189) no excluye, sino que aglutina por razones territoriales.

Las referencias previas de Pinedo en este sentido acuden a los tópicos riojanos recogidos en el *Cancionero* de Kurt Schindler –un total de treinta y siete canciones– que fueron agrupadas por Bonifacio Gil en distintas categorías. Pinedo poseía una copia autógrafa de Gil de esta categorización y algunas de las canciones de esta recopilación aparecen como las primeras melodías de sus libretas de recopilación folclórica. Gil realiza la categorización de tópicos en función de “los perfiles del tipo melódico y rítmico de las melodías” (Romeu Figueras, Tomás y Crivillé i Bargallo, 1987, pág. X). Sin embargo, la agrupación que Pinedo realiza, según la función de cada una de las piezas musicales, lleva a una clasificación en base a su significado más que por su categorización genérica –punto de vista relacionado con su significante y por lo tanto más técnico– (Ferreiro Carballo, 2019, pág. 326). También es preciso tener en cuenta una tipología implícita en el trabajo de Pinedo, que es la relacionada con la localización geográfica, ya que esta estructuración sirve al compositor para definir la agrupación de las melodías en los diferentes movimientos de la suite. Aunque su desubicación del entorno pueda suponer una pérdida de su significación, el conocimiento de la carga semiótica contenida en los materiales tomados del folclore permite mantener una vinculación con parte de su origen.

---

<sup>639</sup> Aunque algunos de los tópicos rítmicos y melódicos son extrapolables a otras regiones españolas, la geografía riojana define a su vez una forma diferenciada atendiendo a las tradiciones locales y a la orografía de la región. En este sentido, cada uno de los siete valles que nutren al Ebro –y el del propio Ebro– conforman un paisaje físico y sonoro particular.

<sup>640</sup> Incluyendo en la consideración de urbano a localidades como Santo Domingo, Haro, Calahorra o Logroño, cuya vinculación con el mundo rural en los años cuarenta o cincuenta del siglo XX era enorme. Logroño, la población mayor de La Rioja, disponía en 1950 de 50.080 habitantes, frente a los 151.021 habitantes del año 2020. <http://www.xn--logroo-0wa.es/wps/portal/web/inicio/unidadesMunicipales/estadistica/poblacion>. [Última consulta: 24 de octubre de 2021].

### 1.1.3. Estudio analítico de la suite

Se explican a continuación los cuatro movimientos de la suite, considerando en cada uno, independientemente, sus fuentes musicales y sus referencias con respecto al folclore riojano. Se estudian también las analogías y diferencias con respecto al uso de las técnicas del contrapunto libre o de otras que difieren del repertorio anterior. A partir de ahora se convertirán en una especie de sistema compositivo que define un lenguaje personal.

#### 1.1.3.1. N.º 1 *Aurora* [EP 301-A]

Pinedo emplea en esta pieza distintas frases –o semifrases– tomadas de cuatro canciones populares del entorno de Cervera de Río Alhama. Todas son de carácter religioso, y se denominan genéricamente campanillas, auroras, auroros<sup>641</sup> o cantos de aurora. En este caso, los nombres concretos de las canciones elegidas por el compositor son *Campanillas*, *Campanillas del Santo Cristo del Perdón*, *Campanillas de Nuestra Señora del Monte* y *Campanillas de San Gil*.

Los elementos melódicos han quedado definidos en su correspondencia con las frases del folclore riojano y se han denominado de F1 a F7. El motivo melódico F1, en el análisis estructural y paradigmático que sigue, se corresponde con la canción religiosa *Campanillas*<sup>642</sup>, recogida por Pinedo con el n.º 82 en su cuaderno n.º II de folclore. El texto de esta canción es coincidente con un villancico popular de varios lugares de España, con modificaciones en las letras y por lo general con distintas músicas. El inicio en casi todos los casos dice: “Es María la caña del trigo”<sup>643</sup>. Pinedo la recogió en *fa mayor*, aunque la emplea en *sol mayor*<sup>644</sup>. La canción original tiene dos partes, la segunda indicada “más despacio”. Se trata de la misma melodía con un añadido de dos compases (cc16-17), los cuales empleará para articular las distintas entradas de F1. La melodía de ocho compases está dividida en una primera semifrase que cadencia en la dominante y otra que vuelve a la tónica.

---

<sup>641</sup> Denominación vinculada a una agrupación musical que interpreta, por las calles de la localidad, coplas al alba –con letras en relación a la festividad correspondiente– para invitar a los vecinos de un barrio o localidad a participar del rosario (López Núñez, s.f.). Su origen se remonta al siglo XVIII (Asensio García J., 1999)

<sup>642</sup> Esta canción no tiene ningún subtítulo que la diferencie de otras campanillas.

<sup>643</sup> Volverá a recurrir a esta canción en *Viejo arcón* [EP 302-F] y en el boceto de *Es María la caña* [EP 506].

<sup>644</sup> AMTH. Entre los materiales a lápiz existe una versión de esta obra para coro mixto a cuatro voces más otros cuatro pentagramas de reducción orquestal que se corresponden estructural y motivicamente con los primeros 57 compases de *Aurora* en la *Suite Oria*. Al inicio de esta versión, en *fa mayor*, Pinedo indica “Un tono Alto”.

## Campanillas [Es María la caña del trigo]

Cervera del Río Alhama  
Recopilador: Eliseo Pinedo  
[nº 82 cuaderno II]

[ Moderato ]

Es Ma - ri - a la ca - ña del tri - go, San Jo - sé la es - pi - ga y el Ni - ño es la flor.

Y el Es - pí - ri - tu San - to es el gra - no, que a - lli - es - tá me - ti - do por o - bra de Dios.

16 más despacio  
Va - mos con fer - vor a re - zar el Ro - sa - rio a Ma - ri - a, que es la me - jor gui - a y per - fec - to a - mor.

nº 1 Aurora  
c5 oboes (a 1 voz)  
c14 clarinetes (a dúo)

Imagen 115. Melodía original de *Es María la caña del trigo*, de Cervera del Río Alhama (pentagrama superior) y su empleo en *Aurora* dentro de la *Suite Oriá* (pentagrama inferior del primer sistema) (n.º 82 del cuaderno II).

La siguiente melodía (F2) proviene de *Campanillas del Santo Cristo del Perdón*, recogida en el cuaderno n.º II con el n.º 89. Está en *re mayor* – Pinedo la transporta a *sol* para *Aurora*– y aparece estructurada en tres secciones diferenciadas por su compás, aunque Pinedo solo emplea los ocho primeros. El motivo melódico se caracteriza por su salto ascendente de sexta en la anacrusa y el ritmo de corchea con puntillo y semicorchea con movimiento diatónico. El compositor modifica ligeramente el cierre de la frase, creando un motivo sincopado que rompe la simetría de las semifrases, al eliminar el último compás y modificar el séptimo.



## Campanillas del Santo Cristo del Perdón

Cervera del Río Alhama  
Recopilador: Eliseo Pinedo  
[nº 89 cuaderno II]

**Andantino**

Con bri-lan-tez se a-cer-ca ya la cla-ri-dad del di-a tres. Sa-lu-da pues la San-ta Cruz del buen Je-sús lle-no de fe.

**despacio**  
solo

Os doy, os doy Cris-to del Per-dón mi co-ra-zón. Con hon-da-a-le-gri-a, hen-chi-dos de a-mor, dí-ga-mos que vi-va el Cris-to del Per-dón. Con dón

Imagen 116. *Campanillas del Santo Cristo del Perdón*, de Cervera del Río Alhama (pentagrama superior) y su empleo en *Aurora* dentro de la *Suite Oriá* (pentagrama inferior de los dos primeros sistemas) (n.º 89 del cuaderno II).

La tercera canción cerverana es *Campanillas de Nuestra Señora del Monte*. Recogida por Pinedo en su cuaderno n.º II como n.º 88, es una canción religiosa de la que extrae diferentes fragmentos. La primera aparición es la cabeza del motivo inicial (F3). Puesto que la canción está en compasillo y *Aurora* en 3/4, Pinedo debe hacer saltar la melodía por encima de la barra de compás. A partir del *Andante* (c58) las entradas se producen con mayor frecuencia y se desarrolla esencialmente a partir de las diferentes semifrases de esta canción –que transporta de *do* a *sol*<sup>645</sup>. La segunda parte de la frase está indicada como para cantar a “solo” los dos primeros compases y en “coro” los demás y la sección siguiente está en 3/4 y comprende los

<sup>645</sup> Esta música es susceptible de ser analizada y armonizada tonalmente, a diferencia de otras melodías tradicionales que requieren del uso más recomendable de la modalidad.

cc33-40, correspondiéndose con la frase de ocho compases que apareció por primera vez en *Aurora* en el c40 en los violonchelos.

### Campanillas de Nuestra Señora del Monte

Cervera del Río Alhama  
Recopilador: Eliseo Pinedo  
[n.º 88 cuaderno II]

Andante

En el mon-te lla-ma-do los Can-tos Au-ro-ra fran-gu-te re-ci-be el cris-tia-no con-sue-lo in-mor-tal.

8 solo coro  
Dios-te Sal-ve, ni-ña can-do-ro-sa. O-li-va pre-cio-sa, flor sin mar-chi-tar. O-li-va pre-cio-sa, flor sin mar-chi-tar.

14 [todos]  
Hoy es di-a de Nues-tra Se-ño-ra del Mon-te, glo-ri-o-sa del Mon-te, glo-ri-o-sa la que a-pa-re-ció

21 solo coro  
en el mon-te lla-ma-do los Can-tos, la que hoy muy glo-ri-o-sa al cie-lo su-bió, la

25  
que hoy muy glo-ri-o-sa al cie-lo su-bió. Ve-nid con fer-vor. Ve-nid con fer-vor.

31  
A-re-zar el ro-sa-rio Ma-ri-a del Mon-te, glo-ri-o-sa que nos da su a-mor del Mon-te, glo-ri-o-sa que nos da su a-mor. Au-ro-

34  
ra del sol Di-vi-no que al mis-mo Dios e-na-mo-ras. Am-pa-rad al que os lla-ma, Vir-gen San-ta, be-lla Au-

41  
ro-ra. Oh Vir-gen San-ta del Mon-te dad-nos dad-nos la glo-ri-a, la glo-ri-a, la glo-ri-a, la glo-ri-a.

n.º 1 Aurora  
c40 obras  
c58 cuerdas

Imagen 117. *Campanillas de Nuestra Señora del Monte*, de Cervera del Río Alhama (pentagrama superior) y su empleo en *Aurora* dentro de la *Suite Oriá* (pentagrama inferior de los sistemas dobles) (n.º 88 del cuaderno II).

La cuarta canción religiosa –n.º 90 del cuaderno n.º II– se titula *Campanillas de San Gil*. Se trata de un *Adagio* en compasillo que consta a su vez de dos melodías. La primera es la que toma el compositor para la voz contrapuntística de los violonchelos a partir del c58, con una pequeña simplificación en el segundo compás.

## Campanillas del San Gil

Cervera del Río Alhama  
Recopilador: Eliseo Pinedo  
[nº 90 cuaderno II]

**Adagio**

Cer-ve-ra no des-pier-ta a ni-mo-so por-que hoy se ce-le-bra la fes-ti-vi-dad de San  
Gil, tu Pa-tro-no di-cho-so, que en-vi-a sus glo-rias a la ve-cin-dad. Ya se a-  
cer-ca la Au-ro-ra ri-ci-ente, la que un nue-vo dí-a nos vic-tre-a-nun-ciar, es la  
fes-ta del gran pe-ni-ten-te, San Gil ven-tu-ro-so, nues-tro ti-tu-lar.  
Cris-tia-nos lle-gad. Al ro-sa-rio San-to y fer-vo-ro-so y  
ve-réis la j-ma-gen del I-lus-tre A-bad. Ve-nid a o-fre-er a-la-ban-zas mil. Al Pa-  
trón hoy con voz en-tu-sias-ta dí-ga-mos que vi-va que vi-va San  
Gil. Al Pa Gil que vi-va San Gil, que vi-va San Gil.

Imagen 118. *Campanillas del San Gil*, de Cervera del Río Alhama (pentagrama superior) y su empleo en *Aurora* dentro de la *Suite Oria* (pentagrama inferior del primer sistema) (n.º 90 del cuaderno II).

Existe una melodía (F7 en el análisis) que no ha podido ser vinculada con ninguna de las recogidas por Pinedo ni localizada en los cancioneros de Fernández Rojas o de Gil García.

Estructuralmente este movimiento de unos tres minutos de duración contiene dos grandes secciones. La primera es un *tempo Moderato* con cincuenta y siete compases y la segunda un *Andante* de tan solo diecisiete compases, con motivos nuevos añadidos y una fragmentación

motívica más densa. Esta estructura puede apreciarse visualmente en el gráfico número 17, al final de este subcapítulo.

Paralelamente a su división horizontal, *Aurora* está estructurada verticalmente, es decir simultáneamente, en tres grandes planos sonoros. Este es un procedimiento que aparece por primera vez en la producción original de Pinedo, pero va a ser una constante a partir de ahora. Un nuevo sello personal.

El primer plano es el de las melodías o frases tomadas del canto popular riojano, siendo el principal y el más evidente. Corresponde a los motivos denominados en el análisis con la letra F. El segundo plano es un acompañamiento –denominado como A1, A2, etc.–, elaborado por combinación una serie de pequeñas células en valores de blanca con puntillo, blancas o redondas y llega hasta el *Andante*. El tercer nivel es un pedal sobre *sol* y su quinta, *re*. Corresponde a la citada evocación de los bordones en la zanfona.

El hilo conductor de la primera sección es la frase F1, tomada de *Campanillas*. Esta frase de ocho compases –más la pequeña sección de dos compases indicada como “más despacio” en el original popular– se repite hasta seis veces, comenzando en el c5 con el oboe –en posible emulación del sonido de la dulzaina riojana–, quien presenta el tema F1 a una voz.



Imagen 119. Motivo F1 en *Aurora* (volumen II, anexo 11, págs. 207-208).

F2 es el contrapunto a la línea principal F1. Todas sus apariciones lo hacen en la misma tonalidad. Una vez F1 ha sido presentada por oboes y el dúo de clarinetes, y en el momento en que las flautas lo interpretan en la octava aguda, dan paso a F2 en los oboes a dúo y en un registro medio que permite diferenciar la línea melódica nueva respecto de la inicial. El empleo de dos melodías de origen popular en paralelo puede rastrearse ya en *Petrushka* de Stravinski (Taruskin, 1996, pág. 706). El compositor ruso parte de folclore publicado años antes, mientras que Pinedo elabora las texturas a partir de sus propias investigaciones de campo.



Imagen 120. Motivo F2 en *Aurora* (volumen II, anexo 11, págs. 209-210).

El tercer motivo melódico (F3) espera su aparición a que se hayan desarrollado por lo menos dos pasajes contrapuntísticos.



Imagen 121. Motivo F3 en *Aurora* (volumen II, anexo 11, pág. 213).

F4 proviene de la misma canción, pero de su sección final, ya en 3/4. Tanto F1 como F2 y F4 no volverán a ser empleados en la sección final de este movimiento. Se producen, a partir de aquí, una serie de contrapuntos libres entre las melodías que poco a poco van fragmentando y reduciendo los motivos hasta llegar a una atomización en la cual solo queda del original la cabeza de poco más de un compás de extensión.



Imagen 122. Motivo F4 en *Aurora* (volumen II, anexo 11, págs. 211 y 212).

Cuando llega el *Andante*, el compás de compasillo hace que los temas con ese compás como base –F3, F4, F5, F6– aparezcan de una manera más natural. Sin embargo, se produce una fragmentación de motivos, con poco más de dos compases por cada uno, por lo que se pierde esa idea de nuevo compás. Se producen unas constantes yuxtaposiciones entre ellos, mediante entradas en canon y en estrecho, que generan una sensación cercana a la indeterminación o a la aleatoriedad.



Imagen 123. Motivo F5 en *Aurora* (volumen II, anexo 11, pág. 215).



Imagen 124. Motivo F6 en *Aurora* (volumen II, anexo 11, pág. 214).



Imagen 125. Motivo F7 en *Aurora* (volumen II, anexo 11, págs. 215-216).

El segundo plano sonoro está elaborado de una manera compleja a base de la variación constante de pocas notas. Se ha estructurado en las siguientes siete células:

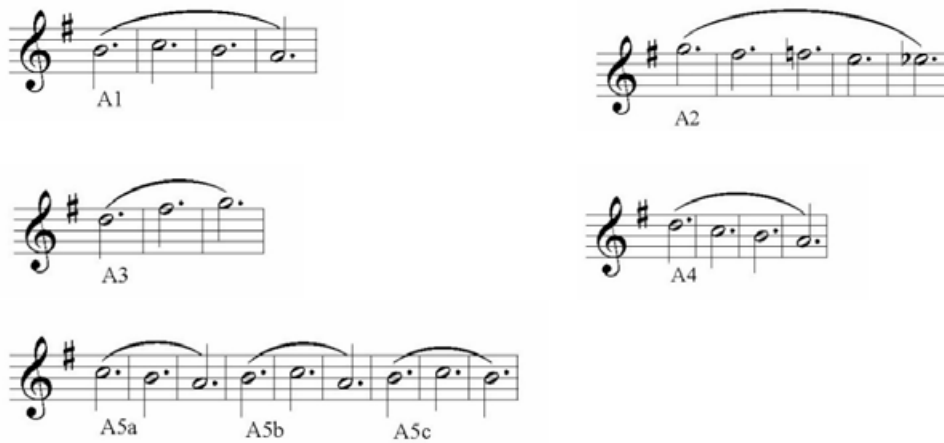


Imagen 126. Motivos que conforman el segundo plano en *Aurora*, de la *Suite Oria* (volumen II, anexo 11, págs. 207-213).

Por su parte, el tercer plano sonoro se presenta en forma de complejo *ostinato*<sup>646</sup>. El estudio de los cuatro primeros compases puede servir como base para entender el juego que realiza con esta parte, aparentemente un acompañamiento armónico<sup>647</sup>. Un pedal –que se extiende desde el c1 hasta el c57– está formado por las notas *sol* y *re*. Otras notas, como son el *la*#4 antes del *si*4 y *mi*5 antes del *re*5, funcionan como apoyaturas. El acorde resultante es *sol mayor* por la constante aparición del *si* natural. Esta nota *si*, colocada en la parte intermedia de las cuatro voces del acorde, varía a modo de floreo con la nota ascendente o descendente, coincidiendo su inicio con el motivo A1. Es decir, depende estructuralmente de él. En la imagen siguiente, en el pentagrama de la izquierda está la partitura reducida del *ostinato*, mientras que a la derecha aparece el esquema de los mismos primeros cuatro compases sin notas de adorno<sup>648</sup>.



Imagen 127. Esquema armónico del ostinato en *Aurora* de la *Suite Oria* (volumen II, anexo 11, pág. 207-213, cc1-57).

Analizando el motivo a lo largo de los 57 compases, reduciéndolo a una nota por compás, se crea un *ostinato* ondulante con una serie de patrones –indicado en la imagen que sigue con el corchete, como suma de a y b– que se suceden de la siguiente manera:

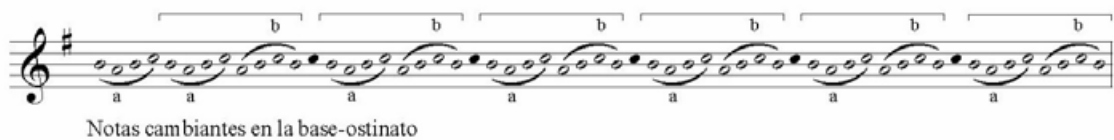


Imagen 128. Motivo variable en el ostinato de *Aurora* en la *Suite Oria* (volumen II, anexo 11, pág. 207-213, cc1-57).

<sup>646</sup> El empleo de *ostinati* y largos pedales es común con algunos trabajos de R. Fernández Carreira (Cancela Montes, 2018, pág. 1.001)

<sup>647</sup> Aparentemente, porque no tiene el sentido de textura armónica habitual de acompañamiento a una melodía conforme a un plan tonal relacionado con el discurso melódico.

<sup>648</sup> Las notas de tamaño mayor de este esquema de la derecha son las que forman el movimiento oscilante en grupos de cuatro compases.

Las notas negras *do* son las que se escapan de los patrones de cuatro notas y aportan irregularidad a un *ostinato* que está organizado en función de las frases de nueve compases del motivo F1, al que sigue escrupulosamente en cada aparición.

Finalmente, un cuarto plano lo constituye el pedal de *sol* que mantiene desde el número 2 de ensayo (c32) en el contrabajo, en diversas alturas, y que se refuerza con una escala en valores de blanca con puntillo del clarinete bajo desde el c37 hasta el c48.

En la segunda sección de *Aurora*, los segundos planos son menos importantes ya que la textura en el plano principal se vuelve más densa y el acompañamiento se limita a una escala descendente de *sol mayor*, en octavas.

Este primer movimiento es el más complejo, compositivamente hablando, de los cuatro que conforman la suite. Si bien en los demás se van a encontrar con mucha frecuencia los tres planos explicados –melodías en contrapunto, zona pedal y acompañamiento al servicio de la melodía predominante, modal o tonalmente– la realización del plano del acompañamiento de *Aurora* es de una elaboración muy cuidada. A lo largo de toda la forma A-B destaca una clara diferenciación de planos, aumentando la densidad a medida que va avanzando la pieza, de una manera orgánica, siempre con dirección hacia adelante. El cambio de *tempo* se produce en un momento de clímax, cuando la densidad parece que ha llegado al máximo, coincidiendo con la aparición de los metales. Por ello, en la siguiente sección, para poder seguir aumentando la textura, recurre a la fragmentación y a la forma de mosaico.



Gráfico 17. Esquema estructural y paradigmático de 1. *Aurora* de la *Suite Oria*. Elaboración propia.

**Suite Oria, Nº 1 Aurora**

**[Moderato]**  
 Compañillo 3/4

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74

**[Andante]**  
 Compañillo

11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58

59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74

Escala descendiente de sol mayor (2 octavas)

Notas cambiantes en la base-ostinato

1.1.3.2. N.º 2 *Villancico* [EP 301-B]

Todos los motivos melódicos de este segundo movimiento están extraídos de la canción vinculada con Santo Domingo de la Calzada titulada *Villancico de la Rueda*, un tópico musical de carácter religioso en origen, más conocido como “Resuene” en la localidad.

Alrededor de 1916 se optó por interpretar el conocido como *Resuene*, que triunfó de tal manera que todavía se sigue interpretando. Sin embargo, dicha pieza, compuesta por Villadagut<sup>649</sup> en 1818, no es un villancico compuesto para este acto de la Rueda, sino que fue realizado para ser cantado el 12 de mayo, festividad de Santo Domingo de la Calzada. (Díez Morrás, 2016)

El compositor los escoge de las primeras páginas de esta obra, cuyo original tiene una duración total aproximada de casi doce minutos<sup>650</sup>. El original de Villadagut muestra diversas secciones que casi siempre comienzan con una parte instrumental que adelanta lo que luego va a interpretar el coro<sup>651</sup>. Pinedo a veces toma elementos de la parte vocal y a veces de la instrumental. Se han localizado los seis motivos melódicos que emplea Pinedo para sus seis minutos de música.

La frase F1 es el motivo melódico y rítmico esencial del movimiento. Tan interesante le pareció a Pinedo que, además de en esta obra y en *Viejo arcón*, la empleó como cita en la introducción del *Himno de la Provincia*. El compositor le opone a esta melodía, a modo de contrapunto, la frase F2 que es con la que se inicia instrumentalmente el villancico original. F3 es un contrapunto que podría considerarse una variación sobre el pedal que mantienen tenores y especialmente bajos a partir del c20. El motivo F4 corresponde a la segunda parte del tema principal, destacando los cromatismos y el movimiento por grado conjunto sobre valores de negras y blancas. La frase F5 corresponde a un motivo que se inicia instrumentalmente en el c37 del villancico original. Está formado por ocho compases en dos semifrases que se diferencian entre sí por su resolución, ya que la segunda mitad de cada semifrase prepara, mediante apoyaturas, la cadencia a la tónica o a la dominante. Finalmente, toma de la sección de *Aria* del original el motivo F6, que actúa como contrapunto a F5, incidiendo en la sensación de bitonalidad.

---

<sup>649</sup> Aunque aparecen referencias a su composición a cargo de Vicente Blanco en 1832, parece que este trabajo se trata de una orquestación o instrumentación del original que compuso el maestro de capilla de la catedral, Miguel Villadagut.

<sup>650</sup> Según la grabación contenida en el CD realizado por la Coral Calceatense (VV.AA., 2009).

<sup>651</sup> Coro constituido originalmente por triples primeras –a veces dobladas en dos voces– y segundas, tenores y bajos.

## Villancico de la Rueda

Miguel Villadegut (1818)

Vicente Blanco (1832)

Ed.: Carlos Blanco Ruiz

The image displays a musical score for 'Villancico de la Rueda'. It is divided into four systems, each separated by a double bar line. The first system (measures 1-6) includes an instrumental part (labeled 'F2 Spirituoso' and 'f') and a vocal part (labeled 'Melodias en Pinedo', 'p', 'a2 Villancico', 'c12 violines', 'F4', 'c17 flautas'). The second system (measures 7-13) includes an instrumental part and a vocal part (labeled 'Melodias en Pinedo', 'c21 oboes'). The third system (measures 14-18) includes parts for 'Tiples 1ª y 2ª', 'Tenores' (with lyrics: 'Re - sue - ne, re - sue - ne, re - sue - ne la a - le - grí - a. Re - sue - ne, re - sue - ne, pu - bli - que - se, el con - ten - to'), 'Bajos', an instrumental part, and a vocal part (labeled 'Melodias en Pinedo', 'c12 flautas'). The fourth system (measures 19-24) includes parts for 'Tiples 1ª y 2ª' (with lyrics: 'Al ver que en es - te di - a se ad - mira un gran por - ten - to, Re - sue - ne, re - sue - ne,'), 'Tenores', 'Bajos' (labeled 'F3???'), and a vocal part (labeled 'Melodias en Pinedo', 'c17 flautas', 'c21 oboes').

Imagen 129. *Villancico de la Rueda* (original de M. Villadegut) y correspondencia con los motivos melódicos de Pinedo en la *Suite Oria* (pág. 1 de 3).

Villancico de la Rueda

The image displays a musical score for 'Villancico de la Rueda'. It is divided into four systems, each separated by a double bar line. The first system (measures 27-32) features three vocal parts: 'Tiples 1ª y 2ª' (Tenors 1 and 2), 'Tenores' (Tenors), and 'Bajos' (Bass). The lyrics are: 're-sue-ne la, a-le-gri-a. pu-bli-que-se, el con-ten-to, pu-bli-que-se, el con-ten-to, pu-'. The second system (measures 33-37) continues the vocal parts with the lyrics: 'bli-que-se, el con-ten-to, pu-bli-que-se, el con-ten-to, pu-bli-que-se, el con-ten-to.' Below the vocal parts, there are two staves for 'Parte instrumental' and 'Melodias en Pinedo'. The third system (measures 38-41) shows the instrumental parts. The fourth system (measures 42-45) also shows the instrumental parts. At the end of the fourth system, there are two small musical diagrams: one labeled 'FS' and another labeled 'f' with 'c39 osteda' below it.

Imagen 130. *Villancico de la Rueda* (original de M. Villadegut) y correspondencia con los motivos melódicos de Pinedo en la *Suite Oria* (pág. 2 de 3).

Villancico de la Rueda

The image displays a musical score for 'Villancico de la Rueda'. It is divided into three systems, each with three staves. The top staff is for 'Tiples 1ª y 2ª' (Vocals), the middle for 'Parte instrumental', and the bottom for 'Melodías en Pinedo'. The first system is marked '1' and 'Aria', with a chord symbol 'F6' above it. The lyrics are: 'La gra - ti - tud de es - te pue - blo que al San - to de - be su'. The second system is marked '4' and continues the lyrics: 'ser e - xi - ge que en es - te dí - a re - sueñe el san -'. The third system is marked '8' and continues with 'to pla - cer.'. The Pinedo motifs are shown as melodic lines with various rhythmic values and accidentals.

Imagen 131. *Villancico de la Rueda* (original de M. Villadegut) y correspondencia con los motivos melódicos de Pinedo en la *Suite Oriá* (pág. 3 de 3).

Estructuralmente la obra presenta varias secciones que se van a ir repitiendo en forma de *reprise*. Comienza en un *tempo Vivo*, con un efecto que desarrolla a lo largo de doce compases y que es un juego compositivo arriesgado para el auditorio riojano de la época. Casi todos los instrumentos van entrando con una nota en trino, por familias: cuerdas, maderas y metales, siempre en orden de más agudo a más grave y manteniendo constante entre cada nota y la siguiente un valor de blanca y una distancia de cuarta justa descendente. Dado que hay

veintiuna entradas, los instrumentos deben realizar en ocasiones *divisi* para abarcar el registro total. Como las notas se van sumando, ya que no cesan de sonar, la densidad crece y se genera un *cluster* por acumulación de cuartas, cuya resolución es bruscamente cortada por un silencio. Las cuartas forman acordes consonantes al oído actual. El problema aparece cuando se sigue el ciclo y se van rellenando los huecos de las notas entre esas cuartas y surgen las segundas, que chocan con los sonidos que vienen escuchándose desde atrás, y se mantienen juntos a lo largo de los doce compases.

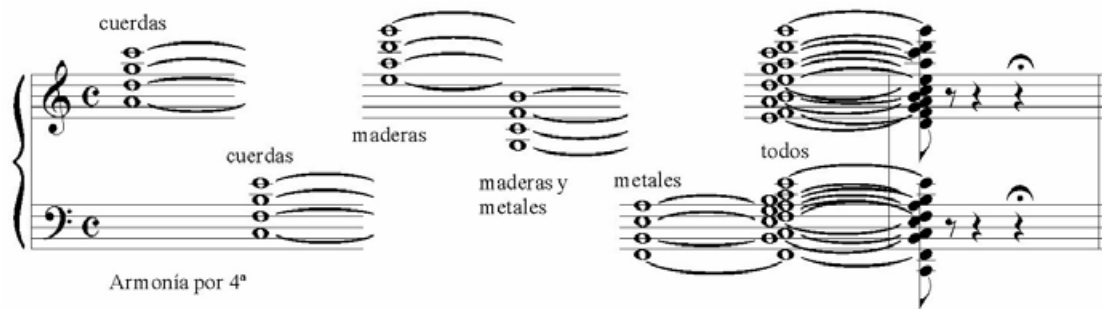


Imagen 132. Esquema de las armonías por cuartas en el inicio de *Villancico* en *Suite Oria*. Elaboración propia (volumen II, anexo 11, págs. 218-219, cc1-12).

Tras esta introducción, comienza la cita de los materiales melódicos tomados de la tradición religiosa de Santo Domingo de la Calzada. El *Allegretto* que sigue (cc13-39) empieza a trazar el juego contrapuntístico de varias voces con algunos de los motivos melódicos más reconocibles de la suite. El salto de cuarta justa que caracteriza la cabeza del tema es habitual en numerosos ejemplos de música popular<sup>652</sup>.



Imagen 133. Motivo F1 en *Villancico* en la *Suite Oria* (volumen II, anexo 11, págs. 218-219, cc13-16).

<sup>652</sup> Por ejemplo, en la música popular húngara recogida por Bartók que le ayuda a generar sistemas armónicos a partir de las invenciones armónicas (Antokoletz, 2006, pág. 61)



características que diferencian esta sección de las previas –y de la mayor parte de la *Suite Orias*– es que los motivos se transportan<sup>654</sup> cada vez que se presentan.



Imagen 136. Motivo F5 en *Villancico* en la *Suite Orias* (volumen II, anexo 11, págs. 222-223, cc40-47).



Imagen 137. Motivo F6 en *Villancico* en la *Suite Orias* (volumen II, anexo 11, págs. 222-223, cc40-47).

A este dúo, presentado de forma bitonal por sus alteraciones accidentales, el compositor le añade otras dos líneas que forman un segundo plano sonoro, a cargo de las trompas, que mantienen un pedal de *do* y *sol*. A partir del c56 se inicia una fragmentación de motivos y una reutilización de estos en diferentes alturas en forma de mosaico.

La siguiente sección (cc92-118) es una reexposición de los cc13-41. Sin embargo, como ocurre con la mayor parte de la música de Pinedo, la reexposición no es literal y altera elementos. La instrumentación también varía, al igual que la densidad orquestal, aumentando aunque se reserve el uso del metal para más adelante. Estos efectos instrumentales buscan un clímax cercano a una resolución del movimiento.

---

<sup>654</sup> Es habitual que presente las melodías en octavas correspondientes a la tesitura de cada instrumento, pero eso no se ha considerado como transporte.



La penúltima sección está de nuevo marcada como *Andantino* y es una especie de *reprise* de la sección de los cc40-91, aunque condensada en ocho compases que sirven para dar unidad al movimiento.

*Villancico* acaba con una *coda* (cc127-final) en la que vuelve a emplear el motivo melódico principal, ese contrapunto entre F1, F2, F3 y F4. La textura es compleja y abarca la totalidad de los instrumentos durante casi toda esta sección. Los últimos cinco compases presentan una ambigüedad armónica grande. Mientras que el metal en pleno repite por última vez (cc137-138) la segunda parte de F1, pero por aumentación de valores y armonizado a tres voces, el resto de la orquesta realiza en blancas una cadencia que se basa en la conducción horizontal de las voces extremas y en la disposición vertical de sonoridades por cuartas –o quintas como inversión de las cuartas– a lo largo de todo el ámbito de la orquesta. Pese a que se percibe como una cadencia sobre *do mayor*, porque las melodías de los últimos quince compases –sus armonizaciones por terceras– así lo van indicando, en la sonoridad del final el oído recuerda la introducción del movimiento con las armonías por cuartas.



Imagen 138. Reducción a dos pentagramas de la cadencia final en *Villancico* de la *Suite Oria* (volumen II, anexo 11, pág. 238, cc139-141).

La estructura de este movimiento es, tal y como se refleja en el gráfico 18 que sigue, más irregular que el primero, alternando tres *Allegrettos* con dos *Andantinos*, pero empleando motivos comunes entre *tempi*. También existe una correspondencia entre las secciones rápidas por un lado y entre las lentas por otro. Unas son diferentes presentaciones de los mismos procedimientos compositivos en forma de recordatorio y reaparecen variadas mediante la fragmentación y la instrumentación. Las sonoridades por cuartas del inicio y final aportan un punto experimental a la obra que tiene a la vez su representación interna en diversos pasajes armónicos de las otras secciones, aportando coherencia y unidad al movimiento.

Gráfico 18. Esquema estructural y paradigmático del Villancico de la Suite Oria. Elaboración propia.

**Suite Oria. Nº 2 Villancico**

**Vivo**  
**Allegretto**  
 Compañillo  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39  
 Acip  
 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91  
 Tamboriles  
 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141  
 Armonica P  
 Pedal solo  
 Pedal mlti-mis  
 Pedal solo  
 Cadencia final (et 139-141)

1.1.3.3. N.º 3 *Canción* [EP 301-C]

Los materiales temáticos empleados en este tercer movimiento son cuatro. Pinedo los obtiene del material popular recopilado por él mismo, aunque aquí con algunas excepciones. También recurre a la fragmentación de la melodía completa en semifrases, usando cada una como elemento independiente para el juego de contrapuntos mediante la yuxtaposición de bloques temáticos.

La primera frase (F1) pertenece a un villancico de Muro en Cameros<sup>655</sup>. Es una melodía en dos partes de la cual Pinedo solo emplea la primera, a su vez conformada por dos semifrases. Está originalmente recogida con el n.º 2 del cuaderno n.º I, en *re menor*<sup>656</sup> y está transportada por el autor a *sol*<sup>657</sup>. En la parte final de la canción popular se pueden rastrear los elementos melódicos que constituyen los motivos denominados en el análisis como F5 y F6. Al igual que ocurre con otras melodías empleadas en esta suite, F6 está ubicada en la canción popular antes que F5, lo que conlleva que, aunque se conozca la canción, la estructura aparezca fragmentada y, como en este caso, invertida en el tiempo. Dado que casi la misma melodía aparece en *El niño perdido*, otro villancico también de Muro en Cameros –canción n.º 4 del cuaderno n.º I–, se adjunta también esta pieza y su comparación con las melodías escritas por Pinedo en *Canción*.

F2 se corresponde con la canción popular *Ya se van los quintos madre*, registrada en dos fuentes diferentes de las notas de campo de Pinedo: en el cuaderno n.º II, con el n.º 70, y en el mismo cuaderno, pero con el n.º 94, ambos recogidos en Laguna de Cameros. Dado que la primera es sólo el estribillo y la segunda muestra mayor detalle con estrofas previas, el estribillo y una parte instrumental final, se empleará esta última melodía como referencia. Puesto que este estribillo lo va a emplear también en el cuarto movimiento de *Suite Oria*, aunque allí con mayor fidelidad al original, se copian en la partitura que sigue las dos versiones de Pinedo. Además, esta misma melodía también fue empleada como primer tema del popurrí que es el pasodoble *La Rioja* [EP 206].

---

<sup>655</sup> Aunque en la libreta correspondiente de Pinedo aparece como “Muro de Camero”, su denominación toponímica correcta es Muro en Cameros.

<sup>656</sup> Considerable también en modo eolio desde *re*, al no aparecer la nota sensible que pueda definir la tonalidad.

<sup>657</sup> Este tipo de transposiciones de materiales folclóricos, ajustándolos a las necesidades de la nueva composición, son habituales, por ejemplo, en Stravinski (White, 1984, pág. 221).

## En el portal de Belén

Villancico

Muro en Cameros  
 Recopilador: Eliseo Pinedo  
 [nº 2 cuaderno I]

En el por-tal de Be-lén Ha-cen lum-bre los pas-to-res Pa-ra ca-len-tar al ni-ño Que ha na-  
 ci-do en-tre las flo-res Ve-nid pas-tor-ci-tos, ve-nid a a-do-rar Al Rey de los cie-los que ha na-ci-do ya Ve-nid  
 a de-cir-le con ca-ri-ño fiel: San-to, San-to, San-to es! San-ta Ma-ri-a Vir-gen es.

Imagen 139. *En el portal de Belén*, de Muro en Cameros y su correspondencia con los motivos empleados por Pinedo en la *Suite Oria* (cuaderno I, n.º 2).

## El niño perdido

Villancico

Muro en Cameros  
 Recopilador: Eliseo Pinedo  
 [nº 4 cuaderno I]

Ma-dre en la puer-ta hay un ni-ño más her-mo-so que el sol be-llo.  
 Y di-ce que tie-ne fri-o. El po-bre ci-to, es-tá en cue-ros.  
 An-da di-le que en-tre. Se ca-len-ta-rá.  
 Por-que en es-te pue-blo ya no hay ca-ri-dad.

Imagen 140. *El niño perdido*, de Muro en Cameros y su posible correspondencia en la *Suite Oria* (cuaderno I, n.º 4 y volumen II, anexo 11, pág. 239, cc1-5).

## Ya se van los quintos

Laguna de Cameros  
Recopilador: Eliseo Pinedo  
[n° 94 cuaderno II]

All<sup>to</sup>

Los quin-tos de ho-ga-ño son que van a la lid, que van a la lid, que van a la lid,  
9 del pue-blo es-ta no-che se quie-ren des-pe-dir, quie-ren des-pe-dir, quie-ren des-pe-dir.  
17 Can-tan-do se van por la cues-ta a-ba-jo, can-tan-do se van por a-lli vol-ve-rán.

F2 en n° 3 Canción  
F7 en n° 4 Danza

25 Ya se van los quin-tos ma-dre, ya se va mi co-ra-zón,  
n° 3 Canción - e34 violines y violas  
n° 4 Danza - e77 violas y cellos

33 ya se va quien me ti-ra-ba chí-ni-tas a mi bal-cón.

41  
51  
58

Imagen 141. *Ya se van los quintos*, de Laguna de Cameros y la correspondencia en la obra de Pinedo en la *Suite Oria* (cuaderno II, n.º 94).

F3 y F4 son realmente dos semifrases de la misma melodía popular: *Ya se van los pastores*. Esta no está recogida en sus cuadernos ni en sus hojas o anotaciones. Tampoco es una melodía que se identifique exclusivamente con La Rioja, ya que diferentes fuentes la ubican en León, si bien el folclorista Joaquín Díaz la sitúa en los Cameros entre Soria y La Rioja (Mendiburu, 2015). La cuestión es que es una canción relacionada con la trashumancia y los montes riojanos mantienen aún esta tradición, aunque sea casi de forma simbólica o nostálgica. Pinedo no la cataloga en sus libretas, pero en su biblioteca se puede encontrar el libro de José Inzenga titulado *Ecos de España*, en su edición de 1873, que contiene escrito en la guarda de la reencuadernación una nota manuscrita<sup>658</sup> indicando:

NOTA = En esta colección hay tres Cantos Cameranos<sup>659</sup>, que son los siguientes:

1º = A las rejas de la Cárcel. 2º [Página] 25.

2º = Canto tradicional de la Noche de Ánimas [Página] 27.

3º = Ya se van los pastores a Extremadura [Página] 29.

También se podría pensar que es una melodía grabada en la memoria de todos los habitantes de la ciudad de Logroño, ya que el edificio central de Ibercaja, en el céntrico paseo de El Espolón, está rematado con una torre que contiene un reloj mecánico con carrillón en el que suena todos los días, a las doce del mediodía, esta música<sup>660</sup> de manera ininterrumpida desde 1948 (*La Rioja*, 24 de enero de 2015). La canción formaba, por lo tanto, parte del paisaje sonoro de Eliseo Pinedo, pues la Academia Provincial estaba a escasos 300 metros del carillón.

Pinedo la presenta en forma de variación por aumentación, es decir, amplía los valores del original al doble, quedando negras donde había corcheas. Esta variación, en un movimiento lento como este, hace que la melodía pase casi desapercibida en el juego contrapuntístico.

---

<sup>658</sup> M<sup>a</sup> Teresa Hernández, viuda de Pinedo, recuerda que su marido solía visitar “librerías de viejo” en sus viajes a Madrid, donde adquiriría materiales a buen precio. Rememora especialmente la preferencia por la librería del pasadizo de San Ginés. Este libro bien podría ser uno de ellos, puesto que la letra manuscrita no es la de Pinedo.

<sup>659</sup> AMTH. Inzenga, J. (1873). *Ecos de España*. Madrid: Romero y Marzo Editores. Tanto las mayúsculas como el subrayado son de las anotaciones del original.

<sup>660</sup> Carrillón al que sigue una estruendosa sirena que indica el mediodía “que recuerda el anuncio de la salida de las fábricas cuando a mediados del siglo XX Logroño era mucho más pequeño y contaba con sus industrias alrededor del Espolón” (*La Rioja*, 24 de enero de 2015).

## Canto de la sierra de Cameros

["Ya se van los pastores a Extremadura"]

Cameros

Recopilador: José Inzenga (1873)

The image shows a musical score for a song. It is written in 3/4 time and the key signature has two sharps (D major). The score is divided into two systems. The first system (measures 1-8) is marked 'F3' and 'c25 lira [Notación a mitad de su valor]'. The second system (measures 9-16) is marked 'F4' and 'c34 lira'. The lyrics are: 'Ya se van los pas to - res a Ex - tre - ma - du - ra. Ya se van los pas to - res a Ex - tre - ma - du / ra, ya se que da la sie - rra tris - te y os - cu - ra, ya se que da la sie - rra tris - te y os - cu - ra.'

Imagen 142. *Canto de la sierra de Cameros* en las versiones de Inzenga y de Pinedo (pentagrama inferior, volumen II, anexo 11, págs. 241-243, cc25-43).

Los tópicos musicales de este movimiento, por lo tanto, recorren los cantos navideños, los hábitos relacionados con la edad –los quintos– y la trashumancia. Es decir, reflejan las vivencias cotidianas de los habitantes de la sierra riojana de antaño.

Este es el movimiento más lento de la suite, con una duración cercana a los tres minutos y medio. Comienza, casi simultáneamente, con el *ostinato* que van a realizar los instrumentos más graves a lo largo de todo el movimiento y con el motivo F1. Está creado a partir de una nota pedal *sol* y de una célula de cuatro notas en escala descendente formando acordes. El pedal *sol* aparece constante en forma de diferentes valoraciones: de blanca y silencio de blanca, hasta el c48, y en redondas a partir del c49. La célula de cuatro notas –*sol, fa, mi, re*– aparece sola o formando acordes con su tercera o sexta superior. Cada ocho compases el pedal o la célula varían, de manera que son los mismos sonidos dispuestos de diferente manera, a los cuales cambia la valoración o las alturas y sus duplicaciones en diferentes instrumentos y octavas. Un esquema de esas variaciones sería el siguiente.

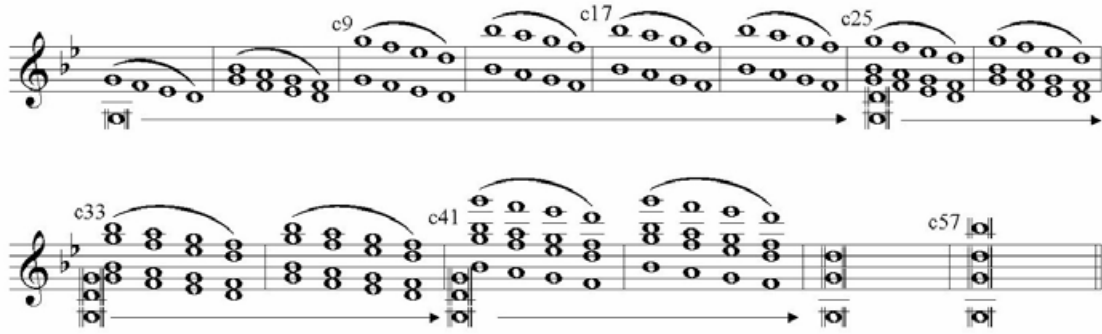


Imagen 143. Esquema de la base armónica –segundo plano sonoro– en *Canción de la Suite Oria*. Elaboración propia.

Por otro lado, es destacable también el plano de las notas pedal, *sol* y su quinta *re*, pero que no definen si la armonía es mayor o menor. Aunque la armadura ya nos indica la idea de que es *sol menor*, al no aparecer la sensible *fa* alterada, el oído detecta al inicio un modo eolio sobre *sol*. Sin embargo, en los últimos compases (c57 y ss.) nos lleva definitivamente de la modalidad eólica sobre *sol* a la tonalidad de *sol menor*, ya que los violonchelos incluyen el *si* que había estado evitando durante todo el movimiento y el nuevo motivo F5 aparece con el *fa*#, lo cual confiere un carácter tonal a la sensación cadencial del final de *Canción*.

F1 y F2 se enfrentan en contrapunto y el proceso se repite varias veces. Sin embargo, la repetición no es estricta, ya que cada bloque supone comenzar en una altura diferente alternadamente, a la tercera o la sexta superior o inferior, pero respetando la armadura y generando una melodía con interválica distinta sobre el mismo modo. Por lo tanto, la repetición es tonal, no real. Cada dieciséis compases vuelve a interpretar el motivo original y su repetición tonal transportada.



Imagen 144. Motivo F1 en *Canción de la Suite Oria* (volumen II, anexo 11, págs. 239-240, cc1-9).





Imagen 145. Motivo F2 en *Canción de la Suite Oria* (volumen II, anexo 11, pág. 240, cc9-16).

F3 y F4 son las dos semifrases de la misma canción *Ya se van los pastores*, que el compositor fragmenta para su uso como tercera voz contrapuntística.



Imagen 146. Motivo F3 en *Canción de la Suite Oria* (volumen II, anexo 11, págs. 241-242, cc25-33).



Imagen 147. Motivo F4 en *Canción de la Suite Oria* (volumen II, anexo 11, pág. 243, cc35-43).

El autor hace que se escuche claramente un ciclo completo de contrapuntos de F1 y F2 antes de introducir los nuevos motivos F3 y su continuación en F4. Ocurre lo mismo cuando espera hasta el c58 para acometer el motivo F5 y F6, los cuales no va a repetir. Estos actúan como un elemento “extraño” que ayuda a aumentar la densidad, que en ese momento alcanza a casi toda la orquesta. Con él anuncia la llegada del final de la pieza.



Imagen 148. Motivos F5 y F6 en *Canción de la Suite Oria* (volumen II, anexo 11, pág. 246, cc58-63).

En cierta manera, este movimiento se parece estructuralmente al primero, ya que la obra va realizando un incremento progresivo de su textura polifónica hacia el final, donde además se concentra la mayor intensidad sonora. Igualmente, encontramos diferentes planos de melodías en contrapunto, de pedales y de acompañamientos que van aumentando su densidad a medida que avanza la obra, a la vez que intensifica la fragmentación de motivos. Todo ello se ve reflejado en el siguiente esquema del gráfico 19:

Gráfico 19. Esquema estructural y paradigmático de la *Canción* de la *Suite Oria*. Elaboración propia.

**Suite Oria. N° 3 Canción**

**[Moderato]**  
 Compaes Binario

The diagram illustrates the structural and paradigmatic elements of the piece. It is organized into four sections, each with a specific color-coded background and performance instructions:

- Section 1 (Measures 1-10):** Features a red background. It includes measures 1-10 with notations F1, F1a, F1b, F1c, F1d, F1e, F1f, F2a, F2b, F2c, F2d, F2e, F2f, F3a, F3b, F3c, F3d, F3e, F3f, F4a, F4b, F4c, F4d, F4e, F4f, F5a, F5b, F5c, F5d, F5e, F5f, F6a, F6b, F6c, F6d, F6e, F6f. Performance instructions include 'Pedal col' and 'Pedal col/re'.
- Section 2 (Measures 11-24):** Features a light blue background. It includes measures 11-24 with notations F1, F1a, F1b, F1c, F1d, F1e, F1f, F2a, F2b, F2c, F2d, F2e, F2f, F3a, F3b, F3c, F3d, F3e, F3f, F4a, F4b, F4c, F4d, F4e, F4f, F5a, F5b, F5c, F5d, F5e, F5f, F6a, F6b, F6c, F6d, F6e, F6f. Performance instructions include 'Pedal col' and 'Pedal col/re'.
- Section 3 (Measures 25-39):** Features a light green background. It includes measures 25-39 with notations F1, F1a, F1b, F1c, F1d, F1e, F1f, F2a, F2b, F2c, F2d, F2e, F2f, F3a, F3b, F3c, F3d, F3e, F3f, F4a, F4b, F4c, F4d, F4e, F4f, F5a, F5b, F5c, F5d, F5e, F5f, F6a, F6b, F6c, F6d, F6e, F6f. Performance instructions include 'Pedal col/re'.
- Section 4 (Measures 40-63):** Features a light purple background. It includes measures 40-63 with notations F1, F1a, F1b, F1c, F1d, F1e, F1f, F2a, F2b, F2c, F2d, F2e, F2f, F3a, F3b, F3c, F3d, F3e, F3f, F4a, F4b, F4c, F4d, F4e, F4f, F5a, F5b, F5c, F5d, F5e, F5f, F6a, F6b, F6c, F6d, F6e, F6f. Performance instructions include 'Pedal col/re'.

Below the diagram, musical staves illustrate the notation for the first and second systems. The first system includes measures 1-10, and the second system includes measures 11-24. Dynamic markings (p1, p2, p3, p4, p5, p6) and articulation marks (F1a, F1b, F1c, F1d, F1e, F1f, F2a, F2b, F2c, F2d, F2e, F2f, F3a, F3b, F3c, F3d, F3e, F3f, F4a, F4b, F4c, F4d, F4e, F4f, F5a, F5b, F5c, F5d, F5e, F5f, F6a, F6b, F6c, F6d, F6e, F6f) are used to indicate specific musical features.

1.1.3.4. N.º 4 Danza [EP 301-D]

Si bien cada uno de los movimientos previos centraba sus tópicos populares en una comarca determinada –el primero en Cervera, el segundo en Santo Domingo, el tercero en la sierra de los Cameros–, para este último Pinedo se muestra más abierto geográficamente y va a emplear motivos melódicos y rítmicos de los montes riojanos, del valle del Ebro y de la zona intermedia entre ambos.

Se han identificado siete diferentes frases como elementos melódicos que generan toda la pieza<sup>661</sup>, siendo el primero (F1) la melodía completa de 16 compases de la canción *Verde está la hoja*, recogida por el autor en Almarza de Cameros, y contenida dentro de su cuaderno I con el número 42. Son muy pequeñas las variaciones con respecto al original, y siempre aparecen en el ritmo, quedando las alturas iguales. Como habitualmente, la línea melódica discurre por grados conjuntos, habiendo sido recogida en *la mayor* y empleada aquí en *sol*.

### Verde está la hoja

Almarza de Cameros  
Recopilador: Eliseo Pinedo  
[nº 42 cuaderno I]

F1  
Ver-de, ver-de, es tá la ho-ja de la no-gue-ra. Ver-de, ver-de, es tá y, e-lla se ca-e rá. Ta-ra-  
rán, ta-ra-rin-ri-ra-ran-ta. Ta-ra-ran-ta-ran-ta-ra-ran-ta. Ta-ra-ri-ta-ri-ri-ri-ra-rá, ta-ra-rán ta-ra-ran-tan-tá...

Imagen 149. *Verde está la hoja*, de Almarza de Cameros, y su correspondencia con la *Danza* de la *Suite Oria* (cuaderno I, n.º 42 y volumen II, anexo 11, págs. 247-248, cc5-20).

<sup>661</sup> Las frases que no han podido ser identificadas pueden tener un origen también popular y haber sido desdibujadas con el fin de adaptarse al contrapunto con las otras líneas. El trabajo de Stravinski para *La consagración de la primavera*, a través de sus cuadernos de notas (Taruskin, 1996, pág. 894), muestra hasta dónde pueden llegar a modificarse los motivos, convertirse en irreconocibles y perder la relación con la frase original. En cualquier caso, Pinedo tiende a respetar los motivos rítmicos –sin las características adiciones rítmicas de células stravinskianas, por ejemplo– y los motivos no identificados suelen tener un carácter más académico que popular.

Los motivos F2, F5 y F6 pertenecen todos a la misma canción, una de las melodías más populares, a la vez que de las más antiguas, del folclore riojano<sup>662</sup>. La ubica Pinedo en la pequeña localidad de Ventosa, aunque otros autores (Fernández Rojas, 1987, págs. 20, 21 y 182 del Vol. II) presentan también otros emplazamientos alternativos<sup>663</sup>. La canción está estructurada en dos partes, la primera en 2/4, predominando las semicorcheas, con carácter rítmico y numerosas notas repetidas. Pinedo realiza una variación por aumentación en corcheas, asignando los ocho primeros compases desde el c21 de *Danza* a los fagotes pero con un carácter grotesco al añadir constantes mordentes a distancia de semitono, como imitando el redoblar del tamboril<sup>664</sup>.

La segunda parte de la canción son los ocho compases restantes, que presentan una división de dos en dos compases, y que se podrían estructurar en a, a', b, a'. Pinedo emplea a y a' conjuntamente para definir su motivo F5, mientras que F6 se corresponde con b. Toda esta frase es una de las melodías más originales de la música popular riojana y ya fue usada también por el compositor en el pasodoble *La Rioja*, aunque ahí fue tratada de una manera muy diferente, mediante una textura de melodía acompañada. Aquí, se recuerda, el procedimiento básico es un contrapunto con textura polifónica. Las partes a y a' están en *sol menor*, mientras que b aparece en *sol mayor*. Esa indefinición modal la convierte en una melodía muy reconocible y característica.

---

<sup>662</sup> Existen referencias del siglo XVIII que ya citan a los danzadores de Ventosa (Asociación Cultural Espiral Folk de Alberite, 2014a).

<sup>663</sup> En concreto, Fernández Rojas la ubica tanto en El Cortijo como en Ventosa. La versión de El Cortijo no contiene letra y la parte más melódica –*Andante*– aparece al inicio, quedando la rítmica –*Vivace*– en la sección final, que es solamente instrumental. En su versión de Ventosa, el orden es el inverso, que es el que coincide con la forma en que habitualmente se interpreta en esta localidad, pero el *Andante* aquí presenta letra. La versión de Pinedo no varía el *tempo* –aunque sí el compás– y no tiene letra. El hecho de que pueda aparecer la misma canción en varias localidades no es excepcional y se puede entender ya que los músicos muy habitualmente son contratados en diferentes lugares (Asociación Cultural Espiral Folk de Alberite, 2014b) y emplean otros repertorios que ya conocen, algunas veces con razón de completar el tiempo de actuación. Luego, esas canciones más reconocibles se acaban haciendo familiares en la nueva población, con pequeñas variaciones.

<sup>664</sup> Lo que se conoce como *flam* en el argot técnico de la percusión.

## La Virgen Blanca

[Ventosa]  
Recopilador: Eliseo Pinedo  
[n° 93 cuaderno II]

21 flütes  
Notas a mitad de su valor

5

F5

9

c2 oboes  
En 2/4  
Notas en su valor original

13

F6

F5

v6 violines y violas

Imagen 150. *La Virgen Blanca*, de Ventosa, tal y como la recogió Pinedo y en su adaptación a la *Suite Oria* (cuaderno II, n.º 93 y volumen II, anexo 11, págs. 249-250, cc22-30, págs. 253-254, cc52-59).

F3 no ha podido ser localizado ni en las libretas de Pinedo, ni en los dos volúmenes de Fernández Rojas, ni en el *Cancionero popular de La Rioja* de Bonifacio Gil. F4 aparece en la obra en un momento crítico, cuando desaparece la sensación tonal o modal y los cromatismos dominan el pasaje. En el c43 el corno inglés reproduce la melodía de la canción *Ya está el pájaro verde* que Pinedo recogió como n.º 11 de su primer cuaderno de folclore.

## Canción

["Ya está el pájaro verde"]

Logroño

Recopilador: Eliseo Pinedo

[nº 11 cuaderno I]

The image shows a musical score for the song "Ya está el pájaro verde". It consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with the tempo marking "Allo" and a dynamic marking "F4". The lyrics are: "Ya es-tá el pá-ja-ro ver-de ron - din ron - dan-do na-ve - gué na-ve - gan-do pues-to en la es - qui - na." The middle staff is the piano accompaniment, with the instruction "c43 como inglés" below it. The bottom staff is a continuation of the piano accompaniment, starting at measure 9.

Imagen 151. *Ya está el pájaro verde*, de Logroño, y la modificación a la que la somete para su empleo en la *Suite Oria* (cuaderno I, n.º 11 y volumen II, anexo 11, pág. 252, cc43-50).

Finalmente, aparece la frase F7 que proviene de la canción *Ya se van los quintos*, de Laguna de Cameros, n.º 94 del cuaderno II y cuyo estribillo ya había sido empleado en el tercer movimiento de *Oria*. Aunque aquí vuelve a emplearla, la correspondencia entre el original y el material reflejado en el cuarto movimiento es mucho mayor, como puede verse en la partitura.

Sobre la estructura y la forma de este movimiento, hay que indicar que, pese a ser el más extenso en número de compases (170) no es el de mayor duración –aproximadamente unos tres minutos y medio– debido a su *tempo* más rápido, que alterna entre el *Allegretto*, el *Moderato* y un *Vivo* en la coda final.

Se inicia con un tamboril que define una frase rítmica de cuatro compases. Este motivo se puede localizar en muchas de las danzas tradicionales del centro de España y, por supuesto, en casi cualquier danza popular de La Rioja. Aunque Pinedo no documentó en sus estudios la parte percusiva de las danzas riojanas<sup>665</sup>, sí que la guardó en la memoria y aquí la recupera como elemento definitorio de la estructura tradicional: comienza el tamboril y cuatro u ocho compases después se inicia la melodía en la dulzaina, a veces en unísono, a veces a dúo. En este

<sup>665</sup> Algo que sí hizo Bonifacio Gil en su apartado de música instrumental (Romeu Figueras, José; Tomás, Juan; Crivillé i Bargalló, Josep, 1987, págs. 211-290)

movimiento de la *Suite Oria*, tras esos cuatro compases comienza la melodía *Verde está la hoja* (F1) en el oboe, una vez más como timbre más cercano a la dulzaina riojana.



Imagen 152. Motivo F1 en *Danza de la Suite Oria* (volumen II, anexo 11, págs. 247-248, cc5-20).

A partir del c21 –cambia de *Allegretto* a *Moderato*– F2 y F3 realizan el contrapunto a F1. La melodía de F2 aparece desfigurada con una serie de mordentes que, añadidos al hecho de estar presentes en el fagot en un registro agudo, la convierten en grotesca, casi una caricatura de la misma<sup>666</sup>. Cuando ya ha presentado todo este material motivico, el compositor lo fragmenta, reutilizando solo los dos últimos compases de cada frase, y lo reexpone tres veces, subiendo de octava cada vez.



Imagen 153. Motivo F2 en *Danza de la Suite Oria* (volumen II, anexo 11, págs. 249-250, cc22-36).



Imagen 154. Motivo F3 en *Danza de la Suite Oria* (volumen II, anexo 11, págs. 249-250, cc22-36).

---

<sup>666</sup> Se puede localizar un efecto similar en pasajes grotescos de *La consagración de la primavera* de Stravinski (Taruskin, 1996, pág. 900) a partir de sencillas líneas melódicas de origen popular.



Como tercer plano al contrapunto de tres melodías y del tamboril, Pinedo diseña de nuevo un pedal con *ostinato* armónico cambiante entre las notas *si* y *la*, a veces en grupos de dos y a veces en grupos de tres compases.

La siguiente sección (cc42-50) es un breve pasaje en *Allegretto* que rompe con todo lo anterior. Está construido sobre la base de una escala cromática en violines y violas en trémolo que verticalmente guarda una doble relación de quintas justas: violines primeros entre sí, en *divisi*, y violines segundos con violas. Sin embargo, entre las voces superiores de violines primeros y violines segundos y entre las de violines primeros graves y violas hay una segunda mayor, lo cual genera una disonancia que, mantenida a lo largo de los nueve compases, crea una sensación tímbrica muy particular<sup>667</sup>. Sobre este fondo cromático presenta el motivo F4 que corre a cargo del corno inglés y que está articulado en cuatro semifrases por unos golpes de timbal. El tema original, la canción *Ya está el pájaro verde*, aparece así como un elemento aislado de los demás y sin contrapunto alguno.



Imagen 155. Motivo melódico F4 en *Danza de la Suite Oria* (volumen II, anexo 11, págs. 252-253, cc43-54).

Le sigue una sección en *Moderato* que presenta otro nuevo motivo (F5) que corresponde a la segunda parte de la danza de *La Virgen Blanca*, la parte más melódica. Está destinada al dúo de oboes en cuartas. Le acompañan pequeños efectos orquestales en flautines y clarinetes.



Imagen 156. Motivo F5 en *Danza de la Suite Oria* (volumen II, anexo 11, págs. 253-254, cc52-60).

---

<sup>667</sup> Este pasaje lo empleará Pinedo en el último cuadro de *Viejo arcón*, denominado *Logroño*, sirviendo como música incidental para la escena de la gruta de la bruja, en un ambiente que retrotrae a un aquelarre ocurrido en Zugarramurdi a principios del siglo XVII y un posterior auto de fe a él vinculado en la ciudad riojana. Sin embargo, la primera vez que aparece en *Viejo arcón* añadirá una melodía realizada mediante procedimientos dodecafónicos. Aquí, en la suite, no emplea en ningún momento la serie de doce sonidos.

Entre ambas frases, el compositor presenta el motivo melódico F6 en las cuerdas y un compás después entra canónicamente en las flautas.



Imagen 157. Motivo F6 en *Danza de la Suite Oria* (volumen II, anexo 11, pág. 255, cc62-65).

Por debajo de estas líneas melódicas, que carecen de contrapunto, Pinedo coloca un pedal y un *ostinato*. Como es habitual, estos dos nuevos elementos guardan correspondencias con la línea melódica, ajustándose en este caso a las frases que cantan los oboes.



Imagen 158. Esquema armónico del *ostinato* y pedal en *Danza de la Suite Oria* (volumen II, anexo 11, págs. 253-256, cc51-72). Elaboración propia.

La siguiente sección (cc73-88) modula a *mi mayor*, tal y como indica la armadura en el número 2 de ensayo. Mantiene el mismo *tempo* y comparte la idea melódica previa pero lo hace agregando contrapuntos. La melodía principal aquí es una parte extractada de la frase F5 (cc72-76) en los violines, a la que le contesta a continuación F7 (cc77-80) en violas y violonchelos.



Imagen 159. Motivo F7 en *Danza de la Suite Oria* (volumen II, anexo 11, págs. 257-258, cc77-84).

Le sigue un *Allegretto* (cc89-103) en el que juega con el contrapunto a dos voces de F5 y F7 a lo largo de 16 compases. Como en el resto del movimiento, tiene una base armónica sobre los pedales de *mi* y *fa#*, junto con el *si*, y armonías con pequeñas disonancias que, al repetirse, acaban asimilándose como un efecto tímbrico que no distrae del discurso tonal.

La sección siguiente, desde el número 3 de ensayo hasta el c129, pese a que mantiene la armadura de *mi mayor*, dispone de tantas alteraciones accidentales que auditivamente se acerca más al *sol mayor*, al que definitivamente pasa en el c130<sup>668</sup>.

La sección final (cc130-160) es un *Allegro* que recoge los temas F2, F5 y F7. Súbitamente, se interrumpe el crescendo dinámico y de texturas y un *Lento* rompe el alboroto de las melodías superpuestas para realizar una pequeña broma musical de dos compases en el metal, dando paso a la *codetta*.



Imagen 160. Broma musical en *Danza de la Suite Oria* (volumen II, anexo 11, pág. 260, cc161-162).

---

<sup>668</sup> Este es un pasaje lleno de esos juegos canónicos por pequeños grupos de motivos (F2, F5 y F7) que se suceden a distancia de compás en forma de mosaico, realizando progresiones a la quinta superior (F2), a la sexta menor inferior (F5) y a la octava con una segunda voz añadida (F7). Mientras, la base armónica está construida con elementos ya empleados previamente y armonías sobre pedales que realizan progresiones en paralelo al desarrollo de los motivos melódicos principales (cc118-125).

Un *reprise* en tempo *Vivo* reelabora por última vez estos tres motivos (F2, F5, F7), siendo F2 empleado por disminución. Todos resuelven sobre una cadencia no habitual en la armonía tradicional –cuarto grado menor con séptima en primera inversión y tónica– a un *sol mayor* con séptima y novena mayor. Estas notas añadidas a la tríada fundamental, sin embargo, contienen más una intención de colorear y crear un efecto orquestal que provocar una sensación armónica.

Estructuralmente, tal y como se refleja en el gráfico 20 que sigue, es un movimiento complejo. Cada *tempo* define una sección y cada sección trabaja compositivamente de distinta manera. Existen elementos comunes como melodías o formas de realizar los acompañamientos que confieren unidad a la obra. Otros, como la modulación a *mi mayor*, aportan variedad. La insistencia de algunos de estos temas, *in crescendo* en dinámica y textura, por sus duplicaciones en distintos instrumentos y familias, hace que se entienda como una especie de apoteosis final de la suite. La enorme acumulación y densidad de las secciones finales puede provocar un agotamiento auditivo por la indefinición de la jerarquía entre melodías tal y como indica Searle (1957, pág. 49). Realmente, es la parte de la suite más difícil de asimilar auditivamente, aunque la broma final y el último compás rebajen la tensión acumulada.

Gráfico 20. Esquema estructural y paradigmático de la *Danza de la Suite Oria*. Elaboración propia.

**Suite Oria, Nº 4 Danza**

The diagram illustrates the structural and paradigmatic elements of the *Danza de la Suite Oria*. It is organized into three main sections: **Allegretto** (measures 1-50), **Moderato** (measures 51-100), and **Allegro** (measures 101-150). Each section is accompanied by a color-coded bar chart indicating musical elements such as *rit.*, *mf*, *f*, *ff*, and various *rit.* markings (rit. a through rit. z). The score includes staves for piano and guitar, with various musical notations such as *rit.*, *mf*, *f*, *ff*, *rit. a*, *rit. b*, *rit. c*, *rit. d*, *rit. e*, *rit. f*, *rit. g*, *rit. h*, *rit. i*, *rit. j*, *rit. k*, *rit. l*, *rit. m*, *rit. n*, *rit. o*, *rit. p*, *rit. q*, *rit. r*, *rit. s*, *rit. t*, *rit. u*, *rit. v*, *rit. w*, *rit. x*, *rit. y*, and *rit. z*.

### 1.1.1. Conclusiones sobre la *Suite Oria*

Los procedimientos compositivos empleados en esta obra van a ser seminales en la manera de componer de Pinedo a lo largo del resto de su vida. Como resumen de lo estudiado sobre la obra, se presentan los distintos conceptos separados en apartados para una mejor comprensión.

La *Suite Oria* es un punto de inflexión en la línea compositiva de Pinedo. Supone un cambio brusco en su discurso sonoro, puesto que lo convierte en una música eminentemente contrapuntística. Por supuesto que en las composiciones importantes previas se encuentran numerosos pasajes en los que se relacionan dos o más voces diferentes, pero la base que predomina su lenguaje hasta este momento es la armonía tonal, que rige los movimientos melódicos de esos contrapuntos. Sin embargo, el compositor se enfrenta ahora al juego de voces con otros ojos, basándose en los principios que explica Searle en su libro, aunque empleando el folclore riojano como elemento motivico esencial.

El acercamiento teórico-práctico de Searle a la idea del contrapunto –se recuerda que el manual recoge procedimientos muy diversos de varios compositores de la primera mitad del siglo XX y por lo tanto no es uniforme– parte de la base de que no existe ruptura entre la música moderna y la del pasado (Searle, 1957, pág. 10) y así lo entiende también el compositor riojano cuando crea *Oria*. Para él no supone más que el desarrollo, con procedimientos nuevos, de un concepto que dominaba con soltura como es el del contrapunto, siendo las armonías las resultantes del movimiento de las partes independientes entre sí, tal y como ocurría ya en Palestrina, Purcell o en Bach, según Searle (1957, págs. 12, 15).



Imagen 161. Ejemplo de un fragmento de contrapunto libre tomado del libro de H. Searle (pág. 13): *My hearth is inditing* de H. Purcell

Pinedo produce cada uno de los cuatro movimientos de la obra de una manera semejante, por yuxtaposición de líneas melódicas, cada una presentada con su contrapunto que la complementa, o contraponiéndose a otras ya presentes. Se generan así unas interválicas verticales que en varios momentos son disonantes “sin preocuparse por las viejas ideas sobre las notas de paso sobre un tiempo fuerte o disonancias que deben ser resueltas” (Searle, 1957, pág. 41).

Pinedo hace del folclore un eje vertebrador. Javier Maderuelo explica que en la estética y los procedimientos de Charles Ives (1874-1954) “no se trata de crear o recrear una música partiendo de las riquezas del folclore o de las músicas de antiguas tradiciones, como hizo Béla Bartók, sino de la apropiación de las músicas más populares” (Maderuelo, 1986, pág. 89). Algo similar ocurre en Pinedo que, en común con el compositor estadounidense, produce pasajes de atonalidad o bitonalidad por “acumulación de frases tonales, superponiendo unas sobre otras” (Maderuelo, 1986, pág. 90). Pinedo empleó el folclore sin conocer la obra del estadounidense más allá de las breves citas del libro de Searle, donde está calificado como “atonalista independiente” junto con Edgard Varèse y Fartein Valen (Searle, 1957, págs. 156-158). Tampoco conocía de las composiciones bimodales que Valentín Ruiz Aznar (1902-1972) estaba realizando ya por 1948 en su *Pasión según San Juan*, en la que se advierten además, al igual que en Pinedo, acordes por cuartas y abundancia de séptimas mayores y menores (Martín Martín y Ruiz Montes, 2001, pág. 346).

El uso del folclore como base puede estar emparentado con el empleo del *leitmotiv* wagneriano o el concepto de la serie como elemento unificador en Arnold Schönberg. “En música, no existe forma sin su lógica, y no hay lógica donde no hay unidad” dice este, citado en Searle (1957, pág. 120). La unidad en Pinedo son los tópicos del folclore riojano. También sigue algunas de las indicaciones sobre el tratamiento del “canto popular” y su imbricación en los lenguajes del compositor moderno, tal y como indicaba Pedrell en la cita del inicio del capítulo.

Una idea que aparece recurrentemente en la nueva propuesta musical de Pinedo es la bitonalidad<sup>669</sup> –o incluso politonalidad, ocasionalmente–, cuando dos o más líneas melódicas se enfrentan con independencia absoluta una de la otra. Seguramente desconocía los intentos de politonalidad incipiente que Gombau estaba llevando a cabo en *Rondela de cantos charros*, el mismo año de 1957 (García Manzano, 2002, pág. 306). En ambos casos, no se trata de

---

<sup>669</sup> Dado que las melodías empleadas muestran a menudo rasgos más modales que tonales, cuando se habla de bitonalidad con frecuencia se puede hablar de bimodalidad. El resultado, en cualquier caso, es el mismo respecto a la disonancia y cruce de líneas melódicas.

procedimientos matemáticos de simple superposición de motivos ya que Pinedo elige las diferentes alturas en función del resultado sonoro<sup>670</sup>, teniendo en cuenta que cada melodía posee su tónica horizontal, tal y como anunciaba Debussy en su escape voluntario de la tonalidad.

Con ello se crea un complejo de tonalidades simultáneas –tonalidades que se cruzan, recubren, complementan e incluso se oponen unas a otras (no solamente tonalidades yuxtapuestas contrapuntísticamente en el sentido de «politonalidad» a lo Stravinsky o Milhaud [...]). Pues en estas armonías bitonales el oído localiza instintivamente las tónicas, y conecta cada una de ellas a cada frase sucesiva con la cual pueden establecer una relación de parentesco tonal [o modal] con pleno sentido. (Reti, 1965, pág. 95).

Se trata de desarrollar las ideas conforme a un plan de tensiones y resoluciones, de una manera libre, puesto que no es necesario practicar el politonalismo rígidamente. Quizá se acerca al concepto lúdico que plantea Hindemith cuando señala el procedimiento como un “juego atractivo [para el compositor] de una o dos tonalidades que se suceden [sic] simultáneamente, pero el oyente no puede seguir las distintas combinaciones tonales” (García Laborda, 2004, pág. 60). Por lo general, la sensación auditiva suele limitarse, como máximo, a dos tonalidades a la vez. Pinedo emplea el bitonalismo para crear, mediante un contrapunto, un tejido complejo y elaborado que mueve en progresiones modulantes –por ejemplo en el *Andantino* del segundo movimiento– para afirmar el sentido tonal o modal de cada una de las líneas melódicas, de manera independiente pero relacionada.

Todos los elementos que conforman esta suite riojana suponen un gran ejercicio de intertextualidad, pues están a medio camino entre la cita, la parodia, la transformación, e incluso la alusión (López Cano, 2007). Conviene aclarar algunos términos referidos al proceso intertextual para poder definir correctamente cuáles son los empleados en esta obra. El material está empleado en forma de cita<sup>671</sup>, préstamo<sup>672</sup>, *collage*<sup>673</sup> o *patchwork*<sup>674</sup> dependiendo del movimiento y pasajes concretos, porque de todo ello se encuentra en esta suite. Se puede concluir que la suite se orienta hacia un *collage* por yuxtaposición de citas. En este sentido,

---

<sup>670</sup> La prueba está en que las melodías originales raramente son empleadas en el tono o modo en el que fueron recogidas en sus libretas de folclore, sino que las modifica levemente y casi siempre las transporta.

<sup>671</sup> Cuando el elemento mencionado –melodía o ritmo– aparece reconocible pero no es parte esencial del nuevo trabajo (Burkholder, 2001c).

<sup>672</sup> Si incorpora materiales previos en diferentes grados de intensidad en función del tipo, la textura o el origen de los materiales tomados (Burkholder, 2001a).

<sup>673</sup> Cuando combina elementos de diverso origen, queda definido como la yuxtaposición de diversas citas, contrastantes entre sí (Burkholder, 2001b) y generalmente con un carácter polifónico debido a su disposición en forma de mosaico.

<sup>674</sup> Consiste en el empleo de múltiples fragmentos –como contraposición al *medley* o popurrí– tomados de una o más melodías con la pretensión de crear una nueva línea melódica por adición de citas –lo cual lo diferencia del sentido polifónico de las yuxtaposiciones propias del *collage* (Burkholder, 2014).



tienen un valor icónico doble, tal y como explica J. Ogas (2010, pág. 250), por el empleo del patrimonio musical como objeto simbólico y como relectura del pasado en una estética que busca entroncar con la tradición.

En La Rioja se está recuperando en la actualidad la tradición del proceso textil rural que se denomina almazuelas. Se trata de la reutilización de pequeños trozos de telas o retales dando lugar a bellos objetos que, tras un proceso de confección, resultan en un uso distinto al previo a su elaboración (Barasoain Jimeno y Elías Pastor, 1978, pág. 16 y Toledo Sobrón, 2015, pág. 5). La *Suite Oria* está próxima al *collage*, pero participa de otros tipos de intertextualidad y se podría decir que, en este sentido, esta obra es una gran almazuela. La representación gráfica de una almazuela, la disposición de los mosaicos y la yuxtaposición de los motivos melódicos en el esquema paradigmático de los mismos muestran una gran similitud, que se podría modelar en la imagen que sigue:



Moderato													Allegro												
C 2/4										3			4												
109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134
F2		F5		F2		F2		F5		F5		F5		F7		F5d									
F2		F5		F2		F2		F5		F5		F5		F7		F7d									
F2		F5		F2		F2		F5		F5		F5		F7		F2									
F2		F5		F2		F2		F5		F5		F5		F7		F7									
re do		R		Pedal sol/re				Pedal por quintas				si/la													
sol/re		sol/re		Tamboril								Pedal sol/re													

Imagen 162. Imágenes combinadas de una almazuela, el esquema paradigmático y un análisis de dos páginas de la *Suite Oriá*. Elaboración propia.

En Pinedo se pueden encontrar diversos procedimientos modernos de composición, algunos también parcialmente coincidentes con los de Witold Lutoslawski (1913-1994). Este, entre 1950 y 1954, desarrolló un estilo consistente en el empleo de música folclórica de carácter diatónico al que le realizaba un contrapunto no tonal y le añadía coloridas armonizaciones<sup>675</sup>. El resultado, sin embargo, está más cercano a un tonalismo expansivo (Pérez de Arteaga, 1986, pág. 58) que al contrapunto libre de Pinedo<sup>676</sup>.

También se localizan procedimientos semejantes a los utilizados por Pinedo en la técnica de empleo de diferentes capas melódicas, añadidas en forma de mosaico, en obras de Olivier Messiaen (1908-1992) (Keym, 2016), del cual su propio alumno Pierre Boulez dijo que “no compone sino que yuxtapone” (Boulez citado en Vadillo, 2018, pág. 599). La composición en la *Suite Oria* en algunos momentos se acerca a los procesos de la creación de música por bloques, rechazando el sistema tradicional de desarrollos temáticos armónicos, tal y como ya habían rehusado Stravinski (Taruskin, 1996, pág. 713) e incluso Debussy. Se trata de crear “estructuras mosaico” por combinación y yuxtaposición de ideas (Marco, 2017, págs. 70-71). Ejemplos previos a nivel internacional aparecen también en Edgard Varèse. Sin embargo, en la música española hay que esperar a Luis de Pablo con su *Tombeau* (1962-1963) para orquesta, estrenada en 1963 en Bruselas (García del Busto, 2009, pág. 119) para encontrar el primer ejemplo reconocido de empleo del trabajo con bloques (Vadillo, 2018, pág. 604). Sin concluir que Pinedo fuera un vanguardista sí que en este procedimiento se adelantó a la nueva música española, aunque su lenguaje es muy distinto del de los maestros de la Generación del 51. Estos siempre mostraron una “postura de resistencia o alejamiento respecto tanto al repertorio académico tradicional como a la música popular” (Moro Vallina, 2018, pág. 2.078) que el riojano no manifestó, posiblemente por su situación social y su ubicación geográfica en una provincia periférica.

Los sistemas compositivos que le van apartando de la práctica armónica tradicional se concentran especialmente en las secciones correspondientes a las introducciones y a las cadencias. Empleará cada vez con más frecuencia procedimientos que resultan totalmente innovadores en su lenguaje y en el entorno cultural más cercano. Las cuartas, los *clusters*, el libre uso de las disonancias, el incremento de la textura polifónica, la politonalidad, etc. sin embargo, son técnicas que algunos compositores coetáneos también inquietos, como Gerardo

---

<sup>675</sup> El más claro ejemplo de esta forma de componer está en su *Concierto para orquesta*, de 1954.

<sup>676</sup> Como curiosidad, Lutoslawski componía esta música funcional y con base tonal bajo la presión estética del gobierno polaco mientras trabajaba ocultamente en desarrollar sus posteriores obras a partir de las series de doce notas (Bodman Rae, 2001). En un ambiente totalmente distinto, Pinedo escribía *Suite Oria* y comenzó a realizar pruebas con los doce sonidos poco después, a inicios de la década de 1960. Estos experimentos sonoros pueden localizarse en *Viejo arcón* (1962).

Gombau, explotarán en obras que preludian la vanguardia española de los años sesenta (García Manzano, 2002, pág. 482). Lamentablemente, la falta de comunicación o de una red de contactos con la realidad compositiva española mantuvo el aislamiento de esta incipiente muestra de contemporaneidad en La Rioja.

Pinedo titula la obra como “suite” por algunas particularidades que la ubican sin ningún tipo de duda en este género, ya que es una “serie [...] de diversas piezas instrumentales independientes entre sí, pero combinadas para ejecutarse seguidas” (Zamacois, 1987, pág. 151). Pese a su independencia, son piezas que mantienen una clara vinculación entre sí –temática, de origen motivico común–, que alternan diversos *tempi* contrastantes y con un centro tonal o modal –la nota *sol*, omnipresente en los pedales de todas las piezas– como eje sonoro. Aunque comparte también algunas características con otras formas musicales como la rapsodia –empleo de melodías populares, pedales de tónica y quinta, elaboración temática inexistente (Montes Abalde, 2019, pág. 341)–, su mayor estructuración en movimientos diferenciados, a la vez que coherentes internamente, y un lenguaje con una textura contrapuntística densa, la acercan más al concepto de suite. Tampoco comparte melodías que puedan servir para dar unidad al conjunto de manera cíclica, o en forma de *leitmotiv*, sino que es el empleo del folclore riojano el que sirve para unificar, ajustándose por lo tanto al concepto de “suite moderna” (Zamacois, 1987, pág. 165).

En definitiva, la *Suite Oria* supone un punto de inflexión en el lenguaje y en el tipo de composición de Pinedo hasta el momento. Lejos del mundo comercial de los bailables y de las melodías de moda, alejado del teatro lírico en un momento en el que este exhibe muestras de agotamiento o de banalidad, propone una nueva estética. Lo hace a partir de los procedimientos del contrapunto libre y del uso del folclore riojano como base motivica y unificadora. El resultado es una obra novedosa para el ambiente musical provinciano de la ciudad de Logroño –alejado de las propuestas renovadoras de Madrid o Barcelona–, pero coincidente con otros músicos que de manera independiente estaban investigando también nuevos lenguajes en el resto de España.

## 1.2. *Viejo arcón* (1962) [EP 302]

Se trata del proyecto más ambicioso del tándem Lope Toledo-Pinedo. La colaboración se inicia en 1954, cuando solicitan a la Diputación una ayuda económica para realizar un estudio con el fin de “componer una obra netamente popular”. El primer resultado fue *Rioja* [EP 206], pasodoble en forma de popurrí de temas populares muy pegadizos y con letras de Lope Toledo, ya analizado. El avance musical crucial se produce en la *Suite Oriá*, con procedimientos compositivos radicalmente distintos. Este trabajo, contraponiendo melodías libremente, añadiendo planos sonoros y evitando realizar meras armonizaciones, es la base para la realización del proyecto más destacado de esta idea original, ocho años después. La culminación se produce por lo tanto en 1962, con *Viejo arcón, balada escénica riojana*. Se trata, en palabras de los autores, de “revivir el folklore de nuestra provincia; o –lo que es igual– actualizar en el plano superior de la cultura el potencial de nuestro pueblo” (Lope Toledo J. M., 1962).

*Viejo arcón* consta de dos actos y nueve cuadros, algunos con más de un número, y es uno de los hitos creativos de Pinedo aunque no fue comprendido en su momento<sup>677</sup>.

Tabla 20. Catalogación de los distintos números y movimientos de *Viejo arcón*.

<b>EP 302</b>	<b><i>Viejo arcón</i></b>
<b>Acto I</b>	
EP 302-A	1. <i>Nájera</i>
EP 302-A1	<i>Danza</i>
EP 302-A2	<i>Coro</i>
EP 302-B	2. <i>Calahorra</i>
EP 302-C	3. <i>Santo Domingo</i>
EP 302-D	4. <i>Alfaro</i>
EP 302-D1	<i>Clarines</i>
EP 302-D2	<i>Canto del ciego</i>
EP 302-D3	<i>Romance</i>
EP 302-E	5. <i>Haro</i>
EP 302-E1	<i>Baile</i>
EP 302-E2	<i>Coro</i>
<b>Acto II</b>	
EP 302-F	6. <i>Cervera</i>
EP 302-G	7. <i>Arnedo</i>
EP 302-H	8. <i>Torrecilla</i>
EP 302-I	9. <i>Logroño</i> [V1]
EP 302-J	9. <i>Logroño</i> [V2]

Se describen a continuación, uno a uno, los números de esta obra a medio camino entre la música escénica, el teatro lírico y la música sinfónica. El hecho de ubicarlo en el catálogo en este último género se irá explicando en base a las características propias de la composición y su

---

<sup>677</sup> AIER, LEP/0018.

resultado final, pero teniendo en cuenta siempre que forma parte de una obra de teatro total que contiene, simbióticamente, representación hablada, danza y música. El texto indica claramente dónde deben aparecer los números de música para el cuerpo de baile, para cantar por solistas o el coro a cinco voces que solicita en algún caso y dónde es simplemente un fondo sonoro para la acción, es decir, música incidental. Junto con el libreto se localizan unos bocetos (AIER. MN/36) para los decorados de los diez cuadros de la balada, no habiendo sido posible localizar su autoría. Estos dibujos se adjuntan en este estudio como imágenes para cada uno de los subcapítulos que comentan y analizan *Viejo arcón*.

### 1.2.1. *Nájera* [EP 302-A]

El primer número de *Viejo arcón* se sitúa en la muy Noble y muy Leal Ciudad de Nájera<sup>678</sup>, corte de reyes y con una historia especialmente rica entre el año 923 y el 1076, en especial el denominado Reino de Nájera (1035-1076)<sup>679</sup>. El 1 de mayo de 1218, la reina doña Berenguela cede la corona de Castilla a su hijo Fernando III, el Santo. El proceso de coronación<sup>680</sup> se produce en Nájera, en el entorno de la ribera del Najerilla, bajo un mítico olmo, siendo este el momento que recoge la acción. Lope Toledo la describe de esta manera:

La ribera del Najerilla. En el fondo de la escena, un olmo. Aparecen la reina doña Berenguela, sentada, y junto a sí, un sillón vacío; el séquito, a ambos lados, de pie. Del pueblo congregado se destaca el acalde mayor, [que se arrodilla ante la reina]<sup>681</sup>.

---

<sup>678</sup> Denominada así por privilegio del rey Enrique IV, concedido el año 1454 (Ayuntamiento de Nájera, s.f. ).

<sup>679</sup> Para profundizar sobre el tema se recomiendan los trabajos de Justiniano García Prado (1982) y especialmente los de María Concepción Fernández de la Pradilla y Mayoral (2001a y 2001b) entre otros derivados de las Semanas de Estudios Medievales y de los Encuentros Internacionales del Medievo que se celebran en Nájera.

<sup>680</sup> Realmente, debió de tratarse de una proclamación, tal y como se indica en la placa conmemorativa en la escultura del rey Fernando en el paseo de San Julián de la ciudad de Nájera. La tradición ha mantenido, hasta hace pocos años, el concepto de coronación y así lo reflejó Lope Toledo en su texto. Se agradece la información aportada al respecto por el najerino Antonio Cerrajería Arza, en comunicación telefónica el 14 de diciembre de 2020.

<sup>681</sup> El texto entre corchetes pertenece a un añadido a mano, en rojo, sobre el texto mecanografiado del libreto original.

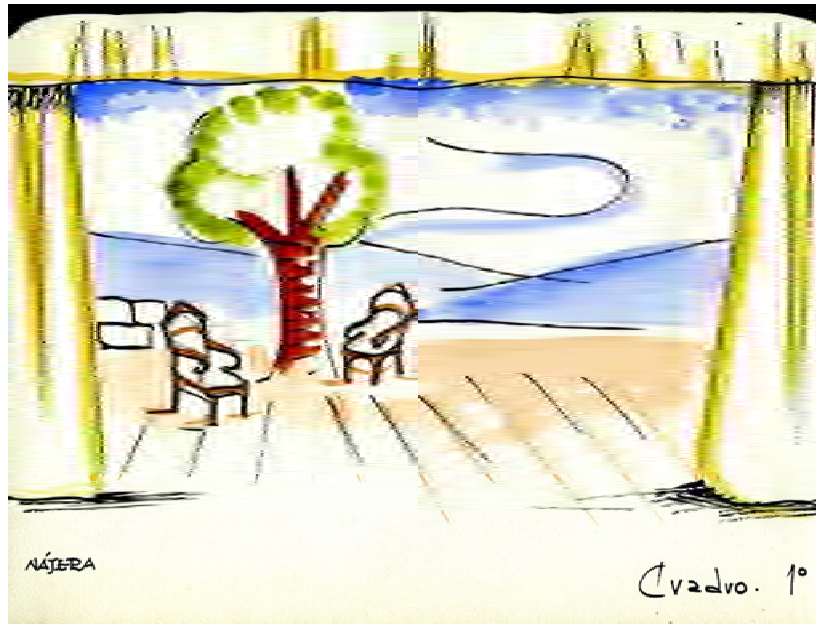


Imagen 163. AIER. MN/36. Boceto para el decorado de *Nájera* de *Viejo arcón*.

Se han localizado la mayor parte de los tópicos musicales de la zona de Nájera contenidos en estas dos piezas –*Danza* y *Coro*–, dentro de todo el material que ha llegado del Eliseo Pinedo folclorista. Algunas de las canciones y danzas recogidas en sus tres cuadernos y apuntes en pliegos contienen diversas fuentes con las que comparten algunos de los elementos melódicos y/o rítmicos<sup>682</sup>. Dado que el número está dividido en dos partes claramente diferenciadas como *Danza* y *Coro*, y que cada uno es independiente del otro, se estudiarán por separado.

#### 1.2.1.1. *Danza* [EP 302-A1]

En la trama teatral de trasfondo histórico, tras unos momentos de saludos y cortesías entre la reina y el alcalde, y mientras esperan al príncipe, “las gentes del pueblo, mozos y mozas trenzan una danza”. Este concepto de trenzar la danza, sugerido por Lope Toledo, está vinculado con muchas de las coreografías de la zona conocidas con el nombre el “el árbol” (Jalón Jadraque, 2007, pág. 23). En estas, se entrelazan físicamente una serie de cintas de colores alrededor de un palo vertical y le sirven a Pinedo para elaborar técnicamente una pieza briosa, la *Danza* [EP 302-A1]. El compositor desarrolla literalmente el concepto de trabado de líneas melódicas,

---

<sup>682</sup> La *Danza* se asemeja a alguna sección de alguna de las canciones recogidas por Pinedo en Matute (a 16 kilómetros de Nájera hacia el sur). Estas pequeñas variaciones son habituales en muchas danzas del entorno que, aun llamándose de distinta manera, se muestran muy semejantes. También ocurre a la inversa, por lo que aun siendo sensiblemente iguales, pueden tener distinta denominación.

obteniendo un resultado muy vistoso. Al realizar un movimiento con numerosas melodías, el entretreído es también de una gran efectividad textural.

La localización de las melodías dentro del trabajo de recopilación como folclorista de Pinedo lleva a determinar que el procedimiento de selección de las mismas es muy similar al realizado para la *Suite Oria* de unos años atrás. El compositor escoge partes de melodías de la comarca con sentido musical completo, pero que no abarcan el total de la canción<sup>683</sup>. Posteriormente las modifica, siendo las partes cadenciales las zonas más manipuladas. Después las transporta a la altura a la que corresponde al tono o al modo de lo que está componiendo para unificarlas todas. El orden de aparición de las distintas secciones de una melodía en la nueva partitura no suele coincidir con el orden original de recopilación. Por eso, aunque se reconozca, no continúa el discurso de la canción o danza primitiva y suena alterada. Finalmente, crea –compone– una serie de contramelodías<sup>684</sup> a cada melodía popular y le añade un pedal y un *ostinato* que va variando con relación a la estructura de las líneas melódicas, pero evitando el carácter funcional tonal.

La identificación de los tópicos musicales ha llevado, dada esa ligera modificación de los originales y la ausencia de alguna fuente, a ser precisa la consulta en otras publicaciones de folcloristas locales. Por ejemplo, para la Melodía A<sup>685</sup>. Consultando la recopilación de Fernández Rojas ha sido fácil vincular *Danza con La cascabelada*<sup>686</sup> (Fernández Rojas, 1987, pág. 110), de San Millán de la Cogolla (que pertenece al partido judicial de Nájera en esos años). La métrica es sensiblemente distinta, pues aquí aparece en compás de 2/4, pero el trazado melódico es prácticamente idéntico. También se corresponde parcialmente con la denominada *Danza de Matute*<sup>687</sup> –segunda semifrase– recogida por el mismo Pinedo en dicha localidad. En este caso la métrica es similar, no lo siendo tanto su línea melódica. He aquí la comparación de las tres melodías en paralelo.

---

<sup>683</sup> Por lo general, las melodías folclóricas recogidas por Pinedo en La Rioja constan de ocho compases que se repiten, siendo el último compás, el de cadencia, distinto para cerrar la frase.

<sup>684</sup> Entendida como una melodía secundaria tocada en contrapunto con la melodía principal y que suele tener carácter melódico propio que destaca especialmente en contestación a la que acompaña.

<sup>685</sup> Se han identificado en esta obra hasta seis melodías populares riojanas distintas del entorno, denominadas con las letras A-F.

<sup>686</sup> AIER (LEP/0073). Existen dos canciones con este título recogidas por Pinedo en sus estudios de folclore riojano, pero ninguna se corresponde con esta melodía. Se trata de *Cascabelada* (Danza) de Villalobar, partido de Santo Domingo de la Calzada, numerada en su Cuaderno 1 con el n.º 37 y *Cascabelada* (Recitado y Danza) de Briones, en el entorno de Haro, localizable en su Cuaderno 2 con el n.º 105.

<sup>687</sup> AIER (LEP/0073). En concreto aparece en el Cuaderno n.º 3, sin numerar, en su séptima página, dentro de una especie de popurrí de motivos similares, como segunda frase.





Imagen 164. Comparación entre la primera melodía empleada por Pinedo en *Danza* y las recogidas por Fernández Rojas y el propio Pinedo en sus trabajos como folcloristas.

Las melodías B, C, D y E (véase imagen 165) pertenecen a la Danza de Anguiano, contenida en su cuaderno de folclore n.º 2 con el n.º 102. Están extraídas del conjunto de las nueve melodías que contiene esta especie de popurrí de danzas y se corresponden funcionalmente con distintas festividades anuales. El folclore riojano mantiene un fuerte vínculo con las procesiones y celebraciones en torno al calendario agrícola. Por ello, algunas pertenecen a romerías para proteger el campo de las inclemencias del tiempo –caso de la Danza de la Virgen, de Anguiano<sup>688</sup>– y otras a las famosas bajadas de cada 22 de julio cuando, con la melodía de las danzas de fondo, los danzadores se tiran dando vueltas por la impresionante cuesta que lleva su nombre.



Imagen 165. Melodías B, C, D y E de Anguiano en correspondencia con su empleo en Danza de Nájera, en *Viejo arcón*.

<sup>688</sup> Se interpreta en el traslado de la imagen de Santa María Magdalena, patrona de la localidad, desde su ermita hasta el pueblo, en el domingo más cercano al día de la Asunción, en el mes de mayo (Ortiz Viana, 2020).

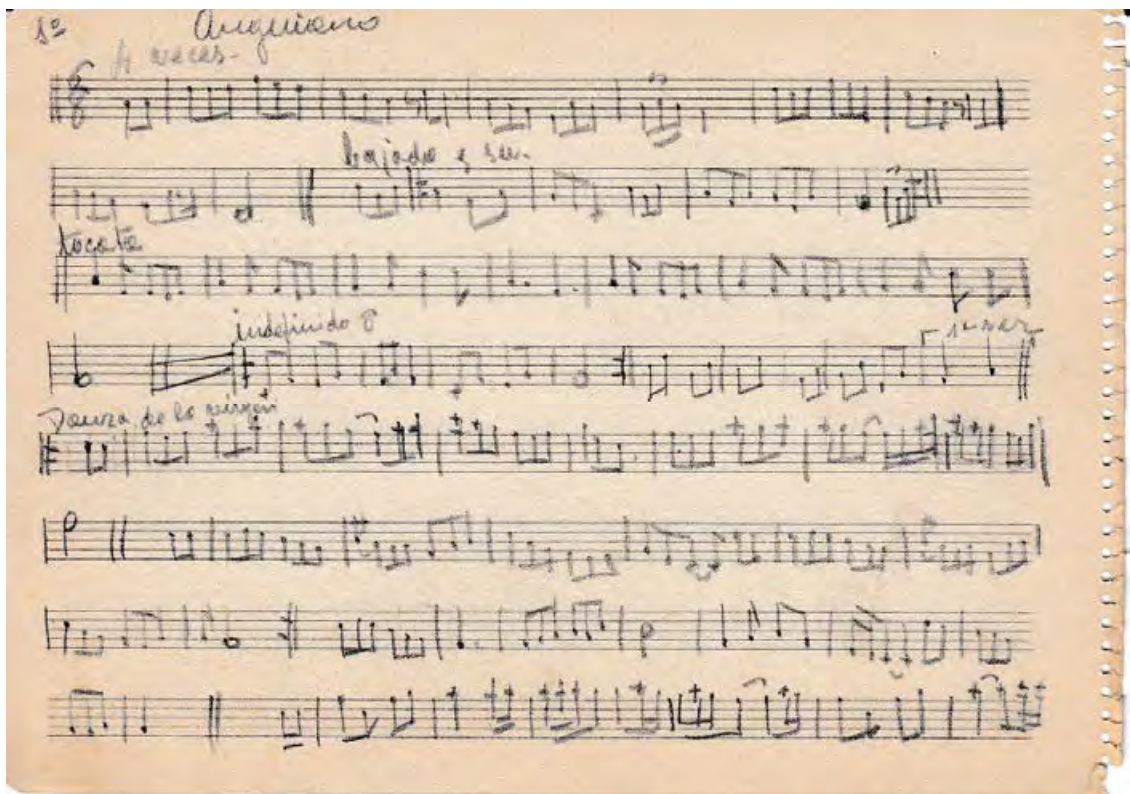


Imagen 166. AMTH. Página del folclore de Anguiano empleado en *Viejo arcón*. Autógrafo de Pinedo de la toma de campo.

Dada la combinación de motivos, sus modificaciones métricas y melódicas y el cambio del orden de presentación de cada melodía, se hace preciso incluir a continuación una partitura aclaratoria. Representa la *Danza de Anguiano* completa, con las melodías empleadas por Pinedo tal y como las presenta él, ya modificadas y transportadas a la tonalidad de la música folclórica.

### Danza (Anguiano)

Imagen 167. *Danza de Anguiano* con las melodías escogidas por Pinedo para *Nájera*, de entre las nueve originales de aquella localidad (volumen II, anexo 11, págs. 269-280).

La sexta melodía, denominada F, pertenece al *Pasacalle* de Berceo, recogido en el cuaderno de folclore n.º 2 con el n.º 117. De nuevo, en esta melodía realiza pequeñas alteraciones con el fin de adecuarla a sus necesidades compositivas.

La estructura de la *Danza* de Pinedo es la siguiente, atendiendo a la clasificación de los motivos melódicos empleados, tanto propios como tomados del folclore:

Tabla 21. Esquema estructural de *Danza* en *Viejo arcón*. Elaboración propia.

Sección	Compases	N.º ensayo	Descripción
A	cc1-3		Introducción
	cc4-14		<b>Melodía A</b>
	cc14-23		Melodía A + Contramelodía a A
B	cc24-31	1	<b>Melodía B</b> + Contramelodía a B
C	cc32-40		Melodía B + Contramelodía a B + <b>Melodía C</b>
D	cc41-51	2	<b>Melodía D</b> + Contramelodía a D
E	cc52-59		<b>Melodía E</b> + Contramelodía a E
F	cc60-68	3	Melodía E + Contramelodía a E + <b>Melodía F</b>
D'	cc69-77		Melodía D + Contramelodía a D
C'	cc78-85	4	Melodía B + Contramelodía a B + Melodía C
F'	cc86-92		Melodía E + Contramelodía a E + Melodía F
G	cc93-101	5	Fragmentación de melodías B y D
H	cc102-106		<i>Coda</i>

Las zonas sombreadas pertenecen a agrupaciones motivicas que no se corresponden necesariamente con los números de ensayo, como se ve, sino con el empleo de fuentes melódicas semejantes. Son una buena muestra de la forma de trabajo de Pinedo, en la cual la estructura está siempre ordenada y programada previamente, mostrando una gran coherencia y estudio previo.

La primera melodía (A) aparece en el c4 sola, de manera que se pueda quedar fijada rápidamente en el oído. Le sigue un grupo de tres secciones que presentan la misma melodía A con su contramelodía (cc14-23), la melodía B junto con la suya (cc24-31) y la melodía C que no tiene contramelodía, orquestada de manera sensiblemente distinta. Esta tipología de tres secciones es la que volverá a realizar a continuación, pero empleando las nuevas melodías D y E –con sus contramelodías (cc41-51 y cc52-59, respectivamente)– a las que se le añade el último motivo melódico F (cc60-68). A partir de aquí realiza variaciones de las múltiples secciones con orquestaciones alternativas –denominadas secciones D', C' y F' en el esquema–, generalmente aumentando la densidad, e incrementando tensión debido al añadido del timbal en pedal desde el c78. La textura se incrementa en la sección G en la que las cabezas de las melodías B y D y sus contramelodías se entrelazan tal y como realizan las danzas del árbol en numerosas localidades riojanas (Romeu Figueras, José; Tomás, Juan; Crivillé i Bargalló, Josep, 1987, págs. 238-241).



Imagen 168. *Danza del árbol* en San Asensio, entorno de Nájera. Fotografía: Carlos Blanco Ruiz.

A lo largo de todo el movimiento la obra mantiene, sobre todo en la cuerda, un acompañamiento formado por un pedal sobre *si<sup>b</sup>* –un bordón sobre el quinto grado de la tonalidad de la armadura, aunque el acompañamiento no refleja en ningún momento una función tonal– que pasa de unos instrumentos a otros hasta que llega al timbal<sup>689</sup>. El resto del acompañamiento consiste en un *ostinato* por terceras o sextas de un motivo que no guarda relación armónica con las melodías principales. Sin embargo, sí que lo tiene estructural, de manera que coinciden sus patrones con las semifrases, frases y *codettas* de cada melodía<sup>690</sup>. Los *ostinati* consisten en grupos de cuatro compases –o dos en las *codettas*– que van variando su contorno melódico.

---

<sup>689</sup> La orquestación de Pinedo es muy cuidada, como refleja el hecho de emplear el timbal en los tres compases iniciales para posteriormente omitirlo y reservarlo para la sección final, donde aporta una mayor textura y presión sonora.

<sup>690</sup> La mayor parte de las melodías empleadas aquí por Pinedo están constituidas por, –o ajustadas a– frases de 4 más 4 compases, a los que añade una pequeña *codetta* de 2 compases que sirve para apostillar la melodía a la vez que para enlazar con la siguiente sección.



Imagen 169. Acompañamiento a base de *ostinato* variado en el número *Danza de Nájera* de *Viejo arcón* con agrupamiento por semifrasas (volumen II, anexo 11, págs. 269-271, cc4-23).

La *coda* guarda, una vez más, una de las características de Pinedo que busca salir de los cánones tradicionales. Se trata de evitar la sensación de tonalidad mediante una cadencia fuera de la práctica habitual. Aunque la obra no discurre tonalmente debido a que el acompañamiento evita la definición tonal, la sensación final por la propia melodía va encaminada a un *mi<sup>b</sup> mayor*. Justo antes de llegar a la sección final H se produce un unísono en toda la orquesta sobre la nota *si<sup>b</sup>*, que puede ser entendida como dominante de *mi<sup>b</sup>*. Sin embargo, Pinedo finaliza en su relativo, *do menor*, pero evitando la cadencia V-I o cualquier otra con función de dominante. Incluso añade la séptima al acorde de *do*, construyendo ese acorde de VI7 ampliamente empleado por Pinedo en otros géneros y que se puede definir como un sello personal. Para la realización, trabaja más el movimiento melódico y la conducción de cada voz que el aspecto armónico.



Imagen 170. Reducción armónica de los últimos compases en la *Danza de Nájera* en *Viejo arcón* (volumen II, anexo 11, pág. 280, cc102-106).

La instrumentación –con pequeñas variaciones para los nueve cuadros del *Viejo arcón*, como es de esperar en una producción pensada para ser representada con todos los números, unos detrás de otros– incluye maderas con flautín, flauta, oboe, clarinetes en *si<sup>b</sup>* a dos y fagot. El metal, dos trompas en *fa*, trompeta en *si<sup>b</sup>* y dos trombones en *do*. Percusión, solo un timbalero. Sin coro ni solistas vocales. Cuerda al completo.

1.2.1.2. Coro [EP 302-A2]

Coro es la segunda música que compone Pinedo para este primer número de *Viejo arcón*. Escénicamente se ubica justo al final del texto, en la conclusión de la coronación, cuando el alcalde le indica al nuevo rey que

Esta ribera, en vuestro honor, será llamada desde hoy «campo del Rey Fernando». Y aquí se congregará el pueblo todos los años. [...] Mientras el alcalde mayor va repartiendo un ramito de laurel a los asistentes, canta el coro:

Hoy, infante doncel,  
Nájera te da  
de Castilla el dosel  
y el cetro real.

Más tu excelsa virtud  
en el santoral  
con un nimbo de luz  
tu nombre pondrá.

El texto pertenece al romance *Hoy infante Doncel* y no está presente en ninguno de los documentos de recopilación folclórica de Pinedo, pero pertenece a las melodías populares de la propia ciudad de Nájera (Fernández Rojas, 1987, pág. 56). Pese a ser un romance, característico de la época (siglo XIII), no aparece tampoco contenido como tal en el cancionero histórico de Bonifacio Gil (Calvo Fernández y Fatás Cabeza, 1998) ni en su apartado correspondiente de los trabajos globales en La Rioja (Romeu Figueras, José; Tomás, Juan; Crivillé i Bargalló, Josep, 1987, págs. 19-53). La propuesta de Fernández Rojas, respecto de la de Pinedo, difiere en el perfil melódico y en la letra de la segunda estrofa, la cual repite exactamente, mientras que Lope Toledo emplea un texto diferente.

*Hoy Infante Doncel*. J. Fernández Rojas, p.56 (Nájera)

Hoy, in - fan - te don - cel, Ná - je - ra te da de Cas - ti - lla, el do - sel y el ce - tro re - al. Hoy, in -

Hoy, in - fan - te don - cel, Ná - je - ra te da de Cas - ti - lla, el do - sel y el ce - tro re - al. Más tu, ex -

*Coro en Nájera*, de Pinedo

fan - te don - cel, Ná - je - ra te da de Cas - ti - lla, el do - sel y el ce - tro re - al.

cel - sa vir - tud en el san - to - ral con un nim - bo de luz tu nom - bre pon - drá

Imagen 171. Melodía de *Hoy, infante doncel*, en las propuestas de Fernández Rojas y de Pinedo (volumen II, anexo 11, págs. 281 y 282, cc2-11).

La obra de Pinedo es muy breve –poco más de 30 segundos– pero condensa numerosos elementos que generan gran tensión. Consta de un par de compases introductorios –acorde de tónica, *lab mayor*, que se mueve por grados conjuntos de la primera inversión a posición fundamental– dando paso al coro. Este simplemente canta las dos estrofas, repitiendo la misma melodía por lo tanto dos veces, cadenciando la segunda hacia el registro agudo. La orquesta es la misma que en *Nájera*, pero aquí se añade el coro compuesto por tiples primeras y segundas, tenores y bajos. Cantan a cuatro voces homofónicas, con buena realización en la conducción de las voces y están reforzadas, doblando la melodía principal, por clarinetes y trompas –primera y segunda semifrase, respectivamente.

Musical score for the chorus in *Nájera de Viejo arcón* by Eliseo Pinedo. The score is in 3/4 time, marked *Moderato*. It features two systems of music. The first system shows the vocal parts (Tiples 1ª y 2ª and Tenores Bajos) and piano accompaniment. The lyrics are: "Hoy, in - fan - te don - oel, Ni - je - ra te da de Cas - ti - llas do - oel y el ce -". The second system continues the lyrics: "tro re - al. Más tu - ax - oel - sa vir - tud en el san - to - ral con un sím - bo de luz tu non - bee pon - drá". The score includes dynamic markings like *ff*, *p*, *cresc.*, *f*, *rall*, and *Acciò molto*.

Imagen 172. Coro en *Nájera* de *Viejo arcón*. Reducción propia a partir de la armonización homofónica de Pinedo (volumen II, anexo 11, págs. 281 y 282).

Para difuminar la sensación tonal recurre a dos procedimientos. Por un lado, los cromatismos en forma de escalas continuas. Son escalas descendentes, casi cromáticas, en las que suelen faltar algunos sonidos y otros se repiten. Lo hace con el fin de determinar puntos de inicio y de final de las mismas que coincidan con la estructura melódica de las voces principales, aunque no tengan relación tonal con ellas. Estas escalas comienzan en las cuerdas en un registro agudo y van bajando de violines a violas, a violonchelos y contrabajos hasta que se les une el fagot.

Por otro lado, mediante el empleo de contrapuntos realizados con líneas melódicas construidas con una serie dodecafónica en forma de contramelodías con métrica irregular e igualmente con sentido descendente. Se trata de la misma serie de dos compases que va pasando por parejas en unísono –flauta y violín 2º, oboe y viola, fagot y violonchelo, flauta y contrabajo, etc.– en entradas en estrecho, cada compás. Cada entrada empieza en una nota distinta, perteneciente a la escala ascendente de *do mayor* –inicia en *sol*, *la*, *si* y *do* para la primera



semifrase de la melodía del coro, y en *sol, la, si, do y re* para la segunda semifrase-, pero respetando estrictamente la métrica y la relación interválica de la serie de doce sonidos distintos.



Imagen 173. Serie dodecafónica como contramelodía al coro de *Nájera* en *Viejo arcón* (volumen II, anexo 11, pág. 281, cc2-3).

La cuestión del por qué Pinedo a sus más de 50 años comienza a elaborar nuevos procedimientos –novedosos para él– que van más allá de la tonalidad en la que ha basado sus más de 140 obras previas no está clara, pero se puede intuir. Primero, la necesidad profesional de un compositor, músico en activo, que desea experimentar con sonidos tras haber realizado composiciones ligeras, de uso inmediato y finalidad de puro consumo y también grandes producciones de teatro lírico español. Parece que precisa de realizar pequeños experimentos, más o menos evidentes, con la idea de ampliar su lenguaje. De esta manera, había desarrollado el contrapunto libre como una forma de expresión novedosa a partir de los principios del tratado de Searle. Acomete ahora esta fase en la que el dodecafonismo se muestra como un procedimiento más de los contenidos en el libro, que intenta aplicar de una manera muy personal en el nuevo proyecto del *Viejo arcón*. A diferencia del planteamiento de los dodecafonistas, la serie no es el motivo que genera la obra o sobre el que pivota, sino que Pinedo la ubica como un plano secundario con el fin de crear una textura con un lenguaje no tonal.

¿Es tarde para enfrentarse a un nuevo lenguaje desde la madurez? Stravinski, que conocía los procedimientos seriales desde el momento de sus mismos orígenes, también afrontó la composición con series de doce sonidos a partir de sus setenta años cuando, tras el fallecimiento de Schönberg (1951) consideró que el legado de este necesitaba ser visto desde un punto de vista histórico, para lo cual lo empezó a estudiar (White, 1984, pág. 133). Otros ejemplos más cercanos se encuentran en Gerardo Gombau y en Joaquim Homs, con un interés común por la creación en nuevas direcciones (Cureses de la Vega, 2001, pág. 148), aunque no se pueden encontrar vinculaciones personales con estos músicos españoles. Hay que tener en cuenta que el sistema dodecafónico había sido duramente criticado y denostado en numerosos escritos españoles, como los de Federico Sopena en 1953, quien decía que “resulta insoportable” o es “prácticamente incomprensible”, o los de Óscar Esplá en 1955 calificando la serie dodecafónica como “un catálogo estéril”, ambos citados en Charles Soler (2005, págs. 71-72). Porque el sistema era

conocido desde hacía décadas en España, pero en general había sido obviado o rechazado por el nacionalismo, el neoclasicismo, el neocasticismo y los prejuicios de los más conservadores.

El primer ejemplo documentado del empleo de la serie de doce sonidos por un español recae en Evaristo Fernández Blanco (1902-1993) con *Esperanza*, uno de los *Poemas líricos* (1923)<sup>691</sup>. Este compositor se adelanta a la llegada del atonalismo serial en nuestro país (Martínez-Lombó Testa, 2019, pág. 106), puesto que será en 1925, en el Palau de la Música Catalana, cuando Schönberg interpretará su *Pierrot Lunaire* y la *Sinfonía de Cámara* de A. Webern. Por su parte, Robert Gerhard (1896-1970) comenzó a estudiar con Schönberg en 1923, pero estudió con él solo el sistema tonal y hasta los años cincuenta no desarrolló obras con los doce sonidos en series<sup>692</sup>, y aun así de manera muy particular, derivada de los lenguajes y desarrollos tonales germánicos. Rodolfo Halffter (1900-1987) ofrece un carácter polifónico-serial (Charles Soler, 2005, pág. 118) que lo alejan de sus contemporáneos de la Generación de la República, aunque hasta 1953 no compone una obra dodecafónica, impregnada del carácter y el color de la música francesa. Rodolfo influyó notablemente en el interés de su sobrino Cristóbal Halffter (1930-2021), quien a partir de sus obras *Microformas* (1959-60) y *Sonata para violín solo* (1959) lo emplea con interés, aunque de una manera personal por falta de estudio de la técnica con maestros especializados (Casablanca, 1987, pág. 424). Joaquín Homs (1906-2003) realiza sus trabajos con series hacia 1950 y desde 1954 trabaja el dodecafonismo de forma muy libre (Pérez Zalduondo, 2013, pág. 178), aunque se documentan experiencias con el método desde 1931 (Cureses de la Vega, 2001, pág. 159). Gerardo Gombau (1906-1971) lo hace a partir de 1959, primero de manera teórica y después de forma práctica (Casablanca, 1987, pág. 423 y García Manzano, 2002, pág. 482), también con sello personal. José Báguena Soler (1908-1995), igualmente, espera a la década de 1960 para pasar de un lenguaje tonal al empleo de la serie de doce sonidos como procedimiento para desarrollar su música (Bueno Camejo, 2009, pág. 140).

Xavier Montsalvage (1912-2002) retrasa a 1971 el uso de series dentro de su lenguaje mayormente tonal. Arturo Llacer Pla (1913-2005) desarrolla el método a partir de los años sesenta, formando parte de su necesidad de escapar de la tonalidad. Incluso los más jóvenes a la generación de Pinedo, como Josep Cercós (1925-1989), dilatan sus primeros trabajos seriales al año 1959 y Juan Hidalgo (1927-2018) a 1957, mismo año de las primeras obras seriales de Ramón Barce (1928-2008). Carmelo Bernaola (1929-2002) escribe *Contrastes* en 1960 y la *Sinfonietta*

---

<sup>691</sup> Fecha de la impresión. Su composición data de 1922 (Martínez-Lombó Testa, 2019, págs. 38, 106 y 107)

<sup>692</sup> Su primera obra serial no incluye los doce sino siete sonidos. Es su *Quinteto de viento*, de 1928 (Charles Soler, 2005, pág. 90)

*progresiva* en 1961 como muestras del empleo de la serie de doce sonidos (Casablanca, 1987, pág. 425). Y no se puede obviar a Luis de Pablo (1930-2021), introductor de los procedimientos vanguardistas en España para la mayoría de la denominada Generación del 51, quien realiza sus primeras obras en este campo a partir de *Invenções* (1955), a modo de estudio, aunque rápidamente se deriva hacia la aleatoriedad y otras técnicas vanguardistas.

Otros, como Josep María Mestres Quadreny (1929-1921) o Xavier Benguerel (1931-2017), se introducen en el serialismo integral weberiano a partir de 1957 de la mano del dodecafonismo (Casablanca, 1987, pág. 429). Es decir, es a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta cuando en España se empieza a trabajar la serie dodecafónica de manera generalizada entre los músicos que muestran interés por abrir posibilidades a su lenguaje, considerando por lo general el sistema como un medio y no como un fin para expresarse.

En esta línea puede imbricarse el trabajo de Pinedo, un músico de provincias –en una España que empezaba a dejar el aislamiento internacional, con reservas– que no deja de interesarse en lo que se podía seguir aprendiendo en la composición. No estaba, por lo tanto, tan desencaminado si se atiende a la valoración de Emilio Casares cuando afirma que “dentro del mundo de mediados de los cincuenta era evidente que la única posibilidad de ‘crear’ se movía en el círculo de la música serial” (Casares citado en Charles Soler, 2005, pág. 208). El problema es que el aislacionismo era doble: de España respecto de Europa y de Logroño respecto de España. Lamentablemente, esta experimentación en el lenguaje no tuvo prolongación o no ha llegado material en este sentido que lo continúe más allá de ciertos bocetos puntuales con la serie en forma armónica.

Volviendo a esta obra, se puede concluir que *Coro* contiene tres planos sonoros paralelos que pueden parecer independientes entre sí, pero que realmente mantienen una relación estructural definida por la línea de la melodía popular que origina el movimiento y a la que está supeditada, sin necesidad de ser un acompañamiento en el sentido tradicional armónico. La pieza termina, sorprendente y abruptamente, en un calderón sobre una disonancia de las notas *lab*, *dob*, *do*<sup>3</sup>, *mib*, sin ningún tipo de preparación.

La instrumentación es la misma que en *Danza*, pero con el añadido del coro. La orquestación de nuevo está cuidada, reservando el momento de máxima densidad al final –añadiendo instrumentos y doblando voces, incluso en las contramelodías–, momento en el que vuelve a emplear el timbal, sugerido solo al inicio.

### 1.2.2. Calahorra [EP 302-B]

La escena se introduce con la siguiente explicación de Lope Toledo –fuera de los diálogos y posiblemente como una voz de narrador– que da pie a la escena:

CALAHORRA. La moza del Mercadal<sup>693</sup>

El rollo que se alza en la plaza de Calahorra, en la edad media<sup>694</sup> era insignia de jurisdicción y, en muchos casos, servía de picota donde recibían castigo los malhechores. Era en lo antiguo considerado también como atributo de fecundidad y, en ciertas épocas, las jóvenes, al llegar a los años núbiles danzaban a su alrededor para obtener suerte en el matrimonio. De aquí, el nombre de “La moza del Mercadal” con el que hasta actualmente se le conoce.

Cuando en la breve representación de varias jóvenes alrededor de “la moza” finaliza el momento de esa ceremonia de paso de la infancia a la juventud, todas “las doncellas cubiertas con antifaz, trazan los giros de ballet alrededor del rollo jurisdiccional. El telón va descendiendo lentamente”. Este es, por lo tanto, el momento indicado para que se interprete la música de Pinedo, que sirve de fondo sonoro para el baile final del cuadro.

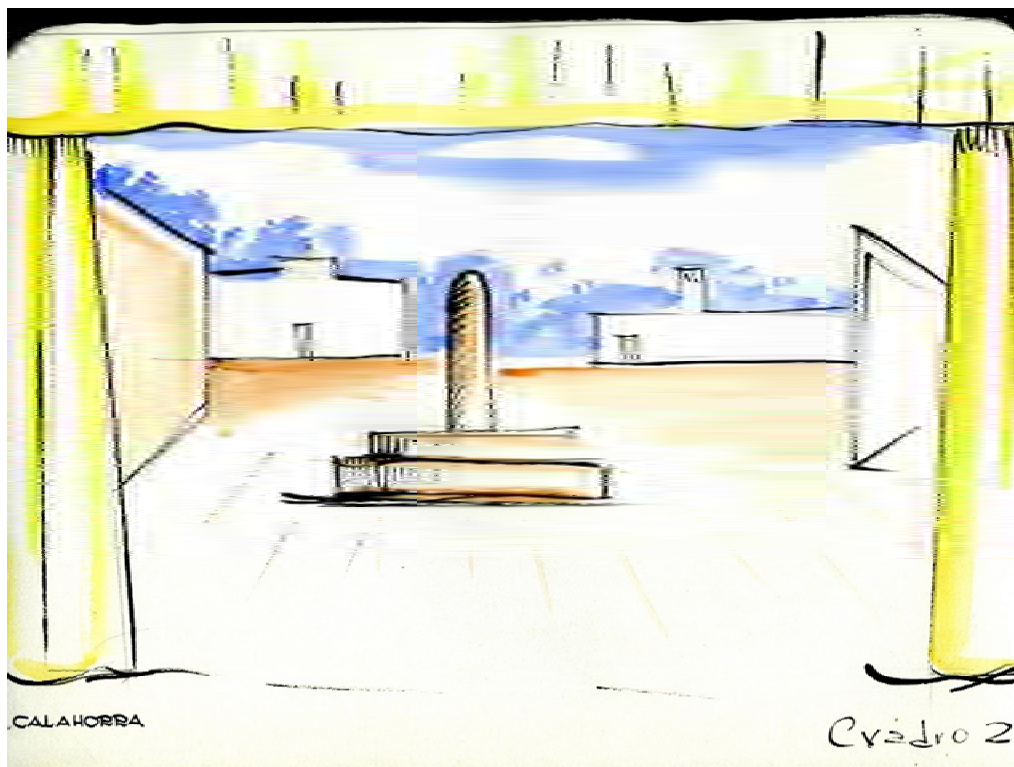


Imagen 174. AIER. MN/36. Boceto para el decorado de *Calahorra* de *Viejo arcón*.

---

<sup>693</sup> AIER. MN/36. Este subtítulo aparece manuscrito como un añadido al texto mecanografiado.

<sup>694</sup> Se ha respetado la ortografía y la gramática del original.

La música que compone Pinedo no dura más de dos minutos y solamente tiene una referencia a uno de los tópicos musicales de Calahorra, una danza. Una única melodía a la que contraponen otras líneas melódicas y acompañamientos en paralelo. Se corresponde con la famosa *Danza de coletes*<sup>695</sup>, contenida en su segundo cuaderno con el número 121 y que fue recogida también por Fernández Rojas y por Bonifacio Gil dentro del grupo de “Danzas varias” (Fernández Rojas, 1987, pág. 95 y Romeu Figueras, Tomás y Crivillé i Bargalló, 1987, n.º493 pág. 218). En la *Danza de coletes* se realiza el baile con antifaces, pues es una danza de carnaval, tal y como propone Lope Toledo para esta escena, aunque aquí como una cuestión de representación histórica. Tiene dos partes claramente diferenciadas, cada una de ocho compases con repetición y *da capo*. Pinedo, sin embargo, evita las repeticiones y modifica la métrica.



Imagen 175. Melodía empleada en *Calahorra*, tal y como fue recogida por Pinedo y tal y como aparece en *Viejo arcón* (volumen II, anexo 11, págs. 283 y 284, cc1-17).

La estructura de la danza gira en torno a esta única melodía –denominada A– de 16 compases en dos frases distintas. Siempre aparece en la misma tonalidad, simplemente transportada por octavas para adecuarse a la tesitura de cada instrumento por el que pasa. Para cada frase el compositor vincula un acompañamiento diferente de ocho compases, hasta un total de diez contramelodías con orden cambiante. Es decir, por cada melodía A encontramos dos contramelodías distintas. El esquema sería el siguiente:

---

<sup>695</sup> Trasquiladores de caballos.

Tabla 22. Estructura de *Calahorra* en *Viejo arcón* a partir de los motivos melódicos. Elaboración propia.

Sección	Compases	N.º ensayo	Descripción
A	cc1-9		<b>Melodía A (1ª frase)</b> [fl] + Contramelodía 1 (4 voces) [ob, cl, vls, vla, vc]
	cc9-17		<b>Melodía A (2ª frase)</b> [fl, ob] + Contramelodía 2 (Serie dodecafónica 1) [vls]
B	cc18-25		<b>Melodía A (1ª frase)</b> [ob] + Contramelodía 3 [fl] + Contramelodía 4 [cl]
	cc26-33		<b>Melodía A (2ª frase)</b> [cl] + Contramelodía 5 [fl, ob] + Contramelodía 6 [vl1]
C	cc34-41	1	<b>Melodía A (1ª frase)</b> [tpt]+ Contramelodía 7 (Serie dodecafónica 2) [vls, vla, vc, fl, ob, cl, fg]
	cc42-49		<b>Melodía A (2ª frase)</b> [tpt] + Contramelodía 5 [vl, vla, vc] + Contramelodía 6 [fl, ob, cl]
D	cc50-57	2	<b>Melodía A (1ª frase)</b> [vls, vla] + Contramelodía 3 [fl, ob, vc]
	cc58-65		<b>Melodía A (2ª frase)</b> [fl, ob, vls] + Contramelodía 5 [cl] + Contramelodía 6 [fg, vla, vc, cb]
E	cc66-73	3	<b>Melodía A (1ª frase)</b> [tpt, tbn] + Contramelodía 7 (Serie dodecafónica 2) [fl, ob, cl, fg, cuerda]
	cc74-81		<b>Melodía A (2ª frase)</b> [tpt, tpa] + Contramelodía 5 [fg, vc, cb] + Contramelodía 6 [fl, ob, cl, vls, vla]
F (Coda)	cc82-90	4	<b>Melodía A (cabeza 1ª frase por aumentación)</b> [tpt, tpa2, tbn] + Contramelodía 3 [vls, tpa1] + Contramelodía 4 [pic, fl, ob, cl] + Contramelodía 10 [fg, vla, vc, cb]

Las características más interesantes que se pueden extraer de este esquema están todas relacionadas con la metódica forma de trabajo de Pinedo. Nada está dejado al azar, sino claramente estructurado, pese a que el resultado sonoro resulte disperso por la politonalidad – o polimodalidad<sup>696</sup>– de gran parte de los pasajes. Las zonas sombreadas sirven para agrupar las secciones que implican a la melodía completa con sus dos frases. Para la primera frase, Pinedo siempre coloca una sola contramelodía, comenzando por un sencillo acompañamiento de cuatro más cuatro compases, tal y como está conformada, con su antecedente y su consecuente.



Por otro lado, con la segunda frase de la melodía A aparece, como contramelodía 2, una serie dodecafónica (denominada como “serie 1” en los ejemplos). Al estar realizada sobre una rítmica que puede asemejarse a cualquier canción popular, la impresión auditiva es que se está produciendo una bitonalidad. La frase de la melodía A está dividida en cuatro más cuatro compases, siendo los últimos una imitación a una segunda mayor descendente. La estructura de la repetición de la serie de doce sonidos (cc14-17) es realizada también a una segunda, pero esta vez es una imitación real –es decir, respeta la interválica para no repetir sonidos–, no tonal como ocurre con la melodía A. La serie es la siguiente:



Imagen 177. Contramelodía 2. Serie dodecafónica 1 en *Calahorra de Viejo arcón* (volumen II, anexo 11, pág. 282, cc10-17).

La segunda sección (B) plantea que la primera frase de la melodía A reciba el contrapunto de la contramelodía 3 y de la contramelodía 4, de nuevo estructuradas en cuatro más cuatro compases. Ambas líneas se complementan rítmicamente.



Imagen 178. Contramelodía 3 en *Calahorra de Viejo arcón* (volumen II, anexo 11, págs. 282-285, cc18-25).



Imagen 179. Contramelodía 4 en *Calahorra de Viejo arcón* (volumen II, anexo 11, págs. 282-285, cc18-25).

Por su parte, la segunda frase en esta sección B implica a dos contramelodías, la número 5 en dos voces, a cargo de flauta y oboe, y la número 6, realizada por los violines primeros. De

nuevo, se observa la división de las mismas en dos mitades de cuatro compases, siendo la última una imitación tonal descendente a una segunda, tal y como realiza la melodía principal.



Imagen 180. Contramelodía 5 en *Calahorra de Viejo arcón* (volumen II, anexo 11, págs. 286 y 287, cc26-33).



Imagen 181. Contramelodía 6 en *Calahorra de Viejo arcón* (volumen II, anexo 11, págs. 286 y 287, cc26-33).

La sección C vuelve a retomar la idea de contraponer a la melodía A –que esta vez aparece únicamente en las trompetas en sordina– una serie de doce sonidos. Pero no será la misma, sino que esta vez altera su perfil rítmico de manera que no muestre carácter popular. Tampoco tienen relación interválica ninguna las dos series, ni por retrogradación, ni inversión ni por fragmentación de las mismas. Esta contramelodía 7 aparecerá a continuación en estrecho en numerosos instrumentos de manera canónica, a distancia de un compás entre ellos. La serie completa precisa algo más de tres compases y, en el caso del clarinete y del violín segundo, termina abruptamente cuando acaba la frase de la melodía A.

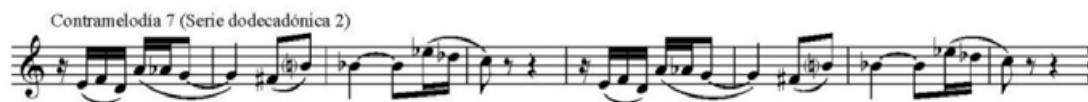


Imagen 182. Contramelodía 7. Serie dodecafónica 2 en *Calahorra de Viejo arcón* (volumen II, anexo 11, pág. 287, cc34-41).

La sección D retoma la contramelodía 3 –reinstrumentada– y añade otra, la número 8, que aparece en *divisi* entre violonchelos, clarinetes y fagotes.





Imagen 183. Contramelodía 8 en *Calahorra de Viejo arcón* (volumen II, anexo 11, pág. 289, cc50-57).

A continuación, le responde la segunda frase de la danza con una nueva reinterpretación de las contramelodías 5 y 6 (cc58-65).

La penúltima sección, denominada E en el esquema, presenta la melodía principal en trompas y trombones en sordina en la primera semifrase y en trompas y trompetas en la segunda. Para la primera (cc66-73) emplea el contrapunto que le ofrece la segunda serie dodecafónica, la contramelodía 7, mientras que para la segunda (cc74-81) recurre a las denominadas 5 y 6. Esta última aparece sutilmente modificada en clarinetes y violas. Como viene siendo habitual, la instrumentación difiere entre las distintas apariciones.

La *coda* final consta de una suma de la cabeza de la melodía A, variada por aumentación y tocada por trompas, trompeta 2 y trombones en octavas, y las contramelodías números 3 y 4. A estas se añade una nueva –la número 10– que realmente deriva de la 9, también con un procedimiento similar a la aumentación, pero respetando los valores de semicorchea.



Imagen 184. Melodía A por aumentación y contramelodía 10 en *Calahorra de Viejo arcón* (volumen II, anexo 11, págs. 293-294, cc82-88).

Fiel al espíritu de personalizar su música, Pinedo reserva para la cadencia final una firma. La resolución de la última frase acaba en un *do mayor* sin su quinta *sol* (c88) pero, antes de llegar al calderón, presenta una escala a cargo de flauta y clarinete. Esa escala, con el *fa#*, se corresponde con la escala lidia. El acorde siguiente, el del calderón, se forma con las notas *do*, *mi*, *fa#*, *la*, todas ellas de la escala frigia sobre *do*. La sensación podría ser de acorde de *la menor* con sexta o de *do mayor* con cuarta aumentada y sexta. En cualquier caso, al no mostrar

previamente una armonía con función de dominante, no queda resuelta la cadencia más que por el bajo *do*. El último acorde confirma este centro tonal, al quedar solo los sonidos *do* y *mi*.



Imagen 185. Cadencia final en *Calahorra* de *Viejo arcón* (volumen II, anexo 11, pág. 294, cc88-90). Reducción propia.

Finalmente, con respecto a la instrumentación, se hace interesante reseñar que en general trabaja con pequeños grupos de la misma familia, duplicados a veces en otras familias. La orquestación busca imprimir un sentido de que la música va hacia adelante. Este efecto, ya empleado habitualmente en toda la *Suite Oria*, se produce tanto por la adición de distintas líneas melódicas como por la acumulación de instrumentos, que en la sección E y en la *coda* abarcan el total de la orquesta. Un elemento más a destacar es el comedido empleo de la percusión. Solo aparece en el redoble de timbales del primer compás –en *pianississimo*– y en la *coda*, donde acaba realizando a un *fortissimo*.

### 1.2.3. *Santo Domingo* [EP 302-C]

La música de este número, como en *Nájera* y también con coro, aparece al final de la escena. La trama es una recreación del milagro de Santo Domingo, quien resucita al peregrino francés Gastón, víctima de un accidente ubicado en la construcción de uno de los puentes que el santo ordenó llevar a cabo para facilitar el peregrinaje a Santiago por tierras riojanas.

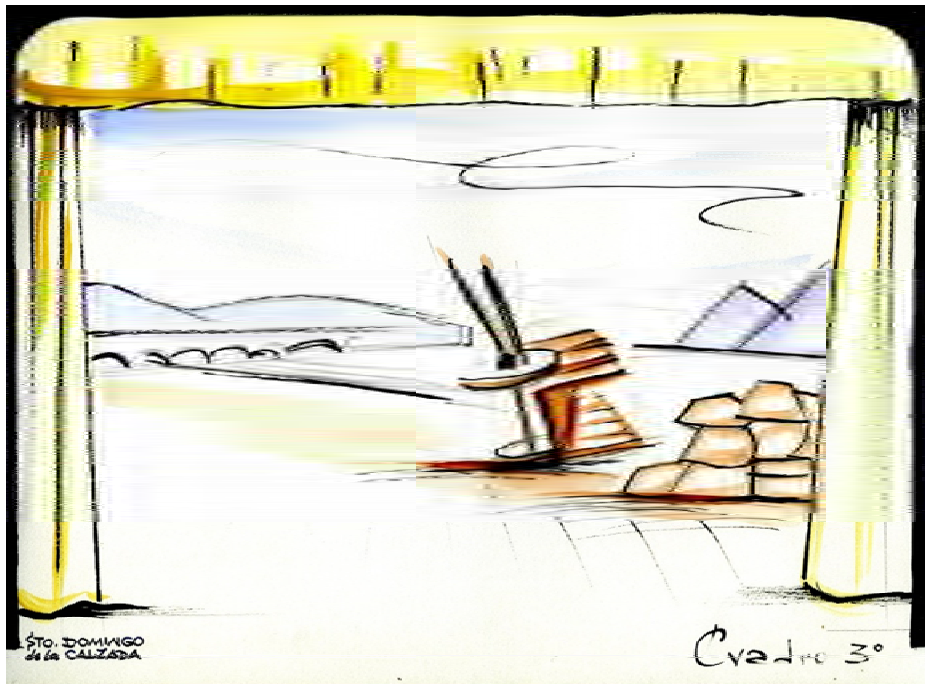


Imagen 186. AIER. MN/36. Boceto para el decorado de *Santo Domingo de la Calzada* en *Viejo arcón*.

El suceso se había producido al desbocarse una yunta de bueyes cargada de materiales para la obra, atropellando a un hombre que descansaba junto al puente, quedando aplastado por la rueda del carro. Tras obrar el milagro, todo el pueblo canta el villancico con el siguiente texto:

Resuene la alegría  
publíquese el contento  
al ver que en este día  
se admira un gran portento.  
Resuene, resuene.  
Publíquese el contento  
al ver que en este día  
se admira un gran portento.  
(Cae lentamente el telón).

La composición que realiza Pinedo para este cuadro es una reelaboración del segundo movimiento, *Villancico*, de la *Suite Oriá*. No se trata de trasladar la obra directamente al cuadro de *Viejo arcón* sino que, partiendo de los motivos que allí empleó, con una estructura levemente modificada y con una instrumentación que difiere bastante, ofrece una nueva perspectiva al tema original. Aunque ambas obras han llegado en forma de guión orquestal reducido a cuatro o cinco pentagramas, las indicaciones de la instrumentación apuntadas por Pinedo han permitido la comparación. Trabajando en paralelo, se ha podido comprobar que muchas de las melodías son realizadas por otros instrumentos, con frecuencia de otra familia. Puede pensarse en una necesidad de reorquestación de lo escuchado en 1958, cuando la Orquesta Santa Cecilia

de Pamplona la estrenó bajo su dirección, o como una nueva manera de ver determinadas melodías. De cualquier manera, evita la copia estricta. Por lo general, la orquestación aparece ahora más ligera, pensando posiblemente en la necesidad de una formación más reducida de músicos para poder ubicarla en el foso. De cualquier manera, en *Viejo arcón* Pinedo reconstruye la obra partiendo de los mismos elementos. Se podría decir, empleando una expresión popular pero muy acertada, que realiza otro cesto a partir de los mismos mimbres.

Si se comparan las estructuras, se pueden ver las analogías y diferencias a partir del siguiente esquema paradigmático. Para la identificación de cuáles son los motivos melódicos (F1-F6) y su correspondencia con los tópicos musicales folclóricos en los que se basó Pinedo, se recomienda acudir al apartado de estudio de la *Suite Oria* [EP 301].

Tabla 23. Esquema estructural comparativo de *Villancico (Suite Oria)* y *Santo Domingo (Viejo arcón)*. Las secciones sombreadas en oscuro son las que faltan en cada versión. Elaboración propia.

<i>Suite Oria</i>				<i>Viejo arcón</i>			
2. Villancico			Descripción	3. Santo Domingo			Descripción
A	cc1-12	<i>Vivo</i>	Acordes por cuartas ( <i>Cluster</i> )		cc1-8	<i>Lento</i>	Acordes por cuartas ( <i>Cluster</i> )
B	cc13-28	<i>Allegretto</i>	F1+F2+F3+F4		cc9-24	<i>Allegretto</i>	F1+F2+F3+F4
	cc29-35		Atomización de F1+F2+F3+F4		cc25-31		Atomización de F1+F2+F3+F4
	cc36-39		F1+F2		cc32-34		F1+F2
C	cc40-47	<i>Andantino</i>	F5a+F6a	1	cc35-64	<i>Menos</i>	F5a+F6a
	cc48-55		F5b+F6b				F5b+F6b
	cc56-69		Atomización de F1+F4+F5+F6				Atomización de F1+F4+F5+F6
	cc70-91		Combinación de F1+F4+F5+F6				
B'	cc92-107	[ <i>Allegretto</i> ]	F1+F2+F3+F4	2	cc65-92	<i>1º Tempo</i>	F1+F2+F3+F4
	cc108-114		Atomización de F1+F2+F3+F4				Atomización de F1+F2+F3+F4
	cc115-118		F1+F2				F1+F2
C'	cc119-126	<i>Andantino</i>	F5a+F6a	3	cc93-121	<i>Menos</i>	F5a+F6a
				4	cc122-144		"Desarrollo"
				5	cc145-170	<i>1º tempo</i>	"Reexposición"
				6	cc171-199	<i>Menos</i>	Coral final
					cc200-208	<i>Andantino</i>	
D	cc127-138	[ <i>Allegretto</i> ]	F1+F2+F4+F6		cc209-223	<i>1º Tempo</i>	
	cc139-141		Armonías por cuartas				

F1, F2, F3: Primera mitad de la primera frase del *Villancico* de Santo Domingo de la Calzada.  
 F4: Segunda mitad de la primera frase del *Villancico*.  
 F5: Parte final del *Villancico*.  
 F6: *Aria* del *Villancico*.

Como se puede apreciar, las diferencias afectan tanto a la sucesión de secciones como a la forma en la que se presentan los motivos melódicos que conforman ambas obras. La primera diferencia aparece en la denominación de los distintos *tempi*. El *Andantino* de *Oria* se corresponde en *Santo Domingo* con una agógica de *Menos*. El *Allegretto* se mantiene, pero recurre a él como *1º Tempo*. Lo que más llama la atención es el cambio de propuesta del *tempo* de la introducción (cc1-8) y su duración. En *Oria*, el compositor indica *Vivo* para el pasaje que genera un *cluster* por acumulación de acordes por cuartas y le ocupa 12 compases, mientras aquí lo solicita *Lento*, resolviéndolo en 8 compases. Además, en el desarrollo del *Menos* evita la combinación de cuatro de los motivos melódicos que sí había realizado en *Oria*. Sin embargo, ahora añade una amplia sección (c122-208), dividida en tres partes, que él mismo anota a lapicero sobre el guion como “Desarrollo” (cc122-144) y “Reexposición” (cc145-170) y que no estaban presentes en *Oria*.

También, algunos de los motivos empleados en *Oria* son simplificados o sustituidos por otros. Por ejemplo, tras la introducción del *cluster* por cuartas, el motivo melódico F1 del inicio del *Allegretto*, que en la primera composición tenía un contrapunto realizado por su desarrollo F2 más un efecto sincopado (F3) aparece ahora en *Santo Domingo* totalmente desnudo y no es hasta el c13 cuando se le contraponen el motivo F4. Este tipo de simplificaciones se producen a lo largo de todo el número, quedando por lo tanto descargado de algunos de los efectos politonaes tan característicos de la suite de 1957.

Para concluir, y a partir de la sección final D de *Oria*, el compositor realiza un coral a cinco voces mixtas –tal y como había hecho en *Nájera* y tal y como finalizan algunos de los números de las zarzuelas, en los que a un desarrollo a base de solistas le sigue, para concluir, una sección coral. Aquí, la orquesta y el coro se reparten el proceso cadencial que ya había realizado en *Oria*. Es decir, el coro y la orquesta realizan un final contrapuntístico por familias según se indica en el guion orquestal (c209). Algunos movimientos son homofónicos, generalmente dentro de las mismas familias orquestales o dentro de voces de registro cercano –triples y contraltos, tenores y barítonos– pero entre los grupos se trabaja esencialmente de forma polifónica. El resultado guarda relación con la idea del inicio, al generar un *cluster* por acumulación de líneas consonantes, cada una con su eje tonal propio.

The image shows a musical score for the vocal part of 'Santo Domingo de Viejo arcón'. It is marked 'Andantino' with a tempo of 64 beats per minute. The score is for five voices: Tiple, Contralto, Tenor, Barítono, and Bajo. The lyrics are in Spanish and describe the feast of Santo Domingo. The Tiple part starts with 'Pu-bli-que se el con-ten-to al ver que en es-te di-a se ad-mi-ra un gran por-ten-to. Re-'. The Contralto part starts with 'Re-sue-ne la a-le-gri-a pu-bli-que-se el con-ten-to al ver que en es-te di-a se ad-mi-ra un gran por-ten-to. Re-'. The Tenor part starts with 'Al-ver que en es-te di-a se ad-mi-ra un gran por-ten-to. Re-'. The Barítono part starts with 'Al-ver que en es-te di-a se ad-mi-ra un gran por-ten-to. Re-'. The Bajo part starts with 'Se ad-mi-ra un gran por-ten-to. Re-'. The score is in a key signature of two flats and a common time signature.

Imagen 187. Inicio de la parte vocal en el final de *Santo Domingo de Viejo arcón* (volumen II, anexo 11, pág. 295, cc200-208).

Además, existe una segunda versión [V2], también lamentablemente en forma de guion con tres pentagramas para la orquesta y cinco para el coro, con anotaciones de la instrumentación, que se asemeja estructuralmente a la versión que se ha estudiado y considerado como V1. Esta segunda propuesta posiblemente sea intermedia entre *Oria* y la V1 puesto que comparte elementos motivicos tal y como aparecen en la primera, pero mantiene la estructuración de la V1. En cualquier caso es también un guion a falta de realizar un desarrollo de su instrumentación, pese a las anotaciones a lápiz del mismo. Todos parecen autógrafos de Pinedo.

Una diferencia más a remarcar entre las tres versiones es que en *Oria* la tonalidad de la que parte –o al menos la correspondiente a la armadura<sup>697</sup>– es *do mayor*, mientras que la V1 está en *re<sup>b</sup> mayor* y la V2 en *re mayor*.

#### 1.2.4. *Alfaro* [EP 302-D]

Para representar a Alfaro, Lope Toledo acude a la historia medieval relacionada con una de las calles de la ciudad, la cual sigue conservando el nombre que la narración dice que el rey Sancho VI le otorgó. El libreto dice:

El cuadro recoge un acontecimiento notable en la historia de Castilla, que aún tiene vigencia en Alfaro. Una calle de la ciudad lo recuerda en nuestros días con la denominación de “El ciego del rey”.

<sup>697</sup> Se recuerda que gran parte de las melodías populares que emplea son modales y que los acompañamientos que desarrolla para ellas tampoco definen funciones tonales tradicionales.

Sancho VI, el Bravo, en 1228 convoca cortes en Alfaro. En ellas la trágica muerte de don Diego López de Haro rubrica la funesta intención que abrigaba el conde de asesinar al Rey de Castilla y que desbarata la oportuna denuncia de un ciego<sup>698</sup>.

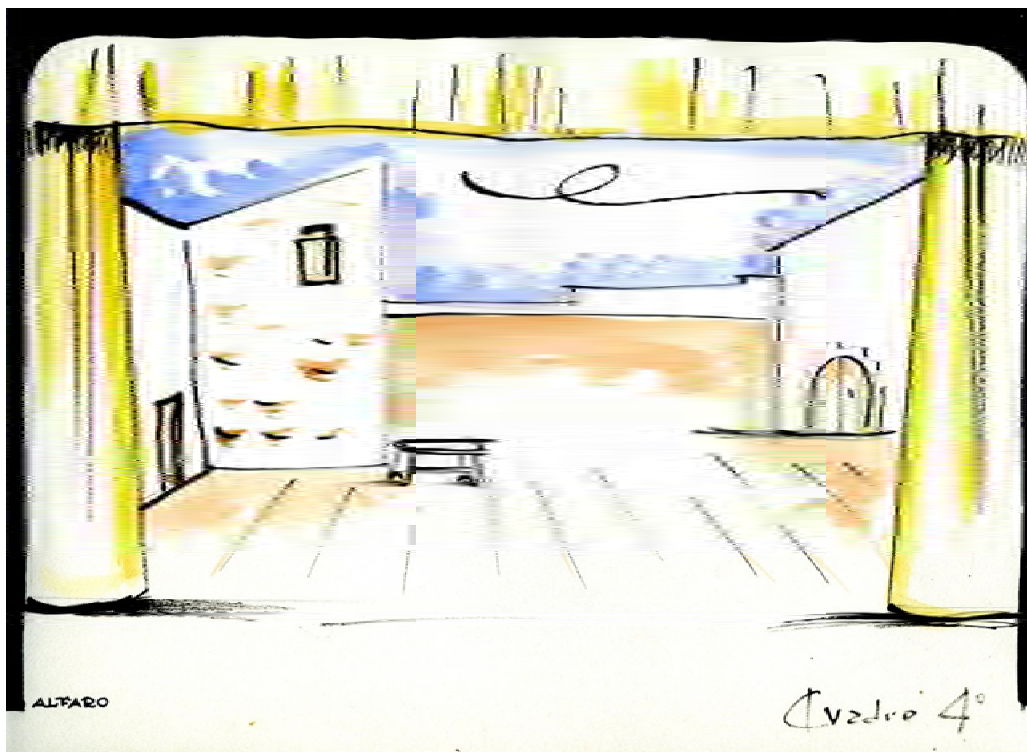


Imagen 188. AIER. MN/36. Boceto para el decorado de *Alfaro* en *Viejo arcón*.

#### 1.2.4.1. Clarines [EP 302-D1]

En este entorno histórico, el escritor recrea la narración y representación a telón cerrado, con una fanfarria de clarines que da paso al heraldo que introduce la escena. Pinedo realiza esta sencilla llamada con trompetas a tres voces y timbal, con un motivo que está tomado de la segunda mitad del consecuente o primera semifrase del *Villancico de Santo Domingo*.

---

<sup>698</sup> AIER. LEP/0019. Libreto mecanografiado de *Viejo arcón*.

The image shows a musical score for a brass and percussion ensemble. At the top, it is labeled 'Clarines' and 'Allegretto [♩ = 100]'. The score consists of four staves: three for trumpets (Trompeta 1ª sib, Trompeta 2ª sib, Trompeta 3ª sib) and one for timbal (Timbal). The trumpets play a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the timbal provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Imagen 189. Clarines en el inicio de *Alfaro* en *Viejo arcón* (volumen II, anexo 11, pág. 300, cc1-6).

#### 1.2.4.2. *Canto del ciego* [EP 302-D2] y *Romance* [EP 302-D3]

Tras la llamada, se inicia la acción que va narrando los hechos. El libreto recrea el momento en el que el ciego “cantando al son de la vihuela<sup>699</sup>” entona el siguiente texto:

Aquel que empieza una obra  
razón será que la acabe,  
para que nunca se diga  
que lo dejó por cobarde.

El texto consiste en unos versos de arte menor en octosílabos que pertenecen a la sabiduría popular contenida en los refranes (Baños Boncompain, 2007, pág. 165). Por su parte, la melodía que lo acompaña no ha podido ser localizada en ninguno de los cuadernos de campo de Pinedo<sup>700</sup> ni en los libros de folclore riojano consultados –Fernández Rojas, Bonifacio Gil– ni se conoce su origen o si ha sido creada por el compositor. El texto no aparece en el autógrafo orquestado de Pinedo –sí que está la melodía<sup>701</sup>– pero, dado que cada verso tiene ocho sílabas y son cuatro versos y cada una de las dos frases musicales propuestas por el autor es de ocho compases, cada uno con dos notas, la reconstrucción se ha podido realizar sin problemas. Se muestra cierta

<sup>699</sup> Error histórico de Lope Toledo, pues la narración se sitúa en 1228 y la vihuela es un instrumento que, como muy pronto, puede ubicarse temporalmente a partir del siglo XV, siendo el XVI el de su máximo esplendor.

<sup>700</sup> En todo el trabajo como folclorista de Pinedo no aparece ni una sola obra musical, danza o canción de Alfaro o de su entorno geográfico. Así mismo, en Fernández Rojas solo aparecen tres canciones y en Bonifacio Gil muy pocas, en comparación con otras localidades.

<sup>701</sup> Parece que es un procedimiento habitual, en las copias, omitir el texto en la parte vocal. Así ocurre, por ejemplo, en manuscritos de Jacinto Guerrero (Mejías García, Jacinto Guerrero: vida y obra por reestudiar, 2017, pág. 43)



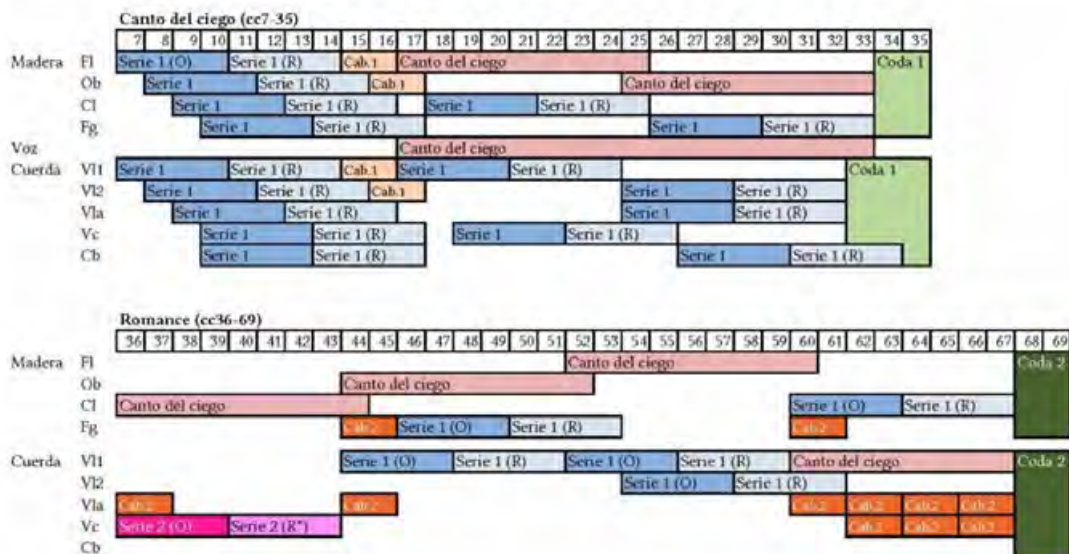
irregularidad en la alineación del acento prosódico con el musical, como a veces ocurre en la música popular, pero raramente en la de Pinedo.



Imagen 190. Reconstrucción del *Canto del ciego* en *Alfaro* (volumen II, anexo 11, págs. 301-302, cc17-33).

Una vez más, como se verá, todos los procesos compositivos tienen una gran vinculación entre sí. Además de la fanfarria de clarines, el número se articula en dos secciones que Pinedo divide claramente y que están estrechamente relacionadas. La primera está titulada *Canto del ciego* y la segunda aparece como *Romance*. El material temático es compartido entre los dos, y también son comunes los procedimientos derivados del contrapunto y la imitación, pero el resultado es distinto. Puestas en comparación las estructuras de ambas partes, se puede apreciar la diferencia de los planteamientos a la vez que los elementos en común –sobre todo los motivicos. Para este cuadro, Pinedo solo usa las trompetas y timbal en los clarines de los seis primeros compases y luego únicamente maderas y cuerdas más la voz solista.

Gráfico 21. Esquemas estructurales de *Canto del ciego* (cc7-35) y *Romance* (cc36-69) en *Alfaro de Viejo arcón*. Elaboración propia.



Como puede verse, la base de todo el cuadro es el propio canto del ciego –la voz, que es doblada por flauta y oboe– y una serie dodecafónica. Esta serie se presenta completa desde el inicio en flauta y violines y luego en cascada, en canon, ordenadamente en el resto de los instrumentos de cada familia. Una vez termina la serie, que ocupa cuatro compases, la reproduce de manera estrictamente retrógrada, tanto en medida como en alturas<sup>702</sup> e interválicas.



Imagen 191. Serie 1 en su versión original (O) y retrógrada (R) en *Alfaro de Viejo arcón* (volumen II, anexo 11, págs. 300-302).

La serie contiene un perfil rítmico con abundancia de síncopas que hace que contraste métricamente, de manera contrapuntística, como un contrasujeto de una sección fugada, con la melodía del ciego. Puestas ambas en paralelo, se observa la intención de Pinedo en la disposición de las síncopas para que exista una alternancia en los ataques de las notas.



Imagen 192. Disposición en paralelo de las líneas melódicas principales en *Alfaro de Viejo arcón* (volumen II, anexo 11, pág. 301).

Finalmente, en esta sección emplea la cabeza del canto del ciego como motivo de enlace en varios instrumentos (cc15-17), dando unidad al conjunto. Destaca el hecho de que algunas células interválicas pueden encontrarse en la serie dodecafónica. Es decir, la serie está trabajada tanto rítmica como melódicamente a partir del canto del ciego y con el fin de servir como contrapunto, a la manera de cómo se crea de forma tonal, pero con otro lenguaje.

Pasando al *Romance*, se observa que la voz ya no aparece y que la melodía –el mismo canto del ciego– se presenta mediante frases de ocho compases en clarinete, oboe, flauta y violines

<sup>702</sup> En algunas ocasiones, con el fin de mantenerse en registros más cómodos, altera la octava de alguna nota y regula el perfil melódico, pero mantiene intacta la serie.

primeros, mientras que a cada entrada se le opone una serie. Curiosamente, inicia el primer contrapunto (cc36-43) con una nueva serie –se ha denominado como serie 2–, interpretada por los violonchelos y que no va a volver a emplear<sup>703</sup>. La serie 2 tiene como características principales que no está completa, ya que aparecen diez de los doce sonidos, y que además alguno se repite, realizando una retrogradación alterada en la que incluso modifica los valores de las notas.



Imagen 193. Serie 2, tal y como aparece en los violonchelos, en *Alfaro de Viejo arcón* (volumen II, anexo 11, pág. 303, c36-43).

Para finalizar, cada una de las secciones contiene una *coda* que realmente es una cadencia en una armonía que suena un tanto disonante y poco conclusiva. La primera (c35) forma un acorde de *fa mayor* con cuarta y novena –sin perder la tercera ni la quinta del acorde– que se va formando progresivamente, a base de retardos de notas y resoluciones escalonadas. Por su parte, la segunda, el final del cuadro (c69), forma el mismo acorde de una manera semejante pero lo remata con un *re* agudo en la flauta, como sexta del acorde que ya tenía fundamental, tercera, cuarta, quinta y novena. En ninguna de las dos cadencias se producen enlaces entre armonías con las funciones tonales habituales, sino que se van formando progresivamente los acordes de manera polifónica, llegando casi al *cluster*.

#### 1.2.5. Haro [EP 302-E]

En este cuadro, Lope Toledo erige una oda al vino en una de sus catedrales en La Rioja, Haro. Para ello acude al eremitorio del patrón de la ciudad, San Felices, donde cada año los jarreros lo visitan en romería para celebrar la “batalla del vino, que constituye la sublimación del vino al zodiaco de lo eterno”. Un diálogo en verso entre romeros da paso a una danza que aparece en el libreto explicada de esta manera:

(Durante el recitado [sic] de la música, inicia la danza el “cachibirrio” quien con el chorro de su bota irá invitando a los romeros, como diciéndoles: ¿Quieres danzar? El que deba aceptar le

<sup>703</sup> Para el resto de la partitura volverá a la serie 1 y le precederá una pequeña variación por aumentación de la cabeza del tema principal.

contestará en la misma forma; el que rehuse se negará con cierta mímica. Formado el cuadro de baile, el “cachibirrio” inicia la danza, señalando los movimientos.

El primero que sale danza con él, como enseñándole; al segundo empieza a marcarle los movimientos; así sucesivamente hace con los restantes que van interviniendo.

Cada uno –las ocho mujeres y los ocho hombres– van agrediéndose con el chorro de vino de sus botas.

Terminado el acto coreográfico, todos se dispersan y, en corrillos, se disponen al almuerzo, empinando las botas con mucha frecuencia. [...]

Este texto obliga a Pinedo a construir una música que sirva para el “recitado de la música” – esta es una licencia poética de Lope Toledo que implica una subordinación que ubicaría el trabajo del compositor dentro de lo que podría ser la categoría de música incidental– y que luego dé pie a un inicio de danza. Esta, cíclicamente, debe ir desarrollando el juego del cachibirrio con cada miembro del cuerpo de baile. De esta manera lo elabora el compositor, acostumbrado a dar una forma musical a las exigencias de cada libreto, partiendo del folclore local –que esta vez conoce de primera mano desde su infancia– aunque empleando procedimientos de composición y desarrollo de carácter casi experimental.

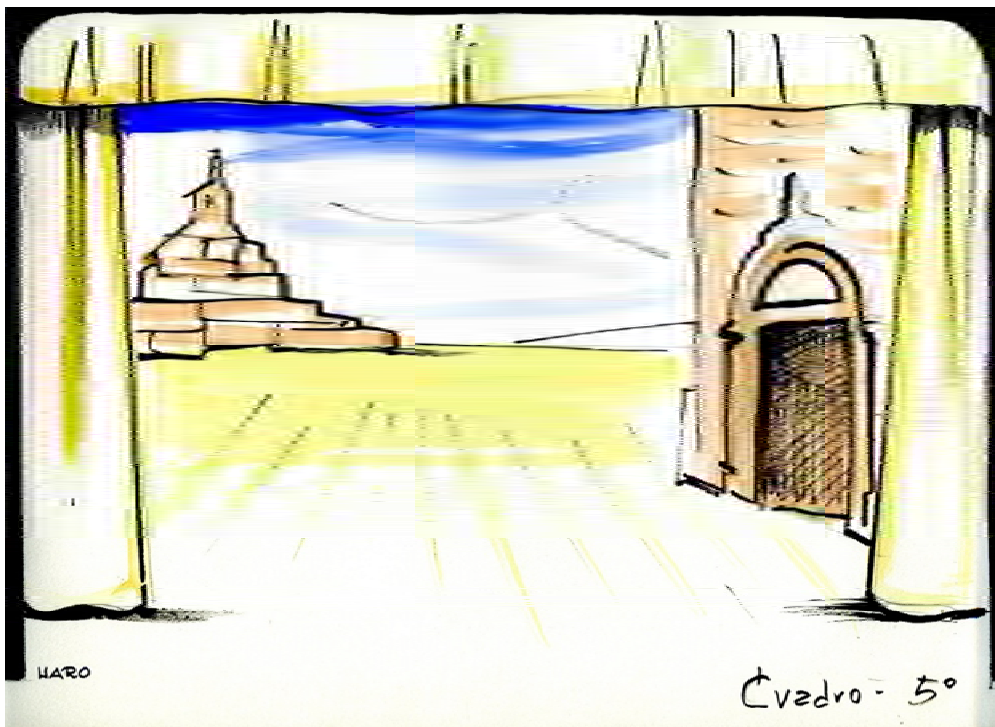


Imagen 194. AIER. MN/36. Boceto para el decorado de *Haro* en *Viejo arcón*.

La música que compone Pinedo para el cuadro consta de dos piezas musicales totalmente independientes –ambas dentro de una única escena–, ya que se van a interpretar en dos

situaciones distintas. La primera donde ya se ha indicado y la segunda al final, el *Coro*, tal y como ocurrió con el primer cuadro, *Nájera*.

1.2.5.1. *Baile* [EP 302-E1]

Este movimiento es uno de los momentos musicales más extensos de *Viejo arcón*, cercano a los cinco minutos totales. El compositor realiza una obra que satisface las exigencias de Lope Toledo para grupo de danzantes, mediante la reiteración de una melodía tradicional, pero que a la vez mantiene esa estética politonal a la que se ha adscrito Pinedo desde la *Suite Oria*.

La estructura en la que se organiza la música de esta primera parte puede esquematizarse de la siguiente manera:

Tabla 24. Esquema paradigmático de *Baile*, en *Haro*, de *Viejo arcón*. Elaboración propia.

Compás	N.º ensayo	Tempo	Plano principal	Plano secundario	
cc1-17		<i>Andantino</i>	F1	<i>Ostinato</i> en trémolo	
cc18-26	1	<i>Allegretto</i>	F2 (1ª semifrase) + F3	<i>Pizz</i> en cuerdas (grupos de 2 cc)	
cc27-35			F2 (2ª semifrase) + F4		
cc36-43	2		F2 (1ª semifrase) + F3	(distinta instrumentación)	
cc44-52			F2 (2ª semifrase) + F4		
cc53-60	3 (c57)		F2 (1ª semifrase) + F3 + F5	Vientos en grupos de 2 cc	
cc61-69					F2 (2ª semifrase) + F4 + F6
cc70-77				F2 (1ª semifrase) + F3 + F5	(distinta instrumentación)
cc78-87				F2 (2ª semifrase) + F4 + F6	
cc88-95	4		Fragmentación de F2 + F5		
cc96-104	5 (100)		Atomización de F2 + F5		
cc105-108		F1 por aumentación (1ª semifrase)	F2 + F5 + F6 (pasa a 2º plano)		
cc109-112		F1 por aumentación (2ª semifrase)			
cc113-116	6	F1 por aumentación (3ª semifrase)			
cc117-118		F1 por aumentación (4ª semifrase)			
cc119-124			Coda		

La pieza comienza con un pasaje de experimentación, ya que presenta el fondo sonoro, un *ostinato* en trémolo en las cuerdas (cc1-17) sobre un compás en 9/16 que varía a 11/16 y a 10/16 para romper una posible simetría. Sobre él, una melodía en clarinete 1º, que se ha denominado F1, como una especie de improvisación.



Imagen 195. Melodía folclórica (F1) en el inicio de *Haro* (cc1-17) de *Viejo arcón* (volumen II, anexo 11, págs. 305-307, cc1-16).

Este mismo motivo melódico, variado por aumentación y colocado en un compás de 6/8, lo empleará casi al final de esta obra (cc104 y siguientes), como una contramelodía más, justo antes de la coda final. Tras la búsqueda en las fuentes populares recopiladas por Pinedo, se ha localizado que la melodía pertenece al *La venia (recitado) de Zarratón*, contenida en el segundo cuaderno con el número 100. El original está en *do mayor* y no tiene compás, presentando numerosos calderones que cadencian sobre las notas *la, sol* y *do* con pequeños adornos. La correspondencia de las alturas, como puede verse a continuación, es total.

The image displays two musical staves in 6/8 time, illustrating the pitch correspondence between two different melodic versions. The upper staff is titled "F1 por aumentación (Haro)" and the lower staff is titled "La venia (recitado), de Zarratón, nº 100. Original en do". Both staves show a sequence of notes that are vertically aligned, demonstrating that the pitch contour of the two melodies is identical. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes marked with accents or slurs. A fermata is present over a note in the lower staff.

Imagen 196. Correspondencia entre la melodía F1 por aumentación en *Haro* y *La venia* de Zarratón. Se han colocado alineados verticalmente, aunque la melodía popular no tiene barras de compás.

El hecho de que la música pertenezca a Zarratón está totalmente justificado ya que la localidad natal de Pinedo era parte del partido judicial de Haro, criterio de unificación de las músicas e historias que siguieron este y Lope Toledo para la balada escénica. Por ello, la siguiente melodía pertenece también al acervo popular de su pueblo. El *Allegretto* (c18) comienza directamente con la melodía denominada como F2, que está documentada por el compositor como *Baile* dentro del cuaderno segundo, con el número 97. Corresponde, en su estudio sobre las danzas de Zarratón publicado en *Berceo* (Pinedo López, 1962, pág. 299), con la danza n.º 1.



Imagen 197. Melodía F2 en *Haro de Viejo arcón* (volumen II, anexo 11, pág. 307, cc18-34) y *Baile* (danza n.º 1 de las 7 danzas de Zarratón).

Los motivos melódicos que van apareciendo progresivamente como contramelodías a F2 no han podido ser vinculados a melodías o danzas de la zona, aunque existen algunas células compartidas con folclore de diversas localidades del entorno, que a su vez tienen numerosas características y gestos musicales participados entre sí. Un ejemplo es la melodía F3 que entra en paralelo con F2, como una contramelodía. Aunque no hay correspondencia exacta, sí que se puede considerar semejante en algún giro melódico con la *Cascabelada* de Briones, n.º 105 del segundo cuaderno de folclore, o con motivos del *Saludo* de Leiva (Fernández Rojas, 1987a, pág. 200) –localidad a 20 km de Haro, y por lo tanto en su entorno– como fuente más aproximada.



Imagen 198. Motivo melódico F3 en *Haro de Viejo arcón* (volumen II, anexo 11, pág. 307, cc19-24).

El resto de motivos (F4, F5 y F6) no han podido ser localizados, pero mantienen el sentido con respecto a F2, a la que acompañan siempre. Estas cuatro contramelodías aparecen en parejas, siendo F3 y F4 un grupo que se continúa uno a otro, y F5 y F6 otro grupo de ocho más ocho compases que también sirven a la vez como contrapunto de la melodía principal F2.



Imagen 199. Motivo melódico F4 en *Haro de Viejo arcón*.



Imagen 200. Motivo melódico F5 en *Haro de Viejo arcón*



Imagen 201. Motivo melódico F6 en *Haro de Viejo arcón*.

Cuando se observa el trabajo de Pinedo en el engarce de estas melodías se hace aún más evidente el cuidado que tuvo en su selección y ligera modificación, para adecuarlas a un contrapunto que, sin estorbar una voz a otra, consigue que se sientan a la vez como parte de una misma textura, pero con un nivel de independencia suficiente para su apreciación como melodía con entidad propia. En el ejemplo que sigue se han colocado en un solo pentagrama, a partir de F2, las otras melodías que tejen este cuidado contrapunto. Como se ve, no se molestan y guardan una relación entre sí con un exquisito cuidado en la conducción de las voces.



Imagen 202. Tejido contrapuntístico que realizan las melodías F3, F4, F5 y F6 sobre la melodía principal F2 en *Haro de Viejo arcón*.

Continuando con el desarrollo de la pieza, al igual que también hizo en los cuatro movimientos de la *Suite Oria*, a partir del c87 se produce una fragmentación de motivos que



quedan reducidos a la cabeza, produciéndose múltiples entradas en distintos instrumentos, simultáneamente y también en canon. Esta fragmentación acaba creando una enorme densidad que aumenta cuando, a partir del c96, se produce una atomización de los mismos, reduciéndolos a escasamente un compás cada uno, hasta que aparece el motivo F1 por aumentación (c105). Sobre él realiza el proceso más complejo de trabajo por bloques. La *coda* (c119) parte de F2 y F5 y resuelve con una cadencia sobre *re menor* con séptima, una vez más el sexto grado con séptima, un acorde que ya se ha visto empleado como un sello personal en Pinedo.

#### 1.2.5.2. Coro [EP 302-E2]

Respecto del *Coro* final, el libreto indica que “mientras el telón descende, van saliendo todos cantando un himno a San Felices”, de manera que suena la música y el coro canta, como segunda pieza musical del número correspondiente a Haro, un “himno”. La letra no aparece indicada en el libreto ni tampoco en la partitura de orquesta, que sí que tiene las notas que canta el coro pero no su texto. Puesto que la melodía corresponde a una canción de sobra conocida en la ciudad de Haro, el *Villancico de San Felices*, en la partitura que aparece en el anexo de este estudio se ha realizado la reconstrucción del texto sobre la música, conforme al estribillo que dice así:

Felices, Felices  
glorioso patrono de Haro  
míranos piadoso  
sirvenos de amparo

La obra original es una música anónima, situada por algunos en el siglo XVII (Cofradía de San Felices de Bilibio, 2008). La versión que se interpreta habitualmente es la arreglada por Basilio Miranda<sup>704</sup> en 1916 a partir de una versión previa de José Fernández Ollero realizada en 1914 (de la Fuente Rosales, 2005, pág. 153 y 158) y que posteriormente fue transcrita para banda por Joaquín Amela, versión que se mantiene como la más conocida en la actualidad. La Banda de Haro lo interpreta cada 25 de junio, día de San Felices, procesionando al patrón por la ciudad.

La partitura anónima contiene varias estrofas y un estribillo. Este último es el único fragmento que emplea Pinedo en este número, por lo que el resultado, pese a su pequeña introducción y su *coda* no alcanza el minuto de tiempo. El propio Pinedo hizo una versión del original para piano y voz<sup>705</sup>, que difiere ligeramente de la de Miranda-Amela, pero que mantiene las líneas melódicas y la base del acompañamiento, este con sutiles modificaciones. El haber

---

<sup>704</sup> Se agradece a Eduardo Chávarri Alonso la información sobre la partitura de Miranda, importante para analizar las aportaciones de Pinedo sobre el villancico original.

<sup>705</sup> Estudiada en el AMTH, aunque actualmente se encuentra en el AIER con la referencia LEP/47.

elegido esta pieza puede suponer un doble homenaje por parte de Pinedo: a la ciudad de Haro en la que vivió más de 20 años y con la que nunca perdió vinculación, y a su maestro Miranda, puesto que esta melodía, aunque anónima, se ha vinculado históricamente a él en el ámbito musical jarrero. Miranda hizo mucho por Pinedo, preparándole musicalmente y orientándole profesionalmente al acercarle al maestro Vega Manzano, y la admiración por aquel y el agradecimiento pueden verse reflejados en el hecho de elegir este villancico.

Pinedo conserva la instrumentación sinfónica de la danza previa al completo y le añade un coro a cinco voces mixtas que canta homofónicamente –aunque como habitualmente con una buena conducción de voces–, excepto en los cc8-12. En este punto se produce un proceso polifónico que atañe también a la orquesta, en el que dispone las entradas del estribillo en estrecho fugado a un compás de distancia, realizando un dúo de tiples primeras con tenores y otro de tiples segundas con barítonos, mientras los bajos mantienen la melodía previa como contramelodía. La obra acaba de una manera tradicional, quizá porque este número es el que cierra el acto primero de *Viejo arcón* y el compositor quería, haciendo una concesión al público de aplauso fácil, mantenerlo expectante para el segundo acto.

Imagen 203. Parte vocal en Coral, dentro de *Haro*, quinto cuadro de *Viejo arcón* (volumen II, anexo 11, págs. 308-313, cc2-18).

El trabajo orquestal, que como se ha dicho comprende a la orquesta sinfónica al completo más un coro a cinco voces mixtas, contiene también algunas de las características de Pinedo: contención en la percusión para los momentos inicial –solo en el *Coro*– y final; la cuerda tiene un papel de segundo plano cuando canta algún instrumento solista de viento y participa con solos cuando se producen contestaciones por familias (como en las zarzuelas); el viento solista suele ser a uno en las maderas y cuando aparece en el metal lo llevan a cabo trompas o trompetas en sordina, apareciendo en pasajes con cierto desarrollo previo, generalmente con gran textura instrumental; los *tutti* los reserva para los finales en los que desea una mayor tensión y una conclusión como resultado del incremento de la presión sonora y la densidad orquestal.

#### 1.2.6. *Cervera* [EP 302-F]

*Cervera* se corresponde, al igual que ocurrió en *Santo Domingo*, con un movimiento de la *Suite Oria*, en concreto con *Aurora*, el primero. El proceso de construcción es semejante, pero la realización difiere, especialmente por la gran relevancia del coro inserto en la partitura en *Viejo arcón*, que guía la práctica totalidad del número, obteniendo por lo tanto un resultado artístico y sonoro sensiblemente distinto. El subtítulo es *Campanillas*, que se corresponde con el tópico musical que sirve de base al original de *Aurora*.

El libreto reconstruye la historia de Zahara –o Zahra según fuentes–, la mora. Es una leyenda que tiene su origen en la tradición del Romancero Viejo (Sáenz Rodríguez, 2011, pág. 20) y difiere su trama según versiones. El planteamiento de Lope Toledo es el siguiente:

Constituye una bella leyenda la erección de la ermita a la Virgen del Monte. Gobernaba la comarca de Cervera un noble moro<sup>706</sup>, cuya hija Zahara se enamoró de Fortún, un cautivo mozo cristiano. Se casaron secretamente. La princesa mora encerró en una arqueta todas sus joyas y preseas, con las que levantaría un templo a la Reina de los Cielos. La ocultaron en el monte y un día se dieron a la huida. Fueron alcanzados; Fortún fue ahorcado y Zahara, emparedada. Siglos después, un pastor halló la arqueta; se construyó el templo, que abrió sus puertas un día de la Ascensión del siglo XII. Desde entonces hasta nuestros días, una moza cerverana, en esa fecha, coloca una bandera blanca sobre la espadaña, en recuerdo de la princesa Zahara.

La representación se sitúa en la casa del afortunado pastor que, pese a las riquezas del cofre, está apesadumbrado porque el tesoro contiene también un pergamino cuyo contenido no conoce porque no sabe leer. Se trata del testamento de los enamorados. El cura se lo lee, a la vez que explica la leyenda de Zahara y su voluntad de erigir una iglesia a la virgen. Antes de las dos últimas intervenciones narradas de pastor y cura da comienzo la música y posteriormente se

---

<sup>706</sup> En el año 830 era emir de Córdoba Abderramán II y gobernaba la comarca de Cervera Als-jerib Abou-Alhama –“Abú-Alhama” según el texto de Lope Toledo–, que es el “noble moro” (Sáenz Rodríguez, 2011, pág. 20).

une el canto. Es decir, la música surge del texto y se integra con él, fusionándose cuando al final aparece con el canto como parte esencial.

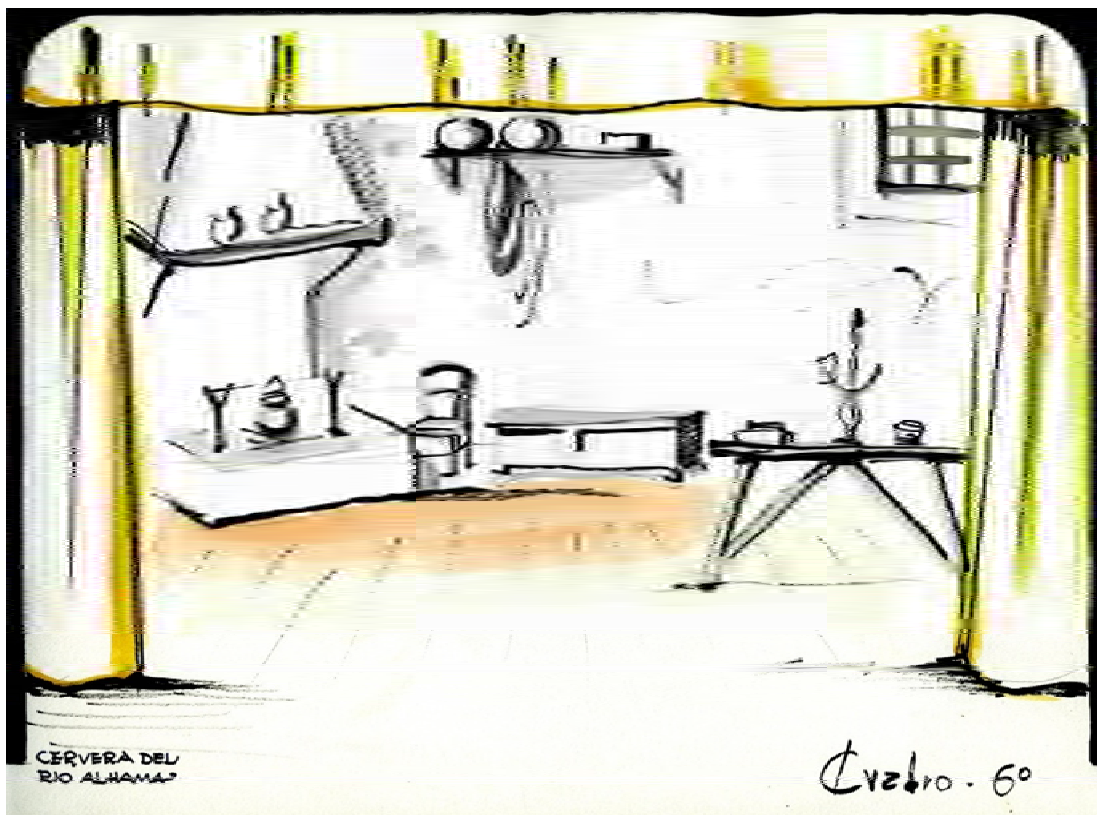


Imagen 204. AIER. MN/36. Boceto para el decorado de *Cervera* en *Viejo arcón*.

Pinedo realiza un número musical que, por lo tanto, debe empezar con música a solo, de manera más bien tenue, y que poco a poco va introduciendo el coro. El inicio de *Aurora* de la *Suite Oria* se muestra ideal para ello.

Dado que el material de *Aurora* y de *Cervera* es común, se hace precisa la relectura de los tópicos folclóricos empleados en aquella para comprender el siguiente esquema, que pone en comparación ambas músicas, que mantienen la misma tonalidad/modalidad.

Tabla 25. Esquema comparativo de la estructura en *Aurora* de *Suite Oria* y en *Cervera* de *Viejo arcón*. Elaboración propia.

Suite Oria				Viejo arcón							
1. Aurora		Plano 1 Melodías principales	Plano 2 Acomp. ostinato	Plano 3 (Pedal)	6. Cervera		Plano 1 Melodías principales	Plano 2 Acomp. ostinato	Plano 3 (Pedal)		
A	cc1-4	[Moderato]	---	A1	sol3	1	[Moderato]	---	Motivo 2cc (ob, cl, fg)	sol4, 3, 2 (cl, fg, cb) + Escala descend. (vl, vla, vc, fl, ob)	
	cc5-13		F1a	A2+3+4				c1-4			F1 + F4
B	cc14-22	[Moderato]	F1b	A2+3+4	sol2	2	[Moderato]	F1 + F2 + F4	F1 + F2	sol3	
	cc23-31		F1c+F2a	A2+3+4							cc14-22
C	cc32-39		F1d+F2b	A2+3+5abc							cc23-31
	cc40-49	F1e+F2c+F3ab+F4a	A1+3+5abc	sol1	cc40-49						
D	cc50-57	[Moderato]	F1f+F2d+F3cd+F4b	A2+3+5abc	sol2	cc50-57	[Moderato]	F1 + F2	---	sol3	
			F3+F5+F6+F7	---	Escala sol mayor	cc58-61					
E	cc58-74	[Andant]				3	[Andant]	F3	---	sol3	
						cc62-67					F5 + F6
						Cc68-74					F5 + F6 + F7 + F3

F1: Campanillas (Cervera)  
 F2: contrapunto a la línea principal F1  
 F3: Campanillas de Nuestra Señora del Monte (Cervera). Primera sección.  
 F4, Campanillas de Nuestra Señora del Monte (Cervera). Segunda sección.  
 Célula A1: 4 cc  
 Célula A2: 5cc  
 Célula A3: 3cc  
 Célula A4: 4 cc  
 Célula A5: 3 cc

Básicamente, las diferencias son más de detalle que conceptuales porque, salvo el cambio de algunos elementos relacionados con los planos secundarios y la orquestación elegida en cada momento, el resto difiere poco de la idea estructural original.

Por ejemplo, mantiene el uso del pedal con la nota *sol* –en distintos registros e instrumentos como el clarinete, el fagot o el contrabajo– pero el ostinato, una idea tan elaborada y original en *Suite Oria*, es sustituido aquí por un grupo de dos compases que tienen una misión similar. Obtiene un resultado menos rico armónicamente, al perder las notas de los instrumentos que suenan simultáneamente. En este caso las notas *do#* y *mi#* tienen una misión de apoyatura sobre las notas reales *re*, *sol* y *fa#*. En el siguiente ejemplo pueden verse las diferencias en las notas de adorno entre ambas versiones.



Imagen 205. Comparación del *ostinato* en *Aurora* (volumen II, anexo 11, pág. 207, cc1-4) y en *Cervera* (volumen II, anexo 11, pág. 311, cc1-2) de *Viejo arcón*.

Todos los planos secundarios denominados A1-A5 en la partitura de 1957 han quedado ahora relegados a una escala de diez sonidos –escala de *sol mayor* más el *fa*<sup>#</sup> y el *mi*<sup>b</sup>– que va pasando de violines a viola, violonchelos, flauta y oboe entre los cc1-57.

Finalmente, si bien en la partitura de *Suite Oria* no se indicaba *tempo* alguno al inicio, se ha considerado que sería adecuado un *Moderato*, apareciendo la indicación de *Andante* a partir del c57. En *Cervera* no aparece ninguna indicación agógica ni cambio de *tempo* alguno.

Al disponer en paralelo ambos esquemas paradigmáticos se pueden observar grandes analogías, especialmente en la estructura compás a compás, ya que mantiene en gran parte la disposición de las distintas secciones –nombradas con letra en la tabla– y la entrada de las distintas secciones. Comparando ambas partituras en detalle se puede establecer que, si bien una y otra parten de los mismos motivos y similares procedimientos compositivos –contrapunto libre entre melodías con distinto centro tonal, disposición de tres planos sonoros en paralelo, independientes motivicamente pero relacionados estructuralmente a partir del primero, que es el que condiciona a los demás, pedal *sol* a lo largo de toda la obra–, la forma de combinarlos es totalmente distinta. La instrumentación de Pinedo es ligeramente diferente en ambos, ya que el coro y los tres solistas vocales dirigen el resto de las voces que suelen estar doblando a estas. Sin embargo, lo que más llama la atención es el hecho de que en *Cervera* no interpreta las melodías con los mismos instrumentos que en *Aurora*. Por ejemplo, F1 se presenta la primera

vez en la flauta, mientras en la *Suite Oria* lo hacía el oboe<sup>707</sup>. Y lo mismo ocurre con prácticamente el resto de los motivos melódicos. Parece como si la orquestación de *Oria* se hubiera mostrado con una densidad excesiva –y posiblemente con una cierta complejidad interpretativa, comenzando por el *ostinato* que se ha simplificado– y Pinedo decide aligerar la textura. Sigue realizando la fragmentación de motivos y jugando con bloques, efectuando ese *collage* que caracteriza la partitura de 1957, pero esta vez todo es más comedido. Puede que también los medios instrumentales para los que pensó la primera versión –la Orquesta Santa Cecilia de Pamplona, con una experiencia muy superior a las posibles formaciones riojanas– le animara a arriesgar en la textura polifónica y la experimentación del trabajo de yuxtaposición por bloques.

Como se ha explicado, la parte vocal es esencial en esta obra. Pinedo indica que participan cuatro solistas –denominados “vecinos”, con registro de dos tiples, un tenor y un barítono– y un coro mixto a cuatro voces con tiples primeras y segundas, tenores y bajos. Los solistas tienen responsabilidad al inicio de su parte, en la que la textura orquestal es liviana y una sola voz canta sobre una base instrumental a modo de fondo sonoro. Siempre que canta una voz, le duplica un instrumento o varios. Esta reminiscencia de las partes vocales de las zarzuelas se puede justificar de la misma manera que en aquellas, es decir, el amateurismo del personal que esperaba para la puesta en escena de esta música, que le impide grandes alardes y precisa de un refuerzo instrumental para la correcta entonación. Como se ve a continuación, la polifonía de algún pasaje puede llevar a problemas en la interpretación por la compleja textura debida a la superposición de líneas melódicas con entidad propia, muchas de ellas únicamente cabezas o pequeños fragmentos de las originales.

---

<sup>707</sup> Se recuerda que en la *Suite Oria* casi todas las entradas eran realizadas la primera vez por el oboe, quizás como una analogía tímbrica con la dulzaina que caracteriza al folclore riojano.

Imagen 206. Compases finales en la parte vocal de *Cervera* en *Viejo arcón* (volumen II, anexo 11, págs. 319 y 320, cc66-74).

En la partitura orquestada de *Viejo arcón*, de nuevo, no aparecen los textos bajo la música de la parte vocal. En el anexo del catálogo, la partitura de *Cervera* se ha reconstruido totalmente en este aspecto con el criterio de respetar los textos correspondientes a cada melodía. Es decir, si la melodía pertenece al motivo F1, la letra será la de este. Se ha partido para ello de las recopilaciones de cantos populares de los cuadernos de folclore del propio Pinedo y, en el caso de secciones altamente polifónicas, se ha acudido también al texto de la partitura de la canción *Es María la caña* [EP 506], analizada más adelante, que contiene en varias partes el texto.

### 1.2.7. Arnedo [EP 302-G]

El cuadro correspondiente a esta comarca gira en torno a la tradición anual del robo simulado de los santos Cosme y Damián, entre Arnedo y las poblaciones navarras vecinas de Cárcar, Andosilla, Azagra o San Adrián. Una costumbre “cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos”. Tras un rato de conversación entre dos ancianos, un arnedano y un navarro, llena de dejes locales, malas construcciones gramaticales y defectos en palabras, el ambiente se va caldeando y comienzan los embates:

Eso está bien pa tu sermón de la plaza, pa alabanza de los santos y pa regocijo del pueblo; pero, nada más. Si eso lo dijieras sintiéndolo de corazón, yo te daría un consejo de buen amigo: cogeide a escape los trastos y veisus. [...] En cada rincón se trenza un baile; pero, no son los pies los que danzan; son los corazones los que vuelcan.

(En este momento entra en escena el grupo de danzas, que comienza a evolucionar)



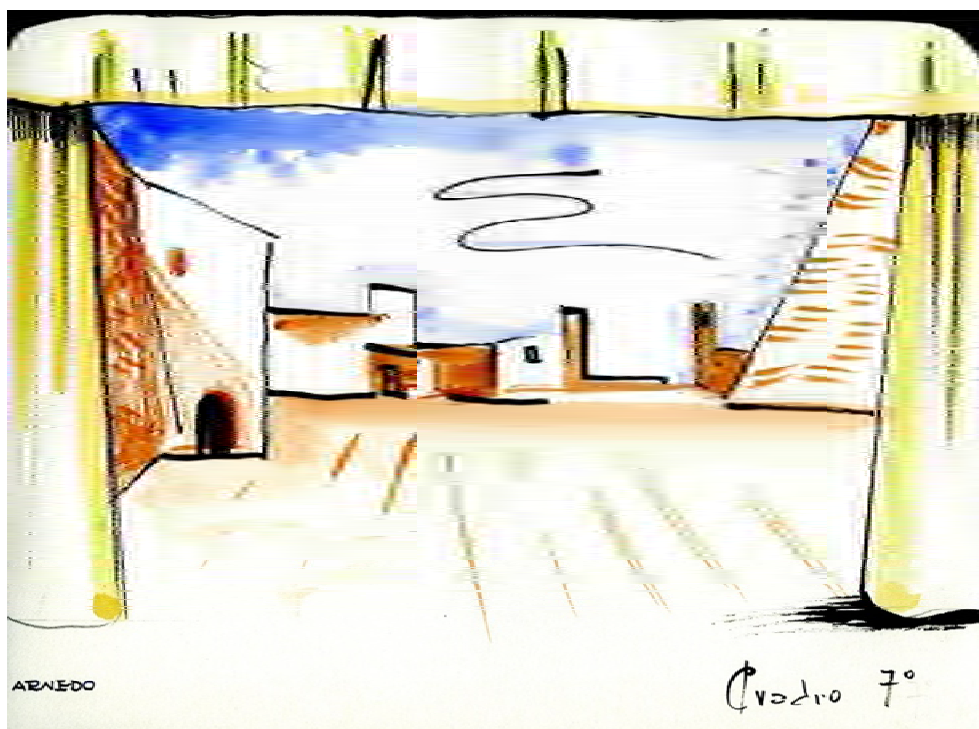


Imagen 207. AIER. MN/36. Boceto para el decorado de Arnedo en *Viejo arcón*.

Es entonces donde aparece la música de Pinedo para servir de base a la danza. Para ello, el compositor recurre a un compás de 6/8 y tempo *Allegro Moderato* que incita al baile. Solamente emplea para ello dos melodías, pero acude de nuevo a los procedimientos que dan unidad a la balada escénica y combina distintos planos sonoros bajo una melodía popular. De ella respeta su modalidad hipolidia<sup>708</sup> y le contrapone varios *ostinati* y pedales. La estructura se puede observar con claridad en el siguiente esquema paradigmático que muestra, una vez más, el sistema compositivo, ordenado y detallado al que sometía Pinedo cada obra. Nada está dejado al azar, pese a la sensación sonora de mezcla de motivos sin aparente orden.

---

<sup>708</sup> En algunos compases escribe alteraciones de recuerdo o de precaución para evitar giros melódicos que el oído tiende a alterar por referencia tonal en vez de la modal que requiere, especialmente la denominada como melodía F1.

Tabla 26. Esquema estructural de *Arnedo* en *Viejo arcón*. Elaboración propia.

<b>Viejo arcón</b>			<b>Plano 1</b>	<b>Plano 2</b>	<b>Plano 3</b>
<b>7. Arnedo</b>			<b>Melodías principales</b>	<b>Acomp. ostinato</b>	<b>(Pedal)</b>
A	cc1-9	<i>Allegro Moderato</i>	F1	Ostinato 1 (ob, vl2, vla)	Sol3, 4 (cl, vl, vla, vc)
	Cc10-17		F1 + imitaciones en estrecho		
	Cc17-25		F2 + imitaciones de F1		
B	C26-41		F3	Ostinato 2 (fg,	Sol3, 4 (tpa, cb), Tamboril +
	C42-53		F1 + F3 (4 voces)	Escalas cromáticas	
C	Cc54-64		F2 (fragmentación de semifrasas a tres voces )	Combinación de ostinatos y F3	
D	Cc65-80		F1 + F2 + F3 en 4 voces homofónicas	---	Sol3 (cb) + Tamboril + Timbal (re)
	Cc81-86	<i>Presto</i>	F1 (cabeza)	La <sup>b</sup> , do + + Tamboril + Timbal (La <sup>b</sup> , do)	

Los elementos melódicos populares principales no han podido ser identificados, ni en sus libretas de recopilación de melodías –donde al igual que en Alfaro no hay ninguna referencia a esta comarca–, ni en las pocas referencias locales de las publicaciones de José Fernández Rojas o Bonifacio Gil sobre la música de la zona. Consultados algunos músicos de la zona, tampoco ha sido posible su identificación, ni siquiera en el entorno de la ciudad. De cualquier manera, tanto su línea melódica como la rítmica se adaptan al tipo de danza de La Rioja Baja, por lo que se apunta a su origen popular como fuente más probable.

Las dos primeras melodías F1 y F2 forman parte de una misma unidad y constan de dos frases completas de ocho compases cada una. Se ha dividido en dos porque su presentación está estructurada así en la obra de Pinedo. Son la base melódica sobre la que gira toda la obra.



Imagen 208. Melodías F1 y F2 en *Arnedo* de *Viejo arcón*.

A veces aparecen solas, a veces seguidas una de otra (c18), a veces solo su cabeza y otras la armoniza a tres o cuatro voces, como en el pasaje previo a la *coda* final (cc65-80). Este es el momento más intenso de la obra, tanto por la textura –en este caso homofónica–, como por la mezcla de melodías en distintos modos, o por la densidad de la orquestación.

Por su parte, la otra melodía popular (F3), con carácter tonal en *sol mayor*, aparece desde un primer momento (c26) armonizada a cuatro voces<sup>709</sup>. Nunca se emplea fragmentada y reaparece a partir del c65, con la idea de contraponerse a F1 y F2.



Imagen 209. Melodía F3 en *Arnedo de Viejo arcón*.

A esta base principal melódica y rítmica que genera todo el número, Pinedo le contrapone otros dos planos. Por un lado, un pedal sobre *sol* que mantiene, a modo de bordón, durante casi toda la obra. Por otro lado, una serie de *ostinati* realizados a partir de escalas cercanas a la cromática, a veces a falta de algún sonido intermedio, a veces incompletas. Al inicio de obra, este segundo plano consta de los siguientes sonidos, que van pasando por oboe, violines segundos y violas.



Imagen 210. Escalas cromáticas del segundo plano (cc1-9) en *Arnedo de Viejo arcón*.

Por otra parte, a partir del c26 aparece un segundo *ostinato*, con la misma idea pero con distinta escala –es decir, faltan sonidos en distintos lugares de la escala–, con valores más largos y que además se ubica desfasada con respecto del pulso fuerte del compás. El resultado es este:

---

<sup>709</sup> Realmente tres voces, ya que el violonchelo dobla a la octava al violín primero.



Imagen 211. Escalas cromáticas del segundo plano a partir del c26 (segundo *ostinato*) en *Arnedo* de *Viejo arcón*.

Para terminar el estudio de este número, es interesante acudir al final de la obra. En la *coda*, el *Presto* final (cc81-86) contiene simplemente una cita de la cabeza de la melodía F1 que repite cuatro veces en el viento-madera, al que le contrapone la misma elaboración en la cuerda pero desfasada una negra con puntillo. Los acordes finales muestran un procedimiento que escapa ligeramente al sentido funcional de la armonía tradicional, ya que, aunque abunda en el *do mayor*, plantea en los últimos compases una cierta digresión. Esta se produce porque, tras el acorde de séptima de dominante con el que resuelve el pasaje de clímax citado (c80), mientras en el viento-madera (cc81-84) mantiene el acorde de *sol séptima*, la cuerda y parte del viento metal crean un acorde de *fa mayor* (como IV grado). Puede considerarse como un acorde de paso entre la dominante y la tónica o como una cadencia plagal sobre los dos siguientes acordes, básicamente un *do*, como tónica de la tonalidad, tal y como ha indicado con la armadura, pero con sonidos añadidos. Se trata de una progresión V-IV-I pero que, dada la ubicación al final del movimiento, como punto cadencial, adquiere una relevancia especial (Hindemith, 1942, pág. 138). Pinedo se basa en la armonía tradicional como soporte para ofrecer unos acordes con numerosos añadidos que casi pasan desapercibidos por esa sensación cadencial que el oído siente, apoyado por el bajo *do*.



Imagen 212. Resolución armónica en los compases finales de *Arnedo* en *Viejo arcón*. Reducción propia.

### 1.2.8. *Torrecilla* [EP 302-H]

Este cuadro representa una escena repetida históricamente en los pueblos de las sierras riojanas –y en general de todo el norte de España– de manera continuada hasta hace pocos años,

cuando se ha vuelto atípica. Se trata de la marcha de los pastores con sus rebaños a realizar la trashumancia, en busca de pastos, durante los meses de invierno. El día previo a la marcha generalizada, en la plaza de Torrecilla en Cameros, como centro poblacional de la comarca del Camero, se realizaba una fiesta para la despedida. Allí se colocaba un árbol “enhiesto” para la ocasión, alrededor del que bailaban los jóvenes. En este ambiente, entre festivo y triste por la marcha de los hombres, discurre la acción en la que participan numerosos personajes como actores, además de dos cantantes –zagala (tiple) y rabadán (tenor)–, coro y cuerpo de baile<sup>710</sup>.

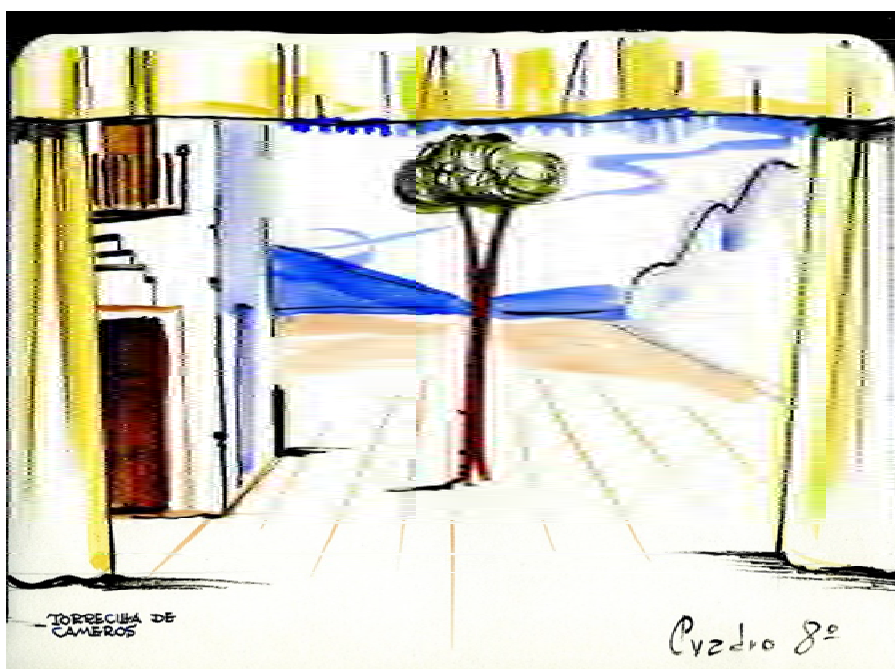


Imagen 213. AIER. MN/36. Boceto para el decorado de *Torrecilla en Viejo arcón*.

Respecto de la música, esta gira en torno a la comarca de Torrecilla, es decir, del rico folclore del Camero riojano. Por lo tanto, se corresponde con el empleo de los tópicos musicales relacionados en el tercer movimiento de la *Suite Oria, Canción*. A diferencia de los dos movimientos anteriores, *Santo Domingo* y *Cervera*, donde los esquemas de las distintas elaboraciones a partir del folclore regional eran semejantes aunque con diversas modificaciones, en este número la reconstrucción es prácticamente total, resultando estructuras muy diferentes. Puede deberse a las necesidades impuestas por el libreto, el cual indica cuándo entra cada

---

<sup>710</sup> AIER. MN/36. En el libreto consultado, los personajes principales tienen indicado, a lápiz rojo, el nombre de los actores que se supone que lo representaron en el Teatro Bretón de los Herreros de Logroño el 9 de junio de 1968. Viejo 1º (Ayensa), viejo 2º (Villau de –o Villande–), amo (Julito), moza (Pili), rabadán (León).

melodía y cuándo se producen los bailes, implicando una temporalización estricta, tal y como ocurre en la música incidental para la escena o en la música cinematográfica. Pinedo se ajusta a las necesidades de una manera ejemplar, ya que la música para esta balada escénica tiene esa función. Es una música compuesta expresamente para esta representación y se emplea tanto como ambientación, como soporte del canto y de la danza.

En *Torrecilla* hay más tópicos folclóricos que en *Oria*, extendiéndose también hasta 252 compases, frente a los 63 de la *Canción* de la *Suite Oria*. Por ello, se establece este paralelismo de esquemas, pero los motivos se enumerarán de distinta forma.

Tabla 27. Esquema comparativo de las estructuras y elementos paradigmáticos en *Canción (Suite Oria)* y *Torrecilla (Viejo arcón)*. Elaboración propia.

Suite Oria			Viejo arcón								
3. Canción			Plano 1 Melodías principales	Plano 2 (Pedal)	8. Torrecilla			Plano 1 Melodías principales	Plano 2 Acomp. ostinato	Plano 3 (Pedal)	
A	cc1-9	[Moderato]	F1	sol	A	Cc1-9	Moderato	T1 (semifrase)	Escalas por 3ª en desfase	Sol3	
B	cc10-17		F1a+F2a			Cc10-17				T1 + T2	Sol2
C	cc18-25		F1b+F2b			Cc18-25		1		(Moza T1) T1 + T2	
D	cc26-33		F1c+F2c+F3a+F3b	sol/re	B	Cc26-40	Andante	Serie 1	---	Sol3	
E	cc34-41		F1d+F2d+F4a+F4b		C	Cc41-56	Allegretto	2	T3	Escalas cromáticas a dos voces	Sol3 (rítmico)
F	cc42-49		F1e+F2e	sol/re (ampl)	D	Cc57-69	Moderato		T4		Sol4 (rítmico)
G	cc50-57		F1f+F2f+F3a2+F4a2	sol/re (normal)	E	Cc70-85	Allegretto Moderato	3	T5	Armon. 3 voces (con dison. y cr.)	---
H	cc58-63		Atomización F2+F4+F5+F6		F	Cc86-101	Allegretto		T6		
					G	Cc102-117	Allegro	T6 + Serie 1	---	Sol3, 5, 4	
					H	Cc118-133		4	T4 + Serie 1	Escalas cromáticas	Do3, 5
					I	Cc134-149			T4 + T6 + Serie 1		---
					J	Cc150-164			T5 + T6		Re4
					K	Cc165-181	5	T3 + T5 + Serie 2		---	
					L	Cc182-199		Vivo	T6 + Serie 1	Armon. 4 voces (con dison. y cr.)	Sol2, 3
					M	Cc200-208	Andante	T1 + T2 + T7	Escalas diatónicas a dos voces	Sol+re	
					N	Cc209-224		6			(Rabadán T1) T1 + T2
					O	Cc225-238		7		(Coro T7) T1 + T2 + T7	Sol-re-sol
					P	Cc240-252		Lento		8	T1 + T2

*Canción (Suite Oria)*

F1: N.º 2 en Pinedo. Primera mitad de *En el portal de Belén*, de Muro en Cameros.

F2: N.º 94 en Pinedo, *Ya se van los quintos*, de Laguna de Cameros.

F3, F4: Mitad primera y segunda de *Ya se van los pastores* (popular)

F5, F6: N.º 2 en Pinedo. Segunda mitad de *En el portal de Belén*

*Torrecilla (Viejo arcón)*

T1 - N.º 2 en Pinedo, *En el portal de Belén*, de Muro en Cameros

T2 - N.º 33 en Pinedo, *Los diez mandamientos*, de Rabanera

T3 - N.º 143 en Pinedo, *Naranjuela*, de Almarza de Cameros

T4 - desconocido

T5 - N.º 94 en Pinedo, *Ya se van los quintos*, de Laguna de Cameros

T6 - N.º 559, pág. 274 en Bonifacio Gil, *Paloteos*, de Soto en Cameros

F7 - *Ya se van los pastores* (popular)

Como puede verse, la comparación entre ambas piezas es poco significativa, puesto que no existen apenas paralelismos entre las estructuras. Mientras que la obra de la *Suite Oria* se desarrolla en una línea continua ascendente hacia un clímax que aparece el final de la misma, mediante la fragmentación de los motivos, la acumulación de líneas melódicas y la intensificación de las texturas contrapuntísticas, además de la densidad instrumental, la propuesta estructural en *Viejo arcón* es muy diferente. Pinedo trabaja aquí de manera que establece una primera sección (A) alrededor de la canción que interpreta la moza –voz de tiple– sobre la melodía de una canción popular, el villancico *En el portal de Belén*, de Muro en Cameros, que en este caso tiene otra letra. Posteriormente se produce un pasaje de interludio (sección B en *Andante*) y, tal y como le solicita el libreto, le sigue una danza (secciones C-L) en las que la juega con un *crescendo* agógico que pasa por distintos *tempi*: *Moderato*, *Allegretto Moderato*, *Allegretto*, *Allegro* y *Vivo*. A la vez, va entretejiendo los temas folclóricos –a los cuales se añade una serie dodecafónica que irá modificando progresivamente– y los planos sonoros a base de escalas cromáticas sobre diversos pedales en *sol*, *do* y *re*. Tras finalizar la danza, un *Andante* orienta la escena al solo del rabadán –voz de tenor– que interpreta la melodía de *Los diez mandamientos*, de la localidad de Rabanera, pero de nuevo con distinto texto, adecuado a la trama de la representación. Le contesta el coro, alejándose con la melodía popular de *Ya se van los pastores*, con distinta letra a la conocida, y también con una última frase musical elaborada por Pinedo. Da paso a la sección final, recordando en *pianississimo* los temas folclóricos primeros del número, una semifrase de cada uno, hasta desaparecer.

Respecto de los tópicos musicales empleados en *Torrecilla*, es oportuno destacar que, al ser variados en su texto para adecuarse al libreto, pierden parte de su sentido como tópico, y se convierten más en un recurso melódico y de referencia topográfica. Estos son los motivos melódicos folclóricos relacionados en la tabla superior y que han podido ser identificados –todos menos uno– dentro del acervo de cantos populares de la comarca del Camero.

T1 (c9) - Nº 2 en Pinedo, *En el portal de Belén*, de Muro en Cameros



T2 (c18) - Nº 33 en Pinedo, *Los diez mandamientos*, de Rabanera



T3 - Nº 143 en Pinedo, *Naranjuela*, de Almarza de Cameros



T4



T5 - Nº 94 en Pinedo, *Ya se van los quintos*, de Laguna de Cameros



T6 - Nº 559, pág. 274 en Bonifacio Gil, *Paloteos*, de Soto en Cameros



T7 - *Ya se van los pastores* (popular)



Imagen 214. Motivos melódicos populares empleados en *Torreçilla de Viejo arcón*, con su identificación por título y localidades.

Algunos motivos pueden quedar ocultos entre la textura de distintas voces contrapuntísticas, como ocurre con el motivo T7, *Ya se van los pastores*, ampliamente reconocido pero que, al surgir como una tercera voz (c200) y con una variación del original por aumentación, en un *tempo Andante*, se hace difícil de identificar, tal y como ocurría en *Suite Oriá*. Sin embargo, a diferencia



de entonces, aquí reaparece en la voz del coro y las trompas (c225) con toda claridad, convirtiéndose en melodía principal y no mero contrapunto.

Hay que reseñar, una vez más, el empleo que hace de una serie dodecafónica. La serie en sí –que aparece por primera vez en el c26– contiene los doce sonidos en cuatro compases. Posteriormente, la copia es transportada una cuarta descendente (c30) y emplea los primeros cinco sonidos (cc34-40) en forma fugada en estrecho entre distintos instrumentos, con libertad en la interválica. La serie volverá a aparecer a partir del c102, siempre en distintas alturas, pero también siempre respetando su distancia interválica, sin inversiones ni retrogradaciones. Por otra parte, crea otra serie –denominada como Serie 2 en el esquema y que se inicia en el c165– que realmente es la misma Serie 1 pero con perfil rítmico distinto. Ambas se caracterizan por una rítmica que encaja con la tipología de la música popular. Las dos series de doce sonidos son las siguientes:



Imagen 215. Series dodecafónicas –o misma serie con distintos valores rítmicos– empleadas por Pinedo en *Torrecilla de Viejo arcón*.

Sobre la instrumentación, cabe decir que mantiene la morfología general del resto de los números, con maderas –flautín, flauta, oboe, clarinetes en *si<sup>b</sup>* a dos, y fagot–, metal constituido por dos trompas en *fa*, dos trompetas en *si<sup>b</sup>* y dos trombones en *do*, percusión que precisa un timbalero y otro percusionista con el tamboril, y la cuerda al completo. Contiene dos solistas en las voces –tiple y tenor– y un coro en unísono. La forma de orquestar es también semejante a todos sus trabajos, comenzando de una manera ligera, limitándose a presentar la mayoría de los motivos melódicos en un instrumento a solo –generalmente en la madera– mientras los planos sonoros secundarios corren a cargo de otras familias, principalmente de las cuerdas para conseguir masas de sonido uniformes. Los dúos y tríos en los contrapuntos de líneas melódicas se suelen iniciar también dentro de las familias pero, cuando llegan los momentos de mayor intensidad, tiene tendencia al cruce, sin atender al parentesco sino pensando en la mixtura tímbrica, consiguiendo la densidad que requiere el momento. Para ello, mantiene la orquesta básica en las maderas y cuerdas, reservando el metal para los *tutti* en puntos de clímax o para momentos puntuales en los que busca un timbre especial –por ejemplo una trompeta con sordina en unísono con el oboe (c70). Por su parte, si bien Pinedo suele emplear la percusión exclusivamente en los inicios y finales, en *Torrecilla* adquiere un papel más importante al

mantener al tamboril, alternando con el timbal, en el rol de pedal con un ritmo *ostinato*, que ya venía del c41 en los violines segundos pero que, en la percusión adquiere un sentido más insistente. Por supuesto, la percusión se convierte en esencial en el *tutti* de la sección L (cc182-199). Dado que la obra finaliza con un efecto de despedida de los pastores que van yéndose por entre las montañas, a diferencia del resto de los movimientos de *Viejo arcón*, la percusión ya no aparece más.

Es decir, este número presenta numerosas similitudes con el resto de los movimientos de la balada escénica, mediante el uso de motivos melódicos de origen popular, de la mezcla entre ellos de manera contrapuntística de forma libre, teniendo en cuenta sus distintos centros tonales pero sin discriminar las posibles disonancias sin resolver. También es común el uso de un segundo plano creado por el compositor y que por lo general está realizado a base de pequeñas células en forma de escalas, bien cromáticas o bien diatónicas, presentadas de forma sencilla o mediante complejas combinaciones y trenzados (cc41-56). Finalmente, un tercer plano con un pedal que en este caso lleva de *sol*, a *do*, a *re* y vuelve de nuevo a *sol*. Estos planos, aunque independientes melódicamente de las melodías principales, se mantienen estructuralmente vinculados a ellos.

Es muy destacable el hecho de que, pese a compartir los motivos melódicos con la *Canción de Viejo arcón*, en *Torrecilla* la estructura varía notablemente. Se produce, no solo por el hecho de añadir otras melodías populares y una serie dodecafónica como plano principal, sino porque estructuralmente depende casi en su totalidad de la trama argumental del libreto de Lope Toledo, que influye incluso en los textos que cantan los solistas y el coro, distintos de las letras que tienen asociadas las melodías populares.

#### 1.2.9. *Logroño* [EP 302-I1] (V1) y [EP 302-I2] (V2)

El cuadro de Logroño, el número final de *Viejo arcón*, cuenta con dos escenas y tan solo con dos personajes activos, el inquisidor y la bruja. Hay un secretario en la acción, pero no tiene texto. El primer escenario es la cámara del inquisidor, simbolizada con una sobria decoración de un repostero con la cruz verde del Santo Oficio y dos mesas. Representa un acto del Santo Oficio de la Inquisición por el que se retira el sambenito<sup>711</sup> a la supuesta bruja María de Yurreteguía – o María de Jureteguía. Está ubicada temporalmente por Lope Toledo el 6 de noviembre de 1610, día anterior al famoso proceso de las Brujas de Zugarramurdi, localidad del Pirineo navarro,

---

<sup>711</sup> Ropa indicativa de haber sido condenada por brujería por la Inquisición española, para diferenciar a las inculpadas rápidamente.

cuyo auto de fe se celebró en Logroño. La primera escena representa el acto inquisitorial y narra el proceso. La segunda escena representa el aquelarre explicado por la procesada. Es aquí donde aparece la música de Pinedo.

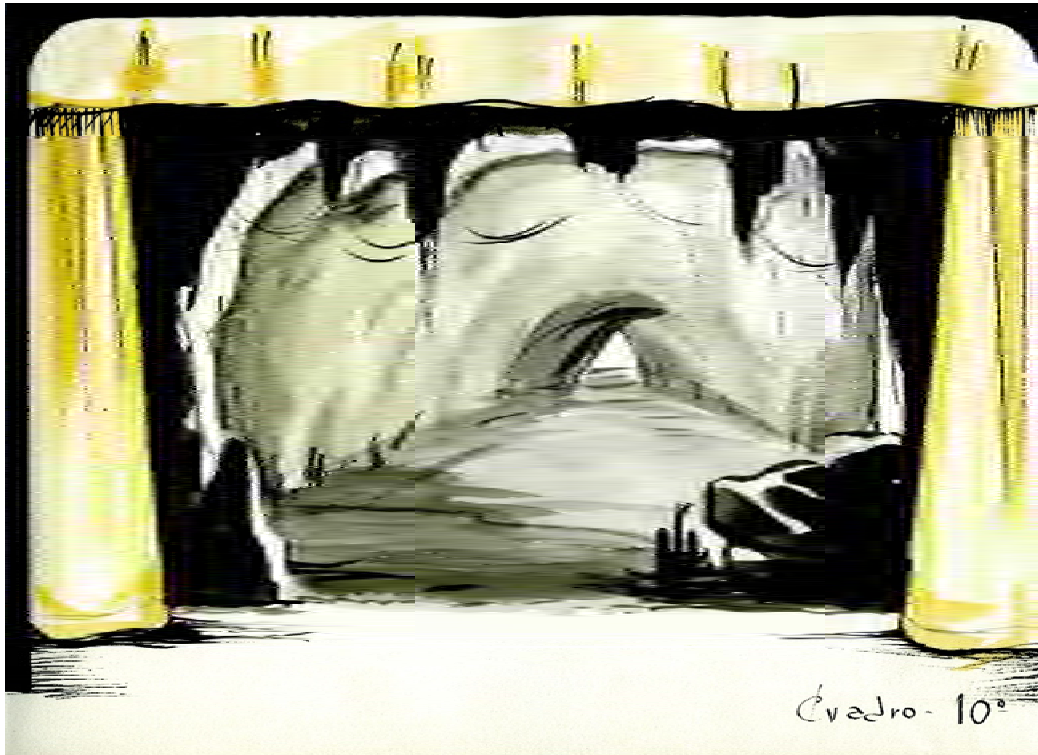


Imagen 216. AIER. MN/36. Segundo boceto (Cuadro 10º) para el decorado de *Logroño en Viejo arcón*.

[Apagón.] Mutación rapidísima. Una cueva donde se ven una charca y unas zarzas. La atmósfera aparece llena de niebla. Luz roja en la escena. [En el centro, un sitial del demonio<sup>712</sup>.] Ataca la orquesta y recitando sobre la música<sup>713</sup>, se oyen unas voces aéreas:

Voz 1ª	La cueva.
Voz 2ª	La zarza.
Voz 3ª	La niebla.
Voz 4ª	La charca.
Voz 1ª	El macho cabrío por los aires lleva [a] la bruja maldita sobre las espaldas.
Voz 2ª	Se cierne la niebla dentro del cedazo redondo del agua.
Voz 3ª	La bruja sus pelos 7-8-9-10-11-12
Voz 4ª	El macho cabrío sus cuernos de oro

<sup>712</sup> Estas frases en corchetes aparecen incluidas a mano en el libreto mecanografiado.

<sup>713</sup> Aunque Lope Toledo pide un recitado, Pinedo aprovecha para realizar un juego dodecafónico.

zambulle en la charca.  
Voz 1ª Nada  
Desvanecerá el embrujo  
de la satánica danza,  
hasta que el kikirikí del gallo  
–clarín agudo del alba–,  
diluya este maleficio  
que en la cueva se derrama.  
Voz 2ª Se disipa la niebla.  
Voz 3ª Y no habrá entonces ni zarza  
Voz 4ª ni noche  
Voz 1ª ni brujas  
Voz 2ª ni macho cabrío en la charca.

Como puede verse, la silabación del texto escrito por Lope Toledo, aunque hable de “recitado”, está teniendo en cuenta los intereses de Pinedo puesto que puede, en su mayoría, ajustarse a versificación dodecasílaba –ideal para series de doce sonidos– o permite la agrupación de varios versos trisílabos o tetrasílabos que ayudan al desarrollo de tetracordos de la serie.

La música se ha localizado en dos fuentes distintas, denominadas V1 y V2, que van a ser estudiadas individualmente y además en comparación entre sí y con el número *Danza* de la *Suite Oria*, con la que comparte los tópicos musicales.



Imagen 217. Grabado del "osculum infame" de una bruja al demonio en una ilustración de la época que representa el aquelarre, dentro del *Compendium Maleficarum* de 1608, de Francesco Maria Guazzo.

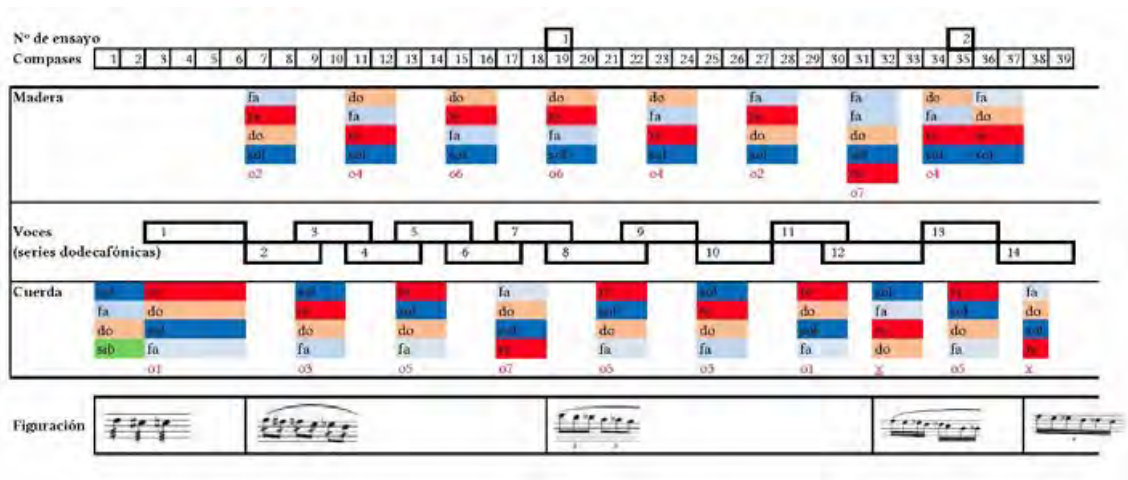
1.2.9.1. Logroño [V1] [EP 302-I1]

Gran parte del número *Logroño* [V1] es una reelaboración del cuarto movimiento de la *Suite Oria*, transportado a otras tesituras y orquestado de manera a veces muy diferente, siguiendo esa idea del *work in progress* que ya se ha valorado. La orquestación incluye maderas con flautín, flauta, oboe, clarinetes en *sib* a dos y fagot. El metal, dos trompas en *fa*, dos trompetas en *sib* y dos trombones en *do*. Percusión compuesta por un timbalero y otro percusionista tocando el tamboril. Cuatro solistas de voz: tiple, tenor, barítono y bajo. Cuerda al completo. La sección inicial es un añadido al movimiento cuarto de la obra instrumental y es un auténtico experimento sonoro con la serie dodecafónica.

La sección de *Viejo arcón* que trabaja los procedimientos de las series dodecafónicas (cc1-39) es en sí un juego de escalas cromáticas en los instrumentos, alternándose las familias de la madera y de la cuerda como fondo sonoro para las elaboraciones –en el sentido literal de la palabra por el trabajo interno que se descubre de su análisis– de series dodecafónicas, que reserva para los solistas vocales, que nunca cantan juntos.

La parte instrumental se inicia con dos compases en la cuerda en trémolo que dan paso a un constante cromatismo descendente que cubre la octava con los doce sonidos, partiendo cada vez de las mismas cuatro notas: *re*, *do*, *sol* y *fa*. Sin embargo, estas cuatro notas se van alternando en el instrumento y en la tesitura, así como la familia instrumental. Gráficamente se puede ver el juego de combinaciones que Pinedo realiza, partiendo de que el procedimiento se mantiene a lo largo de los 39 compases.

Gráfico 22. Esquema paradigmático y estructural de los primeros 39 compases de *Logroño* [V1] en *Viejo arcón*. Elaboración propia.



Del estudio analítico se puede extraer la conclusión de que todos los elementos empleados en estos 39 compases están basados exclusivamente en la serie de doce sonidos interpretada de varias maneras. Por un lado, los instrumentos realizan series completas de manera cromática y se agrupan en cuatro planos sonoros paralelos. La nota que indica cada grupo, con su color correspondiente, corresponde a la nota que inicia y termina la serie<sup>714</sup>, agrupándose en base a la adición vertical de cuatro escalas, y realizando una ordenación distinta en cada grupo. Esas ordenaciones se han denominado como o1, o2, o3, etc. y se han agrupado resultando siete grupos que se repiten una vez cada uno, con la excepción de que el grupo o4 y el o5 se repiten tres veces. Hay dos grupos que no se repiten. Es decir, de las 24 posibles combinaciones<sup>715</sup> de cuatro elementos sin repetición y sin ausencias, el compositor ha empleado solo nueve para trabajar con ellos y repetirlos. Aunque estas ordenaciones pueden parecer caprichosas en su ubicación, siguen un orden no simétrico, pero sí planificado. Podría hablarse de aleatoriedad en la construcción en el sentido de azar predeterminado o de casualidad asistida (Dibelius, 2004, pág. 266), puesto que se ha elegido entre un número mayor de posibilidades, pero el resultado es de una sólida consistencia según un programa perfectamente estructurado y definido.

Además, se observa que los inicios de las series dodecafónicas vocales se corresponden en el tiempo con el inicio de las series cromáticas instrumentales. Y no solo eso, sino que además existe una correspondencia estricta en el tiempo de cada nota de la serie vocal con los sonidos de alguna de las notas que en ese momento interpretan los instrumentos –cuatro simultáneamente– en forma de unísono o en octavas, a veces con enarmonías, generalmente en grupos de dos notas. La enorme dificultad de cantar este pasaje –especialmente pensando en las voces de que disponía Pinedo en esta época en Logroño– es menor si se tiene en cuenta que alguno de los instrumentos está tocando en ese momento el mismo sonido y puede ayudar en la guía de la línea melódica. Es decir, hay pocas cosas dejadas al azar o que no hayan sido tenidas en cuenta.

Respecto de la métrica del acompañamiento, Pinedo realiza una especie de intensificación de los motivos rítmicos de las escalas cromáticas descendentes, de manera que comienzan en negras (c1), pasan a corcheas (c7), a tresillos de corcheas (19), semicorcheas (32) y seisillos de semicorcheas (c38). Así, consigue empujar la música hacia adelante, aumentando la densidad a

---

<sup>714</sup> Puesto que construye la serie cromática de doce sonidos y añade la inicial de nuevo, realmente está contando con trece sonidos, por lo que refuerza la idea de un sonido principal, alejándose de la idea de igualdad absoluta de centros tonales del sistema dodecafónico. Es decir, realiza una interpretación personal del sistema dodecafónico.

<sup>715</sup> La combinatoria permite 24 posibilidades por la permutación de los 4 elementos en forma de 4 factorial (4!). Agradezco a M<sup>a</sup> Isabel Pérez Sodupe su aclaración técnica sobre el proceso matemático.

medida que avanzan los compases, resolviendo en el c39 con un *crescendo* rítmico, de una manera casi exponencial.

Pasando a estudiar las series en sí, se han localizado un total de catorce series dodecafónicas, o al menos que parten del principio de la igualdad de valor tonal de cada una de las doce notas de la octava en el sistema temperado. De todas ellas, ocho están completas y no contienen repeticiones –o podrían estarlas si se consideran dos excepciones como posibles erratas– y las cuatro restantes presentan diferentes irregularidades respecto del sistema ortodoxo de clasificación de las series. Además, son las ocho primeras las que aparecen completas, perdiendo la regularidad a partir del c22, donde se empiezan a repetir sonidos en cada serie. Los posibles errores aparecen en la serie 1, donde el tercer sonido debe ser un *re<sup>b</sup>* para mantener la interválica de cada voz –segunda mayor y tercera mayor– y en la serie 8, donde el segundo sonido debe ser *re<sup>#</sup>* para mantener la serie completa y sin repetición. Las series dodecafónicas primeras, con su numeración partiendo del *do* como sonido 1, con su tesitura real y con la indicación de qué voz está encargada de cada pasaje serían estas:

**Allegretto** [  $\text{♩} = 96$  ]

**Serie 1** *Voz 1ª (alto)* *Voz 2ª (barítono)* *Voz 3ª (bajo)* *Voz 4ª (tenor)*  
*ff* La cuc - va. La zar - za. La nie - bla. La char - ca.  
 4 6 3 2 1 3 11 10 12 8 7 9 5

**Serie 2** *Voz 1ª (alto)*  
 El ma - cho ca - bri - o por los ai - res lle - va  
 6 10 2 1 9 8 7 11 5 4 3 12

**Serie 3**  
 la bru - ja mal - di - ta so - bre las es - pal - das.  
 1 5 9 8 2 6 7 11 10 4 3 2

**Serie 4** *Voz 2ª (barítono)*  
 Se cier - ne la nie - bla den - tro del ce - da - zo  
 11 3 4 1 2 8 5 9 10 7 6 12

**Serie 5** *Voz 3ª (bajo)*  
 re - don - do del a - gua. La bru - ja sus pe - los  
 1 5 4 3 2 6 7 11 10 9 8 12

**Serie 6** *Voz 4ª (tenor)*  
 El ma - cho ca - bri - o  
 6 10 11 8 2 1 12 9 5 4 3 7

**Serie 7**  
 sus cuer - nos de o - ro zam - bu - lle en la char - ca.  
 6 5 11 10 2 1 7 9 8 4 3 12

**Serie 8** *Voz 1ª (alto)*  
 Na - da Des - va - ne - ce - rá el em - bru - jo de la sa -  
 3 10 7 8 10 6 5 9 1 12 2 1

Imagen 218. Ocho primeras series dodecafónicas vocales en *Logroño de Viejo arcón* (volumen II, anexo 11, págs. 321-330).



Existen una serie de consideraciones para valorar el trabajo del empleo de la serie por parte de Pinedo. Todas aparecen linealmente –no se superponen verticalmente en ningún caso puesto que no cantan juntas– y parecen ordenadas más allá de la línea de compás. Esta sirve para la estructuración del acompañamiento de las escalas cromáticas, pero no de las series dodecafónicas, que acompañan más regularmente al texto de Lope Toledo.

La Serie 1 –en la cual intervienen los cuatro cantantes– contiene realmente cuatro veces el mismo motivo interválico de tres notas formado por una segunda mayor seguido de una tercera mayor. Por eso se propone el *re* como una errata. Con la transposición del motivo a distintas alturas, sin retrogradaciones ni inversiones, Pinedo consigue una serie completa a partir de los sonidos *mi<sup>b</sup>*, *do*, *la* y *fa<sup>#</sup>*, que entre sí forman un ciclo de terceras menores descendentes.

Las Series 2 y 3 son cantadas por la voz 1ª, la tiple, y el análisis de la relación interválica de cada sonido con el siguiente ofrece una similitud entre ambos que define patrones, dejando libres otras zonas que evitan que el oído detecte la repetición. Se produce una cierta querencia a la periodicidad de algunos elementos o grupos interválicos con el fin de obtener unidad, alejándose así de los principios de la mayor parte de la música de vanguardia de la época, pero siendo un recurso necesario para Pinedo por razones auditivas y de coherencia interna. Lo interesante en esta propuesta son las relaciones que se producen entre los diferentes sonidos que se reflejan subconscientemente en el oído al escuchar las dos series seguidas.

The image shows two musical staves, Serie 2 and Serie 3, with lyrics and intervallic annotations. Serie 2 is for 'Voz 1ª (tiple)'. The lyrics are: 'El ma - cho ca - bri - o por los ai - res lle - va'. The notes are numbered 6, 10, 2, 1, 9, 8, 7, 11, 5, 4, 3, 12. Intervallic annotations below the notes are: 3M, 4dim, 2m, 3M, 2m, 2m, 3M, 4aum, 2m, 2m, 3m. Serie 3 has lyrics: 'la bru - ja mal - di - ta so - bre las es - pal - das'. The notes are numbered 1, 5, 9, 8, 2, 6, 7, 11, 10, 4, 3, 2. Intervallic annotations below the notes are: 3M, 4dim, 2m, 4aum, 3M, 2m, 3M, 2m, 5dim, 2m, 3m. Arrows indicate correspondences between the intervallic groups of the two series.

Imagen 219. Series 2 y 3 con sus correspondencias interválicas en *Logroño de Viejo arcón* (volumen II, anexo 11, págs. 321-322, cc7-11).

La serie 4 consta de dos mitades iguales de seis notas que se repiten transportadas a una sexta hacia arriba. Igualmente la Serie 5 contiene dos mitades de seis notas en las que cada una es una transposición de la otra a un tritono inferior y además internamente presenta simetría de interválicas. Este es un procedimiento que Pinedo conocía de Schönberg por el libro de Searle

(1957, pág. 110) y que aquí puso en práctica en su propia música. Por su parte, internamente en cada una de esas mitades, los cuatro sonidos centrales son una escala cromática descendente que se corresponde –a una octava inferior– con lo que están interpretando los violines segundos.

A partir de la Serie 6 se pueden detectar ciertas semejanzas en grupos de tres o cuatro notas, pero no se han podido localizar grandes correspondencias, como ocurre en las primeras series. De la misma manera, las excepciones se van ampliando pues las series no están completas, por repetición de sonidos dentro de la misma y por casualidad –o no, nunca puede saberse hasta qué punto Pinedo empleó el oído o fue el procedimiento técnico el que gobernó sus elecciones en esta obra– el intervalo de cuarta o quinta justa no se empleará nunca hasta el inicio de la serie 10. Finalmente, la serie 14, incompleta porque tiene 11 sonidos, diez de los cuales son distintos, presenta dos períodos de cinco notas a partir de la segunda nota, separados por una quinta disminuida descendente. Al ser este período simétrico entre sí, el resultado también presenta una doble simetría, dentro de cada período y dentro de la serie completa, a excepción del primer sonido. Las simetrías aparecen estudiadas en las obras de Schönberg y Berg por Searle (1957, pág. 122), siendo esta parte del libro la que más marcas de uso tiene, incluso anotaciones de las numeraciones o estudio del *pitch class* en las series, algo infrecuente en la biblioteca personal del compositor.

Si dentro de la música tonal uno de los elementos más característicos en Pinedo es el uso de pequeñas escalas cromáticas, generalmente descendentes, en este proceso serial se debe considerar su uso con el mismo sentido, es decir, identificativo y propio de su lenguaje. Estos pequeños pasajes –indicados por flechas en la imagen comparativa de las ocho primeras series y abarcando grupos de 3 o 4 notas– aparecen en las series números 2, 5, 6 y 7. Puesto que lo importante de las series no es precisamente reconocer las evoluciones (Marco, 2017, pág. 22), dada la continuada repetición de elementos que hace Pinedo, se entiende que esta clonación interválica se realiza voluntariamente.

En definitiva, en este pasaje introductorio Pinedo trata de convertir la constelación dodecafónica en la base de todo lo demás, tal y como explica procedimentalmente Dibelius (2004, pág. 278) confiriendo de esta manera una unidad al resultado por el empleo de un medio técnico unificador, al igual que en el resto de la obra ocurre con el folclore y el contrapunto libre. No puede, sin embargo, calificarse el trabajo de Pinedo de serial, sino más bien dodecafónico –como

el propio trabajo de Schönberg<sup>716</sup>–, puesto que no afecta a los demás parámetros de la música, ya que solo trabajó con el aspecto de la altura del sonido. Su libertad en el empleo del método con el fin de servir como recurso expresivo ha quedado evidente en las excepciones realizadas del procedimiento canónico.

1.2.9.2. *Logroño* [V2] [EP 302-I2]

Respecto de la segunda versión de este número, contenida en una partitura distinta<sup>717</sup>, muestra un guion orquestal reducido a cuatro pentagramas, con el texto sobre ellos –con un encabezado que indica “Recitado sobre la música”. Se observan dos diferencias que hacen pensar en que quizás fuera la versión final. Por un lado, la introducción indica que es un “Recitado sobre la música” y así viene escrito sobre los pentagramas para ir considerando aproximadamente el momento en el que la música va solapándose con el recitado. Por otro, la modificación del final, cuyos cinco últimos compases en la *Suite Oria* y en la V1 son semejantes, mientras que en esta aparece el motivo por disminución, ocupando solamente dos compases en vez de los cuatro de las otras versiones. Comparte ideas de la *Suite Oria* y además se añaden algunos elementos melódicos como en el *Andante* de la segunda sección, donde el motivo del fagot no tiene tantos mordentes como en la versión orquestal. Pudiera ser que fuera al revés, que esta fuera la versión primera, que el recitado no gustase y Pinedo se atreviera a un juego más osado con las series dodecafónicas, y que el final por disminución resultase –dentro del *Vivo* en que está incluido– demasiado rápido para asimilarse auditivamente, pero al no estar datado ninguno de los autógrafos no se puede afirmar nada con certeza.

Este pasaje, que difiere de *Oria* y de la V1 de *Logroño*, consta de 27 compases. Es un experimento en el que trabaja con cinco planos sonoros distintos de manera solapada, con cierta dependencia entre ellos, pero también con desarrollos internos independientes. El primer plano –según el orden de arriba abajo de la partitura disponible, la reducción orquestal a cuatro pentagramas– corresponde a seisillos de semicorcheas. El motivo generador está en el primer compás y lo elabora a partir de una gran escala cromática de dos compases. Luego se va desarrollando en grupos de 4 + 4 + 5 + 6 + 5 + 2 compases. El segundo plano consiste en dos acordes, *la mayor* y *si<sup>b</sup> mayor* que se alternan en corcheas y tresillos de semicorcheas hasta

---

<sup>716</sup> Pese a que el serialismo integral ya estaba siendo trabajado en Darmstadt en esta época, a cargo de compositores como Boulez, Stockhausen, Messiaen, Berio, Maderna, Nono, Henze o Krenek, las publicaciones no empezaron a llegar a España hasta varios años después, primero en alemán, francés o inglés y décadas después se tradujeron al español.

<sup>717</sup> Es una partitura sin indicación de título pero que, dado que el texto que sigue en paralelo a la música se corresponde con el del libreto, se ha considerado como segunda versión de *Logroño* para este catálogo.

resolver en un trino sobre un acorde de *la menor* que da paso a una escala entrecortada de semicorcheas y silencios en acordes de segundas menores. Este plano es coincidente en las agrupaciones de compases con el primero. El tercer plano es un *ostinato* de acordes en *cluster* de cinco y seis notas que se alternan sin coincidir con las agrupaciones de los planos previos. Se agrupan en dos o tres compases, alternándose en forma de distintos *cluster*. El cuarto plano, de nuevo coincidente con la agrupación de compases del primero y segundo, es siempre el presentado en el c1. Se forma con una voz que mantiene el motivo del c1 del plano primero y otra que, en corcheas, propone un ostinato *si<sup>b</sup>-fa*. El quinto plano se une a la agrupación de los anteriores y es un redoble de timbal de dos compases que coincide con el inicio de cada uno de esos grupos de compases.

Imagen 220. Planos sonoros en los compases iniciales en *Logroño (V2)* de *Viejo arcón* (volumen II, anexo 11, pág. 331, cc1-3).

La idea plantea, por lo tanto, un juego de texturas, con una densidad prácticamente constante. No existe en ningún momento una línea melódica que dirija la estructuración, sino que esta se produce por la generación de series de compases a partir de los cuales desarrolla el mismo tipo de motivo, alargándolo o acortándolo mínimamente, siendo a veces inapreciable al oído. Es un proceso elástico y orgánico de una idea, pero con un desarrollo poco apreciable. El resultado acústico, por lo tanto, es el de un *moto perpetuo*, con la diferencia de que no va a ningún sitio. El juego acaba abruptamente, sin preparación, en medio de un grupo de compases que previsiblemente van a continuar desarrollándose, y sin ningún elemento que conduzca a

pensar que se va a producir una resolución o una transición a otra sección. Quizá una mayor elaboración de los grupos de compases, de una manera más evidente, o una modificación de los pasajes por distintas tesituras o una preparación con alteración rítmica para organizar una zona cadencial o de transición al nuevo pasaje harían de esta sección un momento más interesante.

Con el fin de valorar las diferencias y semejanzas alrededor del concepto del movimiento *Danza* de la *Suite Oria* o de las dos versiones de *Logroño* de *Viejo arcón* se ha realizado un esquema comparativo de la evolución<sup>718</sup> de la composición, el cual ofrece una visión más global del concepto de la obra:

Tabla 28. Tabla comparativa de la estructura según contenido por secciones en la *Danza de Suite Oria* y en *Logroño* de *Viejo arcón* (versiones 1 y 2). Elaboración propia.

	<b>Suite Oria [1957]</b>		<b>Viejo arcón [1962]</b>		<b>Viejo arcón [1962]</b>	
	<b>IV. Danza EP 301-D</b>	[sol mayor]	<b>9. Logroño (V1) EP 107-I</b>	[do mayor]	<b>9. Logroño (V2) EP 107-J</b>	[si <sup>b</sup> mayor]
<b>A</b>	cc1-20 (20) <sup>719</sup>	<i>Allegretto</i>  [Sobre la canción <i>Verde está la hoja</i> , de Almarza de Cameros]	cc1-38 (38)	<i>Allegretto</i>  [Pasaje dodecafónico]	cc1-27 (27)	<i>Allegretto</i>  [Pasaje con 5 planos sonoros paralelos. "Recitado sobre la música". Sin melodía]
<b>B</b>	cc21-41 (21)	<i>Moderato</i>	cc39-55 (17)	<i>Moderato</i>	cc28-48 (21)	<i>Andante</i>
<b>C</b>	cc42-50 (9)	<i>Allegretto</i>	cc56-64 (9)		cc49-57 (9)	<i>Allegretto</i> (Maestra)
<b>D</b>	cc51-72 (22)	<i>Moderato</i>	cc65-86 (22)	<i>Allegretto</i>	cc58-83 (26)	<i>Andante</i> (Novicia)
<b>E</b>	cc73-88 (16)	[mi mayor]	cc87-102 (16)	[mi mayor]	cc84-99 (16)	<i>Andantino</i> [sol mayor]
<b>F</b>	cc89-103 (15)	<i>Allegretto</i>			cc100-114 (15)	<i>Allegretto</i>
<b>G</b>	cc104-110 (7)	<i>Moderato + Allegretto + Moderato</i>	cc103-107 (5)	<i>Moderato + Allegretto</i>	cc115-121 (5)	<i>Andante + Allegretto</i>
<b>H</b>	cc111-129 (19)		cc108-122 (15)		<i>Allegro</i>	
<b>I</b>	cc130-160 (31)	<i>Allegro</i>	cc123-143 (21)	<i>Moderato</i>	cc141-156 (16)	<i>Allegro Moderato</i>
			cc144-160 (17)			
<b>J</b>	cc161-162 (2)	<i>Lento</i>	cc161-164 (4)	<i>Vivo</i>	cc157-158 (2)	<i>Lento</i>
<b>K</b>	cc163-170 (8)	<i>Vivo</i>	cc165-172 (8)		cc159-164 (6)	<i>Vivo</i>

<sup>718</sup> Evolución, entendida como proceso de transformación en el tiempo, más allá de su valoración cualitativa o estética.

<sup>719</sup> La cifra entre paréntesis indica el número de compases de cada sección.

Cada sección corresponde a un desarrollo distinto y combinado, siendo las orquestaciones sensiblemente distintas en cada caso. Un detalle de cada sección y sus diferencias principales es la siguiente:

Sección A: es totalmente distinta en cada versión. Si no fuera por esta sección, podría hablarse de una misma obra en forma de distintas versiones o arreglos. En *Oria* [EP 301-D] emplea la canción *Verde está la hoja*, original de Almarza de Cameros<sup>720</sup>; en la versión 1 (V1) emplea las series dodecafónicas en las voces sobre escalas cromáticas enteras en los instrumentos; en la V2 realiza juegos con distintos planos sonoros en paralelo sin ningún motivo melódico. La V1 es sensiblemente más corta que las otras. Además, cada versión emplea en su inicio una armadura: en *Oria* es *sol mayor*, en la V1 no tiene armadura –lógico en la sección dodecafónica, pero en la sección B se mantiene en *do mayor*– y para la V2 contiene el *fa#* en la armadura, aunque ni melódica ni armónicamente se muestre como un pasaje tonal.

Sección B: en las tres obras emplea como motivo melódico la primera mitad de la canción *La Virgen Blanca*, de Ventosa, con carácter grotesco, algo más reducidamente en la V1.

Sección C: este pasaje, con una base de cromatismos sobre la que usa la melodía *Ya está el pájaro verde*, de Logroño, es muy semejante en las tres partituras, aunque en la V1 mantiene un *tempo Moderato* que en las otras es *Allegretto*.

Sección D: vuelve a emplear el tema de *La Virgen Blanca* de Ventosa, aunque esta vez con la segunda mitad de la canción. Las diferencias estriban en los tempos: *Moderato* (*Oria*), *Allegretto* (V1) y *Andante* (V2), siendo además esta última versión cuatro compases más extensa que las anteriores.

Sección E: en todas las versiones realiza una modulación. Motívicamente efectúa una mezcla contrapuntística de los dos temas de *La Virgen Blanca*, siendo las tonalidades nuevas<sup>721</sup> *mi mayor* (*Oria* y V1) y *sol mayor* (V2).

Sección F: trabaja la combinación de la canción *Ya se van los quintos*, de Laguna de Cameros, con la melodía de la primera mitad de *La Virgen Blanca*.

---

<sup>720</sup> La canción *Verde está la hoja* fue incluida por Pinedo en sus cuadernos manuscritos con el número 42, identificado su origen en Almarza de Cameros.

<sup>721</sup> O al menos sus armaduras correspondientes, dado que hay pasajes que pueden considerarse más modales que tonales.

Sección G: vuelve al motivo de los cromatismos con la melodía de *Ya está el pájaro verde*. Podría denominarse una sección C', pero se ha considerado como nueva por el encadenamiento progresivo de secciones sin carácter reexpositivo de toda la obra. En la versión de *Oria* este pasaje era más extenso. Este procedimiento expansivo en las revisiones es habitual en otros compositores contemporáneos, como puede ser el caso de Stravinski (White, 1984, pág. 247).

Sección H: dentro del cambio de *tempi* de la sección previa se enlaza esta con una nueva relectura de la segunda melodía de *La Virgen Blanca*, siendo más breve en V1.

Sección I: es la zona de clímax de toda la obra ya que contiene una mezcla de melodías –sin desarrollo, sino por procedimientos contrapuntísticos de bloques de grupos melódicos o frases completas que se entrelazan– y emplea distintos *tempi* –entre *Allegro* y *Moderato*– en cada versión. La comparación muestra que las diferencias son tan grandes que hacen pensar en distintas elaboraciones compositivas a partir del mismo concepto, incluso añadiendo repeticiones (V1 y V2).

Sección J: es un breve pasaje con una broma musical<sup>722</sup> que en la V1 aparece variado por aumentación de los valores y cambio de *tempo* y que en V2 mantiene la idea de *Oria*.

Sección K: finaliza la obra en todas las versiones con una *codetta* que consiste en un *reprise* de la sección I, con reelaboración de cabezas de motivos de las melodías empleadas, empleando un *tempo Vivo* que en la V2 es más breve.

Concluyendo, se puede decir que se trata de dos reelaboraciones del cuarto movimiento de la *Suite Oria* a la cual le realiza modificaciones estructurales menores, de orquestación y de elaboración motivica, destacando el cambio de la sección primera, que es totalmente distinta en cada caso. Se alteran fraseos, se aligeran acompañamientos, se cambia el orden de aparición de los motivos folclóricos que rigen la obra. En definitiva, se parte de los mismos materiales para obtener unos resultados distintos. La razón, una vez más, puede que se escape a la perspectiva que se tiene, sesenta años después, de una obra que ha quedado mínimamente referenciada por los propios autores y por su entorno. Quizá, la omisión de la primera canción –sección A– se deba a que el título de *Logroño* en *Viejo arcón* le impide moralmente el empleo de una canción de una localidad fuera de ámbito de acción de la capital –situada en el Camero Nuevo, a más de 40 km de la ciudad– o simplemente consideró que no encajaba en el plan estético.

---

<sup>722</sup> Entendida como la caricaturización musical mediante disonancias o empleo de citas fuera de contexto que producen efectos hilarantes.

De cualquier manera, son tres propuestas distintas a partir de la idea de un estudio fundamentándose “en la raíz viva de nuestro pueblo” (Diputación Provincial de Logroño, 1954, pág. 47). Ocho años después, y tras una labor recopilatoria, de clasificación, de valoración y de transformación, la idea quedó plasmada. El proyecto de *Viejo arcón* no fue comprendido por los políticos del momento, responsables últimos de hacer viable económicamente la producción, pero el trabajo y el esfuerzo realizado han quedado para la posteridad en estas partituras. Este estudio pretende ponerlo en valor en su contexto histórico y social.

#### 1.2.10. Problemas de representación y recepción

Aunque la obra muestra las primeras dataciones como obra terminada totalmente en 1962, a lo largo de 1965 aún pueden encontrarse documentaciones que demuestran que los autores, especialmente Lope Toledo, con una enorme red de contactos a nivel intelectual y político<sup>723</sup>, seguían intentando el estreno. Como ya se ha dicho, la obra completa en sí no llegó a estrenarse, ni siquiera en versión de concierto. El proyecto de estos dos artistas era ambicioso y la combinación de todas las artes escénicas, teatro, danza, música, suponía un esfuerzo económico ingente que nadie estuvo dispuesto a asumir.

En la documentación localizada junto al libreto<sup>724</sup> se puede ver que el presupuesto del proyecto importaba un total de 350.000 pesetas, de las cuales el vestuario –se entiende que el de los actores y el del cuerpo de baile, que en cada una de sus seis actuaciones requería de una vestimenta distinta correspondiente a cada comarca– suponía 180.000 pesetas, es decir algo más de un 51%. Si añadimos el coste del ballet en sí –otras 50.000 pesetas–, el porcentaje se eleva a casi un 66%, exactamente dos tercios del total<sup>725</sup>. Es, por lo tanto, una parte muy importante a considerar dentro de la producción. Hay que tener en cuenta que tanto Lope Toledo como Pinedo tenían experiencia en el mundo teatral y contactos suficientes como para realizar un presupuesto acorde a la realidad. Del resto del presupuesto, los importes previstos suponían

---

<sup>723</sup> Además de ser cronista oficial de la provincia de Logroño y un poeta y escritor premiado, fue Académico Correspondiente de la Real Academia de la Historia, Archivero Bibliotecario de la Excma. Diputación de Logroño, Apoderado provincial del Servicio de defensa del patrimonio artístico Nacional, Miembro C. del Instituto de Estudios Madrileños, Secretario de la Comisión provincial de Monumentos, vocal de la Comisión provincial de defensas pasivas, Secretario del Instituto de Estudios Riojanos, diputado provincial de Logroño (1955-1961) y teniente de alcalde del Ayuntamiento de Logroño (1955-1961) (Jiménez Torres y Jiménez Torres, 2011, pág. 384 y 385). Especialmente estos últimos cargos, con un fuerte tinte político, le permitían acceder a personalidades relevantes no solo a nivel provincial sino que, dada la centralización de la época, podía llegar fácilmente a representantes del ámbito nacional.

<sup>724</sup> AIER (MN/36).

<sup>725</sup> AIER. MN/36. Carta enviada, sin fecha, a José Sinués Urbiola, entonces director de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza.



100.000 ptas. para los decorados y 20.000 ptas. para la orquesta. Para la realización de este presupuesto, los creadores trabajaron con datos estimativos, está claro por la redondez de las cantidades, pero se entiende que muy aproximados a la realidad ya que, sobre todo Pinedo, en estas fechas estaba muy activo en el mundo del teatro lírico riojano. Si bien su misión en el complejo entramado de la escena era del apartado técnico de la dirección musical y de la preparación y dirección de la orquesta y cantantes, es evidente que conocía a suficientes personas como para poder estimar cantidades a partir de realidades, disponiendo de datos de primera mano de, por ejemplo, el Teatro Bretón de Logroño. En este sentido, en la documentación del AIER<sup>726</sup> se encuentra también un listado con la “relación de agentes que se preocupan de la contratación de ballets” en Madrid.

Ante la enormidad del presupuesto, se estudiaron distintas posibilidades, acudiendo al alquiler y teniendo en cuenta su realización en teatro o al aire libre. Las diferencias son evidentes, pero son partidas alzadas que no definen en realidad más que un intento de que el proyecto se hiciera viable a los ojos de los posibles medios de financiación. Sí que es representativo que el coste del alquiler de los trajes es nueve veces menor que si se adquirieran. Para alquiler se presupuestaron 20.000 pesetas por representación, siendo de 180.000 el coste presupuestado en caso de comprarse. Al ser nueve el número de partidos judiciales y de cuadros, está claro que entendieron que una representación en cada una de las cabeceras de comarca amortizaría la inversión de compra. Posteriores representaciones supondrían, en este sentido, beneficios netos.

También se contactó, por medio de Víctor Pérez de Mendivil, a Segundo de Olaeta, de los Ballets Olaeta<sup>727</sup>, de Bilbao. En su carta le indica que, tras estudiar el proyecto, ellos no se dedican más que al ballet, pero que en cualquier caso no sería posible afrontarlo para septiembre, tal y como le piden –la carta está fechada en julio de 1962–. Considera, además, que son “una cosa exquisita y que musicalmente está escrito al estilo moderno pero lo que es de admirar, sin desvirtuar la esencia folklórica”. Segundo de Olaeta Mugartegui (1896-1971) fue un músico y coreógrafo vizcaíno de gran formación académica –en Barcelona estudió contrapunto y fuga con Manuel Burgés e instrumentación con Lamote de Grignon–, llegando a ser director de la

---

<sup>726</sup> AIER (MN/36).

<sup>727</sup> Creados por Segundo de Olaeta y de los que fueron continuadores su hija Lourdes y su hijo Víctor de Olaeta (1922-2007), al que se cita en la carta, alcanzaron grandes éxitos a partir de 1958 en Madrid, en las campañas de ópera del País Vasco y Asturias e incluso giras internacionales como la realizada en 1967 por Estados Unidos y Canadá. Se han caracterizado por los trabajos de raíz folklórica, colaborando con numerosos compositores, orquestas y directores (Auñamendi Eusko Entziklopledia, s.f.)

Banda Municipal de Guernica en 1920 (Auñamendi Eusko Entziklopedia, s.f.), por lo que hablaba con conocimiento de causa sobre el material musical de Pinedo.

Además, inicialmente se llevaron a cabo unos gastos para poner en marcha el proyecto, especialmente la grabación en cintas magnetofónicas del apartado musical. La inversión de esas actividades para la grabación fue de, al menos, 10.474 ptas. El principal apartado fueron las 7.910 ptas. del pago a los veinte músicos por los seis días de grabación –días festivos en mayo y junio de 1962– en sesiones de entre dos o dos horas y media por día, a 70 ptas. diarias. La grabación se realizó en el Cinema Diana, que fue cedido por sus propietarios de forma gratuita en horarios sin proyección y que además permitieran a los músicos estar libres de sus trabajos habituales. Por eso, las grabaciones se hicieron en festivo. Al importe de los músicos se añadieron otros conceptos menores como la compra de las cintas magnetofónicas, facturadas por Casa Erviti por un importe de 679 ptas., y algún otro gasto valorado en 200 ptas.

Es representativo de lo laborioso del proceso de puesta en escena de la producción el procedimiento de cómo se hicieron las copias de las partes para los músicos, a cargo de Ernesto Pérez. Del recibí firmado se puede llegar a conocer mejor el trabajo del copista, centrado en la realización de las partes, pero también de la realización de un guion-director<sup>728</sup>.

“Viejo Arcón”

Balada escénica riojana en dos Actos por Dn. J. M<sup>a</sup> Lope-Toledo y Dn. P. E. Pinedo.

Copias de música y letra situada a la misma.

Instrumentos individuales<sup>729</sup>. 193 copias manuscritas, a razón de 4 pesetas cara, 772 pesetas.

Guiones-Directores. 96 caras manuscritas, en parte de piano y voces con letra, a razón de 6 pesetas cara, 576 pesetas.

Papel de música, especial, tamaño grande alto, doce pautas, invertidos 31 cuadernillos, a 10 pesetas uno, 310 pesetas.

Total: 1658 pesetas,

Recibí  
Ernesto Pérez

Si se tiene en cuenta que la inversión en decorados y vestuario suponen el 80% del presupuesto total y que se realiza en una sola inversión inicial, la posibilidad de amortización es grande si se llevaran a cabo numerosas representaciones. Quedarían para cada representación en particular, los gastos correspondientes a orquesta, coros y bailes, siendo incluso más ajustados si se acordaran varias representaciones en forma de gira. Por ello, se redactaron cartas

---

<sup>728</sup> Este guion no se ha podido localizar. Podría haber ayudado al estudio general de la obra y a conocer un poco más aspectos técnicos de la misma.

<sup>729</sup> El subrayado es del original.

a las cabezas de los partidos judiciales representadas en la balada escénica, empezando por el Ayuntamiento de Logroño. Este, en sesión ordinaria de la Comisión Permanente de Festejos Municipal en fecha 16 de julio de 1962, acordó aceptar la colaboración para el 1963 –San Bernabé se celebra en junio, ya había pasado y posiblemente los actos de San Mateo en septiembre estaban ya contratados, sin disponibilidad presupuestaria, por lo tanto–, con “la cantidad que se estime oportuna según las aportaciones que realicen los demás Ayuntamientos cabezas de partido”<sup>730</sup>. Para este ayuntamiento, el más importante de la provincia, se preparó una reunión citada arriba con el fin de mostrar la maqueta sonora del proyecto. En este encuentro con representantes políticos se leyeron los textos y se fue intercalando la música. Puesto que esta es una obra para ser representada, no leída, y que contiene como elementos muy importantes los bailes y los vestuarios propios de cada comarca, la visión que se ofreció fue, por lo tanto, muy parcial. Pero ello no justifica el rechazo y el desprecio con que José Luis Alonso y María Teresa Hernández recuerdan que se recibió y despachó el asunto. Ambos comparten la idea de que la opinión de los políticos, responsables últimos de la aportación económica necesaria para poner en escena el montaje previsto, fue muy negativa. Entre ellos estaba el alcalde de Logroño, Fernando Trevijano Lardiea, a quien Alonso atribuye la frase: “Esto, señores, me suena a gaitas desafinadas” (Entrevistas a José Luis Alonso, el 3 y 30 de octubre de 2018).

Por su parte, las cartas a los municipios cabezas de partido iban dirigidas a los alcaldes-presidentes, y fueron fechadas todas ellas el 1 de julio de 1962, haciendo referencia cada una a la particularidad histórica y escénica local a las que se refiere la obra a representar<sup>731</sup>. No se sabe de respuesta por parte de ningún responsable municipal.

La Diputación provincial de Logroño, mediante acuerdo de 26 de julio de 1962, indica que subvencionará la primera representación con 25.000 ptas., disponiendo para ello de partida presupuestaria totalmente definida<sup>732</sup>.

Además, se enviaron escritos, en julio de 1962, explicando el proyecto y solicitando fondos al Director de la Caja Provincial de Ahorros de Logroño y también a José Sinués Urbiola, director de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja desde 1933 –actualmente Fundación Ibercaja–, que en la época del escrito era también Procurador en Cortes y Consejero Nacional de Educación y Economía.

---

<sup>730</sup> AIER. MN/36. Escrito del Ayuntamiento de Logroño dirigido a Lope Toledo y Pinedo de 9 de julio de 1962.

<sup>731</sup> AIER, MN/36. Copias a máquina de todas, firmadas por los dos autores.

<sup>732</sup> AIER, MN/36. Copia del acuerdo, con registro de salida de n.º 1.620 de 28 de julio de 1962.

Sin fecha, aparece una tarjeta de recomendación –no se sabe hacia quién– hecha por Víctor Pérez y Díaz de Mendibil, Director Gerente de la Compañía Vinícola del Norte de España (CVNE) desde su delegación en Bilbao, con bodega en Haro, con el fin de poder hacer “algo de provecho” con el texto de la balada que le presenta.

El 20 de febrero de 1963 escribe Lope Toledo que da “noticia” del proyecto –evidentemente solicitando colaboración presupuestaria– mediante carta a Enrique Lahoz, Subdirector General de Difusión Popular del Ministerio de Información y Turismo en Madrid.

El 6 de mayo de 1964 remite una carta el vicerrector de la Universidad de Zaragoza. En ella comenta que Lope Toledo le ha enviado el libreto para que se lo acerque de nuevo a José Sinués y que lo considera muy interesante. Lo más destacado es la alusión a los continuos rechazos cuando dice que “es una pena que los organismos provinciales no sean bastantes para sacar adelante algo tan genuinamente riojano!”<sup>733</sup>, lo cual indica que el apoyo al proyecto estaba siendo insuficiente para ser llevado a cabo, incluso dos años después.

Quizá uno de los últimos intentos por poner en escena el proyecto fue un contacto de Madrid, cuya respuesta, con firma no identificada, indica en julio de 1965:

Amigo Lope-Toledo,  
Después de infructuosas e insistentes llamadas, le remito el original “Viejo Arcón”, con gran pesar, por[que] el hecho del olvido a que ha sido sometido no es sino una de las facetas más tristes de la actitud de grandes círculos en España.  
Por todo, reciba mi más expresiva<sup>734</sup> muestra de consideración.  
[Firma]  
Madrid – Julio – 1965

Esta carta manuscrita da a entender la falta de interés por el proyecto en altas instancias de la capital española a donde, como se ha dicho, acudió Lope Toledo apoyándose en sus numerosos contactos.

Parece ser que la única representación fue parcial y tuvo lugar en el Teatro Bretón de Logroño el 9 de junio de 1968. En esta actuación, el cuadro de *Torrecilla* estaba incluido dentro de un acto “en beneficio de los niños subnormales” (*Nueva Rioja*, 9 de junio de 1968) se pretendió que fuera destinado a agasajar a los participantes chilenos en los “Romeros Riojanos”. Estos eran una representación de descendientes de emigrantes a Chile que hacían un recorrido por La Rioja.

---

<sup>733</sup> (AIER, MN/36).

<sup>734</sup> Se ha transcrito por “expresiva” pero no se está seguro de lo que escribe exactamente.

Se esperaba ofrecer un acto especial para los ilustres visitantes, acompañados de autoridades locales, pero otro despropósito organizativo y de desprecio por la cultura musical acabó con todos en un pueblo de la sierra riojana disfrutando de una “chuletada” (Alonso, *Disonancias de antaño y hogaño*, s.f., pág. 91), dejando el teatro logroñés prácticamente vacío. Se optó, en definitiva, por una actividad lúdica y gastronómica en lugar de la cultural que con tanto esfuerzo se había preparado. La prensa lo reflejó así:

[...] VIEJO ARCÓN

En cuanto a la estampa torrecilla [sic] de “Viejo arcón”, adoleció de muchos defectos. El montaje escénico, la dirección, los bailes excesivos... quizá lo único bueno fue la presentación que hizo don Ángel Loma Osorio. Es indudable que con un montaje mejor hecho, manteniéndose el ritmo y la hilazón puede conseguirse un bonito espectáculo, pero el domingo falló. El grupo de danzas de Sección Femenina pasó de ser colaborador a protagonista.

MÚSICA DE TODO TIPO

Aparte de todo lo anterior, intervinieron en el espectáculo la Orquestina Marista, la banda de música de la Academia Provincial, la Orquesta de Logroño y el barítono Miguel R. de Palacios. [...] Hubo poca gente y no actuaron los chilenos porque a la misma hora, en Torrecilla de Cameros, se ponía la placa conmemorativa en la casa del conde de Superunda. (*Nueva Rioja*, 11 de junio de 1968)

Como última referencia al proyecto se remite a José Luis Alonso quien, en 1981 y dentro de las actividades de dinamización del Conservatorio, presentó las cintas de la maqueta grabada en el cine Diana –actualmente en paradero desconocido– en el “Ciclo de Música Regional”. Desde entonces, el proyecto ha permanecido olvidado y es desconocido para la mayor parte de la cultura riojana. Este estudio pretende visibilizarlo y promover un trabajo más profundo que pudiera llegar a ponerlo en escena, dada la mayor cantidad de medios y recursos económicos que, pese a las crisis, se disponen en la actualidad.

#### 1.2.11. Conclusiones sobre *Viejo arcón*

La obra musical mantiene una estrecha vinculación con el texto como obra de teatro que lleva aparejada una música específica a su servicio, tal y como ocurre en la producción lírica de Pinedo. Pero dado que en general es una música con suficiente autonomía y la parte vocal se convierte en un mero añadido al conjunto, casi como un instrumento más –a solo o en forma coral– de la orquesta sinfónica, se ha considerado esta producción como una obra sinfónica del catálogo. A ello ha colaborado el hecho de entenderse como una continuación de la *Suite Oria*, es decir, un paso más del *work in progress* global que se inició en el año 1954 con la idea de emplear el folclore riojano para elaborar unos materiales nuevos.

Es preciso indicar que las temáticas del libreto hacen mención a tres posibles tipologías vinculadas con las directrices oficiales: hechos históricos del pasado que evocan una España poderosa, cercana a ese imperialismo que el franquismo proclamó como historia verdadera; sentimientos religiosos anclados en la práctica y la historia local; finalmente, a tradiciones propiamente populares y de fuerte arraigo racial. Por lo tanto, no puede achacarse al libreto la falta de corrección política o temática que justifique la negativa de su puesta en escena por parte de los responsables del momento.

En la siguiente tabla se establecen algunas de las características técnicas unificadoras y diferenciadoras entre los nueve números musicales de que consta *Viejo arcón*. De modo esquemático, se trata de encontrar los puntos que dirigen el proyecto global, porque como tal se ideó y como tal se debe entender, sin perder de vista la enorme vinculación entre texto, música, baile y representación teatral.

Tabla 29. Esquema de algunas características comunes a los distintos cuadros de *Viejo arcón*. Elaboración propia.

Cuadro	Subtítulo del cuadro	Movimientos 735	Cuerpo de baile	Parte vocal	Ref. en <i>Suite Oria</i>	Series	Dur. aprox.
<b>Acto I</b>							
1. Nájera	<i>El olmo de la ribera</i>	<i>Danza</i>	Sí	---	---	1 serie	2'00''
		<i>Coro</i>	---	Coro (4v)	---	---	0'35''
2. Calahorra	<i>La moza del Mercadal</i>	<i>Baile</i>	Sí	---	---	2 series	2'00''
3. Santo Domingo	<i>La rueda</i> <sup>736</sup>		---	Coro (5v)	<i>Villancico</i>	---	6'00''
	<i>El milagro de la rueda</i> <sup>737</sup>						
4. Alfaro	<i>El ciego del rey</i>	<i>Clarines</i>	---	---	---	2 series	3'30''
		<i>Canto del ciego</i>	---	Tenor	---		
		<i>Romance</i>	---	---	---		
5. Haro	<i>La batalla del vino</i>	<i>Baile</i>	Sí	---	---	---	5'00''
		<i>Coro</i>	---	Coro (5v)	---	---	0'50''
<b>Acto II</b>							
6. Cervera	<i>Zahara, la mora</i>	<i>Campanillas</i>	---	4 solistas + Coro (4v)	<i>Aurora</i>	---	5'45''
7. Arnedo	<i>El rapto de los santos</i>	<i>Danza</i>	Sí	---	---	---	3'00''
8. Torrecilla	<i>Ya se van los pastores</i>		Sí	2 solistas + Coro (1v)	<i>Canción</i>	2 series	6'00''
9. Logroño [V1]	<i>Las brujas</i>		Sí	---	<i>Danza</i>	14 series	5'00'
9. Logroño [V2]			---	---			

La constante unificadora principal es el folclore musical local. Como lo fue en la *Suite Oria*, este se convierte en el elemento que sirve para aglutinar todo el conjunto, a la vez que separa los distintos cuadros. Para ello, atiende al tópico musical no por su significado –es decir, a qué

<sup>735</sup> Denominación de cada una de las partes o movimientos de cada cuadro, según se indica en las partituras correspondientes.

<sup>736</sup> Según el libreto de Lope Toledo. AIER. MN/36. Anotación a mano en la copia hecha con máquina de escribir.

<sup>737</sup> Según las partituras en forma de reducción orquestal del AMTH.

acción se vincula cada canción– sino por el entorno geográfico al que pertenece. Pinedo modifica las melodías para adecuarlas a su composición, pero mantiene tópicos danzables en los movimientos que contienen baile y las canciones suelen estar reservadas para los momentos corales. Se puede ver por la tabla previa que básicamente la música de *Viejo arcón* está construida en torno a su empleo en la danza o con el canto –esencialmente el canto coral, como un acercamiento mayor al sentido popular–. Por lo general, una función es excluyente de la otra, puesto que en cada cuadro o se canta o se baila, siendo la única excepción *Torrecilla* que participa de las dos acciones.

Existen momentos en los que la música se convierte en escénica y sirve para ambientar la representación teatral, como en *Clarines* y en el *Romance de Alfaro*. En otros ofrece ir adentrándose en la escena de baile o preludian el coral con el que suelen finalizar algunos movimientos. Esta es otra característica que puede considerarse heredera de las producciones de zarzuela, donde los números de final de acto o de la representación en sí contienen los *tutti* con el coro y todos los solistas juntos en el escenario, cerrando apoteósicamente la actuación y moviendo al público al aplauso de aceptación. Emplea también una forma propia de la zarzuela: la costumbre de doblar las voces, tanto de los solistas como de los coros, por parte de los instrumentos. La razón puede ser la misma que en el teatro lírico: la falta de profesionales que se esperaba que llevaran a cabo la representación. Pinedo, experimentado en la dirección musical de producciones de zarzuela locales, bien con la CLA o bien con la SAR, sabía muy bien de las limitaciones de los cantantes, en su mayoría *amateurs*. Seguramente, los mismos que actuaban en las zarzuelas que dirigía iban a ser los que llevaran al escenario *Viejo arcón*, así que el compositor no se arriesga –a excepción del inicio de la Versión 1 de *Logroño*– y por lo general dobla las voces con instrumentos en unísono.

Las denominaciones de los cuadros atienden al topónimo del partido judicial de los años sesenta, y el subtítulo que les sigue al sentido de la escena que se va a representar. De cada localidad destaca Lope Toledo un momento histórico –o de acervo popular en el caso de Haro, de Calahorra o del entorno camerano de la localidad de Torrecilla– que representa sin dudas a la comarca en cuestión. Todo el entramado argumental está equilibrado, ya que, además de los tres cuadros populares, otros tres son históricos –Nájera, Alfaro y Logroño– y los tres restantes son religiosos –Santo Domingo, Cervera y Arnedo–. Se trata, en todos los casos, de destacar un momento vinculante a la comarca, una manera de acercar la historia regional –a veces la leyenda– a sus moradores, de la misma manera que antiguamente se hacía con los autos sacramentales medievales con el fin de dar a conocer las escrituras a los fieles o, profanamente, con los juglares épicos o los de gesta. Aquí se trata de que el pueblo riojano conozca su historia

local y para ello la vincula con el folclore musical, incluida la danza correspondiente de cada zona.

Se desconoce en este aspecto cómo se pretendió llevar a cabo el cuerpo de baile, más allá de las indicaciones presupuestarias que lo consideraban como uno de los esfuerzos económicos más grandes del proyecto. La representación de *Torrecilla*, en 1968 en el Bretón logroñés, parece indicar que las omnipresentes danzas de la Sección Femenina eran la opción más clara.

Por otra parte, el subtítulo indicado por Lope Toledo en cada cuadro refuerza y aclara el contenido teatral de cada uno de ellos, siendo los nombres de los movimientos musicales una indicación de Pinedo con una misión práctica: *danza, baile, coro, canto*, etc. Se trata de identificar la función de la música en cada momento, aunque solo tienen referencia de ello los músicos, no el público.

Son cuatro los cuadros que tienen el precedente de la *Suite Oria*. Se trata de *Santo Domingo, Cervera, Torrecilla* y *Logroño*. Sin embargo, no se trata de una mera traslación, ni siquiera de una adaptación de los mismos pese a que las estructuras de tres de ellos sean semejantes. El análisis del proceso de realización de contrapuntos, de la creación de segundos y terceros planos, del ensamblaje de las partes e incluso de la orquestación realizada, sirve para concluir que estos números son esencialmente distintos. Pinedo presentó, por una parte, los mismos materiales simplificados técnicamente a nivel de interpretación –aunque momentos como el inicio de *Logroño* escapan de esta consideración–. Por otro lado, intentó evitar la densa textura orquestal de muchos momentos de la *Suite Oria*. Finalmente, trató de adecuarse a las necesidades de una representación teatral con una trama argumental en la que debía quedar inserta, sin por ello destacar más de lo necesario. La experiencia en la composición de zarzuelas se muestra aquí como una sólida base de la forma en que debía estar presente la música en la obra. Esa adecuación al texto explica, por ejemplo, la excepción que supone la reestructuración y añadido de nuevos elementos melódicos en *Torrecilla*.

El empleo de series dodecafónicas ha sido un tema que recurrentemente ha pesado sobre la falta de recepción de las obras de Pinedo, incluido el posterior *Himno Provincial*, si bien en este último caso no se soporta desde el punto de vista técnico, como se verá a continuación. En la *Suite Oria* (1957) no aparece ningún elemento serial. Tampoco lo hará en el *Himno* (1965). Sin embargo, algunos autores (Granado, 1993, pág. 1.755, Aguirre, 2003, pág. 254 y Alonso, entrevista 3 de octubre de 2018) achacan la falta de aceptación de la producción a su “obsesión” por las series dodecafónicas. Las únicas series dodecafónicas que se han encontrado en la música de Pinedo analizada en esta investigación están en *Viejo arcón*.



El uso de la serie dodecafónica, como un recurso compositivo para crear una melodía, surge a partir de las indicaciones del libro de Searle. La descripción que hace en él es un tanto básica si se compara con otros textos monográficos, pero es suficiente en lo que respecta a la manipulación de los mismos. En consecuencia, el empleo que Pinedo hace de las mismas roza lo elemental, estando por lo general sometidas a muy pocas variantes, como si el hecho de repetirlas exactamente igual le diera validez melódica, que es el uso esencial que realiza de las mismas, aunque sea como segundo plano. Existen pocos momentos en los que efectúa alguna retrogradación y raramente pequeñas inversiones. Tampoco desarrolla verticalmente su potencial de anulación de la tonalidad mediante la formación de acordes. Quizá es que realmente no quería perder la tonalidad –o modalidad– sino simplemente elaborar nuevas líneas sin centro tonal definido que sirvieran en la textura general como melodías autónomas que imprimen un carácter “contemporáneo” a la composición. No se puede decir que las series no están elaboradas, porque existe un tratamiento contrapuntístico en la línea del ritmo y de la melodía cuando no son la voz principal, y tienen interés y vuelo lírico cuando lo son. Observando algunos apuntes<sup>738</sup> sobre el trabajo de elaboración de estas series se puede comprobar que no eran simplemente un proceso de ordenar la escala cromática de otra manera, sino que dedicaba el tiempo necesario para su empleo conforme a un fin determinado, bien fuera subordinado a otra línea o con entidad autónoma propia. El momento de máxima elaboración del procedimiento serial dodecafónico, con modificaciones personales, se produce en el último cuadro<sup>739</sup>, *Logroño*, donde llega a desarrollar hasta catorce series distintas y consecutivas, algunas como variación de las previas.

Otro elemento esencial que caracteriza tanto a la *Suite Oria* como a *Viejo arcón* es la disposición de los planos sonoros. Ha quedado explicado el sistema compositivo de Pinedo a partir del año 1957 mediante el cual la textura de la música orquestal se desarrolla en tres o cuatro planos esenciales, pudiendo faltar los dos últimos en alguna ocasión. El primer plano y principal es el de la melodía, pero este no consiste en una línea sino en el trenzado contrapuntístico de varias a partir de motivos de origen popular. A veces se le une una línea de creación propia, principalmente una serie dodecafónica. Es la base del resto de las texturas, ya que el segundo plano suele estar constituido por escalas diatónicas o cromáticas que siguen la tonalidad o modalidad general del movimiento. Se estructuran internamente en compases que

---

<sup>738</sup> Algunos de estos apuntes aparecen en los borradores del *Himno Provincial*, lo que ha podido dar pie a esa confusión sobre el empleo de la serie de doce sonidos en esta obra.

<sup>739</sup> Lo cual no quiere decir que fuera la última pieza musical compuesta en *Viejo arcón*, ya que se desconoce el orden de creación de los distintos números.

se repiten en función siempre de la propia distribución del fraseo del plano de las melodías principales. Por su parte, el tercer plano suele ser un pedal, esa evocación de los bordones de la zanfona o del roncón de la gaita de odre que llevan el centro sonoro de cada sección por distintas notas a lo largo de cada pieza.

La música que Pinedo compuso para *Viejo arcón* supone unos 36 minutos, siendo unos 20 minutos correspondientes al primer acto, mayor duración que el segundo, algo habitual en las representaciones teatrales. Se puede calcular, por lo tanto, que la puesta en escena de la balada escénica completa, junto con la parte actoral, supondría algo menos de hora y media en total, duración frecuente en una producción teatral en dos actos.

### 1.3. *Himno Provincial – Himno de La Rioja* (1965) [EP 303]

Si el himno, como una de las señas de identidad de la región, debe cumplir la función de símbolo de una colectividad que logre “efectos unificadores de la población entre sí y con el territorio” (Granado, 1993, pág. 1.748), el *Himno de La Rioja* compuesto por Pinedo no la desempeña en la actualidad. Puede deberse, en parte, a la falta de promoción institucional y, en parte, a características intrínsecas del propio *Himno*. Se pretenden aclarar estos dos aspectos que pueden considerarse esenciales en este estudio, tal y como se planteó en una de las hipótesis iniciales de la investigación.

#### 1.3.1. Origen de la partitura musical

La idea parte de una propuesta del diputado provincial D. Marco Rezola Marrodán, acordada por la Diputación de Logroño el 23 de junio de 1965, que encarga “la composición de un himno-marcha que constituya el oficial de esta Excma. Diputación” (Actas de la Diputación Provincial de Logroño, 1965, fol. 159)<sup>740</sup>. Aunque el encargo solo recoge la composición de la música, la amistad y vinculación profesional con Lope Toledo hace que éste escriba el texto, que es la base sobre la que trabaja posteriormente el maestro Pinedo<sup>741</sup>. Tras un intenso verano de composición, la presenta en interpretación privada a Rufino Briones Matute, Presidente de la Diputación provincial de Logroño, y a otros representantes políticos. Eliseo Pinedo interpreta la obra con la Banda de Música Provincial de Logroño, para los cuales ha realizado una adaptación. La incredulidad asoma en las caras de los políticos. Lo repiten hasta en cuatro

---

<sup>740</sup> AHPLR. Actas de actas de la Sesión 8ª. Acuerdo de 23 de junio de 1965.

<sup>741</sup> Según Mª Teresa Hernández, la partitura, junto con la letra, están registrados en la Sociedad General de Autores como una obra única (*La Voz de La Rioja*, 17 de octubre de 1993, pág. 4).

ocasiones (entrevistas a José Luis Alonso, 3 y 30 de octubre, 2018). Finalmente es aceptado. Realiza la versión definitiva con orquesta sinfónica y coro a cuatro voces mixtas y el estreno oficial<sup>742</sup> se produce el 16 de septiembre en el Teatro Bretón de Haro. Estuvo inscrito en el “Día de la Provincia”, dentro de los actos de las “Fiestas de la Virgen de la Vega”. Se interpretó varias veces, esta vez con repeticiones a petición popular y con reconocimientos oficiales<sup>743</sup>. Los intérpretes fueron la Orquesta Municipal de Logroño<sup>744</sup> y los coros de la Sociedad Artística Riojana (SAR) (*Nueva Rioja*, 17 de septiembre de 1965, pág. 4) dirigidos por José Luis Alonso. El 18 de septiembre se interpreta nuevamente en Logroño

por la orquesta de la Academia Provincial de Logroño y los coros de la S.A.R [...] después de la intervención del mantenedor de los juegos florales, Federico Muelas, en el ‘XI Certamen de Exaltación de Valores Riojanos’<sup>745</sup>, que tuvo lugar en el escenario del Cinema Diana [de Logroño]. (*La Rioja*, 15 de septiembre de 1990, p. 2).

En plena transición democrática, y desde comienzos de 1976, se abre la cuestión de la creación de la autonomía de La Rioja, apoyada por diversos sectores sociales<sup>746</sup> que se convierten en el “marco del debate” (Andrés Cabello, 2001, pág. 104). A la hora de definir el símbolo musical, la oficialidad<sup>747</sup> se decanta por el antiguo *Himno Provincial* mediante la Ley 4/1985, reguladora de signos de la identidad riojana, que indica en su disposición primera:

El Himno oficial propuesto es la composición musical titulada «La Rioja», del maestro Pinedo<sup>748</sup>, cuya interpretación en actos oficiales ha sido habitual, si bien se propone que se realice, a través

---

<sup>742</sup> Se realizó un estreno durante las fiestas de la Virgen de la Vega de Haro (de la Fuente Rosales, 2005, pág. 358), exactamente el 7 de septiembre de 1965 (*La Rioja*, 9 de junio de 2007, pág. 24), pero no se consideró como estreno oficial.

<sup>743</sup> AMTH. Carte del alcalde de Haro. Se repitió varias veces a solicitud del público. M<sup>a</sup> Teresa Hernández, viuda de Eliseo Pinedo, dice que seis veces, citada en (*La Rioja*, 9 de junio de 2007, pág. 24). Como muestra de su aceptación, José María Lope Toledo recibe, con fecha de 23 de septiembre, una carta de felicitación del alcalde de Haro, Antonio Vargas Carranza, por el éxito del estreno.

<sup>744</sup> Esta orquesta no existió como tal realmente. El periodista se refiere a la orquesta que se formó para este propósito a partir de músicos de la Academia Provincial de Música.

<sup>745</sup> Que a su vez estaba incluido en la “IX Fiesta de la Vendimia Riojana”.

<sup>746</sup> Tuvo una enorme difusión por el apoyo que le imprimieron los diarios locales *Nueva Rioja* y *La Gaceta del Norte*. Los responsables primeros del impulso regionalista fueron dos colectivos no institucionales, esenciales en este proceso: Amigos de La Rioja y el Colectivo Riojano, que incluso llegaron a trabajar juntos (Andrés Cabello, 2000, pág. 434 y Andrés Cabello, 2001, pág. 101).

<sup>747</sup> En los actos reivindicativos surgieron músicas entre las que destacó la canción del grupo Carmen, Jesús e Iñaki, *La Rioja existe, pero no es*. Sin embargo no fueron considerados aptos para convertirse en himno oficial, dado que presentaban un carácter más reivindicativo que representativo.

<sup>748</sup> Esta es una definición muy ambigua, sobre todo al no incorporar la partitura al texto aprobado. Eliseo Pinedo compuso también varias obras con la palabra “Rioja” en su título: *Rioja Santiago*, *Miss Rioja*, *La Rioja* (pasodoble) y *Las riojas [sic]* y *Los cameros [sic]*. Archivo SGAE.

del Instituto de Estudios Riojanos, la redacción de la letra y la conveniente adaptación musical, en sintonía con la sensibilidad riojana. (BOE, 27 de agosto de 1985, pág. 27.024).

Se trataba de emplear un himno que ya existía, y que se venía interpretando con similar misión. No consistió en “aprovechar algún pasodoble dedicado a la región, como [en] La Rioja” (Sánchez Badiola, 2005, pág. 261). La marcha –que no pasodoble– tenía una función identificadora y representativa desde su inicio y no estaba simplemente “dedicada a la región”. Desde entonces, la obra se ha venido interpretando en actos representativos como el “Día de La Rioja” en San Millán de la Cogolla, el “Pisado de la uva” en Logroño y otros eventos similares, siempre en versión instrumental. Se han realizado varias propuestas de adaptación –también de recorte (Aguirre, 2002, pág. 255)– de letra y de música (Granado, 1993, págs. 1.753-1.754) y pueden escucharse revisiones realizadas por los diferentes directores de las formaciones que han estado encargadas de hacerla sonar. Por lo general, son simplificaciones de las armonizaciones y eliminación de secciones, pero actualmente no hay ninguna oficialmente aceptada.

### 1.3.2. Vinculación de la música con el texto

El texto de Lope Toledo fue la base sobre la que Pinedo trabajó para crear las melodías. De hecho, la versificación y prosodia del texto define aspectos tan esenciales como el número de notas por frase y la duración de las mismas frases musicales. Puede observarse claramente desde los bocetos, ya que a un mismo texto el compositor le fue asignando soluciones melódicas con resultados incluso muy distintos del definitivo, como puede verse en la siguiente imagen. Aquí se muestra la sinergia entre ambos lenguajes desde el momento de su concepción, pero queda patente que no existen referencias semióticas del texto en la música.

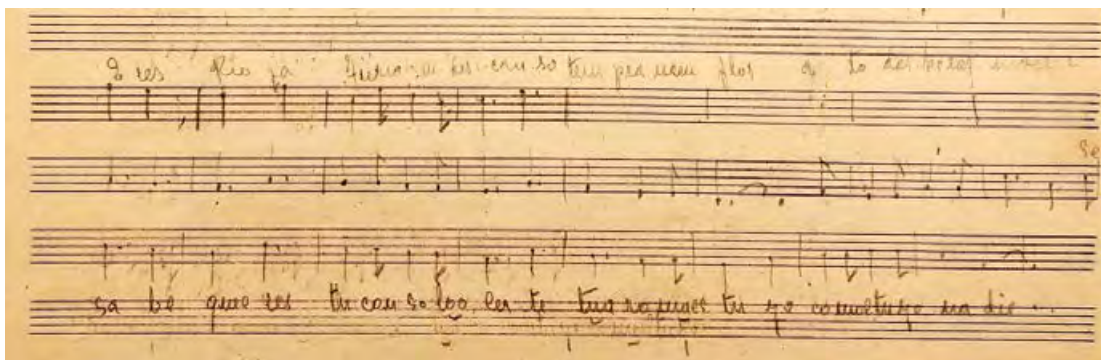


Imagen 221. AIER. LEP. Apuntes melódicos de los cc8-24 no empleados en la versión final del *Himno Provincial*.



Imagen 222. AIER. LEP. Estudios de silabeo en líneas melódicas entre los apuntes del Himno.

En la siguiente tabla se puede comprobar la vinculación métrica que existe entre texto y música, ya que cada sección musical se corresponde con uno o dos versos con sentido pleno. Es decir, cada estrofa o estribillo se ajusta al texto de Lope Toledo para definir una frase musical completa:

Tabla 30. Secciones, tonalidades y letra en el *Himno Provincial*. Elaboración propia.

Sección	Compases	Descripción	Tonalidad	Texto
Sección 1 Cc1-7	7	Introducción	<i>fa mayor</i>	(Sin texto)
Sección 2 Cc8-24	17	Recitado o cantado de la estrofa 1	<i>fa mayor</i> (cc8-15) <i>re menor</i> (cc16-19) <i>fa mayor</i> (cc20-24)	<i>Eres Rioja, tierra sin descanso, temprana en flor, a todas horas madre. Se sabe que eres tú con sólo olerte; tu aroma es tuyo; como el tuyo, nadie.</i>
Sección 3 Cc25-38	14	Estrofa 2	<i>re menor</i> (cc25-28) <i>sol menor</i> (cc29-32) <i>la menor</i> (cc33-36) <i>fa mayor</i> (cc37-38)	<i>Señorío bodeguero por Haro, bajo el Toloño. Alfaro, la monarquía del trigo.</i>
Sección 4 Cc39-53	15	Estrofa 3	<i>la menor</i> (cc39-42) <i>sol mayor</i> (cc43-46) <i>do menor</i> (cc47-49) <i>si b mayor</i> (cc50-53)	<i>Azul sendero Santo Domingo. Logroño, salmo de la alegría. Catedralicia y huertana Calahorra la romana.</i>
Sección 5 Cc54-70	17	Estrofa 4	<i>re menor</i> (cc54-57) <i>fa mayor</i> (cc58-62) <i>fa menor</i> (cc63-70)	<i>Nájera, corte y ojiva en gótica filigrana. Fortaleza de luz viva Torrecilla. Y en Cervera la mudéjar, primavera derramando miel y oliva.</i>
Sección 6 Cc71-86	16	Estrofa 5	<i>fa mayor</i> (cc71-77) <i>re menor</i> (cc78-86)	<i>Arnedo, jugoso beso del Cidacos que lo baña. Nueve diamantes de peso en la corona de España.</i>
Sección 7 Cc87-91	5	Puente	Buscando el <i>fa mayor</i>	(sin texto)
Sección 8 Cc92-128	37	Estribillo (1ª vez)	<i>fa mayor</i> (cc92-107) <i>fa menor</i> (cc108-111) <i>fa mayor</i> (cc112-128)	<i>María de Valvanera, en la sierra te vi un día; dicen que la sierra es fría; yo digo que es una hoguera. María de Valvanera presta calor a las vides y nunca jamás me olvides. Ni aún después de que muera; María de Valvanera.</i>
Sección 9 Cc129-166	38	Estribillo (2ª vez)	Sigue <i>fa mayor</i> (cc129-143) <i>fa menor</i> (cc144-148) <i>fa mayor</i> (cc149-final)	(Bis estribillo)

La letra de un himno debe representar a todas las partes de la sociedad a la que trata de representar –ideologías, grupos significativos, espíritu que los unifica– y, por lo tanto, es preciso que sea aceptado por todos sin exclusión. Está demostrado socialmente que cuando se canta conjuntamente supone un “gancho emotivo” (Moreno Luzón y Núñez Seixas, 2018, pág. 385), sobre todo cuando se produce como una unión virtual en colectividad (González Serena, 2005, pág. 95). Sin embargo, existen numerosos casos en los que el himno no tiene letra: el español no ha conseguido consensuar un texto. Según autores, la evidente división ideológica de España hace difícil el consenso (García Cuadrado, 2008, págs. 104-105 y Moreno Luzón y Núñez Seixas, 2018, pág. 381)<sup>749</sup>. El himno europeo tampoco tiene letra. La música pertenece al cuarto movimiento de la *Novena Sinfonía* de Ludwig van Beethoven, pero la letra del poema de

<sup>749</sup> Se han producido numerosos intentos para encontrar una letra común a toda España, el último en el año 2000, pero nunca han sido del agrado de todas las partes ni se han oficializado. Quizá uno de los más importantes fue la creación en 1982 de una *Comisión pro Himno Nacional cantado*, a cargo de Unión Musical Española y varios particulares con la idea de su empleo en el mundial de fútbol de 1982 que se celebró en España (Moreno Luzón y Núñez Seixas, 2013, pág. 77).

Friedrich Schiller que aquel empleó no ha sido admitida puesto que el original en alemán no podía ser entendido en todos los países y no se ha consensuado un texto alternativo (Alegre Martínez, 2008, pág. 153). En otros casos, la letra puede ser irrelevante o perder su entidad como ocurre con el Himno Regional Valenciano, con música del zarzuelista José Serrano y texto redactado en 1909 para una exposición<sup>750</sup>. La letra está desfasada en muchos sentidos y, cuando se canta, su simbología y representatividad de la actual Comunidad Valenciana es escasa.

Por su parte, el himno riojano surge vinculado estrechamente a una letra –a su prosodia, más que a su significado– que en el momento de su creación se adecuaba a la esperada corrección política, dentro del retórico lenguaje de Lope Toledo. Sin embargo, cuando tuvo que oficializarse como un himno constitucional no llegó a ser aceptado tal cual, requiriendo de las citadas adecuaciones en “la redacción de la letra y la conveniente adaptación musical”<sup>751</sup> de la Ley de 1985. Quizás, la división política inherente en el espíritu nacional se ha trasladado al regional e impide una sintonía para encontrar un texto consensuado. En el texto original de Lope Toledo se encuentran algunos elementos en este sentido: la cita de los “nueve diamantes de peso en la corona de España” o el estribillo que se focaliza, como se verá más adelante, en la figura religiosa de la Virgen de Valvanera, parece que se han convertido en centros de la discusión (*El Correo Español. El Pueblo Vasco*, 26 de noviembre de 1993, pág. 3). La razón deriva de la directa relación de la religión y la situación política en la dictadura, con repercusiones directas en la vida social. La religión salió de las iglesias para estar casi omnipresente en la calle: procesiones masivas, entronizaciones del Sagrado Corazón, Santas Misiones o la Coronación de la Virgen de Valvanera, el 11 de octubre de 1954 (Rivero Noval, 1996, págs. 88, 89). En cualquier caso, la letra ha quedado prácticamente olvidada y la música se ha mantenido, pero sufriendo constantes alteraciones.

Desde el punto de vista musical, es una música compleja en comparación con la mayor parte de los himnos conocidos, que se caracterizan por la sencillez melódica, la regularidad en el ritmo y una monodía en la melodía que genera una sensación de comunidad sonora entre los ejecutantes (Castany Prado, 2011, pág. 66). Frente a esto, Pinedo propone una textura polifónica. Este planteamiento textural de Pinedo hace que la parte vocal esté escrita en tres pentagramas y sea preciso de un coro de seis voces para su completa interpretación: tiples 1ª y 2ª (en un pentagrama), tenores con *divisi* (en un segundo pentagrama), barítonos y bajos (en un tercer

---

<sup>750</sup> Exposición Regional de Valencia de 1909. El himno se convierte en oficial de la Comunidad Valenciana en 1984 (Archilés i Cardona y García Carrión, 2016, pág. 135).

<sup>751</sup> La ambigüedad de esta norma hace que no se sepa si debe adaptarse la música en sí misma o a partir del nuevo texto.

pentagrama). Las voces alternan momentos de homofonía y de polifonía, con densidad variable, destacando la parte del estribillo –un unísono en *piano* entre tenores y barítonos que llevan la melodía sobre una orquestación no muy densa. Sin embargo, para la repetición del estribillo la melodía es cantada en una octava superior por tiple 1ª y 2ª con acompañamiento de tenores y bajos a boca cerrada. La textura es polifónica excepto en los momentos en que se cita “María de Valvanera” (cc144-148, cc.160-165), cuando lo hacen todos de manera homofónica sobre varias voces en *divisi*. La música está condicionada por la estructura silábica de la letra e incluso, en este final, por su significado, puesto que se reserva el momento de clímax para la cita a la Virgen<sup>752</sup>. Esta sinergia entre letra y música normalmente se ve amplificada por la colaboración de ambas. En el caso actual, en el que no se canta, la emoción del himno como representación de un sentimiento de unidad territorial, o en este momento, con sentido religioso, pierde su significado original.

### 1.3.3. Análisis de la música

Se conocen distintas versiones originales del autor, todas en torno a una duración total de unos tres minutos y medio sin repeticiones<sup>753</sup>, habiéndose tomado como referencias las dos siguientes<sup>754</sup>:

- Orquesta sinfónica y coro mixto a seis voces en tres pentagramas<sup>755</sup> (tiple 1ª y 2ª, tenor con *divisi*, barítono, bajo) con el título en portada *Himno Provincial*<sup>756</sup>. En *fa mayor*.

---

<sup>752</sup> Para ello, Pinedo se sirve de efectos como alternar la boca cerrada con el texto para realzar este cuando aparece, o trabaja la densidad y dobla las voces para crear puntos de clímax en determinados momentos, diferenciando claramente las secciones.

<sup>753</sup> Supone siete minutos si se hace la –inhabitual– repetición al signo del c8, casi un *da Capo*, tal y como indica la partitura original.

<sup>754</sup> AIER, LEP/17. Tercera versión en reducción orquestal o guion orquestal (sin coro). Copia de José Luis Barrio. Escrita en cuatro pentagramas, cada uno con varias voces, en *sol mayor*. Además se dispone de la misma reducción orquestal o guion orquestal en cuatro pentagramas (sin coro) en *sol mayor* con modulación en la sección de los cc25-91 a *re menor*. Esta es una primera copia a lápiz. Finalmente es original también la versión para banda de música (sin coro). Copia de José Luis Barrio. Falta la página 14 del guion orquestal, que es factible de reconstruir al existir las partes. Consta de guion en versión completa y cada una de las partes de cada instrumento. En *fa mayor*.

<sup>755</sup> AIER, LEP/0001- LEP/0002. Publicada en facsímil por el Gobierno de La Rioja en 2014.

<sup>756</sup> Según el original a tinta de la portada del facsímil del Gobierno de La Rioja en 2014.



- Piano y voz<sup>757</sup> (una sola voz) con el título *Las riojas* [sic] y *Los cameros* [sic]. *Himno Provincial*<sup>758</sup>. En *fa mayor*.

La partitura contenida en el anexo de este estudio se corresponde con la versión de coro unida a la reducción de piano. Ambas, de mano del autor. No se han tenido en cuenta las versiones para diferentes formaciones (banda, orquesta, etc.) realizadas por diferentes músicos locales o foráneos<sup>759</sup>. En el apartado formal, las versiones del autor se corresponden entre sí totalmente. Se diferencian en la mayor o menor cantidad de voces según la instrumentación y la existencia o no de la parte de polifonía vocal.

Los estudios realizados sobre los elementos subjetivos de algunos himnos nacionales (Lucato, 1994) manifiestan perfiles que se adecúan al sentimiento que pretenden imprimir en la ciudadanía<sup>760</sup>. Sin embargo, el estudio musical objetivo de diversos himnos a través del análisis muestra una heterogeneidad que hace imposible establecer una tipología en cuestiones como el *tempo*, el tipo de ritmo –ni siquiera el compás– o el contorno melódico. Quizá la mayoría coinciden únicamente en la sencillez estructural y melódica (Nagore Ferrer, 2007, págs. 118 y 125, y Nagore Ferrer, 2011, pág. 830), aunque no existe una tipología definitoria. Una misma estructura musical puede codificarse de diferente manera en función del espacio y del tiempo en que se reproduzca.

El himno de Pinedo consta de 166 compases, en *fa mayor* como tonalidad principal, compás de 6/8 y está dividido en nueve secciones (véase esquema en tabla 30). Sólo las dos últimas secciones –el estribillo– repiten melodía. Si se tiene en cuenta que hay una introducción y un puente, resultan seis estrofas melódicas distintas. La explicación del contenido que conforma la obra, a partir de la estructura arriba indicada, es la siguiente:

Sección 1. Cc1-7 (7 cc): introducción. Sin texto. El motivo principal de esta sección es la parte inicial de *El villancico de la Rueda* de Santo Domingo de la Calzada que Pinedo ya había

---

<sup>757</sup> Publicada en la edición facsímil por el Gobierno de La Rioja en 2014.

<sup>758</sup> Las mayúsculas y las minúsculas son del original a lápiz de la portada.

<sup>759</sup> Se conocen las versiones de Justiniano García Prado (letra), y de la música de Raúl Marcos, Javier Iturralde, José Luis Barrio, Ricardo Chiavetta, Daniel Urbina y Alfredo Rodríguez. En este sentido, las revisiones suelen estar orientadas a crear una versión más corta y simplificada armónicamente para actos protocolarios en los que no se suele emplear la totalidad del mismo. Estas adaptaciones suponen un problema habitual, no exclusivo de este caso, por la decisión de qué estrofas se deben incluir y suprimir en la versión oficial (Castany Prado, 2011, pág. 67).

<sup>760</sup> El himno inglés se muestra “majestuoso, sagrado, solemne y real”, el español “majestuoso y religioso”, el alemán como “sereno y melódico”, el francés como “revolucionario” y el italiano como ecléctico (Lucato, 1994, págs. 229-242).

empleado en la *Suite Oria* (1957) y en *Viejo arcón* (1962). En concreto es su cabeza, con un característico salto de cuarta y un motivo rítmico sobre la tónica y dominante de *fa mayor*, en un *tempo* binario que le imprime un carácter de marcha. Del análisis armónico se puede destacar –además de la insistente alternancia de quinto y primer grado– el empleo en los cc4-5 de un movimiento cromático descendente en el bajo, que va a ser característico de gran parte de la obra<sup>761</sup>.

Sección 2. Cc8-24 (17 cc): recitado o cantado de la primera estrofa del texto “Eres Rioja [...]”. En la versión de piano y voz con texto suena la melodía de marcha de desfile mientras se recita o canta el texto de Lope Toledo. En la versión de orquesta sinfónica aparece el texto cantado. La melodía está canónicamente estructurada en dos frases de ocho compases, a su vez cada una en tres semifrases de 2+2+4 compases. Son líneas melódicas de carácter diatónico y muy cantables en las que, debido a la rica armonización de Pinedo, pocas notas aparecen como notas de adorno<sup>762</sup>.



Imagen 223. Melodía en la sección 2 del *Himno Provincial* (volumen II, anexo 11, págs. 336-337, cc8-23).

El punto de más difícil comprensión aparece en los bajos y sus líneas cromáticas en los compases 9, 11, 13, 19 y 21. Estos cromatismos implican armonizaciones cuya justificación tonal está alejada de la armonía tradicional básica. Una práctica que desde hace años viene aplicando en sus obras tonales. A modo de ejemplo se muestran los cc8-15 correspondientes a la primera semifrase, con dos posibles armonizaciones, dependiendo de si los bajos y sus notas relacionadas se consideran como notas de paso o como agregadas a los acordes tradicionales.

<sup>761</sup> Puede entenderse como una necesidad de conducir la voz inferior en sentido contrario a la voz superior, que está ascendiendo. Es un procedimiento, como se ha visto, presente en numerosas obras tonales previas de Pinedo.

<sup>762</sup> Siendo estas generalmente bordaduras y notas de paso, todas ellas en parte débil del pulso.

Imagen 224. Armonización a base de acordes con agregados. (p) = notas de paso del *Himno Provincial* (volumen II, anexo 11, pág. 336, cc8-15).

Imagen 225. Armonización considerando más notas de adorno del *Himno Provincial* (volumen II, anexo 11, pág. 336, cc8-15).

En cualquier caso, se trata de armonizaciones complejas con numerosos acordes de paso que se podrían haber resuelto con unas relaciones tonales más básicas. Este procedimiento de enriquecimiento armónico ya aparece en numerosos ejemplos de su música para el teatro lírico, especialmente en los preludios y en los finales de algunos números. Incluso se puede localizar en algunos momentos de sus composiciones para orquestina de los últimos años. Puede considerarse como una necesidad de evitar la simplicidad y de adquisición de una sonoridad más llena y compleja a medida que pasa el tiempo. Si se tiene en cuenta que el *Himno* se compone tras haber realizado los numerosos experimentos sonoros del contrapunto libre de la *Suite Oria* e incluso del uso combinado con las series dodecafónicas del *Viejo arcón*, unas realizaciones elementales no encajan en el oído de Pinedo, ya habituado a texturas armónicas más ricas.

Sección 3. Cc25-38 (14cc): estrofa 2. “Señorío bodeguero [...]”. La nueva melodía de esta sección se inicia en la anacrusa del c25, tal y como comenzarán ya todas las demás melodías de la obra, en la línea de otros himnos de carácter vital (Nagore Ferrer, 2011, pág. 830). Pese a la nueva melodía, los fraseos, el desarrollo melódico, el ritmo armónico, el bajo con pasajes cromáticos y las armonías, se siente una continuidad del estilo de la sección anterior.

Sección 4. Cc39-53 (15cc): estrofa 3. “Azul sendero...”. Algo similar ocurre en esta sección, compuesta por un fraseo en tres grupos. Las melodías son, una vez más, distintas a las empleadas previamente, con nuevos motivos rítmicos (frente al precedente de negra-corchea aparecen grupos de tres corcheas y finaliza cada semifrase con negras o blancas con puntillo). Los numerosos cromatismos del bajo de esta sección aparecen en los cc40, 41, 43, 44, 45-46, 47-48, 49-50.

Sección 5. Cc54-70 (17cc): estrofa 4. “Nájera, corte [...]”. En esta sección vuelve a la melodía basada en la alternancia de negra y corchea, siendo el movimiento melódico en forma diatónica. Aunque algunos compases, debido a su configuración melódica, podrían dar lugar a progresiones tal y como realizó en la sección anterior, sin embargo Pinedo opta por realizar modulaciones más allá de su zona de confort. Se pueden encontrar también aquí cromatismos en el bajo.

Sección 6. Cc71-86 (16cc): estrofa 5. “Arnedo, jugoso beso [...]”. Alterna los perfiles melódicos en forma de arpeggio con las líneas diatónicas y el ritmo armónico es el de dos armonías por compás. La consideración de los cromatismos del bajo (cc70-72, 75-76, 77-78, 80-82) como notas de adorno –e incluso generando armonías de paso– hace más sencilla su justificación dentro de las relaciones tonales clásicas.

Sección 7. Cc87-91 (5cc): puente (sin texto). Pasaje de transición hacia el estribillo final mediante un motivo rítmico de tres corcheas, siendo la central una bordadura. Presentado en forma de secuencia ascendente, escribe acordes disminuidos sobre la sensible o el segundo grado del siguiente acorde –en el caso de acordes menores– formando progresiones hasta llegar al acorde de *do* como dominante con séptima de *fa mayor*, que es la tonalidad de la siguiente sección.

86

*f*

II<sup>7dim</sup> de → A m

VII<sup>7dim</sup> de → D m b7

VII<sup>7dim</sup> de → G m7

C7

Imagen 226. Puente previo al estribillo en los cc86-91 del *Himno Provincial* (volumen II, anexo 11, pág. 341, cc86-91).

Sección 8. Cc92-128 (37cc): estribillo (1ª vez). “María de Valvanera [...]”<sup>763</sup>. El estribillo presenta una nueva melodía que comparte elementos y cierto carácter popular con las anteriores: diatónica, con ritmo alterno de negra con puntillo, negras y corcheas. Tiene un claro sentido de marcha, notas de adorno como pasos en las partes débiles del compás y apoyaturas en las partes fuertes. Las armonizaciones mantienen su ritmo de dos acordes distintos por compás, con un pasaje cromático en el bajo en los cc109-110 y varios en los que este se mueve diatónicamente en dirección contraria a la voz superior, formando pequeñas células ascendentes que dan lugar a armonizaciones con notas añadidas. Aparecen con mayor frecuencia en forma de séptimas y novenas, que aportan color a la armonización, tal y como había sucedido en las secciones previas, pese a que algunas armonías no están resueltas en el acorde siguiente. Aunque sean dominantes secundarias –en forma de séptima de dominante o de séptima disminuida sobre el acorde de sensible y por lo tanto con función de dominante–, no resuelven como el oído espera. Se forma así una música diatónica con gran cantidad de choques por “falsas relaciones” (Searle, 1957, pág. 49).

107  
Ma - ri - a de Val - va - ne - ra

107  
*p*  
crom.  
crom.

fa menor Bb7m C7 Fm G dim7 B dim7 C  
IV V<sup>7</sup> I II<sup>7dim</sup> V II<sup>7dim</sup> de V

Imagen 227. Sección del estribillo del *Himno Provincial* (volumen II, anexo 11, pág. 342, c107-110).

Sección 9. Cc129-166 (38cc): estribillo (2ª vez). “María de Valvanera [...]”. Se trata de una repetición de la sección anterior, ampliada en su textura. En la versión de voz y piano, simplemente se realiza una duplicación de las notas a octavas superiores, aumentando la densidad. En la versión orquestal, la diferencia es más evidente, con una mayor instrumentación

<sup>763</sup> El texto del estribillo presenta forma de dos redondillas, es decir, cuatro versos octosílabos que riman en consonante el primero con el último y el segundo con el tercero. Una estructura ideal para crear una frase musical de manera ortodoxa.

y una duplicación de voces que conduce al oído hacia el final de la obra. También, la ampliación de la textura del coro contribuye a esta mayor densidad. La letra se repite exactamente, así como la melodía y las armonizaciones. Al finalizar, en la partitura aparece el símbolo de vuelta al c8 y pide interpretar casi toda la obra de nuevo. Se suele omitir habitualmente, pero su re-escucha permitiría una mejor asimilación de los pasajes más complejos auditivamente.

Pinedo basa su orquestación en el mismo criterio estructural derivado de la morfología del texto. Cada sección está elaborada de una forma distinta, ofreciendo variedad y provocando puntos de tensión, alternando con los reposos<sup>764</sup>. En ocasiones es exigente técnicamente para los intérpretes por los registros y por las figuraciones que contienen algunos instrumentos. Está realizada empleando viento madera a dos excepto el fagot, metales<sup>765</sup>, cuerda y percusión –sólo timbales y caja que es empleada de una manera muy sutil en la versión sinfónica, tal y como había realizado en obras previas. La elección de los instrumentos se ajusta al carácter de cada pasaje y la conducción de todas las voces muestra el dominio del contrapunto del compositor. De hecho, la orquestación del *Himno* es uno de los trabajos más delicados y cuidados de los estudiados en toda la producción de Pinedo.

#### 1.3.4. Influencias en el Himno

José Luis Alonso, citado en Granado (1993, pág. 1.755), indica referencias directas de canciones populares riojanas<sup>766</sup> en la elaboración de las melodías de Pinedo. La comparación entre la música tradicional riojana –o incluso de otras regiones– y las propuestas melódicas de Pinedo muestran coincidencia en la reiteración de la célula rítmica de negra-corchea y en el movimiento diatónico con abundancia de grados conjuntos, pero no presenta células melódicas coincidentes con ninguna fuente conocida. Así lo expresó el propio Pinedo: “aunque la melodía es original, he intentado impregnarla al máximo de regionalismo” (*Nueva Rioja*, 17 de septiembre de 1965, pág. 4). Conocido el intenso estudio que el maestro realizó del folclore

---

<sup>764</sup> La introducción emplea todos los instrumentos a *tutti*. La sección 2 presenta una orquestación muy discreta, sin percusión ni apenas metales. En la sección 3 presenta una textura polifónica cada vez más densa hacia la sección 4. Esta trenza contrapuntísticamente motivos de carácter popular de una manera casi puntillista. La sección 5 se inicia homofónicamente y emplea el metal al completo, lo que incrementa la tensión en este punto. Un paso atrás es la sección 6, que vuelve a dejar en silencio al metal y da preferencia a la madera, justo antes del puente –ya sin coro–, preparando el estribillo final. La primera vez que aparece este –sección 8–, la melodía aparece en registro grave, contrastando con el estribillo cuando aparece como segunda vez –sección 9, final– que presenta la melodía en una octava más alta, con pasajes a ocho o más voces, doblándolas en el coro y en otros instrumentos.

<sup>765</sup> El metal incluye dos trompas en *mib*, en lugar de las actualmente más habituales en *fa*, y tres trombones.

<sup>766</sup> Además del *Villancico de la Rueda* de la introducción, J. L. Alonso dice que pueden encontrarse *La Virgen Blanca* de Ventosa, *Plegaria San Felices*, *Danza* de Laguna de Cameros y *Las campanillas* de Alfaro. Estas melodías están presentes en el pasodoble *Rioja*, pero no en el *Himno*.

riojano, es más lógico pensar en una asimilación de estilo o en una “expresión íntima, espiritual y trascendente” (de Persia, 2003, pág. 281) de la música tradicional riojana, en el sentido de los trabajos de Falla o de Bartók.

También pueden rastrearse esas influencias en la base tonal, desde su propia concepción. Opiniones como la repetida en varias publicaciones de que “estaba influenciado por una serie de trabajos dodecafónicos” (Granado, 1993, pág. 1.755 y Aguirre, 2002, pág. 254) no tienen justificación. La base es tonal, como ha quedado probado y, si acaso, realiza añadidos en forma de notas y acordes agregados o resultantes de movimientos polifónicos que producen disonancias de paso, a veces no resueltas, de forma voluntaria. No existe ningún elemento derivado del sistema dodecafónico en todo el *Himno*. Tampoco lo había en los procesos del contrapunto libre de la *Suite Oriá*. En los bocetos del *Himno*, junto con diversas melodías que no llegaron a emplearse, se pueden localizar unas series de doce sonidos elaboradas polifónicamente –se recuerda que Pinedo no las había empleado en *Viejo arcón* más que linealmente–, borradas posteriormente para poder emplear el espacio de la hoja. En realidad, consiste en una progresión por semitonos descendentes, en la que intenta mantener cierta relación vertical tonal con un pulso armónico de blanca. Pero dentro del *Himno* en sí no aparecen ni esta ni otras series de doce sonidos.



Imagen 228. AIER. LEP. Bocetos de elaboraciones verticales de series dodecafónicas en los apuntes del *Himno*. Lo que está parcialmente borrado es la serie de doce sonidos y lo que hay abajo, realmente está dado la vuelta y es lo que pertenece al *Himno*.



Imagen 229. Transliteración del anterior boceto y de la serie empleada por Pinedo, tal y como la numeró.

Con respecto a la característica conducción cromática del bajo que se repite en toda la obra, se puede explicar con el sentido de pasajes tonales. Son por lo general consonantes, a excepción de unos pocos intervalos de segundas –séptimas invertidas– y alguna ocasional novena. Su interés radica en la falta de relación directa con los pasajes en los que están incluidos. A veces, las alteraciones pueden entenderse como parte de dominantes secundarias y otras veces el oído puede sentir la necesidad de omitir algunas de estas notas del bajo y pensarlas no verticalmente sino como parte de una conducción polifónica de la voz del bajo (Searle, 1957, pág. 15), con una autonomía mayor de la esperada para un himno. De cualquier manera, sin tanta profusión, ejemplos de empleo de cromatismos para enriquecer el discurso habían sido localizados en muchas de sus composiciones anteriores. Ahora precisa emplearlos de una manera más libre pues su lenguaje –tras el cambio de estética que supuso la *Suite Oria* y *Viejo arcón*– requiere de ciertos atrevimientos. Puede que el *Himno* no fuera el lugar más adecuado para ello, pero es parte de su forma de expresión musical en ese momento.

### 1.3.5. Conclusiones sobre el Himno

El himno riojano surge en los últimos años de la dictadura, es oficializado en el momento de la creación de las autonomías y se normaliza mediante el reiterado uso en actos oficiales hasta hoy en día. Puede decirse que el empleo continuado en el tiempo le confiere un innegable estado de representatividad (Muñoz Arnau, 2008, pág. 168), aunque la obra surge como musicalización de un texto que nunca se ha oficializado. Pese a los diversos intentos y a la indicación de la Ley de 1985 de redactar un nuevo texto, esta tarea no ha sido llevada a cabo. Por su parte, la música se ha reformado en diversas ocasiones, pero ninguna ha sido considerada legalmente.



El atrevimiento compositivo de Pinedo en el *Himno* se encuentra en el empleo de distintas líneas melódicas en cada estrofa, en las abundantes modulaciones y en la rica armonización que huye de una realización básica. El estribillo, dada su mayor estabilidad, sencillez melódica y armónica, y debido a su repetición, es la única sección que recuerdan algunos riojanos.

La composición ha tenido una recepción difícil desde su génesis. Intérprete de numerosas marchas e himnos con la Banda, Pinedo tenía referencias de primera mano en las que basarse. Quizá no era el sitio para elaborar este tipo de trabajo, más vinculado a la música absoluta, y Pinedo no fue consciente de ello.

Por otra parte, si se hubiera educado a la población riojana para entender el carácter evocador de la “esencia” musical (Torres Clemente, 2012, pág. 29) que suponen las líneas melódicas creadas por Pinedo –la asimilación del estilo popular que investigó en su faceta de folclorista–, posiblemente habrían podido ser mejor recibidos sus atrevimientos compositivos. También se podría convertir en un símbolo representativo si los responsables autonómicos lo promocionaran en un uso más allá de unos pocos actos oficiales anuales y con escasa participación del pueblo<sup>767</sup>. Puede que este estudio ayude a ello.

#### 1.4. El lenguaje y la recepción de la música sinfónica de Pinedo

Las últimas obras de Pinedo como compositor muestran querencia hacia un lenguaje sinfónico que le permite desarrollar sus ideas sin limitaciones instrumentales. Cada una de estas obras refleja un diferente estadio del proceso de definición de una nueva estética con la que se comprometió creativamente entre 1957 y 1962 y que, partiendo del folclore como material temático, se orienta hacia la música absoluta. Constituyen, en su conjunto, un reflejo de lo que Theodor Adorno en 1937 definió como *Spätstil* o estilo tardío en referencia a las últimas producciones de Beethoven (Subotnik, 1976, págs. 242-275). Esa característica, una especie de cambio en el proceso compositivo que refleja aspectos innovadores en un período ya avanzado de la carrera de un compositor, se puede apreciar en varios autores<sup>768</sup>. En algunos casos, se trata de obras técnicamente rupturistas en la carrera de estos maestros. En otras, se emplean lenguajes adelantados a su tiempo, que requieren del oyente y del intérprete un extra de

---

<sup>767</sup> Esta situación de desvinculación del símbolo con el pueblo se reproduce en numerosos himnos, tal y como ejemplifica Castillo-Ríos (2017, pág. 48). En este caso, el único momento de gran repercusión pública se produce en la ofrenda a la Virgen de Valvanera que cada septiembre se realiza en el Paseo del Espolón logroñés. El resto de las ocasiones suele contar con un público muy limitado y generalmente vinculado a representación política.

<sup>768</sup> Subotnik cita el *Parsifal* de R. Wagner, las últimas obras de A. Schönberg, el R. Strauss de la *Metamorfosis* o *Muerte en Venecia* de B. Britten, entre otros. También puede relacionarse el trabajo dodecafónico del último Stravinski.

atención. Ha sido descrito también por Hermann Broch como “un don implantado con los demás dones del artista, que madura, tal vez, con el tiempo, y a menudo florece antes de tiempo bajo el presagio de la muerte, o se despliega incluso antes de la aproximación de la vejez o la muerte: es alcanzar un nuevo nivel de expresión” (Broch citado en Said, 2009, pág. 186).

En esta línea de pensamiento, el lenguaje de Pinedo a partir de la *Suite Oria* se transforma. Esta obra sirve de campo de pruebas y, pese a la mala recepción, confió en ella para su nueva línea estética durante casi una década. No se trata solo del empleo del contrapunto libre que genera politonalidad en la presentación de los materiales temáticos, sino también del proceso de desarrollo por fragmentación y combinación en bloques, casi un estilo fugado, en forma de células motivicas, una concepción técnica y estética diferente a toda la producción previa y sin vinculación con escuelas o corrientes conocidas en España. La almazuela, como imagen idealizada del proceso, y el *collage* como procedimiento técnico orientan la comprensión de este nuevo lenguaje.

Una aportación técnica más se produce en el *Viejo arcón*, donde se introducen las series dodecafónicas como una representación de esos lenguajes de vanguardia<sup>769</sup> que algunos músicos españoles descubrieron por lo general tarde, debido a la situación de aislamiento de la posguerra, y con los que empezaron a experimentar en los años cincuenta (Cancela Montes, 2018, pág. 1.002). El empleo de los doce sonidos en Pinedo es incipiente, con poca elaboración –apenas alguna retrogradación, alguna inversión o cambios en el perfil rítmico–, más como un efecto de modernidad en la sonoridad del pasaje que como un procedimiento para la elaboración de nuevos materiales sonoros. Por ello, un siguiente paso –como el boceto del desarrollo vertical de la serie de doce sonidos encontrado entre los apuntes del *Himno Provincial*<sup>770</sup>– habría sido posible si se le hubieran aceptado sus propuestas estéticas desde un primer momento.

Apoyándose en la experiencia en el teatro lírico, en su práctica de poner música a textos de canciones ligeras y en la base motivica que aportan los distintos tópicos musicales riojanos, lleva a cabo un paso más en la vinculación de estos dos elementos: folclore y contrapunto libre. Su trabajo no pudo llegar a ser valorado por el público. La falta de apoyos para la interpretación de *Viejo arcón* impide que pueda estimarse la recepción por parte del pueblo. El filtro de las

---

<sup>769</sup> Si bien la vanguardia en los años cincuenta y sesenta se orientaban al serialismo o a la música concreta en el ámbito mundial, el retraso del aislamiento español, vistos los trabajos de la mayor parte de compositores españoles que actuaban en España, hizo que el dodecafonismo se empleara asiduamente en esta época. Pinedo es un ejemplo más, muy tímido, de ello. Para cada caso concreto de empleo del dodecafonismo en la composición española se aconseja consultar Charles Soler (2005). *Dodecafonismo y serialismo en España. Compositores y obras*.

<sup>770</sup> Se recuerda que, aunque localizada en los papeles de los bocetos del *Himno*, no es empleada ninguna serie dodecafónica en el mismo.

autoridades y la enormidad del proyecto cercenaron la producción, que está pendiente aún de ser estrenada. Este estudio sirve para dar a conocer la obra y destacar sus aspectos musicales y la relación con la tradición musical riojana desde un punto de vista técnico, a la vez que permite acercarse a los materiales que permitirían su interpretación.

El *Himno Provincial*, compuesto tan solo tres años después de finalizar *Viejo arcón*, dado su destino, el origen del encargo y la falta de aceptación de las anteriores propuestas impone un nuevo giro en el lenguaje. De nuevo, la tonalidad a partir de la línea melódica, frente a los procesos contrapuntísticos, rigen la música del *Himno*. Un exceso de elaboración armónica y un defecto de planteamiento respecto del fin al que estaba dirigido impiden que su música sea comprendida y aceptada ampliamente, incluso en la actualidad.

## 2. Música para banda [EP 400]

[La banda de música] bien dirigida, es una obra de misericordia de la sensibilidad popular, pues aunque a juicio de quienes conceden poco valor artístico a estas Corporaciones musicales, asignándoles la misión inferior de alegrar a la gente, ejecutando música retozona, bullanguera; [...] y aunque este cometido no es tan baladí como a primera vista parece, [...] no obstante no es tan limitada, ni mucho menos, la labor de una banda de música. La función [...] de vulgarización, de difusión de las obras maestras de nuestro arte, que metódicamente va inyectando en la masa del pueblo, y cuyos excelentes resultados, siempre latentes, se evidencian en las noches de concierto.

Emilio Vega Manzano en *Harmonía*, n.º 1, enero de 1916, citado en (Martínez del Fresno, 1998, pág. 227)

Este epígrafe contiene dos únicas obras. Podría haberse ubicado dentro del apartado de música sinfónica por no generar un grupo con solo dos referencias, pero la razón de mantenerlo independiente del resto es la esperanza de que este conjunto, con el tiempo, puede ampliarse con otras obras que salgan a la luz posteriormente. La razón de este anhelo se basa en la confianza de que la triste situación del ostracismo de las dos bandas riojanas con las que mantuvo estrecha vinculación Pinedo se modifique y mejore.

Por un lado, la histórica y laureada Banda de Haro, en una de sus muchas crisis con el Ayuntamiento, se ha separado de la entidad oficial como Asociación Banda de Música de Haro, desde que rompieron su relación contractual en el año 2018, actuando intermitentemente bajo la dirección desinteresada de Jesús Urrutia. Sin embargo, el Ayuntamiento ha contratado desde agosto de 2019 el servicio con otra asociación, la recién creada Agrupación Musical de Haro, quien será la responsable de poner la música oficialmente en la ciudad hasta agosto de 2023 (*Haro digital*, 29 de agosto de 2019). El director de la formación y responsable del archivo de partituras es en todo momento el Director de la Escuela Municipal de Música de Haro, Ricardo Chiavetta, quien asegura que no hay obras originales de Pinedo.

El otro caso, la Agrupación Musical Banda de Música de Logroño, heredera de los contratos y convenios con el Ayuntamiento de la ciudad de la anterior Banda Provincial<sup>771</sup> es la que custodia los archivos de la que dirigió Pinedo. Ante la solicitud de este investigador de acceder a los mismos para estudiar los fondos relacionados con Pinedo<sup>772</sup>, se rechazó la posibilidad, alegando que “nuestra Asociación tiene prohibido, por norma interna, el acceso al archivo documental y artístico, a toda persona ajena a la misma, por muy loables que fueran los fines para ello”, indicando que lo que poseen “se limita al *Himno a la Provincia* en una versión que ya se facilitó en su día, por parte de la Agrupación, a los organismos que lo solicitaron (Ayuntamiento y Gobierno de la Rioja)”<sup>773</sup>. Sin embargo en su repertorio actual se pueden escuchar otras obras como el pasodoble *Rioja* y numerosos arreglos de Pinedo a los que no hacen referencia. Además, en la respuesta no se atiende al resto de solicitudes de este investigador<sup>774</sup>.

Una persona tan activa como Eliseo Pinedo, con más de ciento cuarenta obras y una labor en la dirección de bandas como trabajo principal durante 22 años, debió de componer música original para banda, más allá de las docenas de arreglos propios y de otros músicos que llevó a los atriles. Se sabe –por las explicaciones de José Luis Alonso– que muchas de las obras que Pinedo realizó para orquestina, para orquesta de foso o para orquesta sinfónica, las probó primero en las bandas que tenía a su disposición. Su conocimiento del instrumento musical –

---

<sup>771</sup> Fue la que dirigió Pinedo durante 15 años y se transformó en la forma legal de agrupación por razones reglamentarias de gestión de las subvenciones municipales, como otras muchas formaciones bandísticas en España

<sup>772</sup> Escrito de este investigador dirigido a la Agrupación Musical Banda de Música de Logroño el 30 de octubre de 2018 en la que se solicitaban:

“- Partituras (guiones de dirección y partichelas) del *Himno de La Rioja*. Sabiendo que su primera interpretación bajo la dirección del maestro Pinedo se realizó en privado por la Banda en verano de 1965 (antes que su presentación pública en septiembre), pudiera ser que la versión sea diferente a las que ya poseo (ya que se interpretó sin voz). Es para cotejar las fuentes.

- Partituras (guiones de dirección y partichelas) del pasodoble “Rioja” o “La Rioja” (que tiene distinta denominación dependiendo de fuentes, aunque es el mismo, y también así apareció denominado originariamente el *Himno de La Rioja*) para su estudio y comparación con las 3 versiones de que dispongo.

- Cualquier otra partitura de su autoría (no arreglos o transcripciones).

- También estoy interesado en saber cuándo se constituye la Banda como actualmente (es decir, cuándo pasa de ser Banda Provincial a dependiente del Ayuntamiento de Logroño) y si hay acta de fundación, cuándo se produce y quiénes eran los componentes de ella, especialmente de la junta directiva.

- Cualquier otra noticia sobre Eliseo Pinedo que pueda constar en actas o en material de archivo como hemeroteca, carteles o programas de concierto”.

<sup>773</sup> Escrito de la Agrupación Musical Banda de Música de Logroño recibido por correo electrónico el 4 de diciembre de 2018. Entre las razones que aducen está que “A principios de los años 90, la Agrupación sufrió un cambio de ubicación. [...] Gran parte del material musical de la Agrupación, así como todas sus actas, estatutos, etc... [sic] se extravió durante aquellos traslados”.

<sup>774</sup> Como muestra de la posible existencia de materiales de Pinedo, se indica que con motivo de la celebración del 50 Aniversario del Conservatorio de La Rioja y de su nueva denominación como Conservatorio Profesional de Música Eliseo Pinedo, la Banda del Conservatorio interpretó y grabó el *Himno Provincial* en la versión de banda del propio Pinedo, localizada de los archivos de la Agrupación Musical Banda de Música de Logroño por su actual director José Ángel Cabezón. La interpretación puede escucharse en <https://youtu.be/LhE2IWEo0os?t=1970> [última visualización: 30 de mayo de 2021].

considerada la banda como tal– fue muy amplio. Por lo tanto, su dominio de la instrumentación abarca desde el punto de vista práctico –esencial, tal y como consideraba Julio Gómez– al teórico. Aunque la música para banda no constituye en sí un género musical (Sevè, 2018, pág. 308), sí comprende un *corpus* específico y definido.

### 2.1. *Castrum Bilibium o Haro la Vieja* (1942). *Pregón y marcha* [EP 401]

Como ya se ha explicado en el apartado biográfico, el 7 de septiembre de 1942 se estrena *Castrum Bilibium o Haro la Vieja* como “Marcha oficial del Ayuntamiento”, siendo los compositores Eliseo Pinedo (estrofa) y Miguel de la Fuente Álvarez<sup>775</sup> (estribillo) sobre letra de Enrique Hermsilla Díez y José Fernández Ollero. Esta obra será declarada como “Himno Oficial de la Ciudad” en 1998 a propuesta de Joaquín Amela (de la Fuente Rosales, 2005, pág. 453). Se trata de dos partituras, *Pregón* y *Marcha*, que se interpretan seguidas tradicionalmente en la plaza de la Paz, previo al acompañamiento de las autoridades a las Solemnes Vísperas y salve en honor a la patrona, la Virgen de La Vega, que se realiza cada 7 de septiembre.

Una cita en el diario regional *Nueva Rioja* de la época ofrece una muestra de la buena impresión que causó desde el principio aunque, como habitualmente, es más una crónica de sociedad que una referencia objetiva:

La marcha es alegre, melódica, de tonalidad pegadiza<sup>776</sup>, que fácilmente puede tomar y retener en el oído vulgar. Ayer tuvimos ocasión de comprobarlo, ya que fue coreado por gran número de jóvenes, que celebraron alegremente este suceso. Creemos, que a poco cuidado que se ponga y en pocas veces que se interprete, podría hacerse que perdure. (*Nueva Rioja*, edición del 8 de septiembre de 1942, citado en de la Fuente Rosales, 2005, pág. 259).

La marcha, destinada a ser interpretada por la banda, se ha estudiado en la reducción de banda a piano realizada por J. Amela<sup>777</sup>. Sobre la música, escribía este, a modo de broma, y haciendo referencia a la falta de afinación de las cornetas<sup>778</sup> que debían interpretar el *Pregón* previo al *Himno*:

Musicalmente, esta composición tiene una tonalidad poco usual en su género pero, según el Maestro E. Pinedo (coautor de la misma con el Maestro M. Lafuente) ello se debe a que, en principio, su interpretación estaba unida al “Pregón”, el cual debía ser interpretado con cornetas

---

<sup>775</sup> En ese momento Miguel de la Fuente era el director de la Banda de Haro.

<sup>776</sup> El concepto de “tonalidad pegadiza” no tiene sentido, musicalmente hablando, lo cual indica la falta de conocimientos musicales básicos del periodista. Además, contrasta con la referencia a la tonalidad de la siguiente cita, esa sí, de un profesional como J. Amela.

<sup>777</sup> Partituras localizadas, de nuevo, gracias a la desinteresada colaboración de Eduardo Chávarri.

<sup>778</sup> Corneta, clarín –o bugle–, también trompeta natural o corneta natural, todos sin pistones o mecanismos.

(las que tenían disponibles) cuya tonalidad estaba en do bemol (o, tal vez, al ser "manejadas" por ejecutantes poco expertos, se quedaban bajas en su afinación). (Joaquín Amela Guillot, director de la Banda Municipal de Música de Haro, citado en Rodríguez Arnáez, 1991, pág. 9).

Amela consideraba que el *Pregón*, aunque comparte autoría, debería atribuirse en exclusividad a Pinedo: "Musicalmente, si bien consta de dos Secciones, no hay constancia de que éstas [sic] fueran repartidas. Más aún, el estilo utilizado, amén de un recuerdo cognoscitivo de los dos músicos, hace pensar que este 'Pregón' haya de atribuirse a uno solo: el Maestro E. Pinedo" (Rodríguez Arnáez, 1991, pág. 10). Lo describe de manera que la primera parte, la instrumental, aparece interpretada por trompetas y trombones –definidos como "metal-claro"– acompañados de los tambores, mientras que la segunda, cantada, contiene los instrumentos de "metal-mixto y opaco" que forman las trompas, fliscornos, bombardino y bajos.

Según Amela, el sentido es de "una severidad evocadoramente medieval" (J. Amela en Rodríguez Arnáez, 1991, pág. 10). Y es que, aunque con la armadura de *si<sup>b</sup> mayor*, realmente trabaja en una modalidad, en concreto en el modo hipolidio, que es el que confiere ese aspecto antiguo y severo al pasaje. El uso de armonías está por lo general fuera del juego de relaciones funcionales tonales tradicional y se atiene a acordes formados por la conducción de cuatro voces, casi exclusivamente de forma homofónica. Las armonías están enlazadas entre sí con sumo cuidado, mientras que las voces extremas se mueven en direcciones opuestas, respetando sus ámbitos y las reglas de conducción de la armonía tradicional. Sin embargo, no aparecen cadencias o progresiones tonales, salvo en los últimos compases de cada sección (cc10-12, cc18-20, cc51-52)

Estructuralmente, tal y como ha indicado Amela, se distinguen dos secciones. La primera (cc1-20) con cuatro compases de introducción a cargo de los tambores –que repiten una célula de dos compases en *ostinato* a lo largo de todo el *Pregón*– y dos frases homofónicas sin parte vocal, en forma de llamada de fanfarria con los acordes *si<sup>b</sup> mayor*, *fa mayor* y *re menor*. La segunda sección, con el texto del *pregón* en dos estrofas, con ocho versos, está dividido también en ocho pequeñas frases, por lo general de cuatro compases, que enlazan armonías sin realizar cadencias tradicionales<sup>779</sup> –excepto las dos últimas, que resuelven en una semicadencia a la dominante (cc47-48) y en una cadencia perfecta (cc51-52)– lo que confiere al conjunto ese carácter medieval. El hecho de finalizar en *si<sup>b</sup> mayor* le sirve para emplearlo como dominante

---

<sup>779</sup> Las cadencias empleadas en cada una de las ocho semifrases son I-II, I-VII, I-II, IV-V, VII-I, IIalt-III, I-V, V-I.

de la tonalidad en la que empieza la marcha, es decir *mi<sup>b</sup> mayor*, enlazando de esta manera las dos piezas.

Por su parte, la marcha, en compás de 6/8 y con carácter más solemne, refleja bien la intencionalidad de himno para desfilas. Como ya se ha indicado, la autoría de cada sección se acordó que fuera diferenciada. De esta manera, a una introducción (cc1-10) en *mi<sup>b</sup> mayor* le sigue la sección A (cc11-52) en *mi<sup>b</sup> menor* (seis bemoles, de ahí la referencia de Amela a la “tonalidad poco usual”<sup>780</sup>) compuesta por Pinedo y cierra la partitura una segunda sección B o estribillo (cc53-94), de nuevo en *mi<sup>b</sup> mayor*, la que se dice compuesta por M. de la Fuente.

La introducción contiene en sus primeros cuatro compases la cita del tema del estribillo en los cc55-58 y le sigue un pasaje muy rítmico con voces en direcciones opuestas que pueden encontrarse en varios pasajes de la música de Pinedo con función de puente.

La sección A está dividida a partir de las estrofas del texto en dos partes diferenciadas. A ello contribuye tanto el modelo melódico diferenciado como especialmente la armonización. En los primeros compases (cc11-37), aunque con alguna dominante secundaria (cc20-21, cc21-22, cc28-29) y abundantes notas de paso, sobre todo apoyaturas que son muy evidentes en los bajos, guarda una clara referencia al *mi<sup>b</sup> menor*. Sin embargo, la segunda parte (cc38-52) realiza un constante desplazamiento del centro tonal mediante dominantes secundarias, en forma de progresiones con secuencias cada dos o tres compases, realizando un ciclo que va a *fa mayor*, *si<sup>b</sup> mayor*, *la<sup>b</sup> mayor*, *do<sup>b</sup> mayor* y finaliza en *mi<sup>b</sup> menor* (c50) y su dominante, que prepara la modulación a la sección B. Esta inestabilidad tonal es enorme, de manera que la entrada al estribillo en modo mayor es percibida como la llegada a la zona principal del himno.

El estribillo, también condicionado por la prosodia de la letra, está dividido en dos partes diferenciadas, igualmente ayudadas por la armonización y el acompañamiento. En la primera (cc53-72) la melodía es diatónica por grados conjuntos casi estrictamente y el ritmo armónico se intensifica pasando a ser de dos acordes por compás. Sin embargo, la sección final contiene una melodía con saltos y alteraciones accidentales que la hacen más reconocible, aunque armónicamente sea más sencilla. Se pueden encontrar diversas dominantes secundarias y algún cromatismo en los bajos que hace pensar en la aportación de Pinedo a la armonización y orquestación. Aunque de la Fuente realizó muchas composiciones para banda, de gran

---

<sup>780</sup> Pese a ser poco usual, Pinedo empleó esta misma tonalidad de *mi<sup>b</sup> menor* en el trío final de su zarzuela *El montañés*, compuesta en los primeros meses de este mismo año de 1942 y se pueden localizar más ejemplos entre sus composiciones.



aceptación popular, no era compositor de profesión y algunos detalles del acompañamiento del estribillo indican una mano más “técnica”. En esta fecha Pinedo ya había aprobado hasta 4º de composición en Madrid y estaba terminando su zarzuela *El montañés*. Detalles que apuntan esa posible colaboración en la armonización serían el empleo del acorde de VI7 (cc56, 60), los cromatismos en los bajos (cc72-74, 87-88) o la mixtura modal del c91 en la cadencia final que convierte, mediante alteración cromática el *do natural* a *do bemol* (¿se referiría Amela a este do bemol cuando bromeaba sobre la tonalidad atípica?) en un giro que, como se ha visto, es muy característico en Pinedo. Al ser una obra en coautoría no es importante –y posiblemente nunca se sepa– qué elementos aportó uno y cuáles el otro, más allá de la tradicional referencia de estrofa con Pinedo y estribillo con M. de la Fuente.

## 2.2. *Marcha* (s.f) [EP 402]

La obra dispone de todos los elementos esenciales para configurar una marcha, entendida como una música para desfilarse, con énfasis en determinados acentos y modelos rítmicos sencillos y repetitivos, aunque no tiene por qué estar destinada a ser realizada en una parada, sino que puede convertirse en música de concierto (Randel, 2009, págs. 692-693). Este podría ser por lo tanto el caso de la marcha de Pinedo<sup>781</sup>, puesto que exige de un instrumental que, si bien puede desfilarse, por su riqueza y número se ajusta más al concierto.

La banda de Pinedo demanda de flauta y flautín en *do*, oboe, requinto y cuatro voces distintas de clarinetes, cinco voces de saxos entre altos, tenores y barítonos, tres voces de trompas, otras tres de trompetas y las mismas de trombones, dos pentagramas distintos de fliscornos y otras dos voces de bombardinos, bajo o tuba, caja y bombo con plato. A esta extensa plantilla bandística se añaden tambores y cornetas que en alguna ocasión –en el final– requieren de cuatro voces distintas. Es decir, precisa de al menos treinta y cuatro instrumentistas distintos. Si se tiene en cuenta que en los clarinetes y saxos suele haber varios instrumentistas y que lo mismo ocurre en otras voces, aunque en menor medida, la banda resultante desborda las habituales disponibilidades de personal de las formaciones de Pinedo.

Destaca de todo este instrumental la parte de cornetas y tambores, que imprimen un aire militar al conjunto. De hecho, la mayor parte de las melodías principales están regidas por la línea de las cornetas, que en otras voces se enriquecen con notas de paso –las cornetas, al no tener pistones, están limitadas en este aspecto– pero contienen la esencia de la línea melódica.

---

<sup>781</sup> AIER, LEP/0012.

Si se tiene en cuenta que Pinedo tocaba la trompeta desde niño, el timbre de la corneta, que bien tocada es más suave que el del otro instrumento, puede ser el origen melódico de esta obra<sup>782</sup>.

Estudiando la parte musical en sí, destaca un acompañamiento con frecuentes elementos destacables. Por ejemplo, el segundo acorde del primer compás aparece con una cuarta aumentada sobre *do* y le siguen numerosos momentos en los que añade notas de adorno en forma de pasaje cromático, creando unas disonancias de paso en las que insiste repetidamente. Estos detalles hacen pensar más en un concepto de música para escuchar en concierto que en una de obra para ser interpretada en un desfile.

Estructuralmente, sus 110 compases se inician en *do mayor* con un pasaje introductorio (cc1-9) y una primera sección en *crescendo* con un tema A (cc10-28), formado por 8+8 compases en forma a+a' que se repite. Le sigue una melodía B con igual estructuración melódica y en tono de *sol mayor* (cc29-44) y otra melodía C (cc45-60). Modula de vuelta a *do mayor*, con una repetición exacta de A (cc62-78) para dar paso a una última sección (cc79-110) formado por dos frases de dieciséis compases en la tonalidad de *fa mayor*. Dado que indica *da capo* y que aparece un *Fin* en el c79, la primera sección (AABCBCA) se vuelve a interpretar, quedando una forma similar a un rondó, pero con estrofas de irregular longitud:

Introducción-AA-BCBC-A-D-AA-BCBC-A.

La orquestación está trabajada por familias, con cuidada conducción de voces, destacando los contracantos respecto de las líneas principales. Algunos, como los realizados por los saxos tenores al unísono con los bombardinos (cc87-94), requieren de buenos instrumentistas, pero le imprimen agilidad y dirección al discurso.

A modo de curiosidad, se indica que la versión de banda completa<sup>783</sup> dispone de una pestaña en el papel para la casilla primera de repetición de los cc56-60 que, si se levanta, da paso a la casilla segunda y permite seguir. Parece como si los puntos de repetición del c60 se hubieran añadido posteriormente. De hecho, en las partituras de reducción orquestal no aparece esa repetición, lo cual puede dar idea de que la obra, en algún momento se tocó y se hizo precisa esa repetición. Las razones pueden ser la necesidad de prolongar la duración de obra, de manera

---

<sup>782</sup> AIER, LEP/0066. En este sentido se muestra la disposición en forma de solista y reducción orquestal de las dos copias con esta distribución. La obra se encuentra en dos copias iguales, una en autógrafo a lápiz y la otra pasada a limpio, ambas con caligrafía de Pinedo.

<sup>783</sup> AIER, LEP/0012.

funcional, para que dure más, o porque el compositor considera que es precisa una repetición para afirmar el carácter de predominancia de la sección repetida.



Imagen 230. AIER (LEP/0012). Primera página orquestada de *Marcha* [EP 401] de Eliseo Pinedo.



Imagen 231. AIER (LEP/0012). Los mismos primeros compases de la *Marcha* en la versión de reducción orquestal.

### 3. Apuntes y bocetos [EP 500]

Porque la única manera de aprender a hacer las cosas en el mundo, lo mismo las sinfonías que los zapatos, es observar con atención cómo las hacen los que las hacen bien.

Julio Gómez en (Iglesias A. , 1986, pág. 274)

Este grupo de músicas recoge un conjunto que podría considerarse residual por su tipología física. Consiste, como su epígrafe indica, en partituras que se encuentran en forma de apuntes. Algunas están a lápiz, a veces sin finalizar completamente su elaboración, pero aparecen definidas con un título y con una estructura que las identifica claramente. Algunas podrían considerarse como finalizadas a falta de una revisión posible orquestación, pero no han sido pasadas a limpio en forma definitiva, por lo que se ha optado por incluirlas en esta colección.

Por un lado, existen cinco obras, en forma de canción para voz, con acompañamiento básico sobre dos pentagramas, de las cuales existe referencia numérica en la SGAE<sup>784</sup> aunque allí no se localiza copia de la partitura registrada. Sin embargo, dentro de los paquetes de pliegos de papel pautado con anotaciones, borradores, esquemas y notas depositados en el IER por su viuda M.<sup>a</sup> Teresa Hernández, se pueden encontrar estas cinco obras con su título correspondiente<sup>785</sup>. También por el mismo procedimiento se han podido conocer los textos de las canciones, sin autor o autores conocidos. Aunque las partituras no indican el texto conveniente a cada nota de la letra de la canción, sería factible realizar una reconstrucción como la que se presenta en este estudio. Igualmente ocurre con el acompañamiento, ya que este por lo menos aparece indicado con sus armonías correspondientes.

También existen cuatro obras que, aun teniendo relación con la *Suite Oria y Viejo arcón*, parecen más apuntes o pruebas sobre las elaboraciones a las que finalmente llegaría Pinedo con estas dos obras mayores.

#### 3.1. *La mano* [EP 501]

Es una canción con un carácter muy melódico, sobre un compás binario, con ritmo repetitivo en el acompañamiento, acercándose al *beguine* pero con alguna variación que impide clasificarlo como tal. Algunos elementos como las síncopas en los motivos melódicos y especialmente una

---

<sup>784</sup> *La mano* [EP 501], n.º 445.992. Primer amor [EP 502], n.º 460.073. El tambor de guerra [EP 503], n.º 480.936. *Me duele España* [EP 504], n.º 2.023.896. *Adolescencia* [EP 505], n.º 372.223.

<sup>785</sup> AIER, LEP/0046, LEP/0066 y LEP/0211. Se trata de tres fuentes documentales distintas.

especie de *rubato* escrito en los cc11 y 19 lo acercan al bolero. La estructura presenta una introducción instrumental de seis compases –indicado con “Tim” por Pinedo en clara referencia a los timbales en un redoble inicial en seisillos– tras la que se inicia la voz que desarrolla en veintiséis compases. Se trata de dos partes diferenciadas, una más melódica y otra más cerca de un recitado, que es la considerada como estribillo en el texto. Hay una vuelta al tema cantado, que repite las dos primeras estrofas y estribillo y salta a la *coda* –identificado como “fin” en el texto escrito– con una cita en una segunda voz, que se supone instrumental (cc39-40), a partir de la cabeza del motivo. Presenta una sencilla armonización, con acordes de paso mantenidos – por ejemplo en el c10– que le dan color a la canción. En el anexo 11 se puede consultar la reconstrucción propuesta de la partitura (volumen II, anexo 11, págs. 349-351).



Imagen 232. AIER. LEP. Inicio del manuscrito de *La mano* [EP 501]

Se trata de un poema que contiene dos estrofas, un estribillo y una coda y presenta contenido amoroso. Se desconoce el autor del mismo, pero el silabeo y la prosodia condiciona totalmente a la música, que se adapta a las necesidades del texto.

Qué dulce en el ayer  
tu blanca mano;  
la mano que sembró  
mi pena de hoy.

Su recuerdo, alfiler,  
punza mis días;

tu mano en el ayer:  
la pena mía.

[Estribillo]  
Encadenado estoy;  
tu mano que se fue  
es adiós que le doy  
al ayer

[fin]  
nada más que el ayer  
solamente el ayer.

### 3.2. *Primer amor* [EP 502]

Es una canción que está más bocetada que terminada porque, si bien está definida la línea melódica y la armonización, todo aparece comprendido en solo dos pentagramas, apareciendo el inferior –normalmente destinado al acompañamiento– la mayor parte del tiempo sin realizar. Simplemente están indicados los acordes básicos. Conociendo la forma de elaborar los acompañamientos en Pinedo, con cierta tendencia a la abundancia de adornos por notas de paso y apoyaturas, se puede considerar como el esquema del mismo. La estructura, al igual que en *La mano*, se inicia con una introducción instrumental de seis compases. Le siguen tres secciones de longitud irregular, que se corresponden con las estrofas primera y segunda del texto correspondiente. El denominado estribillo comprende los cc48-76 y el “fin” o *coda* los ocho últimos compases. Al igual que en la canción anterior, un pequeño motivo melódico en los cinco últimos compases indica la forma en la que termina la canción. Sorprende, pese a su clara armonía de *mi mayor*, la aparición un *fa*<sup>4</sup> que forma una novena menor en el último acorde. En el manuscrito, tras la barra de final de canción, Pinedo indica un posible ritmo para la batería, un par de esquemas rítmicos que denotan que era una canción pensada para orquestina (volumen II, anexo 11, págs. 349 y 350).

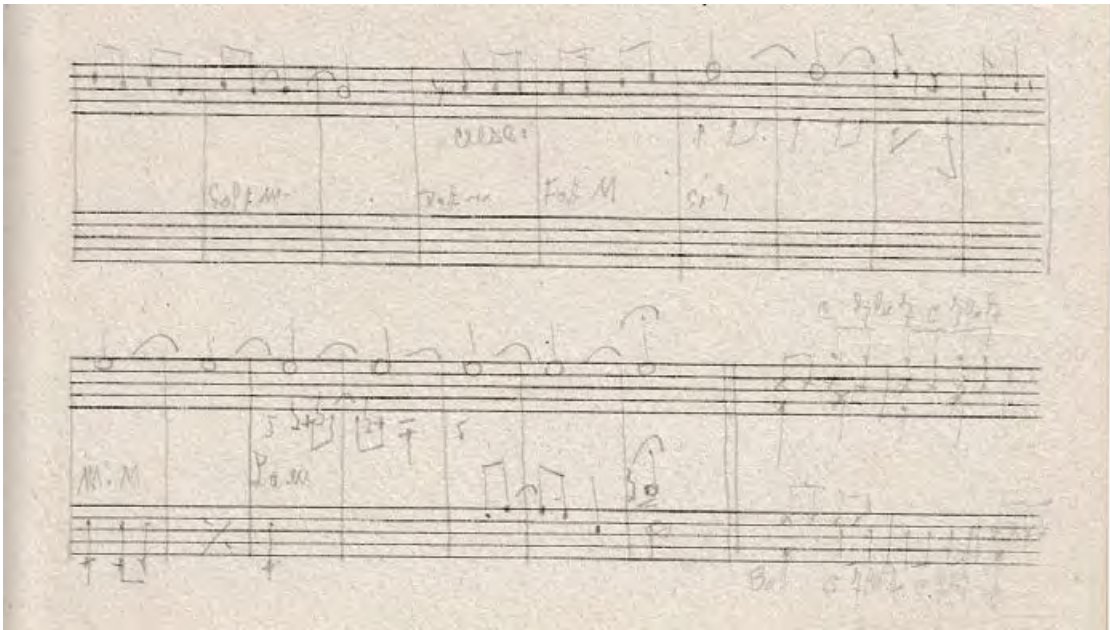


Imagen 233. AIER. LEP. Compases finales de *Primer amor*. Tras la doble barra final se puede ver la indicación de diversos patrones de ritmo de batería.

### 3.3. *El tambor de guerra* [EP 503]

Es una canción en la que se corresponde su título en la partitura con una de las cuartillas encontradas, entre los apuntes de Pinedo, con unos versos escritos a máquina. Sin embargo, se hace muy difícil hacer coincidir los textos con las notas musicales, lo cual puede explicar el hecho de que haya dos versiones distintas a lápiz, con semejante introducción pero distinta resolución. Sería factible hacer una reconstrucción de la misma a partir de ambos manuscritos. Además, contiene en algunos pasajes (cc13, 27, 34 del primer manuscrito) algunas indicaciones de 1º, 2º, “orquesta” que dan idea de la orientación del proyecto. La obra tiene una sonoridad netamente española, con una introducción en acordes sobre la cadencia frigia *la-sol-fa-mi* en la que introduce la originalidad de alternar el orden del *sol* y el *fa*, rompiendo el tópico, pero sintiendo ese trasfondo armónico tradicional español. Después, todo se desarrolla en un ritmo en 6/8 con un motivo rítmico recurrente que recuerda a varios géneros españoles.



Imagen 234. Motivo rítmico característico al inicio de la melodía de *El tambor de guerra* [EP 503]

El texto, con ciertas connotaciones políticas, alegorías al honor y a la patria, aunque de una manera velada, dirige la referencia nacionalista de la música.

Lleno está el cielo de ti  
entre destellos;  
toma el espejo y así  
llora el recuerdo.

Siempre frente al invasor  
clavado en tierra;  
en defensa del honor  
hace la guerra.

[Estribillo]

Pasaron los años de paz  
sonó un tambor de guerra  
un hombre se fue a la mar  
y el viento azotó la tierra.

Yo allí te vi, capitán,  
alzar tu brazo derecho  
naciendo sobre tu afán  
ramos de olivo en el pecho.

[Fin]

Y el tambor sonó... sonó... sonó.

En este sentido es destacable el empleo constante en el acompañamiento de la cadencia frigia que en ocasiones se convierte en cromática y que estructura la línea melódica en fraseos de 2+2+4 compases. Las armonías, nuevamente, aparecen indicadas de forma básica –acordes mayores, menores y séptimas– pero no están desarrolladas. Se presupone que el proceso de composición enriquecería este esquema, como habitualmente Pinedo ha realizado en sus composiciones finalizadas. Al inicio de la partitura se pueden encontrar los patrones rítmicos para batería, lo cual encuadra perfectamente esta obra dentro de los proyectos para orquestina. Se adjunta, en el anexo 11, una posible reconstrucción de la partitura (volumen II, anexo 11, págs. 351 y 352).

#### 3.4. *Me duele España* [EP 504]

Se trata de una canción, sobre texto homónimo y sin autor conocido, que estructura la canción: una introducción rítmica, bastante repetitiva, a modo de *ostinato* que continúa a lo largo de toda la obra, y una zona melódica (cc7-18) que se repite tres veces –una por cada estrofa de los versos del texto– da paso a una segunda sección que contiene un nuevo pasaje



instrumental que desarrolla la idea de la introducción (cc19-32) hasta que entra finalmente la voz con el estribillo (cc33-final). Aunque en el manuscrito, escrito en dos pentagramas, no se define qué es voz y qué es instrumental, puede realizarse esta reconstrucción –véase volumen II, anexo 11, págs. 353 y 354– por el acento rítmico musical y la prosodia del texto. Aunque está desarrollado muy esquemáticamente, e incluso apenas aparecen los acordes en la mano izquierda del piano, eventualmente incluye armonías fuera de las esperadas por el oído (cc45-48). También boceta ideas contrapuntísticas, especialmente en los compases finales, acudiendo de nuevo al motivo inicial.



Imagen 235. Motivo rítmico y melódico inicial en *Me duele España* [EP 504] (volumen II, anexo 11, pág. 353, cc1-2).

Una vez más, el manuscrito contiene al final de la pieza un esquema rítmico para batería, tanto en la primera sección como la variante para la segunda sección.

### 3.5. *Adolescencia* [EP 505]

Esta pieza presenta varias similitudes con las obras precedentes de este epígrafe: una breve introducción (cc1-7), una línea melódica clara basada en notas repetidas sobre el ritmo de dos corcheas y una negra (cc8-34) y una *coda* final con una nota larga mantenida. Aparece en un registro medio adecuado a algún instrumento como la trompeta o la trompa, que se adapta perfectamente al carácter de la obra. La larga nota final, más la inexistencia de un texto, hace pensar más en un instrumento que en la voz, aunque las notas repetidas se adecúen más al desarrollo de un texto. La interesante introducción juega con pequeños *glissandi* en la mano izquierda del piano que introducen un ritmo *ostinato*, casi fúnebre, de la mano derecha. Las armonías son bastante sencillas, sobre la tonalidad de *la menor* (tónica, relativo mayor, subdominante, dominante de la dominante y dominante), destacando la realización del acorde de *si* 7ª como dominante secundaria (cc13-14). Al mantenerlo durante dos compases, crea una tensión que, aunque resuelve en la dominante, no tiene sentido funcional. La resolución posterior sobre la tónica añade un efecto de reposo que estructura el discurso melódico. También se produce una agradable impresión de vuelta cuando en la *coda* reaparece *la menor*, tras un pasaje alternado entre *mi mayor* y su segundo grado con séptima (*re menor* 7ª, cc35-39).

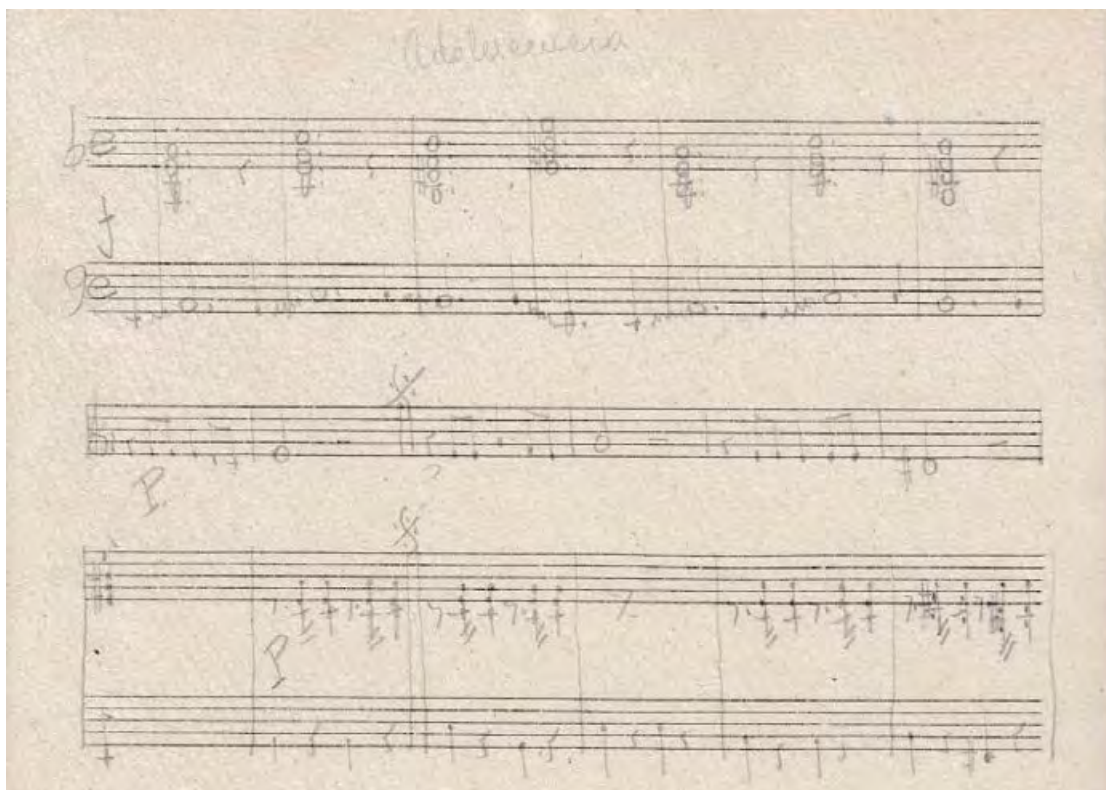


Imagen 236. AIER. LEP. Compases iniciales de *Adolescencia*. Transliteración en volumen II, anexo 11, págs. 355 y 356).

### 3.6. *Es María la Caña* [EP 506]

Se corresponde el texto con el de varias canciones que, en diferentes zonas de España, adquieren carácter de villancico<sup>786</sup> (Cuenca) o de aurora<sup>787</sup> (Zaragoza y Teruel). Aquí, Eliseo Pinedo parte de la melodía de las *Campanillas* de Cervera del Río Alhama (véase la explicación del primer movimiento, *Aurora* [EP 301-A], de la *Suite Oriá*) con la letra que corresponde, que tampoco se ajusta a las otras fuentes diseminadas por España. Se trata de una canción religiosa en el cuaderno segundo de folclore de Pinedo: la n.º 82, denominada *Campanillas*. La versión que aquí se estudia difiere de las otras dos versiones que hizo de la misma obra el compositor:

---

<sup>786</sup> En Cañavate (Cuenca) es considerado un villancico por el significado del texto (Navarro Justicia, 2014). La melodía no coincide con la propuesta por Pinedo.

<sup>787</sup> En Marracos (Zaragoza) se canta cada 25 de noviembre, Festividad de Santa Catalina de Alejandría como una aurora que sigue a un villancico, ambos con la misma melodía (Urzainqui Biel, 2013). Se puede escuchar una grabación en: [https://www.ivoox.com/aurora-marracos-zaragoz-audios-mp3\\_rf\\_2667646\\_1.html](https://www.ivoox.com/aurora-marracos-zaragoz-audios-mp3_rf_2667646_1.html) [Última consulta: 16 de octubre de 2021]. La melodía es distinta a la versión de Pinedo. En Rubielos de la Cérida (Teruel) es una aurora que se cantaba para el día de la Merced y se realiza en la actualidad en las fiestas de Agosto (Asociación Amigos de Rubielos de la Cérida, s.f.). También es una melodía distinta que puede escucharse en <http://www.rubielosdelacerida.com/sonido/Aurora.mp3> [Última consulta: 16 de octubre de 2021].

en la *Suite Oriá* y en *Viejo arcón*. Aquí, el manuscrito consta de ocho pentagramas, cuatro para el coro formado por soprano, alto, tenor y bajo o barítono y otros cuatro para una reducción orquestal. Es la base de las dos obras que se entiende que serán posteriores en el tiempo, pues contienen elementos de esta versión, pero están desarrolladas de otra manera, ya que *Suite Oriá* no se canta y en *Viejo arcón* se estructura de manera distinta. Podría ser esta una primera versión para elaborar las otras, ya que está en el original en *fa mayor*, tonalidad en la que tomó los apuntes populares Pinedo, pero con la indicación “Un tono Alto” que es la referencia para el *sol mayor* en el que aparece en las otras referencias. Teniendo en cuenta que Pinedo comenzó a recopilar canciones por La Rioja en abril de 1954 y que *Viejo arcón* data de 1962, se puede considerar una de las melodías más recurrentes a lo largo de casi diez años en los cuales reelabora el mismo material con perspectivas distintas.

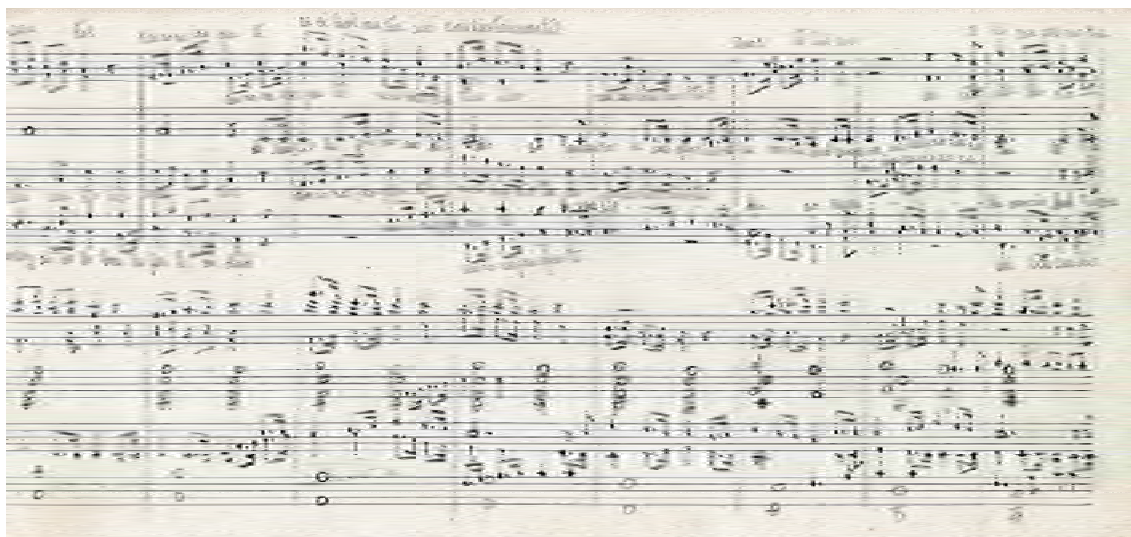


Imagen 237. AIER. LEP. Página del autógrafo de *María es la caña*. Los cuatro pentagramas superiores son la parte coral y los cuatro inferiores la reducción orquestal.

### 3.7. *Andantino* [Fuga a 4 voces] [EP 507]

Este es claramente un ejercicio de composición de una fuga a cuatro voces. Contiene todos los elementos que se esperan de una obra así y los va indicando progresivamente en la misma partitura: motivo (M.), *coda* –como sección final del sujeto–, respuesta (R.), contramotivo (C.M.), estrechos, etc. También va relacionando las tonalidades por las que pasa en el desarrollo, realizando pasajes contrastantes como una zona “Un poco Lento. A modo de coral” sobre *sol menor*, realizando una mixtura modal, para volver a recuperar el tono original a base de hasta seis estrechos diferentes. Es reseñable que las claves de los pentagramas son las empleadas por los ejercicios de Th. Dubois, en su *Traité de Contrepoint et de Fugue* editado en París en 1901 y

que él trabajó con Vega Manzano en Madrid<sup>788</sup>: *do* en primera, *do* en tercera, *do* en cuarta y *fa* en cuarta. El ejercicio está finalizado y posee una textura muy densa debido al motivo inicial, que se presenta con numerosas semicorcheas en compás de 6/8.

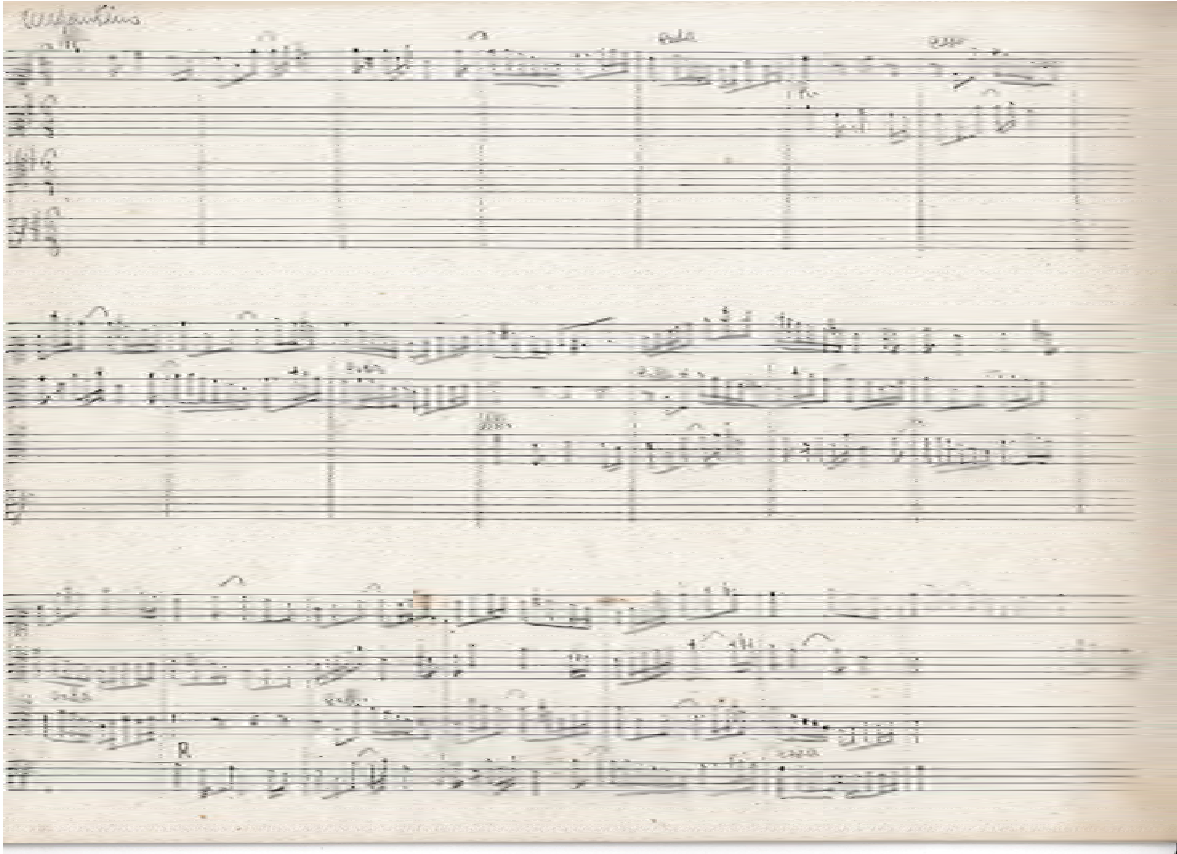


Imagen 238. AIER. LEP. Primera página manuscrita del *Andantino* [EP 508]. Primera sección de la fuga a cuatro voces. Transliteración en volumen II, anexo 11, pág. 360.

### 3.8. *Danza y Coro* [EP 508]

Es una obra orquestal reducida en cuatro pentagramas. Contiene elementos de dos obras, ya que en el inicio emplea motivos del comienzo del cuarto movimiento de la *Suite Oria* y luego desarrolla más o menos la música de *Torrecilla*, de *Viejo arcón*, que es a su vez una recreación del tercer movimiento de la *Suite Oria*. Se desdobra en dos secciones, la primera sin subtítulo y la segunda como *Recitado y Coro final*. Aunque difiere de las realizaciones de ambas obras

---

<sup>788</sup> De hecho, en la copia que de este libro poseía Pinedo (AMTH) pueden encontrarse numerosos ejemplos de motivos de fugas a desarrollar a los que, a lapicero, Pinedo añadió uno de E. Vega, otro de “Oposiciones Marina” y otro titulado “Oposiciones Municipales”, todos ellos en diferentes claves y tonalidades y, por lo tanto, para las distintas voces.

citadas, y en general muestra una menor tendencia a la experimentación que aquellas, sí que puede observarse la similitud en los procedimientos de empleo de contramelodías y de distintos planos sonoros, con notas pedales y escalas en desfase a lo largo de frases de ocho o dieciséis compases. Sin embargo, no existe referencia ninguna a series dodecafónicas, por lo que se supone que es anterior a la realización orquestal definitiva de *Viejo arcón*.

### 3.9. *Danza n.º III* [EP 509]

Esta partitura ha llegado en forma de reducción orquestal en cuatro pentagramas, con la indicación de casi toda la orquestación –en forma de anotaciones abreviadas– a cargo del propio Pinedo. Es una realización distinta del coro del primer número de *Viejo arcón*, *Nájera* [EP 302-A2] con varias diferencias. La primera es que no contiene parte vocal. Es exclusivamente instrumental. Además, el juego de la melodía de *Hoy infante doncel* con la serie dodecafónica no se inicia tan pronto, dejando por lo tanto más clara esta melodía desde su apertura. Finalmente, su desarrollo concentra algunos de los procedimientos de la *Suite Oria* y del *Viejo arcón*, como la fragmentación de motivos y la contestación en estrecho formando, mediante yuxtaposición de estos bloques, un tejido instrumental de gran densidad, a la cual ayudan los pedales y *ostinati*, presentes en gran parte de los compases de esta obra.

### 3.10. *Danza n.º IV* [EP 510]

Aunque esta partitura parece una reducción en tres pentagramas de *Arnedo* [EP 302-G] de *Viejo arcón*, puesto que emplea los mismos motivos melódicos, su realización es sensiblemente distinta. Está menos elaborada y atiende menos a los desarrollos contrapuntísticos entre voces, aunque sí posee los planos sonoros secundarios que evolucionan en función de las melodías folclóricas que, de nuevo, articulan la estructura de las frases y de la pieza en sí misma. No contiene indicación alguna de una posible instrumentación y pudo ser una primera prueba en la realización de la obra para la balada escénica.

### 3.11. *Final* [EP 511]

La partitura muestra un guion orquestal reducido a cuatro pentagramas –la disposición de las claves y los agrupamientos dan la posibilidad de pensar en dos pianos, lo que permitiría realizar una prueba de su sonoridad casi a primera vista con dos personas– en el cual va desarrollando una especie de popurrí de tonadas populares de las distintas localidades riojanas. Puede que sea la obra con la que termina una suite de la que solo han llegado las danzas tercera, cuarta y final. La cuestión es que realiza un juego de distintas melodías que se suceden unas a otras, a veces en contrapunto, aunque la mayor parte de las veces solo contienen un

acompañamiento mediante un segundo plano con motivos de escalas y/o algún pedal, resultando por lo tanto más sencillos que los desarrollos de *Suite Oria* o *Viejo arcón*. Emplea temas populares que no aparecen en estas dos obras mayores.

### 3.12. *Santo Domingo* (Villancico) [EP 512]

Esta es una nueva realización del tema más empleado por Pinedo a lo largo de su vida. Vuelve de nuevo el *Resuene* a ser la base de esta breve obra. Tras su empleo en el segundo movimiento de la *Suite Oria*, en el tercer movimiento de *Viejo arcón* y en la introducción del *Himno Provincial*, esta versión se presenta como una especie de reducción. Contiene los elementos básicos y se presenta en una magnífica plantilla con orquesta al completo, cuatro solistas vocales –dos “aldeanos” y dos “aldeanas” y coro a tres voces en forma triples, tenores y bajos. Sin embargo, frente a los 141 compases de *Oria* o los 223 de *Viejo arcón*, aquí todo se condensa en 58 compases que apenas dan para desarrollos o experimentos. Sí que aparece la introducción del *cluster* por cuartas, el contrapunto entre líneas melódicas y el final es similar, quizá algo más duro en la disonancia, pero apenas hay desarrollos ni fragmentación de motivos. Contiene igualmente su sección en *Allegretto* y la parte contrastante en *Andantino*. Se puede consultar completa en el volumen II, anexo 11, págs. 358-366.

Posiblemente fuera una prueba en forma de apunte o un “ensayo de sonoridades” de cara a *Viejo arcón*, ya que contiene la misma orquestación, la disposición del subtítulo “Villancico” cruzado en el inicio del guion, a la izquierda de los instrumentos, y requiere de solistas vocales y coro, con las denominaciones de “aldeanos” que se corresponden con la trama argumental de la balada para Santo Domingo de la Calzada.

#### 4. Obras no localizadas [EP 600]

Dentro de este apartado se han incluido las obras que, aun teniendo constancia de su existencia, no se pueden ubicar dentro de ninguna otra parte del catálogo por desconocer su pertenencia a uno u otro género o estilo al no haber sido localizadas las partituras<sup>789</sup>. Se trata de unas pocas piezas musicales que, con el tiempo, quizá aparezcan y puedan asignarse. La disposición y numeración propuesta en este catálogo lo permite, sin suponer un problema de alteración en la numeración y categorización previa. De todas estas músicas se tiene constancia por la referencia que de ellas existe en la SGAE, aunque en su archivo no se guarda ninguna copia de la partitura.

- *El recreo* [EP 601]

El número de referencia de la SGAE es el 2.023.324 y en él aparece Pinedo como compositor.

- *Lluvia de cuentos* [EP 602]

La referencia de catalogación de la SGAE es el 2.023.895 y también es Pinedo el compositor.

- *Mañanita de san Pedro* [EP 603]

Está referenciada en la SGAE con el número 2.023.316, apareciendo como compositor.

- *Miss Rioja* [EP 604]

Se tiene constancia de que fue compuesta por Pinedo y estrenada el 17 de abril de 1933 en el Teatro Bretón de los Herreros de Haro a cargo de “un coro de señoritas perteneciente a la Agrupación Musical Harense” (de la Fuente Rosales, 2005, pág. 238) y la Banda de Haro. No se ha podido consultar si existe copia de esta obra en el archivo de esta banda. En la SGAE aparece con el número 2.023.319 como compositor, pero no cita a los responsables de la letra, también desconocida, que son los autores locales Federico Respaldiza –pseudónimo de José Fernández Ollero– y Luis García.

- *La Rioja y los Cameros* [EP 605]

Esta composición aparece referenciada en la SGAE con la numeración 2.023.897. Aunque no se tiene seguridad, porque ya se ha explicado que no existe copia en el archivo de la sociedad, posiblemente se trate del *Himno Provincial –o Himno a la Provincia*, según fuentes–, actual

---

<sup>789</sup> Las otras cinco obras no localizadas físicamente pero que han sido consideradas dentro de otros apartados del catálogo, al ser conocido su género o forma musical, son: *El botón* [EP 107], *Rioja Santiago* [EP 203], *Malacate* [EP 215], *Añoranzas* [EP 217] y *Glorian* [EP 220].

*Himno de La Rioja*. La razón de tal suposición estriba en el subtítulo que aparece en la portada del manuscrito de este en su reducción para piano y voz: *Las riojas [sic]* y *Los cameros [sic]*.

En este sentido, otro título registrado en la SGAE con el número 2.742.039, denominado *Rioja y los Camelos*, también con Eliseo Pinedo como compositor, puede ser la misma obra o una versión de la misma y la transcripción tipográfica del título contiene un error.





## CONCLUSIONES

Uno de los objetivos propuestos para este estudio, el de realizar un completo trabajo biográfico, archivístico y documental de la vida y obra de Eliseo Pinedo, ha sido llevado a cabo con profundidad. Se han corregido algunos errores arrastrados hace tiempo –nacimiento, ámbito del período tudelano, el dodecafonismo en el *Himno*– y se ha aportado luz y justificación documental sobre las principales lagunas de su biografía –los estudios oficiales, el origen del Conservatorio, la Banda Provincial, el *corpus* de su obra–. Hasta ahí se habría quedado en una mera redacción de una serie de hechos documentados y coordinados, y el estudio tendría un carácter positivista, pero poco adecuado a las necesidades de una investigación actual. Sin embargo, la variedad de sus facetas profesionales –compositor, arreglista, editor, intérprete, director, docente, folclorista– ha permitido abordar un análisis de los recursos que empleó para desenvolverse social y profesionalmente. Se ha ofrecido una perspectiva múltiple con el fin de abarcar todos estos aspectos y ponerlos en relación con el contexto musical de su entorno: biográfica, de manera narrativa; con mayor detalle en cuanto a los aspectos como la dirección de bandas, la creación de los centros de enseñanza musical o el folclore; en profundidad con respecto a su obra original en los diversos géneros abarcados.

La descripción del proceso educativo musical de la época en la que se inicia su formación, la relevancia del estatus social o económico, las características del acceso a la formación reglada y las posibilidades de profesionalización en función del propio tipo de formación recibida han permitido conocer la situación de la enseñanza de la música en la primera mitad del siglo XX. Las clases altas accedían a unos estudios con profesores particulares que les acercaban a los planes oficiales en los Conservatorios, mientras que el resto aprendía –sin posibilidad de transversalidad– con músicos locales en las academias de las bandas, seminarios, instituciones benéficas o en sociedades culturales. Pinedo, perteneciente a este último grupo por su origen humilde, necesita de un fuerte soporte económico para adquirir el capital cultural que le permita ascender de un estrato profesional a otro, lo cual le llevará años conseguir. Es una situación común a muchos músicos en toda España, los cuales precisan vincularse laboralmente a los cafés o a las orquestinas como una manera de sobrevivir o de conseguir un complemento económico imprescindible para mantener la economía familiar. Trabajos como la autoedición o los arreglos para las sesiones de bailables sirven a Pinedo para poder costearse los estudios oficiales y titularse en composición. Esta profesión y la dirección de bandas, avalada por el Cuerpo Técnico de Directores de Bandas de Música Civiles, estaban recibiendo apoyos institucionales, aunque solo accesibles para unos pocos. Ambas se han documentado también como dos de las

posibilidades laborales con mayores garantías profesionales entre los músicos de los años treinta y cuarenta en España.

Las plazas obtenidas como director, primero en Tudela y luego en Logroño, no fueron un pedestal desde el que limitarse únicamente a dirigir a sus músicos. Pinedo dinamiza la institución, adquiere un compromiso con el cargo e impulsa de una manera decisiva la docencia musical vinculada a las bandas, llevando a cabo un proceso de ampliación que permite crear un futuro para la institución a través de la enseñanza reglada. El paso siguiente será obtener el reconocimiento oficial de estos estudios. En los inicios de la recuperación económica de los cincuenta, Pinedo propone una socialización de la educación musical que está en consonancia con los nuevos aires de modernización del país. Quiere que la cultura esté en primera línea y promueve la reforma educativa en la provincia de Logroño como base de la profesionalización del músico.

Esta entronca con la dignificación de la profesión, con diversas posibilidades laborales, mediante los conciertos, la docencia, la edición y copia de partituras o la promoción cultural. La valoración positiva y recíproca de los músicos de la Banda Provincial le permite elevar el nivel musical de esta apoyándose en el capital humano. Por su parte, las clases políticas con cierta sensibilidad por la cultura también muestran una consideración por su figura, accediendo a sus demandas, no solo por su posición social, sino por los principios de justicia en los que basa sus reivindicaciones. Se trata de una estrategia, puede que voluntaria o puede que innata a su persona, que garantiza el compromiso con una institución, permitiendo su prolongación en el tiempo. La unión de esta reivindicación y del proceso de formación oficial y reglada de los músicos son dos logros sociales con repercusión y trascendencia en la actualidad, siendo el resultado más visible el Conservatorio Profesional que hoy en día lleva su nombre.

Respecto de su labor como folclorista, el proceso de recopilación del acervo musical popular en forma de cancionero que realiza Pinedo no es ninguna novedad. Paradójicamente, Pinedo se adentra en este campo cuando los apoyos institucionales a nivel nacional están desapareciendo, es decir, lo realiza *motu proprio*. Trata de recopilar materiales originales de la tradición con la intención de crear una obra nueva a partir de ellos, pero con un lenguaje personal. Pese a que el trabajo de folclorista es para él un medio para un proyecto musical mayor compartido con Lope Toledo, esta investigación desvela la importancia de sus recolecciones como objeto etnográfico en relación con otros estudios dentro del ámbito local. Sus cuadernos de folclore riojano pueden ser útiles para posteriores investigaciones sobre clasificaciones o diferencias de criterios en la recolección etnomusicológica, dentro y fuera de la región.

El trabajo compositivo de Pinedo a partir de estas fuentes folclóricas se centra en su utilización como materia prima sobre la que elaborar un nuevo lenguaje. En él se vincula tradición –por su carácter de tópico popular– con modernidad –por los procedimientos compositivos–. Teniendo en cuenta que Pinedo no presenta ninguna vinculación conocida con los focos nacionales de vanguardia, su trabajo se muestra autónomo y puede asimilarse a otros proyectos innovadores coetáneos en España calificados como “independientes”. El empleo de la bitonalidad o la bimodalidad, el juego con series de doce sonidos, procesos como el *collage* o el mosaico y la atomización de motivos ofrecen una perspectiva moderna a la intertextualidad de la música que crea partiendo del folclore.

El análisis, estudio y catalogación de su obra original han permitido obtener una perspectiva sobre esta, en gran parte recuperada gracias al presente estudio. Más allá del valor patrimonial que la música de Pinedo tiene para La Rioja, se ha tratado de encontrar pautas que permitan definir una forma de escribir. Su lenguaje se muestra influenciado por los encargos y a los gustos de la industria musical de la que dependió para sobrevivir. Si el *corpus* se muestra variado en estilos, formas y géneros, los resultados del estudio no pueden ser sino múltiples, aunque con diversos patrones comunes. Teniendo en cuenta que una de las características más valoradas en un compositor es la de conseguir un lenguaje personal, la música de Pinedo, cuando se estudia y se escucha, muestra una serie de analogías que la hacen propia, uniforme y reconocible a través de esa diversidad formal y estilística.

En la zarzuela, Pinedo se mimetiza con la mixtura de estilos que caracteriza el género y que va variando a lo largo de los años y de las producciones. Si bien las primeras propuestas –*El montañés* y *La masía del cuervo*– se alinean con la tradición musical de la zarzuela grande, costumbrista y de raíz española, otras obras posteriores –*Ernestina*, *Paloma la desdeñosa*– muestran una visión más vinculada a la forma coetánea de entender el teatro musical, en línea con las operetas, el género chico y los sainetes. Estas nuevas propuestas incluyen aires y estéticas propias de la espectacularidad del cine y ambientes más alegres y contemporáneos, que se llenan de bailes de moda como el *foxtrot* o el *danzón*, intercalados entre los tradicionales pasodobles y romanzas. Destaca el trabajo compositivo realizado en los números instrumentales –preludios e interludios– a partir de los principios de la escuela compositiva germánica decimonónica. Técnicamente son característicos los desarrollos motivicos mediante la variación melódica, la transformación tonal, la combinación de diversas fuentes a través del contrapunto o las progresiones. Estas se convierten en una preferencia en el lenguaje de Pinedo, junto a la variabilidad tonal y riqueza armónica, con sobreabundancia de centros que se suceden rápida y continuamente.

Dentro del teatro lírico, en el aspecto vocal destaca la adecuación –tanto formal como estética– al texto argumental que precede a la música. Respeta los registros con tesituras siempre apropiadas a la voz para la que escribe, con ámbitos limitados y con escasos cromatismos. El trabajo polifónico suele reservarlo a la orquesta que, por lo general, apoya melódicamente a los solistas líricos. A diferencia de otros compositores coetáneos de este mismo género, no emplea la orquesta como un mero acompañante, aunque a veces la disponga como refuerzo melódico.

Es reseñable no solo el aspecto cuantitativo del teatro lírico de Pinedo –que supone más de la mitad de su producción–, sino también la calidad con la que lo abordó, sabiendo encontrar el equilibrio entre el negocio y la eficacia técnica de las composiciones. Quizá le faltó algo de gancho comercial o una mejor promoción de cara al salto a teatros más allá de La Rioja. Al menos, no se tiene constancia de intentos en este sentido. Puede que el género, en decadencia, no lo permitiera ya.

La música para “Bailables y Género Pequeño” es un grupo del catálogo que muestra los hábitos en provincias por imitar las costumbres sociales de las capitales. Géneros tan aparentemente antagónicos como el pasodoble y el *foxtrot*, con buenos resultados comerciales, son tratados con profusión por Pinedo. En todos incluye muestras de un lenguaje modernizado que evita la vulgarización o la simplicidad.

La obra sinfónica conforma la parte más experimental de la producción de Pinedo, ya en la última fase compositiva de su vida, una especie de “estilo tardío”. Sin embargo, su apuesta por la creación de texturas en la *Suite Oriá*, mediante el *collage* de motivos de origen popular y procedimientos contrapuntísticos de las vanguardias de inicios del siglo XX, no es bien recibida ni tiene repercusión social ni cultural alguna. Pese a ello, confía en su propuesta estética y desarrolla y amplifica estas ideas en el *Viejo arcón*, pocos años después. Allí implementará el contrapunto libre, añadiendo series dodecafónicas a los motivos folclóricos y sus tópicos. El hecho de que cuatro de los nueve cuadros de la balada escénica estén basados en la *Suite Oriá* no supone que aquellos sean meras adaptaciones, sino que se trata de un *work in progress* que se prolonga durante por lo menos un lustro. La reelaboración en algunos casos es total, pese a emplear semejantes técnicas y material motivico, y refleja la confianza que Pinedo seguía teniendo en los nuevos lenguajes con los que se había comprometido, reflejo de una sociedad que comienza a modernizarse tímidamente.

El caso del *Himno Provincial*, nacido y vinculado creativamente a un texto nunca aceptado oficialmente, pese a suponer una vuelta a la tonalidad tradicional, es una muestra de la falta de

recepción de sus trabajos compositivos más tardíos. La música del *Himno Provincial* tiene un valor innegable en sí, pero adolece de la funcionalidad que se le supone, bien por su escasa difusión o bien por los diversos atrevimientos técnicos que lo hacen poco apto para una recepción popular. Una simplificación del mismo, como se ha propuesto en varias ocasiones, supondría una pérdida de la esencia del Pinedo compositor, pues todos los recursos compositivos que emplea son una especie de marca personal de su lenguaje.

Respecto a la música para banda, muchas de las particularidades musicales en el lenguaje de Pinedo pueden ser extrapolables desde otros ámbitos, ya que el proceso inverso –bocetos que nacieron en la banda y acabaron siendo obras orquestales– es un hecho común en los compositores y directores de las formaciones de viento. Finalmente, se ha considerado interesante de analizar la colección de “apuntes y bocetos” porque ha ayudado a definir las pautas habituales de la forma de componer de Pinedo.

Como epílogo general en el apartado compositivo se deben considerar dos momentos cronológicos como puntos de inflexión que estructuran los lenguajes de Pinedo: el aprendizaje con Vega Manzano y la lectura del libro de contrapunto de Searle. Estos dos hitos personales dividen la producción en tres épocas que presentan, cada una, distintas fases del idioma personal del autor. Por un lado, un período inicial –hasta aproximadamente la Guerra Civil– con composiciones a base de canciones, obras de pequeño formato y sentido cerrado, en su mayor parte emulación de la música de consumo sobre los estilos de moda. Una segunda época se corresponde con el desarrollo de todo su potencial compositivo reforzado por los sólidos conocimientos adquiridos y el aval técnico, teórico y moral que supusieron el acceso al Cuerpo Nacional de Directores y la obtención del Título de Composición. Se trata de un avance cualitativo en su música pero, además, está indeleblemente unido al teatro lírico. Los distintos estilos que recorre en las zarzuelas son ejemplo de su enorme capacidad de modulación estética sin perder su lenguaje personal. Como tercera época se determina la que surge a partir de 1957 y tiene en la *Suite Oria* y en *Viejo arcón* los resultados finales de una experimentación personal y autónoma. Va más allá de la tradición pero sin perderla, siendo el folclore una pauta de cohesión que, sin embargo, no oculta los nuevos lenguajes que propone.

Esta división en tres épocas se trata de una periodización abierta, puesto que la transversalidad de la producción se produce con relativa frecuencia. La creación musical de Pinedo no puede comprenderse sin valorar el aspecto cualitativo profesional por el que se rigió en cada momento. Nunca pudo llevar a cabo la composición como profesión única –situación extensiva a la mayor parte de creadores del país–, pero le acompañó durante toda su vida.

Esta investigación ha servido para reunir numerosa documentación en torno a la figura de Pinedo que ha permitido comprender mejor una sociedad que vivió tiempos muy duros, aportando luz sobre un campo de estudio aún por deslindar en La Rioja. Han surgido, a lo largo del mismo, nuevas vías de investigación que no hacen sino confirmar la necesidad de estudios en la región sobre el patrimonio musical. Se han dado a conocer nombres de músicos que formaron la cultura musical durante décadas y que son desconocidos para las generaciones actuales. El conocimiento de sus microhistorias podría aportar una perspectiva “desde abajo”, ofreciendo informaciones sobre el día a día de la profesión en provincias.

Se han abierto varias líneas que exceden el ámbito de este trabajo y que pueden ser desarrolladas en posteriores estudios: la labor social de las asociaciones culturales locales de pequeñas localidades en las que, de forma modesta, emulan actividades de las capitales y mantienen un poso cultural esencial, ya que muchos de los grandes músicos surgen de pequeñas poblaciones en entornos culturales favorables; investigaciones sobre las metodologías de docencia musical en función de los distintos niveles sociales y su repercusión en la profesionalización del músico; la historia local de las bandas, un tema en auge en la actualidad, precisa de una redacción en La Rioja a partir del vaciado sistemático de archivos de instituciones civiles, militares y de hemerotecas; la narración y estudio crítico del valor institucional de un centro de referencia en la formación de músicos de la región como es el Conservatorio Profesional de Música de La Rioja, con 50 años de historia, ya ha sido publicado en forma de libro en octubre de 2021 (Blanco Ruiz, 2021); el estudio del folclore riojano, desde un punto de vista actual, vinculado a la etnomusicología, permitiría una perspectiva más completa de un acervo que a duras penas se mantiene vivo, mediante el cotejo de las distintas fuentes entre las que es preciso contar ya con las realizadas por Pinedo.

Por todo ello, este estudio que comprende la biografía, los estudios de folclore y las composiciones de Eliseo Pinedo proyecta un reflejo del tiempo que le tocó vivir. Quizá esta sea la razón por la que en la actualidad su historia y su música han caído en el olvido, porque forman parte de otro tiempo. Su recuperación, desde la perspectiva histórica de su momento, debe darse a conocer a la sociedad. Los especialistas dan las pautas para ello: combinar las actuaciones académicas y las de transmisión a la sociedad (Lolo Herranz, 2014, pág. 120) de manera que, a una primera fase de localización, recuperación y catalogación, le siga una segunda fase de difusión (Álvarez Martínez, 2014, págs. 130-131). Este estudio es solo un primer paso que responde a varios interrogantes sobre una época. Corresponde ahora acometer su difusión.

## FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

### 1. Archivos

Archivo de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada.

Partituras.

Archivo de la Compañía Lírica de Aficionados (CLA) Pepe Eizaga. Logroño.

Partituras.

Archivo de la Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Zarratón.

Partidas de bautismo 1908-1910.

Archivo de la Sociedad Artística Riojana (SAR). Logroño.

Actas de la Sociedad y Asambleas (1962-1970).

Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores. Madrid.

Partituras registradas de Eliseo Pinedo.

Archivo del Ayuntamiento de Haro.

Padrones y censos de habitantes (1920-1947).

Archivo del Ayuntamiento de Logroño.

Ordenanzas de las exacciones municipales (1954-1970) y expedientes administrativos (1952-1958).

Archivo del Ayuntamiento de Tudela.

Actas de los plenos municipales (1946-1953).

Archivo del Ayuntamiento de Zarratón.

Actas de nacimiento (1902-1910) y censos (1850-1920).

Archivo del Instituto de Estudios Riojanos.

Hemeroteca, manuscritos diversos.

Archivo del Registro Central de la Propiedad Intelectual (RCPI). Madrid.

Partituras registradas de Eliseo Pinedo.

Archivo del Registro de la Propiedad Intelectual en La Rioja. Logroño.

Partituras registradas de Eliseo Pinedo.

Archivo documental de RTVE. Madrid.

Documentos sonoros y videográficos (1965-1969).

Archivo General de La Rioja. Albelda de Iregua.

Hoja Matriz de servicios de Eliseo Pinedo.

Archivo General Militar de Ávila.

Expedientes militares.



Archivo General Militar de Guadalajara.

Expedientes militares. Hoja de Filiación de Eliseo Pinedo en el Ejército Español.

Archivo General Militar de Segovia.

Expedientes militares.

Archivo Histórico Provincial de La Rioja. Logroño.

Actas de la Diputación provincial de Logroño (1953-1970).

Archivo histórico-administrativo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Expediente administrativo de Eliseo Pinedo López (1940-1943).

Archivo Orquesta Sinfónica de Navarra. Pamplona.

Partituras y programas.

Archivo personal de Carlos Blanco Ruiz. Logroño.

Programas, partituras y recortes de prensa.

Archivo personal de José Luis Alonso. Logroño.

Documentación diversa.

Archivo personal de Luis Fernando Rodríguez Imaz. Logroño.

Documentación diversa.

Archivo personal de M.<sup>a</sup> Teresa Hernández. Logroño.

Documentación diversa.

Archivo y biblioteca del Conservatorio Profesional de Música Eliseo Pinedo. Logroño.

Documentación diversa.

Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca.

Expedientes militares.

## 2. Bibliografía

- Aguilera Sastre, J. (2008). *María Martínez Sierra. Feminismo y música : III Jornadas sobre María Lejárraga*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Aguirre, J. V. (1986). *Introducción al folklore musical de La Rioja*. Logroño: Ochoa.
- Aguirre, J. V. (2002 [2000]). *La Rioja empieza a caminar. Apuntes sobre el proceso autonómico riojano*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos; La Rioja 20XXI.
- Ahulló Hermano, R. (2015). *El teatro musical de José Serrano (1873-1941) en su contexto*. Logroño: Universidad de La Rioja (Tesis doctoral).
- Albillo Torres, C. (1993). Presencia de la radio en la sociedad navarra (1933-1990). *Príncipe de Viana. Anejo* (15), págs. 357-365.
- Alegre Martínez, M. Á. (2008). De la novena sinfonía al fracaso del tratado constitucional: pompa y circunstancias del Himno Europeo. En M. Á. Alegre Martínez, *El himno como símbolo político* (págs. 135-158). León: Universidad de León.
- Alier, R. (2002). *La zarzuela*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Alonso, J. L. (s.f.). *Disonancias de antaño y hogaño*. Logroño: [Sin publicar].
- Alonso Castroviejo, J. J. (1987). La crisis del municipio Logroñés: los primeros procesos desamortizadores (1801-1814). *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, págs. 95-128.
- Álvarez Martínez, R. (2014). La necesidad de hacer historia y de rescatar los sonidos del pasado, motor de la recuperación del patrimonio musical de Canarias. *La gestión del patrimonio musical. Situación actual y perspectivas de futuro* (págs. 123-132). Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza. INAEM.
- Alsina Tarrés, M. (diciembre de 2004). "El Círculo Manuel de Falla de Barcelona (1947 - c.1957): La obra musical y su contexto". *Revista de Musicología*, 27 (2), págs. 1.170-1.174.
- Amela Guillot, J. J. (s.f.). *La Música, en Haro*. Haro: [Sin publicar].
- Amigos de La Rioja. (1988). *Bonifacio Gil y el folklore riojano*. Logroño: Consejería de Educación, Cultura y Deportes; Amigos de La Rioja.
- Amorós, A. (1991). *Luces de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939)*. Madrid: Espasa Calpe.
- AMProBand. (2020). *Quiénes somos*. Asociación de Músicos de Bandas Profesionales (AMProBand): <https://www.amproband.com/quienes-somos/>. [Última consulta: 18 de octubre de 2020].

- Andrés Cabello, S. (2000). De la reivindicación a la apatía. En C. Navajas Zubeldia (coord.), *Actas del II Simposio de Historia Actual* (págs. 433-450). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Andrés Cabello, S. (2001). La definición de la identidad riojana. En M. Orduña Prada, S. Andrés Cabello, R. Fandiño Pérez y G. Capellán de Miguel, *La transición a la democracia en La Rioja* (págs. 91-146). Logroño: Gobierno de La Rioja.
- Andrés Cabello, S. (2021). *La España en la que nunca pasa nada. Periferias, territorios intermedios y ciudades medias y pequeñas*. Tres Cantos: Akal.
- Antokoletz, E. (2006). *La música de Béla Bartók. Un estudio de la tonalidad y la progresión en la música del siglo XX*. Cornellá de Llobregat: Idea Books.
- Archilés i Cardona, F. y García Carrión, M. (2016). La invención de un himno para una región. Valencia 1909-1984. En C. Collado Seidel (coord.), *Himnos y canciones. Imaginarios colectivos, símbolos e identidades fragmentadas en la España del siglo XX* (págs. 135-155). Granada: Comares.
- Arpegio. (1951). "Tudela Musical". *¡Fiestas! Revista de las fiestas de Santa Ana*.
- Arpegio. (1952). "Filarmónica Gaztambide". *¡Fiestas! Revista de las fiestas de Santa Ana*.
- Asensio García, J. y Asensio Jiménez, N. (2017). "La literatura de transmisión oral en La Rioja". *Boletín de Literatura Oral* (Extra 1), págs. 367-389.
- Asociación Amigos de Rubielos de la Cérída. (s.f.). *Aurora de Rubielos de la Cerida*. Recuperado el 30 de diciembre de 2019, de Asociación Amigos de Rubielos de la Cérída: <http://www.rubielosdelacerida.com/Documentos/Aurora.pdf> [Última consulta: 9 de junio de 2021].
- Asociación Cultural Espiral Folk de Alberite. (5 de julio de 2014a). *Danza de la Virgen Blanca de Ventosa II*. Riojarchivo. Archivo del Patrimonio inmaterial de La Rioja: <http://www.riojarchivo.com/danza-de-la-virgen-blanca-de-ventosa-ii/>. [Última consulta: 24 de octubre de 2021].
- Asociación Cultural Espiral Folk de Alberite. (5 de julio de 2014b). *Danza de la Virgen Blanca de Ventosa IV*. Riojarchivo. Archivo del Patrimonio inmaterial de La Rioja: <http://www.riojarchivo.com/danza-de-la-virgen-blanca-de-ventosa-iv/>. [Última consulta: 24 de octubre de 2021].
- Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles. (25 de diciembre de 1935a). "¡Guerra a las Bandas!!". *Boletín de la Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles*, págs. 13-14.

- Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles. (15 de octubre de 1935b). "A opinar se ha dicho". *Boletín de la Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles*, Año I (9), págs. 5-7.
- Auñamendi Eusko Entziklopedia. (s.f.). *Olaeta Mugartegui, Segundo*. Auñamendi Eusko Entziklopedia. Fondo Bernardo Estornés Lasa: <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/artikulu/116198/>. [Última consulta: 21 de abril de 2020].
- Ayala Herrera, I. M. (2013). *Música y municipio: marco normativo y administración de las bandas civiles en España (1931-1986). Estudio en la provincia de Jaén*. Granada: Universidad de Granada (Tesis doctoral).
- Ayala Herrera, I. M. (2018). "Director y militante: el papel de Pedro Echevarría Bravo (1905-1990) en el Cuerpo de Directores de Bandas de Música Civiles". *Revista de Estudios del Campo de Montiel. Extra 2*, págs. 159-186.
- Ayuntamiento de Nájera. (s.f. ). *Historia de Nájera*. Ayuntamiento de Nájera: <http://www.najera.es/najera/historia/najera-en-la-historia.html> [Última consulta: 11 de marzo de 2020]
- Ayuntamiento de Tudela. (s.f. ). *Historia*. Ayuntamiento de Tudela: <http://www.tudela.es/tu-ciudad/informacion-general/historia> [Última consulta: 1 de junio de 2021]
- Ayuntamiento de Zarratón. (s.f.). *Ayuntamiento de Zarratón*. Eliseo Pinedo: <http://www.zarraton.es/eliseo-pinedo/> [Última consulta: 24 de octubre de 2021].
- Ballet Folklórico de Honduras Oro Lenca. (s.f.). *A la Capotín*. Ballet Folklórico de Honduras Oro Lenca: [http://es.rolenca.org/video-Festival\\_en\\_calle\\_2011\\_Capotintintin.php](http://es.rolenca.org/video-Festival_en_calle_2011_Capotintintin.php) [Última consulta: 20 de febrero de 2020]
- Baños Boncompain, A. (2007). *Literatura y cine: adaptaciones del teatro al cine 1*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Barasoain Jimeno, D., & Elías Pastor, L. V. (1978). Almazuelas y receles. *Narría: Estudios de artes y costumbres populares* (10), págs. 15-17.
- Barrera Ramírez, F. (2018). Blues versus Zarzuela: polémica, invasión e hibridación en torno a 1930. En J. I. Suárez García, R. Sobrino Sánchez y M. E. Cortizo Rodríguez, *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela* (págs. 241-251). Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Béhague, G. (2001). *Tango*. Grove Music Online. <https://www-oxfordmusiconline-com.umbra1.unirioja.es/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027473>. [Última consulta: 1 de noviembre de 2020].

- Berlanga Fernández, M. Á. (2001). El uso del folklore en la Sección Femenina de Falange: el caso de Granada. En I. L. Henares Cuéllar., J. Castillo Ruiz, G. Pérez Zalduondo y M. I. Cabrera García, *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso* (Vol. II, págs. 115-134). Granada: Universidad de Granada.
- Bermejo Martín, F. (1994a). De Franco a la Democracia. En J. Á. Sesma Muñoz, *Historia de la ciudad de Logroño. Vol. 5: Edad Contemporánea 2* (págs. 333 y 334). Logroño: Ayuntamiento de Logroño; Ibercaja.
- Bermejo Martín, F. (1994b). Economía logroñesa actual. En J. Á. Sesma Muñoz, *Historia de la ciudad de Logroño. Vol. 5: Edad Contemporánea 2. Logroño franquista* (págs. 355 y 366). Logroño: Ayuntamiento de Logroño; Ibercaja.
- Bermejo Martín, F. (1994c). La sociedad y sus conflictos durante el franquismo. En J. Á. Sesma Muñoz, *Historia de la ciudad de Logroño. Vol. 5: Edad Contemporánea 2. Logroño franquista* (págs. 399-416). Logroño: Ayuntamiento de Logroño; Ibercaja.
- Bermejo Martín, F. (2013). *La Rioja contemporánea. Compendio historial (1784-1996)*. Logroño: Talleres Gráficos Pisamar.
- Bermejo Martín, F. y Delgado Idarreta, J. M. (1989). *La Diputación Provincial de La Rioja. La administración provincial española*. Logroño: Gobierno de La Rioja.
- Bernad Pérez, G. (1994). Logroño duplica su población (1900-1940). En F. Bermejo Martín, *Historia de la ciudad de Logroño. Vol. 5: Edad Contemporánea 2* (págs. 145-150). Logroño: Ibercaja; Ayuntamiento de Logroño.
- Bienzobas Baños, O. (2017). La posguerra en la Ribera de Navarra. Miseria y represión en Arguedas. *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, págs. 143-166.
- Blanco Álvarez, N. (2018). De Julio Verne a Miguel Ramos Carrión. "Los sobrinos del capitán Grant" (1877). En B. Lolo y A. Presas, *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques* (págs. 747-766). Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Blanco Ruiz, C. (2005). *Francisco Calleja (1891-1950): Música original para guitarra. Edición Crítica*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Blanco Ruiz, C. (2009). *Las claves de la música de M.<sup>a</sup> Dolores Malumbres*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Blanco Ruiz, C. (2011). *Historia del Festival de Plectro de La Rioja. Una referencia Internacional*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

- Blanco Ruiz, C. (2012). *La guitarra de Francisco Calleja. Nuevas obras y transcripciones*. Logroño, La Rioja, España.
- Blanco Ruiz, C. (2014). *La guitarra de principios del s.XX bajo el prisma de Francisco Calleja*. Logroño, La Rioja, España.
- Blanco Ruiz, C. (octubre de 2019). “El compositor Eliseo Pinedo: folclorista por descubrir”. *Belezos. Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja* (41), págs. 68-73.
- Blanco Ruiz, C. (2021). *El Conservatorio Profesional de Música Eliseo Pinedo de La Rioja: cincuenta años de historia de una institución educativa*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Blázquez de Villacampa, M. (1879). *Manual de música*. Madrid: Biblioteca Enciclopedia Popular Ilustrada.
- Bodegas R. López de Heredia. (1995). *Vega La Jarrera*. Haro: Bodegas R. López de Heredia.
- Bodman Rae, C. (20 de enero de 2001). *Lutoslawski, Witold*. Grove Music Online: <https://www-oxfordmusiconline-com.umbral.unirioja.es/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017226> [Última consulta: 24 de octubre de 2021].
- Borjas, S. (2015). La gestión de la propiedad intelectual en las obras dramático-musicales. En A. González Lapuente y A. Honrado Pinilla, *Los oficios de la zarzuela: libro de las Jornadas de Zarzuela 2014* (págs. 61-68). Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.
- Bourdieu, P. (2017 [1979]). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Barcelona: Taurus.
- Brufal Arráez, J. D. (2008). *Estudio de la trayectoria en educación musical de los componentes de sociedades musicales de Alicante: Vega Baja, Medio y Alto Vinalopó*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Bueno Camejo, F. (2009). La música en Valencia : De la catedral al Palau de les Arts. En J. H. Pla, *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia* (págs. 468-475). Valencia: Universitat de València.
- Burkholder, J. (1 de enero de 2001a). *Borrowing*. Grove Music Online: <https://www-oxfordmusiconline-com.umbral.unirioja.es/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052918>. [Última consulta: 24 de octubre de 2021].
- Burkholder, J. (1 de enero de 2001b). *Collage*. Grove Music Online: <https://www-oxfordmusiconline-com.umbral.unirioja.es/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000053083>. [Última consulta: 24 de octubre de 2021].

- Burkholder, J. (1 de enero de 2001c). *Quotation*. Grove Music Online: <https://www-oxfordmusiconline-com.umbral.unirioja.es/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052854>. [Última consulta: 24 de octubre de 2021].
- Burkholder, J. (14 de enero de 2014). *Patchwork*. Grove Music Online: <https://www-oxfordmusiconline-com.umbral.unirioja.es/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257753>. [Última consulta: 24 de octubre de 2021].
- Calvo Fernández, M. y Fatás Cabeza, L. M. (1998). *Cancionero histórico popular español de Bonifacio Gil García*. Logroño: Gobierno de La Rioja, Consejería de Educación, Cultura y Deportes.
- Cámara Izagirre, A. L. (2011). Música y creación contemporánea en España. La Generación del 51. Bibliografía temática. *Musiker: cuadernos de música*(18), págs. 403-462.
- Cancela Montes, A. (2018). La obra sinfónica de Ricardo Fernández Carreira (1881-1959). Singularidad y excepción de un músico gallego. En B. Lolo y A. Presas, *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques* (págs. 987-1.006). Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Capellà, L. (18 de enero de 2001). *dBalea.cat*. Miquel Vicens: <https://www.dbalears.cat/opinio/2001/01/18/51636/miquel-vicens.html>. [Última consulta: 24 de octubre de 2021].
- Capellán de Miguel, G. (1999). Corrientes de renovación cultural en España, 1840-1923: la Institución Libre de Enseñanza y su impacto en La Rioja. En J. M. Delgado Idarreta, *La Rioja-Madrid, Madrid-La Rioja en la España de los siglos XIX y XX* (págs. 63-110). Madrid; Logroño: Gobierno de La Rioja.
- Capellán de Miguel, G. (2006). La miseria de la pedagogía: los manuales escolares como propaganda durante el franquismo. En J. M. Delgado Idarreta, *Propaganda y medios de comunicación en el primer franquismo (1936-1959)* (págs. 51-78). Logroño: Universidad de La Rioja.
- Cardona, G. (1983). *El poder militar en la España contemporánea hasta la Guerra civil*. Madrid: Siglo XXI de España.
- Carreira, X. M. (30 de junio de 2004a). *La música contemporánea en España durante los años 60 (1)*. Mundoclasico: <https://www.mundoclasico.com/articulo/6264/La-m%C3%BAsica-contempor%C3%A1nea-en-Espa%C3%B1a-durante-los-a%C3%B1os-60-1>. [Última consulta: 24 de octubre de 2021].
- Carreira, X. M. (6 de julio de 2004b). *La música contemporánea en España durante los años 60 (y 2)*. Mundoclasico.com: <https://www.mundoclasico.com/articulo/6282/La-m%C3%BAsica-contempor%C3%A1nea-en-Espa%C3%B1a-durante-los-a%C3%B1os-60-y-2#1>. [Última consulta: 24 de octubre de 2021].

- Casablanco, B. (1987). Dodecafonismo y serialismo en España (algunas reflexiones generales). *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985. Año Europeo de la Música. 2*, págs. 413-432. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- Casares Rodicio, E. (1983). *Música española de la Generación de la República*. Madrid: Fundación Juan March.
- Casares Rodicio, E. (1998 [1938]). *Introducción*. En VVAA, *Introducción e índice a la revista Música* (págs. 13-20). Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Casares Rodicio, E. (1999a). *Historia Gráfica de la Zarzuela. Músicas para ver*. Oviedo: ICCMU.
- Casares Rodicio, E. (1999b). Teatro musical: zarzuela, tonadilla, ópera, revista... En J. M. Andrés Amorós, *Historia de los espectáculos en España* (págs. 147-176). Madrid: Editorial Castalia.
- Casares Rodicio, E. (2006a). Comedia musical. En E. Casares Rodicio, *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica* (págs. 521-524). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Casares Rodicio, E. (2006b). Opereta. En E. Casares Rodicio, *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica* (págs. 423-431). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Casares Rodicio, E. (2006c). Sainete. En E. Casares Rodicio, *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica* (pág. 695). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Cascudo García-Villaraco, T. (2012). Humor y pedagogía en las crónicas de Miguel Salvador, el crítico buen aficionado de El Globo (1904-1913). En T. Cascudo García-Villaraco y M. Palacios Nieto, *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (págs. 1-54). Sevilla: Doble J.
- Cascudo García-Villaraco, T. y Palacios Nieto, M. (2014). *De literatura y música. Estudios sobre María Martínez Sierra*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, Universidad de La Rioja.
- Cascudo García-Villaraco, T. (2019). Lucrecia Arana, una cantante extraordinaria. En J. L. Gómez Urdáñez, *Haro histórico*. [en imprenta].
- Castany Prado, B. (2011). Una estilística de los himnos nacionales en Hispanoamérica. En B. Castany Prado (coord.), *Tierras prometidas: de la colonia a la independencia* (págs. 49-69). Madrid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles; Bellaterra [Sardañola del Vallés]; Universidad Autónoma de Barcelona.
- Castillo-Ríos, B. F. (2017). Valores e implicaciones sociales del Himno Nacional Mexicano. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México* (93), págs. 41-49.



- Castro Buendía, G. (invierno de 2016). *Estudio de la Magna antología del folklore musical de España de Manuel García Matos*. <http://www.sinfoniavirtual.com/libros/049.php>. [Última consulta: 11 de agosto de 2020].
- Cerrillo Rubio, I. (1994). Arquitectura y urbanismo en Logroño durante el franquismo. En J. Á. Sesma Muñoz, *Historia de la ciudad de Logroño. Vol. 5: Edad Contemporánea 2 Logroño franquista* (págs. 335-339). Logroño: Ayuntamiento de Logroño; Ibercaja.
- Charles Soler, A. (2005). *Dodecafonismo y serialismo en España. Compositores y obras*. Valencia: Rivera editores.
- Clark, W. A. y Krause, W. C. (2013). *Federico Moreno Torroba. A Musical Life in Three Acts*. Nueva York: Oxford University Press.
- Cofradía de San Felices de Bilibio. (2008). *Villancico de San Felices de Bilibio*. Cofradía de San Felices de Bilibio: <http://www.cofradiasanfelices.es/Villancico.htm>. [Última consulta: 19 de marzo de 2020].
- Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). (s.f.). *Historia*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC): <https://www.csic.es/es/el-csic/sobre-el-csic/historia> [Última consulta: 9 de junio de 2021].
- Conyers, C. (6 de febrero de 2012). Foxtrot. Grove Music Online. <https://www-oxfordmusiconline-com.umbra1.unirioja.es/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002219055>. [Última consulta: 1 de noviembre de 2020].
- Cortizo, M. E. (2006). Romanza. En E. Casares Rodicio, *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica* (págs. 645-646). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Crawford, R. (2009). Comedia musical. En D. M. Randel, *Diccionario Harvard de música* (págs. 325-326). Madrid: Alianza Editorial.
- Cureses de la Vega, M. (2001). Antecedentes de la vanguardia musical española en los años cincuenta: de Gombau a Homs. En I. L. Henares Cuéllar., J. Castillo Ruiz, G. Pérez Zalduondo y M. I. Cabrera García, *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso* (Vol. II, págs. 141-164). Granada: Universidad de Granada.
- Dahlhaus, C. (1997). *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.
- Dantzan. (27 de julio de 2006). *Dantzan*. “El loco baile de 'a ver quién puede más” <https://dantzan.eus/hemeroteca/el-loco-baile-de-a-ver-quien-puede-mas>. [Última consulta: 24 de octubre de 2021].

- de la Fuente Rosales, F. (2005). *Laureada Banda Municipal de Música de Haro*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- de la Ossa Martínez, M. A. (2011). *La música en la Guerra Civil española*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha. Sociedad Española de Musicología.
- de la Ossa Martínez, M. A. (2014). El Consejo Central de Música, paradigma de la política musical en la Guerra Civil Española. *Artseduca* (7), págs. 66-79.
- de Persia, J. (2003). *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada: Diputación de Granada.
- del Pan, I. (1949). "La investigación folklórica en La Rioja: Tarea que hay que realizar". *Berceo*, págs. 377-400 / 477-500
- del Río Lafuente, M. I. (2016). "Cultura y paisaje en la política turística del primer franquismo (1939-1956)". *Estudios geográficos*, 77 (281), págs. 443-467.
- Delgado García, F. (2003). *Los gobiernos de España y la formación del músico (1812-1956)*. Sevilla: Universidad de Sevilla (Tesis Doctoral).
- Delgado Idarreta, J. M. (2000). Alguna prensa riojana durante el primer franquismo. Las repercusiones de la Ley Suñer en provincias. En J. M. Delgado Idarreta, *Franquismo y democracia: introducción a la historia actual de La Rioja* (págs. 117-163). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Delgado Idarreta, J. M. (2003). Madoz y Govantes, dos referencias a la Rioja. En N. Ludec, *Prensa, impresos y territorios. Obras de referencia y espacios regionales en el mundo hispánico contemporáneo* (págs. 23-43). Université Rennes.
- Delgado Idarreta, J. M. (2004). Prensa y propaganda bajo el franquismo. En F. D.-L. Nathalie Ludec, *Centros y periferias en el mundo hispánico contemporáneo. Homenaje a Jacqueline Covo-Maurice* (págs. 219-231). Burdeos: Institut d'études Iberiques & Ibéro-américains, Université Michel de Montaigne.
- Delgado Idarreta, J. M. (2006). Represión, periodistas y masonería en el primer franquismo (1936-1959). En J. M. Delgado Idarreta, *Propaganda y medios de comunicación en el primer franquismo (1936-1959)* (págs. 127-140). Logroño: Universidad de La Rioja.
- Delgado Idarreta, J. M. (2010). "La Rioja", un diario de provincias. 120 años de Historia. *Berceo* (159), págs. 123-144.
- Díaz, L. (1999). *La España alegre. Ocio y diversión en el siglo XX*. Madrid: Espasa Calpe.
- Dibelius, U. (2004). *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal.

- Díez Morrás, F. J. (16 de mayo de 2016). *La singular Procesión de la Rueda*. Historia Calceatense. Otra manera de conocer el pasado de Santo Domingo de la Calzada:  
<https://www.historiacalceatense.com/la-singular-procesion-de-la-rueda/>. [Última consulta: 30 de junio de 2019. Enlace roto].
- EcuRed. (s.f.). *Eliseo Pinedo López*. EcuRed: [https://www.ecured.cu/Eliseo\\_Pinedo\\_L%C3%B3pez](https://www.ecured.cu/Eliseo_Pinedo_L%C3%B3pez) [Última consulta: 9 de junio de 2021]
- Eizaga Otañes, J. (1942). *Teatro Lírico Infantil*. Logroño: Imprenta comercial Antonio Rivas.
- Eizaga Otañes, J. (1944). *La Titiritaina*. Logroño: Imprenta Comercial Antonio Rivas.
- Erdely, S. (2001). Bartók and folk music. En A. Bayley, *The Cambridge Companion to Bartók* (págs. 24-44). Cambridge: Cambridge University Press.
- Extremiana Navarro, P. (1985). *Folklore y ritmo riojano*. Logroño: Gobierno de La Rioja.
- Fandiño Pérez, R. G. (2000). Los años cuarenta bajo el franquismo: instrucciones de uso : la consigna de prensa en "Nueva Rioja". En J. M. Delgado Idarreta, *Franquismo y democracia: introducción a la historia actual de La Rioja* (págs. 75-115). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Fandiño Pérez, R. G. (2006). Cuando convencer forma parte de la victoria , ¿consenso o imposición del terror?: propaganda, historia local y primer franquismo. En J. M. Delgado Idarreta, *Propaganda y medios de comunicación en el primer franquismo (1936-1959)* (págs. 79-110). Logroño: Universidad de La Rioja.
- Fandiño Pérez, R. G. (2009). *El baluarte de la buena conciencia. Prensa, propaganda y sociedad en La Rioja del franquismo*. Logroño: Universidad de La Rioja; Instituto de Estudios Riojanos.
- Fandiño Pérez, R. G., Izquierdo Vozmediano, M. y Salas Franco, M. P. (2014). *La radio en color: historia de la radio en La Rioja (1933-2013)*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Faulín García, I. (2009). "Guía para no perderse del folklore musical riojano (I)". *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja* (11), págs. 76-81.
- Faulín García, I. (2010). "Guía para no perderse del folklore musical riojano (II)". *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja* (12), págs. 82-87.
- Fernández de la Pradilla y Mayoral, M. C. (2001b). *El reino de Nájera (1035-1076). Población, economía, sociedad y poder*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

- Fernández de la Pradilla y Mayoral, M. C. (2001b). La Rioja en el siglo XI. Población, economía, sociedad y poder en el Reino de Nájera entre 1035-1076. En J. I. de la Iglesia Duarte, *I Semana de Estudios Medievales: Nájera, del 6 al 11 de agosto de 1990* (págs. 133-194). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Fernández Díez, A. (2004). *Los espacios de sociabilidad en Logroño a comienzos del siglo XX. Una aproximación a la historia del ocio*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, Ayuntamiento de Logroño.
- Fernández Rojas, J. (1987). *La Rioja en sus danzas y canciones Volúmenes I y II*. Madrid: Música mundana.
- Fernández, R. (1988). Conciliación de identidades extramusicales. En J. L. Caramés Lage, C. Escobedo de Tapia y J. L. Bueno Alonso, *El discurso artístico norte y sur: eurocentrismo y transculturalismos* (Vol. II, págs. 1-11). Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Fernández Vicedo, F. J. (2018). El "Divertimento" (1954) y el "Quinteto" (1955) de Manuel Castillo en el marco de la música de cámara española para instrumentos de viento en la década de 1950: referencias y relaciones con el contexto musical español. En M. López Fernández, *Música en Sevilla en el Siglo XX* (págs. 327-345). Granada: Libargo.
- Ferreiro Carballo, D. (2019). Del discurso a la banda y de la banda al pueblo: el universo de tópicos del regionalismo gallego a través del repertorio para banda de Luis Brage Villar. En N. Rincón Rodríguez y D. Ferreiro Carballo, *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios* (págs. 309-333). Granada: Libargo.
- Fornaro, M., Díaz Rodríguez, A. y Eli Rodríguez, V. (2005). "Transmisión del patrimonio musical popular: oralidad, escritura y procesos de institucionalización en la música extremeña". *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 21 (1), págs. 197-212.
- Fusi, J. P. (1999). *Un Siglo de España. La cultura*. Madrid: Marcial Pons.
- Galiano Díaz, J. C. (2018). En pro y en contra de las bandas de música. Polémicas y repertorio en la revista *harmonía en 1920*. En J. I. Suárez García, R. Sobrino Sánchez, & M. E. Cortizo Rodríguez, *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela* (págs. 153-164). Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo.
- Gallego, A. (1988). "Manuel de Falla, folclorista: Cantares de nochebuena". *Ritmo*, 60 (Extraordinario 593. Suplemento especial "60 Aniversario"), págs. 229-231.
- García Cuadrado, A. M. (2008). El himno nacional de España. En M. Á. Alegre Martínez, *El himno como símbolo político* (págs. 91-112). León: Universidad de León.
- García del Busto, J. L. (2009). *Luis de Pablo. De ayer a hoy*. Madrid: Fundación Autor.

- García Laborda, J. M. (2004). La música en la época de entreguerras (1920-1945). II.1. La aparición del neoclasicismo. En J. M. García Laborda, *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)* (págs. 51-72). Sevilla: Doble J.
- García Manzano, J. E. (2002). *Gerardo Gombau: época y obra*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca (Tesis doctoral).
- García Prado, J. (1982). *El reino de Nájera*. Logroño: Ochoa.
- Garrett, C. (2014). *Paso doble*. En G. M. Online, *Grove Music Online*. <https://www-oxfordmusiconline-com.umbra1.unirioja.es/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257751>. [Última consulta: 24 de octubre de 2021].
- Gauldin, R. (2009). *La práctica armónica en la música tonal*. Madrid: Akal.
- Gembero Ustárroz, M. (2002). Tudela. En E. Casares Rodicio, I. Fernández de la Cuesta, & J. López-Calo, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Vol. 10, págs. 499-500). Madrid: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores.
- Gil García, B. (1944). [*Canciones populares de La Rioja*]. BiVirLa, Biblioteca Virtual de La Rioja: [http://bibliotecavirtual.larioja.org/bvrioja/es/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=154027](http://bibliotecavirtual.larioja.org/bvrioja/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=154027). [Última consulta: 8 de agosto de 2020].
- Gil García, B. (1949). "Noticias del folklore riojano". *Berceo* (11), págs. 267-275.
- Gil García, B. (1951-1953). *Dictados tópicos de La Rioja: diversos documentos (entre 1951-1953?)*. BiVirLa, Biblioteca Virtual de La Rioja: <http://bibliotecavirtual.larioja.org/bvrioja/es/consulta/registro.cmd?id=2286>. [Última consulta: 10 de agosto de 2020].
- Gil García, B. (1956). "Canciones del folklore riojano recogidas por Kurt Schindler". *Berceo* (41), págs. 391-414.
- Gil García, B. (1962a). "Romances tradicionales de La Rioja". *Berceo* (64), págs. 311-326.
- Gil García, B. (1962b). "Romances tradicionales de La Rioja". *Berceo* (65), págs. 383-398.
- Gil García, B. (1963). "Romances tradicionales de la Rioja". *Berceo* (66), págs. 51-68.
- Gil García, B., Rodríguez Baltanás, E. J. y Pérez Castellano, A. J. (1998). *Cancionero popular de Extremadura*. Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz.
- Gil Muñoz, G. (2011). "Bonifacio Gil García: Músico y folclorista". *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, págs. 44-51.

- Gómez, J. (2013). *La enseñanza de composición en el Conservatorio (páginas históricas)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/la-enseanza-de-composicin-en-el-conservatorio-madrileo-y-su-profesorado-0/>. [Última consulta: 18 de mayo de 2021].
- Gómez Rodríguez, J. A. (2001). La Etnomusicología en España: 1936-1956. En I. L. Henares Cuéllar, J. Castillo Ruiz, G. Pérez Zalduondo, y M. I. Cabrera García, *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)* (págs. 207-258). Granada: Universidad de Granada.
- Gómez Urdáñez, J. L. (2012). “De la Caridad a la Filantropía. Antecedentes históricos del Tercer Sector y la Economía Social en La Rioja”. *Polska.Hiszpania, wczoraj i dzis, Biblioteka Polsko-Iberyjska* (5), págs.181-215.
- Gómez Urdáñez, J. L. (2019). La Dictadura de Primo de Rivera y la República. En J. L. Gómez Urdáñez, *Haro histórico*. Haro: [en imprenta].
- González Lapuente, A., Honrado Pinilla, A. (2014). *Horizontes de la zarzuela: libro de las Jornadas de Zarzuela 2013*. Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.
- González Matellán, J. M. (2015). “Riojanismos en el Libro de Alexandre: relectura del verso 1960d”. *eHumanista*, págs. 476-505.
- González Manrique, M. J. (2001). Sociedad, ocio y comunicación de masas en el franquismo (1939-1956). En I. L. Henares Cuéllar, J. Castillo Ruiz, G. Pérez Zalduondo, y M. I. Cabrera García, *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Vol. I. (págs. 143-159). Granada: Universidad de Granada.
- González Peña, M. L. (2009). *Música y músicos en la vida de María Lejárraga*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- González Serena, J. A. (2005). “El Himno de Riego. Música, política y patrimonio”. *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 21 (1), págs. 89-101.
- González Quesada, J. M. (2014). *El reservismo militar en España*. Madrid: Ministerio de Defensa.
- Govantes, Á. C. (1846). *Diccionario geográfico-histórico de España, por la Real Academia de la Historia*. Sección II. Madrid: Imprenta de la viuda de D. Joaquín Ibarra.
- Gracia, J. y Ruiz Carnicer, M. A. (2004). *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Editorial Síntesis, S. A.
- Gran Enciclopedia de Navarra (s.f.). *Gran Enciclopedia de Navarra*. Gil Lasheras, Luis: [http://www.encyclopedianavarra.com/?page\\_id=10503](http://www.encyclopedianavarra.com/?page_id=10503). [Última consulta: 2 de abril de 2019]

- Granado, I. (1993). *La Rioja como sistema. Vol. III La identidad riojana*. Logroño: Gobierno de La Rioja.
- Guadamuro García, I. (2018). La explotación del teatro lírico en dominio público: el caso de la opereta vienesa en España en las primeras décadas del siglo XX. En B. Lolo y A. Presas, *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques* (págs. 569-586). Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Guerrero, J. (1922). *La montería. Zarzuela en dos actos*. Madrid: Unión Musical Española.
- Guerrero, J. (1923). *Los gavilanes. Zarzuela en tres actos*. Madrid: Unión Musical Española.
- Guerrero, J. (1930). *La Rosa del Azafrán. Zarzuela en dos actos*. Madrid: Faustino Fuentes.
- Guridi, J. (1947). *El canto popular como materia de composición musical*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Hatten, R. S. (julio-diciembre de 1994). El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales. *Criterios* (32), págs. 211-219.
- Henares Cuéllar, I. L., Castillo Ruiz, J., Pérez Zalduondo, G. y Cabrera García, M. I. (2001). *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956). Actas del congreso*. Granada: Universidad de Granada.
- Hernández Lázaro, J. F. (2008). *Están escuchando ustedes... los primeros 75 años de EAJ-18*. Logroño: Radio Rioja.
- Hindemith, P. (1942). *The craft of musical composition*. New York: Associated Music Publishers, Inc.
- Holguín, S. (2013). Música y nacionalismo. En J. Moreno Luzón y X. M. Núñez Seixas, *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX* (págs. 497-529). Barcelona: RBA Historia.
- Iglesias, A. (1986). *Escritos de Julio Gómez. Recopilación y comentarios*. Madrid: Alpuerto.
- Iglesias, I. (otoño de 2010). "(Re)construyendo la identidad musical española: el jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial". *Historia Actual Online* (23), págs. 119-135.
- Instituto-Escuela de Música. (diciembre de 1935). "¡Guerra a las Bandas!". *Musicografía* (32), págs. 257-258.
- Instituto Nacional de Estadística. (1953). *Anuario 1953. Locales de espectáculos públicos que funcionan en España, clasificados por provincias*. Instituto Nacional de Estadística:  
<https://www.ine.es/inebaseweb/pdfDispacher.do?td=38052&ext=.pdf> [Última consulta: 6 de junio de 2021]

- Inzenga, J. (1873). *Ecos de España*. Madrid: Romero y Marzo Editores.
- Iturralde, P. (2006). Discópolis Jazz. Concierto de jazz en la Fundación Juan March, Salón de actos. Madrid, 25 de noviembre de 2006 [Grabado por P. Iturralde]. Madrid.  
<https://www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis-jazz/discopolis-jazz-11087-pedro-iturralde-cuarteto-2006-y2-missing-stompers-1-26-09-20/5671353/>. [Última consulta: 26 de septiembre de 2020].
- Jalón Jadraque, F. (2007). *Las danzas en el Cameros Viejo*. Logroño: Piedra de Rayo.
- Jimena Quesada, L. (2008). Los himnos autonómicos. En M. Á. Alegre Martínez, *El himno como símbolo político* (págs. 113-134). León: Universidad de León.
- Jiménez Torres, F. y Jiménez Torres, C. (2011). *Las calles de Logroño y su historia por Jerónimo Jiménez Martínez; segunda edición actualizada, revisada y ampliada*. Logroño: Ayuntamiento de Logroño.
- J. L. A. A. (1966). “Logroño cuenta con su conservatorio oficial”. *Rioja Industrial* (42).
- Jost, P. (2005). *Instrumentación. Historia y transformación del sonido orquestal*. Cornellà de Llobregat: Idea Música.
- Jurado Luque, J. (2019). La Suite Vigo de Reveriano Soutullo (1880-1932). En N. Rincón Rodríguez y D. Ferreiro Carballo, *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios* (págs. 357-380). Granada: Libargo.
- Kernfeld, B. (2009). Foxtrot. En D. M. Randel, *Diccionario Harvard de música* (pág. 510). Madrid: Alianza Editorial.
- Keym, S. (noviembre de 2016). *Messiaen, Olivier*. MGG Online: <https://www-mgg-online-com.umbral.unirioja.es/mgg/stable/12103>. [Última consulta: 22 de julio de 2019].
- Lamb, A. (2001). *Waltz* (i). Grove Music Online. <https://www-oxfordmusiconline-com.umbral.unirioja.es/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029881>. [Última consulta: 18 de mayo de 2021].
- Larrinaga Cuadra, I. (1998). Del folklora a la música de concierto. La melodía vasca II de Jesús Guridi. En J. L. Caramés Lage, C. Escobedo de Tapia y J. L. Bueno Alonso, *El discurso artístico norte y sur: eurocentrismo y transculturalismos* (Vol. II, págs. 279-300). Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Lázaro Torres, R. M. (1977). *La desamortización de Espartero en la provincia de Logroño [1840-1843]*. Logroño: Gonzalo de Berceo.
- Lendvai, E. (2003). *Béla Bartók. Un análisis de su música*. Barcelona: Idea Books.



- Lolo Herranz, B. (2014). Recuperación del patrimonio musical y proyectos de investigación de la Universidad Autónoma de Madrid. *La gestión del patrimonio musical. Situación actual y perspectivas de futuro*. (págs. 113-122). Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza. INAEM.
- López Núñez, N. (s.f.). *Los auroros en España*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-auroros-en-espana-784408/html/> [Última consulta: 24 de octubre de 2021].
- López Cano, R. (2007). "Música e intertextualidad". *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica* (104), págs. 30-36.
- López-Chavarri, E. (1941). "Contra la prostitución musical. El Estado habrá de intervenir para proteger las creaciones artísticas". *Ritmo* (142), pág. 5.
- Lope Toledo, J. M. (1962). *Viejo arcón. Balada escénica riojana*. Logroño: [sin publicar].
- Lope Toledo, J. M. (1964). *Logroño. España en Paz*. Madrid: Escelicer. Junta Ministerial XXV Años de Paz.
- López de Zárate, Francisco (s.f.). *La galeota reforzada*. Biblioteca Nacional de España: <http://datos.bne.es/edicion/a4733491.html>. [Última consulta: 24 de octubre de 2021].
- López de Zárate, F. (1951). *La Galeota reforzada. Estudios, edición y notas de José M<sup>a</sup> Lope Toledo*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- López Espín, J. (2016). *La compositora Carmen Ibáñez e Ibáñez (1895-1962). Vida, pedagogía y obra musical*. Murcia : Universidad de Murcia (Tesis Doctoral).
- López-Calo, J. (1988). *La música en la catedral de Santo Domingo de la Calzada*. Logroño: Consejería de Educación, Cultura y Deportes.
- Lucato, M. (1994). "Himnos Nacionales". *Aula: Revista de Pedagogía de la Universidad de Salamanca*, págs. 229-242.
- Luna, P. (1910). *Molinos de viento. Opereta en un acto*. Madrid: Unión Musical Española.
- Luna, P. (1957). *La pícaro molinera*. Madrid: Alier.
- Maderuelo, J. (1986). *Charles Ives*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Madoz, P. (2008 [1845]). *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar. Rioja*. Logroño: Asociación de Librerías de La Rioja.
- Mansergas Carceller, Y. (2008). *El sexteto en la música española de salón: de la restauración a la guerra civil*. Valencia: Universitat de València (Tesis doctoral).

- Manzano, M. (enero-junio de 1989a). La Rioja en sus danzas y canciones de José Fernández Rojas. Prólogo y textos de Jaime Albelda. *Revista de Musicología*, 12 (1), págs. 293-294.
- Manzano, M. (enero-junio de 1989b). Cancionero popular de La Rioja de Bonifacio Gil García, J. Romeu Figueras, Juan Tomás and Josep Crivillé. *Revista de Musicología*, 12 (1), págs. 298-300.
- Manzano Alonso, M. (2008). Los archivos de música popular de tradición oral (folklore musical). En P. J. Gómez González, *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales* (págs. 437-457). Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León.
- Marañón, A. (1930). *Indicador de la provincia de Logroño*. Logroño: Nueva Imprenta.
- Marco, T. (1998). *Historia de la música española. 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Marco, T. (2017). *Escuchar la música de los siglos XX y XXI*. Bilbao: Fundación BBVA.
- Marín López, M. A. (2002). *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*. Kassel: Universidad de La Rioja, Reichenberger.
- Marín López, M. A. (2010). *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Marín López, M. A. y Carreras López, J. J. (2004). *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*. Logroño: Universidad de La Rioja.
- Márquez, F. J. (6 de agosto de 2020). *Opinión: Precios de alimentos en los años 1954-55*. Valderec: <https://www.valderec.es/2020/08/06/opinion-precios-de-alimentos-en-los-anos-1954-55/>. [Última consulta: 4 de octubre de 2020. Enlace roto].
- Martí, J. (2004). "Transculturación, globalización y músicas de hoy". *Trans. Revista Transcultural de Música* (8).
- Martí Pérez, J. (1994). Etnomusicología. En L. A. Sánchez Gómez y C. Ortiz García, *Diccionario histórico de la antropología española* (págs. 283-285). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Martín de la Guardia, R. (2006). Los medios de comunicación social como formas de persuasión durante el primer franquismo. En J. M. Delgado Idarreta, *Propaganda y medios de comunicación en el primer franquismo (1936-1959)* (págs. 15-28). Logroño: Universidad de La Rioja.

- Martín Martín, M. F. y Ruiz Montes, F. (2001). La producción musical de Valentín Ruiz-Aznar entre 1935 y 1960. En I. L. Henares Cuéllar, J. Castillo Ruiz, G. Pérez Zalduondo y M. I. Cabrera García, *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso* (págs. 335-350). Granada: Universidad de Granada.
- Martín Nieva, H. (2019). El apoyo de los institutos de cultura extranjeros a la música de vanguardia en Barcelona (1939-1974). En B. Vega Pichaco, E. Calero Carramolino y G. Pérez Zalduondo, *Puentes sonoros y coreográficos durante el franquismo: Imaginarios, intercambios y propaganda en clave internacional* (págs. 171-203). Granada: Libargo.
- Martín Rodríguez, J. I. (2018). El neoclasicismo musical de Sevilla. Manuel Navarro (1907-1964) y el "Concertino para siete instrumentos" (1933). En M. López Fernández, *Música en Sevilla en el Siglo XX* (págs. 307-326). Granada: Libargo.
- Martín, L. (2017). El jazz en el inicio del siglo XX. En A. González Lapuente y A. Honrado Pinilla, *Jacinto Guerrero, amores y amoríos: libro de las Jornadas de Zarzuela 2016* (págs. 206-217). Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.
- Martínez, E. P. (2012). "El Garellano cumple 125 años en Bilbao". *Revista Española de Defensa*, págs. 54-55.
- Martínez del Fresno, B. (1993). "Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX". *Revista de musicología*, 16 (1), págs. 640-657.
- Martínez del Fresno, B. (1998). La revista "Harmonía" (Madrid, 1916-1959), editora de música para banda. En X. Aviñoa, *Miscel.lania Oriol Martorell* (págs. 223-266). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Martínez del Fresno, B. (1999). *El compositor Julio Gómez. Una época de la música española*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Martínez del Fresno, B. (2001). Realidades y máscaras en la música de la posguerra. En I. L. Henares Cuéllar, J. Castillo Ruiz, G. Pérez Zalduondo y M. I. Cabrera García, *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956). Vol. II* (págs. 31-82). Granada: Universidad de Granada.
- Martínez Latre, M. P. (1993). *Diccionario biobibliográfico de autores riojanos*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Martínez-Lombó Testa, J. M. (2019). *Evaristo Fernández Blanco (1902-1993): música y silencios de un compositor en la vanguardia musical española del siglo XX*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- Martínez Torner, E. (enero de 1998 [1938]). "La Rítmica en la Música Tradicional Española". *Música*, págs. 25-39.

- Medina Álvarez, Á. (1987). Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid. En J. López-Calo, I. Fernández de la Cuesta y E. Casares Rodicio. *España en la música de occidente. Actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985. Año Europeo de la Música* (Vol. 2, págs. 369-398). Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- Medina Álvarez, Á. (2001). Música española 1936-1956: rupturas, continuidades y premoniciones. En I. L. Henares Cuéllar, J. Castillo Ruiz, G. Pérez Zalduondo, & M. I. Cabrera García, *Dos décadas de cultura en el franquismo (1936-1956)* (págs. 59-74). Granada: Universidad de Granada.
- Mejías García, E. (2017). Jacinto Guerrero: vida y obra por reestudiar. En A. González Lapuente y A. Honrado Pinilla, *Jacinto Guerrero, amores y amoríos: libro de las Jornadas de zarzuela 2016* (págs. 32-53). Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.
- Mejías García, E. (enero de 2017). "De Toledo a Oklahoma: reestudiando a Jacinto Guerrero". *Scherzo* (325), págs. 72-75.
- Mendiburu, P. (15 de mayo de 2015). *Ya se van los pastores... Campesinas y pastoriles*. <http://patximendiburu.blogspot.com/2011/05/ya-se-van-los-pastores-campesinas-y.html>. [Última consulta: 24 de octubre de 2021].
- Merino Urrutia, J. J. (1949). *El folklore en el Valle de Ojacastro. Con tradiciones y detalles de la vida rural de los pueblos de Ojacastro, Ezcaray, Valgañón, Zorraquín, Santurde y Santurdejo*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Michels, U. (1992). *Atlas de música, II*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ministerio de Cultura. (1980). *Canciones y danzas populares de La Rioja*. Logroño: Ministerio de Cultura.
- Montes Abalde, Á. A. (2019). El estado de la composición de música para banda en Galicia: la rapsodia gallega como indicador de la evolución del estilo. En N. Rincón Rodríguez y D. Ferreiro Carballo, *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios* (págs. 335-356). Granada: Libargo.
- Morales, A. (29 de junio de 2013). *El estanque de la memoria: poesía actual*. El tío Corujo (Julián Velasco de Toledo): <https://pinarejolamanca.blogspot.com/2013/06/el-tio-corujo-julian-velasco-de-toledo.html> [Última consulta: 24 de octubre de 2021]
- Moreda Rodríguez, E. (2012). Federico Sopena, crítico musical: los años formativos (1939-1949). En T. Cascudo García-Villaraco, y M. Palacios Nieto, *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (págs. 279-308). Sevilla: Doble J.
- Moreda Rodríguez, E. (2017). *Music Criticism and Music Critics in Early Francoist Spain*. New York y Oxford: Oxford University Press.

- Moreno, S. A. (2003). *La banda municipal de valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*. Valencia: Universitat de València (Tesis doctoral).
- Moreno Luzón, J. y Núñez Seixas, X. M. (2013). Rojigualda y sin letra. Los símbolos oficiales de la nación. En J. Moreno Luzón y X. M. Núñez Seixas, *Ser españoles*. (págs. 57-103). Barcelona: RBA.
- Moreno Luzón, J. y Núñez Seixas, X. M. (2018). Los símbolos nacionales en la España constitucional (1978-2017): un consenso precario. En B. Pendás García (dir.), *España constitucional (1978-2018): trayectorias y perspectivas* (Vols. 1, Tomo 1, págs. 381-394). España: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Moreno Torroba, F. (1932). *Luisa Fernanda. Comedia lírica en tres actos*. Madrid: Unión Musical Española.
- Moreno Torroba, F. (1934). *La chulapona. Comedia lírica, en tres actos*. Madrid: Unión Musical Española.
- Moro Vallina, D. (2018). Acotaciones al concepto de vanguardia desde la crítica musical española (1950-1980). En B. Lolo y A. Presas, *Musicología en el siglo XXI; nuevos retos, nuevos enfoques* (págs. 2.061-2.082). Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Munarriz, F. J. (1968). "Tudela en la música". *Programa de fiestas*.
- Muñoz Arnau, J. A. (2008). Reflexión final. En M. Á. Alegre Martínez, *El himno como símbolo político* (págs. 159-174). León: Universidad de León.
- Nagore Ferrer, M. (2007). Del "Gernikako arbola" a la "Marsellesa de la paz". Música, política e ideología en Vizcaya (1876-1914). *Revista internacional de los estudios vascos*, 52 (1), págs. 107-136.
- Nagore Ferrer, M. (2011). Historia de un fracaso: el "himno nacional" en la España del siglo XIX. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura* (751), págs. 827-845.
- Navajas Zubeldia, C. (1997). *El IER. Una historia del Instituto de Estudios Riojanos (1946-1996)*. Logroño: Gobierno de La Rioja. Instituto de Estudios Riojanos.
- Nommick, Y. (2001). La herencia de la música y el pensamiento de Manuel de Falla en la posguerra (1940-1960). En I. L. Henares Cuéllar, J. Castillo Ruiz, G. Pérez Zalduondo y M. I. Cabrera García, *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso* (Vol. II, págs. 9-30). Granada: Universidad de Granada.
- Núñez Seixas, X. M. (2005). Inventar la región, inventar la nación: acerca de los neorregionalismos autonómicos en la España del último tercio de siglo XX. En A. Sabio Alcutén y C. Forcadell Álvarez, *Las escalas del pasado: IV Congreso de Historia Local de Aragón* (págs. 45-80). Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses Barbastro; UNED.

- Ogas, J. (2010). El texto inacabado: tipologías intertextuales, música española y cultura. En C. Alonso, *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea* (págs. 233-252). Madrid: ICCMU.
- Olaizola, J. (15 de mayo de 2012). *Las estaciones de Logroño, una historia difícil de entender*. Historias del tren: <http://historiastren.blogspot.com/2012/05/las-estaciones-de-logrono-una-historia.html>. [Última consulta: 24 de octubre de 2021].
- Oriola Velló, F. (2017). “Las bandas militares y la II República española (1931-1936)”. *Nasarre* (33), págs. 203-223.
- Ortiz Viana, H. (12 de marzo de 2020). *Danzas de Anguiano I: Los versos y la entradilla*. Riojarchivo. Archivo del Patrimonio inmaterial de La Rioja: <http://www.riojarchivo.com/danzas-de-anguiano-i-los-versos-y-la-entradilla/>. [Última consulta: 12 de marzo de 2020].
- Pacheco del Pino, M. Á. (2012). *Bandas de música en los montes de Toledo: su aportación a la educación musical*. Valladolid: Universidad de Valladolid (Tesis doctoral).
- Padilla Valencia, M. (2016). “La especialidad de contrapunto en el RCSMM a través de los reglamentos”. *Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid* (23), págs. 165-180.
- Padín, F. (julio-agosto de 1941). “A propósito de una campaña en favor de la Música Española”. *Ritmo* (147, Año XII), pág. 7.
- Pajares Alonso, R. L. (2010). *Historia de la música en 6 bloques*. Madrid: Visión Libros.
- Pedrell, F. (1922). *Cancionero musical popular español, Tomo Primero*. Valls: Eduardo Castells.
- Pedrell, F. (1985 [1891]). *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional, motivadas por la Trilogía (tres cuadros y un prólogo)*. Barcelona: Música Mundana [Imprenta de Henrich y C<sup>a</sup>].
- Peidró Padilla, O. J. (2015). *El compositor castellano-manchego Tomás Barrera Saavedra*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha (Tesis Doctoral).
- Peña de San José, J. (1961). “Glosas a la Vida de Santa Oria, de Gonzalo de Berceo”. *Berceo*, págs. 371-378.
- Pérez de Arteaga, J. L. (abril de 1986). “Witold Lutoslawski: el clasicismo bien entendido empieza por la propia aventura”. *Scherzo* (3), págs. 57-59.

- Pérez Zalduondo, G. (2001). La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo (1936-1951). En I. L. Henares Cuéllar, J. Castillo Ruiz, G. Pérez Zalduondo y M. I. Cabrera García, *Dos décadas de cultura en el franquismo (1936-1956)* (págs. 83-102). Granada: Universidad de Granada.
- Pérez Zalduondo, G. (2002). La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951). Granada: Universidad de Granada.
- Pérez Zalduondo, G. (2006). Ideología y política en las instituciones musicales españolas durante la segunda república y primer franquismo. *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, 5 (5), págs. 145-156.
- Pérez Zalduondo, G. (2011). "Música, censura y Falange: el control de la actividad musical desde la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945)". *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, págs. 875-886.
- Pérez Zalduondo, G. (2013). *Una música para el "Nuevo Estado". Música, ideología y política en el primer franquismo*. Granada: Libargo.
- Pérez Zalduondo, G. (2018). Música y poder en Sevilla (1936-1960). En M. López Fernández, *Música en Sevilla en el Siglo XX* (págs. 203-228). Granada: Libargo.
- Pinedo López, E. (1957). *La Rioja. Pasodoble*. Logroño: Ediciones Eliseo Pinedo.
- Pinedo López, E. (1962). "Siete danzas de Zarratón". *Berceo* (64), págs. 295-310.
- Pinedo López, E. (1989). *Himno de La Rioja*. Madrid: Dial Discos S.A.
- Pinedo López, E. (1994). *Himno de La Rioja*. Madrid: [Grabación de autor desconocido].
- Piston, W. (1959). *Harmony*. Londres: Victor Gollancz Ltd.
- Pizarroso Quintero, A. *Víctor Ruiz Albéniz*. Obtenido de Real Academia de la Historia: <https://dbe.rah.es/biografias/30735/victor-ruiz-albeniz> [Última consulta: 22 de noviembre de 2021].
- Plataforma de Ermitaños. (20 de febrero de 2016). *Bodega Rioja Santiago*. Plataforma de Ermitaños 2014: <https://mejorrincon2014.wordpress.com/2016/02/20/bodegas-en-haro-1515-hoy-bodega-rioja-santiago/> [Última consulta: 9 de junio de 2021].
- Powers, R. (31 de enero de 2014). *Tango* (ii). Grove Music Online. <https://www-oxfordmusiconline-com.umbra1.unirioja.es/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002258399>. [Última consulta: 1 de noviembre de 2020].

- Preciado, D. (1987). *Los Brocarte, ilustres organistas riojanos del siglo XVII*. Logroño: Consejería de Educación, Cultura y Deportes.
- Quijera Pérez, J. A. (1994). "La danza tradicional en La Rioja". (E. Ikaskuntza, Ed.) *Cuadernos de Sección. Folklore 5*, págs. 171-193.
- Ramos López, P. (2012). Introducción. En P. Ramos López, *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* (págs. 9-24). Logroño: Universidad de La Rioja.
- Ramos López, P. (2018). En busca de la trama perdida. Problemas de historiografía musical. En M. López Fernández, *Música en Sevilla en el Siglo XX* (págs. 19-39). Granada: Libargo.
- Randel, D. M. (2009). *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Real Academia Española. (s.f.). Folclore. *Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]*. <https://dle.rae.es/folclore>. [Última consulta: 21 de octubre de 2020].
- Real Academia Española. (s.f.). Titiritaina. *Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]*. <https://dle.rae.es/titiritaina>. [Última consulta: 10 de febrero de 2020].
- Remacha, M. (1996). *Fernando Remacha. Una vida en armonía*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.
- Remacha Villar, F. (1998). *Cartel de fiestas. Baile de la era. Rapsodia de Estella*. (M. A. Vierge, Ed.) Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Reti, R. (1965). *Tonalidad, atonalidad, pantonalidad. Estudio de algunas tendencias manifestadas en la música del siglo XX*. Madrid: Ediciones RIALP, S.A.
- Reverter, A. (2001). "Apuntes para un estudio de la vocalidad". *Scherzo: revista de música* (157), págs. 106-113.
- Riemann, H. (1929). *Composición musical. Teoría de las formas musicales*. Barcelona: Editorial Labor.
- Ríos Carratalá, J. A. (1999). *La ciudad provinciana. Literatura y cine en torno a Calle Mayor*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Rivero Noval, M. C. (1996). Entre Dios y el Imperio: la sociedad riojana en los años cuarenta. En C. Navajas Zubeldia (coord.), *Actas del Primer Simposio de Historia Actual de La Rioja* (págs. 77-94). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Rivero Noval, M. C. (2000). La clase obrera riojana durante el franquismo. En J. M. Delgado Idarreta, *Franquismo y democracia: introducción a la historia actual de La Rioja* (págs. 165-199). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.



- Rivero Noval, M. C. (2001). *Política y sociedad en La Rioja durante el primer franquismo (1936-1945)*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Rivilla Marugán, G. (2014). La teórica universalización del servicio militar: la Ley de 1912. En D. B. coord. por Manuela Fernández Rodríguez, *La guerra y el conflicto como elementos dinamizadores de la sociedad: instituciones, derecho y seguridad* (págs. 9-78). Valladolid: Asociación Veritas para el Estudio de la Historia, el Derecho y las Instituciones.
- Rodríguez Arnáez, J. M. (1991). *Castrum Bilibium o Haro la Vieja. Himno Oficial de la Ciudad*. Haro: Fuente del Moro. Publicaciones del Centro de Estudios Jarrerros.
- Rodríguez Morató, A. (1996). *Los compositores españoles. Un análisis sociológico*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS).
- Rodríguez-Quiles, J. A. (marzo de 2006). "Socialización musical y contexto escolar". *Música y Educación* (65), págs. 65-78.
- Romero del Saz, A. [A. R.] (1967). "Conservatorio Provincial de Música en marcha". *Rioja Industrial* (43), págs. 146-147.
- Romeu Figueras, J., Tomás, J. y Crivillé i Bargallo, J. (1987). *Cancionero popular de La Rioja. Materiales recogidos por Bonifacio Gil García (Edición Crítica)*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Ruiz Antón, V. J. (2015). Fronteras excluyentes e inclusivas. La música tradicional y popular como argumento sonoro en el caso de la composición musical de José Nieto para la serie documental Esta es mi tierra: "El País Valenciano, de Joan Fuster". En J. A. Bornay, *Fronteras reales, fronteras imaginadas* (págs. 167-192). Alicante: Ediciones Letra de Palo, S. L.
- R.V. (1947). "Nuevo Director de la Banda Municipal. D. Eliseo Pinedo". *Fiestas. Revista de las Fiestas de Santa Ana. Tudela 1947*.
- Sáez-Benito Jiménez, J. L. (2009). "Ángel Sáez-Benito Ortega: semblanza riojana". *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja* (11), págs. 26-63.
- Salazar, A. (13 de abril de 1932). "La nueva cátedra de Folklore en el Conservatorio. Nuevos procedimientos y nuevos regímenes". *El Sol*, pág. 2.
- Sáenz Rodríguez, M. (junio de 2011). "La Virgen del Monte en Cervera del Río Alhama y su Leyenda". *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja* (16), págs. 18-23.
- Sáenz Rodríguez, M. (2019). El patrimonio artístico de la ciudad de Haro. En J. L. Gómez Urdáñez, *Haro histórico*. Haro: [en imprenta].

- Said, E. (2009). *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*. Barcelona: Debate.
- Sainz Ripa, E. (1973). La desamortización eclesiástica en La Rioja. *Berceo*, págs. 209-228.
- Salas Franco, M. P. (2006). La depuración de periodistas: el caso riojano, otro ejemplo más para el "ojo de la aguja". En J. M. Delgado Idarreta, *Propaganda y medios de comunicación en el primer franquismo (1936-1959)* (págs. 141-216). Logroño: Universidad de La Rioja.
- Salas Franco, M. P. (2014). Radio Rioja a mediados del siglo XX: luces y sombras en el aliento de lo cotidiano. En R. G. Fandiño Pérez, M. Izquierdo Vozmediano, & M. P. Salas Franco, *La radio en color. Historia de la radio en La Rioja (1933-2013)* (págs. 83-178). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Sánchez Badiola, J. J. (2005). *Desmontando España. El gran fraude de los separatismos*. Madrid: Vision Net.
- Sánchez de Fuentes, E. (2010). "Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero". *Clave. Publicación del Instituto Cubano de la Música, Año 12* (1), págs. 3-27.
- Sánchez Sánchez, G. (2016) *El compositor Pedro Sosa López (1887-1953): biografía, catalogación y análisis de su obra*. Valencia: Universitat Politècnica de València (Tesis doctoral).
- Santos Escribano, F. (2016). Recuerdos y vivencias de los abuelos. El hambre en la Ribera de Tudela durante la posguerra. *Clío: History and History Teaching* (42).
- Sanz, G. (1697). *Instrucción de música sobre la guitarra española y métodos de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza*. Zaragoza: Herederos de Diego Dormer.
- Schönberg, A. (2004 [1911]). *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical.
- Searle, H. (1957). *El contrapunto del siglo XX. Guía para estudiantes*. Barcelona: Vergara Editorial, S.A.
- Serna, J. y Pons, A. (2000). *Cómo se escribe la microhistoria. Ensayo sobre Carlo Ginzburg*. Madrid: Universitat de València.
- Serrano, J. (1927). *Los de Aragón. Zarzuela de un acto*. Madrid: Unión Musical Española.
- Sevè, B. (2018). *El instrumento musical. Un estudio filosófico*. Barcelona: Acantilado.
- Sociedad de Conciertos de Logroño. (1932). *Memoria correspondiente al ejercicio 1931-1932*. Logroño: [Autoeditado].
- Somalo Fernández, M. Á. (2004). *El teatro en Logroño (1901-1950)*. Logroño: Universidad de La Rioja (Tesis doctoral).

- Sopeña Ibáñez, F. (1967). *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Educación y Ciencia.
- Sorozábal, P. (1939). *La tabernera del puerto. Romance marinero, en tres actos*. Madrid: Romero, S. Shaw y Sorozábal.
- Stein, L. K. (2009). *Zarzuela*. En M. Randel, *Diccionario Harvard de música* (págs. 1.204-1.206). Madrid: Alianza Editorial.
- Stigberg, D. (2009). *Son*. En M. Randel, *Diccionario Harvard de música* (pág. 1.037). Madrid: Alianza Editorial.
- Stilwell, R. (2001). *Jingle*. Grove Music Online. <https://www-oxfordmusiconline-com.umbra1.unirioja.es/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040612>. [Última consulta: 1 de noviembre de 2020].
- Subirá Puig, J. (1931). La Cátedra de Folklore del Conservatorio y la Escuela Superior de Música, según José Subirá. *Ritmo*, 3 (45), págs. 6-8.
- Subotnik, R. R. (verano de 1976). "Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition". *Journal of the American Musicological Society*, 29 (2), págs. 242-275.
- Taruskin, R. (1996). *Stravinsky and the Russian traditions. A Biography of the Works Through Mavra. Volume I*. Oxford: Oxford University Press.
- Temes, J. L. (2014). *El siglo de la Zarzuela. 1850-1950*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Terroba Reinares, A. R. y Zorzano Galilea, T. (2011). "Inventario del folclore riojano: un proyecto necesario". *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja* (15), págs. 40-43.
- Todocolección. (s.f.). *Orquesta Quinteto Swing y Hot - Roger Gastón*. Todocolección: <https://en.todocoleccion.net/music-photos-postcards/orquesta-quinteto-swing-hot-roger-gaston~x40914613> [Última consulta: 9 de junio de 2021].
- Toledo Sobrón, J. (2015). Almazuelas colgadas... Alma de mujeres. Crónica de una fiesta de artesanía tradicional. *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, 4-11.
- Toro Egea, O. M. (2010). *La enseñanza de la música en España (1823-1932): documentación de materiales*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Torrellas Liébana, G. (2008). *Diego Pérez del Camino. Maestro de la Capilla de la Catedral de Santo Domingo de La Calzada*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

- Torres Clemente, E. (2012). El "nacionalismo de las esencias": ¿una categoría estética o ética? En P. Ramos (ed.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* (págs. 27-52). Logroño: Universidad de La Rioja.
- Torres Clemente, E. (2014). Zarzuela y musicología: historia de un debate en permanente revisión. En A. González Lapuente y A. Honrado Pinilla, *Horizontes de la zarzuela: libro de las Jornadas de Zarzuela 2013* (págs. 45-60). Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.
- Tudela - Cultura. (s.f.). *Historia del Teatro Gaztambide*. Tudela - Cultura:  
<http://www.castelruiz.es/TeatroGaztambide.aspx> [Última consulta: 1 de junio de 2021].
- Urzainqui Biel, C. (23 de diciembre de 2013). *Villancico y Aurora de Marracos*. El Retabillo:  
<http://carlosurzainqui.blogspot.com/2013/12/villancico-y-aurora-de-marracos.html> [Última consulta: 9 de junio de 2021].
- Vadillo, E. (2018). "Procedimientos de teselación estructural en 'Cosmatesco' de Luis de Pablo". *Revista de Musicología*, *XLI* (2), págs. 591-628.
- Valero Abril, P. (2015). *De los sextetos a la orquesta sinfónica: la música en el asociacionismo cultural en Murcia (1900-1936)*. Logroño: Universidad de La Rioja (Tesis doctoral).
- Valvanera.com. (1 de octubre de 2005). Valvanera.com: <http://www.valvanera.com/ripinedo.htm>. [Última consulta: 13 de junio de 2018. Enlace roto].
- Vargas Escobedo, J. (5 de diciembre de 2017). "De qué te ríes: la farsa moderna". *Arte, entre paréntesis*, págs. 27-32.
- Vázquez Montalbán, M. (2000). *Cancionero general de franquismo 1939-1975*. Barcelona: Crítica.
- Velasco de Toledo, J. (1943). *La masía del cuervo. Zarzuela cómica en dos actos y cinco cuadros en verso y prosa, original*. Soria: Ediciones teatrales.
- Velázquez Pasquier, I. y Ruiz Preciado, J. (2007). *Catálogo del Archivo de Música de la Colegiata de San Miguel de Alfaro*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Verde Echaide, A. (1992). *Miguel de la Fuente. "Músico Mayor"*. Haro: Ediciones La Prensa del Rioja.
- Vierge, M. A. (1998). *Fernando Remacha. El compositor y su obra*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

- Viguera Ruiz, R., Delgado Idarreta, J. M. (2019). Edición, diseño e información gráfica en la prensa. El ejemplo de Rioja Industrial (1920-1969). En S. Castillo, & J. Uría González, *Sociedades y culturas: IX Congreso de Historia Social. Treinta años de la Asociación de Historia social. Comunicaciones*. (págs. 1.069-1.095). Oviedo: Asociación de Historia Social.
- VV.AA. (2009). *Aquí sigue tu calzada. Música Calceatense*. Santo Domingo de la Calzada: Grabado por la Asociación Cultural Pulso Musical.
- Westrup, J., Mc Clymonds, M., Budden, J., Clements, A., Carter, T., Walker, T., Hertz, D. y Libby, D. (2001). *Aria*. Grove Music Online.  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043315>. [Última consulta: 1 de noviembre de 2020].
- White, E. W. (1984). *Stravinsky: The Composer and his Work*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- Zamacois, J. (1987). *Curso de formas musicales*. Barcelona: Editorial Labor.

### 3. Hemerografía

*ABC*. Madrid

18 de septiembre de 1956, n.º 15.765, “Se desborda el río Alhama y ocasiona graves inundaciones en La Rioja Baja”, pág. 25.

12 de noviembre de 2011, “La crisis del 29 de España”, Valera, D., *ABC*.

[https://www.abc.es/economia/abci-crisis-espana-201111120000\\_noticia.html](https://www.abc.es/economia/abci-crisis-espana-201111120000_noticia.html) [Última consulta: 7 de enero de 2020].

*Boletín Oficial del Estado (BOE)*. Madrid

28 de junio de 1952, n.º 180, “DECRETO de 30 de mayo de 1952 por el que se aprueba el texto del Reglamento de funcionarios de Administración Local”, págs. 2.906-2.929.

8 de agosto de 1952, n.º 221, “Concurso para la provisión en propiedad de plazas vacantes de Directores de Bandas, Academias, Escuelas y Entidades Musicales análogas”, págs. 3.701-3.706.

17 de septiembre de 1970, n.º 223, “Decreto 2612/1970, de 24 de julio, por el que se eleva al grado Profesional el Conservatorio Elemental de Música no estatal de Logroño”, pág. 15.352.

27 de agosto de 1985, n.º 205, “Ley reguladora de signos de la identidad riojana”, págs. 27.024 y 27.025.

30 de diciembre de 1988, n.º 313, “Ley 38/1988, de 28 de diciembre, de Demarcación y de Planta Judicial”, págs. 36.580-36.635.

4 de octubre de 1990, n.º 238, “Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo”, págs. 28.927-28.942.

17 de octubre de 2006, n.º 136, “Decreto 56/2006, de 5 de octubre, por el que se aprueban los Estatutos del Organismo Autónomo ‘Instituto de Estudios Riojanos’”, pág. 6.043.

*Boletín Oficial de La Rioja (BOR)*. Logroño

28 de diciembre de 2020, n.º 174, “Resolución de 21 de diciembre de 2020, de la Consejería de Educación, Cultura, Deporte y Juventud, por la que se autoriza el cambio de denominación específica del Conservatorio Profesional de Música de La Rioja”, págs. 15.884 y 15.885.

4 de junio de 2021, n.º 109, “Orden EDC/29/2021, de 2 de junio, por la que se establecen las bases reguladoras de los premios del concurso de composición ‘Eliseo Pinedo’”, págs. 9.962-9.969

*De buena fuente. Periódico del Ayuntamiento de Logroño*, 23 de noviembre de 1990, n.º 224, “Busto de Eliseo Pinedo”, pág. 3.

*Diario de Sevilla*, 4 de mayo de 2020, “Falla y el flamenco. 1922 Una mirada al pasado”, Vergillos, J., [https://www.diariodesevilla.es/mapademusicas/Concurso-1922-Falla-Lorca\\_0\\_1460254100.html](https://www.diariodesevilla.es/mapademusicas/Concurso-1922-Falla-Lorca_0_1460254100.html). [Última consulta: 5 de mayo de 2020].

*El Correo Español. El Pueblo Vasco*. Bilbao

21 de junio de 1959, “El nivel musical de Logroño no es muy alto, nos dice el director de la Academia Provincial de Música”, Alonso Ruiz, V. pág. 6.

17 marzo de 1961, “El cuadro artístico del Círculo ‘La Amistad’ (C.L.A.) obtuvo con ‘Katiuska’ un éxito extraordinario”, Alonso Ruiz, V., pág.4.

26 de octubre de 1961, “El maestro Pinedo dice cosas interesantes”, Alonso Ruiz, V., pág.6.

15 de junio de 1962, “‘VIEJO ARCÓN’, balada riojana de José María Lope-Toledo y Eliseo Pinedo”, P.de M., pág. 3.

8 de noviembre de 1968, “La ‘C.L.A.’ rindió homenaje a los maestros riojanos de la lírica, Blasco, Iruretagoyena y Pinedo”, pág. 3.

5 de octubre de 1989, “Zarratón”, pág.8.

26 de noviembre de 1993, “La Cámara rechaza la propuesta del PP de letra oficial para el himno de La Rioja”, pág. 3.

21 de junio de 2019, “La Rioja Alta adquiere los edificios de Rioja Santiago y refuerza el perfil de La Estación”. <https://www.elcorreo.com/haro/rioja-alta-adquiere-20190622223628-nt.html> [Última consulta: 9 de junio de 2021].

*El Mundo*, 7 de junio de 2015, “La tierra de las 2.000 bandas”, Borrás, D., <https://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2015/06/07/55732213ca4741e2368b457f.html#:~:text=En%20cifras%20absolutas%2C%20la%20FSM%20de%20tabal%20i%20dol%20C3%A7aina>. [Última consulta: 18 de octubre de 2020].

*Gaceta de Madrid*, 24 de julio de 1830, “Real Conservatorio de Música de María Cristina” (89), págs. 363 y 364.

*Haro digital*, 29 de agosto de 2019, “El Ayuntamiento adjudica a la Agrupación Musical de Haro el servicio de Banda Municipal de Música”, <https://harodigital.com/noticias/el-ayuntamiento->

adjudica-a-la-agrupacion-musical-de-haro-el-servicio-de-banda-municipal-de-musica/. [Última consulta: 24 de octubre de 2021].

*La Gaceta del Norte*. Bilbao

26 de noviembre de 1969, n.º 21.693, “Concurridos funerales y entierro de don Eliseo Pinedo”, pág. 2.

23 de junio de 1978, n.º 26.391, “El 28, homenaje póstumo a Eliseo Pinedo, su inolvidable fundador”, pág. 2.

*La Rioja*. Logroño

28 de marzo de 1931, n.º 13.522, “La nueva banda de música”, pág.5.

28 de julio de 1933, n.º 14.250, “Nuevo compositor local”, pág. 8.

17 de junio de 1980, n.º 13.227, “Logroño, tiempo atrás. Hace 25 años”, Jiménez-Martínez, J., pág. 2.

15 de septiembre de 1990, n.º 32.287, “Hace 25 años”, Jiménez-Martínez, J., pág. 2.

28 de octubre de 2006, “Eliseo Pinedo entra en su casa”, A.A.,  
[https://www.larioja.com/prensa/20061028/rioja\\_logrono/eliseo-pinedo-entra-casa\\_20061028.html](https://www.larioja.com/prensa/20061028/rioja_logrono/eliseo-pinedo-entra-casa_20061028.html). [Última consulta: 4 de octubre de 2020].

9 de junio de 2007, “La tierra se hizo música”, Casado, M.,  
<http://canales.larioja.com/diadelarioja/2007/himno.html>. [Última consulta: 4 de octubre de 2020. Enlace roto].

2 de diciembre de 2009, “Zarratón dedicará un ciclo al músico Eliseo Pinedo en su centenario”, Gasco, J. I., pág.7.

23 de agosto de 2014, “La Rioja, en el pentagrama de Eliseo”, Espinosa, E.,  
<https://www.larioja.com/culturas/201408/23/rioja-pentagrama-eliseo-20140823002418-v.html>. [Última consulta: 24 de octubre de 2021].

24 de enero de 2015, “Viaje a las entrañas de la sirena”, Marín, D.,  
<https://www.larioja.com/logrono/201501/17/viaje-entranas-sirena-20150117010920-v.html>. [Última consulta: 24 de octubre de 2021].

22 de abril de 2018, Gómez, E., <https://www.larioja.com/logrono/paseo-viejo-espolon-20180422005224-ntvo.html>. [Última consulta: 24 de octubre de 2021].



*La Voz de La Rioja*, 17 de octubre de 1993, “Un himno mudo”, Santolaya, D. pág. 4.

*Musicografía*, diciembre de 1935, n.º 32, “¡Guerra a las Bandas!”, págs. 257-258.

*Norte Exprés*. Vitoria-Gasteiz

25 de noviembre de 1969, “Cuando todo era música, D. Eliseo Pinedo ha muerto”, pág. 8.

26 de noviembre de 1969, “Ha sido aplazada la visita del gobernador civil. Don Eliseo Pinedo López ha fallecido”, Peña Fernández, Á., pág.3.

*Nueva Rioja*. Logroño

8 de septiembre de 1942, n.º 1.213, “‘Castrum Bilibium’ o ‘Haro la Vieja’”, pág. 3.

6 de febrero de 1953, n.º 4.451, “La Excma. Diputación acuerda colaborar con el Ministerio de Hacienda”, pág. 2.

9 de septiembre de 1957, “Sobre los Juegos Florales”, pág. 3.

14 de junio de 1958, n.º 6.200, “Festivales de España”, págs. 3 y 8.

10 de junio de 1958, n.º 6.200, “Festivales de España. 1er Festival Artístico Popular en La Rioja”, pág. 8.

29 de mayo de 1960, n.º 6.812 “Excelente presentación de ‘Oria’, Agrupación Musical de Cámara y gran actuación de cuatro artistas locales”, pág. 2.

13 de septiembre de 1962, n.º 7.522, “Hoy presenta la S.A.R. en el Espolón ‘Los Gavilanes’”, pág. 3.

4 de diciembre de 1962, n.º 7.591, “Un gran concierto de la Sociedad Artística Riojana en honor de Santa Cecilia”, pág. 10.

31 de marzo de 1963, n.º 7.691, “Brillantes funciones de homenaje a María del Pilar Santos”, pág. 4.

15 de septiembre de 1963, n.º 7.833, “Cuarenta conciertos lleva dados en la actual temporada la Banda de la Academia Provincial”, Uribe Botero, J., pág. 3.

19 de marzo de 1964, n.º 7.991, “Éxito de la S.A.R. en el Teatro Bretón de los Herreros”, pág. 10.

17 de septiembre de 1965, n.º 4.946, “La Rioja ha estrenado himno”, pág. 4.

31 de marzo de 1968, n.º 9.158, “La banda de música de la Academia Provincial, ante la nueva etapa”, Aranguren Egozkue, pág. 3.

9 de junio de 1968, n.º 9.217, “Hoy, interesante acto en el Teatro Bretón en beneficio de los niños subnormales”, pág. 7.

11 de junio de 1968, n.º 9.218, “Escasa calidad y poco público en el Teatro Bretón”, pág. 4.

22 de noviembre de 1968, n.º 9.330, “El mundo musical logroñés a través de un profesional y un aficionado” de las Rivas, M., pág. 4.

16 de noviembre de 1969, n.º 9.636, “El homenaje a los ‘veteranos’ de la banda provincial”, de las Rivas, M., pág. 3.

31 de enero de 1970, n.º 9.700, “¿Qué pasa con la banda?”, de las Rivas, M., pág. 7.

2 de diciembre de 1971, n.º 10.266, “Grave problema para la música. El Conservatorio se queda pequeño”, de las Rivas, M., pág. 13.

28 de febrero de 1975, n.º 11.591, “Las calles de Lobete. Maestro don Eliseo Pinedo López”, Jiménez-Martínez, J., pág. 4.

2 de abril de 1978, “Logroño, tiempo atrás. Hace 25 años”, Jiménez-Martínez, J., pág. 2.

3 de mayo de 1981, “En Haro surgió, en 1945, la Agrupación Recreativa pro Arte, con 300 socios”, *Edición Rioja Alta*, pág. 29.

#### *Rioja Industrial*. Logroño

1966, n.º 42, “Logroño cuenta con su conservatorio oficial”. J. L. A. A.

1967, n.º 43, “Conservatorio Provincial de Música en marcha”, Romero del Saz, A. [A. R.] (1967), págs. 146-147.

#### **4. Fuentes orales**

Entrevistas realizadas por Carlos Blanco Ruiz.

Alonso, José Luis.

Entrevista de 3 octubre de 2018.

Entrevista de 30 de octubre de 2018.

Hernández, M.<sup>a</sup> Teresa.

Entrevista de 5 de junio de 2018.

Entrevista de 13 de junio de 2018.

Entrevista de 19 de junio de 2018.

Entrevista de 26 de junio de 2018.

Entrevista de 17 de julio de 2018.

Entrevista de 26 de julio de 2018.

Entrevista de 31 de julio de 2018.

Entrevista de 11 de septiembre de 2018.

Entrevista de 17 de abril de 2019.

Pérez Sáenz, Micaela. Comunicación privada por correo electrónico y entrevista personal de 10 de enero de 2019.

Rodríguez Imaz, Luis Fernando. Correo electrónico personal y entrevista personal de 19 de febrero de 2019.

## LISTADO DE IMÁGENES

Imagen 1. Dibujo a lápiz de Eliseo Pinedo realizado por Jalón Ángel. AMTH.....	31
Imagen 2. Árbol genealógico de la familia de Eliseo Pinedo. Elaboración propia.....	33
Imagen 3. AHPLR. Clemente y Bene Pinedo en la ficha de Tráfico de 1931.....	39
Imagen 4. AMTH. Eliseo Pinedo con el uniforme en el servicio militar. En los cuellos de la camisa se observan las insignias del Regimiento de Infantería Garellano n.º 43, de Bilbao.....	40
Imagen 5. Archivo SGAE. Hoja de declaración de interpretación de obras de Eliseo Pinedo para entregar en la SGAE.....	46
Imagen 6. AMTH. Orquestina del Teatro Bretón de Haro. De izquierda a derecha: Eliseo Pinedo (trompeta), Bene Pinedo (flauta), Cipriano Berrozpe (cello), Leopoldo Viguri (contrabajo), Virgilio Mendiola (piano), Enrique Bonilla, Clemente Pinedo, Sagredo, [desconocido], Dionisio Berrozpe (violines). Fotografía tomada en la Casa de la Caridad de Haro. Identificación en de la Fuente Rosales (2005, pág. 196).....	48
Imagen 7. AMTH. Eliseo Pinedo en el mirador de su estudio, en la vivienda en la calle Arrabal (entonces 19 de julio) de Haro, donde vivía la familia y donde tenía el taller y la tienda de zapatería, que puede observarse en el escaparate de la planta baja.....	50
Imagen 8. AMTH. Carta de Emilio Vega con indicaciones, correcciones y explicaciones técnicas de los ejercicios previamente enviados por Pinedo a Madrid.....	52
Imagen 9. AMTH. Comparación de los textos en el inicio de la carta de Emilio Vega a Eliseo Pinedo de 4 de diciembre de 1935 y la página 3v de los apuntes de formas musicales.....	56
Imagen 10. AMTH. Anverso y reverso del primer carnet de Eliseo Pinedo en el conservatorio madrileño.....	58
Imagen 11. AMTH. Boletines de notas de junio de 1941 y de septiembre de 1943 de los cursos 2º y 5º de composición del Real Conservatorio de Música de Madrid.....	59
Imagen 12. AMTH. Fotografía del elenco de artistas y autores en el estreno de <i>Paloma la desdeñosa</i> , saludando después de la actuación. En el centro, con traje oscuro, Pinedo. A la derecha, con chaqueta blanca, Eizaga.....	66
Imagen 13. AMTH. Fotografía de Eliseo Pinedo con el traje de director de la Banda Provincial de Logroño. Años cincuenta.....	79
Imagen 14. AMTH. Eliseo Pinedo dirigiendo el ensayo general, el día anterior al concierto del 11 de enero de 1948, en el Teatro Gaztambide de Tudela.....	88
Imagen 15. AMTH. Banda Provincial de Música de Logroño en las escalinatas del palacete de presidencia de la Diputación. Años sesenta.....	106
Imagen 16. ACPMLR. Listado de actos municipales en los que la Banda Provincial debe participar en las festividades de San Bernabé de 1954 (5 días).....	108
Imagen 17. AMTH. Eliseo Pinedo dirigiendo a la Banda Provincial de Música de Logroño en los años sesenta en la concha del Paseo del Espolón.....	109
Imagen 18. AMTH. Eliseo Pinedo (derecha, con la gorra en la mano) desfilando con la Banda Provincial de Música de Logroño. Años cincuenta.....	114
Imagen 19. ACPMLR. Reparto de los ingresos de la Banda Provincial de Logroño en abril de 1959.....	115
Imagen 20. Retrato al óleo de Estrella Sacristán realizado en 1954 por su hermano Gerardo Sacristán Torralba (1907-1964). Actualmente se encuentra en la sala de profesores del CPMLR. Fotografía de Carlos Blanco Ruiz.....	121
Imagen 21. AMTH. Parte del programa de mano del concierto de la Agrupación de Cámara “Oria” en la Sala de Cultura de la Caja Provincial de Ahorros de Logroño en 1960.....	133
Imagen 22. AMTH. Foto de Jesús Casado –Foto Casado (1920-1985)– de la Agrupación de Cámara Oria en el concierto de presentación en 1960. De izquierda a derecha, en fila superior: Emiliano Metola (trompa); [Joaquín] Antonio Lecica (flauta); José Luis Alonso (oboe); Ángel García “Angelito” (clarinete); Tomás Benito (fagot); Jesús Ábrego (contrabajo); sentados: sin identificar (violín); Pedro Sáenz Sada (violín); Virginio Lecica “Lecica padre” (violín); Eliseo Pinedo; sin identificar (viola); sin identificar (violín); sin identificar (cello).....	134
Imagen 23. AMTH. Fotografía tomada tras una representación con la CLA. Entre los actores y cantantes, con traje y pajarita ambos, a la izquierda, José Luis Alonso y a la derecha Eliseo Pinedo.....	137
Imagen 24. AMTH. Octavilla de anuncio de la representación de <i>La del manojo de rosas</i> de Pablo Sorozábal, dirigida por Pinedo en 1960.....	139
Imagen 25. Tira cómica de Tris en el diario <i>La Rioja</i> del 10 de marzo de 2019, con motivo del homenaje del Gobierno de La Rioja al autor del <i>Himno</i> , “Recordando al maestro Pinedo”.....	147

---

Imagen 26. AMTH. Eliseo Pinedo dirigiendo la Banda de Haro el 10 de agosto de 1969. ....	149
Imagen 27. AMTH. Fotografía de la familia Pinedo-Hernández de vacaciones en Haro en 1968. ....	151
Imagen 28. Busto de Eliseo Pinedo, realizado por F. Reyes, colocado actualmente en el Conservatorio. Fotografía de Carlos Blanco Ruiz. ....	158
Imagen 29. Fotografía del acceso al Conservatorio con la lona conmemorativa del 50 aniversario del reconocimiento como Conservatorio Profesional. A la izquierda, M. <sup>a</sup> Teresa Hernández, viuda de Pinedo. A la derecha, Pilar Civera Conte, directora del Conservatorio. Fotografía realizada por Carlos Blanco Ruiz el 4 de diciembre de 2020. ....	162
Imagen 30. Rediseño del logotipo del Conservatorio, ya como Conservatorio Profesional de Música Eliseo Pinedo. ....	163
Imagen 31. AMTH. Página primera de los <i>Dictados tópicos de La Rioja</i> de Bonifacio Gil García en autógrafo de este. ....	169
Imagen 32. AMTH. Apuntes de campo en pliegos sueltos. <i>La Virgen Blanca</i> de Ventosa y la <i>Canción de cuna</i> de Navarrete. ....	175
Imagen 33. AMTH (Actualmente LEP en el AIER). Libretas y pliegos de folclore con notas autógrafas de Pinedo. ....	180
Imagen 34. AMTH. <i>Que salga la dama</i> , canción de Viniegra de Arriba. Autógrafo de Eliseo Pinedo. ....	186
Imagen 35. Archivo IER. Legado Eliseo Pinedo. Una de las danzas de Zarratón estudiadas en el artículo de <i>Berceo</i> y copiada en las libretas de folclore. ....	189
Imagen 36. Parte del estudio publicado por Pinedo sobre las danzas de Zarratón (Pinedo López, 1962, pág. 304). ....	192
Imagen 37. Fragmento de desarrollo por bloques en un pasaje del viento-madera en el cuarto movimiento de la Suite Oria (volumen II, anexo 11, pág. 262, cc113-120) ....	199
Imagen 38. Archivo IER. Legado Eliseo Pinedo (LEP/0021). Una de las páginas del cuarto movimiento de <i>Suite Oria</i> . Reducción orquestal en autógrafo de Pinedo. ....	200
Imagen 39. Introducción del <i>Himno Provincial</i> (dos pentagramas inferiores) con el motivo original (voz superior) citado. Reducción musical a dos pentagramas (volumen II, anexo 11, pág. 339, cc1-7). ....	203
Imagen 40. Indicaciones de las armonizaciones básicas en el autógrafo de <i>Primer amor</i> [EP 502] (cc24-41). ....	217
Imagen 41. Compases iniciales del <i>Preludio</i> de <i>El montañés</i> con los primeros desarrollos del motivo por imitación (volumen II, anexo 11, pág. 3, cc1-12). ....	258
Imagen 42. Segundo motivo del <i>Preludio</i> (volumen II, anexo 11, pág. 4, cc20-27) que proviene del N.º 10. <i>Romanza de tenor</i> de <i>El montañés</i> . ....	259
Imagen 43. Tercer motivo del <i>Preludio</i> (cc61-64, volumen II, anexo 11, pág. 5) que pertenece al N.º 4 (aquí adelantado una negra) de <i>El montañés</i> . ....	259
Imagen 44. Pasajes de escalas con añadidos cromáticos en los cc91-95 (volumen II, anexo 11, pág. 6) del <i>Preludio</i> de <i>El montañés</i> . ....	260
Imagen 45. Compases finales del <i>Preludio</i> de <i>El montañés</i> (volumen II, anexo 11, pág. 12). ....	261
Imagen 46. Compases finales del N.º 4. <i>Romanza de tiple</i> de <i>El montañés</i> (volumen II, anexo 11, pág. 18). ....	262
Imagen 47. Compases iniciales del <i>Interludio</i> (tema A) de <i>El montañés</i> (volumen II, anexo 11, pág. 19). ....	263
Imagen 48. Compases finales del N.º 10. <i>Romanza de tenor</i> de <i>El montañés</i> (volumen II, anexo 11, pág. 28). ....	264
Imagen 49. Pasaje contrapuntístico instrumental a cuatro voces en el <i>Final</i> de <i>El montañés</i> (volumen II, anexo 11, pág. 32, cc41-47). ....	265
Imagen 50. Sección polifónica a tres voces cantadas (volumen II, anexo 11, págs. 33 y 34, cc65-69) en el <i>Final</i> de <i>El montañés</i> . ....	266
Imagen 51. Compases 95 a final (volumen II, anexo 11, pág. 40) del <i>Preludio</i> de <i>La Masía del Cuervo</i> . Progresiones de cromatismos en el bajo y en dirección contraria a la voz superior. ....	269
Imagen 52. Efecto de los acordes disonantes en el tiempo débil del 3/8 del trío del N.º 14 (volumen II, anexo 11, pág. 56, cc30-35). ....	272
Imagen 53. Hemiolia en la que mezcla simultáneamente el ritmo binario de cada dos compases de 3/8 con el ternario de 3/4 en la melodía del N.º 14 (Trío) (volumen II, anexo 11, pág. 57, cc42-47) y los acentos para añadir efecto al cruce rítmico (volumen II, anexo 11, pág. 57, cc48-53). ....	273
Imagen 54. Inicio ( <i>Maestoso</i> ) del <i>Preludio</i> de <i>Ernestina</i> . El <i>leit motiv</i> principal de la opereta (volumen II, anexo 11, pág. 63, cc1-5). ....	278

Imagen 55. Sección segunda (volumen II, anexo 11, pág. 64, cc34-42) del <i>Preludio</i> que contiene la línea melódica del dueto del N.º 3 en <i>Ernestina</i> .....	278
Imagen 56. Inicio del pasaje con doble medida de compás (volumen II, anexo 11, pág. 65, cc50-62) en el <i>Preludio</i> de <i>Ernestina</i> .....	279
Imagen 57. Melodía de los cc50 a final en el <i>Preludio</i> de <i>Ernestina</i> (tonalidad original). ....	280
Imagen 58. Melodía cantada por Carlos en el N.º 3 de <i>Ernestina</i> , también en su tonalidad.....	280
Imagen 59. Comparativa entre las dos líneas melódicas, una vez realizada a adaptación de tonalidad, tesitura, compás y disminución de los cc50 a final de <i>Preludio</i> de <i>Ernestina</i> . Elaboración propia.....	280
Imagen 60. Sección de los cc8-17 (volumen II, anexo 11, pág. 67) del N.º1. <i>Marcha</i> de <i>Ernestina</i> con algunos de los elementos básicos de la misma.....	282
Imagen 61. Sección del <i>Himno Provincial</i> (1965) con ritmo de marcha y movimiento cromático y diatónico en el bajo (volumen II, anexo 11, págs. 340 y 341, cc32-46).....	282
Imagen 62. <i>Reprise</i> instrumental (volumen II, anexo 11, pág. 81, cc112-121) en el N.º 2. <i>Fox</i> de <i>Ernestina</i> . .....	285
Imagen 63. Primeros compases en el N.º 2. <i>Fox</i> de <i>Ernestina</i> con las alteraciones cromáticas en grupos de escalas (volumen II, anexo 11, pág. 72, cc1-8). ....	286
Imagen 64. Compases finales del <i>fox</i> de <i>Ernestina</i> donde pueden verse las entradas de las voces en arpeggio, los unísonos en las voces, las apoyaturas en síncopas de melodías y el ritmo armónico intenso (volumen II, anexo 11, pág. 83, cc139-147). ....	287
Imagen 65. Melodía acórdica de la romanza de Alberto en el N.º 9 de <i>Ernestina</i> (volumen II, anexo 11, pág. 85, cc16-24). ....	288
Imagen 66. Compases iniciales de la romanza de Alfredo en <i>Ernestina</i> . Los acordes resaltados son los únicos que son tríadas. Los demás presentan séptima añadida (volumen II, anexo 11, pág. 84, cc1-11). ....	289
Imagen 67. Compases finales de la romanza de Alfredo en <i>Ernestina</i> (volumen II, anexo 11, pág. 86, cc57-61). ....	290
Imagen 68. Acompañamiento tipo en la primera estrofa del <i>Danzón</i> de <i>Ernestina</i> (volumen II, anexo 11, pág. 87, cc6-11). ....	292
Imagen 69. Segundo tipo de acompañamiento en la tercera y cuarta estrofa del <i>Danzón</i> de <i>Ernestina</i> (volumen II, anexo 11, pág. 90, cc54-59). ....	292
Imagen 70. Acompañamiento con contestaciones en el final del <i>Danzón</i> de <i>Ernestina</i> (volumen II, anexo 11, pág. 91, cc79-84). ....	292
Imagen 71. Compases iniciales del <i>Preludio</i> de <i>La Titiritaina</i> , donde pueden observarse los cuatro planos sonoros principales y los cinco motivos que lo conforman (volumen II, anexo 11, pág. 92, cc1-4). .....	297
Imagen 72. Compases 9 a 15 del <i>Minueto</i> de <i>La Titiritaina</i> donde puede observarse la sencillez del acompañamiento en el inicio de la sección B y el empleo de armonías de paso en parte débil (volumen II, anexo 11, pág. 98, cc12-14). ....	301
Imagen 73. Melodía de las secciones A y B en la <i>Pavana</i> de <i>La Titiritaina</i> (volumen II, anexo 11, pág. 98, cc1-17). ....	301
Imagen 74. Pasaje <i>arioso</i> en el N.º 10. <i>Parodia de Ópera</i> de <i>La Titiritaina</i> (volumen II, anexo 11, pág. 100, cc23-38). ....	305
Imagen 75. <i>Arietta</i> segunda del Duque del N.º 10. <i>Parodia de Ópera</i> de <i>La Titiritaina</i> (volumen II, anexo 11, pág. 103, cc115-122). ....	306
Imagen 76. Melodía de "Una bruja jorobada" en su presentación con voz en el N.º 10. <i>Parodia de Ópera</i> de <i>La Titiritaina</i> (volumen II, anexo 11, pág. 107, cc215-244). ....	307
Imagen 77. Compases finales en el N.º 10. <i>Parodia de Ópera</i> de <i>La Titiritaina</i> (volumen II, anexo 11, pág. 109, cc264-270). ....	308
Imagen 78. Pasajes cromáticos que dan origen a dominantes secundarias como armonías de paso en el <i>Preludio</i> de <i>Paloma la desdeñosa</i> (volumen II, anexo 11, pág. 111, cc30-34). ....	312
Imagen 79. Compases finales del <i>Preludio</i> de <i>Paloma la desdeñosa</i> , con cadencia plagal, tercera de picardía y cromatismos en direcciones opuestas (volumen II, anexo 11, pág. 113, cc59-64). ....	313
Imagen 80. Primera intervención de Rodolfo en el N.º 4 de <i>Paloma la desdeñosa</i> (cc5-8). El acompañamiento –color azul– se intensifica en el final de cada verso (c8). Los cromatismos –color rojo– aparecen en el acompañamiento al final de cada compás (volumen II, anexo 11, pág. 114, cc5-8). ....	314
Imagen 81. Compases finales del N.º 4 de <i>Paloma la desdeñosa</i> (volumen II, anexo 11, pág. 122, cc124-130). ....	315
Imagen 82. Agrupaciones motívicas en los primeros compases del N.º 6. <i>Paso-doble</i> de <i>Paloma la desdeñosa</i> (volumen II, anexo 11, pág. 123, cc1-18). ....	316

---

Imagen 83. Armonización propuesta por Pinedo para los cc59-94 del N.º 6. <i>Paso-doble de Paloma la desdeñosa</i> (volumen II, anexo 11, pág. 125, cc59-64).....	317
Imagen 84. Inicio del N.º 8. <i>Zambra de Paloma la desdeñosa</i> (volumen II, anexo 11, pág. 130, cc1-5). El acompañamiento se mantiene rítmicamente igual a lo largo de todo el número.....	318
Imagen 85. Pasaje (cc21-26) con algunas de las características como cromatismos, modulaciones y dominantes no resueltas en tónica del N.º 8. <i>Zambra de Paloma la desdeñosa</i> (volumen II, anexo 11, pág. 131, cc21-22, cc24-26).....	319
Imagen 86. AIER. LEP/0217. Sello con los tópicos del argumento de <i>Paloma la desdeñosa</i> para su publicación de 1947 en Ediciones Musicales Eliseo Pinedo. El sello físico de esta imagen se puede localizar en el AIER.....	320
Imagen 87. Armonización de Pinedo vs armonización básica en el <i>Preludio de S. E. El Sainete</i> (volumen II, anexo 11, pág. 134, cc11-16).....	325
Imagen 88. Cita y modificación de respuesta de la melodía de <i>La verbena de la Paloma</i> en el N.º 4 de <i>S. E. El Sainete</i> (volumen II, anexo 11, pág. 147, cc6-15).....	330
Imagen 89. Cita de <i>La verbena de la Paloma</i> en el N.º 6. de <i>S. E. El Sainete</i> (volumen II, anexo 11, pág. 160, cc117-125).....	332
Imagen 90. Progresión armónica y melódica en el N.º 6 de <i>S. E. El Sainete</i> (volumen II, anexo 11, pág. 161, cc126-130).....	333
Imagen 91. Manuscrito del texto que se canta en <i>La Galeota reforzada</i> (Biblioteca Nacional de España, s.f.).....	338
Imagen 92. Reconstrucción de la sección A-B con el coro en la <i>Canción del siglo XVII de La Galeota reforzada</i> (volumen II, anexo 11, págs. 165 y 166, cc52-63).....	339
Imagen 93. Línea melódica de <i>Música árabe en La Galeota reforzada</i> , elaborada a partir de una escala pentatónica (volumen II, anexo 11, pág. 167, cc3-9).....	340
Imagen 94. Compases finales de la <i>Música árabe de La Galeota reforzada</i> donde pueden verse los distintos planos sonoros empleados por Pinedo (volumen II, anexo 11, pág. 169, cc17-24).....	341
Imagen 95. Reducción del cuarteto de metales de <i>Trompas de caza de La Galeota reforzada</i> (volumen II, anexo 11, pág. 170, cc1-12).....	342
Imagen 96. ACPMLR. Libro de registro "Índice. Bailables y Pequeño género".....	352
Imagen 97. Compases iniciales (introducción) de <i>Gané...</i> , de Eliseo Pinedo (volumen II, anexo 11, pág. 188, cc1-18).....	366
Imagen 98. Compases finales de <i>Gané...</i> con la modulación a <i>re menor</i> previa al <i>re mayor</i> final (volumen II, anexo 11, pág. 191, cc103-111).....	367
Imagen 99. Melodía de la primera sección en el vals <i>Flor del Danubio</i> (cc5-36).....	372
Imagen 100. Acompañamiento con las notas de adorno resaltadas en el vals <i>Marisa</i> (cc7-14).....	373
Imagen 101. Compases finales (cc54-57) de <i>La gitana cestañera</i> .....	376
Imagen 102. Compases finales, <i>coda</i> (cc76-80) en <i>Calla, calla, corazón</i> .....	377
Imagen 103. Introducción y compases iniciales del tema A de <i>Tango amigo</i> (cc1-16).....	381
Imagen 104. Últimos compases del <i>foxtrot Estoy enamorada</i> (cc65-71).....	385
Imagen 105. Compases finales del <i>fox Papi-mami</i> , de los hermanos Pinedo (cc50-53).....	386
Imagen 106. Introducción de <i>Muñequita</i> , de Eliseo Pinedo, con las armonías y sus funciones tonales (cc1-7).....	387
Imagen 107. <i>Coda</i> de <i>Muñequita</i> , de Eliseo Pinedo (cc68-71).....	387
Imagen 108. Tarjeta promocional de la Orquesta Roger Gastón de Barcelona.....	388
Imagen 109. Final de la <i>coda</i> de <i>Agonía de amor</i> con la mixtura modal (cc62-68).....	390
Imagen 110. Compases iniciales de <i>Tengo sed de ti</i> (volumen II, anexo 11, pág. 192, cc1-5).....	396
Imagen 111. Compases iniciales de la sección A y primera estrofa en <i>Tengo sed de ti</i> (volumen II, anexo 11, pág. 192, cc6-11).....	397
Imagen 112. Inicio de la sección B, segunda estrofa del soneto en <i>Tengo sed de ti</i> (volumen II, anexo 11, pág. 194, cc27-34).....	398
Imagen 113. Introducción del <i>jingle</i> titulado <i>Almacenes Pola</i> (volumen II, anexo 11, pág. 197, cc1-9). Parte de piano realizada por Eliseo Pinedo.....	400
Imagen 114. Inicio de la sección B de <i>Almacenes Pola</i> (volumen II, anexo 11, pág. 202, cc41-51).....	401
Imagen 115. Melodía original de <i>Es María la caña del trigo</i> , de Cervera del Río Alhama (pentagrama superior) y su empleo en <i>Aurora</i> dentro de la <i>Suite Oria</i> (pentagrama inferior del primer sistema) (n.º 82 del cuaderno II).....	413
Imagen 116. <i>Campanillas del Santo Cristo del Perdón</i> , de Cervera del Río Alhama (pentagrama superior) y su empleo en <i>Aurora</i> dentro de la <i>Suite Oria</i> (pentagrama inferior de los dos primeros sistemas) (n.º 89 del cuaderno II).....	414

Imagen 117. <i>Campanillas de Nuestra Señora del Monte</i> , de Cervera del Río Alhama (pentagrama superior) y su empleo en <i>Aurora</i> dentro de la <i>Suite Oria</i> (pentagrama inferior de los sistemas dobles) (n.º 88 del cuaderno II).....	415
Imagen 118. <i>Campanillas del San Gil</i> , de Cervera del Río Alhama (pentagrama superior) y su empleo en <i>Aurora</i> dentro de la <i>Suite Oria</i> (pentagrama inferior del primer sistema) (n.º 90 del cuaderno II).....	416
Imagen 119. Motivo F1 en <i>Aurora</i> (volumen II, anexo 11, págs. 207-208).....	417
Imagen 120. Motivo F2 en <i>Aurora</i> (volumen II, anexo 11, págs. 209-210).....	418
Imagen 121. Motivo F3 en <i>Aurora</i> (volumen II, anexo 11, pág. 213).....	418
Imagen 122. Motivo F4 en <i>Aurora</i> (volumen II, anexo 11, págs. 211 y 212).....	418
Imagen 123. Motivo F5 en <i>Aurora</i> (volumen II, anexo 11, pág. 215).....	419
Imagen 124. Motivo F6 en <i>Aurora</i> (volumen II, anexo 11, pág. 214).....	419
Imagen 125. Motivo F7 en <i>Aurora</i> (volumen II, anexo 11, págs. 215-216).....	419
Imagen 126. Motivos que conforman el segundo plano en <i>Aurora</i> , de la <i>Suite Oria</i> (volumen II, anexo 11, págs. 207-213).....	419
Imagen 127. Esquema armónico del ostinato en <i>Aurora</i> de la <i>Suite Oria</i> (volumen II, anexo 11, pág. 207-213, cc1-57).....	420
Imagen 128. Motivo variable en el ostinato de <i>Aurora</i> en la <i>Suite Oria</i> (volumen II, anexo 11, pág. 207-213, cc1-57).....	420
Imagen 129. <i>Villancico de la Rueda</i> (original de M. Villadegut) y correspondencia con los motivos melódicos de Pinedo en la <i>Suite Oria</i> (pág. 1 de 3).....	424
Imagen 130. <i>Villancico de la Rueda</i> (original de M. Villadegut) y correspondencia con los motivos melódicos de Pinedo en la <i>Suite Oria</i> (pág. 2 de 3).....	425
Imagen 131. <i>Villancico de la Rueda</i> (original de M. Villadegut) y correspondencia con los motivos melódicos de Pinedo en la <i>Suite Oria</i> (pág. 3 de 3).....	426
Imagen 132. Esquema de las armonías por cuartas en el inicio de <i>Villancico</i> en <i>Suite Oria</i> . Elaboración propia (volumen II, anexo 11, págs. 218-219, cc1-12).....	427
Imagen 133. Motivo F1 en <i>Villancico</i> en la <i>Suite Oria</i> (volumen II, anexo 11, págs. 218-219, cc13-16).....	427
Imagen 134. Motivo F2 en <i>Villancico</i> en la <i>Suite Oria</i> (volumen II, anexo 11, págs. 218-219, cc13-16).....	428
Imagen 135. Motivo F4 en <i>Villancico</i> en la <i>Suite Oria</i> (volumen II, anexo 11, pág. 219, cc17-20).....	428
Imagen 136. Motivo F5 en <i>Villancico</i> en la <i>Suite Oria</i> (volumen II, anexo 11, págs. 222-223, cc40-47).....	429
Imagen 137. Motivo F6 en <i>Villancico</i> en la <i>Suite Oria</i> (volumen II, anexo 11, págs. 222-223, cc40-47).....	429
Imagen 138. Reducción a dos pentagramas de la cadencia final en <i>Villancico</i> de la <i>Suite Oria</i> (volumen II, anexo 11, pág. 238, cc139-141).....	430
Imagen 139. <i>En el portal de Belén</i> , de Muro en Cameros y su correspondencia con los motivos empleados por Pinedo en la <i>Suite Oria</i> (cuaderno I, n.º 2).....	433
Imagen 140. <i>El niño perdido</i> , de Muro en Cameros y su posible correspondencia en la <i>Suite Oria</i> (cuaderno I, n.º 4 y volumen II, anexo 11, pág. 239, cc1-5).....	433
Imagen 141. <i>Ya se van los quintos</i> , de Laguna de Cameros y la correspondencia en la obra de Pinedo en la <i>Suite Oria</i> (cuaderno II, n.º 94).....	434
Imagen 142. <i>Canto de la sierra de Cameros</i> en las versiones de Inzenga y de Pinedo (pentagrama inferior, volumen II, anexo 11, págs. 241-243, cc25-43).....	436
Imagen 143. Esquema de la base armónica –segundo plano sonoro– en <i>Canción</i> de la <i>Suite Oria</i> . Elaboración propia.....	437
Imagen 144. Motivo F1 en <i>Canción</i> de la <i>Suite Oria</i> (volumen II, anexo 11, págs. 239-240, cc1-9).....	437
Imagen 145. Motivo F2 en <i>Canción</i> de la <i>Suite Oria</i> (volumen II, anexo 11, pág. 240, cc9-16).....	438
Imagen 146. Motivo F3 en <i>Canción</i> de la <i>Suite Oria</i> (volumen II, anexo 11, págs. 241-242, cc25-33).....	438
Imagen 147. Motivo F4 en <i>Canción</i> de la <i>Suite Oria</i> (volumen II, anexo 11, pág. 243, cc35-43).....	438
Imagen 148. Motivos F5 y F6 en <i>Canción</i> de la <i>Suite Oria</i> (volumen II, anexo 11, pág. 246, cc58-63).....	439
Imagen 149. <i>Verde está la hoja</i> , de Almarza de Cameros, y su correspondencia con la <i>Danza</i> de la <i>Suite Oria</i> (cuaderno I, n.º 42 y volumen II, anexo 11, págs. 247-248, cc5-20).....	441
Imagen 150. <i>La Virgen Blanca</i> , de Ventosa, tal y como la recogió Pinedo y en su adaptación a la <i>Suite Oria</i> (cuaderno II, n.º 93 y volumen II, anexo 11, págs. 249-250, cc22-30, págs. 253-254, cc52-59).....	443
Imagen 151. <i>Ya está el pájaro verde</i> , de Logroño, y la modificación a la que la somete para su empleo en la <i>Suite Oria</i> (cuaderno I, n.º 11 y volumen II, anexo 11, pág. 252, cc43-50).....	444
Imagen 152. Motivo F1 en <i>Danza</i> de la <i>Suite Oria</i> (volumen II, anexo 11, págs. 247-248, cc5-20).....	445



---

Imagen 153. Motivo F2 en <i>Danza de la Suite Oria</i> (volumen II, anexo 11, págs. 249-250, cc22-36)....	445
Imagen 154. Motivo F3 en <i>Danza de la Suite Oria</i> (volumen II, anexo 11, págs. 249-250, cc22-36)....	445
Imagen 155. Motivo melódico F4 en <i>Danza de la Suite Oria</i> (volumen II, anexo 11, págs. 252-253, cc43-54).....	446
Imagen 156. Motivo F5 en <i>Danza de la Suite Oria</i> (volumen II, anexo 11, págs. 253-254, cc52-60)....	446
Imagen 157. Motivo F6 en <i>Danza de la Suite Oria</i> (volumen II, anexo 11, pág. 255, cc62-65).....	447
Imagen 158. Esquema armónico del <i>ostinato</i> y pedal en <i>Danza de la Suite Oria</i> (volumen II, anexo 11, págs. 253-256, cc51-72). Elaboración propia. ....	447
Imagen 159. Motivo F7 en <i>Danza de la Suite Oria</i> (volumen II, anexo 11, págs. 257-258, cc77-84)....	448
Imagen 160. Broma musical en <i>Danza de la Suite Oria</i> (volumen II, anexo 11, pág. 260, cc161-162). ....	448
Imagen 161. Ejemplo de un fragmento de contrapunto libre tomado del libro de H. Searle (pág. 13): <i>My hearth is inditing</i> de H. Purcell.....	451
Imagen 162. Imágenes combinadas de una almazuela, el esquema paradigmático y un análisis de dos páginas de la <i>Suite Oria</i> . Elaboración propia. ....	455
Imagen 163. AIER. MN/36. Boceto para el decorado de <i>Nájera</i> de <i>Viejo arcón</i> . ....	460
Imagen 164. Comparación entre la primera melodía empleada por Pinedo en <i>Danza</i> y las recogidas por Fernández Rojas y el propio Pinedo en sus trabajos como folcloristas. ....	462
Imagen 165. Melodías B, C, D y E de Anguiano en correspondencia con su empleo en <i>Danza</i> de <i>Nájera</i> , en <i>Viejo arcón</i> .....	462
Imagen 166. AMTH. Página del folclore de Anguiano empleado en <i>Viejo arcón</i> . Autógrafo de Pinedo de la toma de campo. ....	463
Imagen 167. <i>Danza</i> de Anguiano con las melodías escogidas por Pinedo para <i>Nájera</i> , de entre las nueve originales de aquella localidad (volumen II, anexo 11, págs. 269-280).....	464
Imagen 168. <i>Danza del árbol</i> en San Asensio, entorno de <i>Nájera</i> . Fotografía: Carlos Blanco Ruiz....	466
Imagen 169. Acompañamiento a base de <i>ostinato</i> variado en el número <i>Danza</i> de <i>Nájera</i> de <i>Viejo arcón</i> con agrupamiento por semifrases (volumen II, anexo 11, págs. 269-271, cc4-23) .....	467
Imagen 170. Reducción armónica de los últimos compases en la <i>Danza</i> de <i>Nájera</i> en <i>Viejo arcón</i> (volumen II, anexo 11, pág. 280, cc102-106).....	467
Imagen 171. Melodía de <i>Hoy, infante doncel</i> , en las propuestas de Fernández Rojas y de Pinedo (volumen II, anexo 11, págs. 281 y 282, cc2-11).....	468
Imagen 172. <i>Coro</i> en <i>Nájera</i> de <i>Viejo arcón</i> . Reducción propia a partir de la armonización homofónica de Pinedo (volumen II, anexo 11, págs. 281 y 282). ....	469
Imagen 173. Serie dodecafónica como contramelodía al coro de <i>Nájera</i> en <i>Viejo arcón</i> (volumen II, anexo 11, pág. 281, cc2-3).....	470
Imagen 174. AIER. MN/36. Boceto para el decorado de <i>Calahorra</i> de <i>Viejo arcón</i> . ....	473
Imagen 175. Melodía empleada en <i>Calahorra</i> , tal y como fue recogida por Pinedo y tal y como aparece en <i>Viejo arcón</i> (volumen II, anexo 11, págs. 283 y 284, cc1-17). ....	474
Imagen 176. Contramelodía 1 en <i>Calahorra</i> de <i>Viejo arcón</i> (volumen II, anexo 11, págs. 281 y 282, cc2-9).....	475
Imagen 177. Contramelodía 2. Serie dodecafónica 1 en <i>Calahorra</i> de <i>Viejo arcón</i> (volumen II, anexo 11, pág. 282, cc10-17).....	476
Imagen 178. Contramelodía 3 en <i>Calahorra</i> de <i>Viejo arcón</i> (volumen II, anexo 11, págs. 282-285, cc18-25).....	476
Imagen 179. Contramelodía 4 en <i>Calahorra</i> de <i>Viejo arcón</i> (volumen II, anexo 11, págs. 282-285, cc18-25).....	476
Imagen 180. Contramelodía 5 en <i>Calahorra</i> de <i>Viejo arcón</i> (volumen II, anexo 11, págs. 286 y 287, cc26-33).....	477
Imagen 181. Contramelodía 6 en <i>Calahorra</i> de <i>Viejo arcón</i> (volumen II, anexo 11, págs. 286 y 287, cc26-33).....	477
Imagen 182. Contramelodía 7. Serie dodecafónica 2 en <i>Calahorra</i> de <i>Viejo arcón</i> (volumen II, anexo 11, pág. 287, cc34-41).....	477
Imagen 183. Contramelodía 8 en <i>Calahorra</i> de <i>Viejo arcón</i> (volumen II, anexo 11, pág. 289, cc50-57). ....	478
Imagen 184. Melodía A por aumentación y contramelodía 10 en <i>Calahorra</i> de <i>Viejo arcón</i> (volumen II, anexo 11, pág. 293-294, cc82-88).....	478
Imagen 185. Cadencia final en <i>Calahorra</i> de <i>Viejo arcón</i> (volumen II, anexo 11, pág. 294, cc88-90). Reducción propia. ....	479
Imagen 186. AIER. MN/36. Boceto para el decorado de <i>Santo Domingo de la Calzada</i> en <i>Viejo arcón</i> . ....	480

Imagen 187. Inicio de la parte vocal en el final de <i>Santo Domingo de Viejo arcón</i> (volumen II, anexo 11, pág. 295, cc200-208).....	483
Imagen 188. AIER. MN/36. Boceto para el decorado de <i>Alfaro</i> en <i>Viejo arcón</i> .....	484
Imagen 189. Clarines en el inicio de <i>Alfaro</i> en <i>Viejo arcón</i> (volumen II, anexo 11, pág. 300, cc1-6) .	485
Imagen 190. Reconstrucción del <i>Canto del ciego</i> en <i>Alfaro</i> (volumen II, anexo 11, págs. 301-302, cc17-33).....	486
Imagen 191. Serie 1 en su versión original (O) y retrógrada (R) en <i>Alfaro</i> de <i>Viejo arcón</i> (volumen II, anexo 11, págs. 300-302).....	487
Imagen 192. Disposición en paralelo de las líneas melódicas principales en <i>Alfaro</i> de <i>Viejo arcón</i> (volumen II, anexo 11, pág. 301).....	487
Imagen 193. Serie 2, tal y como aparece en los violonchelos, en <i>Alfaro</i> de <i>Viejo arcón</i> (volumen II, anexo 11, pág. 303, c36-43).....	488
Imagen 194. AIER. MN/36. Boceto para el decorado de <i>Haro</i> en <i>Viejo arcón</i> .....	489
Imagen 195. Melodía folclórica (F1) en el inicio de <i>Haro</i> (cc1-17) de <i>Viejo arcón</i> (volumen II, anexo 11, págs. 305-307, cc1-16).....	490
Imagen 196. Correspondencia entre la melodía F1 por aumentación en <i>Haro</i> y <i>La venia</i> de Zarratón. Se han colocado alineados verticalmente, aunque la melodía popular no tiene barras de compás.....	491
Imagen 197. Melodía F2 en <i>Haro</i> de <i>Viejo arcón</i> (volumen II, anexo 11, pág. 310, cc18-34) y <i>Baile</i> (danza n.º 1 de las 7 danzas de Zarratón).....	492
Imagen 198. Motivo melódico F3 en <i>Haro</i> de <i>Viejo arcón</i> (volumen II, anexo 11, pág. 310, cc19-24).....	492
Imagen 199. Motivo melódico F4 en <i>Haro</i> de <i>Viejo arcón</i> .....	492
Imagen 200. Motivo melódico F5 en <i>Haro</i> de <i>Viejo arcón</i> .....	493
Imagen 201. Motivo melódico F6 en <i>Haro</i> de <i>Viejo arcón</i> .....	493
Imagen 202. Tejido contrapuntístico que realizan las melodías F3, F4, F5 y F6 sobre la melodía principal F2 en <i>Haro</i> de <i>Viejo arcón</i> .....	493
Imagen 203. Parte vocal en <i>Coral</i> , dentro de <i>Haro</i> , quinto cuadro de <i>Viejo arcón</i> (volumen II, anexo 11, págs. 311-313, cc2-18).....	495
Imagen 204. AIER. MN/36. Boceto para el decorado de <i>Cervera</i> en <i>Viejo arcón</i> .....	497
Imagen 205. Comparación del <i>ostinato</i> en <i>Aurora</i> (volumen II, anexo 11, pág. 207, cc1-4) y en <i>Cervera</i> (volumen II, anexo 11, pág. 314, cc1-2) de <i>Viejo arcón</i> .....	499
Imagen 206. Compases finales en la parte vocal de <i>Cervera</i> en <i>Viejo arcón</i> (volumen II, anexo 11, págs. 322 y 323, cc66-74).....	501
Imagen 207. AIER. MN/36. Boceto para el decorado de <i>Arnedo</i> en <i>Viejo arcón</i> .....	502
Imagen 208. Melodías F1 y F2 en <i>Arnedo</i> de <i>Viejo arcón</i> .....	503
Imagen 209. Melodía F3 en <i>Arnedo</i> de <i>Viejo arcón</i> .....	504
Imagen 210. Escalas cromáticas del segundo plano (cc1-9) en <i>Arnedo</i> de <i>Viejo arcón</i> .....	504
Imagen 211. Escalas cromáticas del segundo plano a partir del c26 (segundo <i>ostinato</i> ) en <i>Arnedo</i> de <i>Viejo arcón</i> .....	505
Imagen 212. Resolución armónica en los compases finales de <i>Arnedo</i> en <i>Viejo arcón</i> . Reducción propia.....	505
Imagen 213. AIER. MN/36. Boceto para el decorado de <i>Torrecilla</i> en <i>Viejo arcón</i> .....	506
Imagen 214. Motivos melódicos populares empleados en <i>Torrecilla</i> de <i>Viejo arcón</i> , con su identificación por título y localidades.....	509
Imagen 215. Series dodecafónicas –o misma serie con distintos valores rítmicos– empleadas por Pinedo en <i>Torrecilla</i> de <i>Viejo arcón</i> .....	510
Imagen 216. AIER. MN/36. Segundo boceto (Cuadro 10º) para el decorado de <i>Logroño</i> en <i>Viejo arcón</i> .....	512
Imagen 217. Grabado del "osculum infame" de una bruja al demonio en una ilustración de la época que representa el aquelarre, dentro del <i>Compendium Maleficarum</i> de 1608, de Francesco Maria Guazzo.....	513
Imagen 218. Ocho primeras series dodecafónicas vocales en <i>Logroño</i> de <i>Viejo arcón</i> (volumen II, anexo 11, págs. 324-333).....	517
Imagen 219. Series 2 y 3 con sus correspondencias interválicas en <i>Logroño</i> de <i>Viejo arcón</i> (volumen II, anexo 11, págs. 324-325, cc7-11).....	518
Imagen 220. Planos sonoros en los compases iniciales en <i>Logroño</i> (V2) de <i>Viejo arcón</i> (volumen II, anexo 11, pág. 334, cc1-3).....	521
Imagen 221. AIER. LEP. Apuntes melódicos de los cc8-24 no empleados en la versión final del <i>Himno Provincial</i> .....	537
Imagen 222. AIER. LEP. Estudios de silabeo en líneas melódicas entre los apuntes del Himno.....	538

Imagen 223. Melodía en la sección 2 del <i>Himno Provincial</i> (volumen II, anexo 11, págs. 339-340, cc8-23).....	543
Imagen 224. Armonización a base de acordes con agregados. (p) = notas de paso del <i>Himno Provincial</i> (volumen II, anexo 11, pág. 339, cc8-15). .....	544
Imagen 225. Armonización considerando más notas de adorno del <i>Himno Provincial</i> (volumen II, anexo 11, pág. 339, cc8-15).....	544
Imagen 226. Puente previo al estribillo en los cc86-91 del <i>Himno Provincial</i> (volumen II, anexo 11, pág. 344, cc86-91).....	545
Imagen 227. Sección del estribillo del <i>Himno Provincial</i> (volumen II, anexo 11, pág. 345, c107-110).546	
Imagen 228. AIER. LEP. Bocetos de elaboraciones verticales de series dodecafónicas en los apuntes del <i>Himno</i> . Lo que está parcialmente borrado es la serie de doce sonidos y lo que hay abajo, realmente está dado la vuelta y es lo que pertenece al <i>Himno</i> . .....	548
Imagen 229. Transliteración del anterior boceto y de la serie empleada por Pinedo, tal y como la numeró. ....	549
Imagen 230. AIER (LEP/0012). Primera página orquestada de <i>Marcha</i> [EP 401] de Eliseo Pinedo.....	560
Imagen 231. Los mismos primeros compases de la <i>Marcha</i> en la versión de reducción orquestal. ...	560
Imagen 232. AIER. LEP. Inicio del manuscrito de <i>La mano</i> [EP 501].....	562
Imagen 233. AIER. LEP. Compases finales de <i>Primer amor</i> . Tras la doble barra final se puede ver la indicación de diversos patrones de ritmo de batería. ....	564
Imagen 234. Motivo rítmico característico al inicio de la melodía de <i>El tambor de guerra</i> [EP 503] .564	
Imagen 235. Motivo rítmico y melódico inicial en <i>Me duele España</i> [EP 504] (volumen II, anexo 11, pág. 356, cc1-2). ....	566
Imagen 236. AIER. LEP. Compases iniciales de <i>Adolescencia</i> . Transliteración en volumen II, anexo 11, págs. 358-359). ....	567
Imagen 237. AIER. LEP. Página del autógrafo de <i>María es la caña</i> . Los cuatro pentagramas superiores son la parte coral y los cuatro inferiores la reducción orquestal. ....	568
Imagen 238. AIER. LEP. Primera página manuscrita del <i>Andantino</i> [EP 508]. Primera sección de la fuga a cuatro voces. Transliteración en volumen II, anexo 11, pág. 360.....	569

## LISTADO DE TABLAS

Tabla 1. Listado cronológico de las Ediciones Musicales Eliseo Pinedo. Elaboración propia.....	49
Tabla 2. Archivo del RCSMM y boletines de notas en el AMTH. Expediente académico de Eliseo Pinedo. Elaboración propia.....	59
Tabla 3. ACPMLR. Presupuesto de Festejos/Banda en el Ayuntamiento de Logroño. Elaboración propia.....	111
Tabla 4. ACPMLR. Presupuesto de la Academia-Conservatorio entre los años 1955-1972. Elaboración propia.....	124
Tabla 5. Clasificación funcional de los cancioneros de Eliseo Pinedo. Elaboración propia.....	182
Tabla 6. Agrupación de las canciones recopiladas por Pinedo por localización geográfica. Elaboración propia.....	184
Tabla 7. Resumen de los planteamientos modales y estructuras melódicas de las <i>Siete Danzas de Zarratón</i> según el texto de la revista <i>Berceo</i> , complementada para este estudio. Elaboración propia.....	191
Tabla 8. Relación de números que componen <i>El Montañés</i> [EP 101].....	256
Tabla 9. Relación de números que componen <i>La Masía del Cuervo</i> [EP 102].....	267
Tabla 10. Relación de números que componen <i>Ernestina</i> [EP 103].....	276
Tabla 11. Relación de números que componen <i>La Titiritaina</i> [EP 104].....	295
Tabla 12. Estructura del N.º 10. <i>Parodia de Ópera</i> de <i>La Titiritaina</i> . Elaboración propia.....	303
Tabla 13. Relación de números que componen <i>Paloma la desdeñosa</i> [EP 105].....	311
Tabla 14. Relaciones tonales dentro del <i>Preludio</i> de <i>Paloma la desdeñosa</i> y su referencia a los números originales en el sainete. Elaboración propia.....	312
Tabla 15. Relación de números que componen <i>S. E. El Sainete</i> [EP 106].....	324
Tabla 16. Estructura y referencia de citas a zarzuelas en el N.º 1 de <i>S. E. El Sainete</i> . Elaboración propia.....	327
Tabla 17. Catalogación y relación de obras de "Bailables y Género pequeño" [EP 200]. Elaboración propia.....	354
Tabla 18. Clasificación de las obras de "Bailables y Género pequeño". Elaboración propia.....	355
Tabla 19. Esquemas estructurales y tonales de los pasodobles del apartado EP 200 del catálogo de Eliseo Pinedo. Las zonas sombreadas indican ausencia de esta parte de la estructura. Elaboración propia.....	360
Tabla 20. Catalogación de los distintos números y movimientos de <i>Viejo arcón</i> .....	458
Tabla 21. Esquema estructural de <i>Danza</i> en <i>Viejo arcón</i> . Elaboración propia.....	465
Tabla 22. Estructura de <i>Calahorra</i> en <i>Viejo arcón</i> a partir de los motivos melódicos. Elaboración propia.....	475
Tabla 23. Esquema estructural comparativo de <i>Villancico (Suite Oria)</i> y <i>Santo Domingo (Viejo arcón)</i> . Las secciones sombreadas en oscuro son las que faltan en cada versión. Elaboración propia.....	481
Tabla 24. Esquema paradigmático de <i>Baile</i> , en <i>Haro</i> , de <i>Viejo arcón</i> . Elaboración propia.....	490
Tabla 25. Esquema comparativo de la estructura en <i>Aurora</i> de <i>Suite Oria</i> y en <i>Cervera</i> de <i>Viejo arcón</i> . Elaboración propia.....	498
Tabla 26. Esquema estructural de <i>Arnedo</i> en <i>Viejo arcón</i> . Elaboración propia.....	503
Tabla 27. Esquema comparativo de las estructuras y elementos paradigmáticos en <i>Canción (Suite Oria)</i> y <i>Torrecilla (Viejo arcón)</i> . Elaboración propia.....	507
Tabla 28. Tabla comparativa de la estructura según contenido por secciones en la <i>Danza</i> de <i>Suite Oria</i> y en <i>Logroño</i> de <i>Viejo arcón</i> (versiones 1 y 2). Elaboración propia.....	522
Tabla 29. Esquema de algunas características comunes a los distintos cuadros de <i>Viejo arcón</i> . Elaboración propia.....	531
Tabla 30. Secciones, tonalidades y letra en el <i>Himno Provincial</i> . Elaboración propia.....	539
Tabla 31. Relación de números que componen <i>El Montañés</i> [EP 101].....	658
Tabla 32. Relación de números que componen <i>La Masía del Cuervo</i> [EP 102].....	659
Tabla 33. Relación de números que componen <i>Ernestina</i> [EP 103].....	660
Tabla 34. Relación de números que componen <i>La Titiritaina</i> [EP 104].....	660
Tabla 35. Relación de números que componen <i>Paloma la desdeñosa</i> [EP 105].....	661
Tabla 36. Relación de números que componen <i>S.E. El sainete</i> [EP 106].....	661

## LISTADO DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Evolución demográfica de las localidades de Zarratón y Haro entre 1571 y 1930. Elaboración propia a partir de Madoz (2008 [1845], págs. 215-216), Govantes (1846, págs. 219, 347) e Instituto Nacional de Estadística .....	36
Gráfico 2. ACPMLR. Presupuesto en pesetas, en paralelo, destinados a la Banda y a Festejos por el Ayuntamiento de Logroño. Elaboración propia.....	112
Gráfico 3. ACPMLR. Evolución del porcentaje de los presupuestos destinados por el Ayuntamiento de Logroño a la Banda frente al total de Festejos. Elaboración propia. ....	112
Gráfico 4. ACPMLR. Evolución del número de matrículas de la Academia y Conservatorio de Logroño entre los años 1954 y 1971. Elaboración propia .....	122
Gráfico 5. ACPMLR. Presupuesto de la Academia-Conservatorio entre los años 1955-1972. Elaboración propia .....	124
Gráfico 6. ACPMLR. Valoración de los porcentajes que suponen las subvenciones de la Diputación y los ingresos por matrículas respecto del total del presupuesto gestionado por la Academia/Conservatorio entre los años 1955-1972. Elaboración propia. ....	125
Gráfico 7. Clasificación de los cancioneros de Eliseo Pinedo por soporte físico. ....	181
Gráfico 8. Sectores de la clasificación funcional en el folclore de Pinedo. Elaboración propia.....	183
Gráfico 9. Agrupación por zonas (partidos judiciales). Elaboración propia.....	185
Gráfico 10. Catálogo de la música original de Eliseo Pinedo por grupos. El primer valor es el número de obras. El segundo, el porcentaje respecto del total. Elaboración propia. ....	213
Gráfico 11. Obras compuestas por Eliseo Pinedo agrupadas por fechas. Elaboración propia. ....	214
Gráfico 12. Número de piezas musicales por obra teatral. El lineal (promedio) es once números. Elaboración propia. ....	239
Gráfico 13. Número de actos (azul) y de cuadros (naranja) por obra teatral. Elaboración propia.....	239
Gráfico 14. Esquema paradigmático de los primeros 17 compases del Preludio de La Titiritaina. Elaboración propia. ....	298
Gráfico 15. Musicalizaciones de las obras de José Eizaga, unitaria y porcentualmente por autor. Elaboración propia. ....	323
Gráfico 16. Obras para "Bailables y Género pequeño" compuestas por Eliseo Pinedo. El primer número indica la cantidad. El segundo, el porcentaje respecto del grupo. Elaboración propia.....	355
Gráfico 17. Esquema estructural y paradigmático de 1. <i>Aurora</i> de la <i>Suite Oria</i> . Elaboración propia. ....	422
Gráfico 18. Esquema estructural y paradigmático del <i>Villancico</i> de la <i>Suite Oria</i> . Elaboración propia. ....	431
Gráfico 19. Esquema estructural y paradigmático de la <i>Canción</i> de la <i>Suite Oria</i> . Elaboración propia. ....	440
Gráfico 20. Esquema estructural y paradigmático de la <i>Danza</i> de la <i>Suite Oria</i> . Elaboración propia. ....	450
Gráfico 21. Esquemas estructurales de Canto del ciego (cc7-35) y Romance (cc36-69) en <i>Alfaro de Viejo arcón</i> . Elaboración propia. ....	486
Gráfico 22. Esquema paradigmático y estructural de los primeros 39 compases de <i>Logroño</i> [V1] en <i>Viejo arcón</i> . Elaboración propia. ....	514

## ANEXOS

### Anexo 1. Acta de nacimiento

Folio 53

Acta de nacimiento

NÚMERO Cincuenta y tres

Pedro Eliseo Pinedo y Lopez [sic]

En la villa de Zarratón, la [sic] Rioja á las diez del día tres de diciembre de mil novecientos ocho, ante D. Valentín Terrazas, Juez municipal, y D. Vicente García, Secretario, compareció Pedro Pinedo Balzola [...] solicitando que se inscriba en el registro Civil un niño; y a tal efecto, como padre del mismo, declaro:

Que dicho niño nació en esta villa el día anterior á las siete.

Que es hijo legítimo del compareciente natural de esta villa provincia de Logroño de edad veintiocho años, de profesión zapatero y de Elisa López Cereceda natural de Rodezno provincia de Logroño de edad de 24 años.

[Folio 53v]

Que es nieto, por línea paterna, de Marcelo Pinedo Pérez natural de Baños y de Inocencia Balzola Arrate natural de esta villa y por línea materna de Bruno López Martínez natural de Rodezno y de Florentina Cereceda Pérez natural de Hervías.

Y que al expresado niño se le pondrán los nombres de Pedro Eliseo.

Todo lo cual presenciaron como testigos Paulino Arrate [desconocido] y Jesús Negueruela [desconocido] mayores de edad de esta vecindad.

Leída íntegramente este acta, é invitadas las personas que deben suscribirla á que la leyeran por sí mismas, si así lo creían conveniente, se estampó en ella el sello del Juzgado municipal, y la firmaron el Sr. Juez, el declarante y testigos y de todo ello, como Secretario, certifico.

[Firmas]

Folio 58

## ACTA DE NACIMIENTO

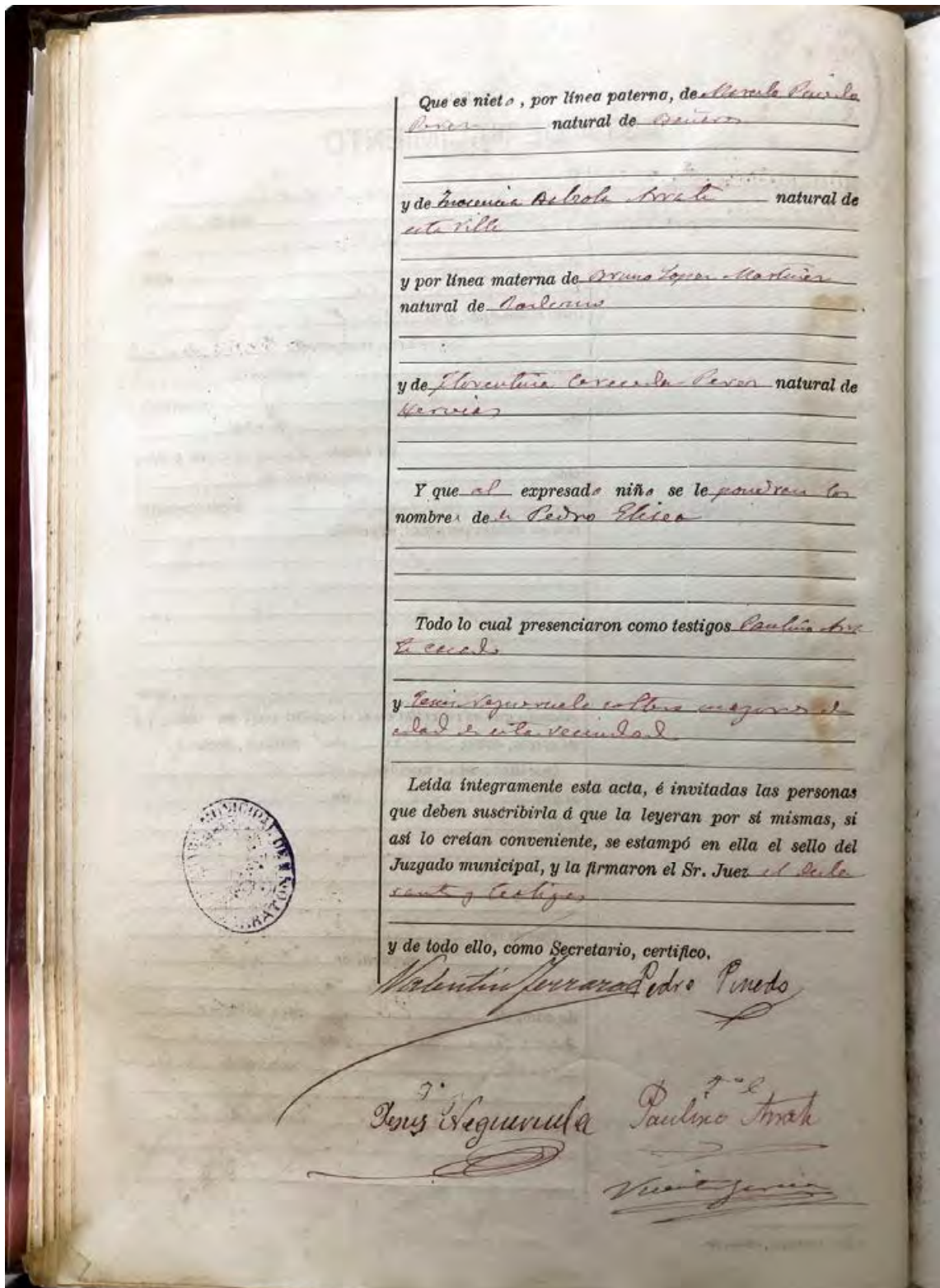
NÚMERO Quince y tres  
Pedro Eliseo Pinedo,  
Lopez.

E. de la Villa y Barralón de Argei  
a las cin del día tres  
de diciembre de \_\_\_\_\_ de  
mil novecientos y veinte, ante  
D. Valentin Ferreras  
Juez municipal, y D. Vicente Garcia  
Secretario, comparecia Pedro Pinedo  
Arce natural de \_\_\_\_\_  
provincia de \_\_\_\_\_  
de \_\_\_\_\_ de edad  
de estado \_\_\_\_\_ su profes-  
sion \_\_\_\_\_ domiciliado en \_\_\_\_\_  
según acreditó  
con su cédula personal, expedida \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_, soli-  
citando que se inscriba en el Registro civil un niño; y  
al efecto, como padre del mismo, declara:  
Que dicho niño nació en esta villa  
el día anterior de \_\_\_\_\_  
a las veinte

Que es hijo legítimo el compareciente  
natural de esta villa  
provincia de Logroño  
de edad de veintiocho años, de profesión  
Agente y de Eliseo Lopez Co  
recido natural de San Juan  
provincia de Logroño de edad de 24  
años

(1) Profesión, oficio, etc.





## **Anexo 2. Ediciones Musicales E. Pinedo López**

*Aguacate* (son cubano) y *Carnaval (blues-fox)*, ambos con letra de R. Arízaga<sup>790</sup>, impresos en libros diferentes<sup>791</sup> en 1936, con indicación en portada de la dirección de la editorial como “Plaza de Canalejas, 28” y que aparece tachado y sustituido, a mano, por “19 de julio, 12-14”. Tal y como recuerda la contraportada ya estaban publicados por Pinedo *Los fatos* (pasodoble) y *Flor del Danubio* (vals), aunque no se han podido localizar copias de la edición de estas dos primeras obras.

*Rioja Santiago* (pasodoble), no localizado ningún ejemplar, pero se ha ubicado en esta posición cronológica por las contraportadas de las obras previas y posteriores. S.f.

*Muñequita (fox-canción)* y *Es mi canción (slow)*, ambas con letra de Bene Pinedo. En Depósito Legal de E. Pinedo López en C/ 19 de julio, 12-14 de Haro. Las tipografías de los títulos son las empleadas posteriormente por los Talleres de estampación de Música MAR-QUETS de Barcelona, aunque no aparece su marca comercial ni fecha por ningún lado.

*Marisa* (vals), con letra de Fernando Díaz [Cormenzana]<sup>792</sup> y *Tarde de sol* (pasodoble) con letra de “Bene” Pinedo, impreso en Talleres de estampación de Música MAR-QUETS de Barcelona. “Dos creaciones de la Orquestina IDEAL JAZZ”. Depósito de E. Pinedo López en C/ 19 de julio, 12-14 de Haro, s.f.

*Yo soñé* (tango canción) con letra de “Bene” Pinedo y *Tango amigo* (tango) con letra de R. Arízaga. S. f.

*Estoy enamorada (fox-trot)* con letra de “Bene” Pinedo y *Azabache* (danzón) con letra de F. Díaz Cormenzana. Talleres de Música MAR-QUETS de Barcelona. Anuncia su interpretación por el “excelente conjunto ‘Los Trashumantes’ con su genial director Miguel Vicens y la simpática vocalista Francis Ramírez [fotos de ambos en portada]”. S.f.

*Agonía de amor (melodía-fox)* con letra de Fernando Díaz [Cormenzana] y *Ríe, muñeca, ríe (fox-canción)* con letra de “RABEDI”. “Dos creaciones magistralmente interpretadas por la

---

<sup>790</sup> Biografía breve en anexo 3.

<sup>791</sup> Aunque se recuerda que era habitual la publicación en grupos de dos obras por edición, en este caso fueron realizadas por separado, con la misma portada pero diferente color (impresión en color monocromo).

<sup>792</sup> Biografía breve en anexo 3.

Orquesta ROGER GASTÓN” en Ediciones E. Pinedo. Imprenta: Talleres de estampación de Música MAR-QUETS de Barcelona.

Con copyright de 1946 publica *Oro y grana* (pasodoble) y *Cambia el disco* (corrido) con letra de F[ernando] Díaz [Cormenzana]. Está dedicada la publicación “A la Orquesta IDEAL JAZZ en testimonio de mutuo y sincero agradecimiento”.

Con copyright de 1947 se edita *Luna de plata* (zambra) y *Lotería, lotería* (marchiña), ambas del sainete lírico *Paloma la desdeñosa*, con letra de José Eizaga<sup>793</sup>. Contiene una referencia al registro en la “Sdad. Gral. de Autores de España.-SECCIÓN LÍRICOS.-Litografía.-Madrid, 1947”. A esta publicación le siguió otra, con las mismas características, que contenía otros dos números de *Paloma la desdeñosa*. Eran *Sangre torera* (pasodoble) y *Tu mantilla de blonda* (pasacalle).

De 1949<sup>794</sup> son *Un beso* (danzón) y ¡¡*Mujer, mujer, mujer!!* (fox rápido) “de la opereta Ernestina” con letra de Enrique Herмосilla<sup>795</sup>.

La última publicación de la que se tiene constancia en Ediciones E. Pinedo López está realizada y fechada en 1950 y contiene *Calla, calla, corazón* (canción bolero) y *Papi-mami* (fox), ambas con letra de Bene Pinedo.

---

<sup>793</sup> Biografía breve en anexo 3.

<sup>794</sup> SGAE. Centro de Documentación y Archivo. Así lo indica en la propia publicación y aparece el 14 de diciembre de 1949 como fecha a mano en lápiz azul con la descripción de los porcentajes de autoría (E. Herмосilla 15% y E. Pinedo 85%) en la copia entregada a la SGAE y registrada allí.

<sup>795</sup> Biografía breve en anexo 3.

Ordenadas cronológicamente (veinticinco obras publicadas entre 1936 y 1950)

1935 <sup>796</sup>	<i>Los fatos</i> (pasodoble) <sup>797</sup>
1935 <sup>798</sup>	<i>Flor del Danubio</i> (vals) <sup>799</sup>
1936 <sup>800</sup>	<i>Aguacate</i> (son cubano)
1936 <sup>801</sup>	<i>Carnaval</i> (blues-fox)
1936 <sup>802</sup>	<i>Rioja Santiago</i> (pasodoble) <sup>803</sup>
1936-1946 <sup>804</sup>	<i>Muñequita</i> (fox-canción)
1936-1946	<i>Es mi canción</i> <sup>805</sup> (slow)
1936-1946	<i>Marisa</i> (vals)
1936-1946	<i>Tarde de sol</i> (pasodoble)
1936-1946 <sup>806</sup>	<i>Yo soñé</i> (tango canción)
1936-1946	<i>Tango amigo</i> <sup>807</sup> (tango)

---

<sup>796</sup> AHPLR. Relación de obras del Registro de la Propiedad en La Rioja.

<sup>797</sup> No disponible la copia de EMEPL.

<sup>798</sup> AHPLR. Relación de obras del Registro de la Propiedad en La Rioja.

<sup>799</sup> No disponible la copia de EMEPL.

<sup>800</sup> AHPLR. Relación de obras del Registro de la Propiedad en La Rioja.

<sup>801</sup> AHPLR. Relación de obras del Registro de la Propiedad en La Rioja. Publicado en la primera mitad de 1936, según indica la sede social de EMEPL: Plaza Canalejas, 28 de Haro.

<sup>802</sup> Ubicada en esta fecha por las ediciones anteriores y por los anuncios de las posteriores.

<sup>803</sup> No disponible la copia de EMEPL.

<sup>804</sup> Fecha de la edición determinada por la dirección de la sede social de EMEPL: 19 de julio, 12-14, de Haro.

<sup>805</sup> Publicada conjuntamente con *Muñequita*.

<sup>806</sup> Según la dirección de la sede social de EMEPL: 19 de julio, 12-14, de Haro.

<sup>807</sup> Publicada conjuntamente con *Yo soñé*.

1936-1946	<i>Azabache</i> <sup>808</sup> (danzón)
1936-1946	<i>Estoy enamorada</i> <sup>809</sup> (fox-trot)
1936-1946	<i>Agonía de amor</i> (melodía-fox)
1936-1946	<i>Ríe, muñeca, ríe</i> <sup>810</sup> (fox-canción)
1946 <sup>811</sup>	<i>Oro y grana</i> (pasodoble),
1946	<i>Cambia el disco</i> <sup>812</sup> (corrido),
1947 <sup>813</sup>	<i>Luna de plata</i> (zambra), de <i>Paloma la desdenosa</i>
1947	<i>Lotería, lotería</i> <sup>814</sup> (marchiña), de <i>Paloma la desdenosa</i>
1947 <sup>815</sup>	<i>Sangre torera</i> (pasodoble), de <i>Paloma la desdenosa</i>
1947	<i>Tu mantilla de blonda</i> <sup>816</sup> (pasacalle), de <i>Paloma la desdenosa</i>
1949 <sup>817</sup>	<i>Un beso</i> (danzón), de <i>Ernestina</i>
1949	<i>¡¡Mujer, mujer, mujer!!</i> <sup>818</sup> (fox rápido), de <i>Ernestina</i>
1950 <sup>819</sup>	<i>Calla, calla, corazón</i> (canción bolero)
1950	<i>Papi-mami</i> <sup>820</sup> (fox).

---

<sup>808</sup> Esta obra y las tres siguientes se ubican en este período 1936-1946 por las referencias de las “Obras publicadas” de las contraportadas de las ediciones previas y posteriores.

<sup>809</sup> AHPLR. Relación de obras del Registro de la Propiedad en La Rioja. Publicada conjuntamente con *Azabache*, aunque la obra está datada en 1933.

<sup>810</sup> Publicada conjuntamente con *Agonía de amor*.

<sup>811</sup> Fecha indicada en la propia partitura editada por EMEPL.

<sup>812</sup> Publicada conjuntamente con *Oro y grana*.

<sup>813</sup> Fecha de la publicación en EMEPL. *Paloma la desdenosa* está compuesta en 1946.

<sup>814</sup> Publicada conjuntamente con *Luna de plata*.

<sup>815</sup> Fecha de la publicación en EMEPL. *Paloma la desdenosa* está compuesta en 1946.

<sup>816</sup> Publicada conjuntamente con *Sangre torera*.

<sup>817</sup> Fecha de la publicación en EMEPL. *Ernestina* está compuesta en 1944.

<sup>818</sup> Publicada conjuntamente con *Un beso*.

<sup>819</sup> Fecha de la publicación en EMEPL.

<sup>820</sup> Publicada conjuntamente con *Calla, calla, corazón*.

### **Anexo 3. Biografías breves de personas vinculadas con Eliseo Pinedo**

(En orden alfabético por primer apellido)

**Alonso Rosáenz, José Luis** (Logroño, 27 de febrero de 1928 - Logroño, 16 de marzo de 2019). Implicado en el mundo de las bandas de música desde su niñez, tocaba el clarinete y el oboe. Su enorme compromiso, aun no siendo la música su principal profesión, le permite llegar a ser profesor y director del Conservatorio de Logroño –desde octubre de 1978 hasta su dimisión y baja voluntaria en octubre de 1984–, director de la Escuela Municipal de Música de Logroño, director de la Banda de Música de Logroño (1970-2002), sucediendo a su profesor Eliseo Pinedo, y director de orquesta en los ciclos de zarzuela de la CLA Pepe Eizaga (1977-2003). Además, puso música a cincuenta canciones infantiles para orquesta y coro a partir de los cuentos de Cristina Hernández y compuso obras sobre danzas riojanas, valeses, villancicos o música coral. Escribió numerosos textos poéticos, de entre los que destaca *Cadencias del Alma* (2002). Recibió la Medalla de Oro de La Rioja en 1996. Fuente: elaboración propia a partir del archivo del CPMLR.

**Amela Guillot, Joaquín Juan** (La Sénia, Tarragona, 1932 – San Carlos de la Rápita, Tarragona, 6 de junio de 1999). Realizó estudios en el Conservatorio de Música de Valencia y en el de Barcelona con González Goma, Manuel Paláu y Joaquín Zamacois. Aunque trabajó inicialmente como funcionario de Correos, en 1963 decide dedicarse en exclusividad a la música, siendo Director de la Banda de Música de San Carlos de la Rápita y del Conservatorio de Música de Tarragona. Fue designado como director interino de la Banda de Haro en 1967 y como director oficial de la Banda y de la Academia Municipal en 1969 hasta su jubilación en 1996. Inició en 1968 los trámites legales para que el Ministerio de Educación y Ciencia reconociese oficialmente a la Escuela Municipal de Música de Haro (aunque no se estableció legalmente el Conservatorio de Haro hasta 1994). También propuso la creación de la Agrupación Musical Harense como manera legal de mantener la banda en un momento en el que muchas formaciones estaban desapareciendo por falta de apoyos municipales o provinciales. Impulsó una Coral Polifónica a la que dirigió conjuntamente con la banda, realizando también conciertos de piano como solista en numerosas ocasiones. Igualmente realizó un importante trabajo como arreglista y como compositor en la ciudad de Haro. Desarrolló una importante labor de proyección y de relación con otras bandas y de mejora de la calidad técnica que les permitió su participación en certámenes –consiguiendo el premio a la interpretación en el del Ayuntamiento de Vitoria en 1973– pese a su irregular relación con los responsables municipales y a sus problemas de salud. Fuente: de la Fuente Rosales (2005).

**Arízaga, Rafael.** Poseía un comercio de “Bisutería y Mercería. Quincalla y Lanás” en la Plaza de la Paz, 13 de Haro<sup>821</sup>. Llegó a formar parte, como concejal, de las Comisiones de Festejos del Ayuntamiento de Haro en 1929 y 1956 que incluían entre sus responsabilidades la Banda Municipal y escribió letras para algunas de las canciones a las que puso música Pinedo. Fuente: de la Fuente Rosales (2005).

**Ayala Domínguez, Pascual** (Logroño, 9 de febrero de 1925 – [desconocido]). Obtiene sus titulaciones de solfeo, clarinete, estética e historia en el Conservatorio de Música de Bilbao. Miembro de la Orquesta de la Sociedad de Conciertos de Logroño y de la Orquesta Blasco desde 1925. Actúa como primer clarinete y fagot en el Teatro Bretón de los Herreros de Logroño y ejerce la dirección de su propia orquesta. Funcionario de Hacienda, a partir del año 1945 se dedica a las enseñanzas de instrumentos de viento-madera (especialmente de saxofón, clarinete, oboe y fagot) y es parte del primer claustro de profesores (como profesor auxiliar) de la Academia Provincial de Música de Logroño. Fuente: elaboración propia a partir de datos del ACPMLR.

**Bacigalupe Eguiluz, José María** “Tío Mari” (n. 1902). Fue el músico más destacado de una familia vinculada a las actividades musicales de Haro que eran apodados como “los tamberlines” (de la Fuente Rosales, 2005, pág. 143). Accede como educando a la banda en 1913 donde llega a ser clarinete solista y su subdirector desde 1924 y hasta su jubilación en 1967, lo cual le valió que se le considerara como funcionario municipal. En la misma actúa con frecuencia en los tribunales internos de clasificación y admisión y forma parte del equipo de profesores de la Academia Municipal de Música de Haro. Miembro de la orquestina Ideal-Jazz (saxofón tenor) y empresario de una sala de baile. Vinculado a la Agrupación Recreativa Pro-Arte (ARPA) en diferentes cargos y responsabilidades musicales junto con Pinedo. Es dedicatario de una calle en Haro. Realizó numerosos trabajos de copista, como queda constatado por el sello con su firma que colocaba al final de los mismos, algunos para Pinedo. Fuente: de la Fuente Rosales (2005).

**Blasco Martínez, Lorenzo** (Enciso, 5 de septiembre de 1898 - [desconocido]). Realiza sus estudios musicales en el Conservatorio de Música de Zaragoza. Flauta, pianista y presidente de la Sociedad de Conciertos de Logroño. Fue profesor de Música de Educación y Descanso y asesor Musical de Radio Rioja y de la Sección Femenina de FET y de las JONS, donde impartió piano, canto, violín, flauta, guitarra, bandurria y acordeón. Dedicó gran parte de su vida a la docencia y participó habitualmente como maestro concertador en diversos teatros y formaciones

---

<sup>821</sup> Archivo propio. Programa de mano de fiestas de 1931.

orquestales de Logroño, especialmente con su propia orquesta (creada en 1919) en los estudios de Radio Rioja, Teatro Bretón y en el cuadro de la CLA, de la SAR y del Círculo La Amistad. Realizó composiciones, junto con Francisco Ábalos, sobre obras de José Eizaga. Fue profesor fundador, titular, subdirector y director de la Academia y posterior Conservatorio Profesional de Logroño hasta su jubilación en octubre de 1978. Fuente: elaboración propia a partir de datos del ACPMLR, Fandiño Pérez, Izquierdo Vozmediano y Salas Franco (2014) y Hernández Lázaro (2008).

**Cabañero García, José** (n. Puertollano, 29 de enero de 1906 - [desconocido]). Director de la Banda Municipal de Porzuna (1932), Herencia (1934) y de la Diputación Provincial de Ciudad Real (1944), obtiene la plaza, por concurso, de la Municipal de Logroño (1953). Tras disolver esta Banda en noviembre de 1953, pasa a la excedencia forzosa en mayo de 1955 –con un 80% del sueldo más los derechos y antigüedades correspondientes–, pese a que su residencia estuvo fuera de Logroño desde 1958 hasta su jubilación en 1976. Fuente: elaboración propia a partir de datos del expediente personal en el Archivo del Ayuntamiento de Logroño.

**Díaz Cormenzana, Fernando** (“Almédora”). Amigo personal de Pinedo, era aficionado al teatro como actor, autor y director artístico y escénico. Fue jefe de la Delegación de Prensa y Propaganda en 1938. Miembro de las juntas de la Agrupación Artística Harense y de la Agrupación Recreativa Pro-Arte (ARPA). Autor de letras en numerosas canciones para músicos locales, suyo es el libreto de la zarzuela *El montañés* (1942), con música de Pinedo, que fue premiada en 1947. Fuentes: Rivero Noval (2001), de la Fuente Rosales (2005).

**Eizaga Otañes, José** (Casalarreina, 26 de diciembre de 1891 - Logroño, 21 de marzo de 1964). En su época de bachillerato se vinculó con los grupos locales de teatro de Logroño. Al trasladarse a Madrid a estudiar en la Escuela de Caminos se incrementa esa afición, actuando como figurante en numerosos teatros de la capital. Tras un paso laboral por Cataluña vuelve a Logroño dentro del Cuerpo de Ayudantes de Obras Públicas en la Diputación de Logroño. Al conseguir el traslado a Logroño, se introduce de lleno en todas las variables del mundo del teatro de la ciudad. A finales de la década de los veinte se orienta a la dirección escénica y a la creación. Funda en 1929 la Compañía Lírica de Aficionados (CLA) con quienes representa gran número de zarzuelas y que adoptaría el nombre de “CLA Pepe Eizaga” tras su fallecimiento. En 1933, a la vez que compagina su trabajo y las actividades líricas, funda –con otros accionistas– y es el director artístico de la primera Cadena de Radiodifusión en la provincia de Logroño, denominada Radio Rioja EAJ-18 Logroño. Su profesión de funcionario de la Diputación como Ayudante de Obras Públicas no le impidió desarrollar una inmensa labor en el campo de la promoción cultural y de la creación en el ámbito teatral. Su trabajo se prolonga en todos los

campos durante la II República, la Guerra Civil y la posguerra. También fue vicepresidente de la Asociación de la Prensa de Logroño. Pinedo puso música a tres de las obras escritas por Eizaga en los años cuarenta y cincuenta: *La Titiritaina* (1944), *Paloma la desdeñosa* (1946) y *S. E. El Sainete* (1953). Otras numerosas obras fueron musicadas por contemporáneos de ambos: *Echaide. Zarzuela original, en dos actos* (1932, T. F. Iruretagoyena), *La Zarabanda* (1934, T. F. Iruretagoyena), *¡Cameranas! De la cumbre al llano* (1936, T. F. Iruretagoyena), *Las Cucandas. Zarzuela cómica en dos actos* (1939, T. F. Iruretagoyena), *Napias, Pecas y Ojoví o el invicto Tararí* (1941, T. F. Iruretagoyena), *El Sabio Tejemanaje* (1941, L. Blasco y F. Ábalos), *Sueño de colorines* (1942, F. Ábalos y A. Ruiz), *La bruja chisgarabís* (1943, T. Urrengoechea), *Pita y Pito Garbancito o El ogro Tragatodo: cuento infantil escenificado* (1949, T. F. Iruretagoyena). Fuentes: Martínez Latre (1993), Bermejo Martín (2019), Fandiño Pérez, Izquierdo Vozmediano y Salas Franco (2014) y Hernández Lázaro (2008).

**Espinosa Prado, Gregorio** (Arenzana de Abajo, 11 de septiembre de 1908 - [desconocido]). Clarinete 1º, responsable de “instrumentos y multas” en la Banda Provincial de Logroño, donde participa desde la primera época como “Banda de la Beneficencia” con F. Irigaray. Contratado como conserje en la Academia Provincial de Música de Logroño. También impartió clases de música en el Hogar Provincial de Logroño en su ampliación de personal de 1965. Fuente: elaboración propia a partir de datos del ACPMLR.

**Fernández García [Iruretagoyena], Tomás** (Aibar, Navarra, 10 de julio de 1899 - 1970). Su nombre profesional –Iruretagoyena– recoge el segundo apellido de su madre. Profesor titular de piano en la Academia Provincial de Música de Logroño. Obtiene sus títulos de solfeo, piano, violín y armonía y composición 1º y 2º en el Conservatorio de Música de Zaragoza. Fue Profesor especial de Música por oposición –como Maestro de Primera Enseñanza, con titulación obtenida en Logroño– en las dos Escuelas Normales de Maestros y Maestras de Las Palmas de Gran Canaria entre 1931 y 1934. Posteriormente vuelve a Logroño donde ejerce en la Escuela de Magisterio. Compuso varias obras para el teatro lírico –*Cameranas, La Zarabanda, Echaide o El trajinero* (1933) *Maña florica o Los Cucandas* (1939) y numerosas obras de pequeño género. Fue profesor de piano del saxofonista Pedro Iturralde en los años cuarenta, compartiendo actuaciones en el Café Comercio de Logroño. Fuentes: elaboración propia a partir de datos del ACPMLR, Alonso Medina y Robaina Palmés (2003) y La Musa y el Duende (s.f.).

**Fernández Ollero, José** (Haro, 2 de septiembre de 1877 - Haro, 28 de enero de 1948). Empresario, escritor, músico y representante municipal durante décadas, llegando a ser alcalde. Activo dinamizador cultural jarrero junto a su hermano Julián. Se delega en él en 1912 para que



reorganice la *Música*<sup>822</sup> de Haro –además de posteriores adaptaciones reglamentarias–, aparece en diversas comisiones municipales para temas relacionados con la cultura en general y en especial con la música. Colaborador en la recreación o adaptación de varias obras locales junto a Basilio Miranda, destacando el sainete *Vega la jarrera*, donde aparece como letrista bajo el seudónimo de Federico Respaldiza o también junto al mismo, en la marcha oficial del Ayuntamiento de Haro de la que es coautor Enrique Hermosilla, con música de Eliseo Pinedo y Miguel de la Fuente. Miembro de la junta directiva de la Agrupación Recreativa Pro-Arte (ARPA) de Haro. Fuentes: de la Fuente Rosales (2005), Bodegas R. López de Heredia (1995), Martínez Latre (1993), y Rodríguez Arnáez (1991).

**Fernández Rojas, José** (Hormilla, 20 de octubre de 1933 – Logroño, 6 de diciembre de 2007). Compositor, folclorista y profesor de guitarra. Perteneciente a una familia de músicos, estudia solfeo y clarinete con el director de la banda local, Felipe Soto Rama, y amplía conocimientos en Logroño con Ernesto Pérez. Profundiza en armonía y composición con Amelia Romero del Saz y obtiene el Título Superior de Guitarra en Pamplona. Recopiló un total de 542 “manifestaciones populares” a lo largo de más de 40 años. Fueron ordenadas teniendo en cuenta el origen topográfico de las mismas y publicadas en 1987 en *La Rioja en sus danzas y canciones*. Fundador y primer director de la Orquesta de Cámara de la Sociedad Artística Riojana y de su Agrupación de Pulso y Púa, también fue director del Quinteto Mozart y del Grupo Mozart de Plectro. A partir de 1983 comenzó a escribir música sinfónica, combinando lenguajes de raíces populares y contemporáneos. Sus obras han sido interpretadas por la Orquesta Sinfónica de La Rioja, la Banda de Música de la Ertzaintza, solistas de la Orquesta Sinfónica de Euskadi o el Coro de Santa María de la Redonda de Logroño, en toda España e incluso en Francia y Alemania. Fuentes: Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia (s.f.) y Fernández Rojas (1987).

**Fuente Álvarez, Miguel de la** (San Salvador del Valle, Vizcaya, 8 de abril de 1900 – Haro, 5 de septiembre de 1987). Director de la Banda Municipal de Haro durante 26 años (1929-1955). Compositor, instrumentista de bombardino –solista en la Banda Municipal de Bilbao por oposición en 1917– y de trombón de varas –Sinfónica de Bilbao–. Obtiene la plaza de Director de la Banda Municipal de Haro en 1929. Con él, la formación obtiene algunos de sus mayores reconocimientos y consolida su plantilla y su posición en todos los actos de la ciudad. Sus composiciones son de aire popular y con frecuencia localista, abundando los pasodobles, las marchas y los valeses, con destino a banda y a las orquestinas, esencialmente. Realizó numerosos

---

<sup>822</sup> Denominación local de la Banda de Haro.

arreglos de obras de compositores menores, haciéndolos más populares, y compartió con Pinedo la autoría de la música del himno oficial de Haro, *Castrum Bilibium* o *Haro la Vieja*. En 1955 obtiene la plaza de Director de la Banda de Sestao, pero su vinculación se mantiene con la ciudad jarrera hasta su fallecimiento. Fuentes: de la Fuente Rosales (2005), Martínez Latre (1993), Rodríguez Arnáez (1991).

**Gasca Jiménez, Joaquín** (Montoro, Córdoba, 16 de agosto de 1897 - Madrid, 8 de octubre de 1984). Director y compositor que estudió en el Conservatorio de Madrid y amplió estudios de composición con Emilio Vega Manzano. Obtuvo en 1921 plaza como músico mayor del ejército y simultaneó la dirección de las bandas con las orquestas. Desde su destino en Logroño revitaliza la actividad con la creación y la dirección de la Sociedad de Conciertos de Logroño y su orquesta (1931-1933). Dirigió la Orquesta Santa Cecilia de Pamplona, el Orfeón Pamplonés, la Sinfónica y la Filarmónica de Madrid, la Sinfónica de Salamanca, la de Oviedo, la Orquesta Clásica de Madrid y numerosas compañías de ballet. Sus obras son estrenadas e interpretadas con regularidad por formaciones como la Orquesta Lasalle o la Filarmónica de Madrid. Sufrió un exilio interior por sus ideas democráticas frente al régimen franquista, lo que le apartó de la vida pública. Fuentes: Casares Rodicio (1999-2002).

**Gil García, Bonifacio** (Santo Domingo de la Calzada, 14 de mayo de 1898 – Madrid, 1964). Obtuvo la plaza por oposición de Músicos Militares del Ejército en 1923 y fue destinado a Badajoz. Miembro de numerosas sociedades científicas como la Hispanic Society, International Folk Music Council de Londres, etc. En 1931 ya había realizado el *Cancionero popular de Extremadura (I)*, galardonado con el Premio Nacional de Música en 1932. El Instituto Español de Musicología, dependiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, dentro de su proyecto de “Misiones Folklóricas”, le encarga en 1944 la realización de un cancionero riojano. A este siguieron otros muchos por diversas regiones y provincias hasta el año 1957: Granada, Ciudad Real, Cádiz, Toledo, Ávila, La Mancha. Recopila, entre 1944 y 1958 más de 700 registros en el entorno riojano. Además realizó, diversas composiciones con un lenguaje tradicional. Fuentes: Martínez Latre (1993), Gil García (1956), Romeu Figueras, Tomás y Crivillé i Bargalló (1987), Amigos de La Rioja (1988) y Gil Muñoz (2011).

**Hermosilla Díez, Enrique** (Haro, 2 de noviembre de 1905 – Haro, 18 de julio de 1957). Vinculado desde joven a los escenarios como actor aficionado, realiza numerosas obras como autor y director escénico. Su carácter liberal y su puesto como secretario del Ayuntamiento de Haro le convirtieron en una figura muy visible en todos los ámbitos culturales, especialmente en los literarios. Fue miembro de las juntas de la Agrupación Artística Harense y de la Agrupación Recreativa Pro-Arte (ARPA) donde fue director de su grupo artístico. Es coautor,

junto con José Fernández Ollero, de la letra del *Himno* de Haro, con música de Eliseo Pinedo y Miguel de la Fuente. También escribió el libreto de *Ernestina*, opereta con música de Pinedo. Es dedicatario de una calle en Haro. Fuente: de la Fuente Rosales (2005) y Rodríguez Arnáez (1991).

**Irigaray Bermejo, Fermín** (Peralta, Navarra, 25 de septiembre de 1880 – Logroño, 3 de septiembre de 1971). Maestro de música. Se inicia en Peralta con el organista de la parroquia y continúa en Calahorra, trasladándose a Barcelona para obtener el título de profesor de piano. Fue organista de la parroquia de Cascante, de la iglesia de San Miguel de Alfaro y de la de Oyón, donde dirigió también la banda de música. Obtuvo por oposición la plaza de profesor especial de Música en la Escuela de Magisterio de Logroño –Escuela Normal de Maestros– y fue miembro numerario del Instituto de Estudios Riojanos desde 1946. A partir de 1911 compagina su labor docente con otras actividades musicales, destacando como profesor del Seminario y organista de los Padres Jesuitas. Secretario de la Asociación Diocesana de la Buena Prensa de Logroño (1944). Fundó en 1940, por acuerdo de la Diputación, la Academia y Banda Provincial de Música, que dirigió hasta 1953, cuando obtiene la plaza por oposición Eliseo Pinedo. Recopiló, arregló y publicó numerosas obras populares de La Rioja y sobre temas musicales con fines educativos. Destacan *Antología de cantos populares* (1954), *Colección de cantos populares de diversas regiones 2 voces* (s.f.), *Colección de cantos populares a 3 voces* (s.f.), *Elementos de solfeo* (1940, varias ediciones). Fuentes: Jiménez Torres (2011), Martínez Latre (1993), Rivero Noval (2001) y Navajas Zubeldía y Andrés Cabello (2001).

**Lope Toledo, José María** (Logroño 25 de enero de 1914 - 12 de agosto de 1973). Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid y licenciado en periodismo por la Universidad de Navarra. Fue Delegado Provincial de Prensa y Propaganda del SEU, Cronista Oficial de la Rioja, Académico Correspondiente de la Real Academia de la Historia, Archivero Bibliotecario de la Excma. Diputación de Logroño, Apoderado provincial del Servicio de defensa del patrimonio artístico Nacional, Miembro C. del Instituto de Estudios Madrileños, Secretario de la Comisión provincial de Monumentos, vocal de la Comisión provincial de defensas pasivas, Secretario del Instituto de Estudios Riojanos, diputado provincial de Logroño (1955-1961) y teniente de alcalde del Ayuntamiento de Logroño (1955-1961). Recibió premios en los Juegos Florales en Ambas Castillas de Palencia, Ayuntamiento de Haro, Ambas Castillas de Logroño, Monografías de la Diputación provincial y los celebrados por Información y Turismo en los años 1.956 y 1.957. Realizó una enorme producción, tanto como historiador e investigador como poeta, destacando sus trabajos sobre Francisco López de Zárate –el Caballero de la Rosa– y la poesía del siglo XVI. En 1969 fue designado director del periódico *Nueva Rioja*. Su amistad con Eliseo Pinedo le llevó a trabajar conjuntamente en la investigación del folclore regional y escribió la letra –aunque no haya sido aprobada como oficial– del *Himno Provincial* en la que se

basó Pinedo para su composición. Fuentes: Martínez Latre (1993), Jiménez Torres F. y C. (2011), Rivero Noval (2001) ACPMLR.

**López Astorga, Manuel** (Madrid, 1 de febrero de 1903 – [desconocido]). Fue titulado por el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Entre 1918 y 1940 formó parte de diversas agrupaciones musicales del ejército, alcanzando la categoría de músico de primera. Perteneció a la Banda Municipal de San Sebastián, actuando como tuba solista durante diez años, siendo subdirector y director de la misma entre 1941 y 1953. Dedicó gran parte de su vida a la enseñanza de solfeo e instrumentos de metal. Fue profesor auxiliar de viento metal en la Academia Provincial de Música de Logroño. Fuente: elaboración propia a partir de datos del ACPMLR.

**Mateo Mamblona, Daniel** (Grañón, 27 de marzo de 1889 – [desconocido]). Comandante director de Música del Ejército. Músico Mayor de 3ª categoría desde 1914 del batallón Cazadores de Ciudad Rodrigo, 7, pasando al Regimiento Cantabria, 39 de Logroño<sup>823</sup>, siendo de 2ª categoría desde el 1 de abril de 1931, cuando aparece como disponible en la 6ª región militar. Director de la Banda del Regimiento de Infantería "Burgos" n.º 36, de Burgos, se le puede localizar en la ciudad de León en el censo de 23 de noviembre de 1945. Estando en situación de retirado extraordinario, fue reingresado en el Ejército en 1945 y, al no existir vacante en su categoría, fue ascendido a Director de Música de 1ª clase. Fuentes: Gil García (1949), Oriola Velló (2014), *Boletín Oficial de la Provincia de León* (1945), *BOE* (1948) y ACPMLR.

**Mendiola Terrazas, Virgilio** (Santo Domingo de la Calzada, 26 de junio de 1895 – [desconocido]). Fue Maestro de Capilla auxiliar de la Catedral de Santo Domingo (1920) y organista en Murillo de Río Leza. Sin embargo, es un músico muy vinculado a la ciudad de Haro. Fue pianista en la orquestina del Teatro Bretón de Haro con Pinedo, director de la orquesta de la Agrupación Musical del Teatro Bretón y tribunal en varios procesos de selección de la Banda de Haro, donde fue subdirector en los años treinta. Colaboró con la preparación para las representaciones de algunas de las obras líricas de Pinedo en Haro. Miembro de la junta directiva de la Agrupación Recreativa Pro-Arte (ARPA) de Haro. Fue homenajeado en 1992 por la Banda de Haro. Fuentes: elaboración propia y de la Fuente Rosales (2005).

**Miranda Larrea, Basilio** (Alcanadre, 14 de junio de 1886 – Biarritz (Francia), 2 de febrero de 1975). Organista de la capilla de la parroquia de santo Tomás de Haro desde 1909. Vinculado

---

<sup>823</sup> Creado en 27 de marzo de 1703, según el Anuario Militar de España de 1916.

con figuras musicales de ámbito nacional como Amadeo Vives o Emilio Vega Manzano. Director de la Banda Municipal de Haro desde 1912 hasta la incorporación de Francisco Páez García en 1913 y miembro de numerosos tribunales en esta formación a lo largo de décadas. Pianista muy capacitado, fue acompañante de diversos actos musicales en la primera mitad del siglo XX en Haro, así como pianista en el Café Suizo de la ciudad jarrera. Compositor prolífico, tanto de temas populares, para banda, obras líricas de carácter localista entre las que destaca *Vega la jarrera* (1927) o la marcha oficial del Ayuntamiento, *Haro*, junto con José Fernández Ollero. Dinamizador cultural, indispensable por sus contactos musicales en Madrid para la organización de los dos conciertos que la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigidos por Bartolomé Pérez Casas, realizó en el Teatro Bretón de Haro. Tras la Guerra Civil se traslada a Francia, reapareciendo fugazmente por Haro en 1954 y siendo homenajeado tras su fallecimiento. Fuentes: de la Fuente Rosales (2005) y Rodríguez Arnáez (1991)

**Orio Parreño, Eduardo** (n. Logroño – [desconocido]). Fue locutor-redactor y jefe de personal de Radio Rioja en 1940. Realizó numerosas publicaciones, destacando “La ley de las compensaciones: cuadro escénico para una revista”, en *Rioja Industrial*, n.º 10 (1930), “E.A.J.-18 Radio Rioja” en *Rioja Industrial*, n.º 13 (1933), “Logroño en la antigüedad, madrina de Vasconia”, en *Logroño Histórico* (1935), *El hijo de Abul-Tadón: cuento infantil* (1940), “Los locutores ante el micrófono”, en *Logroño Histórico*, n.º 4 (1944), “El Monasterio de La Estrella”, en *Rioja Industrial* (1948), “Crítica y propaganda”, en *Codal*, n.º 3 (1949), “Momento espiritual”, en *Codal*, n.º 18 (1953), “Mentira sublime: narración”, en *Codal*, n.º 19 (1953), “Un minuto nada más”, en *Codal*, n.º 20 (1953), *Corcuetos* (en colaboración con Antonio Cillero Ulecia, 1953), “Un día tuvo la culpa”, en *Codal*, n.º 22 (1954), “El corazón del cardenal”, en *Berceo*, n.º 35 (1955), “El paño de lágrimas”, en *Codal*, n.º 33 (1957), “¡Pobre don Juan! (Cuento)”, en *Codal*, n.º 34 (1957). Fuente: Martínez Latre (1993).

**Río Colomo, Bernardo** (Alesanco, 13 de agosto de 1905 – [desconocido]). Contratado como administrativo contable en la Academia Provincial de Música de Logroño. Su trabajo principal era Jefe de Negociado de la Diputación Provincial de Logroño.

**Romero del Saz, Amelia** (Logroño, 12 de agosto de 1909 – Logroño, 6 de julio de 2009). Realizó sus estudios musicales en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid en enseñanza libre durante los años comprendidos entre 1927 y 1929 donde obtiene los títulos de piano y de armonía. Su principal dedicación fue la enseñanza de estas especialidades, siendo profesora de numerosos futuros músicos entre los que destaca José Fernández Rojas. Formó parte del primer claustro de profesores de la Academia Provincial de Música de Logroño como

profesora titular y secretaria académica del primer Conservatorio, jubilándose el 31 de octubre de 1984. Fuente: elaboración propia a partir de datos del ACPMLR.

**Sacristán Torralba, (María Pilar) Estrella** (Logroño, 29 de mayo de 1905 – Logroño, 11 de octubre de 2000). Estudia piano con Pedro Casanovas y obtiene sus títulos de solfeo, piano, armonía, historia y estética en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid en enseñanza libre entre 1927 y 1929. Posteriormente profundiza otras especialidades con Joaquín Gasca. Realizó primeramente una prometedora carrera como pianista recorriendo gran parte de España, actuando con las orquestas Filarmónica y Sinfónica de Madrid, Bética de Sevilla, Filarmónica de Zaragoza, Santa Cecilia de Pamplona y Cuarteto de Versalles de París. Su dedicación se centró posteriormente en la docencia, siendo una profesora muy requerida en el ámbito local por la fama de preparación de alumnado para la obtención de títulos en los conservatorios. Formó parte del primer claustro de profesores de la Academia Provincial de Música de Logroño como profesora titular, siendo su secretaria académica (1954-1958) bajo la dirección de Eliseo Pinedo. Su jubilación se produjo el 31 de octubre de 1984. Fuente: elaboración propia a partir de datos del ACPMLR y archivo propio.

**Sáenz Sada, Pedro** (Calahorra, 14 de marzo de 1909 – [desconocido]). Obtiene sus títulos de solfeo, violín, estética e historia en el Conservatorio de Música de Zaragoza. Participe como violín en numerosas formaciones de la región durante toda su vida. Docente auxiliar de cuerda en la Academia Provincial de Música de Logroño hasta el 10 de mayo de 1965. Fue miembro de la Orquesta de Cámara Oria. Fue profesor de violín de Pedro Iturralde en sus años de estancia en Logroño (años cuarenta), compartiendo con él y con T. Fernández Iruretagoyena actuaciones en diversos escenarios y establecimientos como el Café Comercio. Fuente: elaboración propia a partir de datos del ACPMLR e Iturralde (2006).

**Sancho Gigorro, Milagros** (Haro, 27 de enero de 1918 – Logroño, 2 de abril de 2016). Docente de solfeo y piano en la Academia Provincial de Música de Logroño desde 1961, en sustitución de Pilar Tudela, hasta 1986. Titulada en piano, solfeo, estética, historia, música de salón y acompañamiento por el Conservatorio de Bilbao. Fuente: elaboración propia a partir de datos del ACPMLR.

**Tudela Angulo, Pilar** (n. 31 de enero de 1891 – 2 de mayo de 1961). Realizó los estudios de música en las especialidades de piano, solfeo, estética e historia en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Trabajó como profesora de música de primera categoría de la escuela Nacional de especialidades de la Sección Femenina, del Instituto de Enseñanza Media y de la Escuela de Comercio. Realizó un intenso trabajo de recopilación y difusión del folclore

riojano a través de los coros de la Sección Femenina. Formó parte del primer claustro de profesores de la Academia Provincial de Música de Logroño, falleciendo en pleno periodo de actividad el 2 de mayo de 1961. Fuente: elaboración propia a partir de datos del ACPMLR.

**Vega Manzano, Emilio** (Madrid, 25 de marzo de 1877; Madrid, 24 de abril de 1943). Compositor y director de bandas y orquestas. Estudió armonía y composición con los profesores Juan Cantó y Emilio Serrano en el Real Conservatorio de Música de Madrid. Director de la Banda Municipal de Ciudad-Real (1905) y de la de Valencia (1907), “en brillantes oposiciones, en las que se distinguió precisamente en el ejercicio de dirección y en una extensa disertación sobre géneros y autores musicales, en la que hizo gala de sus aficiones literarias, estéticas e históricas”, estando en el tribunal el maestro Tomás Bretón. Alcanza la dirección de la banda de Alabarderos de Madrid en 1911 –posteriormente denominada Banda de la República– como continuador del maestro Bartolomé Pérez Casas. Con ellos alcanza un altísimo nivel, con conciertos en toda España e incluso con salidas a Francia, Bélgica y Estados Unidos en la década de 1930. Fue invitado a dirigir formaciones como la Orquesta Lasalle o la Orquesta Sinfónica de Madrid. Gran transcriptor de obras para banda, con más de quinientas partituras, fue también creador de algunas obras originales, principalmente de carácter popular y de entre las que destaca la obra sinfónica *Rapsodias de la Mancha*. Destaca también su apartado pedagógico, “dando instrucción técnica a un promedio de treinta alumnos anuales” de los cuales resultan más de cuarenta músicos mayores en el ejército, más de veinte discípulos suyos como directores de bandas municipales o provinciales y maestros de capilla. Todos ellos coinciden en destacar su lado humano y amigable. Fue presidente de la Asociación de Directores de Bandas Civiles desde 1935 hasta su fallecimiento. Fuentes: Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles (1935) y Casares Rodicio (2002).

#### **Anexo 4. Comisión Calificadora de la Dirección de la Banda de Música de la Diputación Provincial**

Dirección Banda de Música<sup>824</sup>

Diputación Provincial

A la Excmá. Diputación Provincial<sup>825</sup>.

La Comisión Calificadora que suscribe, nombrada por la Excmá. Diputación Provincial en sesión de 13 de diciembre de 1952 al objeto de estimar los méritos artísticos y profesionales de los concursantes a la plaza de Director de la Banda de Música Provincial de conforme señala el Artº 220 del vigente Reglamento de Funcionarios de Administración Local, examinadas todas y cada una de las treinta y cinco Declaraciones presentadas por otros tantos concursantes y apreciando con toda rectitud expresados méritos, así como la idoneidad de los interesados en relación con la plaza a cubrir, tiene el honor de manifestar.

Todos y cada uno de los concurrentes poseen una cultura musical muy elevada.

Realmente esto nos llena de satisfacción, porque de un Cuerpo Nacional integrado por tan ponderados elementos, se pueden esperar grandes frutos en pro del Arte Musical Patrio.

En atención a estas razones y teniendo en cuenta los artículos 220 y 221 del citado Reglamento de Funcionarios e igualmente las preferencias establecidas en el artº 219 del mismo, a continuación enumeramos a los Sres. más sobresalientes en carrera y méritos profesionales, a saber:

D. Pedro Eliseo Pinedo López.

D. José Cabañero García.

D. Marcelo González García.

D. Andrés Moro Gallego.

D. Jesús Aparicio Sancho.

D. José Faus Rodríguez.

---

<sup>824</sup> AGLR. Escrito de la Comisión Calificadora.

<sup>825</sup> El subrayado es del original.



- D. Ángel López Fernández.
- D. Antonio Moreno Dueñas.
- D. Dionisio Borea Arias.
- D. Pedro González Martínez.
- D. José M<sup>a</sup> Cervera Lloret.

El que figura en primer lugar, D. Eliseo Pinedo López, creemos sea el más adecuado Director, dadas las circunstancias que concurren en nuestra Banda Provincial, por su calidad de riojano, pero sobre todo, por su brillante expediente que supera a todos los presentados y además por su actuación al frente de la Banda de Música municipal de Tudela (Navarra) de la que es titular por oposición directa.

Los demás señores que figuran en la lista, son los nombrados en plural según el artº 221 de susodicho Reglamento, por orden de méritos y preferencia.

Es cuanto esta Comisión Calificadora tiene el honor de elevar a la muy digna Corporación Provincial.

Logroño, 31 de enero de 1953.

[Firmas: Lorenzo Blasco, Fermín Irigaray]

## **Anexo 5. Primer Reglamento del Patronato de la Academia de Música de Logroño**

### REGLAMENTO PROVISIONAL DEL PATRONATO DE LA ACADEMIA DE

### MÚSICA DE LOGROÑO

---oOOo---

#### Fines de la Institución

Artº 1º.- La Academia provincial de Música, acogida al patrocinio de la Excma. Diputación provincial, tiene como misión, la enseñanza, fomento y difusión de la música, contribuyendo así al desarrollo de la cultura artística y a proporcionar un medio de vida a los jóvenes que se sientan con vocación para seguir esta rama del arte.

Artº 2ª.- La Academia provincial de Música, tendrá su residencia en la Ciudad de Logroño y se domiciliará en el local que al efecto le designe la Excma. Diputación Provincial.

#### Estructura y Régimen

Artº 3º.- El Gobierno de esta Organización se regulará por régimen mixto de Patronato y Junta de Cultura.

Artº 4º.- Un Reglamento determinará el régimen interior y funcionamiento de la Academia.

Artº 5º.- El Patronato estará compuesto en la forma siguiente:

Un Presidente que lo será el de la Excma. Diputación provincial. Vicepresidente, el Diputado Delegado de Educación, Deportes, y Turismo; y Vocales, el Diputado Visitador de los establecimiento de Beneficencia y otro Diputado propuesto por la Corporación, un Representante del Instituto de Estudios Riojanos y el Director de la Banda provincial que actuará de Secretario pudiendo delegar esta función en el Secretario de la Junta de Cultura.

Artº 6º.- El número de Vocales enumerados en el artículo anterior, podrá ser ampliado si el Patronato lo estima conveniente, llamando a su seno a Representaciones de Asociaciones Musicales de la provincia o a personas de reconocida competencia en la materia, elevando la propuesta a la aprobación de la Excma. Diputación.

Artº 7º.- La Junta de Cultura tendrá la siguiente composición:

Presidente, que lo será el Director de la Banda provincial de Música. Vocales, los Profesores numerarios y auxiliares de la Academia. Secretario, un Profesor numerario designado por el Patronato a propuesta del Presidente de la Junta de Cultura.

Artº 8º.- Serán funciones del Patronato:

- a) Dirigir y fomentar el desenvolvimiento de la Institución;
- b) Llevar la representación de la Academia, en cuantos asuntos no sean de la incumbencia de la Diputación o le estén encomendados expresamente a la Junta de Cultura;
- c) Formar y aprobar el Reglamento de régimen interior de la Academia, y la modificación del mismo, previo informe de la Junta de Cultura;
- d) Nombramiento del profesorado numerario y auxiliar;
- e) Nombramiento del resto del personal, a propuesta de la Junta de Cultura;

- f) Formación del Presupuesto anual, que una vez aprobado por la Diputación, regirá la Institución;
- g) Resolver los expedientes de separación del personal;
- h) Resolver las propuestas de la Junta de Cultura, de adquisición del mobiliario y enseres de la Academia;
- i) Censura y aprobación de las cuentas de presupuestos anuales y extraordinarios, formulados por la Junta de Cultura.

Artº 9º.- Serán funciones de la Junta de Cultura:

- a) Proponer al Patronato las reformas y adiciones al Reglamento interior de la Academia, cuando proceda;
- b) Proponer al Patronato el nombramiento y separación del personal de la Institución;
- c) Proponer al Patronato las adquisiciones de mobiliario y enseres de la Academia, dentro del Presupuesto de la Institución;
- d) Cumplir y hacer cumplir las disposiciones del Reglamento interior de la Academia y demás que adopte la Diputación;
- e) Adoptar las disposiciones urgentes en casos no previstos en este Reglamento y el de régimen interior, dando cuenta de las mismas al Patronato para su aprobación.

Enseñanzas

Artº 10º.- Las enseñanzas de la Academia, comprenderán el grado elemental y se cursarán las asignaturas de Solfeo, Piano, Violín, Armonía e instrumentos de [viento] madera y metal.

Personal

Artº 11º.- Compondrán el personal de la Academia:

Un Director, que lo será el Director de la Banda de Música Provincial.

Cuatro profesores numerarios.

Tres profesores auxiliares supernumerarios.

Los profesores que en su día se estimen necesarios.

Un Conserje<sup>826</sup>.

Logroño, 18 de septiembre de 1.954

---

<sup>826</sup> Las mayúsculas y minúsculas, así como la estructura y signos de puntuación de las frases son fieles al original aprobado.

## Anexo 6. Materiales de investigación folclórica de Eliseo Pinedo

Descripción detallada de los materiales de investigación realizados por Eliseo Pinedo en La Rioja.

- Tres cuadernos o libretas<sup>827</sup> encuadernadas con espiral en apaisado<sup>828</sup>, con tamaño de medio folio (22 x 15 cm). Contienen canciones que en su mayor están copiadas a tinta. Los dos primeros cuadernos están completos y las canciones numeradas<sup>829</sup>. La tercera libreta está incompleta y sin numeración, empezada a la vez por la primera y última página, y contiene anotaciones sueltas. Casi todas las partituras están escritas a lápiz. Algunas de las canciones de este último cuaderno están sin terminar de copiar. Son libretas que están realizadas comenzando por las hojas impares para, posteriormente, ir completando las páginas pares con otras canciones<sup>830</sup>. El cuaderno denominado como “n.º I”<sup>831</sup> contiene 71 canciones<sup>832</sup>, el segundo (“n.º II”) 76 canciones y el tercero (sin numeración) 18 canciones.
- Varios materiales manuscritos a lápiz, generalmente, con caligrafía rápida, como copiando las notas al dictado de las melodías que le iban cantando o tocando. Son dos paquetes de pliegos doblados por el lado corto (resultando en tamaño cuartilla apaisada) más alguna hoja suelta añadida con la portada manuscrita y el título “Danzas y cantos populares riojanos”<sup>833</sup> y “Danzas y Canciones Riojanas”<sup>834</sup>. Algunos están copiados a limpio posteriormente en las libretas<sup>835</sup>. Los que no lo están en estas, se han añadido al listado y a la clasificación de este estudio.
- Materiales mecanografiados<sup>836</sup>. Agrupados en 3 series de 5, 24 y 7 canciones<sup>837</sup>.
- Hojas sueltas, con piezas de diferentes localidades. También con diferentes formatos y tamaños. Todos autógrafos.
- “Dictados tópicos de la [sic] Rioja. (Ilustraciones musicales de la conferencia del mismo título que pronunció Bonifacio Gil García en el Instituto de Estudios Riojanos,

---

<sup>827</sup> Estas libretas son la base que recopila la mayor parte de los materiales folclóricos. Contiene los materiales de campo, ya pasados a limpio. Físicamente son muy similares a las empleadas por Bonifacio Gil en sus “excursiones folklóricas” (Gil García, 1944).

<sup>828</sup> Con el título de imprenta “Bloc Música”, adquiridos en Casa Erviti, tal y como indica el sello de los dos primeros.

<sup>829</sup> La numeración está realizada por el propio Pinedo a lápiz.

<sup>830</sup> Esta afirmación puede comprobarse siguiendo las notas autógrafas a lápiz en pliegos sueltos, ordenadas generalmente por localidades, que aquí se van alternando al haber sido copiadas en las páginas libres, las pares.

<sup>831</sup> La denominación n.º I y n.º II es la anotada a lápiz por Pinedo en la portada de los cuadernos.

<sup>832</sup> Aunque Pinedo las numeró erróneamente como 68, saltándose 3 que posiblemente fueran añadidas posteriormente.

<sup>833</sup> El subrayado es del original.

<sup>834</sup> Las mayúsculas son del original.

<sup>835</sup> Aparece cruzado, a tinta y manuscrito, el texto “copiado” encima de las canciones, un método que empleó también Bonifacio Gil en sus cuadernos de campo.

<sup>836</sup> La caligrafía musical es de Eliseo Pinedo aunque los textos están escritos a máquina.

<sup>837</sup> Realmente son cinco porque en la última faltan la N.º 3 y la N.º 5.

de Logroño, el 13 de Febrero de 1953)”. Es la caligrafía de Bonifacio Gil<sup>838</sup>. Contiene las seis canciones siguientes: *Dicen las zalameras*<sup>839</sup> (Canales de la Sierra), *El chivirichón*<sup>840</sup> (Ezcaray), *Arbolito, arbolito*<sup>841</sup> (La Mancha), *Santo Domingo*<sup>842</sup> (Canarias), *Ya viene el Santo*<sup>843</sup> (Santo Domingo de la Calzada), *Virgen de Valvanera*<sup>844</sup> (Manzanares de Rioja).

- Una serie de cuartillas recortadas de pliegos mayores de papel pautado con letra y música, en formato vertical, con caligrafía de Bonifacio Gil. Contiene las 37 canciones del *Cancionero* de Kurt Schindler estudiadas por Bonifacio Gil (Gil García, 1956) correspondientes a La Rioja y clasificadas por el primero<sup>845</sup> en 4 “Romances” (n.ºs 1-4), 10 “Corros de niñas” (n.ºs 5-14), 4 “Rondas de enamorados” (n.ºs 15-18), 3 “Faenas” (n.ºs 19-21), 14 “Danzantes” (n.ºs 22-35), 1 “Religiosas” (n.º 36) y 1 “De uso indeterminado” (n.º 37). Indica en cada una la numeración que corresponde con el libro de Schindler. El orden de estas canciones es correlativo con las primeras páginas derechas de la libreta N.º I de Pinedo.
- Complementa a estas fuentes la publicación realizada en la revista *Berceo* (Pinedo López, 1962) sobre las *Siete danzas de Zarratón*, basadas realmente en cuatro danzas, siendo la última compuesta de otras cuatro piezas de extensión breve.

---

<sup>838</sup> Se puede hacer esta afirmación en base a los autógrafos de Bonifacio Gil digitalizados en la Biblioteca Virtual de La Rioja [http://bibliotecavirtual.larioja.org/bvrioja/es/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=154029](http://bibliotecavirtual.larioja.org/bvrioja/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=154029) [Última consulta: 24 de octubre de 2021].

<sup>839</sup> No aparece en las libretas ni notas de Pinedo pero sí se puede localizar *Arbolito, arbolito* en el n.º 71 de la libreta N.º II de Pinedo donde indica “Dicen las zalameras (misma música)”. AMTH.

<sup>840</sup> AMTH. Canción 84 en la libreta N.º II de Pinedo.

<sup>841</sup> AMTH. Canción 71 en la libreta N.º II de Pinedo pero muy diferente en la melodía e incluso en la letra.

<sup>842</sup> AMTH. Canción 85 en la libreta N.º II de Pinedo.

<sup>843</sup> AMTH. Canción 86 en la libreta N.º II de Pinedo.

<sup>844</sup> AMTH. Canción 87 en la libreta N.º II de Pinedo.

<sup>845</sup> En Gil García (1956, pág. 392) la clasificación es otra: 3 “Romances”, 3 “Canciones y villancicos de Navidad”, 9 “Corros de niñas”, 4 “Rondas de enamorados”, 2 “Faenas”, 14 “Danzantes”, 1 “Religiosas” y 1 “De uso indeterminado”.

### Anexo 7. Listado de recopilaciones de Pinedo como folclorista

Localización	Num.	Nombre	Estilo	Localidad	Zona	
Cuaderno 1	1	El conde Olinos	Romance	Villoslada	Torrecilla	
	2	En el portal de Belén	Villancico	Muro de Cameros	Torrecilla	
	3	Pasacalle del Prior	[Pasacalle]	Santo Domingo de la Calzada	Santo Domingo de la Calzada	
	4	El niño perdido	Villancico	Muro de Cameros	Torrecilla	
	5	Tres ovejitas	Baile [Danza]	Zarratón	Haro	
	6	Los tres Reyes de Oriente	Villancico	Viniegra de Arriba	Nájera	
	7	Cosque le dio	Danza	Zarratón	Haro	
	8	El pájaro verde	Corro de niñas	Cenicero	Logroño	
	9	Me ha dicho que vas con Roque	Copla de jota			
	10	El pájaro verde	Corro de niñas	Logroño	Logroño	
	11	Canción	Corro	Logroño	Logroño	
	12	La viudita	Corro	Muro de Cameros	Torrecilla	
	13	Jota	[Jota]	Logroño	Logroño	
	14	Del canastillo	Corro "Estríbillo"	Muro de Cameros	Torrecilla	
	15	Los pastores	Villancico	Logroño	Logroño	
	16	Bodas de pobres y ricos	Corro	Muro de Cameros	Logroño	
	17	Toquen los instrumentos	Villancico	Logroño	Logroño	
	18	La canción del gallo	Corro	Rabanera	Torrecilla	
	19	Jota	[Jota]		Rioja alta	
	20	El pollo viejo	Corro	Viniegra de Arriba	Nájera	
	21	Jota	[Jota]		Rioja alta	
	22	Que salga la dama	Corro	Viniegra de Arriba	Nájera	
	23	Paloma	Danza	Ollauri	Haro	
	24	El baile de la carrasqueña	Corro	Viniegra de Arriba	Nájera	
	25	El rey	Danza	Ollauri	Haro	
	26	Una perrita china	Corro	Viniegra de Arriba	Nájera	
	27	La larga	Danza	Ollauri	Haro	
	28	Las tres cautivas	Corro	(Rioja) [Viniegra de Arriba]	Nájera	
	29	Albada de Navidad	Rondas de enamorados	Grávalos	Cervera	
	30	La botella	Danza	Ollauri	Haro	
			Danza de procesión	[Danza]	Ollauri	Haro
	31	Los siete sacramentos del amor	Ronda de enamorados	Muro de Cameros	Torrecilla	
			Troqueados	[Danza]	Ollauri	Haro
	32	Las ovejitas	Danza	Villalobar	Santo Domingo de la Calzada	
			Contradanza	[Danza]	Ollauri	Haro
	33	Los diez mandamientos	Ronda	Rabanera	Torrecilla	
	34	Los diez mandamientos	Ronda "otra versión"	Rabanera	Torrecilla	
	35	El morito	Danza	Villalobar	Santo Domingo de la Calzada	
	36	La culebra y la cigüeña	"Faenas" de un canto religioso	Muro de Cameros	Torrecilla	
	37	Cascabelada	Danza	Villalobar	Santo Domingo de la Calzada	
	38	Las avellanitas	Faenas	Viniegra de Arriba	Nájera	
	39	Jota Riojana	[Jota]			
	40	La loba parda	Faenas	Viniegra de Arriba	Nájera	
	41	Danzas	[Danza]	Logroño	Logroño	
	42	Verde está la hoja	Danza	Almarza de Cameros	Torrecilla	
	43	Danzas	[Danza]	Logroño	Logroño	
	44	La hoja de la noguera	Danza	Muro de Cameros	Torrecilla	
	45	Jota Riojana	[Jota]			
	46	Ajos y puerros	Danza	Rabanera	Torrecilla	
	47	El primero	Baile	Briones	Haro	
	48	Los carlistas	[Corro]	Muro de Cameros	Torrecilla	
	49	Los arcos	Danza	Santo Domingo de la Calzada	Santo Domingo de la Calzada	
50	Tronchos y coles	Corro	Muro de Cameros	Torrecilla		
51	El árbol (con cintas)	Danza	Santo Domingo de la Calzada	Santo Domingo de la Calzada		
52	El duque de la Victoria	Corro	Muro de Cameros	Torrecilla		

Localización	Num.	Nombre	Estilo	Localidad	Zona
	53	Las espadas	Danza	Santo Domingo de la Calzada	Santo Domingo de la Calzada
	54	Bendito Santiago	Corro	Viniegra de Abajo	Nájera
	55	El baile	Danza	Santo Domingo de la Calzada	Santo Domingo de la Calzada
	56	Canta la zagala	Faenas	Viniegra de Abajo	Nájera
	57	Pasacalle	[Pasacalle]	Santo Domingo de la Calzada	Santo Domingo de la Calzada
	58	No me tires del manto		Viniegra de Abajo	Nájera
	59	No es todo hilar	Faenas	Viniegra de Arriba	Nájera
	60	Recitado y Danza	[Danza]	Santo Domingo de la Calzada	Santo Domingo de la Calzada
	61	Tres hojas en el arbolé	Canción	Viniegra de Arriba	Nájera
	62	Baile del gracioso	[Danza]	Bañares	Santo Domingo de la Calzada
	63	Cinco lobitos	Canción	Viniegra de Arriba	Nájera
	64	Baile de los caballos	[Danza]	Bañares	Santo Domingo de la Calzada
	65	El rey de España en campaña	Canción	Viniegra de Arriba	Nájera
	66	El aguador	Faenas	Viniegra de Arriba	Nájera
	67	Rosario de la Aurora	Religiosa	Viniegra de Arriba	Nájera
	68	Baile del soldado	[Danza]	Bañares	Santo Domingo de la Calzada
<b>Cuaderno 2</b>	69	Danza de Albelda	[Danza]	Albelda	Logroño
	70	Canción popular	Ronda	Laguna de Cameros	Torrecilla
	71	Arbolito, arbolito	Canción	Canales de la Sierra	Nájera
	72	Dice que no la quieres (impresa)		Canales de la Sierra	Nájera
	73	Vola volando	Canción de corro	¿Logroño?	¿Logroño?
	74	El perrillo de San Roque	Corro	Nestares	Torrecilla
	75	Carceleras	Canción	Sierra de Cameros	Torrecilla
	76	Canto de la noche de ánimas	Religiosa	Sierra de Cameros	Torrecilla
	77	Los corzos por el Monte	Canción		
	78	Danza	[Danza]		
	79	Danza	[Danza]	Sorzano	Logroño
	80	Danza	[Danza]		
	81	Canción de madrugada	Ronda	Cervera del Río Alhama	Cervera
	82	Campanillas	Religiosa	Cervera del Río Alhama	Cervera
	83	La Charramandina	Faenas	Murillo del Río Leza	Logroño
	84	El chivirichón	Tpo. De Jota	Ezcaray	Santo Domingo de la Calzada
	85	Santo Domingo	Mazurca	Canarias	Canarias
	86	Ya viene el Santo	Canción	Santo Domingo de la Calzada	Santo Domingo de la Calzada
	87	Virgen de Valvanera	Religiosa	Manzanares de Rioja	Santo Domingo de la Calzada
	88	Campanillas de Nuestra Señora del Monte	Religiosa	Cervera del Río Alhama	Cervera
	89	Campanillas del Santo Cristo del Perdón	Religiosa	Cervera del Río Alhama	Cervera
	90	Campanillas de San Gil	Religiosa	Cervera del Río Alhama	Cervera
	91	Villancico	[Villancico]	Santurdejo	Santo Domingo de la Calzada
	92	Villancico	[Villancico]	Santo Domingo de la Calzada	Santo Domingo de la Calzada
	93	La Virgen Blanca	[Danza]		
	94	Ya se van los quintos	Ronda	Laguna de Cameros	Torrecilla
	95	Canción de cuna	Canción	Navarrete	Logroño
	96	Baile de los oficios	Danza	Bañares	Santo Domingo de la Calzada
	97	Baile	Danza	Zerratón	Haro
	98	Danza del árbol (con cintas)	[Danza]	Zerratón	Haro
	99	Marcha	Danza	Zerratón	Haro
	100	La venia	Recitado	Zerratón	Haro

Localización	Num.	Nombre	Estilo	Localidad	Zona
	101	El verde	Danza	Briones	Haro
	102	Danza [de la Virgen]	[Danza]	Anguiano	Nájera
	103	Las pasadillas	Danza	Briones	Haro
	104	El soldado	Danza	Briones	Haro
	105	Cascabelada	Recitado y Danza	Briones	Haro
	106	El castillo	Danza	Briones	Haro
	107	Jota	[Jota]	Briones	Haro
	108	Los oficios	Danza	Briones	Haro
	109	Danza	[Danza]	Bañares	Santo Domingo de la Calzada
	110	Las espadas	Danza	Bañares	Santo Domingo de la Calzada
	111	Danza	[Danza]	Bañares	Santo Domingo de la Calzada
	112	Pasacalle	[Pasacalle]	Bañares	Santo Domingo de la Calzada
	113	Pasodoble	[Pasodoble]	Bañares	Santo Domingo de la Calzada
	114	Baile	[Danza]	Berceo	Nájera
	115	Reverencia y Brinco	[Danza]	Berceo	Nájera
	116	Danza	[Danza]	Berceo	Nájera
	117	Pasacalle	[Pasacalle]	Berceo	Nájera
	118	Danza	[Danza]	Berceo	Nájera
	119	Cadenas y Palos		Berceo	Nájera
	120	Pasodoble	[Pasodoble]	Berceo	Nájera
	121	Danza	[Danza]	Calahorra	Calahorra
	122	La peregrina	Danza	Leiva	Haro
	123	Marcha de la bandera de Calahorra	[Marcha]	Calahorra	Calahorra
	124	Canción popular	Canción	Calahorra	Calahorra
	125	Canción	Canción	Calahorra	Calahorra
	126	Canción de los Ciegos	Romance	Calahorra	Calahorra
	127	Jota de Repela	[Jota]	Calahorra	Calahorra
	128	---			
	129	Canción de niños	Corro	Calahorra	Calahorra
	130				
	131	Danza	[Danza]	Cervera del Río Alhama	Cervera
	132	Danza	[Danza]	Cervera del Río Alhama	Cervera
	133	Danza	[Danza]	Cervera del Río Alhama	Cervera
	134	Danza	[Danza]	Cervera del Río Alhama	Cervera
	135	Río verde	Canción/ Corro	Almarza de Cameros	Torrecilla
	136	El oso	[Corro]	[Almarza de Cameros]	Torrecilla
	137	Sal a bailar	Canción/ Corro	Almarza de Cameros	Torrecilla
	138	La flor del romero	Canción	Almarza de Cameros	Torrecilla
	139	Canción de ronda	Ronda	Almarza de Cameros	Torrecilla
		Danza del Cristo	Danza	Almarza de Cameros	Torrecilla
	140	El tararí	Danza	Almarza de Cameros	Torrecilla
	141	Los carlistas	Danza	Almarza de Cameros	Torrecilla
	142	Tres, tres, tres	Danza	Almarza de Cameros	Torrecilla
	143	Naranjuela	Danza	Almarza de Cameros	Torrecilla
	144	El molino	Danza	Almarza de Cameros	Torrecilla
	145	La viña	Danza	Almarza de Cameros	Torrecilla
<b>Cuaderno 3</b>		---	[Danza]	Matute	Logroño
		---	[Danza]	Matute	Logroño
		---	[Danza]	Matute	Logroño
		---	[Danza]	Matute	Logroño
		---	[Danza]	Matute	Logroño
		---	[Danza]	Matute	Logroño
		---	[Danza]	Matute	Logroño
		---	[Danza]	Matute	Logroño
		---	[Danza]	Matute	Logroño
		---	[Danza]	Matute	Logroño
		---	[Danza]	Matute	Logroño
		---	[Danza]	Matute	Logroño
		---	[Danza]	Matute	Logroño
	Las barras	[Danza]	San Vicente	Haro	
	Barras	[Danza]	San Asensio	Haro	



Localización	Num.	Nombre	Estilo	Localidad	Zona
		---	[Danza]		
		Pasadillas	Danza	Leiva	Haro
		---	[7 danzas]	San Millán	[Nájera]
		---		Murillo del Río Leza	Logroño
<b>Pliegos</b>		Danza popular	[Danza]	Calahorra	Calahorra
		Marcha de la bandera de Calahorra	[Marcha]	Calahorra	Calahorra
		La salida del Santo	[Religiosa]	Villalobar	Santo Domingo de la Calzada
		El muerto		[Briones]	Haro
<b>Mecanografiados</b>	N.º 1	El pájaro verde	Corro	Logroño	Logroño
	N.º 2	El pájaro verde	Corro	Cenicero	Logroño
	N.º 3	La viudita	Corro	Muro de Cameros	Torrecilla
	N.º 4	El canastillo	Corro "Estríbillo"	Muro de Cameros	Torrecilla
	N.º 5	La linda morenita	Danza	Zarratón	Haro
	N.º 1	Cinco lobitos	Canción	Viniegra de Arriba	Nájera
	N.º 2	Arbolito, arbolito	Canción	Canales de la Sierra	Nájera
	N.º 3	Tres hojas en el arbolé	Canción	Viniegra de Arriba	Nájera
	N.º 4	Los oficios	Canción	Viniegra de Arriba	Nájera
	N.º 5	Bodas de pobres y ricos	Corro	Muro de Cameros	Logroño
	N.º 6	La canción del gallo	Corro	Rabanera	Torrecilla
	N.º 7	El pollo viejo	Corro	Viniegra de Arriba	Nájera
	N.º 8	Que salga la dama	Corro	Viniegra de Arriba	Nájera
	N.º 9	Una perrita china	Corro	Viniegra de Arriba	Nájera
	N.º 10	El baile de la carrasqueña	Corro	Viniegra de Arriba	Nájera
	N.º 11	Las tres cautivas	Corro	Viniegra de Arriba	Nájera
	N.º 12	El niño perdido	Villancico	Muro de Cameros	Torrecilla
	N.º 13	Tronchos y coles	Corro	Muro de Cameros	Torrecilla
	N.º 14	El duque de la Victoria	Corro	Muro de Cameros	Torrecilla
	N.º 15	Bendito Santiago	Corro	Viniegra de Abajo	Nájera
	N.º 16	El perrito de San Roque	Corro	Nestares	Torrecilla
	N.º 17	Que llueva	Corro	Calahorra	Calahorra
	N.º 18	Los pajaritos cantan	Corro	Calahorra	Calahorra
	N.º 19	En casa de Don vicente	Corro	Calahorra	Calahorra
	N.º 20	Que la vi en el balcón	Corro	Calahorra	Calahorra
	N.º 21	Con el capuchín	Corro	Calahorra	Calahorra
	N.º 22	Río verde	Corro	Almarza de Cameros	Torrecilla
	N.º 23	Sal a bailar	Canción/ Corro	Almarza de Cameros	Torrecilla
	N.º 24	El oso	Corro	Almarza de Cameros	Torrecilla
	N.º 1	Los pastores	Villancico	Logroño	Logroño
	N.º 2	El niño perdido	Villancico	Muro de Cameros	Torrecilla
	N.º 3	---			
	N.º 4	Toquen los instrumentos	Villancico	Logroño	Logroño
N.º 5	---				
N.º 6	El tamborilillo	Villancico	Santo Domingo de la Calzada	Santo Domingo de la Calzada	
N.º 7	En el portal de Belén	Villancico	Muro de Cameros	Torrecilla	
<b>Hojas sueltas</b>		Ronda de los enamorados	Ronda	Grávalos	Cervera
		Cosque le dio	[Danza]	[Zarratón]	Haro
		[Salga la dama]	[Canción]		
	N.º 1	Danza n.º 1	Danza	Zarratón	Haro
<b>Siete danzas de Zarratón</b>	N.º 2	Danza n.º 2 [Danza del árbol con cintas]	Danza	Zarratón	Haro
	N.º 3	Tres ovejitas	Danza	Zarratón	Haro
	N.º 4	Cosque le dio. Primera danza	Danza	Zarratón	Haro
	N.º 5	Cosque le dio. Segunda danza	Danza	Zarratón	Haro
	N.º 6	Cosque le dio. Tercera danza	Danza	Zarratón	Haro
	N.º 7	Cosque le dio. Cuarta danza	Danza	Zarratón	Haro
		[Marcha]	Danza	Zarratón	Haro

## Anexo 8. Catálogo

La siguiente enumeración y descripción es la que ha servido de base para el estudio analítico de la obra original de Eliseo Pinedo y es susceptible, como se ha indicado, de ser ampliada.

Catálogo	Fecha	Título
<b>Teatro lírico [EP 100]</b>		
<b>EP 101</b>	<b>1942</b>	<b><i>El montañés</i></b>
EP 101-A		<i>Preludio (Moderato)</i>
EP 101-B		N.º 1. ( <i>Allegretto Moderato</i> ) [Montañés, Juaniyo, Martina, coro general y bailadoras]
EP 101-C		N.º 2. <i>Canción Montañesa (Moderato)</i> [Montañés]
EP 101-D		N.º 3. <i>Dueto cómico (Andante)</i> [Martina y Repiso]
EP 101-E		N.º 4. <i>Romanza de Tiple (Andante)</i> [Carmela]
EP 101-F		N.º 5. <i>Dueto romántico (Andantino)</i> [Luis y Carmela]
EP 101-G		<i>Interludio (Adagio)</i>
EP 101-H		N.º 6. ( <i>Moderato mosso</i> ) [Rebeca, Manoliyo y Coro general]
EP 101-I		N.º 7. <i>Zambra</i> [Manoliyo, coro y bailarinas]
EP 101-J		N.º 8. <i>Paso-doble</i> [Rebeca y Coro]
EP 101-K		N.º 9. <i>Dueto cómico (Allegretto)</i> [Martina, Repiso]
EP 101-L		N.º 10. <i>Romanza de tenor (Moderato)</i> [Luis]
EP 101-M		N.º 11. <i>Terceto (Maestoso)</i> [Carmela, Luis y Montañés]
EP 101-N	<i>Final</i>	
<b>EP 102</b>	<b>1943</b>	<b><i>La masía del cuervo</i></b>
EP 102-A		<i>Preludio (Maestoso)</i>
EP 102-B		N.º 1. ( <i>Andante</i> ) [Colás y Coro de hombres]
EP 102-C		N.º 2. ( <i>Allegretto</i> ) [Roquete, Patricio y Mostrenco]
EP 102-D		N.º 3. ( <i>Maestoso</i> ) [Colás]
EP 102-E		N.º 4. ( <i>Lento, Allegro Moderato, Marcha</i> ) [Capitán (Reina), Nicasia, soldados y Germán, coro de labriegos y Patricio]
EP 102-F		N.º 5. ( <i>Vals</i> ) [Nicasia y Germán]
EP 102-G		N.º 6. ( <i>Allegretto, Andantino, Maestoso</i> ) [Nicasia, Veneranda, Alberto, Colás, Germán y Patricio]
EP 102-H		N.º 7. ( <i>Adagio, Moderato, Allegretto</i> ) [Capitán (Reina), Alberto, Nicasia, Colás, Veneranda y Patricio]
EP 102-I		N.º 8 ( <i>Lento, Moderato</i> ) [Alberto]
EP 102-J		<i>Interludio (Lento, Moderato)</i>
EP 102-K		N.º 9. ( <i>Andante, Allegretto</i> ) [Nicasia, Colás, Germán, Mostrenco, Patricio y Coro de mozos y mozas]
EP 102-L		N.º 10. ( <i>Allegretto</i> ) [Nicasia y Alberto]
EP 102-M		N.º 11. ( <i>Maestoso</i> ) [Alberto, Nicasia y Mostrenco]
EP 102-N		N.º 12. ( <i>Allegretto</i> ) [Reina, Nicasia, Alberto, Colás, Germán, Veneranda, Capitán y Patricio]
EP 102-O		N.º 13. ( <i>Adagio, Andante</i> ) [Reina y Alberto]
EP 102-P	N.º 14. ( <i>Allegro, Allegretto</i> ) [Nicasia, Germán y Roquete]	
EP 102-Q	N.º 15. ( <i>Andante</i> ) [Alberto (dentro)]	
EP 102-R	N.º 16. <i>Jota navarra (Moderato)</i>	
<b>EP 103</b>	<b>1944</b>	<b><i>Ernestina</i></b>
EP 103-A		<i>Preludio (Maestoso)</i>
EP 103-B		N.º 1. <i>Marcha</i> [Coro]
EP 103-C		N.º 2. <i>Fox (Allegretto)</i> [Adela, Juan y Jardinero]
EP 103-D		N.º 3. ( <i>Allegretto, Allegro Moderato</i> ) [Ernestina y Carlos]
EP 103-E		N.º 4. ( <i>Andante</i> ) [Carlos]
EP 103-F		N.º 5. ( <i>Maestoso, Allegretto</i> ) [Ernestina, Gloria, Carlos, Enrique, Alfredo y Coro]
EP 103-G		N.º 6. <i>Fox lento</i> [Alfredo y mujeres]
EP 103-H		N.º 7. ( <i>Allegro Moderato</i> ) [Ernestina y Enrique]
EP 103-I		N.º 8. <i>Cachibirrio (Allegretto, Andantino)</i> [Ernestina, Gloria, Carlos, Enrique, Alfredo y Coro]
EP 103-J		N.º 9. ( <i>Lento</i> ) [Alfredo]
EP 103-K		N.º 10. <i>Pasodoble</i> [Gloria, Alfredo y Coro]
EP 103-L	N.º 11. <i>Danzón</i> ["Un beso"] [Adela y Juan]	

Catálogo	Fecha	Título
EP 103-M		N.º 12. ( <i>Allegro</i> ) [Ernestina]
EP 103-N		N.º 13. ( <i>Lento</i> ) [Ernestina, Gloria, Carlos, Enrique, Alfredo y Coro]
<b>EP 104</b>	<b>1944</b>	<b>La Titiritaina</b>
EP 104-A		<i>Preludio (Andante, Andantino)</i>
EP 104-B		N.º 1. <i>Habanera, Zambra, Schotis</i> [sic] [Pepe, Paco]
EP 104-C		N.º 2. ( <i>Andante, Allegretto Moderato</i> )
EP 104-D		N.º 3. <i>Vals (Moderato)</i>
EP 104-E		N.º 4. <i>Himno del circo (Allegretto)</i> [Coro]
EP 104-F		N.º 5. <i>Intermedio. Minué</i>
EP 104-G		N.º 7. <i>Pajaritas. Pavana</i>
EP 104-H		N.º 8. <i>Pingüinos (Muy Moderato)</i>
EP 104-I		N.º 9. <i>Jota Aragonesa</i>
EP 104-J		N.º 10. <i>Parodia de Ópera (Allegro Moderato, Andantino)</i>
<b>EP 105</b>	<b>1946</b>	<b>Paloma la desdeñosa</b>
EP 105-A		<i>Preludio (Maestoso, Andante, Moderato)</i>
EP 105-B		N.º 1. ( <i>Maestoso, Allegretto Moderato, Andante, Maestoso</i> ) [Blanca]
EP 105-C		N.º 2. <i>Marchiña</i> [Nicasio y Coro]
EP 105-D		N.º 3. <i>Pasodoble</i> [Nicasio, Vivi, Olegario]
EP 105-E		N.º 4. ( <i>Moderato</i> ) [Blanca y Rodolfo]
EP 105-F		N.º 5. ( <i>Allegro non troppo, Andante, Andantino, Maestoso</i> ) [Blanca, Rodolfo, Vivi, Olegario, Tolo, Nicasio, Cándido y Silvino]
EP 105-G		<i>Interludio (Pasodoble)</i> [Sangre torera]
EP 105-H		N.º 6. <i>Pasodoble (Moderato)</i> [Blanca, Rodolfo y Coro]
EP 105-I		<i>Intermedio (Marchiña)</i>
EP 105-J		N.º 7. <i>Bulerías</i> [Duvigis el del violín y el Jazz]
EP 105-K		N.º 8. <i>Zambra</i> [Visi]
EP 105-L		N.º 9. ( <i>Maestoso, Andantino, Moderato, Andante</i> ) [Rodolfo]
EP 105-M		N.º 10. ( <i>Andante, Andantino, Andante</i> ) [Blanca y Rodolfo]
EP 105-N		N.º 11. ( <i>Andantino</i> ) [Blanca, Rodo y coro]
<b>EP 106</b>	<b>1953</b>	<b>S. E. El Sainete</b>
EP 106-A		<i>Preludio (Maestoso, Lento, Vals, Andante)</i>
EP 106-B		N.º 1. ( <i>Allegretto, Vals, Pasodoble</i> ) [Manuela, Paca, Lupe, Sr. Luis, Guardias y coro de chicas]
EP 106-C		N.º 2. ( <i>Allegretto</i> ) [Pepillo y Coro de chicas]
EP 106-D		N.º 3. ( <i>Andantino, Andante, Moderato</i> ) [Manuela y Coro de chicas]
EP 106-E		N.º 4. ( <i>Andante, Moderato, Allegretto, Andante, Pasodoble</i> ) [Manuela y Cayetano]
EP 106-F		N.º 5. ( <i>Andantino, Moderato</i> ) [Cayetano y Coro de hombres]
EP 106-G		N.º 6. ( <i>Allegro, Moderato, Allegretto, Lento, Allegretto Moderato, Moderato, Seguidillas</i> ) [Manuela, Cayetano, Julián, Felipe, Ulogio [sic], L. Alonso, Mari-Pepa, Susana, Casta y Coro general]
<b>EP 107</b>	<b>s.f.</b>	<b>El botón</b>
<b>EP 108</b>	<b>s.f.</b>	<b>La Galeota Reforzada</b>
EP 108-A		[ <i>Canción del siglo XVII</i> ]
EP 108-B		<i>Música árabe (Jornada 1ª)</i>
EP 108-C		<i>Trompas de caza (Jornada 3ª)</i>
<b>Música para "Bailables y Género pequeño" [EP 200]</b>		
EP 201	1935	<i>Cariño español</i>
EP 202-A/B	1935	<i>Los fatos</i>
EP 203	1936	<i>Rioja Santiago</i>
EP 204	1936-1946	<i>Tarde de sol</i>
EP 205	1946	<i>Oro y grana</i>
EP 206-A/B	1957	<i>La Rioja</i>
EP 207-A/B	1970	<i>Gané.../ Manué</i>
EP 208-A/B/C	s.f.	<i>Toro de casta</i>
EP 209	1935	<i>Flor del Danubio</i>
EP 210	1936-1946	<i>Marisa</i>
EP 211	s.f.	<i>La gitana cestañera</i>
EP 212	1949	<i>Sueña, sueña, sueña</i>
EP 213	1950	<i>Calla, calla, corazón</i>
EP 214	1936-1946	<i>Azabache</i>
EP 215	1933	<i>Malacate</i>
EP 216	1936	<i>Aguacate</i>

Catálogo	Fecha	Título
EP 217	1933	<i>Añoranzas</i>
EP 218	1933	<i>Tango amigo</i>
EP 219	1936-1946	<i>Yo soñé...</i>
EP 220	1933	<i>Glorian</i>
EP 221	1936-1946	<i>Estoy enamorada</i>
EP 222-A/B	1950	<i>Papi-mami</i>
EP 223	1936-1946	<i>Muñequita</i>
EP 224	1936-1946	<i>Ríe muñeca, ríe</i>
EP 225	1936-1946	<i>Agonía de amor</i>
EP 226-A/B	1936	<i>Carnaval</i>
EP 227	1936-1946	<i>Es mi canción</i>
EP 228	1946	<i>Cambia el disco</i>
EP 229	s.f.	<i>La-le-li-lo-lú</i>
EP 230-A/B	s.f.	<i>Tengo sed de ti</i>
EP 231	1947-1953	<i>Almacenes Pola</i>
<b>Música sinfónica [EP 300]</b>		
<b>EP 301</b>	<b>1957</b>	<b>Suite Oria</b>
EP 301-A		1. <i>Aurora</i>
EP 301-B		2. <i>Villancico</i>
EP 301-C		3. <i>Canción</i>
EP 301-D		4. <i>Danza</i>
<b>EP 302</b>	<b>1962</b>	<b>Viejo arcón</b>
EP 302- A1/2		1. <i>Nájera</i>
EP 302-B		2. <i>Calahorra</i>
EP 302-C		3. <i>Santo Domingo</i>
EP 302- D1/2/3		4. <i>Alfaro</i>
EP 302-E1/2		5. <i>Haro</i>
EP 302-F		6. <i>Cervera</i>
EP 302-G		7. <i>Arnedo</i>
EP 302-H		8. <i>Torrecilla</i>
EP 302-I1/2	9. <i>Logroño [V1, V2]</i>	
<b>EP 303</b>	<b>1965</b>	<b>Himno de La Rioja</b>
<b>Música para banda [EP 400]</b>		
EP 401	1942	<i>Castrum Bilibium o Haro la Vieja. Pregón y marcha</i>
EP 402	s.f.	<i>Marcha</i>
<b>Apuntes-bocetos [EP 500]</b>		
EP 501	s.f.	<i>La mano</i>
EP 502	s.f.	<i>Primer amor</i>
EP 503	s.f.	<i>El tambor de guerra</i>
EP 504	s.f.	<i>Me duele España</i>
EP 505	s.f.	<i>Adolescencia</i>
EP 506	s.f.	<i>Es María la Caña</i>
EP 507	s.f.	<i>Andantino [Fuga a 4 voces]</i>
EP 508	s.f.	<i>Danza y coro</i>
EP 509	s.f.	<i>Danza n.º III (Nájera)</i>
EP 510	s.f.	<i>Danza n.º IV (Arnedo)</i>
EP 511	s.f.	<i>Final</i>
EP 512	s.f.	<i>Santo Domingo (Villancico)</i>
<b>No localizados [EP 600]</b>		
EP 601	s.f.	<i>El recreo</i>
EP 602	s.f.	<i>Lluvia de cuentos</i>
EP 603	s.f.	<i>Mañanita de san Pedro</i>
EP 604	1933	<i>Miss Rioja</i>
EP 605	s.f.	<i>La Rioja y los Cameros</i>

## Anexo 9. Catálogo lírico detallado de Eliseo Pinedo

### *El Montañés* [EP 101]

Tabla 31. Relación de números que componen *El Montañés* [EP 101].

N.º catálogo	Denominación (Tempo)	Íncipit del texto cantado
EP 101-A	<i>Preludio (Moderato)</i>	
<b>Acto I. Cuadro 1º</b>		
EP 101-B	N.º 1. [Montañés, Juaniyo, Martina, coro general y bailadoras] ( <i>Allegretto Moderato</i> )	"Al olivar de mañana el aceitunero..."
EP 101-C	N.º 2. <i>Canción Montañesa</i> [Montañés] ( <i>Moderato</i> )	"El mar se agita en la costa brava..."
EP 101-D	N.º 3. <i>Dueto cómico</i> . [Martina y Repiso] ( <i>Andante</i> )	"Caminito de Reinoso..."
EP 101-E	N.º 4. <i>Romanza de Tiple</i> [Carmela] ( <i>Andante</i> )	"Con sus tacones de plata..."
EP 101-F	N.º 5. <i>Dueto romántico</i> [Luis y Carmela] ( <i>Andantino</i> )	"Una mujer es la noche..."
EP 101-G	<i>Interludio (Adagio)</i>	
<b>Acto II. Cuadro 2º</b>		
EP 101-H	N.º 6. [Rebeca, Manoliyo y Coro general] ( <i>Moderato mosso</i> )	"Coralioyo fino, monea branca..."
EP 101-I	N.º 7. <i>Zambra</i> [Manoliyo, coro y bailarinas]	"En la vega de Sevilla..."
EP 201-J	N.º 8. <i>Paso-doble</i> [Rebeca y Coro]	"De tus labios arranqué el color de mi clavel..."
EP 101-J	[Para intermedio el n.º 8]	
<b>Acto III. Cuadro 3º</b>		
EP 101-K	N.º 9. <i>Dueto cómico</i> [Martina, Repiso] ( <i>Allegretto</i> )	"En la puerta del patio tengo panales..."
EP 101-L	N.º 10. <i>Romanza de tenor</i> [Luis] ( <i>Moderato</i> )	"Se han cruzado los destinos en la vida..."
EP 101-M	N.º 11. <i>Terceto</i> [Carmela, Luis y Montañés] ( <i>Maestoso</i> )	"Yo la he visto de rodillas..."
EP 101-N	<i>Final</i>	

*La Masía del Cuervo* [EP 102]

Tabla 32. Relación de números que componen *La Masía del Cuervo* [EP 102].

N.º catálogo	Denominación (Tempo)	Íncipit del texto cantado
EP 102-A	<i>Preludio (Maestoso)</i>	
<b>Acto I. Cuadro 1º</b>		
EP 102-B	N.º 1. [Colís y Coro de hombres] ( <i>Andante</i> )	"En los pinares de la montaña..."
<b>Acto I. Cuadro 2º</b>		
EP 102-C	N.º 2. [Roquete, Patricio y Mostrenco] ( <i>Allegretto</i> )	"Buenas tardes tenga hermano..."
EP 102-D	N.º 3. [Colás] ( <i>Maestoso</i> )	"Corazón que tiembles como el ruiseñor..."
EP 102-E	N.º 4. [Capitán (Reina), Nicasia, soldados y Germán, coro de labriegos y Patricio] ( <i>Lento, Allº Modº, Marcha</i> )	"Tarará, tarará, corre el pelotón..."
EP 102-F	N.º 5. [Nicasia y Germán] ( <i>Vals</i> )	"Ya verás tú Nicasia cuando en la corte..."
EP 102-G	N.º 6. [Nicasia, Veneranda, Alberto, Colás, Germán y Patricio] ( <i>Alltrº, Andantino, Maestoso</i> )	"Siempre el amor de una mujer..."
EP 102-H	N.º 7. [Capitán (Reina), Alberto, Nicasia, Colás, Veneranda y Patricio] ( <i>Adagio, Moderato, Allegretto</i> )	"Me encanta de estos campos la alegría..."
<b>Acto I. Cuadro 3º</b>		
EP 102-F	[Para intermedio el n.º 5]	
EP 102-I	N.º 8 [Alberto] ( <i>Lento, Moderato</i> )	"Cuando la luz de la tarde se muere..."
<b>Acto II. Cuadro 1º</b>		
EP 102-J	Interludio ( <i>Lento, Moderato</i> )	
EP 102-K	N.º 9. [Nicasia, Colás, Germán, Mostrenco, Patricio y Coro de mozos y mozas] ( <i>Andante, Alltrº</i> )	"En la hermosura de los pinares..."
EP 102-L	N.º 10. [Nicasia y Alberto] ( <i>Allegretto</i> )	"¡Buenas tardes don Alberto!..."
EP 102-M	N.º 11. [Alberto, Nicasia y Mostrenco] ( <i>Maestoso</i> )	"Con qué esta pena que robas los jazmines del alma..."
EP 102-N	N.º 12. [Reina, Nicasia, Alberto, Colás, Germán, Veneranda, Capitán y Patricio] ( <i>Allegretto</i> )	"Aquí me tenéis..."
EP 102-O	N.º 13. [Reina y Alberto] ( <i>Adagio, Andante</i> )	"Por favor, Alberto, déjame partir..."
EP 102-N	[Para intermedio el n.º 12]	
<b>Acto II. Cuadro 2º</b>		
EP 102-P	N.º 14. [Nicasia, Germán y Roquete] ( <i>Allegro, Allegretto</i> )	"Lo pasao me tiene a mí descacharrao..."
EP 102-Q	N.º 15. [Alberto (dentro)] ( <i>Andante</i> )	"Con qué esta pena que robas los jazmines del alma..."
EP 102-R	N.º 16. <i>Jota navarra (Moderato)</i>	"Que anidas en los zarzales..."

*Ernestina* [EP 103]

Tabla 33. Relación de números que componen *Ernestina* [EP 103].

N.º catálogo	Denominación (Tempo)	Íncipit del texto cantado	Escena
EP 103-A	<i>Preludio (Maestoso)</i>		
<b>Acto I</b>			
EP 103-B	N.º 1. <i>Marcha</i> [Coro]	"¡Bebamos!, ¡Brindemos!..."	Escena I
EP 103-C	N.º 2. <i>Fox</i> [Adela, Juan y Jardinero] ( <i>Allegretto</i> )	"Es muy peligroso..." "¡Mujer! ¡Mujer! ¡Mujer!"	
EP 103-D	N.º 3. [Ernestina y Carlos] ( <i>Allegretto, Allegro Moderato</i> )	"¡Eso no! ¡Ríete!..."	Escena II-VI
EP 103-E	N.º 4. [Carlos] ( <i>Andante</i> )	"Qué terrible pesadilla..."	Escena VII-VIII
EP 103-F	N.º 5. [Ernestina, Gloria, Carlos, Enrique, Alfredo y Coro] ( <i>Maestoso, Allegretto</i> )	"Ernestina, bella esposa..."	Escena IX
<b>Acto II</b>			
EP 103-G	N.º 6. <i>Fox lento</i> [Alfredo y mujeres]	"Cual bellas flores son las mujeres..."	Escena I
EP 103-H	N.º 7. [Ernestina y Enrique] ( <i>Allegro Moderato</i> )	"Es la hora misteriosa..."	Escena II-III
EP 103-I	N.º 8. <i>Cachibirri</i> [Ernestina, Gloria, Carlos, Enrique, Alfredo y Coro] ( <i>Allegretto, Andantino</i> )	"Si quieres bailar conmigo..."	Escena IV-VI
EP 103-J	N.º 9. [Alfredo] ( <i>Lento</i> )	"Levanta tus ojos..."	Escena VII
EP 103-K	N.º 10. <i>Pasodoble</i> [Gloria, Alfredo y Coro]	"Escucha amigo Alfredo..."	Escena VIII
<b>Acto III</b>			
EP 103-L	N.º 11. <i>Danzón</i> ["Un beso"] [Adela y Juan]	"Un beso puede ser inofensivo"	Escena I-VIII
EP 103-M	N.º 12. [Ernestina] ( <i>Allegro</i> )	"El eco de las frases que escuché..."	Escena IX-XIII
EP 103-N	N.º 13. [Ernestina, Gloria, Carlos, Enrique, Alfredo y Coro] ( <i>Lento</i> )	"Noche clara y bella..."	Escena XIV

*La Titiritaina* [EP 104]

Tabla 34. Relación de números que componen *La Titiritaina* [EP 104]

N.º catálogo	Denominación (Tempo)	Íncipit del texto cantado	Escenas
EP 104-A	<i>Preludio (Andante, Andantino)</i>		Escena I-V
<b>Acto I</b>			
EP 104-B	N.º 1. <i>Habanera</i> , <i>Zambra</i> , <i>Schotis</i> [Pepe, Paco]	"Andamos buscando novia..."	Escena VI
EP 104-C	N.º 2. ( <i>Andante, Allegretto Moderato</i> )		Escena VII
EP 104-D	N.º 3. <i>Vals (Moderato)</i>		Escena VIII
EP 104-E	N.º 4. [Coro] <i>Himno del circo (Allegretto)</i>	"Al son alegre de las cornetas..."	Escena IX
<b>Acto II</b>			
EP 104-F	N.º 5. <i>Intermedio. Minué.</i>		Entreacto: 2 escenas
EP 104-E	N.º 6 "El número 4 himno"		Escena I-VI
EP 104-G	N.º 7. <i>Pajaritas. Pavana</i>		
EP 104-H	N.º 8. <i>Pingüinos (Muy Moderato)</i>		
EP 104-I	N.º 9. <i>Jota Aragonesa</i>	"Estando lejos de España"	
EP 104-J	N.º 10. <i>Parodia de Ópera (Allegro Moderato, Andantino)</i>	"Pastorcillo de mis sueños..."	
EP 104-E	N.º 11. "El n.º 4"		

*Paloma la desdenosa* [EP 105]

Tabla 35. Relación de números que componen *Paloma la desdenosa* [EP 105].

N.º catálogo	Denominación (Tempo)	Íncipit del texto cantado	Escenas
EP 105-A	<i>Preludio (Maestoso, Andante, Moderato)</i>		
<b>Acto I</b>			
EP 105-B	N.º 1. ( <i>Maestoso, Allegretto Moderato, Andante, Maestoso</i> ) [Blanca]	"No creo en los hombres..."	
EP 105-C	N.º 2. <i>Marchiña</i> [Nicasio y Coro]	"Soy un hueso en las terrazas..." "Lotería, lotería..."	Cuadro 1º
EP 105-D	N.º 3. <i>Paso-doble</i> [Nicasio, Vivi, Olegario]	"Dónde está tu sangre torera..."	
EP 105-E	N.º 4. ( <i>Moderato</i> ) [Blanca y Rodolfo]	"Me han dicho que tiene fama de desdenosa..."	
EP 105-F	N.º 5. ( <i>Allegro non troppo, Andante, Andantino, Maestoso</i> ) [Blanca, Rodolfo, Vivi, Olegario, Tolo, Nicasio, Cándido y Silvino]	"Caray, qué es esto..."	
EP 105-G	<i>Interludio (Pasodoble)</i> [ <i>Sangre torera</i> ]		
<b>Acto II</b>			
EP 105-H	N.º 6. <i>Pasodoble (Moderato)</i> [Blanca, Rodolfo y Coro]	"La fiesta de mi tierra..." "Tu mantilla de blonda"	Cuadro 1º
EP 105-I	<i>Intermedio (Marchiña)</i>		
EP 105-J	N.º 7. <i>Bulerías</i> [Duvigis el del violín y el Jazz]	"Porque lo quiero querer..."	Cuadro 2º
EP 105-K	N.º 8. <i>Zambra</i> [Visi]	"La luna de plata..."	
EP 105-L	N.º 9. ( <i>Maestoso, Andantino, Moderato, Andante</i> ) [Rodolfo]	"No alardees de guapo con las mocitas..."	
EP 105-M	N.º 10. ( <i>Andante, Andantino, Andante</i> ) [Blanca y Rodolfo]	"Un momento, otra vez..."	
EP 105-N	N.º 11. ( <i>Andantino</i> ) [Blanca, Rodo y coro]	"Todo el que quiera lograr el amor de una mujer..."	

*S.E. El sainete* [EP 106]

Tabla 36. Relación de números que componen *S.E. El sainete* [EP 106].

N.º catálogo	Denominación (Tempo)	Íncipit del texto cantado
EP 106-A	<i>Preludio (Maestoso, Lento, Vals, Andante)</i>	
EP 106-B	N.º 1. ( <i>Allegretto, Vals, Pasodoble</i> ) [Manuela, Paca, Lupe, Sr. Luis, Guardias y coro de chicas]	"Con el capotín..."
EP 106-C	N.º 2. ( <i>Allegretto</i> ) [Pepillo y Coro de chicas]	"Dale que dale a la barquillera..."
EP 106-D	N.º 3. ( <i>Andantino, Andante, Moderato</i> ) [Manuela y Coro de chicas]	"Capullito tentador..."
EP 106-E	N.º 4. ( <i>Andante, Moderato, Allegretto, Andante, Pasodoble</i> ) [Manuela y Cayetano]	"¿A qué vienes a buscarme a estas horas?"
EP 106-F	N.º 5. ( <i>Andantino, Moderato</i> ) [Cayetano y Coro de hombres]	"También la gente del pueblo..."
EP 106-G	N.º 6. ( <i>Allegro, Moderato, Allegretto, Lento, Allegretto Moderato, Moderato, Seguidillas</i> ) [Manuela, Cayetano, Julián, Felipe, Ulogio [sic], L. Alonso, Mari-Pepa, Susana, Casta y Coro general]	"Soy del sainete castizo..."



### Anexo 10. Producción teatral musical de José Eizaga Otañes

(Ordenados cronológicamente)

<b>Año</b>	<b>Obra</b>	<b>Compositor</b>	<b>Estreno</b>
1932	<i>Echaide</i>	T. F. Iruretagoyena	
1933	<i>Aires del Ebro</i>	T. F. Iruretagoyena, L. Blasco y F. Ábalos	1/02/1933
1933	<i>La Zarabanda</i>	T. F. Iruretagoyena	8/01/1933
1936	<i>El país de Don Trompico</i>	L. Blasco y F. Ábalos	6/01/1936
1936	<i>¡Cameranas! De la cumbre al llano</i>	T. F. Iruretagoyena	01/1936
1939	<i>Los Cucandas. Zarzuela cómica en dos actos</i>	T. F. Iruretagoyena	20/04/1939
1939	<i>Sueño de colorines</i>	F. Ábalos y A. Ruiz	5/01/1939
1940	<i>El hijo de Abul Tadón</i>	F. Ábalos	6/01/1940
1941	<i>Napias, Pecas y Ojoví o el invicto Tararí</i>	T. F. Iruretagoyena	
1941	<i>El Sabio Tejemaneje</i>	L. Blasco y F. Ábalos	6/01/1941
1941	<i>Maña Florica [revisión de Los Cucandas]</i>	T. F. Iruretagoyena	
1941	<i>El ricito de oro</i>	T. F. Iruretagoyena	28/12/1941
1942	<i>La virgen del Molino</i>	T. F. Iruretagoyena	31/05/1942
1943	<i>La bruja chisgarabís</i>	T. Urrengoechea	
1944	<i>La Titiritaina (1944)</i>	E. Pinedo	
1944	<i>Del Carmen a la Paloma</i>	Joaquín Gasca	29/12/1944
1946	<i>Paloma la desdeñosa</i>	E. Pinedo	
1949	<i>Pita y Pito Garbancito o El ogro Tragatodo</i>	T. F. Iruretagoyena	
1953	<i>S. E. El Sainete</i>	E. Pinedo	

#### Autores musicales de las producciones por grupos

<b>Compositor</b>	<b>Autorías en solitario</b>	<b>Compartidas</b>
T. F. Iruretagoyena	10	1
F. Ábalos	5	4
L. Blasco	3	3
E. Pinedo	3	0
T. Urrengoechea	1	0
Joaquín Gasca	1	0

Elaboración propia a partir de los datos obtenidos de los libretos publicados por Eizaga y de Hernández Lázaro (2008).

**UNIVERSIDAD DE LA RIOJA**

Departamento de Ciencias Humanas

Área de Música

**Eliseo Pinedo y su ámbito musical (1908-1969)**  
**Estudio biográfico, social y cultural**

TESIS DOCTORAL

(Volumen II)

**Carlos Blanco Ruiz**

Director: Thomas Schmitt

Codirector: José Miguel Delgado Idarreta



**UNIVERSIDAD  
DE LA RIOJA**

Logroño, 2021



## 11. Anexo 11. Partituras digitalizadas de Eliseo Pinedo

Obra	Detalle	Catálogo	Página
<i>El Montañés</i>	<i>Preludio</i>	EP 101-A	3
	Nº 4. <i>Romanza de tiple. Carmela</i>	EP 101-E	13
	<i>Interludio</i>	EP 101-G	19
	Nº 10. <i>Romanza de tenor. Luis</i>	EP 101-L	22
	<i>Final</i>	EP 101-N	29
<i>La Masía del Cuervo</i>	<i>Preludio</i>	EP 102-A	36
	Nº 5. <i>Vals. Nicasia y Germán</i>	EP 102-F	41
	Nº 8 [ <i>Romanza de barítono</i> ]. <i>Alberto</i>	EP 102-I	49
	Nº 14 [ <i>Trío</i> ]. <i>Nicasia, Germán y Roquete</i>	EP 102-P	55
<i>Ernestina</i>	<i>Preludio</i>	EP 103-A	63
	Nº 1. <i>Marcha. [Coro]</i>	EP 103-B	67
	Nº 2. <i>Fox [¡Mujer!, ¡Mujer!]. [Adela, Juan, Jardiner]</i>	EP 103-C	72
	Nº 9. [ <i>Romanza de tenor</i> ]. [ <i>Alfredo</i> ]	EP 103-J	84
	Nº 11. <i>Danzón. Adela y Juan</i>	EP 103-L	87
<i>La Titiritaina</i>	<i>Preludio</i>	EP 104-A	92
	Nº 4. <i>Himno del Circo</i>	EP 104-E	95
	Nº 5. <i>Intermedio. Minué</i>	EP 104-F	98
	Nº 10. <i>Parodia de Ópera</i>	EP 104-J	99
<i>Paloma la desdenosa</i>	<i>Preludio</i>	EP 105-A	110
	Nº 4. <i>Blanca y Rodolfo</i>	EP 105-E	114
	Nº 6. <i>Paso-doble. [Blanca, Rodolfo y Coro]</i> <i>"Tu mantilla de blonda"</i>	EP 105-H	123
	Nº 8. <i>Zambra [Vivi]</i>	EP 105-K	130
<i>S. E. El Sainete</i>	<i>Preludio</i>	EP 106-A	134
	Nº 1. <i>Manuela, Paca, Lupe, Sr. Luis, Guardias y coro de chicas</i>	EP 106-B	138
	Nº 4. <i>Manuela y Cayetano</i>	EP 106-E	147
	Nº 6. <i>Manuela, Cayetano, Julián, Felipe, Ulogio, L. Alonso, Mari-Pepa, Susana, Casta y Coro general</i>	EP 106-G	153
<i>La Galeota reforzada</i>	[ <i>Canción del siglo XVII</i> ]	EP 108-A	162
	<i>Música árabe. Jornada 1ª</i>	EP 108-B	167
	<i>Trompas de caza. Jornada 3ª</i>	EP 108-C	170
<i>La Rioja</i>	<i>Pasodoble. (Versión para orquestina)</i>	EP 206-B	171
<i>GANÉ...</i>	<i>Pasodoble</i>	EP 207	188
<i>Tengo sed de ti</i>	[ <i>Soneto</i> ]	EP 230	192
<i>Almacenes "Pola"</i>	[ <i>Jingle</i> ]	EP 231	197
<i>Suite Oria</i>	Nº 1. <i>Aurora</i>	EP 301-A	207
	Nº 2. <i>Villancico</i>	EP 301-B	217
	Nº 3. <i>Canción</i>	EP 301-C	239
	Nº 4. <i>Danza</i>	EP 301-D	247

Obra	Detalle	Catálogo	Página
<i>Viejo arcón</i>	1. <i>Nájera. Danza</i>	EP 302-A1	269
	1. <i>Nájera. Coro</i>	EP 302-A2	281
	2. <i>Calahorra</i>	EP 302-B	283
	3. <i>Santo Domingo de la Calzada [V1]</i> <i>El milagro de la rueda. [sección final]</i>	EP 302-C	295
	4. <i>Alfaro</i>	EP 302-D	300
	5. <i>Haro. Baile. [Inicio]</i>	EP 302-E1	305
	5. <i>Haro. Coro</i>	EP 302-E2	308
	6. <i>Cervera. Campanillas</i>	EP 302-F	311
	9. <i>Logroño. [Inicio V1]</i>	EP 302-I1	321
9. <i>Logroño. [Inicio V2]</i>	EP 302-I2	331	
<i>Himno Provincial</i>	[Versión para coro y piano del autor]	EP 303	336
<i>La Mano</i>	[Canción]	EP 501	346
<i>Primer amor</i>	[Canción]	EP 502	349
<i>El tambor de guerra</i>	[Canción]	EP 503	351
<i>Me duele España</i>	[Canción]	EP 504	353
<i>Adolescencia</i>	[Canción]	EP 505	355
<i>Andantino</i>	[Fuga] [inicio]	EP 507	357
<i>Santo Domingo</i>	<i>Villancico</i>	EP 512	358

# El Montañés [1942]

Zarzuela en 3 actos  
(reducción piano)  
Preludio

Música: Eliseo Pinedo  
Letra: Fernando Díaz  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

Moderato

Piano

*ff*

*f* *mf*

*p* *cres* cen do

*ff* *pp* 1 tempo

21

Musical notation for measures 21-25. Treble clef has a melodic line with slurs and ties. Bass clef has a harmonic accompaniment with long slurs.

26

Musical notation for measures 26-30. Treble clef has a melodic line with slurs and ties. Bass clef has a harmonic accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present.

31

Musical notation for measures 31-35. Treble clef has a melodic line with slurs and ties. Bass clef has a harmonic accompaniment with a long slur.

36

Musical notation for measures 36-40. Treble clef has a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. Bass clef has a harmonic accompaniment. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking is present.

41

Musical notation for measures 41-45. Treble clef has a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. Bass clef has a harmonic accompaniment. A crescendo (*cresc.*) dynamic marking is present. A second ending bracket labeled "2" is shown above measures 43-45.

46

di mi nu yen do

51

*p* *cresc.*

56

3

*f*

66



71

Musical score for measures 71-75. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with frequent triplets, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes, also often in triplets.

76

Musical score for measures 76-80. The right hand has a more melodic and expressive line with some slurs, while the left hand continues with rhythmic triplet patterns.

81

Musical score for measures 81-85. Measure 84 contains a boxed number '4', likely indicating a measure rest. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand maintains the triplet accompaniment.

86

Musical score for measures 86-90. The right hand features a melodic line with a slur over measures 87-88, and the left hand continues with triplet accompaniment.

91

Musical score for measures 91-95. The right hand has a melodic line with some slurs, and the left hand continues with triplet accompaniment.

96

mf

cres

cen

do

This system contains measures 96 to 100. The right hand features a melodic line with several triplet markings. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamic markings include *mf*, *cres*, and *cen*. The word *do* is written below the right hand staff.

101

This system contains measures 101 to 105. The right hand continues with triplet patterns, while the left hand maintains a steady accompaniment.

106

This system contains measures 106 to 110. The right hand features more triplet markings, and the left hand accompaniment remains consistent.

111

This system contains measures 111 to 115. The right hand continues with triplet patterns, and the left hand accompaniment remains consistent.

116

This system contains measures 116 to 120. The right hand continues with triplet patterns, and the left hand accompaniment remains consistent.

121

5

*p*

This system contains measures 121 to 125. Measure 121 features a triplet of eighth notes in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 122 has a triplet of eighth notes in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 123 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 124 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 125 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. A dynamic marking of *p* is present in measure 122.

126

This system contains measures 126 to 130. Measure 126 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 127 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 128 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 129 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 130 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand.

131

This system contains measures 131 to 135. Measure 131 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 132 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 133 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 134 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 135 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand.

136

This system contains measures 136 to 140. Measure 136 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 137 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 138 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 139 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 140 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand.

141

This system contains measures 141 to 145. Measure 141 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 142 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 143 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 144 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 145 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand.

146

Musical score for measures 146-150. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex texture with many beamed eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. There are several ties across measures, particularly in the bass line. The right hand has a more melodic line with some grace notes.

151

Musical score for measures 151-155. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats. The music continues with intricate rhythmic patterns, including many beamed notes and slurs. The bass line is particularly active with frequent sixteenth-note runs.

156

Musical score for measures 156-160. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some longer note values in the right hand. Slurs and ties are used to connect phrases across measures.

161

Musical score for measures 161-165. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats. The music is characterized by dense rhythmic textures with many beamed notes. The bass line has a steady eighth-note accompaniment in some measures.

166

Musical score for measures 166-170. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats. The music concludes this section with a variety of note values and rests, including some longer note values in the right hand. Slurs and ties are used to indicate phrasing.

171 6

176

181

186

191

196

Musical score for measures 196-200. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and ties across the measures. A fermata is present over a note in measure 199.

201

Musical score for measures 201-205. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats. The music continues with intricate rhythmic patterns and slurs. A fermata is present over a note in measure 204.

206

Musical score for measures 206-210. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with various slurs and ties.

211

Musical score for measures 211-215. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs.

216

Musical score for measures 216-220. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with various slurs and ties.

221

*Più mosso*

7

231

236

241

# El Montañés

EP 101-E

[1942]

Zarzuela en 3 actos  
(reducción piano)

Música: Eliseo Pinedo  
Letra: Fernando Díaz  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

## Nº 4. Romanza de tiple Carmela

Andante [♩ = 60]

Soprano

Piano

6 [♩ = 40]

Con sus ta - co - nes de

12 *rit.*

pla-ta — tem - blan - do so - bre el si - len - cio, — vie - ne es - ta no - che la lu - na — ves - ti - da de ter - cio - pe - lo. —



1 *a tempo*

Musical score for the first system, measures 1-24. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part starts with a piano (*pp*) dynamic and includes various articulations like accents and slurs.

Musical score for the second system, measures 25-30. The piano accompaniment continues with similar articulations and dynamics.

Musical score for the third system, measures 31-36. The vocal line begins with the lyrics "Qui -" and the piano part has a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

2 *All<sup>to</sup> Mod<sup>to</sup> | ♩. = 70 |*

Musical score for the fourth system, measures 37-42. It includes the vocal line with lyrics and the piano accompaniment. Dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*).

sie - ra ser e - sa es - tre - lla a - que - lla ver - de de lu - na que cuel - ga en la en - re - da - de - ra con

44 *rall.*

los de-dos de la no-che, ji-ro-nes de nu-be ne-gra.

50 *a tempo* *poco rit.*

Lu-ce-ri-llo no la si-gas es-cón-de-te en la ve-re-da de-ja

55 *a tempo* *rall.* *a tempo*

que ba-ñe en el rí-o, la(s) ne-gru-ra(s) de sus tren-zas.

3 *Andante* *rit.*

*pp*

65 *a tempo*

Án - ge - les de plu - mas blan - cas. \_\_\_\_\_ Mú - si - cos de vo - ces al - bas. \_\_\_\_\_ Cán - ti - cos de las es -

*f*

70

tre - llas \_\_\_\_\_ aun lu - ce - ro que en el ar - pa llo - ra tem - blan - do su pe - na. \_\_\_\_\_ La

*mp*

75 *All<sup>to</sup> Mod<sup>to</sup> [♩. = 70]*

no - che de luz se lle - na, tú e - res es - ta no - che mí - a, \_\_\_\_\_ por ser no - che de a - zu -

*p* *mf*

81 *rall.*

ce - nas. So - le - dad en los ca - mí - nos \_\_\_\_\_ ma - ra - vi - lla de mies - tre - lla. \_\_\_\_\_

*p*

4 *a tempo* *poco rit.*

Ve - re - di - tas de los cie - los, lle - var - me a vi - vir con e - lla, tú - ni -

93 *a tempo* *rall.* *a tempo*

cas - de ne - gras ro - sas en - cen - de - rán ro - sa - le - das.

99 **Andante**

Án - ge - les de plu - mas blan - cas. Mú - si - cos de vo - ces al - bas.

103 *rall.*

Cán - ti - cos de las es - tre - llas a un lu - ce - ro que en el ar - pa llo - ra tem - blan - do su

5

pe - na. de \_\_\_\_\_ plu - mas blan - cas. de \_\_\_\_\_ vo - ces al - bas.

110 de \_\_\_\_\_ las es - tre - llas A \_\_\_\_\_

112 un lu - ce - ro que en el ar - pa llo - ran - do es - tá sus pe - nas de a - mor.

# El Montañés [1942]

EP 101-G

Zarzuela en 3 actos  
(reducción piano)  
Interludio

Música: Eliseo Pinedo  
Letra: Fernando Díaz  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

Adagio

Piano

*p* *ff* *p* *p*

4

*p* *ff* *p*

7

rit. 1 tempo

*mf*

10

*f*

13

Musical score for measures 13-15. The treble clef staff features a melodic line with slurs and a trill in measure 14. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A crescendo hairpin is visible between measures 14 and 15.

16

Musical score for measures 16-18. The treble clef staff has a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) in measure 16. The bass clef staff continues the accompaniment.

19

Musical score for measures 19-21. The treble clef staff features a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte) in measure 20. The bass clef staff provides accompaniment.

22

Musical score for measures 22-24. The treble clef staff has a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) in measure 23. The bass clef staff provides accompaniment.

25

Musical notation for measures 25-27. Treble clef has a melodic line with slurs and ties. Bass clef has a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes.

28

2

*p* *ff* *p*

Musical notation for measures 28-30. Measure 28 has a fermata. Measure 29 has dynamics *p*, *ff*, *p*. Treble clef has a melodic line with slurs. Bass clef has a rhythmic accompaniment of chords.

31

*p* *ff*

Musical notation for measures 31-33. Treble clef has a melodic line with slurs. Bass clef has a rhythmic accompaniment of chords. Dynamics *p* and *ff* are indicated.

34

*p*

Musical notation for measures 34-36. Treble clef has a melodic line with slurs. Bass clef has a rhythmic accompaniment of chords. Dynamic *p* is indicated.

37

*f*

Musical notation for measures 37-39. Treble clef has a melodic line with slurs. Bass clef has a rhythmic accompaniment of chords. Dynamic *f* is indicated at the end.



# El Montañés

EP 101-L

[1942]

Zarzuela en 3 actos  
(reducción piano)

Música: Eliseo Pinedo  
Letra: Fernando Díaz  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

Nº 10. Romanza de tenor

Luis

Moderato [ ♩ = 66 ]

Luis

Piano

6

All<sup>to</sup> [ ♩ = 66 ]

Se han cru - za - do los des - ti - nos en la vi - da

*mf*

11

*rall.* *a tempo*

se - gui - ré lu - ces de sol, por qué per - der la li - ber - tad de la sen - da li - ber - tad del co - ra - zón.

17 **Moderato** [♩ = 66]

22 **1 Moderato animato** [♩ = 60]

33 *a tempo*

Ca - ba - lli - to fi - esc. gro, llé - va - me a la sie - rra, *p*

36 *rall.* *a tempo*

a ro - bar pla - ta de lu - na con que fun - dir las ca - de - nas

39 *a tempo*

de a - que - lla gi - ta - na pre - sa.

2 **Andantino** [  $\text{♩} = 46$  ]

*ff*

45

*mf*

Sie - te pa-ñue - los al vien - to sie - te can - cio - nes al al - ba,

49

*rall.*

sie - te pu-ña - les de co - bre sie - te lu - nas en la fa - ma,

53

*Enérgico*      *menos*      *a tempo*

A - mo y se-ñor de la Ve - ga al ga - lo - pe de mi ja - ca, se van a-brien - do ca -

57

*menos*      *a tempo*      **3** Moderato [ ♩ = 66 ]

mi - nos en - tre Se - vi - lla y Gra - na - da,

61

67 **Moderato animato** [  $\text{♩} = 60$  ]

Re - mo - li - no en el ca - mi - no de Se - vi - lla

*mf*

70

cuando en bos - ques de a - ven - tu - ras voy con - quis - tan - do en la

*rit.* *ten.*

73 *a tempo*

vi - da al - tos vien - tos de for - tu - na. Ca - ba

*p*

76 *a tempo* *rall.*

lli - to ne - gro, llé - va - me a la sie - rra, \_\_\_\_\_ a ro - bar pla - ta de

*cresc.* *f*

79 *a tempo*

lu - na con que fun - dir las ca - de - nas \_\_\_\_\_ de a - que - lla gi - ta - na

*cresc.* *f*

82 *a tempo*

pre - sa. \_\_\_\_\_

*f*

4 **Andantino** [  $\text{♩} = 46$  ]

Sie - te pa - ñue - los al vien - to sie - te can - cio - nes al al - ba,

*f*

89

sie - te pu - ña - les de co - bre sie - te lu - nas en la fa - ma.

92

*Enérgico* *menos*

*f* A - mo y se - ñor de la Ve - ga al ga - lo - pe de mi ja - ca, \_\_\_\_\_

95

*Enérgico* *menos*

se van a-brien - do ca - mi - nos en - tre \_\_\_\_\_ en - tre Se - vi - lla

98

y Gra - na - da, Gra - na - da.. \_\_\_\_\_

*ff*

# El Montañés [1942]

EP 101-N

Zarzuela en 3 actos  
(reducción piano)  
Final

Música: Eliseo Pinedo  
Letra: Fernando Díaz  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

Andantino

Rebeca

Luis

Montañés

Piano

R

L

M

5



1

Enérgico

R

L

M

*f* A - mo, y se - ñor de la Ve - ga al ga - lo - par de mi ja - ca

9

*f*

R

L

M

so - lo lle - va - ré re - cuer - dos del ca - ri - ño del ca - ri - ño

12

12

2

16

R

L

M

que me fal - ta El des - ti -

Moderato

21

R

L

M

no

21

*p*

28

3

33

38

4

43

48

53

58

*rit.*

5 Adagio

R

L

M

El mi-la - gro - ma - ra - vi - lla

No me que - jo fue sen - ci - lla la, a - ven -

No te que - jes fue sen -

63

67

R  
las flo - res so - lo es - pe - ro Yo he sen - ti - do que ca

L  
tu - ra en mis sue - ños Yo he so - ña - do que llo - ra - ba mis pe -

M  
ci - lla laa ven - tu - ra de tus sue - ño so - lo pien - sa qu en la

71

R  
lla - ban sus la - ti - dos yo he so - ña - do que me a - ma - ba

L  
li - gros he so - ña - do que me a - ma - ba

M  
fa - ma se han u - ni - do el a - mor y la es - per - ran - za

75 *All<sup>to</sup>*

R *ff* El ca - ri -

L *ff* El ol - vi -

M *ff* El des - ti

75 *ff*

78

R ño

L do

M no

78

# La Masía del Cuervo

EP 102-A

[1943]

Zarzuela en 2 actos  
(reducción piano)

Música Eliseo Pinedo  
Letra: Julián Velasco de Toledo  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

## Preludio

Maestoso (♩ = 48)

Piano

*pp*

All<sup>to</sup> (♩ = 96)

*p* *cres* *do*

*f*

Maestoso (♩ = 48)

*p*

1 **All<sup>to</sup>** [♩ = 96]

*mf* *cres* *cen* *do*

16

*ff*

18 **Maestoso** [♩ = 48]

*f*

21 **2 Maestoso** (♩ = 48)

*f*

25

*ff*



29

*dim --- mi --- nu --- en --- do*

*p*

33

*f*

37

*dim --- mi --- nu --- en --- do*

*p*

41

*cres --- cen --- do*

45

*ff*

*p*

49 **Maestoso** [♩ = 48]

*pp* *p* *cresc.*

56

*ff* 4

63

8va

**And<sup>te</sup>** (♩ = 88)

5

*p*

73

77

81

85

6

*cres* ----- *cen* ----- *do*

Vivo [♩ = 124]

88

*f* *mf* *f* *mf*

95

*ff* *f* *ff* *f*

# La masía del cuervo

[1943]

EP 102-F

Zarzuela en 2 actos  
(reducción piano)

Nº 5. Vals  
Nicasio y Germán

Música: Eliseo Pinedo  
Letra: Julián Velasco de Toledo  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

Vals (♩. = 60) [♩. = 52]

The musical score is set in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It features three parts: Nicasia (soprano), Germán (tenor), and Piano accompaniment. The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece, with Nicasia and Germán having rests. The piano accompaniment starts with a forte (*ff*) dynamic. The second system begins at measure 6, with Germán singing the lyrics: "ca - sia cuan-do a la Cor - te... te lle - ve de mi bra - zo... i - ré muy pin - tu -". The piano accompaniment continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system begins at measure 11, with Nicasia singing the lyrics: "Cuan-do va - ya a la re - ro, con mi con - sor - te y di - rán los a - mi - gos... pi - ca - ro - na - zo...". The piano accompaniment continues with a piano (*p*) dynamic.

Nicasia

Germán

Piano

ca - sia cuan-do a la Cor - te... te lle - ve de mi bra - zo... i - ré muy pin - tu -

Nicasia

Cuan-do va - ya a la re - ro, con mi con - sor - te y di - rán los a - mi - gos... pi - ca - ro - na - zo...

17

Cor - te, sien - do tu es - po - sa i - ré or - gu - llo - sa i - ré por e - sas ca - lles, a - sí co -

*mf*

23

gi - do, pa que se - pa le gen - te, que es mi ma - rido. Germán La Cor - te Ni -

*p*

29

ca - sia es muy in - tri - gan - te y has - ta muy car - gan - te, te mi - ra, son -

*cresc.*

*cres - - - cen - - - do*

*p*

35

rí - e, sa - lu - da, te in - vi - ta, y lue - go te qui - ta has - ta de de -

*cresc.*

*f*

41 Nicasia

Bien sien - to ma - ri - do de - jar la ma - le - za e jr tras la gran -  
*p*

lan - te. \_\_\_\_\_

41 *p* *cres - - - - - cen - - - - - do*

47

de - za que yo no co - noz - co. Me a - sus - tas, me in - quie - tas el que a mí me  
*p* *f*

47 *p* *cresc.* *f*

53

me - tas too\_e-so en la ca - be - za. De \_\_\_\_\_ mar - que - ses y du -  
*f*

53 *f*

2

59

que - ses su - fri - rás — mu - chos re - ve - ses. \_\_\_\_\_

Germán

No — ten - gas mie - do al - ma

*p*

65

Nicasia

*p* Por -

mi - a que mi ges - to de - sa - fi - a. \_\_\_\_\_

65

*p*

71

que u - na mu - jer dis - cre - ta que no tie - ne u - na pe - se - ta, \_\_\_\_\_

71

77

cuan - do, el ga - lán es muy ter - co la po - ne en - se - gui - da cer - co. \_\_\_\_\_

*mf*

77

*mf*

83 Germán

Pe - ro si él no es un Juan La - nas y la quie-re a\_e - lla con ga - nas,

89 Nicasia

¡Qué pe -  
pa - ra el ga - lán ca - lle - je - ro tie - ne el fi - lo de su a - ce - ro.

3

li - gros! ¡Qué pe - li - gros! en la vi - da cor - te - sa - na y qué e - nig - ma es el ma - ña - na.

95 Germán  
No te a -



101

lar - mes, no te a - lar - mes, por - que soy un hom - bre du - cho y de - so co - noz - co mu - cho

107

El ser - vir a la gran - de - za, e - xi - ge mu - cha des - tre - za,

113

pe - ro es vi - da re - ga - la - da por - que a - pe - nas

119

se ha - ce na - da. No hay ne - va - zo, no hay tor - men - ta, ni hu - ra

125  
ca - nes, ni ri - go - res, ni te ma - tan los ca - lo - res, ni el

*mf*

131  
tra - ba - jo te re - vien - ta . Bue na me - sa bue - na pla - ta, con - fi -

*mf*

137  
den - cias a mon - to - nes que va - len mu - chos do - blo - nes cuan - do

*p*

143  
no me - tes la pa - ta. Se - re - mos fe - li - ces. Germán Di - cho - sos se -

*mf*

149 Nicasia

¡Ger - mán qué,a - le - gri - a!  
re - mos. y lue - go ten - dre - mos... no te ru - bo - ri - ces ¡Ni-

156 5

*f*  
Yo,es-pe-ro,e-se dí - a con gran i - lu - sión,  
ca - sia del al - ma! Yo,es-pe-ro,e-se dí - a con gran i - lu -

162 *rall.* *a tempo*

no sé si pa - cien - cia ten - drá el co - ra - zón.  
sión, no sé si pa - cien - cia ten - drá el co - ra - zón.

# La Masía del Cuervo

EP 102-I

[1943]

Zarzuela en 2 actos  
(reducción piano)

Música: Eliseo Pinedo  
Letra: Julián Velasco de Toledo  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

## Nº 8 [Romanza de baritono] Alberto

Lento [♩. = 36]

Alberto

6

1

11

16 2 Moderato (♩ = 62)

con bé-li-co de-rrro - che y ya se hi-zo de no-che. — Pero *mf* pron - to, na, estre - lla cla - va-da en los do-se-

22 *rit.*

les dáa, alu - ra — se a-bre pa - soporen - tre la ne-gru-ra co-mo, u-na lu-ce - ci - ta, claa, ybe - lla. —

3 Lento [♩ = 36] Andante (♩ = 88)

*f* Al-ma de mi al - ma, via-je - ra sin ru - ta ven a mí y dis - fru - ta, las ho - ras en cal - ma. —

33

Ya apun-ta el lu - ce - ro lu-ce su ca - mi - no, y a-par - ta el es - pi - no que cu-bre, el sen - de - ro. \_\_\_

*cres - - - cen - - - do*

*rall.* *tempo*

38

Andantino (♩ = 56)

4

Cuan - do la luz de tu mi -

*p* *f* *p* *p*

42

ra - da, mi - ro y vie - ne mi, es - pi - ro, \_\_\_ del po - bre co - razón que se mar - chi - ta co - mo u - namarga-

*y*

46

ri - ta, \_\_\_\_\_ sus a - yes do - lo - ro - sos en la no - che de frí - o tam - bién hie - ren el

*mf*

49

5

mí - o. \_\_\_\_\_ E - sa he - ri - da no cie - rra por mu - cho que se a - den - tre en la mo - ra - da

*p* *cresc.*

54

y a fuer - za de pun - zar y de la na - da na - ce lo que más a - mas en la tie - rra. \_\_\_\_\_

*f* *mf*

61 **Lento** [♩ = 36] **Andante** (♩ = 88) *ten*

Al-ma de mi *f* al - ma, via - je - ra sin ru - ta ven a mi y dis -

66 *ten*

fru - ta las ho - ras en cal - ma. Ya, a pun - ta, el lu - ce - ro lu - ce mi ca - mi - no Ya, a par - ta, el es -

*cres - - - cen - - - do*

71 *rall.* *tempo* **Maestoso** (♩ = 48) **6**

pi - no que al - fom - bra, el sen - de - ro. — *f* A - diós, sue - ño do - ra - do, de in - que - tud, — a -



Moderato (♩ = 62)

77

diós, qui-me-ra lo-ca de mi vi-da ya vue-lan en hu - í-da las ho-ras a-le-gres de mi ju-ven - tud. El des - ti - no rom-pió nues-tros

*p* *mf*

82

la-zos ju-ven-tud, tor-be - lli - no su-bli-me, — ya en mi pe - cho, yo sien-to que gi - me el po-bre co-ra-zón, he-cho pe-da-zos. —

88

El po-bre co - ra - zón, —

*f* *ff*

# La masía del cuervo

[1943]

EP 102-P

Zarzuela en 2 actos  
(reducción piano)

Música: Eliseo Pinedo  
Letra: Julián Velasco de Toledo  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

Nº 14 [Trío]

Nicasia, Germán y Roquete

Allegro (♩ = 92)

Nicasia

Germán

Roquete

Piano

*f* Lo pa - sao me tie - ne a mí des - ca - cha - rrao, Co - mo a - ton - tao.

8

*f* ¡Qué ven - da - val! ¡Qué a - tro - ci - dá!

G

*f* ¡Qué per - di - ción!

R

Na - die ha ga - nao con la re - vo - lu - ción!

La masía del cuervo - Eliseo Pinedo  
 N° 14 [Trío]

EP 102-P

All<sup>to</sup> Mod<sup>to</sup> [♩ = 58]

15 1

*mf* Cuen-te co - sas tío Ro - que - te por fa - vor. y us - té

G *mf* Que a - quí es - ta - mos ig - no - ran - tes con te - mor.

R

*mf*

22 *rall.*

que an - da mil lu - ga - res

G y en - tra y sa - le, en los ho - ga - res se en - te - ra mu - cho me - jor.

R *mf* ¡No cre - áis que lo sé too!

*mf*

30 Allegretto (♩ = 58) 2

*p* El ma - ri - do de la E -  
 chi - co si os con -  
 mon - jas del con -

*p*

36

*f* ¡Qué, qué, qué!  
 Se ca - só?  
 Qué, con - tad.

ve - lia  
 ta - ra  
 ven - to

*mf* Y la  
 Con la  
 La a - ba -

42

sue - gra y cua - tro cri - os an - tea - yer  
 viu - da del Mal - tri - pas el me - nor.  
 de - sa se con - ser - va ri - gu - lar,

*pp* por ce -  
 Nie - lla  
 pe - ro ha en -

48

*cresc.*  
 nar se - tas co - ci - das ve - ne no - sas y pu -  
 lim - pia, ni e - lla co - se más ya - tic - ne cin - co -  
 trao a - lli - la ti - ña y el que no co - rre - la

54

R

dri - as  
 cri - os  
 di - ña

*f* a - ca - ban de fa - lle - cer.  
 que da el ver - los com - pa - sión.  
 a - que - llo es un hos - pi - tal.

54

60

G

*f* ¡Ay!  
 ¡Ay!  
 ¡Ay!

R

*f* ¡Qué sen - tá!  
 Me - nos mal!  
 ¡A - pes - tas!

Ya lo ves, no so - mos,  
 Ya lo ves, siem - pre pre -  
 Ya lo ves, no se - mos

60

66

G

*p* To - do son tris - te - zas to - do son pe - sa - res des - de la rea -  
*cresc.*

R

ná. *p* To - do son tris - te - zas to - do son pe - sa - res des - de la rea -  
 ná. *cresc.*  
 ná.

66

72

*f* To - do son ho - rro - res

G  
8 le - za a los pa - ta - ta - res. *f* Hoy to - do es mal -

R  
8 le - za a los pa - ta - ta - res.

72

78

G  
8 dá...

R  
8 *f* Los dí - as son pio - res pa la hu - ma - ni - dad. 1, 2.

78

84

G  
8 *p* De mi dad. Qué me *p*

R  
8 *p* De mi dad.

84

90

G

8

di - ces de mi sue - gra.

R

8

Muy *f* vi -

90

96

R

8

ril, tres co - chi - nos se le han muer - to del ver -

*mf*

96

96

102

R

8

dín, ya tu pa - dre un go - lon - dri - no le sa -

*pp*

102

102

108

R

lió... por San Pau - li - no más o me - nos por a -

*f*

114

G

*f* ¡Ay!

*f* ¡Qué se - rá!

quí. Ya lo

120

G

To - do son tris - te - zas to - do son pe -

*p*

ves, no se - mos ná. To - do son tris - te - zas to - do son pe -

*p*

*cresc.*



126

G

R

*f* To - do son ho -  
sa - res des - de la rea - le - za a los pa - ta - ta - res.

126

132

G

R

rro - res  
*f* Hoy to - do es mal - dá...  
*f* Los dí - as son pio - res pa la hu - ma - ni -

132

138

G

R

*ff* pa la hu - ma - ni - dad.  
*ff* pa la hu - ma - ni - dad.  
dad. pa la hu - ma - ni - dad.

138

4

# Ernestina

EP 103-A

[1944]

Zarzuela en 3 actos

(reducción piano)

Preludio

Eliseo Pinedo

Letra: Enrique Hermsilla

Ed.: Carlos Blanco Ruiz

Maestoso [♩ = 52] [rit.]

Metal  
[Trompeta en do]

Piano

All<sup>to</sup> [♩ = 84]

6

10

cresc.

14

18

1

Musical score for measures 1-25. The piece is in B-flat major and 2/4 time. It begins with a treble clef and a bass clef. The melody in the right hand features eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

26

*cresc.*

Musical score for measures 26-29. The tempo and dynamics increase, indicated by the *cresc.* marking. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand features a steady accompaniment.

30

*f*

*[rit.]*

Musical score for measures 30-33. The dynamics reach a forte (*f*) level. The right hand has a more complex rhythmic pattern. The piece concludes with a *[rit.]* marking.

34

And<sup>no</sup> | ♩ = 66 |

*f*

Musical score for measures 34-37. The tempo slows down to *And<sup>no</sup>* with a metronome marking of 66. The dynamics are marked *f*. The right hand features a series of chords, and the left hand has a simple accompaniment.

38

*ten.*

*ten.*

Musical score for measures 38-41. The dynamics are marked *ten.* (tension). The right hand continues with chords, and the left hand has a simple accompaniment.

2

Musical score for measures 42-45. The piece concludes with a final chord in the right hand and a simple accompaniment in the left hand.

48 *[rit.]* **All<sup>o</sup> Mod<sup>to</sup>** [♩ = 80 ]  
Metal

*mf*

*mf*

56

3

*cresc.* *f*

*cresc.* *f*

68

74

*cresc.*

*cresc.*

80

86

*ff*

*ff*

93

8va

# Ernestina

EP 103-B

[1944]

Zarzuela en 3 actos  
(reducción piano)

Música: Eliseo Pinedo  
Letra: Enrique Hermosilla  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

Nº 1. Marcha

[Coro]

[ ♩ = 92 ]  
Coro (dentro)

Tiple 1ª

Tiple 2ª

Tenor

Bajo

9

17

*f* ¡Be - ba - mos! ¡Brin - de - mos! ¡Las co - pas al -

*f* ¡Be - ba - mos! ¡Brin - de - mos! ¡Las co - pas al -

*f* ¡Be - ba - mos! ¡Brin - de - mos! ¡Las co - pas al -

*f* ¡Be - ba - mos! ¡Brin - de - mos! ¡Las co - pas al -

17

24

zad! ¡Be - ba - mos! ¡Brin - de - mos! ¡A re - ír!

zad! ¡Be - ba - mos! ¡Brin - de - mos! ¡A re - ír!

8 zad! ¡Be - ba - mos! ¡Brin - de - mos! ¡A re - ír!

zad! ¡Be - ba - mos! ¡Brin - de - mos! ¡A re - ír!

24

31 Mujeres

¡A go - zar! Dé - ja - me, o - fre - cer - te *mf* *cresc.* no de mi co - pa, que

¡A go - zar!

¡A go - zar!

¡A go - zar!

31 *mf* *cresc.*

38

quie - ro sa - ciar la sed de tu bo - ca.

Hombres

En la co - pa del a - *p* *cresc.*

38 *p* *cresc.*



45

mor no quie - ro be - ber con an - sia que me que - ma - rá la sed que ja - más se sa - cia. *ff*

45

52

¡Be - ba - mos! ¡Brin - de - mos! ¡Las co - pas *f*

52

59

al - zad! ¡Be - ba - mos! ¡Brin - de - mos! ¡A re -

al - zad! ¡Be - ba - mos! ¡Brin - de - mos! ¡A re -

al - zad! ¡Be - ba - mos! ¡Brin - de - mos! ¡A re -

al - zad! ¡Be - ba - mos! ¡Brin - de - mos! ¡A re -

66

¡A ol - vi - dar!

¡A ol - vi - dar!

¡A ol - vi - dar!

¡A ol - vi - dar!

# Ernestina

EP 103-C

[1944]

Zarzuela en 3 actos

(reducción piano)

Nº 2. Fox [¡Mujer!, ¡Mujer!]

[Adela, Juan, Jardinero]

Música: Eliseo Pinedo

Letra: Enrique Hermosilla

Ed.: Carlos Blanco Ruiz

[♩ = 92]

Adela

Juan

Jardinero

*ff*

Detailed description: This block contains the instrumental introduction for the song 'Fox'. It features three vocal staves (Adela, Juan, and Jardinero) which are currently empty. Below them is a piano accompaniment consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked as quarter note = 92. The piano part begins with a forte (*ff*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs.

1

A

Jn

Jd

Es muy pe - li - gro - so jue - go, el del a - mor,

*mf*

Detailed description: This block contains the vocal entry for the song 'Fox'. It features three vocal staves labeled A (Adela), Jn (Juan), and Jd (Jardinero). The Adela staff has a vocal line starting at measure 7, with lyrics: "Es muy pe - li - gro - so jue - go, el del a - mor,". The dynamic is marked as mezzo-forte (*mf*). Below the vocal staves is a piano accompaniment with two staves (treble and bass clef). The piano part continues from the previous section and includes the vocal line's accompaniment. The piano part has a dynamic of mezzo-forte (*mf*) and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs.

13

A

por-que a-bu-sa el hom - bre de nues-tro can - dor. Al prin-ci-pio to-do son ga-lan-te -

*f*

Jn

Jd

19

A

rí-as, y des-pués nos col-man, con za - la-me - rí - as, Más cuan-do con - si - gue su fi - na - li -

*mf*

Jn

Jd

2

25

A

Jn

Jd

- dad, se\_a-ca-bó de gol - pe la fe - li - ci - dad.

Pues yo tej - do -  
*mf*

31

A

Jn

Jd

No te es-fuer - ces tan - to por - que no te

Yo so - lo te quie - ro  
*mf*

la - tro

37

A

cre - o. —

Jn

Jd

*f* Si es que tú me quie - res — yo te ha - ré fe - liz. —

*f* Si es que me pre -

43

A

No he de ha - ce - ros — ca - so por - que no es ver -

Jn

Jd

*f* fie - res — yo no sé fin - gir. —

49

A

Jn

Jd

- dad, y que-réis bur - la - ros de mi in-ge - nui - dad.

*p*

3

A

Jn

Jd

¡Mu - jer! Que tus ca - pri - chos has de ha - cer.

*p* *f*

jer! Que tus ca - pri - chos has de ha - cer. ¡Mu -

*f* *p*

61

A

Jn

Jd

¡Mu - jer! Cuan - do se tra - te del que - rer.

*p* *f*

¡Mu - jer! Cuan - do se tra - te del que - rer. ¡Mu - *p*

67

A

Jn

Jd

¡Mu - jer! No me ha - gas tan - to pa - de - cer.

*p* *f*

¡Mu - jer! No me ha - gas tan - to pa - de - cer. ¡Mu - *p*



73

A

Jn

Jd

¡Mu - jer! *p* Por - que de ce - los voy a ar - der. *f*

jer! *f* Por - que de ce - los voy a ar - der.

*f* *ff*

79

A

Jn

Jd

No he de ha - cer - les ca - so ni quie - ro fi - ar - me, *f*

*f*

85

A

Jn

Jd

pues vues-tras pro - me - sas no han de en-ga - tu - sar - me.

Si quie-res con-ven - cer - te

Si quie-res con-ven - cer - te

91

A

Jn

Jd

que no te he-mos men - ti - do so-mé-te-nos a prue - ba y da - nos tu ca - ri - ño.

que no te he-mos men - ti - do so-mé-te-nos a prue - ba y da - nos tu ca - ri - ño.

97

A

¿Es-táis a e-llo dis - pues - tos? *p* ¿Me vais a con - tes - tar?

Jn

Dis - pues - tos. *p* Ya \_\_ ve -

Jd

Dis - pues - tos. *p*

*p*

103

A

*rall.* *tempo*  
¡A ver quién de vo - so - tros se va a que - rer ca - sar!

Jn

rás...

Jd

Ya \_\_ ve - rás...

*p* *ff*

5

A

Jn

Jd

¡Pues me po-déis be-sar!.....

*ff*

¡Yo!!

*ff*

¡Yo!!

*ff*

*f*

115

A

Jn

Jd

*p.*

6

121

A

Jn

Jd

*mf* ¡Mu - jer! *ff* Que tus ca - pri - chos has de ha - cer. \_\_\_\_\_

*mf* ¡Mu - jer! *ff* Que tus ca - pri - chos has de ha - cer. \_\_\_\_\_

*mf* ¡Mu - jer! *ff* Que tus ca - pri - chos has de ha - cer. \_\_\_\_\_

127

A

Jn

Jd

*f* ¡Mu - jer! *ff* Cuan - do se tra - te del que - rer. \_\_\_\_\_

*f* ¡Mu - jer! *ff* Cuan - do se tra - te del que - rer. \_\_\_\_\_

*f* ¡Mu - jer! *ff* Cuan - do se tra - te del que - rer. \_\_\_\_\_

133

A

Jn

Jd

*f* *ff*

¡Mu - jer! No me ha - gas tan - to pa - de - cer.

139

A

Jn

Jd

*f* *ff*

¡Mu - jer! Por - que de ce - los voy a ar - der.

# Ernestina

EP 103-J

[1944]

Zarzuela en 3 actos  
(reducción piano)

Música: Eliseo Pinedo  
Letra: Enrique Hermosilla  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

Nº 9. [Romanza de tenor]  
[Alfredo]

Lento [♩ = 52]

Alfredo

Le - van - ta tus o - jos — ¿Por qué no me mi - ras? —

*mf*

*f* *mf*

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. It features a vocal line for Alfredo and a piano accompaniment. The vocal line begins with a whole rest, followed by a melodic phrase starting on a half note. The piano accompaniment starts with a forte (f) dynamic and transitions to mezzo-forte (mf) in the second measure. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).

5

— Quie-ro en tus pu - pi-las — el al-ma en-tre - ver. — A - sí. —

*f* *f* *f*

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The vocal line continues with a melodic phrase that ends with a half note. The piano accompaniment features a forte (f) dynamic throughout. A fermata is placed over the final note of the vocal line. The piano part includes a five-fingered scale-like passage in the right hand.

11

Con tus ma - nos pre - sas en las mi - as, he de de - cla - rar - te mi in-men-so que - rer. — Tus la - bios fra -

*mf* *p* *mf* *p*

Detailed description: This system contains measures 11 through 14. The vocal line continues with a melodic phrase that ends with a half note. The piano accompaniment features a mezzo-forte (mf) dynamic in the first two measures and a piano (p) dynamic in the last two. The piano part includes a five-fingered scale-like passage in the right hand.

17

gan - tes \_\_\_\_\_ cual jo - yel de be - sos, \_\_\_\_\_ se a - bren sus - pi - ran - tes \_\_\_\_\_ de - se - an - do a -

23

mar. \_\_\_\_\_ Pro - me - ten cons - tan - tes \_\_\_\_\_ dul - ces em - be - le - sos \_\_\_\_\_ co - mo si sin -

29

tie - ran \_\_\_\_\_ an - sias de be - sar. \_\_\_\_\_ Qui - sie - ra con - ti - go mi vi - da pa -

*p* *cresc.*

35

sar \_\_\_\_\_ qui - sie - ra en tus bra - zos so - ñar \_\_\_\_\_ y sen - tir el pla - cer de a - mar. \_\_\_\_\_

*mf* *cresc.*

*f* *mf* *cresc.*



41

*p*

46

Pro - me - ten cons - *mf*

*mf*

51

tan - tes \_\_\_\_\_ dul - ces em - be - le - sos \_\_\_\_\_ co - mo si sin - tie - ran \_\_\_\_\_ an - sias de be -

*mf*

57

sar. \_\_\_\_\_ Be - sar. \_\_\_\_\_

*mf*

*p*

# Ernestina

EP 103-L

[1944]

Zarzuela en 3 actos  
(reducción piano)

Música: Eliseo Pinedo  
Letra: Enrique Hermosilla  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

Nº 11. Danzón

Adela y Juan

[♩ = 76]

Adela

Juan

Piano

*f*

*mf*

caja

*f*

6 Adela

Un be - so — pue - de ser i - no - fen - si - vo si hay pu - re - za en la in - ten - ción.

*mf*

12

Pe - ro si es pro - vo - ca - ti - vo, y e - fu - si - vo, — po - ne en los o - jos de - se - o en la ca - be - za ma -

*mf*

3

18

re - o \_\_\_\_\_ y en las ma - nos ten - ta - ción. \_\_\_\_\_

Juan

Un *mf* be - so, \_\_\_\_\_ es tan so - lo la ca -

24

ri - cia que con - den - sa u - naj - lu - sión, Y si no tie - ne ma - li - cia, es de - li - cia, \_\_\_\_\_

30

que di - si - pa el mal de - se - o sien - tes dul - ces de - va - ne - os \_\_\_\_\_ ya - mor en el co - ra - zón. \_\_\_\_\_

36 Adela

Un be-so en la fren-te es pu-ro y es cas-to.

Juan

*f* Es ga-lan-te - ri-a si

42 Adela

Un be-so en los o-jos es ya de-j-lu-sión.

se da en la ma-no,

48

!Oh!

Juan

Si se da en la bo-ca E-se es de-g-e-mo-ción.

No me *p*

54

be - se que nos pue - den mi - rar, y si lo ha - ces te vas a a - pro - ve -

Yo te be - so quién nos pue - de mi - rar, y si lo ha - go

*p*

60

char. Si me be - sas que se - a con a - mor, más no pon - gas en

no me lle de a - pro - ve - char. Si te be - so ha de ser con a - mor,

*mf*

66

él mu - cha j - lu - sión.

y no pon - go en él mu - cha e - fu - sión.

*f*

72

Si me be - sas —  
*mf*

Si te be - so —  
*mf*

79

que se - a con a - mor, más no pon - gas en él, mu - cha j - lu - sión. —  
*mf*

ha de ser con a - mor, y no pon - go en él mu - cha e - fu - sión. —  
*mf*

85

*rall.* **Vivo [♩ = 96]**

— sin mu - cha e - fu - sión. —  
*f*

— sin mu - cha e - fu - sión. —  
*f*

# La titiritaina

EP 104-A

[1944]

Farsa cómica infantil en 2 actos

(reducción piano)

Preludio

Música: Eliseo Pinedo  
Letra: José Eizaga  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

Andante [  $\text{♩} = 40$  ]

First system of the musical score, measures 1-4. The music is in 6/8 time and G major. It features a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a melody with chords, and the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Second system of the musical score, measures 5-8. The music continues in 6/8 time and G major. The right hand has a more active melodic line with some grace notes. The left hand continues with eighth notes. A crescendo hairpin is visible.

Third system of the musical score, measures 9-13. The music continues in 6/8 time and G major. The right hand has a more active melodic line with some grace notes. The left hand continues with eighth notes. A crescendo hairpin is visible, and the dynamic marking *p cresc. poco a poco* is present.

Fourth system of the musical score, measures 14-17. The music continues in 6/8 time and G major. The right hand has a more active melodic line with some grace notes. The left hand continues with eighth notes. The system ends with a double bar line and a 2/4 time signature change.

Andantino [♩ = 66]

18

*p*

Musical score for measures 18-23. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is Andantino at 66 beats per minute. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A fermata is placed over the final measure of this system.

24

Musical score for measures 24-29. The treble staff continues the melodic development with various rhythmic patterns and articulation marks. The bass staff maintains the accompaniment. A fermata is placed over the final measure of this system.

30

*mf*

Musical score for measures 30-35. The dynamic changes to mezzo-forte (*mf*). The melodic line in the treble staff becomes more active, incorporating sixteenth notes. The bass staff continues with its accompaniment. A fermata is placed over the final measure of this system.

36

Musical score for measures 36-41. The melodic line in the treble staff continues with similar rhythmic patterns. The bass staff provides accompaniment. A fermata is placed over the final measure of this system.



42

*f*

Musical score for measures 42-46. The right hand features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes and rests. A dynamic marking of *f* is present in the first measure.

47

Musical score for measures 47-51. The right hand continues with the complex rhythmic pattern. The left hand accompaniment remains consistent with quarter notes and rests.

52

Musical score for measures 52-56. The right hand continues with the complex rhythmic pattern. The left hand accompaniment includes a crescendo hairpin leading to a dynamic marking of *mf* in measure 54, and a final measure with a dynamic marking of *f*.

57

Musical score for measures 57-61. The right hand continues with the complex rhythmic pattern. The left hand accompaniment includes a dynamic marking of *ff* in measure 58 and concludes with a final cadence in measure 61.

# La titiritaina

EP 104-E

[1944]

Farsa cómica infantil en 2 actos

(reducción piano)

Nº 4. Himno del Circo

Música: Eliseo Pinedo  
Letra: José Eizaga  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

**Allegretto** [♩ = 112]

Coro

Piano

*f* *p* *8va* *Al p*

7

son a - le - gre de los tam - bo - res y las cor - ne - tas

13

la ca - ra - va - na con sus pa - ya - sos ra -

*f* *mf* *cresc.*

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Himno del Circo' (Circus Hymn) from the opera 'La titiritaina'. It is in 2/4 time, key of B-flat major, and marked 'Allegretto' with a tempo of 112 beats per minute. The score is divided into three systems. The first system shows the vocal line (Coro) and the piano accompaniment. The piano part starts with a forte (f) dynamic and ends with a piano (p) dynamic. There is an '8va' marking above the piano part. The second system begins at measure 7 and contains the lyrics 'son a - le - gre de los tam - bo - res y las cor - ne - tas'. The piano accompaniment features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The third system begins at measure 13 and contains the lyrics 'la ca - ra - va - na con sus pa - ya - sos ra -'. The piano accompaniment includes triplets in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include mezzo-forte (mf) and a crescendo (cresc.) marking.

19

dian - te lle - ga. Son los ti - ti - ri -

*f* *p*

25

te - ros ni - ña sal a es - pe - rar - los que ven - den

*f* *p* *f* *p* *p* *cresc.*

31

la a - le - grí - a por cua - tro cuar - tos.

*f*

37

Van por el mun - do ni - ño siem - pre ro - dan - do

*p* *p*

43

ca - mi - na que ca - mi - na por a - le - gra - ros.

49

Son los ti - ti - ri - te - ros ni - ños.. que ya lle - ga - ron

56

ven - dien - do la a - le - grí - a por cua - tro cuar - tos.

62

Sa - lid a re - ci - bir - les que ya lle - ga - ron.

# La titiritaina

EP 104-G

[1944]

Farsa cómica infantil en 2 actos

(reducción piano)

Nº 7. Pajaritas. Pavana

Música: Eliseo Pinedo  
Letra: José Eizaga  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

[♩ = 52]

Piano

*p*

6

*rall.*

1. 2. *a tempo*

*f*

12

1. *rit.*

18

2. *rit.*

[*a tempo*]

*p*

24

*rall.*

# La titiritaina

EP 104-J

[1944]

Farsa cómica infantil en 2 actos

(reducción piano)

Nº 10. Parodia de Ópera

Música: Eliseo Pinedo

Letra: José Eizaga

Ed.: Carlos Blanco Ruiz

All<sup>o</sup> Mod<sup>o</sup> |  $\text{♩} = 46$  | rit.

Tiples 1as (Pichirula)

Tiples 2as (Pichulin)

Tenores (Viejo)

Baritonos (Duque)

Bajos (Segundo)

*f*

Andantino |  $\text{♩} = 52$  |

5 Pichirula

Pas-tor-ci-to de mis sue-ños nun-ca te,ol-vi-des de mí. Pien-sa, en la po-bre za - ga-la que so-lo pe-na por ti.

*p*

1 Pichulin (dentro)

Za-ga-li-ta de mi vi-da nun-ca te,ol-vi-des de mí; mi-ra que,es-te pas-tor-ci-llo vi-ve por-que pien-sa, en ti.

*p*

17 Pichirula *rit.*  
 Pas-tor-ci-to de mis sue-ños nun-ca te ol-vi-des de mí \_\_\_\_\_ mi-ra que es-ta za-ga-li-lla vi-ve por-que pien-sa en tí. \_\_\_\_\_

*mf*  
 Pichulín  
 Za-ga-li-ta de mis sue-ños nun-ca te ol-vi-des de mí \_\_\_\_\_ mi-ra que es-te za-ga-li-llo vi-ve por-que pien-sa en tí. \_\_\_\_\_

*mf*

2 **All<sup>o</sup>** | ♩ = 96 |

Pichirula  
 Pa-bli-llos Lle-gas-te por fin. Te - mí-a por-que te te - ní-a muy le-jos de

*ff*

Pichulín  
 Ro-sau-ra Te - mí-as

23

*ff*

32 **All<sup>o</sup>** | ♩ = 86 |

Pichirula  
 mi. No te-mas que ol - vi-de Pa-bli-llos tu a - mor.

*p*

Pichulín  
 No te-mas por na-die que-rién-do-te yo.

*p*

32

*p*

3 Duque All<sup>o</sup> Mod<sup>o</sup> | ♩ = 46 |

Mal-di - ción mal-di - ción Sí Mal-di - ción. *ff* En mis bar-bas la pas -

45 Vivo | ♩ = 126 | All<sup>o</sup> Mod<sup>o</sup> | ♩ = 76 |

to-ra y el pas-tor a-rru-llán-do-se de a - mor? *ff* Ah pues no. No No No

54

La pas - to - ra Re - tre - che - ra flor lo - za - na del lu - gar, es bo - ca - do de - li - ca - do en las ma - nos de un ga - ñán. Pa - ra un

*p* *cresc.* *f* *p*

64

du - que que la e - du - que co - mo yo, lo he de lo - grar Yo la sí - go y la con - sí - go aun - que ten - ga que ma - tar. Sí sí aun - que

*cresc.* *f*



4 **Allg<sup>to</sup>** | ♩ = 86 | *rit.* **Mod<sup>to</sup>** | ♩ = 80 |

Pichulín

Eh *f* Duque

ten - ga que ma - tar. Vi - lla - no Vi - lla - no, sí, vi - lla - no y la - dron - zue - lo vil; en ca - la - bo - zo ló - bre - go te

74

**Allg<sup>to</sup>** | ♩ = 86 |

Pichulín

*f* Guar - dad e - sas pa - la - bras o ju - ro por mi fe que e - sa po - dri - da len - gua de

voy a ha - cer mo - rir.

83

*rit.* 5 **Andantino** | ♩ = 66 |

Pichirula

*p* Pie - dad, yo os lo su - pli - co.

Pichulín

cua - jo a - rran - ca - ré. *p* Pues,

Duque

O - sa - do ya ún te a - tre - ves al - zar - te a tu se - ñor?

91

99

Coro

Oh A - qui se va - pu - le - an el *f* *p*

qué he bir-la - do yo?

Duque

Tú fuis - te quien ro - bas - te *p* A - yer un me - da - llón *f*

108

Coro

Allg<sup>mo</sup> | ♩ = 86 |

du - que y el pas - tor. Chi - tón Chi - tón

Pichulín

Ha - blad o no res - pon - do. Ha - blad. *p*

Duque

A - yer A - yer de no - che tú *p* *mf*

119

fuis - te quien ro - bas - te el me - da - llón que fal - ta al du - que nues - tro pa - dre. *p* *cresc.*

130 Pichirula 6

Por Dios di-me, Pa-bli-llos Por qué fuis-te a ro-bar-le? Pichulin  
*f* *p* Ro-sau-ra, no le

*f* *p*

141

cre-as. Men-tis, men-tis co-bar-de y pa-ga-réis al pun-to e-sa men-ti-ra-jin-fa-me. Ju-ráis que ha-  
*mf* *p* *f*

*mf* *p* *f*

152 Andantino [♩ = 66]

béis men-ti-do, be-lla-co, mi-se-ra-ble?  
*p*

*p*

163 *All<sup>to</sup> Mod<sup>to</sup>* | ♩. = 62 | Duque

No me  
*mf*

163 *mf*

7 *Andante* | ♩. = 55 | Pichulín

Mas, qué es es - to? Su ca -  
*f*

ma - tes — no me ma - tes — Me he po - di - do e - qui - vo - car.

175 *f*

186 Pichirula Coro

El me - da - llón. El me - da - llón Da - le fir - me - u - na - es - to - ca - da en mi - tad del co - ra -  
*mf* *f*

de - na del bol - són ve - o, a - so - mar. El me - da - llón.  
*p*

186 *mf* *f*

*p* *mf* *f*

192 **Andantino** [♩ = 76] **Mod<sup>do</sup>** [♩ = 80]

zón.

Guerreros

Duque

*p* A - qui se - ñor, es - tán.

*f* A - qui de mis gue - rre-ros *f* De tus ba-lan-dro - na - das. Por - que, por qué tem -

192 *f* *p* *f*

200

blar si el cie - lo es - tá sin nu - bes ya - zul es - tá la mar? Por qué tem - blar? Por qué por qué tem -

200 *f* *f*

208 **8**

Pichirula **Coro**

Oh, se-ñor El a-bue-lo de Pa - bli-llos que al-go bue-no nos di - rá.

Viejo *f* *f*

A - trás, a - trás

blar? Ya ve-rás lo que te es - pe - ra.

208 *ff* *f*

Andantino [♩ = 66]

215

Viejo

*mf*

U - na bru - ja jo - ro - ba - da de un pa - la - cio lo ro - bó es el ú - ni - co he - re - de - ro

*mf*

224

del in - vic - to em - pe - ra - dor.

Segundo

224

*f*

U - na vie - ja jo - ro - ba - da, yo lo a - fir - mo, si se -

232

ñor. Es - te chi - cos hi - jo mi - o; lo que da - ban se a - ca - bó.

232

*f*

240 **Allg<sup>to</sup>** [♩ = 86]

Se a-ca - bó. Se a-ca - bó por-que me da la real ga-na por-que a-sí lo man-do yo.

9 **Moderato** [♩ = 80]

Pichu y Tiples 1<sup>a</sup>

Se a - ca - bó ya \_\_\_\_\_ la pa - ro - dia \_\_\_\_\_ se a - ca - bó, \_\_\_\_\_ se a - ca - bó \_\_\_\_\_

Pichu y Tiples 2<sup>a</sup>

Se a - ca - bó ya \_\_\_\_\_ la pa - ro - dia \_\_\_\_\_ se a - ca - bó, \_\_\_\_\_ se a - ca - bó \_\_\_\_\_

Viejo y Tenores

Se a - ca - bó ya \_\_\_\_\_ la pa - ro - dia \_\_\_\_\_ se a - ca - bó, \_\_\_\_\_ se a - ca - bó \_\_\_\_\_

Duque (Barítonos)

Se a - ca - bó ya \_\_\_\_\_ la pa - ro - dia se a - ca - bó, \_\_\_\_\_ se a - ca -

Segundo (Bajos)

Se a - ca - bó ya \_\_\_\_\_ la pa - ro - dia \_\_\_\_\_ se a - ca - bó, \_\_\_\_\_ se a - ca - bó \_\_\_\_\_

248

256

se\_a - ca - bó ya lo que da - ban qué fe - liz ter - mi - na - ción

se\_a - ca - bó ya lo que da - ban qué fe - liz ter - mi - na - ción

se\_a - ca - bó ya lo que da - ban qué fe - liz ter - mi - na - ción

bó se\_a - ca - bó ya lo que da - ban qué fe - liz ter - mi - na -

se\_a - ca - bó ya lo que da - ban qué fe - liz ter - mi - na - ción

256

264 *rall.*

Se\_a - ca - bó. Se\_a - ca - bó.

Se\_a - ca - bó. Se\_a - ca - bó.

Se\_a - ca - bó. Se\_a - ca - bó.

ción Se\_a - ca - bó. Se\_a - ca - bó.

Se\_a - ca - bó. Se\_a - ca - bó.

264



# Paloma la desdenosa [1946]

EP 105-A

Sainete lírico en dos actos  
Preludio

Música: Eliseo Pinedo  
Libreto: José Eizaga Otañes  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked **Maestoso** with a tempo of  $\text{♩} = 52$  and a dynamic of **ff**. It features a 3/4 time signature and includes a triplet of eighth notes in the right hand. The second system begins at measure 5 and includes dynamics **f** and **mf**, with another triplet. The third system starts at measure 9 and is marked **Andante** with a tempo of  $\text{♩} = 60$  and a dynamic of **p**. It includes a **cres.** (crescendo) marking and the vocal line with lyrics "cen. do".

18

*mf*

22

*cres. cen. do*

26

Maestoso [ ♩ = 44 ]

*f*

30

Andante [♩ = 60]

Musical score for measures 35-37. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). Measure 35 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 36 contains a first ending bracket with a '2' above it. Measure 37 features a triplet of eighth notes in the bass clef and a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Musical score for measures 38-40. Measure 38 begins with a forte (*f*) dynamic. Measure 39 includes a triplet of eighth notes in the bass clef. Measure 40 ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Moderato [♩ = 80]

Musical score for measures 41-43. Measure 41 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 42 features a triplet of eighth notes in the bass clef. Measure 43 concludes with a 3/4 time signature change.

Musical score for measures 44-47. Measure 44 begins with a forte (*f*) dynamic. Measure 45 contains a first ending bracket with a '3' above it. Measures 46 and 47 continue with the forte (*f*) dynamic.

49

54

59 *rit.*

# Paloma la desdenosa

## [1946]

EP 105-E

Sainete lírico en dos actos  
Nº 4. Blanca y Rodolfo

Música: Eliseo Pinedo  
Libreto: José Eizaga Otañes  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

Moderato ♩ = 114

Blanca

Rodolfo

*p*

*p*

5

B

R

Me han di - cho que tie - ne fa - ma de des - de - ño - sa pa - ra los hom - bres

*p*

5

*p*

9

B

R

Cuan - do lo di - cen ver - dad se - rá.

Mo - re - na

9

*p*

13

B

R

gua - pa \_\_\_\_\_ No hay que ha - cer - se j - lu - sio - nes \_\_\_\_\_ que en los a - mo - res \_\_\_\_\_ el al - ma

17

B

R

man - da. \_\_\_\_\_ *mf* Qué a - tro - ci - dad. \_\_\_\_\_ *p* Y cuan - do

21

B

R

me - nos lo pien - se pue - de cru - zar su ca - mi - no quién sin que - rer - lo se

*cres. cen. do*

*rit.*

26 *a tempo* 1

B *pp* Me da us - ted

R que - de en sus des - de - nes pren - di - do. \_\_\_\_\_

26 *f* *pp* *cres. cen. do*

31

B mie - do! Pe - ro si le a - se gu - ro que el que se cru - ce no se - rá us -

R *mf*

31 *pp* Ten - drá que ver

36

B ted. Yo me lo sé.

R *f*

36 *f* E - so quién sa - be!

41 2

B

R

A - díos Don Fan - ta -

*mf*

Se - ri - a la pri - me - ra que no ca - ye - ra pre - sa en mi red.

*p*

*mf*

46

B

R

sio - so

*mf* Sí ri - a - se pe - ro no ol - vi - de

*mf*

51

B

R

*f* que de bro - mas, o de ve - ras, ya me cru - cé.

*f*



56

B

R

56

3

61

B

R

Me han di - cho que tie - ne fa - ma de pa - la - bre - ro con las mu - je - res.

*p*

61

66

B

R

To - do pa - la - bras,

66

Si se lo han di - cho, ver - dad se - rá.

*p*

71

B  
— y so - lo son ver da - des en los que re - res lo que se ca - lla.

R

Pues a ca - *mf*

76

B  
Pa - la - bras que el vien - to lle - va pron - to se dan al ol -

R

lar!

*p* *cres. cen. do*

81

B  
vi - do; pre - fie - ro que ha - blen los o - jos que mi - ran mal, si han men - ti - do.

R

*rit.* *f*

86 *a tempo* 4

B Yo? Pa - ra qué.

R Ha - bla con es - tos Si no mien - ten los

*pp* *pp* *mf* *mf*

*pp* *cres.* *cen.* *do* *mf*

91

B Po - qui - to, a po - co.

R o - jos, mí - re - se en es - tos. A - cér - que - se

*f* *f*

96

B E - so, pa - ra las cie - gas que la que ve - a "gui - pa" la

R Mí - re - los bien.

*p* *f*

101

B  
red.

R

*mf* De - li - ra - us - ted.

*mf* Si mi - ra se con - ven - ce.

106

B

R

So - bran mu - je - res que se ca - lan las ga - fas pa - ra cre -

111

B

R

er. No se ha - ga us - ted i - lu - sio - nes cré - a -

*f*

No se ha - ga us - ted i - lu - sio - nes cré - a -

*f*

5

116

B me. Por-que a-quí, a - mi - go mí - o no hay na - da que ha - cer.

R me. Más gua - pas clau - di -

*mf* *f*

121

B C ó - mo, qué! No se ha - ga us - ted i - lu - sio - nes do

R ca - ron! *f* No se ha - ga us - ted i - lu -

*mf* *cres.* *cen.* *do*

*mf* *cres.* *cen.* *do*

Menos [ ♩ = 100 ]

126

B cré - a - me.

R sio - nes cré - a - me.

*ff* *ff*

8va - - -

*tempo*

# Paloma la desdeñosa

## [1946]

EP 105-H

Sainete lírico en dos actos  
Nº 6. Paso-doble  
[Blanca, Rodolfo y Coro]  
"Tu mantilla de blonda"

Música: Eliseo Pinedo  
Libreto: José Eizaga Otañes  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

Moderato [♩ = 92]

Blanca

Rodolfo

Coro

*p* *mf* *p* *f* *mf* *p*

8

*f* *mf* *cres - - - - - cen - - - - - do* *f* *dim - - - - - mi - - - - - nuen - - - - - do*

17

Blanca

1

La fies-ta de mi tie - rra se mo-der - ni - za, y hay to - re - ro de no - che

*mf*

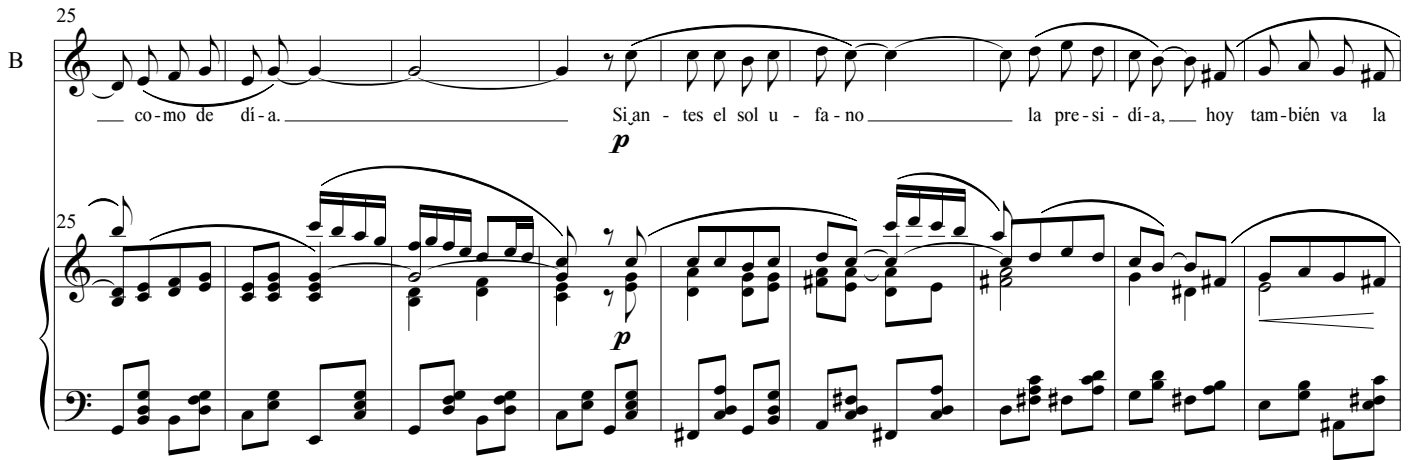
*mf*

Paloma la desdeñosa - Eliseo Pinedo  
Nº 6. Paso-doble  
"Tu mantilla de blonda"

EP 105-H

25

B



co - mo de dí - a. Si an - tes el sol u - fa - no la pre - si - dí - a, hoy tam - bién va la

*p*

34

B



lu - na con su man - ti - lla. Chu - la y cas - ti - za.

*f*

41

B



Lu - na to - re - ra tu man - ti - lla de blon - da

*mf* *p*

Paloma la desdeñosa - Eliseo Pinedo  
Nº 6. Paso-doble  
"Tu mantilla de blonda"

EP 105-H

49 *rall.* *tempo* 2

B  
son las es - tre - llas. Car - tel de to - ros, luz ya - le - grí - a Car - tel de

*pp*

58

B  
to - ros, bri - llo y co - lor Car - tel de to - ros su - pre - mo go - zo del es - pa - ñol.

C  
Coro  
Car - tel de

*f*

66

B  
luz ya - le - grí - a bri - llo y co - lor Car - tel de to - ros su - pre - mo

C  
to - ros, luz ya - le - grí - a Car - tel de to - ros, bri - llo y co - lor Car - tel de to - ros su - pre - mo

*f*



Paloma la desdeñosa - Eliseo Pinedo  
Nº 6. Paso-doble  
"Tu mantilla de blonda"

EP 105-H

74

B

go-zo del es - pa - ñol. \_\_\_\_\_

C

go-zo del es - pa - ñol. \_\_\_\_\_

74

*p* < *mf* *p* *f* *mf* *p*

83

R

83

*f* *mf* *cres* ----- *cen* ----- *do* *f* *dim* ----- *mi* ----- *nuen* ----- *do*

83

92

R

Rodolfo

3

Que tie-nes en los o - jos \_\_\_\_\_ que me do - mi - nas, y los mí - os se cie - rran \_\_\_\_\_ cuan - do me

*mf*

92

*mf*

92

Paloma la desdenosa - Eliseo Pinedo  
Nº 6. Paso-doble  
"Tu mantilla de blonda"

EP 105-H

101

R

mi - ras. \_\_\_\_\_ Van *p* de - rro - chan - do gra - cia, \_\_\_\_\_ luz ya - le - grí - a, y pren - di - do me



109

R

lle - vas \_\_\_\_\_ de tu man - ti - lla. \_\_\_\_\_ Chu - la y cas - ti - za! \_\_\_\_\_

*f*



116

R

\_\_\_\_\_ por - que me quie - ras \_\_\_\_\_ da - rí - a, Pa - lo - mi - ta, \_\_\_\_\_

*mf* *p*



Paloma la desdeñosa - Eliseo Pinedo  
Nº 6. Paso-doble  
"Tu mantilla de blonda"

EP 105-H

124 *rall.* *tempo*

R

mi vi-da en - te - ra. Mu - jer, chu - la - pa de fi - na - es - tam - pa. Mu -

*pp*

132

B

R

jer, na - ci - da pa - ra el a - mor. Mu - jer de Es - pa - ña de tem - ple y al - ma, de co - ra - zón. Mu -

C

Coro

Mu - jer, chu -

*f*

132

*f*

Paloma la desdenosa - Eliseo Pinedo  
Nº 6. Paso-doble  
"Tu mantilla de blonda"

EP 105-H

141

B Blanca

de fi-na-es - tam-pa. pa-ra,el a - mor. Mu - jer de Es - pa-ña de tem-ple

R *f*

jer, chu - la - pa Mu - jer, na - ci-da Mu - jer de

C la-pa de fi-na-es - tam-pa. Mu - jer, na - ci-da pa-ra,el a - mor. Mu - jer de Es - pa-ña de tem-ple

149

B *rall.* *tempo*

y al - ma, de co - ra - zón. *ff* Co - ra - zón.

R

al - ma y de co - ra - zón. *ff* Co - ra - zón.

C y al - ma, de co - ra - zón. *ff* Co - ra - zón.

# Paloma la desdenosa

[1946]

EP 105-K

Sainete lírico en dos actos  
Nº 8. Zambra [Vivi]

Música: Eliseo Pinedo  
Libreto: José Eizaga Otañes  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

[♩ = 66]

Vivi

*f* *ff*

6

*mf*

11

1

La lu - na de pla - ta, de la no - che a - que - lla que a - mor me ju -  
Vol - vió a - rre - pen - ti - do llo - ran - do a mí re - ja que ya no a - lum -

*p*

*p*

16

ras - te pe - gao a mi re - ja. \_\_\_\_\_ La lu - na lo sa - be; \_\_\_\_\_ la lu - na es tes -  
bra - ba la lu - na mo - re - na. \_\_\_\_\_ Lo vio que vol - vi - a \_\_\_\_\_ llo - ran - do a mi

*p*

21

ti - go de a - quel ju - ra - men - to que pron - to ol - vi - das - te. \_\_\_\_\_ Pa - la - bras que a glo - ria en el al - ma  
la - do y ó - tra vez ri - en - do su luz nos en - vi - a. \_\_\_\_\_ Se a - le - gran las flo - res que a - dor - nan mi

*f*

26

sue<sup>3</sup> - nan \_\_\_\_\_ Pa - la - bras que a - ho - ra su re - cuer - do que - \_\_\_\_\_ Por qué me men -  
re - ja. \_\_\_\_\_ Tu a - rre - pen - ti - mien - to di - si - pó mi pe - na. \_\_\_\_\_ Le sa - len del

*p* *pp*

31

tis - te? al - ma Por qué te que - das - te pe - gao a mi re<sup>3</sup> - ja? Qué da - ño te que - es - tá en la mi - sus fir - mes pro - me - sas y el al - ma no mien - te,

*mf* *f* *p*

36

2

hi - ce? ra - da. Lu - na, lu - na, Lu - na, lu - na,

*mf* *p*

41

lu - na de pla - ta no a - lum - bres más mi re<sup>3</sup> - ja; lu - na, de pla - ta a - lum - bra bien mi re - ja

*mf* *f*

Paloma la desdeñosa - Eliseo Pinedo  
Nº 8. Zambra [Vivi]

EP 105-K

46

que no me ve - an los que a - llí pa - san  
que si me mi - ra no se me es - ca - pe.

*mf* *p*

Al §

51

no a - lum - bres más mi re<sup>3</sup> - ja;

*f*

57

que no me ve - an los que a - llí pa - san

*mf* *p*



S. E. El Sainete  
[1953]  
Preludio

EP 106-A

Música: Eliseo Pinedo  
Libreto: José Eizaga Otañes  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

Maestoso [♩ = 52]

*mf*

[rit.]

Lento [♩ = 66]

1

11

16

21

2 Andante [♩ = 76]

[rit.]

25

Musical notation for measures 25-28. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measure 25 has a slur over the treble staff. Measures 26-28 have triplets in the bass staff.

29

Musical notation for measures 29-32. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measure 29 has a slur over the treble staff. Measures 30-32 have triplets in the bass staff.

33

Musical notation for measures 33-36. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measure 33 has a slur over the treble staff. Measures 34-36 have triplets in the bass staff.

37

[rit.]

Musical notation for measures 37-40. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measure 37 has a slur over the treble staff. Measure 38 has a slur over the treble staff. Measure 39 has a slur over the treble staff. Measure 40 has a slur over the treble staff. Measure 37 has a triplet in the bass staff.

3

Vals (lento) [♩ = 102]

*mp*

Musical notation for measures 1-4 of 'Vals (lento)'. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measure 1 has a slur over the treble staff. Measure 2 has a slur over the treble staff. Measure 3 has a slur over the treble staff. Measure 4 has a slur over the treble staff. Measure 1 has a triplet in the bass staff.

46

Musical score for measures 46-51. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The right hand features a melodic line with a slur over measures 46-51, including a fermata over measure 49. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

52

Musical score for measures 52-57. The right hand continues the melodic line with a slur over measures 52-57 and a fermata over measure 57. The left hand accompaniment remains consistent with the previous system.

58

4 [rit.]

Musical score for measures 58-62. The right hand has a slur over measures 58-62 and a fermata over measure 62. A box containing the number '4' and the marking '[rit.]' is positioned above measure 60. The left hand accompaniment continues.

63

Lento [♩ = 56]

*p*

Musical score for measures 63-67. The tempo is marked 'Lento' with a metronome marking of a quarter note equal to 56. The dynamic is marked '*p*'. The right hand features a melodic line with slurs and triplets in measures 63, 64, 66, and 67. The left hand accompaniment consists of chords and eighth notes.

68

[rit.]

Musical score for measures 68-73. The right hand continues the melodic line with slurs and triplets. A box containing the marking '[rit.]' is positioned above measure 71. The left hand accompaniment continues.

72 **Andante** [  $\text{♩} = 76$  ] 5

*cresc.* y *accēdo.* poco a poco

77

*mf*

82

87 6 [  $\text{♩} = 136$  ]

*f* *8va*

92 *8va*

# S. E. El Sainete

EP 106-B

[1953]

Nº 1. Manuela, Paca, Lupe, Sr. Luis,  
Guardias y coro de chicas

Música: Eliseo Pinedo  
Libreto: José Eizaga Otañes  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

Allegretto [  $\text{♩} = 52$  ]

Tiples

Contraltos

Coro

7 Todas

Coro

*mf*

Con el ca - po - tén tin - tin - tén que es - ta no - che va a llo - ver. Con el ca - po - tén tin - tin -

15

Coro

Vals [  $\text{♩} = 52$  ]

*p*

tén a e - so del a - ma - ne - cer.

23

31

39

Cont.

Contraltos

Dul - ce sue - ño que a - mo - ro - so

*mf*

47

T

Tiples

Ca - ba - lle - ro de gra - cia me lla - man y e - fec - ti - va -

*mf*

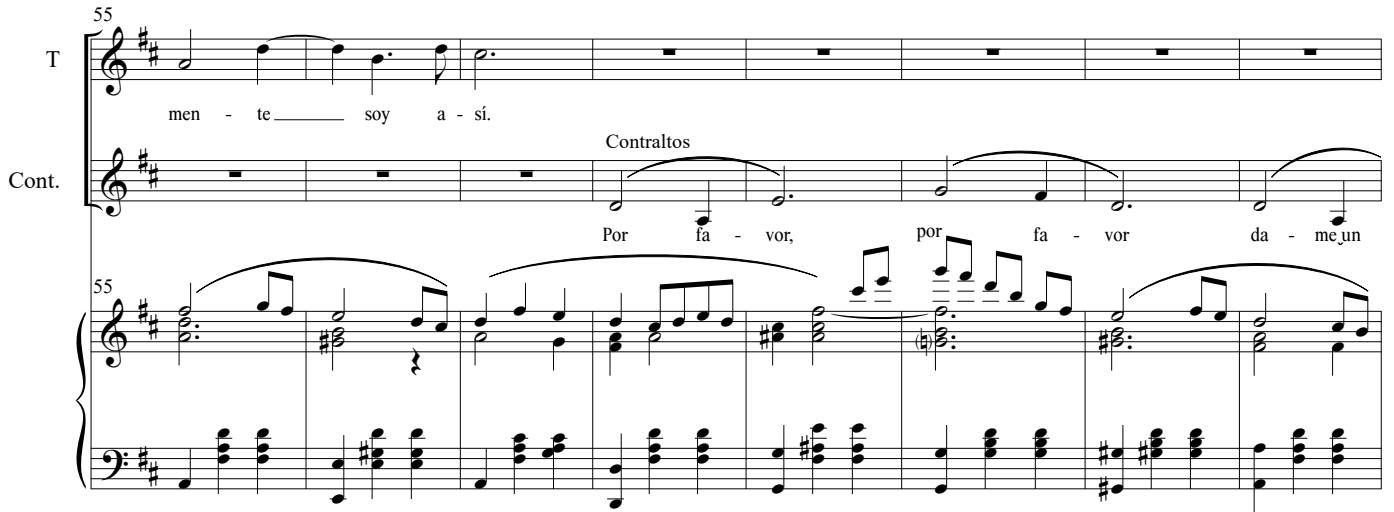
per - se - guí.

Cont.

55

T  
men - te soy a - sí.

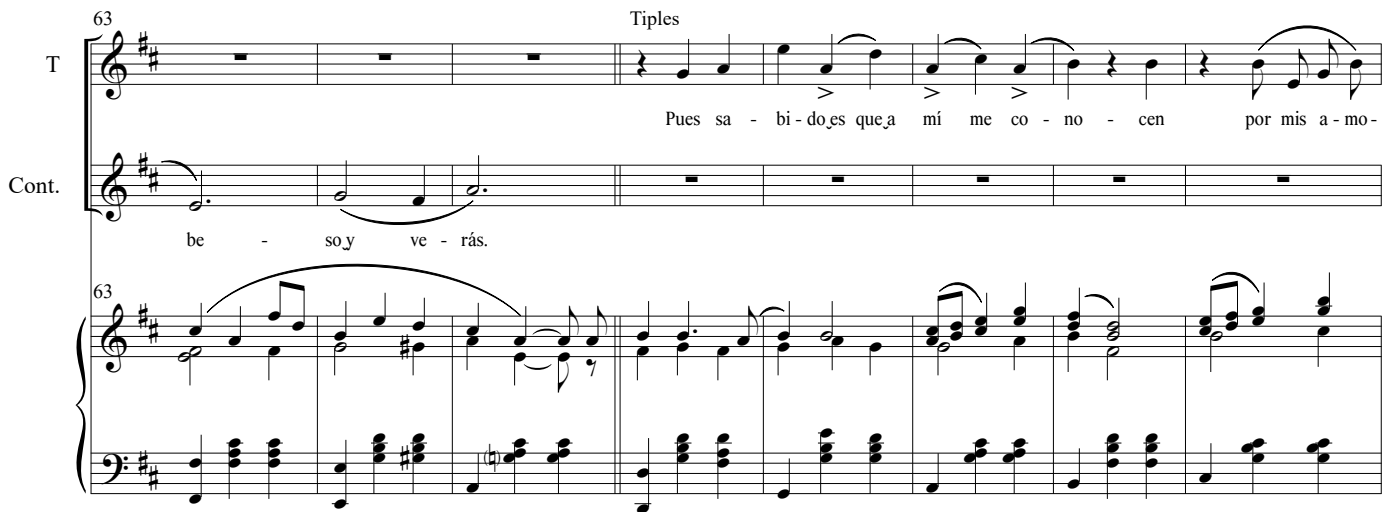
Cont.  
Contraltos  
Por fa - vor, por fa - vor da - me un



63

T  
Tiples  
Pues sa - bi - do es que a mí me co - no - cen por mis a - mo -

Cont.  
be - soy ve - rás.



71

T  
rí - os to - do Ma - drid

Cont.  
Contraltos  
Que de las di - chas del a - mor es la me -



79 Tiples **Habanera** [  $\text{♩} = 52$  ]

T

¡Chas! ¡Chas!

Cont.

jor ha - cer ¡Chas! ¡Chas!

85 T

Ahí va, ahí va Ay ba-bi-lo-nio que ma - re - a. \_\_\_\_\_

85

91 **Vals** [  $\text{♩} = 52$  ]

99 *rit. poco a poco*



107 *a tempo*

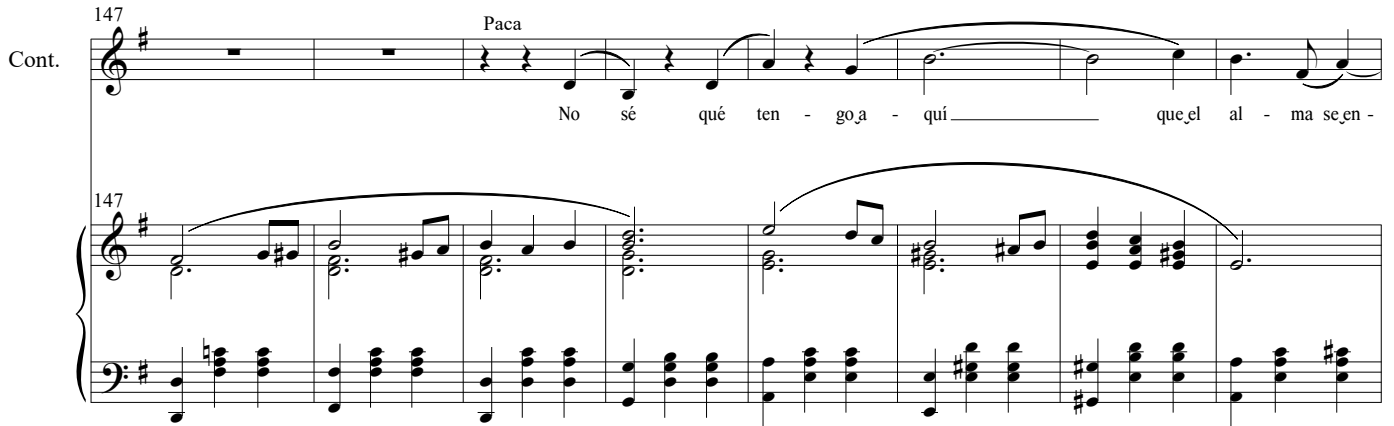
115

123

131 *[rit. poco a poco]*

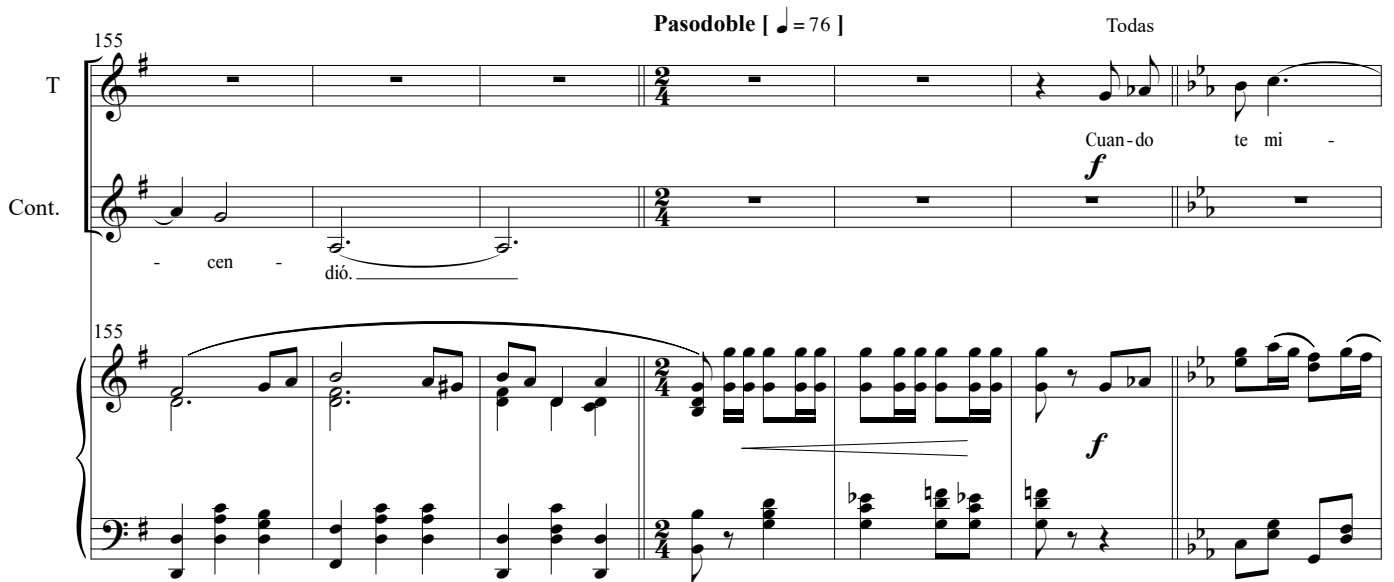
139 *a tempo*

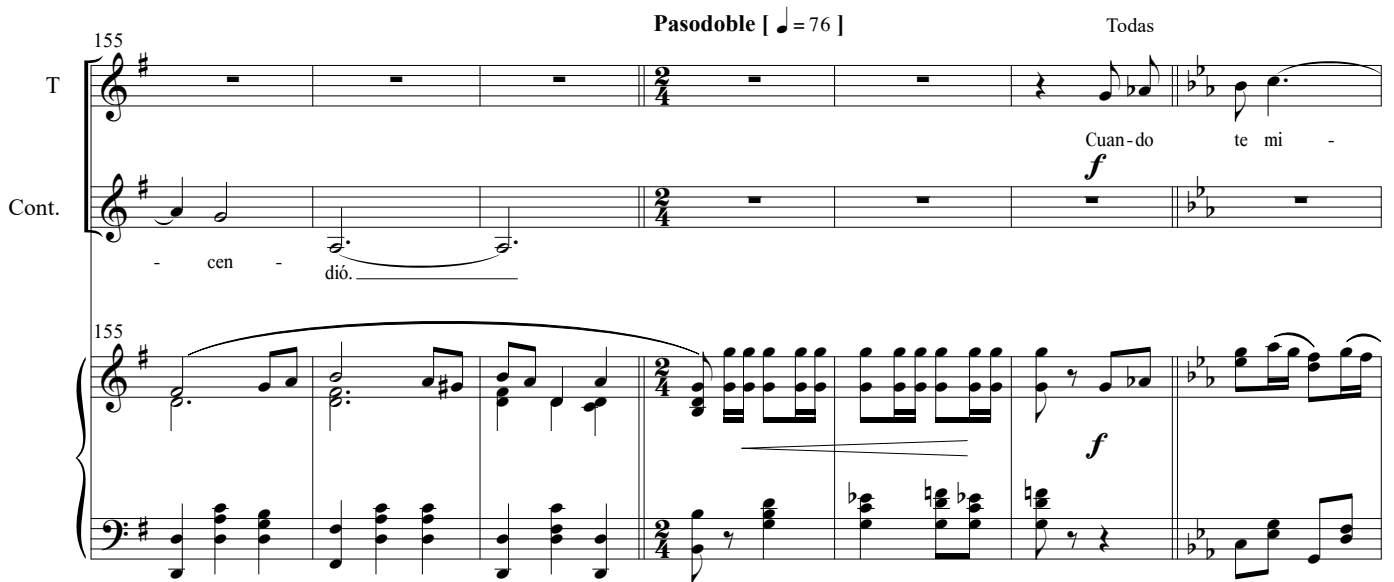
147 *Paca*

Cont. 

No sé qué ten - go, a - qui que, el al - ma se en -

155 *Pasodoble* [  $\text{♩} = 76$  ] *Todas*

T 

Cont. 

cen - dió. Cuan - do te mi -

162

T 

ro, al co - go - te y, al na - ci - mien - to del pe - lo.

169 **Allegretto** [  $\text{♩} = 52$  ]

T

No me mi - res — no me ma - tes — dé - ja - me vi - vir en

*mf*

180 **Vals** [  $\text{♩} = 52$  ]

T

paz.

188 *rit. poco a poco*

196 *a tempo*

Piano accompaniment for measures 204-211. The music is in 6/8 time and features a melodic line in the right hand with a long slur over measures 204-211, and a bass line with chords and eighth notes.

212 [Todas] [  $\text{♩} = 52$  ]  
T A be - ber, a be-ber ya - pu - rar \_\_\_\_\_ las  
*p*

Vocal line for Tenor (T) and piano accompaniment for measures 212-218. The tempo is marked [  $\text{♩} = 52$  ] and the dynamics are *p*. The lyrics are "A be - ber, a be-ber ya - pu - rar \_\_\_\_\_ las". The piano accompaniment includes a *ritardando* marking and a *p* dynamic.

219 Allegro [  $\text{♩} = 92$  ]  
T co - pas de \_\_\_\_\_ li - cor. \_\_\_\_\_  
*mf*

Vocal line for Tenor (T) and piano accompaniment for measures 219-224. The tempo is marked Allegro [  $\text{♩} = 92$  ] and the dynamics are *mf*. The lyrics are "co - pas de \_\_\_\_\_ li - cor. \_\_\_\_\_". The piano accompaniment features a *mf* dynamic and a rhythmic pattern of eighth notes.

Piano accompaniment for measures 225-231. The music is in 6/8 time and features a melodic line in the right hand and a bass line with chords and eighth notes.

Piano accompaniment for measures 232-238. The music is in 6/8 time and features a melodic line in the right hand and a bass line with chords and eighth notes.

239 Tiples

T *mf*



246

T  
ma-re no sé qué ten-go que a - yer pa-sé por la e - ra y ha prin-ci-pia-di - to a dar - me el mal de la tem - bla-



253

T  
er - a. Mal-di - ta la a - ra - ña que a mí me pi - có.



260

T  
Mal-di - ta la a - ra - ña que a mí me pi - có, pi có, pi - có.



S. E. El Sainete  
[1953]  
Nº 4. Manuela y Cayetano

EP 106-E

Música: Eliseo Pinedo  
Libreto: José Eizaga Otañes  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

Andante [♩ = 66]

Manuela

Manuela

Cayetano

¿A qué *p*

Moderato [♩ = 80]

animado

7

vie - ne bus - car - me a es - tas ho - ras? ¿Qué me quie - re se pue - de sa - ber?

Cayetano

*mf* Ven - go a ver si re - cuer - do los

12

All<sup>mo</sup> [♩ = 106]

Manuela

*rit.* *ten.*

Quien se fue de ma - los mo - dos no me jm - por - ta que se

*f*

tiem - pos que pron - to pa - sa - ron y de - ben vol - ver.

18 **Andante** [  $\text{♩} = 66$  ]

va - ya y no pien - ses que en su vi - da vuel - va a ver - se jun - to a mí.

Cayetano

*f* - ye es - pe - ra si quie - ra un mo -

24

men - to es - cu - cha pri - me - ro lo que he de de - cir. Es - tos pron - tos los tie - ne cual - quie - ra Per - do - na Ma -

29 **Manuela** **Manuela**

¿Por qué pues me de - jas - te em - pan - ta - na - da? \_ Pues hi - jo,

*p*

Cayetano

nue - la, no se - as a - sí. Los ce - los que me ma - tan.

34

cal-ma. Si no cre-es en mí, qué cul-pa ten-go yo Si es que no te con - ven - go te vas y se a-ca - bó.

34

39 **Pasodoble** [  $\text{♩} = 92$  ]

Cayetano

Es que te quie - ro tan - to que en to - das par - tes ve - o

*p*

39

*p*

46

mil o - jos que te mi - ran ro - bán - do - me el so -

46



53 *All<sup>to</sup>* [  $\text{♩} = 106$  ]  
Manuela  
La chu - la - pa ma-dri - le - ña to-do, a - fân en sus que -  
*f*  
sie - go — ¡O - ye! — ¡Mi - ra! —

53 *f*

60  
re - res no se po - ne en el ri - dí - cu - lo si la mi - ran al pa - sar. Y el ga - chó que la, a - com - pa - ña si se

60

67  
pre - cia de cas - ti - zo se le cae la ba - ba al po - bre por la en - vi - dia que les da. Cayetano

67 *p*  
¿E - so es de

74 Manuela

Ya te lo di - go Cayetano No

ve - ras? ¿Es ver - dad que me quie - res, mi vi - da?

74

81

te he de que - rer. **f** No im - por - ta que me mi - ren tan - to a los

**f** No im - por - ta que te mi - ren tan - to a los

81

86

o - jos si es - tos ya tie - nen dón - de mi - rar.

o - jos si es - tos ya tie - nen dón - de mi - rar.

86

91

des - de hoy ven - te con - mi - go siem - pre or - gu - llo - so ce - los

des - de hoy mej - ré con - ti - go siem - pre or - gu - llo - so ve - dos mis

96

fal - sos ol - vi - da ya. Por

ce - los muer - tos es - tán. Por

101

mi. ti.

8<sup>va</sup>

# S. E. El Sainete

EP 106-G

[1953]

Nº 6. Manuela, Cayetano, Julián,  
Felipe, Ulogio, L. Alonso, Mari-Pepa,  
Susana, Casta y Coro general

Música: Eliseo Pinedo  
Libreto: José Eizaga Otañes  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

**Allegro** [  $\text{♩} = 106$  ]

Manuela

Cayetano

Tiples

Contraltos

Tenores

Bajos

*f* *p*

**Moderato** [  $\text{♩} = 84$  ]

5

de-ra. — Bu-llen mi san-gre la san-gre de la Jua-na-y la Ma-nue-la. — Hue-lo a cla-ve-les y a

*mf*

5

*mf*

3

10

ro - sas, a to - mi - llo y hier - ba - bue - na y con mi man - tón de fle - cos soy la

10

*cresc.*

15

luz de la ver - be - na. La que si se a - cer - ca a un hom - bre es que lo quie - re de

15

*p* *f*

20

ve - ras por - que es hom - bre y la me - re - ce y al que no hay de qué lo a - le - ja.

20

*mf* *p*

Julián

(Ya *mf*)

*mf* *p* *mf*

26 **Allegretto** [♩ = 106] Luis A. Felipe

se, ar - mó lo que te - mi) (Ya se mas - ca la tra - ge - dia) ¿Dón - de vas? O - ye a - quí tú.

32 Ulogio y Luis A. Los cuatro

(No te prin-gues, ten pru - den - cia) Ya ve - rás tu có - mo se, ar - ma la pri - mer ma - ri - mo -

38 **Lento** [♩ = 64] Coro

re - na. *f* Ya ve - rás den - tro de po - co y co - mo fi - nal de cuen - tas

*f* Ya ve - rás den - tro de po - co y co - mo fi - nal de cuen - tas

*f* Ya ve - rás den - tro de po - co y co - mo fi - nal de cuen - tas

*f* Ya ve - rás den - tro de po - co y co - mo fi - nal de cuen - tas

44

que las ri - ñas en-tre no - vios sue-len te - ner con - se - cuen - cias.

que las ri - ñas en-tre no - vios sue-len te - ner con - se - cuen - cias.

que las ri - ñas en-tre no - vios sue-len te - ner con - se - cuen - cias.

que las ri - ñas en-tre no - vios sue-len te - ner con - se - cuen - cias.

**All<sup>to</sup> Mod<sup>to</sup> [♩ = 96]**  
Cayetano

49

Si Don Ra-món de la Cruz en es-tos tiem-pos vi - vie-ra de mis he-chu-ras me ha - ri-a un per-fil con su pa - le-ta.

*p*

*p*

**Moderato [♩ = 84]**

55

Ten - go en el al - ma que - re - res pa - ra al - gu - na ma - dri - le - ña y aun - que tú no me lo

*mf*

*mf*

60

di - gas soy el hom - bre que tú es - pe - ras \_\_\_\_\_ Va - len - ti - lla re - vol - to - sa \_\_\_\_\_ que

*p*

60

*cresc.*

*p*

3

3

3

3

65

con tus ce - los me que - mas, mi - ra - me fi - ja a los o - jos, an - da mi - ra - me, ¿a qué es -

*f* *mf* *p*

65

*f* *mf* *p*

3

3

3

3

70

**Allegretto** [  $\text{♩} = 106$  ]

Manuela

¿Có - mo? ¿A sí? Cayetano

pe - ras? \_\_\_\_\_ ¡Mu - cho más

*mf*

Mari-Pepa Susana

¡Que se a - ra - ñan! ¡Se sa - cu - den!

*mf*

70

*mf*

3

3

3

3



76

cer - ca! Casta Rita

Ya se a - ga - rran! ¡Ya, ya ve - o! ¡Y va - ya de qué ma - ne - ra!

81

ver quién es la chu - la - pa que te a - rran - ca de mi ve - ra.

86 **Lento** [♩ = 64]

**f** E - so es a - rre - glar cues - tio - nes con to - da de - li - ca - de - za

Coro **f** E - so es a - rre - glar cues - tio - nes con to - da de - li - ca - de - za siem - pre a - ca - ban en sai -

Coro **f** E - so es a - rre - glar cues - tio - nes con to - da de - li - ca - de - za siem - pre a - ca - ban en sai -

Coro **f** E - so es a - rre - glar cues - tio - nes con to - da de - li - ca - de - za siem - pre a - ca - ban en sai -

[Moderato ♩ = 84]

91

siem-pre a-ca-ban en sai-ne-te las ri-ñas en la pla-zue-la.

siem-pre a-ca-ban en sai-ne-te las ri-ñas en la pla-zue-la.

ne-te las ri-ñas en la pla-zue-la.

ne-te las ri-ñas en la pla-zue-la.

8 ne-te las ri-ñas en la pla-zue-la.

91 ne-te las ri-ñas en la pla-zue-la.

96

101

*p*

*f*

106

*mf*

*p*

Seguidillas [  $\text{♩} = 112$  ]

111

Julián

Todos

Pues ven-ga la des-pe - di - da, que es de ca - jón. Ven - ga, ven - ga. A - qui ter-

*mf*

*f*

111

*mf*

*f*

118

mi - na nues-tro sai - ne - te re-cuer-do de lo clá - si - co, lí - ri - co, có - mi - co. E-sen-cia de lo tí - pi - co.

*p*

118

*f*

*p*

118

*p*

*f*

*p*

126

¡Ho - nor y glo-ria a ti! Ho - nor y glo-ria a ti! *f* Ho - nor y glo-ria a

¡Ho - nor y glo-ria a ti! Ho - nor y glo-ria a ti! *f* Ho - nor y glo-ria a

¡Ho - nor y glo-ria a ti! Ho - nor y glo-ria a ti! *f* Ho - nor y glo-ria a

¡Ho - nor y glo-ria a ti! Ho - nor y glo-ria a ti! *f* Ho - nor y glo-ria a

*cresc. poco a poco y accel. do*

131

ti! *ff* ¡A ti! ti!

ti! *ff* ¡A ti! ti!

ti! *ff* ¡A ti! ti!

ti! *ff* ¡A ti! ti!

ti! *ff* ¡A ti! ti!

131 *ff*

# La Galeota reforzada

EP 108-A

[Canción del siglo XVII]

Eliseo Pinedo (1908-1969)

Ed. y reconstrucción:

Carlos Blanco Ruiz

Allegretto Moderato [♩. = 60]



Coro

Flauta

Clarinete (en sib)

Violín

Fl.

B $\flat$  Cl.

Vln.

Musical score for measures 12-17. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features four staves: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), and Piano (Pn.). The Flute and Violin parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Piano provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The B♭ Clarinet part has a more melodic line with some rests. Dynamics include *p* (piano) in measures 15 and 17.

Musical score for measures 18-23. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features four staves: Clarinet (C), Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Violin (Vln.). The Clarinet part is mostly rests. The Flute, B♭ Clarinet, and Violin parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes. Dynamics include *cresc* (crescendo), *do* (do), *f* (forte), and *dim.* (diminuendo) across the measures.

25

Fl.

B $\flat$  Cl.

Vln.

*p*

32

Fl.

B $\flat$  Cl.

Vln.

*p*

*mf*

38

Fl.

B $\flat$  Cl.

Vln.

*mf*

*mf*

45

Fl.

B $\flat$  Cl.

Vln.

*f* *mf* *f* *mf*

Detailed description: This system contains three staves. The Flute staff (Fl.) starts at measure 45 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a fermata over the final measure. The B-flat Clarinet staff (B $\flat$  Cl.) has a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It plays a melodic line with a long note in measure 46, followed by eighth notes, and a fermata over the final measure. The Violin staff (Vln.) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It plays a melodic line with eighth notes and a fermata over the final measure. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

52

A

C

Fl.

B $\flat$  Cl.

Vln.

Gozei - ssos mil a - ños se - ñor Ca - pi - tán, san - tia - go en la

*mf* *f* *f* *f*

Detailed description: This system contains four staves. The Cello staff (C) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains the vocal line with lyrics: "Gozei - ssos mil a - ños se - ñor Ca - pi - tán, san - tia - go en la". The Flute staff (Fl.) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It plays a melodic line with eighth notes and a fermata over the final measure. The B-flat Clarinet staff (B $\flat$  Cl.) has a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It plays a melodic line with a long note in measure 52, followed by eighth notes, and a fermata over the final measure. The Violin staff (Vln.) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It plays a melodic line with eighth notes and a fermata over the final measure. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). A rehearsal mark 'A' is placed above the Cello staff at measure 52.



La Galeota reforzada  
[Canción del siglo XVII]

EP 108-A

58 B A Coda ⊕

C

Fl.

B♭ Cl.

Vln.

tie - rra, san Tel - mo en el Mar.

*mf*

63 D.S. al Coda

Fl.

B♭ Cl.

Vln.

*f*

Coda ⊕

67

Fl.

B♭ Cl.

Vln.

# La Galeota reforzada

EP 108-B

## Jornada 1ª - Música árabe

Eliseo Pinedo (1908-1969)

Ed.: Carlos Blanco Ruiz

Moderato [♩ = 72]

Flauta

Clarinete (en do)

Violin

*pp*

*p*

*pp*

8<sup>va</sup>

Fl.

B♭ Cl.

Vln.

5

*p*

*p*

*pp*

8<sup>va</sup>

9

Fl.

B♭ Cl.

Vln.

*mf*

*p*

*p*

13

Fl.

B♭ Cl.

Vln.

Musical score for measures 17-20. The score is for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), and Piano. The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The Flute part starts with a forte (*f*) dynamic and features a long melodic line with many sixteenth notes. The B♭ Clarinet part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and has a more melodic line. The Violin part also starts with a forte (*f*) dynamic and has a melodic line with many sixteenth notes. The Piano part has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a rhythmic accompaniment with eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Musical score for measures 21-24. The score is for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), and Piano. The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The Flute part starts with a *rall. molto* marking and features a long melodic line with many sixteenth notes. The B♭ Clarinet part has a melodic line with many sixteenth notes. The Violin part has a melodic line with many sixteenth notes. The Piano part has a rhythmic accompaniment with eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

# La Galeota reforzada

EP 108-C

## Trompas de caza

### Jornada 3<sup>a</sup>

Eliseo Pinedo (1908-1969)

Ed.: Carlos Blanco Ruiz

Moderato [  $\text{♩} = 60$  ]

Fliscorno 1 (en sib) *f*

Fliscorno 2 (en sib) *f*

Trompa 1 (en mib) *f*

Trompa 2 (en fa) *f*

[reducción] *f*

The first system of the score consists of five staves. The top four staves are for the horns: Fliscorno 1 (en sib), Fliscorno 2 (en sib), Trompa 1 (en mib), and Trompa 2 (en fa). The bottom staff is labeled [reducción]. All horn parts begin with a dynamic marking of *f* (forte). The music is in a key with two flats and a common time signature. The tempo is Moderato with a quarter note equal to 60 beats per minute.

The second system of the score continues the musical material from the first system. It consists of five staves, corresponding to the same instruments: Fliscorno 1, Fliscorno 2, Trompa 1, Trompa 2, and [reducción]. The notation continues across these staves, maintaining the same key signature and tempo. The system concludes with a double bar line.

# La Rioja [RIOJA]

EP 206-B

Música: Eliseo Pinedo López

Letra: José M<sup>a</sup> Lope-Toledo

Ed.; Carlos Blanco Ruiz

## Pasodoble

(Versión para orquestina)

The musical score is arranged for a small orchestra (orquestina) in 2/4 time. It features the following instruments and parts:

- Clarinetes:** Clarinete si<sup>b</sup> and Clarinete si<sup>b</sup> 2<sup>o</sup> (shared with Sax. Tenor si<sup>b</sup> 2<sup>o</sup>). Both play a melody of eighth notes with triplets, starting *ff* and moving to *f* after the first measure.
- Saxofones:** Sax. Alto 1<sup>o</sup> mi<sup>b</sup> and Sax. Alto 3<sup>o</sup> mi<sup>b</sup>. The 1<sup>o</sup> alto sax plays a melody similar to the clarinet, while the 3<sup>o</sup> alto sax plays a sustained chordal accompaniment.
- Trompas:** Trompeta 1<sup>a</sup> si<sup>b</sup> and Trompeta 2<sup>a</sup> si<sup>b</sup>. Both play a melody of eighth notes with triplets, starting *ff* and moving to *f*.
- Trombón:** Trombón. Plays a melody of eighth notes with triplets, starting *ff* and moving to *f*.
- Batería:** Batería. Plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting *ff* and moving to *f*.
- [Voz]:** [Voz]. A vocal line that remains silent throughout the piece.
- Piano:** Piano. Provides harmonic support with chords and a bass line, starting *ff* and moving to *f*.
- Violines:** Violines. Play a melody of eighth notes with triplets, starting *ff* and moving to *f*.
- Contrabajo:** Contrabajo. Plays a bass line of eighth notes with triplets, starting *ff* and moving to *f*.

The score is divided into two systems. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. A double bar line with a repeat sign is placed after measure 4. Dynamics are marked as *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Eliseo Pinedo López - La Rioja (Pasodoble)  
(Versión para orquesta)

EP 206-B

6

B♭ Cl.

A. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

6

B♭ Tpt.

B♭ Tpt.

Tbn.

6

D. S.

Voz

6

Pno.

6

Vln.

D.B.

Eliseo Pinedo López - La Rioja (Pasodoble)  
(Versión para orquesta)

EP 206-B

Musical score for 'La Rioja (Pasodoble)' for orchestra, page 173. The score is in 2/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The instruments and parts are:

- B♭ Cl. (B-flat Clarinet): Measures 11-14, starting with a second ending bracket. Measures 11-13 have a first ending bracket. Measure 14 has a *p* dynamic marking.
- A. Sax. (Alto Saxophone): Measures 11-14, starting with a second ending bracket. Measures 11-13 have a first ending bracket. Measure 14 has a *p* dynamic marking.
- A. Sax. (Alto Saxophone): Measures 11-14, starting with a second ending bracket. Measures 11-13 have a first ending bracket. Measure 14 has a *p* dynamic marking.
- T. Sax. (Tenor Saxophone): Measures 11-14, starting with a second ending bracket. Measures 11-13 have a first ending bracket. Measure 14 has a *p* dynamic marking.
- B♭ Tpt. (B-flat Trumpet): Measures 11-14, starting with a second ending bracket. Measures 11-13 have a first ending bracket. Measure 14 has a *p* dynamic marking.
- B♭ Tpt. (B-flat Trumpet): Measures 11-14, starting with a second ending bracket. Measures 11-13 have a first ending bracket. Measure 14 has a *p* dynamic marking.
- Tbn. (Tuba): Measures 11-14, starting with a second ending bracket. Measures 11-13 have a first ending bracket. Measure 14 has a *p* dynamic marking.
- D. S. (Drum Set): Measures 11-14, starting with a second ending bracket. Measures 11-13 have a first ending bracket. Measure 14 has a *p* dynamic marking.
- Voz (Voice): Measures 11-14, starting with a second ending bracket. Measures 11-13 have a first ending bracket. Measure 14 has a *p* dynamic marking.
- Pno. (Piano): Measures 11-14, starting with a second ending bracket. Measures 11-13 have a first ending bracket. Measure 14 has a *p* dynamic marking.
- Vln. (Violin): Measures 11-14, starting with a second ending bracket. Measures 11-13 have a first ending bracket. Measure 14 has a *p* dynamic marking.
- D.B. (Double Bass): Measures 11-14, starting with a second ending bracket. Measures 11-13 have a first ending bracket. Measure 14 has a *p* dynamic marking.



16

B♭ Cl.

A. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B♭ Tpt.

B♭ Tpt.

Tbn.

D. S.

Voz

Pno.

Vln.

D.B.

pizz.

(p.)

Eliseo Pinedo López - La Rioja (Pasodoble)  
(Versión para orquestina)

EP 206-B

24

B♭ Cl.

A. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

24

B♭ Tpt.

B♭ Tpt.

Tbn.

24

D. S.

Voz

24

Pno.

Vln.

D.B.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 24-31. It features a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 2/4 time signature. The instruments and their parts are: B♭ Clarinet (melodic line with slurs and dynamics), Saxophones (Alto and Tenor) (melodic lines with slurs and dynamics), Trumpets (B♭) and Trombone (mostly rests), Double Bass (rhythmic accompaniment with slurs), Piano (chordal accompaniment with slurs and dynamics), Violin (melodic line with slurs and dynamics), and Voice (melodic line with slurs and dynamics). The score includes various musical notations such as slurs, dynamics (p, f), and articulation marks.



Eliseo Pinedo López - La Rioja (Pasodoble)  
(Versión para orquestina)

EP 206-B

40

B♭ Cl. *mf*

A. Sx. *mf*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

B♭ Tpt. Sordina *mf*

B♭ Tpt. Sordina *mf*

Tbn. *mf*

D. S. *mf*

Voz

Pno.

Vln. *mf*

D.B. *mf*



Eliseo Pinedo López - La Rioja (Pasodoble)  
(Versión para orquestina)

EP 206-B

57

B♭ Cl.

A. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

57

B♭ Tpt.

B♭ Tpt.

Tbn.

57

D. S.

57

Voz

57

Pno.

57

Vln.

57

D.B.

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

arco

Eliseo Pinedo López - La Rioja (Pasodoble)  
(Versión para orquestina)

EP 206-B

65

1.

2.

B♭ Cl.

A. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

mf

Clarinete

65

B♭ Tpt.

Sin Sordina

mf

B♭ Tpt.

Sin Sordina

mf

Tbn.

mf

65

D. S.

mf

65

Voz

mf

65

Pno.

Metal

65

Vln.

65

D.B.

pizz.





79

B♭ Cl.

A. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B♭ Tpt.

B♭ Tpt.

Tbn.

D. S.

Voz

Pno.

Vln.

D.B.

(8<sup>va</sup>)

Detailed description: This page of a musical score covers measures 79 to 86. It features ten staves. The top four staves are woodwinds: B♭ Clarinet, two Alto Saxophones, and Tenor Saxophone. The next three staves are brass: two B♭ Trumpets and one Trombone. Below these are the Double Bass and Voice. The Piano part is split into two staves. The Violin part is marked with an 8va (octave) sign. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, triplets, and slurs. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The voice part has lyrics written below the notes.



Musical score for orchestra and voice, measures 92-97. The score is written in 2/4 time and includes parts for B♭ Clarinet, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, B♭ Trumpet, Trombone, Double Bass, Voice, Piano, Violin, and Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score features various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings.

92

B♭ Cl.

A. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

92

B♭ Tpt.

B♭ Tpt.

Tbn.

92

D. S.

Voz

92

Pno.

92

Vln.

D.B.

(8<sup>va</sup>)



Eliseo Pinedo López - La Rioja (Pasodoble)  
(Versión para orquesta)

EP 206-B

103

B♭ Cl.

A. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

1.

103

B♭ Tpt.

B♭ Tpt.

Tbn.

103

D. S.

103

Voz

103

Pno.

103

Vln.

D.B.

(8<sup>va</sup>)

186



# "GANÉ..."

EP 207

Pasodoble

Eliseo Pinedo

Musical score for measures 1-4. The piece is in 2/4 time. The right hand starts with a whole rest in measure 1, followed by a triplet of eighth notes in measures 2 and 3. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *pp* and *cresc.*

Musical score for measures 5-8. The right hand features a triplet of eighth notes in measures 5, 6, and 7. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include *cen*, *do*, and *f*.

Musical score for measures 9-14. The right hand has a triplet of eighth notes in measures 9, 10, and 11. The left hand plays eighth notes. Dynamics include *f* and *cresc.*

Musical score for measures 15-20. The right hand has a triplet of eighth notes in measures 15 and 16, followed by a long melodic line. The left hand plays eighth notes. Dynamics include *ff* and *p*.

Musical score for measures 21-25. The right hand features a triplet of eighth notes in measures 21 and 24, with a long melodic line spanning the entire system. The left hand plays eighth notes.

26

Musical notation for measures 26-30. Treble clef has a melodic line with slurs and a trill. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords.

31

Musical notation for measures 31-35. Treble clef has a melodic line with slurs. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamic marking *mf* is present.

36

Musical notation for measures 36-40. Treble clef has a melodic line with slurs and a triplet. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamic marking *mp* is present.

41

Musical notation for measures 41-45. Treble clef has a melodic line with slurs. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamic marking *mp* is present.

46

Musical notation for measures 46-50. Treble clef has a melodic line with slurs and a trill. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamic marking *ff* is present.

51

Musical notation for measures 51-55. Treble clef has a melodic line with slurs and a triplet. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamic marking *p* is present.



56

56-60

*ff*

Measures 56-60: Treble clef contains chords and a triplet of eighth notes. Bass clef contains a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present.

61

61-65

Measures 61-65: Treble clef features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. Bass clef continues with eighth-note accompaniment.

66

66-70

*p*

Measures 66-70: Treble clef includes a triplet of eighth notes and a quintuplet of eighth notes. Bass clef continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* is present.

71

71-75

Measures 71-75: Treble clef features a quintuplet of eighth notes. Bass clef continues with eighth-note accompaniment.

76

76-80

Measures 76-80: Treble clef contains eighth-note patterns. Bass clef continues with eighth-note accompaniment.

81

81-85

Measures 81-85: Treble clef features a quintuplet of eighth notes. Bass clef continues with eighth-note accompaniment.

86

*f*

91

96

101

*ff*

106

# Tengo sed de ti

EP 230

Música: Eliseo Pinedo  
Letra: anónimo  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

Moderato [♩ = 56]

[Voz]

*f* *pp* [*cresc.*]

4 *rall.* *a tempo*

8<sup>va</sup> *p* Ten-go

*f* *pp*

7

sed de ti. Ten-go la e - vi - den - cia vi - va de que tu au - sen - cia *mf*

(8<sup>va</sup>) *cresc. poco a poco*

*pp* *mf*

12

es u - na no - che gris so - bre mi vi - da; u - na e - ter - na ne - va - da re - pe -

*dim. poco a poco*

8<sup>va</sup>

17

ti - da que po - ne llan - to y fri - o a mi e - xis - ten - cia. \_\_\_\_\_

(8<sup>va</sup>)

22

22

*pp* *cresc.*

*pp* *cresc.*

3

27



*p* Pa-ra mí bri-lla, el sol en el ins-tan-te en que te ve-o, a-man-te.

*pp*

*pp*

31



*mf* So-bre el bú-ca-ro de tu a-do-les-cen-cia *f* la va-ra de

*mf*

*mf*

*f*

36



nar-do de tu pre-sen-cia *mf* per-fu-ma, el

*mf*

*mf*

40

ai - re con o - lor pi - can - te.

45

Tu a - pa - ri - ción a - pre - su - ra

*mp*

*p*

8va

50

u - na flo - ral pri - ma - ve - ra a tu a - mor; de tal ma -

*cresc.*

*cresc.*

*f*

55

ne - ra *dim.* que al pa - so de tu fi - gu - ra se j - nun - dan de luz las *cresc.*

55

55

60

co - sas y en u - na llu - via de ro - sas se con - vier - te mi a - mar -

60

60

65

gu - ra. *dim.* *ppp*

65

65

# Almacenes "Pola"

EP 231

Eliseo Pinedo  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

**All<sup>to</sup>**

The musical score is for the piece "Almacenes 'Pola'" by Eliseo Pinedo, edited by Carlos Blanco Ruiz. It is marked "All<sup>to</sup>" and "f" (forte). The score is in 2/4 time and features the following instruments and parts:

- Flauta:** Melodic line with grace notes and slurs.
- Clarinete en si<sup>b</sup> 1:** Harmonic accompaniment.
- Clarinete en si<sup>b</sup> 2:** Harmonic accompaniment.
- Saxo alto en mi<sup>b</sup>:** Harmonic accompaniment.
- Saxo tenor en mi<sup>b</sup>:** Harmonic accompaniment.
- Trompeta en si<sup>b</sup> 1:** Melodic line with triplets and slurs.
- Trompeta en si<sup>b</sup> 2:** Harmonic accompaniment.
- Violín:** Melodic line with triplets and slurs.
- C. Bajo:** Harmonic accompaniment.
- Piano:** Harmonic accompaniment with chords and triplets.
- Jazz [Percusión]:** Rhythmic accompaniment.

The score is written in a grand staff format with multiple staves for each instrument. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The piece is marked "f" (forte) throughout.





Eliseo Pinedo - Almacenes "Pola"  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

EP 231



Musical score for 'Almacenes "Pola"'. The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl. (Flute)
- B $\flat$  Cl. 1 (B-flat Clarinet 1)
- B $\flat$  Cl. 2 (B-flat Clarinet 2)
- A. Sx. (Alto Saxophone)
- T. Sx. (Tenor Saxophone)
- B $\flat$  Tpt. 1 (B-flat Trumpet 1)
- B $\flat$  Tpt. 2 (B-flat Trumpet 2)
- Vln. (Violin)
- Cb. (Cello)
- Pno. (Piano)
- Perc. (Percussion)

The score begins at measure 16. The key signature is B-flat major (two flats). The dynamic markings are *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The *cresc.* (crescendo) markings indicate a gradual increase in volume across several measures. The percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes.

Eliseo Pinedo - Almacenes "Pola"  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

EP 231

24

Fl.

*p* *cresc.*

B♭ Cl. 1

*p* *cresc.*

B♭ Cl. 2

*p* *cresc.*

A. Sx.

*p* *cresc.*

T. Sx.

*p* *cresc.*

24

B♭ Tpt. 1

*p* *cresc.*

B♭ Tpt. 2

*p* *cresc.*

24

Vln.

*p* *cresc.*

Cb.

*p* *cresc.*

24

Pno.

*p* *cresc.*

24

Perc.

*p* *cresc.*



Eliseo Pinedo - Almacenes "Pola"  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

EP 231

40 *rall.* *p* *tempo*

Fl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sx.

T. Sx.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Vln.

Cb.

Pno.

Perc. *Pl.* *Caja* *p*

48

Fl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sx.

T. Sx.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Vln.

Cb.

Pno.

Perc.

48

48

48

Eliseo Pinedo - Almacenes "Pola"  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

EP 231

56 *rall.* *tempo*

Fl. *mf*

B♭ Cl. 1 *mf*

B♭ Cl. 2 *mf*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

B♭ Tpt. 1 *mf*

B♭ Tpt. 2 *mf*

Vln. *mf*

Cb. *mf*

Pno. *mf*

Perc. *mf* *p*

Pl. Caja

Eliseo Pinedo - Almacenes "Pola"  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

EP 231

Musical score for 'Almacenes "Pola"' by Eliseo Pinedo, page 205. The score is arranged for a symphony orchestra and includes the following parts:

- Fl. (Flute)
- B $\flat$  Cl. 1 (B-flat Clarinet 1)
- B $\flat$  Cl. 2 (B-flat Clarinet 2)
- A. Sx. (Alto Saxophone)
- T. Sx. (Tenor Saxophone)
- B $\flat$  Tpt. 1 (B-flat Trumpet 1)
- B $\flat$  Tpt. 2 (B-flat Trumpet 2)
- Vln. (Violin)
- Cb. (Cello)
- Pno. (Piano)
- Perc. (Percussion)

The score begins at measure 64. The flute and clarinet parts feature intricate melodic lines with many slurs and ties. The saxophone parts play sustained chords and moving lines. The trumpet parts have a more rhythmic, melodic character. The violin and cello parts provide harmonic support with sustained chords and rhythmic patterns. The piano part features a complex, multi-layered texture with many slurs and ties. The percussion part plays a steady, rhythmic pattern.



Eliseo Pinedo - Almacenes "Pola"  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

EP 231

72 *rall.* *tempo*

Fl. *f*

B $\flat$  Cl. 1 *f* 3 3

B $\flat$  Cl. 2 *f* 3 3

A. Sx. *f* 3 3

T. Sx. *f* 3 3

B $\flat$  Tpt. 1 *f* 3 3

B $\flat$  Tpt. 2 *f* 3 3

Vln. *f*

Cb. *f* 3 3

Pno. *f* Voz 3 3

Perc. 72 *f* Pl. Caja Pl.

# Suite Oria

EP 301-A

## Nº 1

### Aurora

Eliseo Pinedo

Ed.: Carlos Blanco Ruiz

[ Moderato ♩ = 88 ]

Flauta *pp*

Oboe *p* [solo]

Corno inglés

Clarinete sí *pp*

Clarinete bajo

Fagot

Trompa en fa

Trompeta en sí

Trombón

Timbales

Percusión *pp*  $\triangle$  triángulo

[ Moderato ♩ = 88 ]

Violín I *pp*

Violín II *pp*

Viola

Cello

Contrabajo

9

Fl. *p* [2] [1]

Ob. [1] [2] *pp*

C. ing.

Cl. si<sup>b</sup> *p*

Cl. b.

Fg. *pp*

9

Trmpa.

Trota.

Tbn.

9

Timb.

Perc.

9

Vln. I (rit.) [1]

Vln. II

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb.

17

Fl.

Ob.

C. ing.

Cl. sib

Cl. b.

Fg.

17

Trmpa.

Trota.

Tbn.

17

Timb.

Perc.

17

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*pp*

*pp*

*pp*

8<sup>va</sup>

25

Fl.

Ob.

C. ing.

Cl. sib

Cl. b.

Fg.

25

Trmpa.

Trota.

Tbn.

25

Timb.

Perc.

25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

[2]

[2]

[2]

*pp*

*p*

*p*

*pp*

*pp*

*pp*

33

Fl.

Ob.

C. ing.

Cl. sib

Cl. b.

Fg.

33

Trmpa.

Trota.

Tbn.

33

Timb.

Perc.

33

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*pp*

[2]

*pp*

*mp*

*cres . . . . . cen . . . . . do . . . . . poco . . . . . a . . . . . poco*

41

Fl.

Ob.

C. ing.

Cl. sib

Cl. b.

Fg.

41

Trmpa.

Trota.

Tbn.

41

Timb.

Perc.

41

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mp*

*p*

*mp*

*p*

*8va*

3

Fl. *mf* [rit.]

Ob. *mf*

C. ing.

Cl. sib. *mf*

Cl. b.

Fg.

50

Trmpa. *mf* *f* *mp*

Trota.

Tbn.

50

Timb.

Perc.

3 (8<sup>va</sup>) 8<sup>va</sup> [rit.]

Vln. I *mf*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*



58 *Andante* | ♩ = 66 |

Fl. *f*

Ob. *f* [a 2]

C. ing.

Cl. si<sup>b</sup> *mf* [a 2] *f*

Cl. b.

Fg. *mf*

58

Trmpa. *mf*

Trota.

Tbn.

58

Timb.

Perc. *caja con bordones* *mf*

58 *Andante* | ♩ = 66 |

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *mf*

64

Fl.

Ob.

C. ing.

Cl. sib

Cl. b.

Fg.

64

Trmpa.

Trota.

Tbn.

64

Timb.

Perc.

64

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*f*

*f*



# Suite Oria

## Nº 2

### Villancico

EP 301-B

Eliseo Pinedo  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

Vivo | ♩ = 148 |

Flauta *mp* [*cresc.*]

Oboe *mp* [*cresc.*]

Corno inglés *mp* [*cresc.*]

Clarinete si *mf*

Clarinete bajo

Fagot *mf*

Trompa en fa

Trompeta en si

Trombón

Timbales *pp* [*cresc.*]

Percusión

Vivo | ♩ = 148 |

Violín I *pp* [*cresc.*]

Violín II *pp* [*cresc.*]

Viola *p* [*cresc.*]

Cello *p* [*cresc.*]

Contrabajo *mp* [*cresc.*]

8

Fl. *fff* *p* *[solo]*

Ob. *fff*

C. ing. *fff*

Cl. sib. *[cresc.]* *fff*

Cl. b. *f* *[cresc.]* *fff*

Fg. *[cresc.]* *fff*

8

Trmpa. *f* *[cresc.]* *fff*

Trota. *mf* *[cresc.]* *fff*

Tbn. *ff* *fff*

8

Timb. *fff*

Perc. *p* *[cresc.]* *fff* *p*  
 (caja sin bordones)

8

Vln. I *fff* *pizz.* *p*

Vln. II *fff* *pizz.* *p*

Vla. *fff*

Vc. *fff*

Cb. *fff*

Allegretto [♩ = 102]

15

Fl.

Ob. *[solo]*  
*p*

C. ing. *p*

Cl. si<sup>b</sup> *p*

Cl. b. *p*

Fg.

15

Trmpa.

Trota.

Tbn.

15

Timb.

Perc.

15

Vln. I

Vln. II *p*

Vla. *pizz.*  
*p*

Vc. *pizz.*  
*p*

Cb.

22

Fl.

Ob.

C. ing.

Cl. sib

Cl. b.

Fg.

*p*

22

Trmpa.

Trota.

Tbn.

22

Timb.

Perc.

22

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*arco*

*arco*

*pizz.*

1

Fl. *mf* *f* [a 2]

Ob. *mf* *f* [a 2]

C. ing.

Cl. sib *mp*

Cl. b.

Fg. *f* [a 2]

29

Tropa.

Tbn.

29

Timb.

Perc.

1

Vln. I *mf* *f* pizz.

Vln. II *mf* *f* pizz.

Vla. arco *p* *mp* *f* pizz.

Vc. arco *p* *mp* *f* pizz.

Cb.



36 *rit.* **Andantino** [♩ = 84]

Fl.  
Ob.  
C. ing.  
Cl. si<sup>b</sup>  
Cl. b.  
Fg.  
Tmpra.  
Tropa.  
Tbn.  
Timb.  
Perc.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mp*  
*p*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mp*  
*mp*

[solo]  
[solo]  
[solo]  
[solo]

*mp*  
*mp*

*mf*  
*mf*  
*mp*  
*mp*

*mp*

42

Fl. *mf* [a 2]

Ob. *mp* *mf* [a 2]

C. ing. *mp* *mf* [a 2]

Cl. sib. [a 2] [solo] [a 2]

Cl. b.

Fg. [a 2] [solo] [a 2]

42

Trmpa.

Trota.

Tbn.

42

Timb.

Perc.

42

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

48

Fl.

Ob.

C. ing.

Cl. sib

Cl. b.

Fg.

48

Trmpa.

Trota.

Tbn.

48

Timb.

Perc.

*mp*

48

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

54

Fl. *pp*

Ob. *p*

C. ing.

Cl. si<sup>b</sup> *pp*

Cl. b.

Fg. *pp*

54

Trmpa. *p* *pp*

Trota.

Tbn. *p*

54

Timb.

Perc.

54

Vln. I *cres* ..... *cen* ..... *do*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp* *arco* *pp*

60

Fl. *mp* *mf*

Ob. *mp* [solo]

C. ing. *mp*

Cl. si<sup>b</sup> *mp* [solo] *mf*

Cl. b.

Fg.

60

Trmpa. *p* *mp*

Trota. *mp*

Tbn.

60

Timb.

Perc. *mp*

60

Vln. I *pp* [solo] *mp* [tutti]

Vln. II *mp* [tutti]

Vla.

Vc. *mf* [solo]

Cb. *mp*

66

Fl. *f*

Ob. *mf* *f*

C. ing.

Cl. si<sup>b</sup> *f*

Cl. b.

Fg. *mf* *f*

66

Trmpa. *mf* *f*

Trota. *mf*

Tbn. *mf*

66

Timb.

Perc. *mf*

66

Vln. I *mf* *f* [solo] [tutti]

Vln. II *mf* *f* [solo] [tutti]

Vla. *mf* *f* [solo] [tutti]

Vc. *mp* *mf* *f* [tutti]

Cb. *mf* *f*

72

Fl.

Ob.

C. ing.

Cl. si<sup>b</sup>

Cl. b.

Fg.

72

Trmpa.

Trota.

Tbn.

72

Timb.

Perc.

72

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*f*

[solo]

[a 2]

*f*

*mf*

*f*

*mf*

78

Fl.

Ob.

C. ing.

Cl. sib

Cl. b.

Fg.

78

Trmpa.

Tropa.

Tbn.

78

Timb.

Perc.

78

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*f*

[solo]

[solo]

*f*

229



84

Fl. *mf* *dim.* *[solo]* *[accel.]*

Ob. *mp* *[s 2]*

C. ing.

Cl. si<sup>b</sup> *mf* *dim.* *mp* *[s 2]*

Cl. b. *mf* *dim.*

Fg. *mp*

84

Trmpa. *mf* *[s 2]* *mp* *dim.*

Trota. *mp* *dim.*

Tbn. *mp*

84

Timb.

Perc. *mf* *mp*

84

Vln. I *mf* *dim.* *[accel.]*

Vln. II *mf* *dim.*

Vla.

Vc. *mp* *dim.*

Cb. *mp* *dim.*

[ Allegretto  $\text{♩} = 102$  ]

90

Fl.

Ob.

C. ing.

Cl. si<sup>b</sup>

Cl. b.

Fg.

90

Trmpa.

Trota.

Tbn.

90

Timb.

Perc.

90

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*dim.*

*[solo]*

*p*

*[solo]*

*p*

*[solo]*

*p*

*p*

*pp*

*[Allegretto  $\text{♩} = 102$ ]*

*p*

*p*

*p*

*mp*

*p*

*p*

96

Fl.

Ob.

C. ing.

Cl. si<sup>b</sup>

Cl. b.

Fg.

96

Trmpa.

Trota.

Tbn.

96

Timb.

Perc.

96

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*p*

103

Fl.

Ob.

C. ing.

Cl. sib

Cl. b.

Fg.

103

Trmpa.

Trota.

Tbn.

103

Timb.

Perc.

103

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

233



116 *rit.* **Andantino** [♩ = 84] [solo] *p*

Fl.

Ob.

C. ing. *p*

Cl. sib. *p*

Cl. b.

Fg.

116 [s2] *p*

Trmpa.

Trota.

Tbn. [s2] *p*

116

Timb.

Perc. *p*

116 *rit.* **Andantino** [♩ = 84] *p* arco

Vln. I

Vln. II *p* arco

Vla. *pp* arco [solo] [tutti]

Vc. *p* arco [solo]

Cb. *p*

123 [solo] [Allegretto ♩ = 102]

Fl. *f* [a 2]

Ob. *p* *f* [a 2]

C. ing. *f*

Cl. si<sup>b</sup> *f* [a 2]

Cl. b. *f*

Fg. *f* [a 2]

123 *f*

Trmpa. *f*

Trota. *f*

Tbn. *f*

123 *f*

Timb. *f*

Perc. *f*

123 [Allegretto ♩ = 102]

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f* [tutti]

Cb. *f* arco

129

Fl.

Ob.

C. ing.

Cl. sib

Cl. b.

Fg.

129

Trmpa.

Trota.

Tbn.

129

Timb.

Perc.

129

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*f*

*mf*

*mf*

*mf*

*f*

*mf*



135

Fl. *rall.*  
*ff*

Ob.  
*ff*

C. ing.  
*ff*

Cl. sib.  
*ff*

Cl. b.  
*ff*

Fg.  
*ff*

135

Trmpa.  
*f*  
*ff*

Trota.  
*f*  
*ff*

Tbn.  
*ff*

135

Timb.  
*ff*

Perc.  
*ff*

135

Vln. I *rall.*  
*ff*  
*8va* *loco*

Vln. II *ff*  
*8va* *loco*

Vla.  
*ff*

Vc.  
*ff*

Cb.  
*ff*

# Suite Oria

## Nº 3

### Canción

EP 301-C

Eliseo Pinedo  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

[ Moderato  $\text{♩} = 40$  ]

Flauta

Oboe

Corno inglés

Clarinete si♭

Clarinete bajo

Fagot

Trompa en fa

Trompeta en si♭

Trombón

Timbales

Lira

Violín I

Violín II

Viola

Cello

Contrabajo

[ Moderato  $\text{♩} = 40$  ]

solo

pp

[a 2]

pp

pp

pp

pp

1

Fl.

Ob.

C. ing.

Cl. sib.

Cl. b.

Fg.

10

Tmpa.

Trota.

Tbn.

10

Timb.

Lira

1

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*pp*

*pizz.*

*p*

*arco*

*8va--*

[a 2]

*p*

18

Fl.

Ob. *p*

C. ing.

Cl. sib.

Cl. b. *p*

Fg. *p*

18

Tmpa.

Trota.

Tbn.

18

Timb.

Lira *p*

18

Vln. I *(8va)*

Vln. II *(8va)*

Vla.

Vc.

Cb. *p*

2

8<sup>va</sup>

Fl. *p* [cresc.] *mf*

Ob. *mf*

C. ing.

Cl. sib. [cresc.]

Cl. b.

Fg. [cresc.] *mp*

26

Tmpra. *mp*

Trota.

Tbna. [cresc.] *mp*

26

Timb.

Lira

2

Vln. I

Vln. II

Vla. *p* [cresc.]

Vc. *p* [cresc.]

Cb. [cresc.] *mf*



3

Fl. *mf*

Ob. *mf*

C. ing.

Cl. sib *f*

Cl. b. *f*

Fg. *f*

42

Tmpa. *f* <sup>1a 2</sup>

Trota. *f*

Tbn. *f*

42

Timb. *f*

Lira

3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

50 *8<sup>va</sup>*

Fl.

Ob.

C. ing.

Cl. sib.

Cl. b.

Fg.

50

Tmpa.

Trota.

Tbn.

50

Timb.

Lira

50

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



4

rit. poco a poco

f

f

f

57

57

4

rit. poco a poco

f

# Suite Oria

EP 301-D

## Nº 4

### Danza

Eliseo Pinedo

Ed.: Carlos Blanco Ruiz

Allegretto [♩ = 102]

Flauta

Oboe [solo] *mf*

Corno inglés

Clarinete sí

Clarinete bajo

Fagot

Trompa en fa

Trompeta en sí

Trombón

Timbales

Percusión  Tamboril *f* *p*

Violín I Allegretto [♩ = 102]

Violín II

Viola

Cello

Contrabajo

9

Fl.

Ob.

C. ing.

Cl. sib.

Cl. b.

Fg.

9

Trmpa.

Trota.

Tbn.

9

Timb.

Perc.

9

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Moderato | ♩ = 60 |

17

Fl.

Ob.

C. ing.

Cl. sib.

Cl. b.

Fg.

Tmpa.

Trota.

Tbn.

Timb.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

[solo]

*p*

Moderato | ♩ = 60 |

[solo]

*p*

con sord.  
pizz.  
[div.]

*pp*

[solo]

con sord.

*p*

pizz.

*pp*

pizz.

*pp*

25

Fl.

Ob.

C. ing.

Cl. sib.

Cl. b.

Fg.

25

Trmpa.

Trota.

Tbn.

25

Timb.

Perc.

25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

32

Fl.

Ob.

C. ing.

Cl. sib.

Cl. b.

Fg.

32

Tmpa.

Trota.

Tbn.

32

Timb.

Perc.

32

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

1

2

*p*

*p*

*p*

*pp*

arco [solo]

pizz. [div.]

arco [solo]

pizz. [tum]

*pp*

*p*

*pp*

*pp*

*p*

*pp*

*pp*

39 *8<sup>va</sup>* [1.] *Allegretto* | ♩ = 102 |

Fl.

Ob.

C. ing. *mp*

Cl. sib.

Cl. b.

Fg.

Tmpa.

Trota.

Tbn.

39

Timb. *p*

Perc.

39 *8<sup>va</sup>* *Allegretto* | ♩ = 102 |

Vln. I *pp* *arco* *[solo]* *div. 8<sup>va</sup>* *[tutti]*

Vln. II *p* *pp* *arco* *[tutti]*

Vla. *pp* *pizz.* *[tutti]* *[div.]* *arco* *pp*

Vc.

Cb.

48 *[rit.]* Moderato | ♩ = 60

Fl. *p* *8va-----1*

Ob. *p*

C. ing.

Cl. sib

Cl. b.

Fg. *f* *p*

Tmpa.

Trota.

Tbn.

Timb.

Perc.

Vln. I *[rit.]* Moderato | ♩ = 60

Vln. II

Vla.

Vc. arco sin sord. div. *f* *p*

Cb. *f* *p*



55

Fl. *p* [solo]

Ob.

C. ing.

Cl. sib. *p*

Cl. b. *p*

Fg.

55

Trmpa. *p*

Trota.

Tbn. *p*

55

Timb.

Perc.

55

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *p*

Cb. *p*

61

Fl.

Ob.

C. ing.

Cl. sib.

Cl. b.

Fg.

61

Tmpa.

Trota.

Tbn.

61

Timb.

Perc.

61

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

sin sord.

*p*

sin sord.

*p*

sin sord.

*p*

67

Fl.

Ob.

C. ing.

Cl. sib.

Cl. b.

Fg.

67

Tmpa.

Trota.

Tbn.

67

Timb.

Perc.

67

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*p*

*mp*

*mp*

2

Fl. *mp*

Ob.

C. ing. *mf*

Cl. sib *mp*

Cl. b. arco *mf*

Fg.

73

Tmpa. con sord. *mp* sin sord. *p*

Trota. con sord. *mp*

Tbn. con sord. *mp* sin sord. *p*

73

Timb.

Perc.

2

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. [div.] *p* [solo] *mf*

Vc. [div.] pizz. *p* arco [solo] *mf*

Cb. [div.] *p* *mp*

81 [solo] [rit.]  
Fl. *mp*

Ob.

C. ing. *mf*

Cl. sib *mp* *p*

Cl. b. *p*

Fg. *p*

81 *mp* *p*

Trmpa.

Trota.

Tbn. *mp* *p*

81

Timb.

Perc.

81 (8<sup>va</sup>) [rit.]  
Vln. I

81 (8<sup>va</sup>) pizz. *p*

Vln. II

pizz. [tutti] *p*

Vla. *p*

Vc. *mf*

Cb. *p*

89 Allegretto [♩ = 102]

Fl. *mp*

Ob.

C. ing.

Cl. sib. *mp* [a 2]

Cl. b. *mp*

Fg. *mp* [a 2]

89

Tmpa.

Trota. *mp*

Tbn.

89

Timb.

Perc. *mp*

89 Allegretto [♩ = 102]

Vln. I *mf*

Vln. II *mf* arco

Vla. *mf* arco

Vc. *mp*

Cb. *mp*

97 [rit.] Moderato [♩ = 60]

Fl.

Ob.

C. ing.

Cl. sib.

Cl. b.

Fg.

97

Trmpa.

Trota.

Tbn.

97

Timb.

Perc.

97

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

[rit.]

Moderato [♩ = 60]

*mf*

*f*

con sord.

*f*

*f*

arco

*f*

[div.]

*f*





113

Fl. *p* *mp*

Ob. *p* *mp*

C. ing.

Cl. sib *p* *mp*

Cl. b.

Fg. *mp*

113

Tmpa.

Trota. *p*

Tbn.

113

Timb.

Perc. *p* *mp*

113

Vln. I *mp* *pizz.*

Vln. II *mp* *pizz.*

Vla. *pp* *p*

Vc. *pp* *p*

Cb. *pp* *p* [div.] [tutti]

121 **4** *cresc. y accel.* [a.2]

Fl. *mf*

Ob. *mf*

C. ing. *mf*

Cl. sib. *mf*

Cl. b. *mf*

Fg. [a.2] *mf*

121 Tmpa. *mp*

Trota. *mp*

Tbn. *mp*

121 Timb.

Perc. *mf*

121 **4** *cresc. y accel.* arco

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mp* pizz. arco *mf*

Vc. *mp* pizz. arco *mf*

Cb. *mp* *mf*

129 **Allegro** [♩ = 112]

Fl. *f*

Ob.

C. ing. *f*

Cl. sib. *f*

Cl. b.

Fg. *f*

129

Tmpa.

Trota. *f*

Tbn. *mf*

129

Timb.

Perc.

129 **Allegro** [♩ = 112]

Vln. I *f*

Vln. II *f* arco

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*



5

Fl.

Ob.

C. ing. *ff*

Cl. sib. *ff*

Cl. b. *f*  
*arco*

Fg.

146

Trmpa. *f*

Trota. *f*

Tbn. *ff*

146

Timb. *f*

Perc. *f*

5

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *div.*  
*f*

Vc. *div.*

Cb.

154 Lento [♩ = 46]

Fl.  
Ob.  
C. ing.  
Cl. sib.  
Cl. b.  
Fg.

154

Trmpa.  
Trot. [a2]  
Tbn. [a2]

154

Timb.  
Perc.

154 Lento [♩ = 46]

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

Vivo [♩ = 142]

163

Fl. *ff*

Ob. *ff*

C. ing. *ff*

Cl. sib. *ff*

Cl. b. *ff*

Fg. *ff*

163

Tmpa. *ff*

Trota. *ff*

Tbn. *ff*

163

Timb. *ff*

Perc. *ff*

163

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Vivo [♩ = 142]  
8<sup>va</sup>

# Viejo arcón

EP 302-A1

## Balada escénica riojana

Música: Eliseo Pinedo

### 1. Nájera

Letra: José M<sup>a</sup> Lope Toledo

### Danza

Ed.: Carlos Blanco Ruiz

All<sup>o</sup> Moderato

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments and parts:

- Flautín**: Rest throughout.
- Flauta**: Rest throughout.
- Oboe**: Rest throughout.
- Clarinete sib I-II**: Rest until measure 4, then plays a melodic line starting with a first finger fingering (<sup>1</sup>) and a piano (*p*) dynamic.
- Fagot**: Rest until measure 4, then plays a bass line starting with a forte (*f*) dynamic, transitioning to piano (*p*) by measure 5.
- Trompa en fa I-II**: Rest until measure 4, then plays a bass line starting with a forte (*f*) dynamic, transitioning to piano (*p*) by measure 5.
- Trompeta sib**: Rest throughout.
- Trombón I-II**: Rest throughout.
- Timbal**: Plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and transitioning to piano-piano (*pp*) by measure 5.
- Violín 1º**: Plays a continuous eighth-note pattern, starting with a forte (*f*) dynamic and transitioning to piano (*p*) by measure 5.
- Violín 2º**: Plays a continuous eighth-note pattern, starting with a forte (*f*) dynamic and transitioning to piano (*p*) by measure 5.
- Viola**: Plays a continuous eighth-note pattern, starting with a forte (*f*) dynamic and transitioning to piano (*p*) by measure 5.
- Violoncello**: Plays a continuous eighth-note pattern, starting with a forte (*f*) dynamic and transitioning to piano (*p*) by measure 5.
- C. Bajo**: Plays a continuous eighth-note pattern, starting with a forte (*f*) dynamic and transitioning to piano (*p*) by measure 5. It includes *pizz.* (pizzicato) markings in measures 5 and 8.



Eliseo Pinedo - Viejo arcón  
1. Nájera - Danza

EP 302-A1

9

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

9

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

9

Timp.

9

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

arco

*f*

















79

Picc. *f*

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

79

Hn.

B♭ Tpt. *f*

Tbn. *f*

79

Timp.

79

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Eliseo Pinedo - Viejo arcón  
1. Nájera - Danza

EP 302-A1

88 5

Picc. *pp*

Fl. *pp* *cresc.*

Ob. *pp* *cresc.*

B♭ Cl. *pp* *cresc.*

Bsn. *pp* *cresc.*

Hn. *pp* *cresc.*

B♭ Tpt. *pp*

Tbn. *pp*

Timp. *pp* *cresc.*

Vln. *pp* *cresc.*

Vln. *pp* *cresc.*

Vla. *pp* *cresc.*

Vc. *pp* *cresc.*

Cb. *pp* *cresc.*

Eliseo Pinedo - Viejo arcón  
1. Nájera - Danza

EP 302-A1

97

Picc. *mf* *cresc.* *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

B♭ Cl. I-II *ff*

Bsn. *ff*

97

Hn. *ff*

B♭ Tpt. *ff*

Tbn. *mf* *cresc.* *ff*

97

Timp. *f*

97

Vln. *ff*

Vln. *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

# Viejo arcón

EP 302-A2

## Balada escénica riojana

Música: Eliseo Pinedo

### 1. Nájera

Ed.: Carlos Blanco Ruiz

#### Coro

Moderato

Flautín *ff* *p*

Flauta *ff* *p* *cresc.*

Oboe *ff* *p* *cresc.*

Clarinete sis. 1-II *ff* *p* *cresc.*

Fagot *ff* *p* *p* *cresc.*

Trompa en fa 1-II *ff* *p*

Trompeta sis. *ff* *p*

Trombón 1-II *ff* *p*

Timbal *ff* *p*

Moderato

Tiple 1ª *p* *cresc.*

Tiple 2ª *p* *cresc.*

Tenor *p* *cresc.*

Bajo *p* *cresc.*

Moderato

Violín 1º *ff* *p* *cresc.*

Violín 2º *ff* *p* *cresc.*

Viola *ff* *p* *cresc.*

Violoncello *ff* *p* *mf* *cresc.*

Co. Bajo *ff* *p*

Hoy, in - fan - te don-cel, Ná - je - ra te da de Cas - ti - lla el do - sel y el ce -

Eliseo Pinedo - Viejo arcón  
1. Nájera - Coro

EP 302-A2

6 *rall.* *Accdo. molto* *f*

Picc.

Fl. *f* *cresc.*

Ob. *f* *cresc.*

B♭ Cl. *f*

Bsn. *f* *cresc.*

Hn. *f* *cresc.* I-II

B♭ Tpt.

Tbn.

6 *f* *cresc.* *rall.* *Accdo. molto* *pp* *mf* *pp*

Timp.

S *f* *cresc.* *rall.* *Accdo. molto*

tro re - al. Más tu ex - cel - sa vir - tud en el san - to - ral con un nim - bo de luz tu nom - bre pon - drá

S *f* *cresc.*

tro re - al. Más tu ex - cel - sa vir - tud en el san - to - ral con un nim - bo de luz tu nom - bre pon - drá

T *f* *cresc.*

tro re - al. Más tu ex - cel - sa vir - tud en el san - to - ral con un nim - bo de luz tu nom - bre pon - drá

B *f* *cresc.*

tro re - al. Más tu ex - cel - sa vir - tud en el san - to - ral con un nim - bo de luz tu nom - bre pon - drá

6 *f* *cresc.* *rall.* *Accdo. molto*

Vln. *f* *cresc.*

Vln. *f* *cresc.*

Vla. *f* *cresc.*

Vc. *f* *cresc.*

Cb. *mf* *cresc.* *f* *cresc.*

# Viejo arcón

EP 302-B

## Balada escénica riojana 2. Calahorra

Música: Eliseo Pinedo  
Letra: José M<sup>a</sup> Lope Toledo  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

Moderato [♩ = 88]

Flautín

Flauta

Oboe

Clarinete sib<sup>1</sup>  
I-II

Fagot

Trompa en fa  
I-II

Trompeta sib<sup>1</sup>  
I-II

Trombón  
I-II

Timbal

Violín 1<sup>o</sup>

Violín 2<sup>o</sup>

Viola

Violoncello

C. Bajo



Eliseo Pinedo - Viejo arcón  
2. Calahorra

EP 302-B

20

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

20

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

20

Timp.

20

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.



26

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

II

Sordina

*mf*

arco

*mf*

arco

*mf*



42

Picc.

Fl. *mf*

Ob. *mf*

B♭ Cl. *mf* I-II

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. II

Tbn.

42

42

42

Vln. *mf*

Vln. *f*

Vla.

Vc. *mf*

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 42 to 49. The instrumentation includes Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Horn, Trumpet in B-flat, Trombone, Timpani, Violin, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The Flute, Oboe, and Clarinet parts feature a melodic line with slurs and accents, starting at a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Bassoon part has a similar melodic line. The Horn part is mostly silent. The Trumpet and Trombone parts play block chords, with the Trumpet part marked with a 'II' fingering. The Timpani part is silent. The Violin parts have a melodic line, with the first violin starting at *mf* and the second violin starting at *f*. The Viola part has a melodic line. The Violoncello part has a melodic line starting at *mf*. The Contrabass part is silent.

2

50

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

50

50

2

50

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

58

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

58

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

58

Timp.

58

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

I-II

*mf*

Sordina I

*mf*

3  
66

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

66

Timp.

3  
66

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.



79

4

Picc. *ff*

Fl. (8<sup>va</sup>) loco *ff*

Ob. *ff*

B♭ Cl. *ff*

Bsn. *ff*

Hn. *ff*

B♭ Tpt. I *f*

II *f*

Tbn. Sin sordina I-II *f*

Timp. *p* *cresc.*

Vln. (8<sup>va</sup>) loco *ff*

Vln. *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 79 to 84. It features a full orchestral ensemble. The Piccolo (Picc.) and Flute (Fl.) parts are marked with a first-octave (8<sup>va</sup>) and play a melodic line with a 'loco' (slurred) articulation. The Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet in B-flat (B♭ Tpt.), and Trombone (Tbn.) parts provide harmonic support. The Trombone part is marked 'Sin sordina' (without mutes). The Timpani (Timp.) part has a dynamic marking of *p* (piano) and a *cresc.* (crescendo) marking. The Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.) parts are marked with a first-octave (8<sup>va</sup>) and play a melodic line with a 'loco' articulation. A rehearsal mark '4' is placed above measure 81. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).



Eliseo Pinedo - Viejo arcón  
2. Calahorra

EP 302-B

85

Picc.

Fl. (8va)

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

*ff*

*loco*

# Viejo arcón

EP 302-C

## Balada escénica riojana 3. Santo Domingo de la Calzada [V1] El milagro de la rueda [sección final]

Música: Eliseo Pinedo  
Letra: José M<sup>a</sup> Lope Toledo  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

200 Andantino | ♩ = 64

Tiple

Contralto

Tenor

Barítono

Bajo

1

2

3

4

Pu - bli - que - se el con - ten - to al

*p*

Re - sue - ne la a - le - gri - a pu - bli - que - se el con - ten - to al

*pp*

Al - *p*

Al - *p*

*p* *cresc.*

*pp* *p* *cresc.*

*pp* *cresc.* *p* *mf*

*pp*

Eliseo Pinedo - Viejo arcón  
3. Santo Domingo de la Calzada

EP 302-C

205 1° Tempo [♩ = 112]

T  
ver que en es - te dí - a se *f* ad - mi - ra un gran por - ten - to. Re - sue - ne, re - sue - ne, re -

C  
ver que en es - te dí - a se *f* ad - mi - ra un gran por - ten - to. Re - sue - ne, re - sue - ne, re -

T  
ver que en es - te dí - a se *f* ad - mi - ra un gran por - ten - to. Re - sue - ne, re - sue - ne, re -

B  
ver que en es - te dí - a se *f* ad - mi - ra un gran por - ten - to. Re - sue - ne, re - sue - ne, re -

B  
Se ad - mi - ra un gran por - ten - to. Re - sue - ne, re - sue - ne, re -

205 1° Tempo [♩ = 112]

*mf* *f* *cresc.* *f*

Eliseo Pinedo - Viejo arcón  
3. Santo Domingo de la Calzada

EP 302-C

210

T  
sue - ne la a - le - gri - a Re - sue - ne, re - sue - ne, pu - bli - que - se el con - ten - to al \_\_\_\_\_

C  
sue - ne la a - le - gri - a Re - sue - ne, re - sue - ne, pu - bli - que - se el con - ten - to al \_\_\_\_\_

T  
8  
sue - ne la a - le - gri - a Re - sue - ne, re - sue - ne, pu - bli - que - se el con - ten - to al

B  
sue - ne la a - le - gri - a Re - sue - ne, re - sue - ne, pu - bli - que - se el con - ten - to al

B  
sue - ne la a - le - gri - a Re - sue - ne, re - sue - ne, pu - bli - que - se el con - ten - to Re - sue - ne, re - sue - ne, re -

210

Eliseo Pinedo - Viejo arcón  
3. Santo Domingo de la Calzada

EP 302-C

214

T ver que en es - te dí - a se ad - mi - ra un gran por - ten - to

C ver que en es - te dí - a se ad - mi - ra un gran por - ten - to

T ver \_\_\_\_\_ al ver que en es - te dí - a se ad - mi - ra \_\_\_\_\_ se ad - mi - ra un gran por - ten - to se ad -

B ver que en es - te dí - a se ad - mi - ra un gran por - ten - to se ad -

B sue - ne la a - le - grí - a grí - a Re - sue - ne, re - sue - ne, se ad - mi - ra un gran por - ten - to ten - to se ad -

214

Eliseo Pinedo - Viejo arcón  
3. Santo Domingo de la Calzada

EP 302-C

219

T  
se ad - mi - ra un por - ten - to

C  
se ad - mi - ra un gran por - ten - to

T  
8 mi - ra un gran por - ten - to por - ten - to

B  
mi - ra un gran por - ten - to por - ten - to

B  
mi - ra un gran por - ten - to por - ten - to

219

8<sup>va</sup> loco

8<sup>va</sup> loco

# Viejo arcón

EP 302-D

## Balada escénica riojana

Música: Eliseo Pinedo

Letra: José M<sup>a</sup> Lope Toledo

### 4. Alfaro

Ed.: Carlos Blanco Ruiz

#### Clarines

Allegretto [  $\text{♩} = 100$  ]

Trompeta 1<sup>a</sup> sib

Trompeta 2<sup>a</sup> sib

Trompeta 3<sup>a</sup> sib

Timbal

The Clarines section consists of four staves. The top three staves are for Trumpets 1st, 2nd, and 3rd in B-flat, and the bottom staff is for the Timbal. The music is in 2/4 time with a key signature of two flats. The tempo is Allegretto at 100 beats per minute. The trumpet parts play a rhythmic melody, while the timbal provides a steady accompaniment with a wavy line.

#### Canto del ciego

Andantino [  $\text{♩} = 72$  ]

Fl.

Ob.

Bs. Cl.

Bsn.

C

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

The Canto del ciego section features woodwinds and strings. It includes staves for Flute, Oboe, Bass Clarinet, Bassoon, Clarinet, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats. The tempo is Andantino at 72 beats per minute. The woodwinds play a melodic line, while the strings provide a harmonic accompaniment. Dynamics include *f* and *8va*.

13

Fl. *dim.* *mf*

Ob. *dim.*

B. Cl. *dim.* *p*

Bsn. *dim.*

C. *mf* A - quel que, em - pie -

Vln. *dim.* *p*

Vln. *dim.*

Vla. *dim.*

Vc. *dim.*

Cb. *dim.*

19

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

C. za, ju - na o - bra ra - zón se - rá que la a - ca - be,

Vln. *p*

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.



25

Fl.

Ob. *mf*

B. Cl.

Bsn. *p*

C.

pa - ra que nun - ca se di - ga que lo

Vln. *p*

Vla. *p*

Vc.

Cb. *p*

30

Fl. [rit.] *pp*

Ob. *pp*

B. Cl. *pp*

Bsn. *dim.*

C.

de - jó por co - bar - de.

Vln. *p* *pp*

Vln. *dim.* *p* *pp*

Vla. *dim.* *p* *pp*

Vc. *p* *dim.*

Cb. *dim.*

Romance

36 Andante [♩ = 56]

Fl.  
Ob.  
B♭ Cl.  
Bsn.  
Vln.  
Vln.  
Vla.  
Vc.  
Cb.

47

Fl.  
Ob.  
B♭ Cl.  
Bsn.  
Vln.  
Vln.  
Vla.  
Vc.  
Cb.

54

Fl.  
Ob.  
B $\flat$  Cl.  
Bsn.  
Vln.  
Vln.  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*p*

61

Fl.  
Ob.  
B $\flat$  Cl.  
Bsn.  
Vln.  
Vln.  
Vla.  
Vc.  
Cb.

[rit.] [a tempo]

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

# Viejo arcón

EP 302-E1

Balada escénica riojana

Música: Eliseo Pinedo

Letra: José M<sup>a</sup> Lope Toledo

Ed.: Carlos Blanco Ruiz

## 5. Haro

### Baile

### [Inicio]

Andantino | ♩. = 72 |

Flautín

Flauta

Oboe

Clarinete si b  
1-II

Fagot

Trompa en fa  
1-II

Trompeta si b  
1-II

Trombón  
1-II

Timbal

Violín 1º

Violín 2º

Viola

Violoncello

C. Bajo

Andantino | ♩. = 72 |

tremolo

f

tremolo

f

tremolo

f

tremolo

f

tremolo

f

8

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

8

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

8

Timp.

8

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

16 1. 2. Allegretto | ♩. = 92 |

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

16 Allegretto | ♩. = 92 |

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

# Viejo arcón

EP 302-E2

## Balada escénica riojana

### 5. Haro

#### Coro

Música: Eliseo Pinedo  
Letra: José M<sup>a</sup> Lope Toledo  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

Allegretto | ♩ = 96 |

Flautín *ff*

Flauta *ff*

Oboe *ff*

Clarinete sib I-II *ff*

Fagot *ff*

Trompa en fa I-II *ff*

Trompeta sib *ff*

Trombón I-II *f*

Timbal *f*

Tiple 1º Allegretto | ♩ = 96 |

Tiple 2º

Tenor

Baritono

Bajo

Violín 1º *ff*

Violín 2º *ff*

Viola *ff*

Violoncello *ff*

C. Bajo *ff*

Fe - li - ces, Fe - li - ces glo - rio - so pa - tro - no de Ha - ro mí - ra - nos pia -

Fe - li - ces, Fe - li - ces glo - rio - so pa - tro - no de Ha - ro mí - ra - nos pia -

Fe - li - ces, Fe - li - ces glo - rio - so pa - tro - no de Ha - ro mí - ra - nos pia -

Fe - li - ces, Fe - li - ces glo - rio - so pa - tro - no de Ha - ro mí - ra - nos pia -

Fe - li - ces, Fe - li - ces glo - rio - so pa - tro - no de Ha - ro mí - ra - nos pia -

Eliseo Pinedo - Viejo arcón  
5. Haro - Coro

EP 302-E2

6

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

6

S

S

T

B

B

6

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

1

do - so sír - ve - nos de am pa - ro mi - ra - nos pia - do - so sír - ve - nos de am pa - ro

do - so sír - ve - nos de am pa - ro mi - ra - nos pia - do - so sír - ve - nos de am -

do - so sír - ve - nos de am pa - ro mi - ra - nos pia - do - so sír - ve - nos de am pa - ro

do - so sír - ve - nos de am pa - ro mi - ra - nos pia - do - so sír - ve - nos de am -

do - so sír - ve - nos de am pa - ro Fe - li - ces, Fe - li - ces glo - rio - so pa - tro - no de Ha - ro mi - ra - nos pia - do - so sír - ve - nos de am -

1



Eliseo Pinedo - Viejo arcón  
5. Haro - Coro

EP 302-E2

12

Picc.

Fl.

Ob.

B> Cl.

Bsn.

Hn.

B> Tpt.

Tbn.

Timp.

12

S

mi - ra - nos pia - do - so sír - ve - nos de<sub>am</sub> pa - ro sír - ve - nos de<sub>am</sub> pa - ro

S

pa - ro mi - ra - nos pia - do - so sír - ve - nos de<sub>am</sub> pa - ro sír - ve - nos de<sub>am</sub> pa - ro

T

8

mi - ra - nos pia - do - so sír - ve - nos de<sub>am</sub> pa - ro sír - ve - nos de<sub>am</sub> pa - ro

B

pa - ro mi - ra - nos pia - do - so sír - ve - nos de<sub>am</sub> pa - ro sír - ve - nos de<sub>am</sub> pa - ro

B

pa - ro sír - ve - nos de<sub>am</sub> pa - ro sír - ve - nos de<sub>am</sub> pa - ro

12

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

2

# Viejo arcón

EP 302-F

## Balada escénica riojana

### 6. Cervera

### Campanillas

Música: Eliseo Pinedo  
Letra: José M<sup>a</sup> Lope Toledo  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

[ Moderato  $\text{♩} = 80$  ]

The score is for a 3/4 time piece in G major. It includes parts for Flauta y flautín, Oboe, Clarinete sis I-II, Fagot, Trompa en fa I-II, Trompeta sis I-II, Trombón I-II, Timbal, Vecina 1ª y 2ª, Vecino 1º, Vecino 2º, Tiple 1ª, Tiple 2ª, Tenor, Bajo, Violín 1º, Violín 2º, Viola, Violoncello, and C. Bajo. The Flauta y flautín part begins with a *pp* dynamic and a *F<sup>1</sup>* marking. The Oboe and Clarinete sis I-II parts also start with *pp*. The Violín 1º part has a *pp* dynamic and a *8<sup>va</sup>* marking. The tempo is marked as Moderato with a quarter note equal to 80 beats per minute.

Eliseo Pinedo - Viejo arcón  
6. Cervera

EP 302-F

9

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

V1

V2

T1

T2

T

B

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

1

*pp*

*p*

Es Ma - ri - a la ca - ña del tri - go.

loco

Eliseo Pinedo - Viejo arcón  
6. Cervera

EP 302-F

18

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Bsn.

Hn.

B $\flat$  Tpt.

Tbn.

Timp.

V1

San Jo - sé la es - pi - ga y el Ni - ño es la flor.

V2

*p* Y el Es - pi - ri - tu San - to es el

T1

T2

T

B

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

*pp*

*pp*

26

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

V1

V1

V2

T1

T2

T

B

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

gra - no, que a - llés - tá me - ti - do por o - bra de Dios.

A re - zar el Ro -

*pp*

Eliseo Pinedo - Viejo arcón  
6. Cervera

EP 302-F

34

Fl. *pp*

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

34

V1 sa - rio a Ma - ri - a, que es la me - jor guí - a y per - fec - to a mor. *mf* Con

V2 *mf* El ro -

T1 *mf* El ro -

T2 *mf* Con

T *mf* El ro -

B *mf* El ro -

34

Vln. *mf*

Vln. *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

2

Eliseo Pinedo - Viejo arcón  
6. Cervera

EP 302-F

42

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

42

V1

bri - llan - tez se a - cer - ca ya la cla - ri - dad del di - a tres. Sa - lu - da pues la San - ta Cruz del buen Je - sús

V1

sal más her - mo - so y flo - ri - do lo lle - va Ma - ri - a en su ma - no fe - liz

V2

sal más her - mo - so y flo - ri - do lo lle - va Ma - ri - a en su ma - no fe - liz

T1

bri - llan - tez se a - cer - ca ya la cla - ri - dad del di - a tres. Sa - lu - da pues la San - ta Cruz del buen Je - sús

T2

T

sal más her - mo - so y flo - ri - do lo lle - va Ma - ri - a en su ma - no fe - liz

B

sal más her - mo - so y flo - ri - do lo lle - va Ma - ri - a en su ma - no fe - liz

42

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Eliseo Pinedo - Viejo arcón  
6. Cervera

EP 302-F

50

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

50

Timp.

50

V1

V1

V2

T1

T2

T

B

50

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Con cin - cuen - ta ro - sas muy her - mo - sas y cin - co cla - ve - les pa - ra re - par - tir.

Con bri - llan - tez se a - cer - ca ya la cla - ri - dad del dí - atres. Sa - lu - da pues la San - ta Cruz del buen Je - sús

Con cin - cuen - ta ro - sas muy her - mo - sas y cin - co cla - ve - les pa - ra re - par - tir.

Con cin - cuen - ta ro - sas muy her - mo - sas y cin - co cla - ve - les pa - ra re - par - tir.

Con bri - llan - tez se a - cer - ca ya la cla - ri - dad del dí - atres. Sa - lu - da pues la San - ta Cruz del buen Je - sús

Con bri - llan - tez se a - cer - ca ya la cla - ri - dad del dí - atres. Sa - lu - da pues la San - ta Cruz del buen Je - sús

*pp*



Eliseo Pinedo - Viejo arcón  
6. Cervera

EP 302-F

58 Fl. *f* Fl<sup>1ª</sup> y Fl<sup>2ª</sup> 3 Fl<sup>1ª</sup> 8<sup>va</sup>

Ob. *f*

B♭ Cl. *f* I-II

Bsn.

Hn. *f* I

B♭ Tpt. *f*

Tbn. *f*

Timp. *mf*

V1 *f* En el mon - te lla - ma - do los Can - tos En el mon - te lla - ma - do los Can - tos Au - ro - ra fra - gan - te re - ci - be el cris - tia - no

V2 *f* En el mon - te lla - ma - do los Can - tos En el mon - te lla - ma - do los Can - tos Au - ro - ra fra - gan - te

T1 *f* En el mon - te lla - ma - do los Can - tos En el mon - te lla - ma - do los Can - tos Au - ro - ra fra - gan - te re - ci - be el cris - tia - no

T2 *f* En el mon - te lla - ma - do los Can - tos En el mon - te lla - ma - do los Can - tos Cer - ve ra - no des - pier - ta, a - ni -

T *f* En el mon - te lla - ma - do los Can - tos En el mon - te lla - ma - do los Can - tos Au - ro - ra fra - gan - te

B *f* En el mon - te lla - ma - do los Can - tos En el mon - te lla - ma - do los Can - tos

Vln. *f* 3 8<sup>va</sup>

Vln. *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Eliseo Pinedo - Viejo arcón  
6. Cervera

EP 302-F

64

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

V1

V2

T1

T2

T

B

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

*rit.*

*I-II*

*I*

*rit.*

*dim. rit.*

con - sue - lo in - mor - tal. Dios te sal - ve ni - ña O - li - va pre - cio - sa, flor sin mar - chi - tar. O -  
re - ci - be el cris - tia - no con - sue - lo in - mor - tal. Dios te sal - ve ni - ña O - li - va pre - cio - sa,  
Cer - ve - ra - no des - pier - ta a - ni - mo - so por - que hoy se ce - le - bra San Gil el mon - te lla - ma - do los Can - tos  
con - sue - lo in - mor - tal. Dios te sal - ve ni - ña O - li - va pre - cio - sa, flor sin mar - chi - tar. O -  
mo - so por - que hoy se ce - le - bra la fes - ti - vi - dad de San Gil, tu Pa - tro - no di - cho - so, que en - ví - a sus glo - rias a  
re - ci - be el cris - tia - no con - sue - lo in - mor - tal. Dios te sal - ve ni - ña O - li - va pre - cio - sa,  
Cer - ve - ra - no des - pier - ta a - ni - mo - so por - que hoy se ce - le - bra la fes - ti - vi - dad de San Gil, tu Pa - tro - no di -

Eliseo Pinedo - Viejo arcón  
6. Cervera

EP 302-F

70 Fl. *F<sup>1a</sup> y F<sup>2a</sup>*

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

70 Hn.

B♭ Tpt.

Tbn. II

70 Timp. *p* *mf* *f*

70 V1  
li - va pre - cio - sa, flor sin mar - chi - tar. Cer - ve - ra - no des - pier - ta ya

V1  
flor sin mar - chi - tar. O - li - va pre - cio - sa, flor sin mar - chi - tar. des - pier - ta ya

V2  
En el mon - te lla - ma - do los Can - tos. En el mon - te lla - ma - do los Can - tos

T1  
li - va pre - cio - sa, flor sin mar - chi - tar. Cer - ve - ra - no des - pier - ta ya

T2  
la ve - cin - dad. Ya se a cer - ca la Au - ro - ra En el mon - te lla - ma - do los Can - tos

T  
flor sin mar - chi - tar. O - li - va pre - cio - sa, flor sin mar - chi - tar. des - pier - ta ya

B  
cho - so, que en - ví - a sus glo - rias a la ve - cin - dad. el mon - te lla - ma - do los Can - tos

(8<sup>va</sup>)

70 Vln.

Vln.

Vla.

Ve.

Cb.

# Viejo arcón

EP 302-II

## Balada escénica riojana

### 9. Logroño

#### [inicio V1]

Música: Eliseo Pinedo

Letra: José M<sup>o</sup> Lope Toledo

Ed.: Carlos Blanco Ruiz

Allegretto | ♩ = 96 |

Flautín

Flauta

Oboe

Clarinete sib I-II

Fagot

Trompa en fa I-II

Trompetas en sib I-II

Trombón I-II

Timbal

Tamboril

Allegretto | ♩ = 96 |

Voz 1<sup>a</sup> (tiple)

Voz 4<sup>a</sup> (tenor)

Voz 2<sup>a</sup> (barítono)

Voz 3<sup>a</sup> (bajo)

*ff* La cue - va. El ma - cho ca - bri - o por los ai - res lle - va la bru - ja mal -

*ff* La char - ca.

*ff* La zar - za.

*ff* La nie - bla.

Allegretto | ♩ = 96 |

Violín 1<sup>o</sup>

Violín 2<sup>o</sup>

Viola

Violoncello

C. Bajo

*ppp*

10

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

10

Hn.

C Tpt.

Tbn.

10

Timp.

10

Perc.

10

S

di-ta so-bre las es - pal - das.

T

8

El ma-cho ca - brí- o sus cuer-nos de o - ro zam-bu-lle en la

B

Se cier-ne la nie-bla den-tro del ce - da-zo re-don-do del a - gua.

B

La bru-ja sus pe - los

10

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

1

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Timp.

Perc.

19

19

19

1

S

T

B

B

Na - da Des - va - ne - ce - rá el em bru - jo de - tá sa - tá - ni - ca dan - za, has - ta que el ki - ki - ri - ki del ga - llo - cla - rin á - gu - do del

char - ca.

1

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

27

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Timp.

Perc.

S

T

B

B

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

al - ba-, di - lu - ya, es - te má - le - fi - cio que en la cue - va se de - rra - ma.

Se - di - si - pa la nie - bla.

Y no ha - brá en - ton - ces ni

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

2

Picc. 

Fl. 

Ob. 

B♭ Cl. 

Bsn. 

35

Hn. 

C Tpt. 

Tbn. 

35

Timp. 

35

Perc. 

2

S 

T 

B 

B 

2

Vln. 

Vln. 

Vla. 

Vc. 

Cb. 



Moderato | ♩ = 76 |

39

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Timp.

Perc.

Moderato | ♩ = 76 |

S.

T.

B.

char-ca.

B.

Moderato | ♩ = 76 |

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

48

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

48

Hn.

C Tpt.

Tbn.

48

Timp.

48

Perc.

48

S

T

B

B

48

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

56

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

56

Hn.

C Tpt.

I Sordina  
*mf*

Tbn.

I Sordina  
*mf*

56

56

Timp.

*p*

56

Perc.

56

S.

T.

B.

B.

56

Vln.

*f*

*loco*

Vln.

*f*

*loco*

Vla.

*f*

Vc.

*f*

Cb.

*p*

65 Allegretto | ♩ = 76 |

Picc. *p*

Fl. *p*

Ob. *p*

B♭ Cl. *f* *mf*

Bsn. *f* *p*

Hn. *p*

C Tpt. I

Tbn. *p*

Timp. *mf* *p*

Perc. *mf* *pp*

65 Allegretto | ♩ = 76 |

S.

T.

B.

B.

65 Allegretto | ♩ = 76 |

Vln. *p*

Vln. *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

72

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

72

Hn.

C Tpt.

Tbn.

72

Timp.

72

Perc.

72

S

T

B

B

72

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

# Viejo arcón

EP 302-12

## Balada escénica riojana

### 9. Logroño [inicio V2]

Música: Eliseo Pinedo  
Letra: José M<sup>a</sup> Lope Toledo  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

Recitado sobre la música

All.<sup>to</sup> [♩ = 74]

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is the right-hand piano part, starting with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *All.<sup>to</sup> [♩ = 74]*. It features a melodic line with sixteenth-note runs, marked with a '6' (sextuplet) and a 'cresc' (crescendo) hairpin. The second staff is the left-hand piano part, also starting with a piano (*p*) dynamic, featuring chords and triplet patterns. The third staff is the bass line, starting with a piano (*p*) dynamic and featuring chords. The fourth staff is the right-hand piano part, starting with a piano (*p*) dynamic and featuring a melodic line with sixteenth-note runs, marked with a '6' (sextuplet). The fifth staff is the Timbal part, starting with a piano (*p*) dynamic and featuring a rhythmic pattern. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is the right-hand piano part, starting with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *All.<sup>to</sup> [♩ = 74]*. It features a melodic line with sixteenth-note runs, marked with a '6' (sextuplet) and a 'cresc' (crescendo) hairpin. The second staff is the left-hand piano part, also starting with a piano (*p*) dynamic, featuring chords and triplet patterns. The third staff is the bass line, starting with a piano (*p*) dynamic and featuring chords. The fourth staff is the right-hand piano part, starting with a piano (*p*) dynamic and featuring a melodic line with sixteenth-note runs, marked with a '6' (sextuplet). The fifth staff is the Timbal part, starting with a piano (*p*) dynamic and featuring a rhythmic pattern. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

Musical score for measures 8-11. The score is written for piano and includes a vocal line. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 3/4. The piano part features a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and chords in the left hand. The vocal line is in the upper staff, with lyrics "muen" appearing at the end of measure 11. Performance markings include "dim" (diminuendo) and "mf" (mezzo-forte) in measure 11. The score is divided into two systems: measures 8-10 and 11.

Musical score for measures 12-15. The score is written for piano and includes a vocal line. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 3/4. The piano part continues with sixteenth-note runs and chords. The vocal line is in the upper staff. Performance markings include "mf" (mezzo-forte) in measure 15. The score is divided into two systems: measures 12-14 and 15.

Musical score for measures 16-19. The score is written for piano and includes a grand staff with treble and bass clefs. Measure 16 features a sixteenth-note melody in the treble clef with a sixteenth-note accompaniment in the bass clef. Measures 17-19 continue the melody and accompaniment, with the bass clef part featuring a steady eighth-note accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

Musical score for measures 20-23. The score is written for piano and includes a grand staff with treble and bass clefs. Measure 20 features a sixteenth-note melody in the treble clef with a sixteenth-note accompaniment in the bass clef. Measures 21-23 continue the melody and accompaniment, with the bass clef part featuring a steady eighth-note accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).





36

*p*

*mf*

*p*

42

*p*

*mf*

[continúa]

# Himno Provincial

EP 303

[Versión para  
coro y piano del autor]

Música: Eliseo Pinedo  
Letra: José M<sup>a</sup> Lope Toledo  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

Tiple 1<sup>a</sup> y 2<sup>a</sup>

Tenor

Barítono y Bajo

Piano

*ff*



8

E - res Rio - ja, tie - rra sin des - can - so, tem - pra - na en flor, a to - das ho - ras ma - dre. Se

E - res Rio - ja, tie - rra sin des - can - so, tem - pra - na en flor, a to - das ho - ras ma - dre. Se

8

*mf*





34 A - zul sen - de-ro San-to Do - min -  
la mo - nar - quí - a del tri - go. Sen - de-ro a -  
la mo - nar - quí - a del tri - go. San - to Do - min -  
del tri - go.

42 go. Lo - gro-ño,el sal-mo de la a - le - grí - a. Ca - te-dra - li - cia y huer - ta - na  
zul a - le - grí - a Ca - te-dra - li - cia y  
go. de la a - le - grí - a. Ca - te-dra - li - cia y huer - ta - na  
Sen - de-ro a - zul Sal - mo de a - le - grí - a huer - ta - na

50 Ca - la - ho - rra la ro - ma - na. ———  
Ná - je ra, cor - te y o - ji - va en gó - ti - ca fi - li -  
*cresc.*  
Ca - la - ho - rra la ro - ma - na. ——— Ná - je ra, cor - te y o - ji - va en gó - ti - ca fi - li -  
*cresc.*  
Ca - la - ho - rra la ro - ma - na ——— fi - li - gra -  
*cresc.*

50 *cresc.* poco a poco

58 Y en Cer - ve - ra ——— la mu - dé - jar, —  
gra - na. For - ta - le - za de luz vi - va To - rre - ci - lla. ——— Y en Cer - ve - ra la mu - dé -  
gra - na. For - ta - le - za de luz vi - va To - rre - ci - lla. ———  
na. To - rre - ci - lla. B.C.

58 *p*

66

B.C.

jar — pri - ma - ve - fa de - ira man - do miel y o - li - va. Ar - ne - do, ju - go - so be - so —

*cresc. poco a poco*

B.C.

o - li - va. Ar - ne - do, ju - go - so be - so —

*cresc. poco a poco*

66

*cresc.*

74

— del Ci - da - cos — que lo ba - ña. — Nue - ve dia - man - tes de pe - so — en la co -

*f*

*f* Nue - ve dia - man - tes de pe - so — en la co -

*cresc.*

— del Ci - da - cos — que lo ba - ña — *f* de pe - so en la co - ro - na *cresc.*

74

*f* *dim.* *cresc.*

84

ro - na de Es - pa - ña.

ro - na de Es - pa - ña.

de Es - pa - ña.

*p* Ma -

Barítono

*p* Ma -

84

*f* *cresc.* *p*

92

rí - a de Val - va - ne - ra, en la sie - rra te vi un dí - a;

rí - a de Val - va - ne - ra, en la sie - rra te vi un dí - a;

92



100

di - cen que la sie - rra es frí - a; yo di - go que es u - na ho - gue - ra. *p* Ma -

di - cen que la sie - rra es frí - a; yo di - go que es u - na ho - gue - ra. *p* Ma -

100

*cresc.* *p*

108

rí - a de Val - va - ne - ra pres - ta ca - lor a las vi - des y

rí - a de Val - va - ne - ra pres - ta ca - lor a las vi - des y

108

*p*

116

8 nun - ca ja - más me ol - vi - des. Ni aún des - pués de que me mue - ra; Ma -

nun - ca ja - más me ol - vi - des. Ni aún des - pués de que me mue - ra; Ma -

124

1ª y 2ª

Ma - rí - a de Val - va - ne - ra,

8 rí - a de Val - va - ne - ra. *cresc.*

rí - a de Val - va - ne - ra. *cresc.*

*cresc.* *f*

132

en la sie - rra te vi un dí - a; di - cen que la sie - rra es frí - a;

*cresc.*

132

*cresc.*

140

yo di - go que es u - na ho - gue - ra. ***ff*** Ma - rí - a de Val - va ne - ra pres - ta

*dim.*

140

***ff*** Ma - rí - a de Val - va ne - ra. *dim.*

B.C.

149

ca - lor a las vi - des y nun - ca ja - más me ol - vi - des. Ni aún des - pués de

*cresc.*

*unis.*

*cresc.*

149

*mf*

*cresc.*

158

que me mue - ra; Ma - rí - a de Val - va - ne - ra.

Ma - rí - a de Val - va - ne - ra.

Ma - rí - a de Val - va - ne - ra.

*f*

*cresc.*

Al §

158

*f*

*cresc.*

Al §

# Eliseo Pinedo - La Mano

EP 501

[Canción]

Música: Eliseo Pinedo

Letra: anónimo

Ed. y reconstrucción:

Carlos Blanco Ruiz

[♩ = 52]

Voz

Qué dul - ce en el a - yer tu blan - ca

ma - no; la ma - no que sem - bró mi pe - na de hoy.

Su re - cuer - do al - fi - ler, pun - za mis

Tim

*p*

*cresc.*

*f*

*mf*

*p*

17

dí - as; tu ma - no en el a - yer: la pe - na mía.

*cresc.* *f*

21

En - ca - na - do es - toy; tu ma - no que se

*mf* *cresc.* *mp* *cresc.*

25

fue es a - díos que le doy al a - yer

*ff* *f*

29

a Coda ⊕

Qué dul - ce en el a

*p* *p*

D.S. al Coda

33  $\oplus$   
Coda

na - da más que el a - yer.

36

so - la - men - te el a - yer.

39

# Primer amor

EP 502

Eliseo Pinedo

Ed.: Carlos Blanco Ruiz

7

15

22

29

36

1.

2.

*f*

*p*

*mf*

*cresc.*

F#m F#m B7 B7 B7 B7 E E

E E F#m F#m B7 B7 B7

B7 E E7 A G#m F#m E E7

A A A A G#m G#m C#m

F# B7 B7 B7 B7 E F#



43

B7 B7 B7 B7 E E E

*f*

50

E F#m F#m B7 B7 B7 B7

1.

57

E E E E E7 A G#m F#m

Voz

*mf*

2.

64

E E7 A A A A G#m

71

G#m C#m F# B7 B7 B7 B7

*cresc.*

*f*

78

E E Am Am E E E

# El tambor de guerra

EP 503

Eliseo Pinedo

Ed.: Carlos Blanco Ruiz

The first system of the score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several chords, including a triad of G4, B4, and D5, and a dyad of G4 and B4. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

The second system begins at measure 5. The upper staff contains a melody of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The lower staff contains a bass line with chords: Am, F, E7, Am, F, G, Am, F. The dynamic marking *p* is present at the start.

The third system begins at measure 10. The upper staff continues the melody with a *2º* (second ending) bracket over the final two measures. The lower staff contains chords: E7, Am, F, G, F, E7, Am. The dynamic marking *mf* is present.

The fourth system begins at measure 15. The upper staff contains a melody with a first ending bracket. The lower staff contains chords: F, G, C, F, E7, Am. The dynamic marking *f* is present. The word *cresc.* is written above the bass line.

The fifth system begins at measure 20. The upper staff contains a melody with a second ending bracket. The lower staff contains chords: E, E, F, E. The dynamic marking *f* is present.

25 orquesta

E E Am F E Am F

30 voz

G F G G G *mf*

35

F E Am F G C *cresc.* F E

40

Am F E E *f*

44

F D Am Am Am

# Me duele España

EP 504

Eliseo Pinedo

Ed.: Carlos Blanco Ruiz

Musical notation for measures 1-4. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music is in 3/4 time. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes. The left hand provides harmonic support with chords A and E7.

Musical notation for measures 5-8. The right hand continues with eighth notes and includes some slurs. The left hand uses chords A and E7.

Musical notation for measures 9-12. The right hand has a more complex melodic line with slurs. The left hand uses chords E and C#.

Musical notation for measures 13-16. The right hand continues with slurred eighth notes. The left hand uses chords F#m, E, C#, F#7, and B.

Musical notation for measures 17-20. Measure 17 has a '3 veces' (3 times) instruction above it. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand uses chord E.

Musical notation for measures 21-24. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

25

30

35

40

45

49

# Adolescencia

EP 505

Eliseo Pinedo  
(1908-1969)  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

[ ♩ = 84 ]

[Instrumento]

Piano

Musical notation for the first system, measures 1-5. The instrument part is a single staff with rests. The piano part consists of two staves with chords and a bass line. Dynamics include 'f'.

Musical notation for the second system, measures 6-11. Includes a repeat sign at measure 8. Dynamics include 'p'.

Musical notation for the third system, measures 12-17. Dynamics include 'p'.

Musical notation for the fourth system, measures 18-23. Dynamics include 'f'.

24

*f*

30

a Coda ⊕

D.S. a Coda

*p*

35 ⊕ Coda

*p*

40

[rit.]

*[rit.]*

# Andantino

EP 507

[Fuga]  
[inicio]

Eliseo Pinedo  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

Andantino [♩ = 52]

Musical score for Andantino [Fuga] [inicio]. The score is in 6/8 time and G major. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (6, 11, 16). The first system (measures 1-5) has a 'M.' marking above the Violin I staff and a 'coda' marking above the Violin I staff in measure 5. The second system (measures 6-10) has a 'C.M.' marking above the Violin I staff, an 'R.' marking above the Violin II staff, and a 'coda' marking above the Violin II staff in measure 10. The third system (measures 11-15) has a 'C.M.' marking above the Violin II staff, an 'M.' marking above the Viola staff, and a 'coda' marking above the Viola staff in measure 15. The fourth system (measures 16-20) has a 'C.M.' marking above the Viola staff, an 'R.' marking above the Cello staff, and a 'coda' marking above the Cello staff in measure 20. The score ends with a dashed line in measure 20, indicating it continues on the next page.

[continúa]



# Santo Domingo

EP 512

## Villancico

Eliseo Pinedo  
Ed.: Carlos Blanco Ruiz

**Allegretto**

Fl.<sup>1a</sup> y Fl.<sup>2a</sup>

Flauta y Flautín *pp* *cresc.* *ff* Pausa

Oboe *p* *cresc.* *ff*

Clarinete sis. *mf* *cresc.* *ff*

Fagot *f* *cresc.* *ff*

Trompas en fa I-II *p* *cresc.* *ff*

Trompetas sis. I-II *pp* *cresc.* *ff*

Trombón I-II *mf* *cresc.* *ff*

Timbal *ppp* *[cresc.]* *ff*

Aldeana 1ª **Allegretto** Pausa

Aldeana 2ª

Aldeano 1º

Aldeano 2º

Tiples **Allegretto** Pausa

Tenores

Bajos

Violín 1º **Allegretto** *pp* *cresc.* *ff* Pausa

Violín 2º *p* *cresc.* *ff*

Viola *mf* *cresc.* *ff*

Violoncello *f* *ff*

C. Bajo *ff*

7

Fl. *pp* Fl.<sup>1a</sup>

Ob.

B♭ Cl. *pp*

Bsn. *pp*

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

A♯1

A♯2

A♯1

A♯2

T.

Tc.

B.

7

Vln. *pp* pizz. arco

Vln. *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp* pizz.

Cb. *pp*

14

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

14

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

14

Timp.

14

A♭1

A♭2

A♭1

A♭2

T

Tc

B

14

Vln.

Vln. *pizz.*

Vla.

Vc. *arco*

Cb.

21 1

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. *pp*

B♭ Tpt.

Tbn.

21 1

Timp.

A♭1

A♭2

A♭1

A♭2

T

Tc

B

21 1

Vln.

Vln. *arco*

Vla. *pizz.*

Vc.

Cb.





39

Fl. *p* *cresc.* *f* Fl.ª y Fl.ª in

Ob. *p* *cresc.* *f*

B♭ Cl. *f*

Bsn. *f*

39

Hn. *f*

B♭ Tpt. *f*

Tbn. *p* *cresc.* *f*

39

Timp. *f*

39

A♯1 *f*

A♯2 *f*

A♯1 *f*

A♯2 *f*

T *f*

Tc *f*

B *f*

39

Vln. *f*

Vln. *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

45

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

45

Timp.

45

A♭1

A♭2

A♭1

A♭2

T

Tc

B

45

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.



Eliseo Pinedo  
Santo Domingo - Villancico

EP 512

51  
Fl. *ff* Fl. 1a loco  
Ob. *ff*  
B♭ Cl. *ff*  
Bsn. *ff*  
Hn. *ff*  
B♭ Tpt. *ff*  
Tbn. *ff*  
Timp. *f*  
A1 *ff*  
A2 *ff*  
A1 *ff*  
A2 *ff*  
T. *ff*  
Tc. *ff*  
B. *ff*  
Vln. *ff*  
Vln. *ff*  
Vla. *ff*  
Vc. *ff*  
Cb. *ff*

