

## ¿POR QUÉ NO CANTAMOS EL *HIMNO DE LA RIOJA*? CONOCIENDO A FONDO LA COMPOSICIÓN DE ELISEO PINEDO\*

CARLOS BLANCO RUIZ\*\*

### RESUMEN

El *Himno de La Rioja*, composición de Eliseo Pinedo López sobre los textos de José María Lope Toledo, no ha estado exento de polémica desde el momento de su concepción como *Himno de la Provincia de Logroño* en 1965. Además, se le achaca que no es conocido entre los riojanos, que no se puede cantar pues no tiene letra aceptada oficialmente y que la música no consigue su aceptación a la primera escucha, salvo en el estribillo. Este artículo trata el tema desde un punto de vista musical, más allá de las cuestiones legales, políticas o estéticas, con el fin de comprender la obra musical en sí. Teniendo esto en cuenta, podría afrontarse con una base fundamentada el problema y encontrar una solución al mismo.

Palabras clave: Himno, La Rioja, Eliseo Pinedo, composición musical, análisis

*La Rioja's Anthem, composed by Eliseo Pinedo after texts by José María Lope Toledo, has been involved in controversy since its creation as Provincia de Logroño's Anthem in 1965. Furthermore, it is not known among La Rioja's people because it is difficult for singing. The reasons: there is no official approved lyrics and the music has not an easy first listening, except in its chorus. This article studies the subject under a musical view, beyond legal, politic or aesthetic questions, in order to understand the musical piece. Having this in mind, it could be possible to face the problem and find a solution with a well-grounded base.*

*Keywords: Anthem, La Rioja, Eliseo Pinedo, musical composition, analysis.*

Es un hecho que en la Comunidad Autónoma de La Rioja existe un himno oficial que es desconocido para la mayor parte de los riojanos. Apenas unas pocas personas lo reconocen cuando se interpreta en actos oficiales

---

\* Registrado: 3 de abril de 2019. Aprobado: 4 de junio de 2020.

\*\* Universidad de La Rioja. info@carlosblancoruiiz.com

y muy pocas serían capaces siquiera de tararearlo. La mayoría de estas, lo harían además pensando en la letra original, no aceptada oficialmente a fecha de hoy<sup>1</sup>. El himno, como una de las señas de identidad de la región, no cumple su función de símbolo de una colectividad que logre “efectos unificadores de la población entre sí y con el territorio” (Granado, 1993, pág. 1.748).

Este artículo pretende afrontar las polémicas relacionadas con el *Himno de La Rioja* que son objeto de discusión desde el mismo momento de su creación: la letra no se canta y la melodía no se conoce. Para ello, por un lado, se trazará un perfil histórico desde su encargo hasta la actualidad con el fin de conocer el estado de la cuestión. Por otro, se explicará la enorme vinculación del texto original de José María Lope Toledo con la música y lo que ello implica en la obra original. Se tratarán algunas de las características que definen a los himnos desde el punto de vista de su simbología, representatividad, la propia música y los textos o la ausencia de ellos. Finalmente, se estudiará el contenido puramente musical. Se trata de acercarse a la obra más allá de las opiniones, algunas sin fundamento, que históricamente se han vinculado a la música. No se acometerá el asunto de la reforma de letra y música originales, pues son competencia de organismos oficiales. Todas las referencias se han realizado con respecto a la obra original de 1965.

## ANTECEDENTES HISTÓRICOS

El 23 de junio de 1965 se acuerda “a propuesta del Diputado provincial D. Marco Rezola Marrodán [el encargo a Eliseo Pinedo de] la composición de un himno-marcha que constituya el oficial de esta Excm. Diputación” (Diputación Provincial de Logroño, 1965, actas de la Sesión 8ª, fol. 159)<sup>2</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 el maestro Pinedo<sup>3</sup>. Tras un intenso verano de trabajo termina la obra y la presenta en interpretación privada para Rufino Briones Matute, Presidente de la Diputación provincial de Logroño, y 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 ocasiones (entrevistas a José Luis Alonso, 3 y 30 de octubre, 2018). Fi-

---

1. En algunos colegios se empleó, con la letra original y durante años, como una de las canciones a practicar en la clase de música. De mención especial es el colegio de Escolapias donde Isabel Calatayud, como directora de su escolanía, lo mantenía en repertorio. También las grabaciones que se entregaron por el propio Gobierno de La Rioja (1987) y con el diario *La Rioja* (1994) contribuyeron a una tímida difusión.

2. Fuente: Archivo Histórico Provincial de La Rioja (AHPLR). Acuerdo de 23 de junio de 1965.

3. La partitura, junto con la letra, están registrados en la Sociedad General de Autores como una obra única (*La Voz de La Rioja*, 1993).

nalmente es aceptado. Realiza la versión definitiva con orquesta sinfónica y coro a seis voces mixtas y el estreno oficial<sup>4</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>5</sup>. Los intérpretes fueron la Orquesta Municipal de Logroño<sup>6</sup> y los coros de la Sociedad Artística Riojana (SAR) (*Nueva Rioja*, 1965) dirigidos por José Luis Alonso. El 18 de septiembre se interpreta nuevamente

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>7</sup>, que tuvo lugar en el escenario del Cinema Diana [de Logroño]. (*La Rioja*, 1990).

En plena transición democrática, y desde comienzos de 1976, se abre la cuestión de la creación de La Rioja, con autonomía propia, apoyada por diversos sectores sociales. Tuvo una enorme difusión por el impulso que le imprimieron los diarios locales *Nueva Rioja* y *La Gaceta del Norte*<sup>8</sup> que se convierten en el “marco del debate” (Andrés Cabello, 2001, pág. 104). En los actos reivindicativos surgieron músicas que se entonaron repetidamente en pro de la autonomía de una manera casi espontánea. Eran claramente deudoras del momento. Sobresalió, sobre todas, 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 ese carácter más reivindicativo que representativo.

La oficialidad 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:

---

4. Se realizó un estreno durante las fiestas de la Virgen de la Vega de Haro (Fuente Rosales, 2005, pág. 358), el 7 de septiembre de 1965 (*La Rioja*, 2007, pág. 24), pero no se consideró oficial.

5. 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*, 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. Fuente: Archivo M<sup>a</sup> Teresa Hernández (AMTH).

6. 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 Academia Provincial de Música.

7. Que a su vez estaba incluido en la “IX Fiesta de la Vendimia Riojana”.

8. Los responsables primeros del impulso regionalista fueron colectivos no institucionales, esenciales en este proceso: Amigos de La Rioja y el Colectivo Riojano, que incluso llegaron a trabajar juntas (Andrés Cabello, 2000, pág. 434 y Andrés Cabello, 2001, pág. 101).

El Himno oficial propuesto es la composición musical titulada «La Rioja», del maestro Pinedo<sup>9</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. (Comunidad Autónoma de La Rioja, 1985).

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, sin voz. 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.

La razón de esta constante intervención en la partitura original deviene de la recepción por parte de músicos, público y autoridades. Los primeros encuentran una serie de dificultades en la interpretación, relacionadas esencialmente con la constante variación de las tonalidades – que dificulta la precisión de la afinación– y con los abundantes cromatismos que hacen dudar de una correcta ejecución por las abundantes disonancias de paso. Por parte de los oyentes, la dificultad estriba en la escucha espaciada en el tiempo –reducida a unos pocos actos oficiales al año, algunos solo para autoridades– que impide fijar en el oído una colección de melodías muy cambiantes, y en la falta de una letra que sin duda ayudaría a memorizarlas. Las autoridades la mantienen como parte del protocolo pero no han trabajado por su difusión entre la población riojana.

## LA RELACIÓN TEXTO-MÚSICA

Si bien la letra no ha sido considerada oficialmente como parte del *Himno*, el texto de Lope Toledo fue la base sobre la que Pinedo trabajó para crear las melodías. De hecho, la versificación del texto define aspectos tan esenciales como las frases musicales. Aunque no existe ninguna referencia directa al significado de los textos –puesto que el compositor se sirvió de estos para la definición del ritmo musical, adecuando la duración de las notas al del texto, más allá de su posible significación social, política o religiosa–, es necesario conocerlo para comprenderlo<sup>10</sup>. A esta conclusión puede

---

9. 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]*. Fuente: archivo SGAE.

10. La estructura musical y los valores de las figuraciones en las líneas melódicas se ajustan al silabeo de la letra, pero su contenido semántico no influye en la elección de la línea melódica.

llegarse tras ver los apuntes en los que, a un mismo texto, el compositor le fue asignando diversas soluciones melódicas con resultados muy diferentes del definitivo, como puede verse en las imágenes 1 y 2. Estas contienen algunos apuntes sobre el proceso de composición que reflejan la sinergia entre ambos lenguajes desde el momento de su concepción. Queda patente por estos ejemplos que la longitud del texto por estrofas y su acentuación condicionan la obra musical, tanto en su extensión como en su estructura formal, pero no tanto en su semántica.

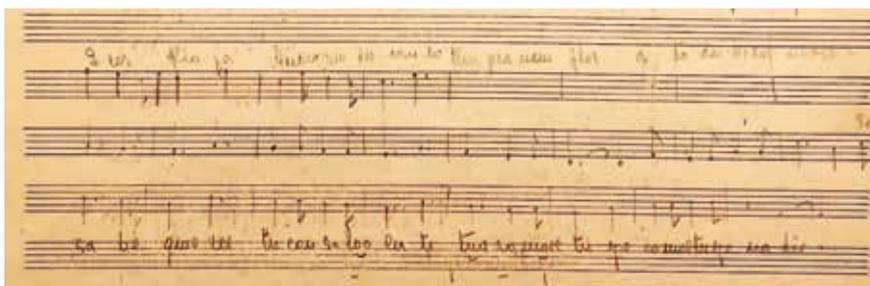


Imagen 1. *Apuntes melódicos de los cc8-24 no empleados en la versión final.* Fuente: Archivo Instituto de Estudios Riojanos (AIER). Legado Eliseo Pinedo (LEP).



Imagen 2. *Estudios de silabeo en líneas melódicas entre los apuntes del Himno.* Fuente: AIER. LEP.

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:

Sección	Nº de 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 Harro, 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<sup>b</sup> mayor</i> (cc50-53)	<i>Azul sendero Santo Domingo. Logroño, salmo de la alegría. Catedralicia y buertana Calaborra 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 boguera. 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)

Tabla 1. Secciones, tonalidades y letra. Elaboración propia.

## LA RECEPCIÓN DE LOS HIMNOS OFICIALES

El himno es comúnmente considerado como un vehículo de identificación de cada miembro con su grupo social –por lo tanto un cauce de sentimiento unificador– y por extensión con sus representantes. Cuando estos son el colectivo político, los himnos adquieren carácter de representación oficial. Es entonces cuando se significan<sup>11</sup>, en actos solemnes, oficiales o deportivos, a una colectividad como una respuesta emocional resultado de un condicionamiento social (Arrieta Alberdi, 2016, pág. 266).

Cuando se trata de representar a las comunidades autónomas españolas, el problema es muy diverso. Tras la aprobación de la Constitución de 1978 se establecieron diferentes sensibilidades regionalistas: las históricas de Cataluña, País Vasco y Galicia, las otras regiones que tradicionalmente habían funcionado como tales y las que, como Cantabria y La Rioja, encontraron su momento de reivindicación –elaborando, que no inventando, una identidad cultural, como medio de asentar su nueva legitimidad constitucional (Núñez Seixas, 2005, págs. 48, 67). En este punto, las leyes de las diversas comunidades sirven como elemento identificador de los símbolos regionales<sup>12</sup>: su denominación, su bandera, su escudo y su himno. La casuística con el asunto del himno es muy diversa también: hay quienes no disponen oficialmente de él, como Murcia, Castilla-La Mancha o Castilla y León; otros no tienen letra reconocida, como el País Vasco y La Rioja; en algunas, aunque existe letra, no se conoce ni por sus representantes políticos (*El País*, 2018); hay quienes sienten la música y texto como una cuestión identitaria o cultural profunda y otros como un mero reconocimiento normativo. La cuestión es que, en el caso de no ser interiorizado como una conciencia de pertenencia a una ciudadanía, el himno pasa a ser una mera “manifestación de respeto y honra a una institución socialmente valiosa” (Muñoz Arnau, 2008, pág. 162).

## LA CUESTIÓN DE LA LETRA

La letra de un himno debe representar a todas las partes –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

---

11. Aunque si el himno se vincula a otros aspectos, como ocurrió en la dictadura de Franco con la bandera y un fuerte entorno religioso, puede perder ese carácter unificador y simbólico (Moreno Luzón & Núñez Seixas, 2013, pág. 72). Algunos de los símbolos empleados durante esa época adquirieron características opresoras por su uso, lo cual impide su empleo posterior sin acrecentar la división entre los españoles (Moreno Luzón & Núñez Seixas, 2018, pág. 381).

12. La identidad hace referencia a los elementos históricos o tradicionales que se concretan dependiendo de los intereses políticos y sociales del momento. Reflejan, por lo tanto, un momento histórico y la imagen que los representantes políticos quieren dar de sí mismos en ese instante (Lucato, 1994, pág. 230) y pueden precisar de ciertas revisiones con el cambio de sensibilidades.

Luzón & Núñez Seixas, 2018, pág. 385) sobre todo cuando se produce como una unión virtual en colectividad (González Serena, 2005, pág. 95).

El himno español no tiene letra porque surge de la *Marcha Real*, inicialmente una marcha de granaderos, un toque militar cuyo devenir histórico de dos siglos y medio no ha conseguido consensuar un texto. Ni en su litigio con el *Himno de Riego*, ni con el *Cara al sol* en la dictadura de Franco, ni en la época constitucional. La razón puede radicar en “la dificultad de encontrar un texto representativo de aquellas ideas que el himno nacional español evoca y que pudieran ser compartidas por todos los españoles”. La evidente división ideológica de España hace difícil el consenso (García Cuadrado, 2008, págs. 104-105 y Moreno Luzón & Núñez Seixas, 2018, pág. 381). Se han producido numerosos intentos para encontrar una letra, el último en el año 2000, pero nunca han sido del agrado de todas las partes ni se han oficializado<sup>13</sup>.

El himno europeo tampoco tiene letra. La música pertenece al cuarto movimiento de la *Novena Sinfonía* de Ludwig van Beethoven, pero la letra que este empleó –y en la que se inspiró para el proyecto de la obra completa, la *Oda a la alegría* de Friedrich Schiller–, no ha sido admitida puesto que el original en alemán no podía ser entendido en todos los países<sup>14</sup>. El abandono de la puesta en vigor de una Constitución Europea en 2007 parece que cercenó la posibilidad de llegar a un acuerdo en el texto (Alegre Martínez, 2008, pág. 153).

En otro orden de cosas, un ejemplo de la irrelevancia que puede tener una letra se puede encontrar en el Himno Regional Valenciano, con música del zarzuelista José Serrano y texto redactado en 1909 para una exposición<sup>15</sup>, que se fijó en el colectivo con sentido de identidad regional por el uso reiterado de masas corales y bandas de música locales a lo largo de décadas. La letra, evidentemente, 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, como se ha explicado, 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

13. 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 celebraba en España (Moreno Luzón & Núñez Seixas, 2013, pág. 77).

14. Y la opción de una versión en cada idioma –más de 20 lenguas oficiales– no se hace viable pues impediría el canto al unísono en momentos de representación de dos o más países a la vez.

15. Exposición Regional de Valencia de 1909. El himno se convierte en oficial de la Comunidad Valenciana en 1984 (Archilés i Cardona & García Carrión, 2016, pág. 135).

la conveniente adaptación musical” de la Ley de 1985. Quizás, la división inherente en el espíritu nacional se ha trasladado al regional e impide una sintonía para encontrar un texto consensuado. En cualquier caso, la letra ha quedado olvidada y la música se ha mantenido, pero sufriendo constantes modificaciones.

Según Muñoz Arnau (2008, pág. 165), la falta de texto puede considerarse una ventaja puesto que cada uno evoca su propia idea de comunidad sin las limitaciones o rechazos al texto y además evita que, con el paso del tiempo, sea necesaria su modificación para la adecuación a las nuevas situaciones y sensibilidades, tal y como ocurre con los himnos heredados de épocas pasadas. Algo extensible en muchos casos al “título, letra, música y modos de ejecución, [en los que] se hace patente que todo himno es el resultado de una constante negociación político-social, y aún de otras formas más oscuras del azar y la contingencia” (Castany Prado, 2011, pág. 55). Ideas como libertad, religión y evocaciones a hechos históricos representativos son comunes a la mayor parte de ellos. 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 motivos para su discusión (*La Rioja*, 1993).

## ANÁLISIS DE LA PARTITURA MUSICAL

El análisis que sigue pretende hacer comprender la partitura en sus aspectos estructurales, melódicos, armónicos, contrapuntísticos y orquestales. Se trata de ofrecer indicios para comprender por qué esta obra no fue entendida en su día y por qué está constantemente expuesta a revisiones por parte de quienes la interpretan.

Este estudio no pretende justificar su adecuación o no al fin al que está destinada y que motivó su encargo, sino valorar sus cualidades musicales. En este caso, pueden considerarse un elemento secundario, “ya que lo que realmente importa es su capacidad para arrastrar e imponer unas señas de identidad” (Velasco Pérez, 2001, pág. 114). En este sentido se identifican las posiciones de Barbieri, Arrieta y Saldoni<sup>16</sup> cuando en 1870 referían que “no es la mayor o menor bondad artística lo que determina la perdurabilidad de la música que simboliza a un pueblo, sino la costumbre y la tradición que le prestan sus gentes” (Lolo, 2000, pág. 459). Sin embargo, su integridad como texto musical en sus características más significativas deben ser tenidas en cuenta para su posible adecuación a los tiempos actuales, sin menoscabo de la calidad del original.

---

16. Que fueron jurado en un concurso convocado por el Ministerio de la Guerra en 1870 con el fin de crear una nueva marcha nacional que sustituyera a la *Marcha Real*, a la que concurren 447 composiciones y que el jurado declaró desierto (Nagore Ferrer, 2011, pág. 839).

Estudios sobre los elementos subjetivos de algunos himnos nacionales (Lucato, 1994) manifiestan perfiles que se adecúan al sentimiento que pretenden imprimir en la ciudadanía<sup>17</sup>. Sin embargo, su estudio musical objetivo 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 coinciden únicamente en la sencillez estructural y melódica (Nagore Ferrer, 2007, págs. 118, 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.

## VERSIONES

Se conocen las siguientes versiones del autor, todas en torno a una duración total de unos 3 minutos y medio<sup>18</sup>:

- Orquesta sinfónica y coro mixto a seis voces en tres pentagramas<sup>19</sup> (tiple 1ª y 2ª, tenor con *divisi*, barítono, bajo) con el título en portada “Himno Provincial<sup>20</sup>”. En *fa mayor*.
- Piano y voz<sup>21</sup> (una sola voz) con el título “Las riojas [sic] y Los cameros [sic]. Himno Provincial<sup>22</sup>”. En *fa mayor*.
- Reducción orquestal o guion orquestal<sup>23</sup> en cuatro pentagramas, cada uno con varias voces (sin coro). En sol mayor. Además se dispone de la misma reducción orquestal o guion orquestal<sup>24</sup> 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.
- Banda de música<sup>25</sup> (sin coro). Guión en versión completa y cada una de las partes de cada instrumento. En *fa mayor*.

---

17. 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).

18. O de siete minutos si se hace la inusual repetición al signo del c8, casi un *da Capo*.

19. Publicada en facsímil por el Gobierno de La Rioja en 2014. Actualmente en el AIER, LEP.

20. Según el original a tinta de la portada del facsímil del Gobierno de La Rioja en 2014. AIER, LEP.

21. Publicada en la edición facsímil por el Gobierno de La Rioja en 2014. AIER, LEP.

22. Las mayúsculas y las minúsculas son del original a lápiz de la portada.

23. Copia de José Luis Barrio, perteneciente al AIER, LEP.

24. Copia obtenida en el AIER perteneciente al LEP/17.

25. Copia de José Luis Barrio, perteneciente al AIER, LEP. Falta la página 14 del guion orquestal, que es factible de reconstruir al existir las partes.

Las versiones de referencia para este estudio han sido las dos primeras, sirviendo las otras para su estudio, cotejo y revisión de posibles errores. No se han tenido en cuenta las versiones para diferentes formaciones (banda, orquesta, etc.) realizadas por diferentes músicos locales o foráneos<sup>26</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.

## ESTRUCTURA, ELEMENTOS MELÓDICOS Y ARMÓNICOS

El himno consta de 166 compases, en *fa mayor* como tonalidad principal, compás de 6 por 8 y está dividido en nueve secciones. 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 estructura que conforma la obra es la siguiente:

- Sección 1. Cc1-7 (7 cc): introducción. Sin texto

El motivo principal de esta sección es parte inicial del *El villancico de la Rueda*<sup>27</sup> de Santo Domingo de la Calzada que Pinedo ya había 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* y que le imprimen un carácter de marcha. Del análisis armónico destacan –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>28</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

---

26. 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 por la decisión de qué estrofas se deben incluir y suprimir en la versión oficial (Castany Prado, 2011, pág. 67).

27. Popularmente se conoce este villancico como “el resuene” por los versos que inician el mismo: “Resuene, resuene, resuene la alegría. Resuene, resuene, publíquese el contento”. Obra compuesta en 1818 por el maestro de capilla de la Catedral, Miguel Villadagut, es asumida incluso por folcloristas (Fernández Rojas, Vol. II, 1987, pág. 129) como popular, ya que se interpreta cantada por la coral y el pueblo de Santo Domingo de la Calzada en la Catedral cada 11 de mayo desde 1916 (Díez Morrás, 2016).

28. Puede entenderse como una necesidad de conducir la voz inferior en sentido contrario a la voz superior que está ascendiendo, y puede ser una buena muestra de la experimentada conducción polifónica de las voces en Pinedo.

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, muy cantables y que debido a la armonización de Pinedo hace que pocas notas aparezcan como notas de adorno<sup>29</sup>.

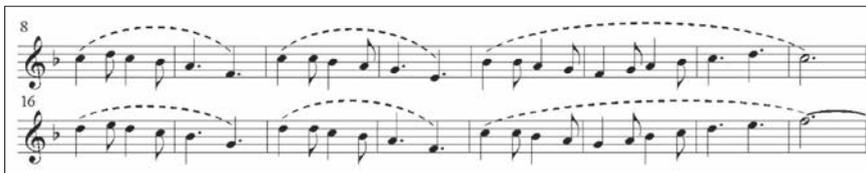


Imagen 3. *Melodía en sección 2.*

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 –ahora en sentido ascendente, a diferencia de la introducción– obligan de nuevo a armonizaciones cuya justificación tonal está más alejada de la armonía básica. 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.

F C7 Dm F7/Eb C/E Bb C E dm/D Bbmaj7/D Am7 Bb F#b C G7/B C  
 I V7 VI I2 V6 IV V VII7 IV6 VI7 IV I4 V V2deV V

Imagen 4. *Cc8-15. Armonización a base de acordes con agregados. (p) = notas de paso.*

F C7 Dm F6 C/E Bb C C7 Bb Am Bb F C G7/B C  
 I V7 VI I V6 IV V V7 IV6 VI IV I V V2deV V

Imagen 5. *Cc8-15. Armonización considerando más notas de adorno*

- Sección 3. Cc25-38 (14cc): estrofa 2. “Señorío bodeguero...”

29. Siendo estas generalmente bordaduras y notas de paso, todas ellas en parte débil del pulso.

La nueva melodía de esta sección se inicia en la anacrusa del c25, tal y como harán 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 la 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 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...”

Esta sección vuelve a la melodía a base de negra-corchea y un movimiento melódico, principalmente diatónico. Aunque algunos compases podrían dar lugar a progresiones, tal y como realizó Pinedo en la sección anterior, sin embargo 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 las líneas acórdicas con las 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)

Estos compases presentan un pasaje de transición hacia el estribillo final. Emplea para ello 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.

Imagen 6. Cc86-91. Puente previo al estribillo

Observando los apuntes para su composición<sup>30</sup> se puede comprobar que sus propuestas se iniciaban con un compás más, pero su justificación armónica-tonal era clara desde el principio, abundando los grados sobre la sensible.

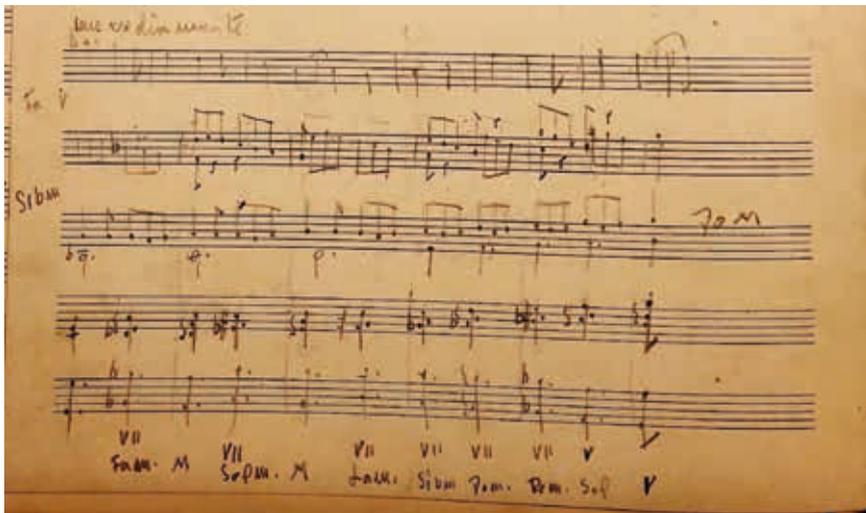


Imagen 7. Puente en los apuntes de su composición en *do mayor*. Fuente: AIER. LEP.

- Sección 8. Cc92-128 (37cc): estribillo (1ª vez). “María de Valvaneira...<sup>31</sup>”

El estribillo presenta una nueva melodía que comparte elementos con las anteriores: diatónica, con ritmo alterno de negra con puntillo, negras y corcheas y sentido de marcha, notas de adorno a base de pasos en las partes débiles del compás y apoyaturas en las partes fuertes. Las armonizaciones mantienen su ritmo de dos por compás, tiene un pasaje cromático en el bajo en los cc109-110 y varios en los que el bajo se mueve diatónicamente en dirección contraria a la voz superior, formando pequeñas células ascendentes que dan lugar a armonizaciones con agregados.

El final del puente previo (c90) daba la entrada a un motivo rítmico que aparece en esta sección cada cuatro compases, marcando la estructura de la línea melódica.

30. Los apuntes muestran que fueron escritos en *do mayor* primeramente y posteriormente se reescribieron en una versión en *re mayor* antes de alcanzar la definitiva en *fa mayor*.

31. El texto está creado en 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.

Imagen 8. Cc92-95 (estribillo) con el motivo rítmico del acompañamiento que repite cada cuatro compases.

También ocurre, tal y como había sucedido en las secciones previas, 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), que no se solucionan como el oído espera. Se forma así una música diatónica con gran cantidad de choques por “falsas relaciones” tal y como explica Searle (1957, pág. 49).

fa menor	Bb <sup>m</sup>	C <sup>7</sup>	F <sup>m</sup>	G <sup>dim7</sup>	B <sup>dim7</sup>	C
	IV	V <sup>7</sup>	I	II <sup>7dim</sup>	VII <sup>7dim</sup>	V

Imagen 9. Cc107-110 en estribillo

También aparecen con mayor frecuencia que antes notas añadidas a los acordes en forma de séptimas y novenas que aportan color a la armonización.

119

— Ni a ún des - pués de que me

119

B $\flat$  D m $7$  E dim D m $7$  B $\flat$ 7

Imagen 10. Cc119-121. Acordes con séptima y novena.

- Sección 9. Cc129-166 (38cc): estribillo (2ª vez). “María de Valvenera...”

Y la última sección es un *reprise* de la anterior, ampliada en su textura. La letra se repite exactamente, así como la melodía y las armonizaciones<sup>32</sup>. Al finalizar 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.

José Luis Alonso, citado en Granado (1993, pág. 1.755), indica referencias directas de canciones populares riojanas<sup>33</sup> en la elaboración de las melodías de Pinedo. Comparadas con estas, son coincidentes en la reiteración de la célula rítmica de negra-corchea y al movimiento diatónico con abundancia de grados conjuntos, características de muchas músicas populares, pero no presenta células melódicas coincidentes. Así lo expresó el propio Pinedo: “aunque la melodía es original, he intentado impregnarla al máximo de regionalismo” (*Nueva Rioja*, 1965). Conocido el intenso estudio que el maestro realizó del folclore 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 Falla o Bartók.

32. 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 textura y una duplicación de voces que conduce al oído hacia un final. También el coro participa de esta textura polifónica.

33. Además del *Villancico de la Rueda* de la introducción 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*.

## EL SERPENTEANTE DISCURSO TONAL

El *Himno* dispone de una evidente base tonal desde su 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<sup>34</sup>. La base es tonal, como ha quedado probado y, si acaso, realiza añadidos en forma de notas agregadas o de movimientos polifónicos que producen disonancias de paso, a veces no resueltas. No existe ningún elemento del sistema dodecafónico en todo el *Himno*.

Con respecto a la característica conducción cromática del bajo que se repite en toda la obra, se pueden explicar cómo pasajes tonales, más bien 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 algunos de los pasajes en los que están incluidas<sup>35</sup>.

Desde el punto de vista musical, es una música compleja en comparación con la mayor parte de los himnos 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.

## LA PARTE VOCAL

Este planteamiento textural de Pinedo, tanto en la parte instrumental como en la vocal, hace que 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 pentagrama), barítonos y bajos (en un pentagrama). Las texturas alternan momentos homofonía y de polifonía, de 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 tiples 1ª y 2ª con acompañamien-

---

34. Las únicas referencias dodecafónicas que se han podido localizar en relación con Pinedo están en tres lugares: en una fotografía suya sentado en el mirador de la casa de Haro en los años 30 y 40, en cuyo reverso están escritas las palabras “Dodecafonismo. Microtonalismo”; en unos apuntes (realmente 4 compases) que están parcialmente borrados en uno de los pliegos de papel pautado de los bocetos del *Himno* –que aparecen en la hoja invertida y reutilizada–; y en varios cuadros de *Logroño*, dentro de *Viejo arcón* (1962). En su biblioteca no existen partituras o libros de consulta con ninguno de estos temas más allá del capítulo del libro de Searle (1957, pág. 95-148) y unas notas a mano en hojas sueltas incluidas en este libro con bibliografía sobre esta técnica.

35. 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 sentir las 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 en un himno representativo de una colectividad como la actual Comunidad Autónoma de La Rioja.

to 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), que 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>36</sup>. Esta sinergia entre letra y música se ve amplificada por la colaboración de ambas. En el caso actual, en el que no se canta, el sentimiento de himno como representación de un sentimiento de unidad territorial y, en este momento, religioso, pierde su sentido inicial.

## LA ORQUESTACIÓN

Pinedo realiza la orquestación con el mismo criterio estructural. Cada sección está elaborada de una forma distinta, ofreciendo variedad y provocando puntos de tensión alternando con los reposos<sup>37</sup>. En ocasiones es exigente por los registros y por las figuraciones que contienen algunos instrumentos. Está formada por viento madera a dos excepto el fagot, metales<sup>38</sup>, cuerda y percusión –sólo timbales y caja– que es empleada de una manera muy sutil en la versión sinfónica. Un detalle que sirve de ejemplo del cuidado con el que realiza la instrumentación es que la percusión solo aparece en la introducción y la sección final. Incluso los timbales solo lo hacen en la introducción y en los cinco últimos compases de la obra. También 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.

## CONCLUSIONES

Partiendo de que la misión del himno es la socialización del símbolo y su función representativa (Muñoz Arnau, 2008, pág. 168), el hecho de perdurar en el tiempo le puede imprimir un valor más allá de la representación de un momento político en el que surgió o se oficializó. La estabilidad frente

36. Para ello, Pinedo se sirve de efectos como alternar la boca cerrada con el texto para realzar este, o trabaja la densidad y dobla las voces para crear puntos de clímax en determinados momentos, diferenciando claramente las secciones.

37. 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.

38. El metal incluye dos trompas en *mi<sup>b</sup>* en lugar de las actualmente más habituales en *fa*, y tres trombones.

a los cambios le aporta una significación ligada a la colectividad. 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 estatus de representatividad.

La obra se crea como musicalización de un texto que nunca se ha autorizado. 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 análisis de la música original de Pinedo descubre una obra osada para la función que se pretende. La melodía, con carácter de marcha, emplea diferentes líneas en cada estrofa. Si bien comparten elementos rítmicos, difieren entre sí totalmente en el aspecto melódico. A esto podemos añadir la cuestión de las abundantes modulaciones a diversas tonalidades más o menos cercanas. El problema para su aceptación puede estar en que tanta inestabilidad en tan poco tiempo hace difícil fijar la tonalidad o establecer centros tonales en los que asirse el oído.

Si bien la calidad musical –o del texto si se valora unitariamente el trabajo– no implica un valor en el sentido evocador o representativo del símbolo, su comprensión puede ayudar a su recepción. Podría ser evocador si se hubiera educado a la población riojana para entender la “esencia” (Torres Clemente, 2012, pág. 29) que suponen las líneas melódicas creadas por Pinedo, su asimilación del estilo popular que investigó en su faceta de folclorista, y sus atrevimientos compositivos. Podría haber sido representativo si los responsables autonómicos hubieran promocionado su uso más allá de unos pocos actos oficiales anuales y con escasa participación del pueblo<sup>39</sup>.

Por otro lado, contestando a la pregunta planteada en el título, se puede llegar a tres diferentes respuestas. La primera es que no se canta porque no tiene letra oficialmente reconocida y por lo tanto no se reproduce en actos oficiales con ella, 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.

---

39. Esta situación se reproduce en numerosos himnos, tal y como ejemplifica Castillo-Ríos (2017, pág. 48).

**BIBLIOGRAFÍA**

- Aguirre, J. V. (2002). *La Rioja empieza a caminar. Apuntes sobre el proceso autonómico riojano* (2ª ed.). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- 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.
- 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, & G. Capellán de Miguel, *La transición a la democracia en La Rioja* (págs. 91-146). Logroño: Gobierno de La Rioja.
- Archilés i Cardona, F., & 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.
- Arrieta Alberdi, L. (2016). Un himno vasco sin consenso. Eusko Ereserkia. En C. Collado Seidel (coord.), *Himnos y canciones. Imaginarios colectivos, símbolos e identidades fragmentadas en la España del siglo XX* (págs. 263-279). Granada: Comares.
- Casado, M. (9 de julio de 2007). La tierra se hizo música. *La Rioja*, pág. 24.
- 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), 41-49.
- Comunidad Autónoma de La Rioja. (27 de agosto de 1985). Ley reguladora de signos de la identidad riojana. *Boletín Oficial del Estado*, núm. 205, págs. 27.024-27.025.
- de Persia, J. (2003). *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada: Diputación de Granada.
- Díez Morrás, F. J. (16 de mayo de 2016). *La singular Procesión de la Rueda*. Recuperado el 30 de junio de 2019, de Historia Calceatense. Otra manera de conocer el pasado de Santo Domingo de la Calzada: <https://www.historiacalceatense.com/la-singular-procesion-de-la-rueda/>

- Diputación Provincial de Logroño. (23 de junio de 1965). Actas de la Diputación Provincial de Logroño. *Actas de la Sesión 8ª, fol. 159*. Logroño, La Rioja.
- Diputación Provincial de Logroño. (27 de octubre de 1965). Actas de la Diputación Provincial de Logroño. *Actas de la Sesión 14ª, fol. 188*. Logroño, La Rioja.
- Fernández Rojas, J. (1987). *La Rioja en sus danzas y canciones, Vol. II*. Madrid: Música mundana.
- Fuente Rosales, F. d. (2005). *Laureada Banda Municipal de Música de Haro*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- 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.
- González Serena, J. A. (2005). El Himno de Riego. Música, política y patrimonio. *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 21 (1), 89-101.
- Granado, I. (1993). *La Rioja como sistema. Vol. III La identidad riojana*. Logroño: Gobierno de La Rioja. Jiménez-Martínez, J. (15 de septiembre de 1990). Hace 25 años. *La Rioja*.
- Lolo, B. (2000). El Himno Nacional en el siglo XX. En F. Menéndez Pidal de Navascués, *Símbolos de España* (págs. 439-463). Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Lucato, M. (1994). Himnos Nacionales. *Aula: Revista de Pedagogía de la Universidad de Salamanca*, 229-242.
- Moreno Luzón, J., & Núñez Seixas, X. M. (2013). Rojigualda y sin letra. Los símbolos oficiales de la nación. En J. Moreno Luzón, & X. M. Núñez Seixas, *Ser españoles*. (págs. 57-103). Barcelona: RBA.
- Moreno Luzón, J., & 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). Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- 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), 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), 827-845.
- Nueva Rioja*. (17 de septiembre de 1965). La Rioja ha estrenado himno. *Nueva Rioja*.

- 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, & C. Forcadell Álvarez (coord), *Las escalas del pasado : IV Congreso de Historia Local de Aragón* (págs. 45-80). Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses Barbastro : UNED.
- 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 Jarreros.
- Sánchez Hidalgo, E. (29 de septiembre de 2018). *La historia del himno autonómico que no conocen los madrileños*. Recuperado el 27 de noviembre de 2019, de *El País (Verne)*: [https://verne.elpais.com/verne/2018/09/29/articulo/1538230903\\_738742.html](https://verne.elpais.com/verne/2018/09/29/articulo/1538230903_738742.html)
- Santaolalla, P. (26 de noviembre de 1993). El Parlamento regional decide que el himno de La Rioja continúe sin letra. *La Rioja*.
- Santolaya, D. (17 de octubre de 1993). Un himno mudo. *La Voz de La Rioja*, pág. 4.
- Searle, H. (1957). *El contrapunto del siglo XX. Guía para estudiantes*. Barcelona: Vergara Editorial, S.A.
- Torres Clemente, E. (2012). El “nacionalismo de la 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. Servicio de Publicaciones.
- Velasco Pérez, I. (2001). Nacionalismo y música: los himnos. *Cuadernos del Ateneo* (10), 113-114.

# Himno de La Rioja

(Versión para  
coro y piano del autor)

Eliseo Pinedo  
(1908-1969)

Ed.: Carlos Blanco Ruiz

The musical score is arranged in systems. The first system includes staves for Tiple 1ª y 2ª, Tenor, Baritono y Bajo, and Piano. The piano part begins with a forte (*ff*) dynamic. The second system contains vocal lines with lyrics in Spanish and piano accompaniment. The piano part in this system is marked *mf*. The third system continues the vocal and piano parts, with a piano (*p*) dynamic marking. The score includes various musical notations such as rests, notes, stems, and dynamic markings.

Tiple 1ª y 2ª

Tenor

Baritono y Bajo

Piano

*ff*

8

8

*mf*

18

18

*p*

Lyrics:

E - res Rio - ja, tie - rra sin des can - so, tem - pra - na en flor, a to - das ho - ras ma - dre. Se sa - be que e - res tú con

E - res Rio - ja, tie - rra sin des can - so, tem - pra - na en flor, a to - das ho - ras ma - dre. Se sa - be que e - res tú con

só - lo, o - ler - te; tu, a ro - ma, es tu - yo; co - mo, el tu - yo, na - die. *p* Se - ño - ri o bo - de - gue - ro -

só - lo, o - ler - te; tu, a ro - ma, es tu - yo; co - mo, el tu - yo, na - die.

28

— por Ha - ro, ba - jo el To lo - ño. Al - fa - ro, la mo - nar qui - a del tri - go. —  
Al - fa - ro, la mo - nar qui - a del tri - go. —

38

— A - zul sen - de - ro San - to Do - min go. Lo - gro - ño el sal - mo de la a - le - gri a. Ca - te - dra. —  
Sen - de - ro a - zul a - le - gri a. Ca - te - dra. —  
San - to Do min - go. de la a - le - gri a. Ca - te - dra. —  
tri - go. Sen - de - ro a - zul Sal - mo de a - le - gri - a

48

li - cia y huer - ta - na Ca - la - ho - rra la ro - ma - na. —  
li - cia y huer - ta - na Ca - la - ho - rra la ro - ma - na. Ná - je - ra, cor - te y, o ji - va, en gó - ti ca fi - li -  
huer - ta - na Ca - la - ho - rra la ro - ma - na. Ná - je - ra, cor - te y, o ji - va, en gó - ti ca fi - li -  
huer - ta - na Ca - la - ho - rra la ro - ma - na. fi - li - gra -

58 Y en Cer - ve - ra \_\_\_\_\_ la mu - dé - jar, \_\_\_\_\_

gra-na. For-ta - le-za de luz vi-va To-re - ci - lla. Y en Cer - ve - ra la mu - dé - jar pri - ma - ve - ra de - ra - na. To - re - ci - lla.

B.C.

58

68 B.C.

man - do miel y o - li - va. Ar - ne - do, ju - go - so be - so \_\_\_\_\_ del Ci - da - cos \_\_\_\_\_ que lo ba - ña - o - li - va. Ar - ne - do, ju - go - so be - so \_\_\_\_\_ del Ci - da - cos \_\_\_\_\_ que lo ba - ña -

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

68

78

Nue - ve día - man - tes de pe - so \_\_\_\_\_ en \_\_\_\_\_ *resc*co - ro - na de Es - pa - ña. \_\_\_\_\_

*f* Nue - ve día - man - tes de pe - so \_\_\_\_\_ en la co - ro - na de Es - pa - ña. \_\_\_\_\_

*f* de pe - so en la co - ro - na de Es - pa - ña. \_\_\_\_\_

*cresc.*

78

88

*p* Ma - ri - a de Val - va - ne - ra, en la sie - rra

Baritono

*p* Ma - ri - a de Val - va - ne - ra, en la sie - rra

Detailed description: This system contains measures 88 to 96. It features a vocal line for Baritone and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest for 8 measures, then enters with the lyrics 'Ma - ri - a de Val - va - ne - ra, en la sie - rra'. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

*p*

Detailed description: This system shows the piano accompaniment for measures 88-96. It consists of two staves: the right hand (treble clef) and the left hand (bass clef). The right hand features a melodic line with some grace notes and slurs. The left hand provides a steady harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns. A dynamic marking of *p* is indicated.

97

te vi un di - a; di - cen que la sie - rra, es fri - a; yo di - go que es u - na ho -

te vi un di - a; di - cen que la sie - rra, es fri - a; yo di - go que es u - na ho -

*cresc.*

*cresc.*

Detailed description: This system contains measures 97 to 105. The vocal line continues with the lyrics 'te vi un di - a; di - cen que la sie - rra, es fri - a; yo di - go que es u - na ho -'. The piano accompaniment continues with similar harmonic support. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is used in both parts.

*cresc.*

Detailed description: This system shows the piano accompaniment for measures 97-105. It features the same two-staff structure as the previous system. The right hand has a melodic line with slurs and grace notes. The left hand continues with harmonic accompaniment. A dynamic marking of *cresc.* is present.

106

gue - ra. *p* Ma - ri - a de Val - va - ne - ra pres - ta ca - lor a las vi - des

gue - ra. *p* Ma - ri - a de Val - va - ne - ra pres - ta ca - lor a las vi - des

*p*

Detailed description: This system contains measures 106 to 114. The vocal line begins with a rest for 8 measures, then enters with the lyrics 'gue - ra. Ma - ri - a de Val - va - ne - ra pres - ta ca - lor a las vi - des'. The piano accompaniment provides harmonic support. A dynamic marking of *p* is used.

*p*

Detailed description: This system shows the piano accompaniment for measures 106-114. It features the same two-staff structure. The right hand has a melodic line with slurs and grace notes. The left hand continues with harmonic accompaniment. A dynamic marking of *p* is present.

115

y nun - ca ja - más me ol - vi - des. Ni aún des - pués de que me mue - ra; Ma -

115

124

Ma - ri - a de Val - va - ne - ra, en la

8

ri - a de Val - va - ne - ra.

*cresc.*

*B.C.*

124

*cresc.*

*f*

133

sie - rra te vi un di - a; di - cen que la sie - rra es fri - a; yo di - go

8

*cresc.*

133

*cresc.*

142

que es u - na ho gue - ra. *ff* Ma - ri - a de Val - va - ne - ra. *dim.* pres - ta ca - lor a las

*ff* Ma - ri - a de Val - va - ne - ra. *dim.* B.C.

*ff* Ma - ri - a de Val - va - ne - ra. *dim.*

142

151

vi - des y nun - ca ja - más me ol *cresc.* vi - des. Ni aún des - pués de que me mue - ra;

*cresc.* unis.

151

*mf* *cresc.*

160

Ma - ri - a de Val - va - ne - ra.

Ma - ri - a de Val - va - ne - ra.

Ma - ri - a de Val - va - ne - ra.

Al §

160

*cresc.*

Al §