

Vol. 1  
Nº 1,  
2025

# FORO DE INVESTIGACIONES MUSICALES

ISSN 3101-3600

PROYECTO COMPOSITORAS

© Proyecto Compositoras, 2025

Ediciones Eppure, una editorial de Proyecto Compositoras

[www.eppure.net](http://www.eppure.net)

Reservados todos los derechos de esta edición

Lugar de edición: Madrid, España

Datos de la entidad editora:

Ediciones Eppure

No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros) sin autorización previa y por escrito de los titulares del copyright. La infracción de dichos derechos puede constituir un delito contra la propiedad intelectual.

# CONTENIDOS

## Prefacio

---

### **Artículos de investigación**

Monográfico dedicado a Soledad de Bengoechea (1849-1894)

**Soledad de Bengoechea: sus obras vocales y trayectoria musical a través  
de las fuentes documentales** (p. 1)

Patricia Kleinman, Isabel Paulo, José Luis Palazón

**Las obras orquestales de Soledad Bengoechea (1849-1894)** (p.31)

Francisco Manuel López Gómez

### **Compositoras**

**Sonia Megías: cómo elaborar un catálogo en vida** (p. 54)

### **Reseñas bibliográficas**

“Fundamentos de Lectura Musical” de **Marisa Manchado**, en  
Ediciones Eppure (p. 60)

Consuelo de la Vega

### **Reseñas discográficas**

Gilda Ruta Piano Works, by **Elisa Rumici** (Da Vinci Classics) (p. 63)

Giovanni Vigliar

### **Premios y nominaciones**

#### **Isabel Dobarro**

‘Kaleidoscope’ y una nominación a los Latin Grammy:  
el camino hacia nuevas genealogías femeninas (p. 66)

Carme Rodríguez

**Recepción de artículos: instrucciones** (p. 70)

## Prefacio

Este *Foro de Investigaciones Musicales*, la Revista de Proyecto Compositoras se gesta con la intención de que las distintas etapas de la actividad musical compartan un mismo espacio y dialoguen entre sí, bajo los siguientes ejes temáticos:

- ☐ Compositoras que reflexionen acerca de problemáticas de la creación musical, de la difusión de sus obras, de la catalogación y grabación.
- ☐ Músicas que puedan difundir su actividad discográfica y concertística, resultado del trabajo sobre este *corpus* compositivo en constante crecimiento y recuperación.
- ☐ Musicólogas, que tengan un espacio para publicar su trabajo de investigación, centrados en los siguientes ejes temáticos:
  - ☐ ediciones críticas de música de compositoras
  - ☐ compositoras históricas y actuales:
    - ☐ análisis de sus trayectorias vitales y profesionales, así como de su producción musical
    - ☐ *performance practice* de sus obras
    - ☐ estudios sociales y culturales relacionados con la problemática de género en la composición e interpretación musical.
  - ☐ músicas y pedagogas históricas y actuales que constituyan un referente de actividad profesional
- ☐ Profesionales de otros ámbitos ligados a la música (salud mental, fisioterapia, finanzas y contabilidad aplicada a la actividad musical)
- ☐ Pedagogas que desarrollen actividades de normalización del repertorio compuesto por mujeres.

Las publicaciones son en abierto y los artículos reflejarán el punto de vista de quien firma. Los artículos de investigación están sometidos a la evaluación por pares (*peer review*), mientras que las reseñas (editoriales, discográficas), noticias y contribuciones de reflexión son revisadas de forma interna.

Los ejemplares se podrán descargar gratuitamente del sitio web de la editorial y compartir libremente en plataformas.

La recepción de artículos y reseñas se realiza en la siguiente dirección:

[proyecto@compositoras.com](mailto:proyecto@compositoras.com)

Pueden encontrarse las indicaciones para el envío de dicho material en la última sección de esta revista.

Patricia Kleinman  
Directora de Proyecto Compositoras  
Octubre de 2025

## **Soledad de Bengoechea (1849-1894): sus obras vocales y trayectoria profesional a través de las fuentes documentales**

*Esta investigación forma parte de la ponencia presentada en la II Bienal de Música Isabelina que se celebró en el Museo del Romanticismo de Madrid (2018. Inédita).*

Patricia Kleinman

Investigadora independiente

Directora de Proyecto Compositoras

ORCID <https://orcid.org/0009-0002-5618-4649>

proyecto@compositoras.com

Isabel Paulo Selvi

Investigadora independiente

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-4733-5900>

ia.pauloselvi@edu.gva.es

José Luis Palazón

Investigador independiente

Soledad de Bengoechea Gutiérrez de Cabiedes (1849-1894) fue una pianista y compositora relevante dentro del panorama musical español de la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, aún queda trabajo por hacer en la reconstrucción y comprensión de su perfil biográfico y compositivo. Lejos de limitarse al ámbito doméstico y del salón familiar decimonónico, su producción musical logró insertarse en el circuito comercial madrileño (en el caso de sus obras escénicas), así como en los ciclos de conciertos de instituciones profesionales, y en algún caso ser interpretada por artistas de dimensión internacional como Marie Sasse. Su producción litúrgica también logró dejar rastros de relevancia en la prensa musical de la época.

El artículo rastrea los orígenes sociales de esta compositora, y apunta a reconstruir su trayectoria vital y profesional, destacando el impacto negativo de su matrimonio sobre su producción musical. Por último, se analizan sus obras vocales supervivientes, que demuestran un depurado oficio compositivo y un gran conocimiento de las posibilidades de la voz cantada.

**Palabras clave:** música vocal del siglo XIX, compositoras españolas, Madrid siglo XIX, Soledad de Bengoechea

## Abstract

Soledad de Bengoechea Gutiérrez de Cabiedes (1849-1894) was a prominent pianist and composer within the Spanish musical scene of the second half of the 19th century. However, there is still work to be done in reconstructing and understanding her biographical and compositional profile. Far from being limited to the domestic sphere and the nineteenth-century family salon, her musical production managed to be inserted in the commercial circuit of Madrid (in the case of her stage works), as well as in the concert cycles of professional institutions, and in some cases to be performed by internationally renowned artists such as Marie Sasse. Her sacred music also left traces of relevance in the musical press of the time.

The article tracks down the social origins of this composer and aims to reconstruct her life and professional trajectory, highlighting the impact of her marriage on her musical production. Finally, it analyzes her surviving vocal works, which demonstrate a refined compositional craft and a great knowledge of the possibilities of the singing voice.

**Keywords:** 19th century vocal music, Spanish composers, 19th century Madrid, Soledad de Bengoechea

## 1. Introducción

Soledad de Bengoechea Gutiérrez de Cabiedes (Madrid, 21 de marzo de 1849 - 15 de octubre de 1894)<sup>1</sup>, fue una pianista y compositora que resulta particularmente destacable, tanto por su presencia activa como en los circuitos musicales profesionales madrileños, como por la producción de obras de gran formato sinfónicas y escénicas. Su estilo y estética compositiva, al menos el que se deduce de sus obras supervivientes, muestran a una compositora que está al tanto de las principales corrientes estéticas paneuropeas del momento.

---

<sup>1</sup> Según consta en el testamento de Soledad de Bengoechea y de Carlos Carmena, en 1888 Soledad de Bengoechea tenía 38 años de edad (le faltan dos meses para 39 años). Testamento: Protocolo 36187, Notaría de Antonio Rodríguez de Gálvez, Madrid, 4 de enero de 1888, ff. 47v - 48v. Registrado con el número 618/17 por Doña Teresa Díez de los Ríos San Juan, Directora del Archivo. Es de destacar la discrepancia respecto de la información del certificado de defunción de 1894, en el que se afirma que Bengoechea tenía 48 años cuando falleció, el día 15 de octubre de 1894. Certificado de defunción: Registro Civil de la Villa de Madrid, Sección 3ª, tomo 85-6, f. 131, nº 1140. Ministerio de Justicia de España. Certificado literal y expedido por la funcionaria delegada: Doña María del Carmen Romojaro Sanz.

La musicología del ámbito hispano ha desarrollado en los últimos años proyectos que ponen en valor la labor compositiva de las mujeres, abordando tanto la reconstrucción biográfica como el análisis de su situación social y profesional, e incluyendo también a intérpretes, pedagogas y otras profesiones del ámbito musical<sup>2</sup>. Estas necesarias publicaciones contribuyen de manera decisiva al conocimiento del panorama musical y social, y van haciendo emerger tanto figuras profesionales femeninas como un *corpus* musical inédito o descatalogado de su autoría.

La realización de un catálogo compositivo de Soledad de Bengoechea es problemático, debido a que nuestro conocimiento de este emana en muchos casos de menciones en la prensa, y es probable que algunas reseñas se refieran a la misma obra, con variaciones en el título. En este sentido, la presente investigación revisa de manera crítica los registros hemerográficos y plantea algunas conjeturas plausibles.

En la última década, Bengoechea ha sido objeto de investigaciones que se han plasmado en artículos y disertaciones<sup>3</sup>, pero es de esperar que los próximos años aporten nuevos hallazgos en el ámbito de las fuentes primarias y en el esclarecimiento de lagunas que aún subsisten en torno a su figura. La presente investigación tiene como objetivo comenzar a remediar este déficit, al tiempo que se analiza la trayectoria vital y compositiva de la autora dentro de su entorno musical, subsanando además ciertas ambigüedades fácticas.

La metodología utilizada se basa, por un lado, en un estudio de las fuentes proporcionadas por la prensa, las académicas y administrativas (censos, testamentos, certificados de defunción), así como las albergadas en los archivos y bibliotecas musicales. Por otro lado, se analiza musicalmente el trabajo compositivo de Bengoechea poniendo el foco en las obras vocales.

## **2. El marco y las redes familiares en torno a Soledad de Bengoechea**

El arco temporal que la obra y trayectoria profesional De Bengoechea ofrece es, pese a su relativa brevedad, expresión de unos condicionantes sociales y culturales particularmente propicios. Los progenitores, pertenecientes al patriciado bilbaíno, arraigaron en los ambientes burgueses madrileños. El padre, Don Alejandro Bengoechea

---

<sup>2</sup> Podemos citar, por ejemplo y de forma no exhaustiva, a Olivero (2025), Sánchez Rodríguez (2024), Pérez Dobarro (2023), Manchado (2023), García Sánchez (2021), Garrigossa (2019), Hernández-Romero (2018), Bofill (2015), Ramos (2003), Díaz Morland (2001), Piñero (2001).

<sup>3</sup> Fidalgo (2016), González (2016), Hernández-Romero, (op.cit.), Kleinman, P., J.L. Palazón, I. Paulo. (2021), López Gómez (2025).

Labayen (Bilbao, 25 de febrero de 1801-Madrid, antes de 1874), fue docente universitario en la Escuela de Comercio en el Madrid de finales de la *Década Ominosa*, para luego desempeñar el puesto de profesor en la Universidad Central<sup>4</sup>. El padre de Alejandro Bengoechea, Antonio Bengoechea Echevarría Villar Duo (1758) era de un pueblo cercano a Bilbao, Zarátamo. Estas familias poseían ejecutorias de hidalguía igual que los Gutiérrez de Cabiedes, lo que les permitió acceder fácilmente a distintas Órdenes Militares en los años madrileños y beneficiarse de los privilegios económicos y sociales. Alejandro Bengoechea ingresó en el Real Cuerpo de Colegiado de Hijosdalgo de la nobleza madrileña en el año 1858.

Por parte materna, se encuentra el linaje de los Gutiérrez de Cabiedes. La abuela materna, María Juana Lezama Leguizamón Eguía (Bilbao, 1780) fue pariente de los Jugo, familia materna de Miguel de Unamuno. Se casó con Toribio Gutiérrez de Cabiedes Losa (1776- 1839), miembro de una rancia familia hidalga montañesa, quien desempeñaba en Bilbao el cargo de abogado a comienzos del siglo XIX, y más tarde el de fiscal y juez en la Audiencia de Bilbao.

Soledad de Bengoechea contrajo nupcias con Don Carlos Carmena y Arizmendi (Villardefrades, Valladolid, 1829- Madrid, 1897). Ella era veinte años más joven, pero este casamiento seguramente alivió económicamente a su madre (viuda desde antes de 1874), porque no tuvo que solicitar una pensión para Soledad de Bengoechea, cosa que sí que hizo para las hijas menores (Rosario y Amalia)<sup>5</sup>.

Carlos Carmena y Arizmendi era hijo de Francisco Carmena Argote y María Josefa Arizmendi Ziriza. Por línea materna procedía de una acreditada familia de Valladolid en la que, al igual que en los Gutiérrez de Cabiedes, predominaban los juristas. Ese era el caso del abuelo materno de Carlos Carmena, alcalde de Valladolid en el preciso momento en que se retiran las tropas napoleónicas. Liberal que apoyaba las

---

<sup>4</sup> Según consta en el Archivo Histórico Eclesiástico de la Diócesis de Vizcaya. Datos de sus empleos y condecoraciones: [http://www.euskalnet.net/laviana/gen\\_bascas/bengoechea.htm](http://www.euskalnet.net/laviana/gen_bascas/bengoechea.htm). Aquí se da a conocer su actividad en la Escuela de Comercio madrileña desde la Ominosa Década: <http://eprints.ucm.es/3535/1/T21447>. Está en el Libro de Bautismos de la parroquia del Señor Santiago de Bilbao, 1785-1805, f. 153r. (“Alejandro Cesareo Bengoechea Labaien”).

<sup>5</sup> Según consta en el Certificado del jefe de negociado de 1º clase de Hacienda Pública y secretario de la Junta de Pensiones Civiles, firmado por Don Fermín Camprobin y Gallardo, a 18 de marzo de 1874. Concesión de pensión de viudedad a la madre de Soledad de Bengoechea, por tanto se sobreentiende que la defunción de Don Alejandro Bengoechea fue el 23 de noviembre de 1873. Más adelante, consta otro certificado del subdirector primero de la Deuda y Clases Pasivas, Don Moisés Aguirre, donde se explicita que Doña María del Rosario Bengoechea y Gutiérrez de Cabiedes perciba una pensión vitalicia de 1875 pesetas anuales, que compartirá con su hermana Amalia. En el certificado de concesión de la pensión se especifica que a raíz del fallecimiento de Rosario (acaecida el 11 de febrero de 1919), la tesorería de Hacienda de Jaén adeuda atrasos a su hermana Amalia. Archivo de Clases Pasivas, Ministerio de Hacienda.



Cortes Ordinarias, es vigilado al regreso de Fernando VII, al igual que sucede con su hijo. Y en consecuencia, tanto en la familia de Carlos Carmena como en la de Soledad de Bengoechea se dan cita unos ambientes proclives al futuro moderantismo.

En el mismo año que Soledad de Bengoechea estrenó su *Misa* (1867), Carlos Carmena se presentaba como diputado por las Cortes (en unos momentos, después de la Sublevación del Cuartel de San Gil, en los que tanto el Partido Progresista como la Unión Liberal estaban excluidos de la vida política, con la mayoría de sus miembros en el exilio, por lo que su filiación moderada es más que probable), durante la República de Serrano fue cesante de Hacienda (1874) y ya en el testamento de su mujer figura que en 1888 desempeñaba el cargo de Contador del Tribunal de Cuentas, con lo cual se evidencia una declive profesional y económico.

Es bastante probable que Soledad de Bengoechea naciera en la Calle de la Luna, en el Barrio de Maravillas. En fecha indeterminada la familia Bengoechea Gutiérrez de Cabiedes se trasladó a la calle Don Pedro, en cuyo salón se organizaron bailes y conciertos que aparecen profusamente reseñados en la prensa<sup>6</sup>. No obstante, en el censo de 1882 (ya muertos los progenitores), Soledad de Bengoechea comparte un piso en la calle Postigo de San Martín 7, principal derecha, que arrienda junto a tres de sus hermanos y una tía materna<sup>7</sup>. Luego de contraer nupcias con Carlos Carmena, ambos habitan en la calle Valverde, número 28 principal, donde el 15 de octubre de 1894 falleció Bengoechea<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Por ejemplo, *La Correspondencia de España*, 12 de junio de 1866, p. 2.

<sup>7</sup> Rectificación del Empadronamiento General de los habitantes de Madrid de 1882.

<sup>8</sup> Falleció a las dos de la mañana del 15 de octubre de 1894 a causa de un derrame cerebral severo. Según consta en el certificado de defunción. Registro Civil de la Villa de Madrid, Sección 3º, tomo 85-6, f. 131, nº 1140. Ministerio de Justicia de España. Certificado literal y expedido por la funcionaria delegada: Doña María del Carmen Romojaro Sanz. La primera esquela en la prensa es la de del 16 de octubre de 1894 (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, nº 289, p.3) donde se lee lo siguiente: “víctima de una aguda y penosa dolencia falleció en esta capital la distinguida compositora Doña Soledad de Bengoechea de Carmena, señora de relevantes virtudes y muy estimada en la buena sociedad madrileña”. En prensa se recuerda el primer aniversario de su fallecimiento (*La Correspondencia de España*, 13 de octubre de 1895, nº 13764, p.4) donde asisten el esposo, sus dos hermanas, cuñados (Ernesto Traversé y Don José Gutiérrez de Cabiedes), primos y sobrinos. Las misas se ofician en la parroquia de San Martín y de San Ildefonso y en las monjas de Don Juan de Alarcón (Valverde, 7). En el segundo aniversario de Soledad de Bengoechea (*La Correspondencia de España*, 15 de octubre de 1896, p.4), las misas se ofician en las Comendadoras de las Calatravas, la misa mayor en la parroquia de Quesada (Jaén) y en la de Ciboure (Saint Jean de Lux, Francia).

La situación de la calle de Valverde, en el Madrid isabelino, sumado al piso que ocupaban (el “principal”, es decir, la primera planta), permiten inferir su holgada situación económica. Durante la República de Serrano, el marido de Soledad fue cesante de Hacienda (1874) para desempeñar el cargo de Contador del Tribunal de Cuentas, cargo que aún ocupaba cuando murió su mujer (como figura en el testamento). Sin embargo, después de la defunción de la mujer, Carmena debe abandonar la vivienda y se traslada de alquiler al segundo piso de un edificio en la calle Barco, paralela a la calle Valverde, situada entre la calle del Desengaño y la plaza de San Ildefonso, para residir, finalmente, en la calle del Cisne, nº7. En el certificado de defunción, acaecida el 3 de marzo de 1897, a los 66 años, se explicita que su situación

En el testamento figura que Soledad y Carlos se nombran mutuamente<sup>9</sup>, así como los herederos<sup>10</sup>. Nada se sabe de los albaceas, aunque se puede deducir que el legado de Bengoechea pasaría a ellos<sup>11</sup>.

El estudio de este entorno, donde confluyen profesiones, negocios e idearios políticos comunes, e incluso contactos con el extranjero<sup>12</sup>, contribuye a tener una idea más precisa de los orígenes sociales de la familia de Soledad de Bengoechea, y de su trayectoria vital dentro del periodo histórico tan singular, pasando del Sexenio Democrático a la Restauración Borbónica.



**Figura 1.** Árbol genealógico. Fuente propia.

laboral era la de jubilado (Certificado de defunción, número 559. Registro Civil. Ministerio de Justicia de España).

<sup>9</sup> “Albacea testamentario con la mas amplia é ilimitada facultad; queriendo que lo que haya de hacerse en sus testamentarias hasta su ultimacion se verifique extrajudicialmente y sin ninguna intervencion de los Tribunales de Justicia ni otra autoridad que espresamente prohiben, dentro ó fuera del año legal, á cuyo efecto mutuamente se lo prorogan (sic)”. Testamento (Archivo Histórico de Protocolos de la Comunidad de Madrid), Protocolo 36187, Notaría de Antonio Rodríguez de Gálvez, Madrid, 4 de enero de 1888, ff. 48v - 49r). Registrado con el número 618/17 por Doña Teresa Díez de los Ríos San Juan, Directora del Archivo.

<sup>10</sup> “Los hermanos de la misma Don Luis, Doña Rosário (sic) y Doña Amalia Bengoechea y Gutiérrez vecinos los dos primeros de esta Corte y la última casada con Don Ernesto Traversé, domiciliada en San Juan de Luz (Francia)”. Testamento (Archivo Histórico de Protocolos de la Comunidad de Madrid), Protocolo 36187, Notaría de Antonio Rodríguez de Gálvez, Madrid, 4 de enero de 1888, ff. 47v - 48v). Registrado con el número 618/17 por Doña Teresa Díez de los Ríos San Juan, Directora del Archivo.

<sup>11</sup> El 5 de mayo de 1881 muere su hermano Enrique de Bengoechea y es enterrado en el cementerio de San Isidro. Al sepelio asisten sus hermanos Luis, Aurelio, Amalia, Soledad y Rosario. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 7 de mayo de 1881.

<sup>12</sup> Su hermana, Amalia de Bengoechea, contrajo matrimonio con el ingeniero Ernesto Traversé y establecieron domicilio en el Sur de Francia. Soledad de Bengoechea les visitó de camino a París, viaje que emprendió en otoño de 1873.

### 3. La reconstrucción de la figura de Soledad de Bengoechea

#### 3.1. Los inicios

Soledad de Bengoechea comienza sus estudios musicales de piano y armonía con Ambrosio Arriola (1833-63)<sup>13</sup> y al morir este los continúa con Jesús de Monasterio (1836-1903)<sup>14</sup>, ambos profesores vinculados al Conservatorio de Madrid. Bengoechea recibe asimismo lecciones y consejos de Nicolás Ledesma (1797-1883)<sup>15</sup> y estudia piano con María Martín (1820?-1883), discípula de Masarnau y pianista de Palacio<sup>16</sup>. Allegada a la familia Bengoechea, y participante en sus renombrados salones musicales (además de aquellos de la familia de la compositora Paulina Cabrero), Martín era una destacada intérprete del repertorio romántico alemán, lo cual se evidencia en sus propias composiciones<sup>17</sup>.

La primera noticia que se dispone de Bengoechea llega del periódico monárquico *La esperanza* en 1857<sup>18</sup>, donde se halaga la brillante ejecución de una niña pianista prodigio, en este caso, respaldada por su ambiente familiar y en el contexto del salón decimonónico. Las reseñas periodísticas posteriores destacan su maestría en el piano, su habilidad en la ejecución y la musicalidad de su interpretación, tanto en las veladas

---

<sup>13</sup> Casares Rodicio, E., Ismael Fernández, José López- Calo. (2002). Arriola estudió en el Conservatorio de Madrid con Eslava y continuó sus estudios con dicho maestro luego de acabada la carrera. Fue organista y director de orquesta y la mayoría de sus obras son religiosas, aunque también escribió zarzuelas, que estrena en el Teatro Jovellanos. Fue becado para estudiar en París en 1860.

<sup>14</sup> Estudia en Bruselas, es marcadamente clasicista. Se considera un virtuoso del violín. Fue director del Conservatorio de Madrid (1894-97) y de la Sociedad de Conciertos de Madrid (1869-1876).

Introducir de la obra de Wagner y difusor de la música de cámara en España. No compone obras vocales.

<sup>15</sup> Lecciones de instrumentación cuando Soledad de Bengoechea pasa breves temporadas en Bilbao.

<sup>16</sup> El expediente personal de María Martín, como pianista de Cámara honoraria así como profesora de piano, se encuentra en el Archivo General de Palacio (signatura AGP, PER C<sup>a</sup> 628, Expediente 12). El 12 de abril de 1850, se procede a su nombramiento como pianista de la Cámara Real, cargo que compaginó con el de profesora honoraria del Conservatorio María Cristina en 1858. El 22 de abril de 1864, para conmemorar el natalicio de Doña María Eulalia (10 de marzo de 1864), se le concede el nombramiento en propiedad de maestra de cámara de su majestad la Reina.

Para más información, confer. Hernández-Romero, Nieves (2018). *Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Madrid*.p.555.

<sup>17</sup> Para más información, confer. García Fernández, Eva (2011). *La actividad concertística en el Palacio Real durante el período isabelino*.

<sup>18</sup> “No por otra causa citamos aquí a la señorita Soledad de Bengoechea, niña de once a doce años, perteneciente a una familia muy conocida y apreciada en Madrid, que apenas hace dos empezó a tocar el piano, y que hoy sobrepuja con mucho a cuanto hemos oído a otras niñas de su misma edad muy ponderadas, y aún a muchísimos profesores y artistas justamente celebrados. Y no solamente se distingue la señorita de Bengoechea por su pasmosa y correcta ejecución, sino que más inspirada que ágil, más música que pianista, compone, sin haber recibido ninguna lección de armonía, piezas que, nos atrevemos a decirlo, ni Chopin ni Thalberg, ni Göttschmik se desdeñaron de tocar en sus conciertos públicos”. (*La esperanza*, 31 de diciembre de 1857).

burguesas como en las *soirées* aristocráticas madrileñas<sup>19</sup>. Sin embargo, De Bengoechea no es solamente intérprete del piano en las veladas sino que paulatinamente presenta composiciones propias. En la década de 1860 presenta dos fantasías: una sobre la ópera *L'Africaine* de Meyerbeer (*La Época*, 18 de abril de 1866) y otra sobre *Rigoletto* de Verdi (*El artista*, 7 de noviembre de 1867)<sup>20</sup>. Ambas son variaciones que ejecuta De Bengoechea (y cuyas partituras se han perdido) pero que prefiguran la actividad compositiva posterior. El Archivo de la Biblioteca Nacional conserva un *Scherzo* para piano (fechado en 1868) y un *Gran Vals* de concierto para piano (fechado en 1869). Estas obras reflejan nuevamente el ambiente del repertorio de salón y de los convencionalismos de la época, con gran gestualidad virtuosística.

De Bengoechea asiste y participa tanto en los salones musicales en ciertas casas de prestigiosas familias de su entorno (como por ejemplo en el domicilio de los Álvarez o de Fernández de la Hoz)<sup>21</sup> como en la vivienda familiar<sup>22</sup>. Así, la prensa reseña por ejemplo un concierto<sup>23</sup> celebrado en los salones de su casa para el estreno de una cantata compuesta por Jesús de Monasterio, en la que Soledad de Bengoechea acompaña al piano (junto con la arpista Roaldes) a un coro mixto. Se menciona la asistencia de un público ligado a la corte, y en la crónica se destaca asimismo la labor compositiva de Bengoechea, aunque no se especifica qué obras presentó en dicha ocasión (*El Día*, 22 de junio de 1860, p. 3).

Estas *soirées* en casa de los Bengoechea a veces combinan la representación teatral con la musical. Así fue en la comedia *El hombre del mundo*, donde Rosario de Bengoechea interpretó el papel de Benita, Amalia cantó la romanza del acto III de la *Giulietta e Romeo* de Carvaj y Soledad de Bengoechea ejecutó una fantasía de Thalberg sobre motivos de *Norma*. Los asistentes eran personalidades del entorno social de la familia<sup>24</sup>. (*El Artista*, 15 de junio de 1866, p.6).

---

<sup>19</sup>“El jueves pasado, los señores de Bengoechea, en cuya casa están dos musas tienen la más digna acogida y son veneradas como merece su mérito, reunieron a sus numerosos amigos para dar su última *soirée* del invierno. Hubo comedia y concierto, y los señores de la casa, con su exquisita amabilidad y finura, hicieron que las horas parecieran minutos [...]” V. Cuenca. *El artista* 15 de junio de 1866.

<sup>20</sup> La ópera de Meyerbeer había sido representada, después de los escenarios italianos, en el Teatro Real de Madrid en 1865 (*La Escena*, 12 de noviembre de 1865) así como un mes más tarde lo hiciera el *Rigoletto* de Verdi (*La Escena*, 17 de diciembre de 1865).

<sup>21</sup>*El Progreso constitucional*, 17 de febrero de 1865 y *La Época*, 28 de febrero de 1865.

<sup>22</sup> Por ejemplo, la *soirée* de confianza en casa de los Bengoechea, donde Soledad de Bengoechea participó al piano (*El Progreso constitucional*, el 28 de febrero de 1865, p.3). También hay menciones en *El Artista*, 15 de junio de 1866, p.3.

<sup>23</sup> La misma noticia reproduce *El Horizonte*, 23 de junio de 1860, p.2 y *El Reino*, 25 de junio de 1860, p.4.

<sup>24</sup> En la nota de prensa se menciona por ejemplo a la duquesa de Híjar, las condesas de Cabarrús, y los señores Quintana y Robledo, entre otras personalidades.

Desde muy temprano, la familia De Bengoechea participa en la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos como socios honorarios (*Gaceta Musical de Madrid*, 5 de agosto de 1866, nº 43, p.3) y hacia la misma época Soledad de Bengoechea se presenta como pianista en diferentes conciertos del Conservatorio Real de Madrid, generalmente benéficos (*La época*, 18 de mayo de 1865, p. 3). Esta actividad musical como intérprete continúa en 1866, durante el cual toca, por ejemplo, para la Sociedad *El Fomento de las Artes*, compartiendo cartel con Teresa Carreño (21 de diciembre de 1866)<sup>25</sup>.

Para 1867, Bengoechea había compuesto su *Misa* a cuatro voces, la cual tuvo numerosas repercusiones positivas en la prensa de la época; por ejemplo, en la *Gaceta musical*, el 2 de junio de 1867, el anónimo articulista la consideraba como “composición musical que habla muy alto en favor de las cualidades artísticas de esta joven, conocida anteriormente como pianista de verdadero talento”<sup>26</sup>. La *Misa* estuvo dedicada al maestro Daroca (quien aparentemente le había proporcionado un modelo como guía de composición), y su instrumentación corrió a cargo de Mariano Joaquín Martín Salazar y Luis Vicente Arche<sup>27</sup> (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, del 26 de mayo de 1867). La composición de una obra de larga duración (en comparación con las que conforman su catálogo anterior), su ejecución pública y las positivas reseñas de la crítica musical probablemente afianzaron su labor compositiva, brindándole al mismo

---

<sup>25</sup> *Almanaque musical y de teatros*, 1868, p. 75. Cabe destacar que dicho periódico reseña conciertos de temporadas anteriores, por lo que existe un hiato entre la fecha de publicación y la del concierto reseñado.

<sup>26</sup> Extractamos a continuación aquello que creemos oportuno reseñar de tal pieza: “La *Misa* contiene verdaderas bellezas en la parte melódica y armónica. Una frase de 8 compases en mi bemol da entrada al Kyrie de esta misa, formando todo el desarrollo de dicha pieza dos frases y una pequeña coda. En la primera frase modula a si bemol, pasando antes a sol menor, por acordes naturales y volviendo a repetir la idea. La entrada del Gloria es majestuosa y de muy buen afecto. Principia con un Allegro de diseño melódico claro [...] Las voces están bien tratadas. El Andante a solo de tiple, que principia con las palabras Laudamus te, benedicimus te, es de un efecto seductor, sobre todo al entrar el dúo Gratias agimus tibi. El Domine Deus principia en Do Mayor, pasando con mucha naturalidad por muchos tonos relativos para concluir en la dominante de Mi mayor, siguiéndole Domine Fili, que es de un trabajo bastante complicado respecto a la modulación como a la disposición del concepto. Entra en seguida el Qui Tollis, precedido por un pequeño coral de la orquesta. En el Quoniam y Cum Sancto Spiritu están bien calculados los efectos. La entrada del Credo Patrem Omnipotentem, en el que el bajo de la armonía está glosado, produce muy buen efecto y se oye con gusto la repetición de la primera idea, al decir la letra Qui propter nos. Sigue después el precioso solo de violín [...] El Incarnatus y el Crucifixus es notable por las dedicadas frases que contiene [...]. Después de concluir el sepultus est, en Fa menor, entra la orquesta en Do Mayor, diciendo luego todas las voces et resurrexit, y siguiendo a esto una serie de sextas sobre pedal, que prepara perfectamente la entrada del allegro vivace et ascendit, en Fa Mayor, formando todo un bello contraste. Qui cum Patre es un solo de bajo, que sostiene bien el interés por medio del ritmo nuevo o juego cadencioso del bajo de la armonía. Concluye el Credo, et vitam venturi con un allegro vivo, caracterizado por una preciosa frase en menor y repetida después en mayor con sus correspondientes compases de coda. En el Sanctus, Benedictus y Agnus, es donde la joven compositora nos ha revelado mayor posesión del asunto religioso, interpretando el espíritu de la letra con toda la unción religiosa y filosofía de un artista consumado”. (*Gaceta musical*, 2 de junio de 1867).

<sup>27</sup> Murió en 1879 en los baños de Alhama de Aragón. Fue maestro de música de la orden de Calatrava, profesor de violín de la Real Capilla, director de la orquesta del teatro del Príncipe y violín del teatro de la Ópera italiana. Ha dejado varias obras religiosas (Saldoni, tomo III, p. 251).

tiempo un ingreso en la escena de la música religiosa de la época.<sup>28</sup> De hecho, esta *Misa*, que se organizó para la congregación de Santa Rita de Casia en la fiesta de su advocación a la santa en la Iglesia del Carmen (Madrid, 26 de mayo de 1867), se reinterpretó en la Iglesia de Nuestra Señora de Montserrat (Madrid, 23 de enero de 1875) y en la Iglesia Nuestra Señora de Loreto (Madrid, 21 de diciembre de 1881), esta vez en reducción para piano y arpa<sup>29</sup>.

De la misma época son un arreglo para violín, violonchelo y piano del *Jesús de Nazaret* de Gounod<sup>30</sup>, y la participación en una misa conjunta que el Orfeón de Santa Cecilia interpretó en Bilbao<sup>31</sup> (22 de noviembre de 1869), en la cual Bengoechea es autora del *Kyrie* y del *Christe*).

### 3.2. La entrada al circuito profesional

La relación amistosa mantenida con Asenjo Barbieri por algunos miembros de la familia Bengoechea fue significativa, no solamente por los lazos sociales o de consejo a nivel compositivo que unieron a ambos compositores, sino porque facilitó el acceso a Soledad de Bengoechea (cuyos méritos, por otra parte, eran evidentes) a un círculo profesional tanto de la música escénica como de conciertos sinfónicos. Para 1872, Bengoechea ya es mencionada en la prensa como “notable pianista y compositora [...] tan conocida y aplaudida en los círculos artísticos de esta capital”<sup>32</sup>. Es en esta época

---

<sup>28</sup> Esta visión es compartida por González (2015:22).

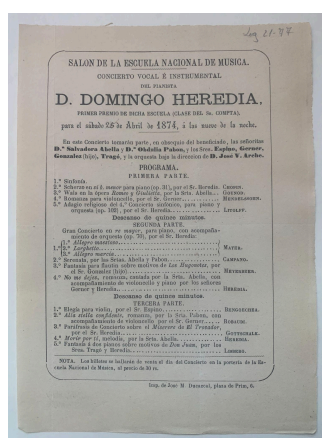
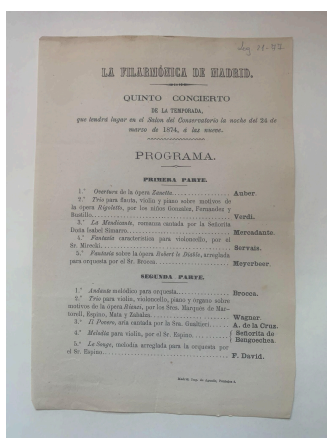
<sup>29</sup> La Correspondencia de España, 22 de diciembre de 1881, p.1

<sup>30</sup> “Noches pasadas tuvimos el gusto de oír una nueva composición musical de la eminente señorita doña Soledad Bengoechea. Era esta, un arreglo concertante para violín, violoncello y piano de la delicada melodía de Gounod Jesús de Nazharet (sic). Decimos delicada, no solo por la pureza de la melodía, sino por la variada y matizada armonización que la viste. Esta circunstancia hace doblemente difícil cualquier arreglo que se intente practicar sobre ella, so pena de desnaturalizar su carácter; fuerza expresiva, y esencia melódica, y aquí precisamente es en donde nos cabe el gusto de tributar un sincero homenaje de admiración á la inspirada compositora, que en medio de las dificultades de primer orden que ha destinado á la parte de piano, no ha perdido ni un momento la claridad de la melodía y la riqueza y variedad de la armonía; por el contrario, ha puesto en realce el mérito de entrambas, minando sus contornos y sombreando delicadamente sus detalles.— Aunque pueda resentirse la extremada modestia de la señorita Bengoechea, debemos asegurarla que dicha composición la consideramos, mejor que arreglo, como una creación suya. Y si hemos sido atrevidos por habernos ocupado públicamente de una obra que su autora califica simplemente de ensayo, pasatiempo ó estudio, y necesitáramos por ello indulgencia, no creeremos haberla alcanzado de la misma hasta que nos haga oír otra nueva producción suya que admiraremos sinceramente. Por lo demás, excusamos decir que el mérito de la composición duplicaba por la correcta y elegante ejecución de la señorita Bengoechea que, como todos saben, es una de las primeras pianistas de España. Los señores Arriaga y Peña, que desempeñaban respectivamente la parte de violín y violoncello, cumplieron perfectamente su cometido” (*El Artista*, 7 de diciembre de 1868: 6).

<sup>31</sup> Orfeón bilbaíno, *Irurac-bat*, año XVIII, nº 235, 13-X-1869. Referido en María Nagore Ferrer (2001): *La revolución coral. Estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, p. 137; y en Leticia Sánchez de Andrés: *Compositoras españolas del siglo XIX...* pp. 67-68. Citado por González, op, cit, p. 25.

<sup>32</sup> *La Iberia*, el 13 de abril de 1872 p.3. Se reseña que Bengoechea vuelve de una estancia en Bilbao.

que la Sociedad de Conciertos de Madrid comienza a incluir obras sinfónicas y de cámara compuestas por Bengoechea en su programación, hecho que se prolongará durante los años subsiguientes. Así, en 1872 se programa una versión orquestada de su *Capricho-Scherzo para piano* (realizada por Casimiro Espino)<sup>33</sup>. Por su parte, la melodía para orquesta *Geneviève* (cuyo manuscrito se conserva en el Real Conservatorio Superior de Madrid) fue “compuesta expresamente para la Sociedad” [de Conciertos] y estrenada en mayo de 1873<sup>34</sup>. En el marco del quinto concierto de la Filarmónica de Madrid, el 24 de marzo de 1874, se ejecutó su *Melodía para violín*, interpretada por Casimiro Espino, cuya partitura parece perdida, aunque sobrevive el programa de mano<sup>35</sup>. En abril del mismo año, Espino interpreta una *Elegía para violín* de la compositora, que quizás se trate de la misma obra<sup>36</sup>. En 1878 se interpretó, en el Teatro de la Zarzuela, una *Fantasia para violín y orquesta* firmada por Bengoechea, cuyo solo recayó nuevamente en Casimiro Espino y que quizás se trate de la ya citada *Melodía para violín*, ahora orquestada<sup>37</sup>.



**Figuras 2 y 3.** Programas de mano de los conciertos en los que se interpretaron, respectivamente, la *Melodía para violín* y la *Elegía para violín*, de Bengoechea. Fuente: Depósito del Archivo Histórico-Administrativo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM). Fondo: 1\_Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Sección: 1\_1\_Dirección. Serie: 1\_1\_1\_Asumos generales 1830-1900. Descripción/Título: Expediente relativo a los conciertos y funciones celebrados en

<sup>33</sup> Dicha partitura se encuentra en la Biblioteca del RCSMM, signatura ASC-239.

<sup>34</sup> Depósito del Archivo Histórico-Administrativo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM). Fondo: 1\_Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Sección: 1\_1\_Dirección. Serie: 1\_1\_1\_Asumos generales 1830-1900. Descripción/Título: Expediente relativo a los conciertos y funciones celebrados en el Salón-teatro del Conservatorio durante el curso 1873-1874. Identificación: 3724 Signatura: Leg 33/20-97. Véase también Ríos, Miguel Ángel (2017). Un escenario para las élites: la Filarmónica de Madrid, *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 30:137-167.

<sup>35</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Legajo 21/77. Gentileza del RCSMM. Casimiro Espino (1845-1888) Discipulo de Arrieta, primer premio en violín en 1869. Compositor. Sus obras también integraron el repertorio de la Filarmónica. Saldoni, op. cit. (2):563-4.

<sup>36</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Legajo 21/77. El concierto tuvo lugar el 25 de abril.

<sup>37</sup> *La época*, 17 de mayo de 1878, p.4.

el Salón-teatro del Conservatorio durante el curso 1873-1874. Identificación: 3806 Signatura: Leg 34/21-77.

En el mismo año, esta misma institución ejecutó su *Solo de concierto para piano con acompañamiento de orquesta* (o Concierto para piano y orquesta según los programas de la Filarmónica)<sup>38</sup>. Dicha obra aparece previamente mencionada en el marco de otro concierto, reseñado por el crítico Goizueta a principios de 1873<sup>39</sup>. Su obertura orquestal *Sybille* (compuesta en París<sup>40</sup> en 1873), por otra parte, fue estrenada en el marco del abono de la Sociedad de Conciertos, bajo la dirección de Jesús de Monasterio, un 7 de marzo de 1875<sup>41</sup>.

Su *Marcha triunfal*, estrenada también en 1875<sup>42</sup>, fue la obra más programada. La Sociedad de Conciertos la interpretó el 13 de marzo de 1881, con críticas desiguales<sup>43</sup>. Sin embargo, dicha institución la volvió a programar en el verano de 1883<sup>44</sup>, así como en el Teatro-Circo Príncipe Alfonso (13 de abril de 1884)<sup>45</sup> y al año siguiente, la Unión Artístico Musical, en los Jardines del Buen Retiro (30 de agosto de 1885)<sup>46</sup> de lo cual podría inferirse que la pieza había logrado aceptación por parte del público madrileño. Esta hipótesis se vería avalada por el hecho de que la pieza fuera arreglada para piano para ser interpretada en ámbitos privados<sup>47</sup>. Con la estabilidad política y el consiguiente crecimiento económico, hubo un incremento del consumo musical doméstico: el mercado editorial musical se hallaba en constante alza, favoreciendo la publicación de obras de pequeño y mediano formato.

Durante la década de 1870 Bengoechea logra asimismo el acceso al circuito comercial escénico madrileño. Todas estas partituras se encuentran perdidas, pero sus estrenos han dejado numerosos rastros en la prensa de la época. Se destacan, en 1874, *Flor de los cielos*, una balada lírico-dramática en un acto con verso de Narciso Serra; y *El gran día*, una adaptación versificada de la comedia de Gil y Zárate (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 7 de abril de 1874). Ambas fueron representadas en el Teatro de la

---

<sup>38</sup> Ríos, op. cit.

<sup>39</sup> *La época*, 30 de enero de 1873, p. 4

<sup>40</sup> La estancia en París, mencionada en la partitura manuscrita de *Sybille*, no ha dejado rastros en la prensa, en cuanto a las actividades allí desarrolladas, y constituye una tarea pendiente de investigación.

<sup>41</sup> *El tiempo*, 7 de marzo de 1875, p. 3. Para un estudio de esta obertura, véase Fidalgo (2018).

<sup>42</sup> *La Iberia*, 6 de enero de 1875, p.3. Se trata de un anuncio acerca de una marcha que se estrenará próximamente para conmemorar la llegada al trono de Alfonso XII como rey en las Cortes Generales.

<sup>43</sup> Dos reseñas musicales (*La Iberia*, 14 de marzo de 1881 y *La Correspondencia musical*, 16 de marzo de 1881) critican la excesiva instrumentación de la pieza y la discreta recepción por parte del público.

<sup>44</sup> *La Iberia*, 19 de junio y 14 de agosto de 1883.

<sup>45</sup> *El Noticiero*, 12 de abril de 1884, p.2. Otros periódicos, como *La Iberia* y *El Globo*, también se hacen eco de esta noticia.

<sup>46</sup> *El Liberal*, 30 de agosto de 1885, p.4.

<sup>47</sup> Ediciones Antonio Romero, BNE. Madrid, 1883.



Zarzuela, con valoraciones negativas del libreto y neutras de la labor compositiva de Bengoechea. Sin embargo, otros cronistas de la época destacaban las habilidades de la compositora, como por ejemplo en la revista *Raza Latina* (15 de abril de 1874)<sup>48</sup> o Estrada López, quien firma la página de la *Revista de España* (1874) cuando afirma de la pieza de Bengoechea lo siguiente:

[...] y así en la partitura *Flor de los cielos*, se escuchan acompañamientos de depurado clasicismo y melodías del gusto italiano. Las piezas musicales todas de *Flor de los cielos* alardean, cuando menos, una cualidad que las valora grandemente: hábil combinación del instrumental, belleza melódica en el canto y cuidadosa atención al acompañamiento orquestal, gusto en este y feliz conjunto. La señorita Bengoechea ha comenzado por donde muchos concluyen: sus estudios sólidos no deben quedar, después de su brillante paso en el teatro, en el ocio, ni su aspiración rica, guardada solo en el corazón de la joven artista.

Estrada López (1874:278).

Una tercera obra escénica, con música de su autoría, y titulada *A la fuerza ahorcan*, se estrenó en el Teatro de la Zarzuela en 1876<sup>49</sup>. Fue una zarzuela en tres actos y en verso, con libreto de Juan de la Puerta Vizcaíno (*La Correspondencia de España*, 24 de agosto de 1875), la cual cosechó aplausos por parte del público madrileño<sup>50</sup>.

### 3.3. Las últimas composiciones: ecos de un pasado profesional

En 1884, y antes de contraer matrimonio<sup>51</sup> con Carlos Carmena de Arizmendi, Bengoechea se presenta en público junto a D. Burillo con un *Vals brillante* (que tal vez fuera el *Gran vals de concierto para piano* compuesto en 1869, con texto agregado para la ocasión). La partitura no sobrevive, pero ha dejado rastros en la prensa<sup>52</sup>.

En sus diez años de vida matrimonial solamente se tiene constancia de una *Elegía para violín y piano* “compuesta expresamente para el señor Bordas”, de 1891<sup>53</sup>, y

---

<sup>48</sup> “La música (...) de *Flor de los cielos* y *El gran día* se debe a la distinguida señorita doña Soledad Bengoechea. Se conoce que en la buena escuela italiana y en la no inferior alemana se ha educado musicalmente la señorita compositora, y así se deduce de la habilidosa combinación del instrumental, de la gran preferencia que en esas obritas da al suave y armonioso de cuerda, y en la belleza clásica de más de un acompañamiento orquestal”. *La Raza Latina*, 15 de abril de 1874, p.3.

<sup>49</sup> *La España*, del 26 de febrero de 1876, p.4. Y también en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, del 7 de marzo de 1876, p.4. Se comprueba que esta obra escénica tuvo algunas representaciones.

<sup>50</sup> “En el teatro de la calle de Jovellanos ha tenido un buen éxito la zarzuela titulada: “A la fuerza ahorcan”, letra de D. Juan de la Puerta Vizcaíno, música de doña Soledad de Bengoechea. Los autores fueron llamados repetidas veces al palco escénico la noche del estreno”, *La mesa revuelta*, periódico literario, 10 de marzo de 1876.

<sup>51</sup> La nota de prensa de *La iberia* del 15 de junio de 1884 explicita el tratamiento formal de “señorita Bengoechea”.

<sup>52</sup> *La iberia*, 15 de junio de 1884, p. 3.

<sup>53</sup> La existencia y localización de esta partitura manuscrita (Biblioteca del RCSMM. Signatura 1-4294), fue fruto de la investigación de la Dra. N. Hernández-Romero, plasmada en Hernández-Romero, Nieves. (2018), op. cit. pp. 472-475.

noticias de una *Mazurca para piano*, dedicada a María Luisa Guerra, y estrenada por esta en un concierto benéfico en el Ateneo en 1893, sin que consten datos de la publicación de ambas partituras. Sus asiduas apariciones en la prensa local como compositora prácticamente desaparecen, a excepción de dicho concierto. Cuando se la menciona, es como intérprete en conciertos benéficos, de ayuda a la difusión de su maestro Arriaga (*La Ilustración musical*, febrero de 1889)<sup>54</sup>, o para mencionar alguna aislada interpretación de sus obras religiosas en contextos litúrgicos, como las piezas musicales realizadas en Santander (*O Salutaris*, 1889; *Salve*, 1892). Tampoco aparecen nuevas obras en catálogos de ninguna casa editorial. Además, ya no hay lugar para obras sinfónicas o escénicas, ni siquiera para piezas de ensemble vocal de formato medio.

La semblanza publicada en *La Ilustración hispano-americana* en 1889, firmada por C. Frontaura (que afirma ser copia exacta de la publicada en 1884<sup>55</sup>) menciona este retiro de la vida pública: “ha renunciado a la vida activa de sociedad”, y si bien alude a una “dedicación al estudio y a la composición”, las obras que enumera como “de nueva composición”<sup>56</sup> son en su mayoría obras estrenadas y publicadas antes de su casamiento<sup>57</sup>. En cambio, destaca (de manera metafórica) que ahora Bengoechea se ocupa de la organización y administración de su propio hogar. Sus obituarios confirman esta información<sup>58</sup>. Así, *El Cardo* señala: “supo pasar brillando por los salones, para encerrarse luego en su modesto hogar y ser para su esposo, sus parientes y amigos, lo que fuera antes para la sociedad entera: un encanto”<sup>59</sup>.

Este súbito silencio compositivo, sumado al retiro de la vida profesional y pública, que provoca una cuasi desaparición de noticias referidas a ella en la prensa, es un hecho contundente, y creemos que ha sido soslayado hasta ahora, pese a que este dato arroja cierta luz sobre el impacto del casamiento sobre la producción compositiva e

---

<sup>54</sup> *La Ilustración musical hispano-americana*, 4 de junio de 1889.

<sup>55</sup> En *La ilustración de la Mujer*, 8 de octubre de 1884.

<sup>56</sup> *La Ilustración hispano-americana*, 4 de junio de 1889. Cabe destacar que la semblanza utiliza el nombre de soltera en el título y el de casada en el grabado que acompaña el artículo.

<sup>57</sup> Con excepción de la mencionada *Elegía para violín y piano*, de 1891, que no parece haber sido publicada comercialmente.

<sup>58</sup> Para zanjar el error respecto al año de su muerte basta con leer los obituarios de la prensa de la época. Por ejemplo, *Diario Oficial de avisos de Madrid*, 16 de octubre de 1894, p. 3, así como las esquelas correspondientes al primer aniversario de su fallecimiento. Véase, por ejemplo, *La Correspondencia de España*, 16 de octubre de 1895, p. 3 y 4.

<sup>59</sup> *El Cardo*, 6 de noviembre de 1894, p. 3.

interpretativa de las mujeres al interior de la burguesía madrileña de la segunda mitad del s XIX. (Kleinman et al. 2021, p. 70)<sup>60</sup>.

#### 4. Sus obras vocales

La producción vocal de Soledad de Bengoechea que subsiste hoy en día se compone de una obra para canto y piano titulada *Les larmes*, una *Serenata* para canto, armoniflauta y piano<sup>61</sup> y tres obras religiosas: *Ave verum*, *O! salutaris hostia*<sup>62</sup> y *Salve*. Los manuscritos de estas obras, a excepción del de la *Serenata*, no se han podido localizar aún. Sólo subsisten ediciones contemporáneas a la compositora, publicadas por la casa Antonio Romero y reeditadas por Dotesio luego de la adquisición de los fondos editoriales de la anterior.

En el caso de *Les larmes*, sólo se cuenta con una edición posterior, publicada en el contexto de una antología de obras para canto y piano<sup>63</sup>. No se han localizado otras ediciones (ni manuscritas ni publicadas) hasta el momento. Confiamos en que la investigación proporcione, en el futuro, nuevos hallazgos que enriquezcan el *corpus* de fuentes musicales y permitan una comparación minuciosa entre ellas.

A excepción de la mencionada *Serenata* (con una forma menos diferenciada), todas sus obras vocales presentan una estructura poliseccional, demarcada claramente por procedimientos tales como:

- un cambio de compás (de simple a compuesto, en los casos de *Les larmes* y *Ave verum*)<sup>64</sup>;

- un cambio textural (contraste entre coro y solista en *Ave verum* y *Salve*; contraste en el tratamiento de las dos voces solistas en *O! salutaris hostia*);

---

<sup>60</sup> Kleinman et al. (2021:70).

<sup>61</sup> Hernández-Romero, Nieves. (2018). op.cit. Dicha copia limpia manuscrita (no autógrafa), Signatura 4-3506, no parece haber sido utilizada. Tampoco contiene datación, pero está firmada con su apellido de soltera, por lo que tiene que haber sido compuesta antes de mediados de 1884.

<sup>62</sup> Estrenada en la Iglesia de las Calatravas de Madrid junto a *Bendita sea tu pureza*, hoy perdida, el 8 de diciembre de 1875, según una reseña publicada en *La moda elegante*, 14 de diciembre de 1875, p.366, firmada por Ricardo Sepúlveda.

<sup>63</sup> Dicha antología contiene la fecha manuscrita 1899, así como un índice. Las obras contenidas muestran diversas tipografías musicales y pertenecen probablemente a distintas editoriales. En este sentido, *Les larmes* no tiene ninguna indicación que nos oriente al respecto (a diferencia de las otras obras publicadas de la compositora, que llevan el número de plancha de Antonio Romero, o la dirección agregada como reedición de Casa Dotesio).

<sup>64</sup> La sección central del *Salve*, si bien escrita en C, mantiene en su totalidad un tratamiento de tresillos en el acompañamiento que produce cierto efecto de pulso ternario.

-una modulación a la tonalidad homónima mayor (en *Les Larmes* y *O! salutaris hostia* esto se logra a través de un procedimiento enarmónico), a la relativa mayor (*Salve*), o a la subdominante minorizada (*Serenata*);

-un cambio de *tempo*, más rápido en las secciones centrales.

En este sentido, la *Serenata* es la obra en la que la variedad entre secciones A y B es menos acusada, sólo demarcada por los ya mencionados cambio de *tempo* (“Più mosso”) y la modulación al iv menor, así como por un sutil cambio en la textura del acompañamiento y una línea melódica que comienza con octavas descendentes y en cuyo contexto la parte de canto alcanza la máxima expansión hacia el agudo.

De toda su producción vocal, la *Salve* es la que presenta mayor complejidad formal: si el *Motete Ave verum* (1876), luego de una introducción lenta, presenta una forma A-B-A-B-Coda, el *Salve* en cambio apuesta por una forma de arco (ABCBA) que tiene como sección central (C-C’ repetitivo) un muy logrado solo de la soprano, lleno de lirismo y expresividad.

En la concepción de las partes solistas destaca una vocalidad diferente en cada obra respecto a su rango, agilidad, timbre, dificultad y línea vocal, aunque todas están escritas para cantantes *amateurs* con buena técnica vocal, y familiarizadas con el repertorio francés, italiano y alemán del momento.

Las partes corales, siempre concebidas para *amateurs* de menor nivel que la solista, tienen poco rango vocal, una escritura homofónica y carecen de trabajo imitativo. En general, llevan un acompañamiento instrumental (piano y/o armonio) con menor diversidad y complejidad armónica, melódica y seccional.

El procedimiento imitativo en cambio sí es empleado en la obra para dos solistas *O! salutaris hostia*, lo cual demuestra que no es que Bengoechea no supiera o no quisiera emplear esta técnica, sino que su saber hacer y conocimiento de los coros que estrenarían sus obras le hicieron preferir evitar la independencia de voces, recurso que requiere una seguridad musical que probablemente dichos coros no tenían. En cuanto al tratamiento coral de las voces, estas son duplicadas casi siempre por el piano o el armonio, ya sea en una reducción de la parte coral, o en una parte independiente y más rica, pero que mantiene en la voz superior de la parte instrumental la melodía principal, con el fin de apoyar al coro. Para la estructura de las secciones corales, Bengoechea opta por la repetición casi literal pero con distinto texto (*Motete Ave verum*) o una versión abreviada (*Salve*).

Más allá de estas limitaciones de plantilla, se intuye la preferencia de Bengoechea por componer un coro de voces más graves que el/ la solista (así, opone, en el *Ave verum*, soprano solista a coro de contraltos, o tenor a coro de barítonos) y en el *Salve*, soprano a coro SAA que evita en todo momento el cruce de voces.

Asimismo, recoge en su *Salve* la combinación popularizada en los salones parisinos durante el Segundo Imperio (1850-70) y en la *Belle Époque* del armónium y el piano. Esta combinación fue utilizada como “orquesta de salón” y servía para la interpretación de obras de repertorio sinfónico en versión reducida y posible, tanto en términos económicos como de espacio. El Rossini tardío de la *Petite Messe Solennelle* recoge esta moda parisina, así como Widor, y también existen numerosas transcripciones de obras de Wagner, Franck, Gounod, o Berlioz que optan por esta plantilla. La plantilla instrumental alternativa propuesta por la propia compositora en el *Salve*, arpa y piano, también constituía una combinación habitual de reducción orquestal<sup>65</sup>.

En conjunto, estas obras evidencian una escritura de gran sensibilidad vocal, adaptada probablemente a las voces a quienes Bengoechea dedica sus obras, o a quienes las cantarían aunque no fueran las dedicatarias. Así, la vocalidad de todas sus obras existentes es diferente: las hay adecuadas para una soprano con línea y buen dominio del fraseo (el *Motete Ave verum* y la *Serenata*), para una soprano lírica con buen *legato* y agilidad, pero no necesariamente buenos agudos (*Salve*), para una soprano más liviana, con menos dominio de la línea pero mejor agilidad, aunque “corta” de agudos (tiple del *O! salutaris hostia*), y para una mezzosoprano o una soprano con buenos graves pero también con seguridad en agudos y un centro poderoso (*Les larmes*).

Respecto al tratamiento de la parte de contralto solista del *O! salutaris hostia*, Bengoechea le escribe un breve solo (replicado luego por la tiple) que contiene cierta expansión hacia el agudo, para luego situarla en una *tessitura* más grave que aporta cromatismos a la línea superior, y que vuelve a expandirse para llegar al clímax musical de la pieza<sup>66</sup>.

Cuando se analiza la relación entre solista y acompañamiento instrumental (ya sea piano, armonio, arpa u órgano) se descubre otra virtud de Bengoechea: es cuidadosa con

---

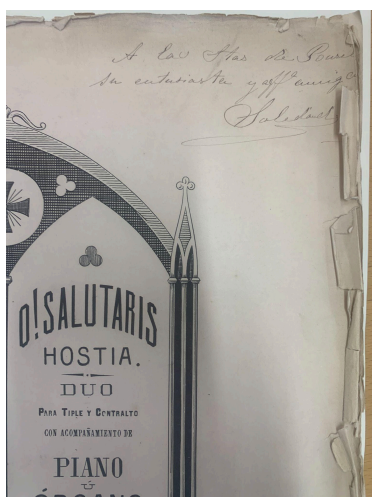
<sup>65</sup> La misma compositora había acompañado al piano el estreno de una cantata de Monasterio con esta combinación. (*El Día*, 22 de junio de 1860, p.3). También, la misa de 1867 se volvió a ejecutar años más tarde con esta reducción orquestal. cita. (*La Correspondencia de España*, 22 de diciembre de 1881, p.1).

<sup>66</sup> Cabe destacar que según las reseñas de la época, la parte de soprano del *O! salutaris* fue asumida por la soprano Abella, y la de contralto por Carolina Servert de Campuzano. *La Moda elegante, Periódico de las Familias*, 14 de diciembre de 1875, p.6.

la densidad de las texturas que acompañan a la voz cantada, así como con las dinámicas (que siempre detalla) y que cuidan la línea vocal. De esta manera, en *Les larmes* no permite al piano una mayor expansión sonora mientras la voz canta en *tessitura* grave, y la densidad del acompañamiento es lo suficientemente liviano como para no tapar al cantante. Los *crescendi* existentes se corresponden con una dirección ascendente de la voz. Esto no implica una relación mecánica en el ámbito dinámico (grave-piano/agudo-forte), ya que ciertos pasajes en registro central agudo, o agudo se acompañan en el piano de un *pp*; en cambio, denota una familiaridad con la voz humana como instrumento, un conocimiento de sus características acústicas y sus posibilidades expresivas. Destaca también su sensibilidad idiomática, que respeta la prosodia natural del francés en su puesta en música.

Esta cuidada explicitación dinámica del acompañamiento se verifica también en el dúo *O! salutaris hostia*, donde una textura algo más densa del piano u órgano va sin embargo indicado “*pp*” mientras la tiple se mantiene por debajo de un do 5.

A este respecto, la partitura que alberga el Archivo de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid contiene anotaciones probablemente autógrafas (o consensuadas con la compositora) que corrigen algunas dinámicas originales impresas. Estas modificaciones fueron recogidas en siguientes ediciones, y permiten acompañar el proceso entre el pensamiento compositivo de Bengoechea, y la praxis de la *performance*, en la que la compositora verifica el balance sonoro real y realiza correcciones a la partitura en función de la experiencia acústica.<sup>67</sup>



<sup>67</sup> La partitura albergada en la Biblioteca del RCSMM también contiene correcciones a algunas erratas musicales (aunque no todas), probablemente ocurridas durante el proceso de edición.

**Figura 4.** Dedicataria autógrafa de Soledad Bengoechea en portada de *O! Salutaris Hostia*. Fuente: Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. INV-451.



**Figura 5** (izquierda): Detalle de marcas dinámicas, probablemente autógrafas, sobre la partitura impresa de *O! salutaris Hostia*. (página 5). Fuente: Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. INV-451. **Figura 6** (derecha): Detalle de dichas correcciones manuscritas, incorporadas en una edición posterior. Fuente: Fondo de Unión Musical Española en el CEDOA (SGAE). UME/B- 2589.

Es probable que esta sensibilidad hacia las cualidades acústicas y expresivas de la voz cantada estuviera relacionada con el hecho de que el canto fuera el instrumento de sus hermanas Rosario y Amalia, así como con la experiencia que Bengoechea desarrolló como pianista acompañante de cantantes como Dolores Burillo y Carolina Servert de Campuzano, atestiguadas por la prensa de la época<sup>68</sup>.

Las dedicatarias de las composiciones vocales de Bengoechea también dan algo más de información acerca de su círculo de amistades musicales. La *Salve*, por ejemplo, está dedicada a la mencionada Dolores Burillo<sup>69</sup>, cantante *amateur* de buen nivel que aparece cantando el Bolero de *I Vespri Siciliani* de Verdi y la cavatina del *Barbero de Sevilla* de Rossini en la Real Cámara de la Infanta Doña Isabel Francisca<sup>70</sup>. De dicho repertorio se puede inferir que esta cantante tendría suficiente técnica vocal, así como agilidad, y que estaría familiarizada con el repertorio operístico italiano del siglo XIX,

<sup>68</sup> Así, por ejemplo, Bengoechea figura como pianista acompañante de Dolores Burillo en un concierto y como “experimentada concertadora” del Mesías de Haendel (*La Unión*, 18 de diciembre de 1882, p.3).

<sup>69</sup> Saldoni, Baltasar (1868). *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, p. 46. También en las notas de prensa de la época, como por ejemplo: *El Liberal*, 25 de marzo de 1884, p.3 y el 10 de junio de 1884, p.3.

<sup>70</sup> Saldoni, ibídem, 2, 1881.

así como con la escuela francesa<sup>71</sup>. La relación que la unía con Bengoechea queda atestiguada por rastros en la prensa:

Concluido el programa, algunos señores de la Junta rogaron a varios aficionados que tomaran parte de la fiesta. La señorita doña Dolores Burillo, acompañada al piano por doña Soledad Bengoechea, cantó admirablemente un aria, cautivando al auditorio con afinación, delicadeza y buen gusto. (*La Unión*, 18 de diciembre de 1882).

Carolina Servert de Campuzano, por su parte, fue la dedicataria del *Ave verum*<sup>72</sup>. La prensa recoge actuaciones musicales de esta cantante *amateur*, que demuestra cierta versatilidad ya que, aunque el *Ave verum* está escrito para una voz de soprano, y así lo indica la partitura original, Campuzano se muestra asimismo capaz de abordar roles de mezzosoprano. Así, canta la segunda voz en *O salutaris* en 1875 y en el oratorio “La Rédemption” de Gounod en 1884<sup>73</sup>. Bengoechea, Burillo y Campuzano eran asiduas participantes de las sesiones musicales de la Unión Católica. Como ejemplo valga la realizada en 1881 en el que se ejecutó el *Mesías* de Haendel, en el cual participó Bengoechea al piano, mientras que Burillo y Campuzano participaron en las partes vocales.

A este respecto, merece la pena destacar la mención de la prensa al éxito organizativo y de liderazgo de Bengoechea, que es capaz de reunir al elenco y dirigir ensayos y función, acompañando al piano, de una obra de la envergadura del *Mesías* de Haendel:

Esta distinguida señorita, bien conocida en los círculos artísticos, a pesar de su excesivo retraimiento y modestia, por su nada comunes dotes y conocimiento como compositora y como pianista, y por su exquisito gusto y elevada educación musical y artística, reúne además en torno suyo un escogido círculo de distinguidas aficionadas y amigas, acostumbradas a cultivar con ella en la intimidad, bajo su dirección y sus consejos, la buena música.

---

<sup>71</sup> En una reseña de su participación en el oratorio de Gounod se señala: “la señorita Burillo, ya bien conocida en el arte, posee excelente escuela de canto y una grata voz de soprano”. Bengoechea también participó de este concierto, acompañando al piano. (*La Correspondencia de España*, 18 de abril de 1884, p. 3).

<sup>72</sup> Una mención a Carolina Servert se encuentra en la revista *Los niños: revista de educación y recreo*, tomo. 13, Año VII, nº 15. Mayo 1876, p.15.. BNE. según la cual sería la hermana del director del colegio madrileño Nuestra Señora la Inmaculada Virgen María. En el texto en cuestión se señala que cantó en dicho colegio en 1876 en una visita del nuncio. Según consta en la BNE, Javier de Diego Romero. Jefe de la Sección de Música Antigua. Servicio de Partituras /Departamento de Música y Audiovisuales. Biblioteca Nacional de España

<sup>73</sup> Al año siguiente participaron las tres en el oratorio “La Rédemption” de Gounod. Al concierto benéfico, que tuvo lugar en los salones del Conservatorio de Madrid, asistieron las infantas Doña Isabel y doña Paz. (*El Pabellón nacional*, 17 de abril de 1884, p. 3). La crítica señala, sobre Campuzano: “La señora de Campuzano matizó la parte de contralto con exquisito gusto y sentimiento” (*La Correspondencia de España*, 18 de abril de 1884, p.3).



Bastó, pues, que la señorita Bengoechea, movida por los reiterados ruegos de la sección artística de la Unión Católica, y por el elevado y desinteresado fin que esta se proponía, hiciese el sacrificio de su modestia, para que se decidiese a seguirla, y a prestar este verdadero servicio al arte y a la caridad la señora Carmen Servert de Campuzano y la señorita Dolores Burillo, que en unión con D. Javier Gamundi, tan conocido y apreciado en los círculos católicos, y el distinguido bajo Sr. Gutierrez, desempeñaron las primeras partes en los corales y solos que se ejecutaron.

Una vez encargada la señorita de Bengoechea, la principal dificultad estaba vencida y era fácil prever (sic) que colocada en tan buenas manos, la interpretación de la parte instrumental y de los solos y cuartetos del grande oratorio de Haendel, este había de dar el resultado apetecido. Así lo comprendió el público desde las primeras notas de la Obertura, arreglada para piano y armonium, por dicha señorita, y acompañada en este instrumento con la seguridad y buen éxito de toda obra musical en la Unión Católica”.

*La Unión*, 5 de enero de 1883.

La romanza *Les larmes* fue compuesta antes del 30 de enero de 1873, fecha de su primera ejecución en público, junto a otras obras de Bengoechea<sup>74</sup>. Unos pocos meses después fue interpretada por la célebre cantante Marie Sasse (1834-1907)<sup>75</sup> en el marco de un concierto vocal e instrumental en la Escuela Nacional de Música de Madrid el 5 de abril de 1873<sup>76</sup>, con una crítica positiva (“una sentida melodía de la señorita Bengoechea”) en *El Imparcial*. El concierto tuvo lugar mientras Sasse pasó por Madrid como parte del elenco de la Compañía Lírica Italiana que actuaba en el Teatro Real.

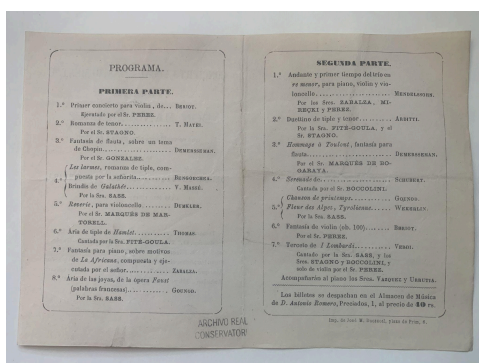
Esta soprano belga de carrera internacional había sido la creadora de los roles de Sélíka (*L'Africaine* de Meyerbeer), Isabel de Valois en la versión francesa (*Don Carlos* de Verdi), y la Elisabeth (*Tannhäuser* de Wagner), en su versión francesa. Si bien en el programa no consta que fuera realmente la dedicataria de la obra, la interpretación de esta pieza por parte de una cantante de tal dilatada trayectoria internacional habrá significado sin duda un hito en la carrera compositiva de Bengoechea.

---

<sup>74</sup> *La época*, 30 de enero de 1873.p.4. Firmada por Goizueta. El crítico menciona que en la misma velada la compositora interpretó la *Fantasia sobre motivos de la ópera Fausto*; un movimiento de su *Concierto para piano y orquesta*; una *Serenata a cuatro voces solas*, y una *Marcha fúnebre* arreglada para banda militar. La halagadora crítica menciona influencias schubertianas en la mencionada romanza. Agradecemos al Dr. López Gómez el haber compartido esta información (comunicación social).

<sup>75</sup> En su autobiografía la misma Sasse expresa el acortamiento de su apellido artístico.

<sup>76</sup> *La Correspondencia de España*, 3 de abril de 1873, p.3. También *El Imparcial*, 4 de abril de 1873, p. 4. En ninguno de los casos se hace mención a que Sasse fuera la dedicataria de esta obra. *El Imparcial*, 6 de abril de 1873, p.4. Se trata de una extensa y elogiosa crítica del concierto en cuestión que tampoco hace mención a la dedicatoria de la pieza.



**Figura 7.** Programa del concierto vocal e instrumental, 5 de abril de 1873. Fuente: Depósito del Archivo Histórico-Administrativo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM). Fondo: 1\_Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Sección: 1\_1\_Dirección. Serie: 1\_1\_1\_Asumos generales 1830-1900. Descripción/Título: Expediente relativo a los conciertos y funciones celebrados en el Salón-teatro del Conservatorio durante el curso 1873-1874. Identificación: 3724. Signatura: Leg 33/20-97.

## 5. Conclusiones

La actividad de Soledad de Bengoechea amalgama ambientes diversos: el de las veladas privadas de los salones decimonónicos, el de las instituciones musicales, el circuito comercial escénico madrileño y las instituciones eclesiásticas. Los orígenes sociales de Bengoechea y su perfil biográfico se manifiestan en su formación musical de carácter privado pero ligada a las instituciones oficiales. Estas circunstancias, unidas a la amistad que su familia profesaba a Francisco Asenjo Barbieri, facilitará probablemente la inclusión de sus composiciones en los círculos musicales profesionales del Madrid de la segunda mitad del siglo XIX.

Del conjunto de su producción superviviente, su obra vocal no ha sido estudiada hasta ahora. Esta demuestra una escritura idiomática, una notoria sensibilidad musical y un inteligente sentido práctico en la “traducción” de sus ideas musicales a la plantilla musical existente, así como a las voces solistas que las interpretarían. Su técnica compositiva, deducida a partir de las partituras con las que contamos, deja entrever que se trata de una compositora que conoce las principales corrientes estéticas europeas del momento, y maneja con soltura tanto la vocalidad italiana como la de los ámbitos germano y francés.

El estudio de la biografía y la producción musical de Soledad de Bengoechea contribuye al conocimiento de la realidad de las compositoras en la España de la segunda mitad del siglo XIX. El logro asociado a su incursión y participación en ámbitos profesionales (fuertemente masculinizados) constituye una peculiaridad que

trasciende el ámbito doméstico socialmente aceptado. Esta singularidad desaparece cuando contrae nupcias, evidenciando la penalización social hacia la profesionalización de las mujeres casadas, y limitando a partir de entonces su actividad profesional a aislados conciertos domésticos y benéficos, así como poniendo un contundente freno a la composición y publicación de nuevas obras.

## 6. Referencias bibliográficas

- Álvarez Cabiñano, Antonio et al. (2008). *Compositoras españolas*. Centro de Documentación de Música y Danza.
- Casares, Emilio y Celsa Alonso González. (1995). *La música española en el siglo XIX*. Universidad de Oviedo.
- Díaz Morland, Isabel. (2001). *Emma Chacón, una compositora bilbaína*. Bizkaia Kutxa.
- Fidalgo González, Otilia. (2016). *Obertura Sibylle de Soledad de Bengoechea: estudio y edición crítica*. Universidad Complutense de Madrid.
- Flores Rodríguez, Marta. (2015). *La Unión Artística-Musical. La etapa de Casimiro Espino (1883-1887)*. Universidad de Oviedo. (TFM).
- García Fernández, Eva. (2011). La actividad concertística en el Palacio Real durante el período isabelino. *Cuadernos de música iberoamericana*. (22): 7-50.
- García Sánchez, Patricia. (2021). *La música durmiente*. Editorial Contando Estrellas. Madrid.
- Garrigossa Massana, María Teresa. (2019). *Les compositores catalanes del segle XIX: un impuls creador*. Universidad Autónoma de Barcelona.
- González Vázquez, Carlota. (2016). *Soledad Bengoechea (1849-1894): presencia de la compositora y pianista en el panorama musical nacional decimonónico*. Universidad Complutense de Madrid. (TFM).
- Hernández-Romero, Nieves. (2018). *Formación y Profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Madrid*. Edición del Ayuntamiento de Alcalá de Henares.
- Kleinman, Patricia, Palazón Martínez, José Luis, Paulo Selvi, Isabel (2021). Soledad de Bengoechea. Música y silencios de una compositora, *Músicas y género. Tradiciones heredadas y planteamientos recientes*. Zapata Castillo, M.A., Botella Nicolás, A.M, Yelo Cano, J.J. (eds). Editum: Ediciones de la Universidad de Murcia: 59-78.
- López Gómez, Francisco. (2025). Las obras orquestales de Soledad de Bengoechea (1849-1894), *Foro de Investigaciones Musicales*, (1): 33-56.
- Manchado, Marisa. (2023). *Mis queridas genias*. Huso editorial.

- Pérez Dobarro, Isabel. (2023). *María Malibrán, una leyenda en la ópera y más allá: el impacto de la diva en la publicación musical estadounidense*, en Pérez Dobarro, I., Nelson-Haber, M., Kleinman, P. (2023). La familia García: un viaje musical entre España y los Estados Unidos. Estudios del Observatorio / Observatorio *Studies*, (86): 83-101.
- Piñero, Carmen Cecilia. (2001). Isidora Zegers, una personalidad madrileña en Chile, *Revista 8 de Marzo*, (29): 1-12. Comunidad de Madrid. Consejería de Servicios Sociales. Dirección General de la Mujer.
- Ramos López, Pilar. (2003). *Feminismo y música. Introducción crítica*. Editorial Narcea.
- Ríos, Miguel Angel. (2017). Un escenario para las élites: la Filarmónica de Madrid, *Cuadernos de música iberoamericana*, (30):137-167.
- Saldoni, Baltasar. (1868). *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*. Imprenta de Antonio Pérez Dubrull.
- Sánchez de Andrés, Leticia. (2008). Compositoras españolas del siglo XIX: la lucha por los espacios de libertad creativa desde el modelo de feminidad decimonónico, *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*: 55-72. Centro de Documentación de Música y Danza.
- Sánchez Rodríguez, Virginia. (2024). From behind the Shadows of Great Musical figures: Marie Mennessier-Nodier: A composer in Nineteenth-Century Microhistory, [ Detrás de las sombras de las grandes figuras musicales: Marie Mennessier-Nodier: una compositora en la microhistoria del siglo XIX], *Bulletin of the Transilvania University of Braşov*, Series VIII: Performing Arts, 17(66, Special): 329-344.
- Sasse, Marie. (1902). *Souvenirs d'une artiste*. Editorial Librairie Molière.
- Soria Sesé, Lourdes. (2006). La hidalguía universal, *Iura Vasconiae*, (3): 283-316.
- Sobrino Sánchez, Ramón. (1999). Bengoechea Gutiérrez, Soledad, en Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. gral.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores, (2):362-363.
- Sobrino Sánchez, Ramón. (2001). La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional, *Cuadernos de Música Iberoamericana* (8): 125-147.
- Sobrino Sánchez, Ramón. (2006). Bengoechea y Gutiérrez de Cabiedes, Soledad, en Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. gral.), *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, 2ª ed. corregida y aumentada. Instituto Complutense de Ciencias Musicales (I): 255-256.

## Fuentes documentales

Archivo Histórico Eclesiástico de la Diócesis de Vizcaya.

Archivo de Clases Pasivas. Ministerio de Hacienda de Madrid.  
 Biblioteca de la Sociedad General de Autores Españoles (SGAE). Madrid.  
 Archivo de Fondos Musicales Vascos (Eresbil). Bilbao.  
 Archivo de la Villa. Madrid.  
 Archivo General de Palacio. Expediente personal de María Martín (signatura AGP, PER, nº 628, expediente 12). Madrid.  
 Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.  
 Biblioteca Musical Víctor Espinós. Madrid.  
 Biblioteca Nacional de España (BNE). Jefe de Sección de música antigua. Servicio de partituras. Departamento de Música y Audiovisuales.  
 Biblioteca Histórica de Madrid.  
 Libro de bautismos. Parroquia del Señor Santiago de Bilbao, 1785-1805, fol. 153r.  
 Manuscrito de Soledad de Bengoechea. MSS 14005/3/28, 26 de abril 1881. Madrid: Biblioteca Nacional de España.  
 Partida de defunción de Soledad de Bengoechea. Registro Civil de la Villa de Madrid, Sección 3º, tomo 85-6, fol. 131, nº 1140.  
 Partida de defunción de Carlos Carmena. Registro Civil de la Villa de Madrid, Sección 3, tomo 95-6, fol.148, nº 559.  
 Suplemento al Catálogo General de la música publicada en la casa editorial de Antonio Romero y Andía, número 69. Madrid, 15 de noviembre de 1883. BNE, MFOLL/92/15.  
 Testamento de Soledad de Bengoechea y Carlos Carmena. Notario: Antonio Rodríguez de Gálvez. Madrid, 4 de enero de 1888. Protocolo nº 36187. Archivo Histórico de Protocolos de la Comunidad de Madrid.

### **Fuentes de la Hemeroteca Digital Nacional Española**

*Crónica de la música*, 16 de marzo de 1881. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.  
*Crónica de la música*, 16 de mayo de 1881. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.  
*Crónica de la música*, 18 de mayo de 1881. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.  
*Diario Oficial de Avisos*, 26 de mayo de 1867. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*Diario Oficial de Avisos*, 7 de abril de 1874. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*Diario Oficial de Avisos*, 7 de marzo de 1876. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*Diario Oficial de Avisos*, 7 de marzo de 1881. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*Diario Oficial de Avisos*, 13 de abril de 1883. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*Diario Oficial de Avisos*, 16 de octubre de 1894. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*El Artista*, 15 de junio de 1866. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*El Artista*, 7 de junio de 1867. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*El Artista*, 7 de noviembre de 1867. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*El Artista*, 7 de agosto de 1868. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*El Artista*, 7 de diciembre de 1868. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*El Cardo*, 8 de noviembre de 1894. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*El Día*, 22 de junio de 1860. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*El Horizonte*, 23 de junio de 1880. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*El Imparcial*, 4 de abril de 1873. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*El Imparcial*, 6 de abril de 1873. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*El Liberal*, 25 de marzo de 1884. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*El Liberal*, 10 de junio de 1884. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*El Liberal*, 30 de agosto de 1885. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*El Noticiero*, 12 de abril de 1884. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*El progreso constitucional*, 17 de febrero de 1865. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*El progreso constitucional*, 28 de febrero de 1865. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*El Reino*, 25 de junio de 1860. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*El Tiempo*, 7 de marzo de 1875. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

Estrada López. *Revista de España*, 15 de abril de 1874. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

Graus, Francesco. *Gaceta musical*, 5 de agosto de 1866. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

Guizuela. *La época*, 11 de abril de 1867. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*Iberia*, 8 de noviembre de 1860. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*Iberia*, 6 de enero de 1875. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*Iberia*, 14 de marzo de 1881. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*Iberia*, 19 de junio de 1883. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*Iberia*, 14 de agosto de 1883. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*La Correspondencia de España*, 3 de abril de 1873. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*La Correspondencia de España*, 24 de agosto de 1875. Madrid: Hemeroteca Digital Española.

*La Correspondencia de España*, 22 de diciembre de 1881. Madrid: Hemeroteca Digital Española.

*La Correspondencia de España*, 13 de octubre de 1895. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*La Correspondencia de España*, 15 de octubre de 1896. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*La Correspondencia musical*, 16 de marzo de 1881. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*La época*, 18 de mayo de 1865. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*La época*, 28 de febrero de 1865. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*La época*, 2 de julio de 1867. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*La época*, 30 de enero de 1873. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*La época*, 17 de mayo de 1878. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*La escena*, 12 de noviembre de 1865. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*La escena*, 17 de diciembre de 1865. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*La España*, 26 de febrero de 1876. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*La Esperanza*, 31 de diciembre de 1857. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*La Iberia*, 13 de abril de 1872. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*La Iberia*, 6 de enero de 1875. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*La Iberia*, 14 de marzo de 1881. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*La Iberia*, 19 de junio de 1883. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*La Iberia*, 14 de agosto de 1883. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*La Iberia*, 13 de abril de 1884. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*La Ilustración Española y Americana*, 30 de diciembre de 1882. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*La Ilustración Española y Americana*, 24 de febrero de 1889. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*La Ilustración Española y Americana*, 4 de junio de 1889. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*La Ilustración de la mujer*, 8 de octubre de 1884. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*La Justicia*, 4 de abril de 1893. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*La mesa revuelta*, 10 de marzo de 1876. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*La moda elegante. Periódico de las familias*, 14 de diciembre de 1875. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*La raza latina*, 15 de abril de 1874. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*La Unión*, 18 de diciembre de 1882. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*La Unión*, 5 de enero de 1883. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

*Los niños, revista de educación y recreo*, (13 y 14) de 1876. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.

Oliveras Bec, Vicente. *La guirnalda*, 1 de junio de 1867. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

### **Partituras mencionadas**

De Bengoechea, Soledad. (1868). *Scherzo*. Editor: Antonio Romero.: A.R. 811. Biblioteca Nacional de España. Signatura: MC/13/6. Existe edición moderna a cargo de Jorge Díaz (2020). *Antología Grandes compositoras al piano con acento español*, ed. Monte Victoria.

De Bengoechea, Soledad. (1869). *Gran vals de concierto* (AR 932). Editor: Antonio Romero. Biblioteca Nacional de España. Signatura: MC/295/55. Existe edición moderna a cargo de Jorge Díaz (2020). *Grandes compositoras al piano con acento español*, Ed. Monte Victoria.



- De Bengoechea, Soledad. (1872). *Capricho-Scherzo*, para piano. Madrid: A. Romero. Biblioteca Nacional de España. Signatura: MC/2/28.
- De Bengoechea, Soledad. (ca. 1872). *Capricho*, instrumentado por Casimiro Espino. Biblioteca del RCSMM. Signatura: ASC-239.
- De Bengoechea, Soledad. (ca. 1873) *Geneviève*. Melodía para orquesta. Música Manuscrita. Biblioteca del RCSM. Signatura: 1/15459.
- De Bengoechea, Soledad. (1873) *Sybille*. Obertura sinfónica. Música Manuscrita. Biblioteca del RCSM. Signatura: 1/15459. Existe asimismo edición crítica a cargo de Fidalgo González, Otilia. (2016). *Obertura Sibylle de Soledad de Bengoechea: estudio y edición crítica*. Universidad Complutense de Madrid.
- De Bengoechea, Soledad. (ca. 1876). *O! Salutaris Hostia*. Editor: Antonio Romero. (AR 5736). Biblioteca del RCSMM. Signatura: INV-451.
- De Bengoechea, Soledad. *O! Salutaris Hostia*. Editor: Casa Dotesio. (Reimpresión de la edición anterior, con correcciones). Fondo de Unión Musical Española en el Centro de Documentación y Archivo (CEDOA) de la SGAE. Signatura: UME/B-2589.
- De Bengoechea, Soledad. (ca.1876). *Ave verum para tiple y coro de contraltos con acompañamiento de órgano*. Editor: Antonio Romero. Fondo de Unión Musical Española en el Centro de Documentación y Archivo (CEDOA) de la SGAE. Signatura: UME/B-2588.
- De Bengoechea, Soledad. (s/n; ca. 1880). *Les larmes*, romanza para mezzosoprano y piano. Biblioteca Nacional de España. Signatura: MP/1963(3).
- De Bengoechea, Soledad. (ca.1880). *Solo de concert pour le piano avec accompagnement d'orchestre*. Música manuscrita. Biblioteca Nacional de España. Signatura: M.GUELBENZU/1485.
- De Bengoechea, Soledad. (1883) *Marcha triunfal* (reducción para piano). Editor: Antonio Romero A.R.6482 .Biblioteca Nacional de España, MP/128/22.
- De Bengoechea, Soledad. (1883). *Salve para tiple y coro con acompañamiento de piano y arpa o arpa y armonium*. Editor: Antonio Romero. Biblioteca Nacional de España. (AR 6651). Existe otro ejemplar, reimpresión a cargo de Casa Dotesio y perteneciente a los fondos de la Unión Musical Española, en el Centro de Documentación y Archivo (CEDOA), UME/B-2590.
- De Bengoechea, Soledad. (s/n). *Serenata para canto con obligado de harmoniflauta y piano*. Música manuscrita. Biblioteca del RCSMM, 4/3506.
- De Bengoechea, Soledad (1891). *Elegía para violín*. Música manuscrita. Biblioteca del RCSMM, 1/4294.

## Grabaciones de las obras vocales

- De Bengoechea, Soledad. (1876). *O! salutaris hostia*. Editor: Antonio Romero. Biblioteca Nacional de España. (AR 5736). Datos de grabación: Idoris Duarte, soprano; Susana Peón, mezzosoprano; Natsuki Matsuo, piano. Patricia Kleinman, edición y dirección musical. Técnico de grabación, Óscar Herrador; grabación realizada en State Room Studios, abril, 2018.
- De Bengoechea, Soledad. (1883). *Salve para tiple y coro con acompañamiento de piano y arpa o arpa y armonium*. Editor: Antonio Romero. Biblioteca Nacional de España. (AR 6651). Datos de la grabación (reducción para piano de Patricia Kleinman): Melisa de las Heras, soprano; Natsuki Matsuo, piano; Coro del Proyecto Compositoras, Patricia Kleinman, edición y dirección musical. Técnico de grabación, Óscar Herrador; grabación realizada en State Room Studios, junio, 2017.
- De Bengoechea, Soledad. (ca.1876). *Ave verum para tiple y coro de contraltos con acompañamiento de órgano*. Editor: Antonio Romero. Biblioteca Nacional de España. (AR 5735). Datos de la grabación: Idoris Duarte, soprano. Daniel Oyarzabal, órgano. Ensemble de Proyecto Compositoras. Patricia Kleinman, edición y dirección musical. Grabación de RNE del concierto “Compositoras en ensemble”, dentro del ciclo Satélites de la Orquesta y Coro Nacional de España. Auditorio Nacional (sala de cámara) de Madrid, marzo de 2023.

## Las obras orquestales de Soledad Bengoechea (1849-1894)

Francisco Manuel López Gómez

Universidad de Castilla-La Mancha

Centro de Investigación y Documentación Musical-Unidad Asociada al CSIC

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2988-2700>

Formada en los círculos aristocráticos como pianista, Soledad De Bengoechea fue una compositora versátil que supo trasladar al ámbito sinfónico los modelos estilísticos cultivados en los salones y teatros privados. El estudio examina en detalle las cuatro piezas orquestales que compuso o supervisó entre 1872 y 1875: *Géneviève (mélodie)*, *Capricho*, *Marcha triunfal* y *Sybille (overture)*. A través del examen estructural, armónico y tímbrico de estas obras, se evidencian las influencias formativas de la autora: el lenguaje pianístico del primer romanticismo –Schumann, Chopin–, el sinfonismo de Mendelssohn y los modelos operísticos franco-italianos. A pesar de tratarse de obras de duración breve, cada una muestra una evolución progresiva en complejidad formal y tratamiento orquestal, culminando en la ambiciosa obertura *Sybille*. El análisis revela un uso característico de la modulación por terceras, procedimientos de desarrollo motivico y una orquestación original, en ocasiones sorprendente por su sutileza y riqueza tímbrica. Ello permite situar a De Bengoechea como una compositora plenamente consciente de las corrientes europeas de su tiempo, adaptadas a su contexto y formación, y reivindicar su obra como una aportación significativa al repertorio sinfónico español del s. XIX.

**Palabras clave:** Sinfonía en España, música del siglo XIX, compositoras, análisis musical, Soledad De Bengoechea.

### Soledad De Bengoechea y su catálogo compositivo

Soledad De Bengoechea nació en Madrid el 21 de marzo de 1849 en el seno de una conocida e influyente familia aristocrática. En su primera infancia, su formación musical corrió a cargo de María de la Paz Van-Halen de Merás, y pronto alcanzó tal grado de perfección que a la edad de cinco años ya tomó parte como pianista en un concierto organizado por su profesora, en el que ejecutó una “preciosa romanza”

(*Álbum de señoritas y correo de la moda*, 31 de enero de 1855, p. 31)<sup>1</sup>. La siguiente nota de prensa nos informa ya de una verdadera niña prodigio de ocho años, no sólo por su correcta ejecución al piano, sino también por sus dotes compositivas y de improvisación<sup>2</sup> –resumimos la noticia, a pesar de sus incorrecciones y halagos desmedidos y de su pretendida imparcialidad no lograda, pero que son representativos de los adelantos conseguidos por De Bengoechea–:

Todos los días nos están hablando los periódicos extranjeros de prodigios artísticos que prematuramente aparecen, ya en San Petersburgo o en New-York, ya en Milán o en Leipzig. [...] Nosotros, a la verdad, concedemos escasa importancia a todas estas exageraciones, sin duda a causa de los muchos desengaños que sobre el particular hemos experimentado, pero en cambio tenemos un gran placer y sentimos gran satisfacción, siempre que un mérito positivo, un talento en realidad sobresaliente y del que pueden esperarse legítimos triunfos, nos da motivos para consignar el testimonio de la admiración que nos inspira, cosa que hacemos. [...] No por otra causa citamos aquí a la señorita doña Soledad de Bengoechea, niña de once a doce años, perteneciente a una familia muy conocida y apreciada en Madrid, que apenas hace dos empezó a tocar el piano, y que hoy sobrepuja con mucho a cuanto hemos oído a otras niñas de su misma edad muy ponderadas, y aun a muchísimos profesores y artistas justamente celebrados. Y no solamente se distingue la señorita de Bengoechea por su pasmosa y correcta ejecución, sino que más inspirada que ágil, más música que pianista, compone, sin haber recibido ninguna lección de armonía, piezas que, nos atrevemos a decirlo, ni Chopin, ni Thalberg, ni Gottschalk se desdeñarían de tocar en sus conciertos públicos (Villar, 31 de diciembre de 1857, p. 3).

Tras este periodo inicial como intérprete y compositora de pequeñas piezas para piano, Soledad De Bengoechea se puso en manos del pianista Ambrosio Arriola, quien finalizó sus estudios en el Conservatorio de Madrid con el primer premio (*Ilustración musical hispano-americana*, 4 de junio de 1889, p. 82). Este le enseñaría no sólo piano, sino que la introduciría en la materia de armonía, pero su prematuro fallecimiento –sucedió en 1866, cuando De Bengoechea contaba con 17 años de edad– obligó a la familia a buscar un nuevo profesor, figura que recaería en el célebre Jesús de Monasterio, quien accedió a encargarse de esta labor sin dudarle, pues Soledad De Bengoechea era ya “una pianista notable que recogía gran copia de merecidos aplausos y de verdaderos triunfos en los salones” (*Ilustración musical hispano-americana*, 4 de junio de 1889, p. 82). En efecto, podría afirmarse que su etapa de aprendizaje, bajo el magisterio de Arriola, coincide con el periodo en que Soledad desarrolló una gran actividad como concertista y pianista acompañante<sup>3</sup>. Muchos de los eventos musicales eran dados en el propio salón musical propiedad de la familia Bengoechea en Madrid,

---

<sup>1</sup> Llama la atención el hecho de que la citada fuente menciona que en el concierto tomaron parte casi todas las *discípulas* de Van-Halen, lo cual nos confirma que la educación musical de las niñas solía correr a cargo de una profesora, y nunca se formarían junto al género masculino. Se trataba de una tradición que era postergada, incluso, por el Conservatorio, donde no sólo no se contemplaba la coeducación, sino que recibían una formación distinta a la de los varones, se les exigía menos y, en definitiva, su formación estaba orientada a cultivar el buen gusto y el “adorno”. Véase Sánchez de Andrés (2008:56-57).

<sup>2</sup> La primera noticia sobre su faceta improvisadora la podemos deducir de los apuntes autobiográficos publicados en 1889, donde se afirma que, cuando aún no contaba con ocho años, tocaba “cuantas piezas se oían por aquel tiempo en los organillos y las bandas militares”. Posteriormente, nos informa de cómo su siguiente profesor, Ambrosio Arriola, “acudió al recurso de espiarla escondiéndose en muchas ocasiones para oírla improvisar” (*Ilustración musical hispano-americana*, 4 de junio de 1889, pp. 81-82).

<sup>3</sup> Asimismo, aparece adscrita como socio honorario y cofundador de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, que había sido autorizada en octubre de 1858 y fundada el 24 de junio de 1860 (*Gaceta musical de Madrid*, 5 de agosto de 1866, p. 173).

aunque también tomó parte en otro tipo de veladas y conciertos benéficos<sup>4</sup>. El primero del que tenemos noticia tuvo lugar en junio de 1860, en el que, por cierto, se ejecutó una cantata compuesta por Monasterio –con letra de Antonio Arnao– para celebrar el final de la Primera Guerra de Marruecos<sup>5</sup>. Llama la atención la manera en que son descritas las dotes interpretativas y compositivas de Soledad De Bengoechea: “las salas estaban ocupadas por [...] muchas personas de la distinguida sociedad de la corte [...], agradablemente sorprendidas del raro talento musical de la señorita de Bengoechea, que siendo casi niña compone con tanta facilidad como feliz inspiración” (*La Correspondencia de España*, 23 de junio de 1860, p. 4). Estrechamente relacionado con las veladas del círculo aristocrático y la alta burguesía, encontramos el acto de inauguración del Liceo Piquer –un teatro privado construido en la casa del artista homónimo, en febrero de 1861–, en el que De Bengoechea actuó como pianista acompañante en un aria para barítono de Mercadante, el terceto de *Lucrezia Borgia* y un aria de soprano de *La Favorita* (*El Contemporáneo*, 26 de febrero de 1861, p. 3). Años más tarde, la pianista actuaría igualmente en la inauguración de otro teatro privado, el de los señores de Álvarez, ejecutando una sinfonía a ocho manos y dos pianos junto a Imbert (*La España*, 21 de mayo de 1867, p. 3). A la altura de 1866, la pianista alcanzó la fama suficiente como para interpretar junto al reputado Dámaso Zabalza distintas piezas a dos pianos (*La Época*, 5 de febrero de 1866, p. 3); en ese mismo año, interpretó una habanera a cuatro manos, compuesta por ella misma, con la también joven pianista Carreño –puede que se tratara de la pianista más célebre de la época, la venezolana Teresa Carreño–, con quien “rivalizó en maestría, buen gusto y agilidad” (*El Artista*, 30 de diciembre de 1866, p. 6).

La fecha de 1866, en que De Bengoechea encomendó su educación musical a Monasterio, supuso un giro en su carrera, pues comenzó a orientar sus esfuerzos al terreno de la composición musical –si bien no dejará de lado su actividad como ejecutante de piano–. De dicha fecha data la primera composición de que nos ha llegado noticia, la *Gran fantasía sobre motivos de ‘La Africana’*, obra para piano sobre la que se afirmaba: “no sabemos qué admirar más, si el talento con que los motivos están escogidos y combinados, o la manera hábil y nueva como están desarrollados” (J., 15 de junio de 1866, p. 5). De la misma fecha data otra *Fantasía*, ahora sobre motivos de *Rigoletto* (*El Artista*, 7 de noviembre de 1867, p. 6). Pero, sin duda, la obra que elevó a Bengoechea a la fama como compositora fue su *Misa a 4 voces y orquesta en Si bemol mayor*, estrenada el 26 de mayo de 1867 y dirigida por Daroca, “una obra que no se atrevió a confiar a su antiguo amigo y nuevo maestro, acaso por temor a la europea y excepcional autoridad del gran Monasterio” (*Ilustración musical hispano-americana*, 4 de junio de 1889, p. 82), personalidad que terminaría emitiendo un juicio muy positivo de la obra. Aunque no es objeto de este trabajo, cabe mencionar que se trata de una misa que obtuvo una amplia y positiva recepción, siendo comentada y analizada en diversas fuentes hemerográficas, de entre las que destacó *El Artista*. Dichas fuentes coinciden en

<sup>4</sup> Véase, a modo de ejemplo, el concierto dado a beneficio de la Casa de huérfanos de la Santa Infancia de Jesús (*La Época*, 18 de mayo de 1865, p. 3).

<sup>5</sup> Se trata, con toda probabilidad, de la titulada *El triunfo de España*, dedicada a Isabel II, una obra que exalta el sentimiento nacional.

la inspiración, la delicadeza, la sobriedad –y, al mismo tiempo, exquisitez– y el sentimiento con que fue compuesta, en la que desde el principio “hasta el último acorde de tan bella partitura, ni un momento decae su interés” (Olivares Biec, 1 de junio de 1867, p. 7); para algunos, la misa de Bengoechea fue “una de las pocas buenas obras de ese género que se han compuesto en este tiempo entre nosotros que aún conservamos las grandes tradiciones de Victoria” (Vildósola [Daroca], 27 de mayo de 1867, p. 3).

De gran interés es la crítica anónima a la misa publicada en la *Revista y Gaceta Musical* (2 de junio de 1867, p. 114) por las referencias que hace al cultivo del arte por parte del “bello sexo”. En ella, el autor comenta que las bellas artes, y especialmente la música, por su naturaleza delicada, se prestan por sí solas a dar realce a la mujer, ya que ensalzan sus dotes, haciéndola una mujer “pura, honesta y virtuosa”. Tras hacer una serie de consideraciones sobre el cultivo de la música por parte de las mujeres, especialmente en el canto, se lamenta del hecho de que a la mujer no se le haya tenido la estima que merece en la historia, a pesar de que posee “todos los requisitos y cualidades necesarias para sobresalir en trabajos intrincados y difíciles, como la composición musical”, como Bengoechea había demostrado. A pesar de ello, son sintomáticas las palabras con las que da fin a su artículo, augurando a la autora que, de seguir por ese camino, “merecerá bien del arte y de los amantes del progreso intelectual del bello sexo”. Con ello, da a entender que las mujeres aún no habían demostrado su valía en el terreno intelectual y, por este motivo, trabajos artísticos como la misa de Bengoechea contribuirían a introducirlas en el *progreso*. No obstante, se trata de una crítica fundamental para el conocimiento de la obra de esta compositora –más aun teniendo en cuenta que actualmente la misa permanece sin localizar–, ya que, junto a la realizada por Cuenca (7 de junio de 1867, pp. 1-2), constituye un análisis valioso y muy completo de la obra. Esta misa volvería a representarse, al menos, una vez más, en enero de 1875 en la Iglesia de Montserrat de Madrid y bajo la dirección de Casimiro Espino (*El Imparcial*, 24 de enero de 1875, p. 2), quien se había encargado poco tiempo antes, como veremos más adelante, de la orquestación de su *Capricho* para piano, lo cual es una muestra del afecto o confianza existente entre ambos.

Después de este gran estreno, Soledad De Bengoechea se marchó a Bilbao, la tierra natal de sus padres, donde, ya a finales de 1867, se nos informa de un concierto donde tomó parte interpretando su fantasía sobre motivos de *Rigoletto*, entre otras piezas (*El Artista*, 7 de noviembre de 1867, p. 6). Allí recibió lecciones del célebre organista y compositor Nicolás Ledesma, especialmente en materia de armonía e instrumentación (*Ilustración musical hispano-americana*, 4 de junio de 1889, p. 82), un magisterio que resultaría fundamental en su carrera, pues pronto se embarcaría en el género de la música para orquesta. En Bilbao compuso un arreglo para violín, violoncello y piano sobre la canción religiosa de Gounod titulada *Jésus de Nazareth*<sup>6</sup>, así como las obras tituladas *Scherzo* y *Gran vals de concierto* –para piano–, una nueva misa –*Misa de Santa Cecilia*–, esta vez en colaboración –ella se encargaría del *Kyrie* y el *Christe*–, estrenada el 22 de noviembre de 1869 en dicha ciudad (González Ribot, Gutiérrez

---

<sup>6</sup> Sobre dicho arreglo es interesante el análisis que realizó Camps y Soler (*El Artista*, 7 de diciembre de 1868, p. 6).

Dorado y Marcos Patiño, 2008, p. 181), así como una nueva fantasía para piano, esta vez sobre motivos de *Fausto* de Gounod (Goizueta, 30 de enero de 1873, p. 4).

En Bilbao permanecería hasta el 12 de abril de 1872, fecha en la que regresó a Madrid (*La Iberia*, 13 de abril de 1872, p. 3). A partir de este momento pudo dedicarse plenamente a la actividad compositiva, de forma que concibió una *Serenata para cuatro voces solas* (Goizueta, 20 de septiembre de 1884, p. 1), una *Marcha fúnebre* (Goizueta, *idem*)<sup>7</sup>, el *Capricho-scherzo* para piano<sup>8</sup> –que será instrumentado por Espino y, por tanto, objeto de nuestro análisis–, la romanza *Les larmes* –escrita para la soprano María Sass y estrenada en el Conservatorio en 1873–<sup>9</sup>, y su primera obra orquestal, titulada *Géneviève (mélodie)*, (*El Gobierno*, 28 de mayo de 1873, p. 3). En verano-otoño de 1873 viajó a París (Sobrino, 1999:362), donde permaneció tan solo unos meses –a comienzos del año siguiente ya se anuncia su regreso a Madrid<sup>10</sup>–, aunque fue tiempo suficiente para componer el resto de su obra para orquesta: la *Marcha triunfal* y la obertura *Sybilie*.

De su etapa posterior a la estancia parisina datan obras de diversos géneros, algunas de ellas destacadas: la *Melodía para violín* –estrenada por Espino en marzo de 1874 en el Conservatorio– (*La Iberia*, 27 de marzo de 1874, p. 3); las obras líricas *Flor de los cielos*, *El gran día* –subtituladas *balada*, con letra de Narciso Serra; estrenadas ambas el 5 de abril de 1874 en el Teatro de la Zarzuela– (*La Iberia*, 7 de abril de 1874, p. 4)<sup>11</sup>, *Los dos sargentos franceses* –en colaboración con Mazzucatto y Casimiro Espino –este último, recordemos, autor de la versión para orquesta de *Capricho*–, Soledad compuso tan solo un número– (Cortázar, julio de 1875, p. 430) y *A la fuerza ahorcan* –la de mayor éxito, estrenada el 6 de marzo de 1876 en el Teatro de la Zarzuela– (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 7 de marzo de 1876, p. 4)<sup>12</sup>; un *Concierto para piano y orquesta* –estrenado en junio de 1874 por la Sociedad Filarmónica– (Asmodeo, 5 de junio de 1874, p. 3); un *Vals brillante* (*La Iberia*, 15 de junio de 1884, p. 3); una *Mazurka* –la última obra de Soledad De Bengoechea, compuesta expresamente para la joven pianista María Luisa Guerra y estrenada por ella misma en abril de 1893– (*La Justicia*, 4 de abril de 1893, p. 1); y las obras religiosas *Bendita sea tu pureza* –obra para soprano, coro de voces claras y arpa, estrenada en diciembre de 1875– (Sepúlveda,

---

<sup>7</sup> La *Marcha fúnebre* de Soledad Bengoechea fue ejecutada –y, probablemente, también estrenada– por la banda del regimiento en septiembre de 1884, con motivo del sepelio del general Antonio López de Letona y Lamas (*La Palma de Cádiz*, 20 de septiembre de 1884, p. 1).

<sup>8</sup> Publicado en 1872 por E. Abad.

<sup>9</sup> Goizueta (30 de enero de 1873, p. 4) habla de la influencia de Schubert en el carácter de la melodía, pieza de una “feliz inspiración [que, si] fuera conocida, es seguro que figuraría en todos los programas de conciertos y en las *soirées* o tertulias”.

<sup>10</sup> A finales de enero de 1874 ya se estaba ensayando en el Teatro de la Zarzuela su primera obra lírica, la balada titulada *Flor de los Cielos* (*La Discusión*, 28 de enero de 1874, p. 3).

<sup>11</sup> La partitura de *Flor de los cielos* fue calificada por Goizueta (11 de abril de 1874, p. 1) de “joya musical, [...] de una delicadeza suma, de un sentimiento exquisito”. Asimismo, se destacaron los “acompañamientos de depurado clasicismo y melodías de corte del gusto italiano; [...] hábil combinación del instrumental; belleza melódica en el canto y cuidadosa atención al acompañamiento orquestal” (Cortázar, julio de 1874, pp. 278-279).

<sup>12</sup> En el mismo mes de marzo, Soledad compuso una fantasía para violín sobre motivos de *A la fuerza ahorcan*, estrenada también en el mismo Teatro de la Zarzuela (*La Correspondencia de España*, 30 de marzo de 1876, p. 1).

14 de diciembre de 1875, p. 366)<sup>13</sup>, un *O salutaris* –a dúo, publicado por Antonio Romero en 1881 pero estrenado también en 1875– (Sepúlveda, *idem*), un *Ave Verum*<sup>14</sup> y una *Salve* –estrenada en mayo de 1892– (Isela, 27 de mayo de 1892, p. 2).

Interés aparte merece la crítica que, bajo el pseudónimo de “Un músico viejo”, se publicó en el periódico *La raza latina* sobre *A la fuerza ahorcan*. En la misma línea que el crítico de la *Revista y Gaceta Musical* al comentar la *Misa a cuatro voces*, el autor anónimo comentaba: “esta pieza, lejos de parecer obra de una señorita, podía pertenecer lo mismo a alguno de los más afamados compositores, y así es que el público se mostró satisfecho de ella” (Un músico viejo [pseud.], 31 de marzo de 1876, pp. 12-13)<sup>15</sup>. En la misma línea encontramos la crítica a la obra, también anónima, aparecida en la *Ilustración musical hispano-americana* (4 de junio de 1889, p. 82): para él, las piezas de la zarzuela estaban “escritas con una inspiración, una novedad, y una maestría superiores a lo que generalmente suele esperarse de una mujer, por privilegiada que ésta sea”. Se trata de comentarios directos y sin ambages, pero que reflejan la mentalidad de la época.

Por lo que respecta a su faceta de intérprete, su actividad se redujo tras su regreso de París, probablemente con el objetivo de centrarse en exclusiva en el terreno de la composición. Así, la siguiente noticia de prensa que informa de ello no llega hasta diciembre de 1882, fecha en la que participó como pianista acompañante en un acto ligado a la Unión Católica, cerrado casi en exclusiva al público femenino (*La Correspondencia de España*, 18 de diciembre de 1882, p. 1). Pocos días más tarde, también figura como parte activa de un concierto organizado por dicha Unión, en el que se ejecutó una selección de números del *Mesías* de Haendel y la *Sonata no. 30 en Mi mayor* (op. 109) de Beethoven. En esta ocasión, la propia Bengoechea se encargó de supervisar los ensayos y de reducir las partes de orquesta para piano y harmonium (*La Unión*, 5 de enero de 1883, p. 3). La última noticia respecto a su actividad como intérprete es de abril de 1884, fecha en la que participó como pianista acompañante en un concierto a beneficio de los pobres de la parroquia de San Ildefonso, celebrado en el salón del Conservatorio (*La Correspondencia de España*, 18 de abril de 1884, p. 3).

Como hemos podido observar, desde la década de 1880 y hasta la fecha de su fallecimiento, que tuvo lugar el 15 de octubre de 1894 (*La Correspondencia de España*, 16 de octubre de 1894, p. 3), la participación de Soledad De Bengoechea en la vida musical de la capital se redujo considerablemente, sin duda con motivo de su casamiento con Carlos de Cármena, momento a partir del cual debió dedicarse a las labores domésticas.

---

<sup>13</sup> Probablemente se trate de una de las dos salutations que dedicó a la Santísima Virgen.

<sup>14</sup> Publicado por Antonio Romero en 1876.

<sup>15</sup> No obstante, se trata igualmente de un documento de gran valor para el conocimiento de la estructura, estilo y características generales de la obra, por cuanto la describe detalladamente y, asimismo, la obra aún no ha sido localizada. Por su interés, cabe destacar su descripción del *racconto* del tenor y el cuarteto de hombres solos al final del segundo acto: “Hay en aquél cierta filosofía, cierta profunda correspondencia entre la letra y la música, cierto carácter descriptivo en ésta sin que la idea deje de ser bella y adecuada, que cualquier maestro, por respetable que sea, debía alegrarse de ser su autor. Conócese que la joven compositora ha estudiado en las obras maestras, y que no han sido estériles sus esfuerzos. El cuarteto es sentido y bella la melodía de su andante”.



## Contextualización y análisis de las obras orquestales de Soledad De Bengoechea

La primera obra orquestal de Soledad De Bengoechea, titulada *Capricho*<sup>16</sup>, es en realidad una adaptación para orquesta realizada por Casimiro Espino de la versión original, pensada por la compositora para piano solo con el título de *Capricho-scherzo* y publicada por E. Abad a principios de 1872. Probablemente fue el propio Espino quien se interesó en arreglar la obra, ya que la adaptación que realizó fue estrenada poco tiempo después, el 24 de julio de 1872, como parte del XIV concierto de la Sociedad de Conciertos, dado en el Jardín del Retiro bajo la dirección de Rosendo Dalmau. A pesar de tratarse de una obra de gran sencillez y poco ambiciosa, los oyentes elogiaron la partitura de la compositora, para quienes demostró “poseer profundos y envidiables conocimientos en el divino arte” (*La Independencia española*, 26 de julio de 1872, p. 3), de forma que debió repetirse –junto a otras cuatro de las obras que componían el programa–<sup>17</sup>. Por este motivo, y por el influjo que ejercería en sus obras posteriores, hemos considerado conveniente para nuestro objeto de estudio analizar también esta obra.

El estilo adoptado está completamente endeudado con el lenguaje pianístico de comienzos del s. XIX; Sobrino establece acertadamente algún paralelismo entre esta obra y las *Kinderszenen* de Schumann o algunas obras sencillas de Chopin (Sobrino, 1999:362-363). Ello se debe, principalmente, a la sencillez de los temas que componen cada una de las tres secciones diferenciadas en que está dividida la obra, A-B-C-A'-Coda –véase la Fig. 1–, los cuales están formados por dos frases, por lo general abierta y cerrada –la segunda de ellas casi siempre evoluciona a partir del material de la primera–, que respetan además en todos los casos la cuadratura clásica. Su cantabilidad y claridad, que nunca es oscurecida por la tonalidad –todos los temas están escritos en el tono principal de la obra, La mayor–, nos remite de nuevo al clasicismo vienés, de forma que la vena romántica se deja notar únicamente en la armonización de la melodía, donde asoma ya el gusto de Bengoechea por la modulación por terceras –en este caso, en los temas ideados para la sección A–, un recurso que utilizará cada vez con mayor profusión, como veremos más adelante; en otros casos, las modulaciones suceden al homónimo menor –como ocurre con el segundo tema asignado a la sección B– o a la subdominante, pero, y esto es esclarecedor del estilo adoptado, nunca lo hacen a la dominante<sup>18</sup>. Por otro lado, el influjo de la música de finales del XVIII se deja notar, del mismo modo, en la composición interna de cada una de las secciones, dotadas cada una de ellas –excepto la C– de dos temas diferenciados –al modo de la zona de la exposición en las sonatas bitemáticas mozartianas, si bien la

<sup>16</sup> Para el análisis de esta obra se ha utilizado tanto la versión para piano solo (Bengoechea, [1872a]) como el arreglo orquestal realizado por Espino (Bengoechea, [1872b]).

<sup>17</sup> Junto a la obra de Bengoechea figuraron la obertura de la ópera *La Circassienne* (Auber), la marcha fúnebre de Chopin, la obertura *Egmont* de Beethoven, una fantasía sobre motivos de la ópera *Dinorah* –realizada por Torá–, la obertura de la ópera *L'étoile du Nord*, el himno del imperio austrohúngaro *Gott erhalte Franz den Kaiser* de Haydn y *Die Typographen* (vals) de Philipp Fahrback (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 24 de julio de 1872, p. 4).

<sup>18</sup> Esto sucede en las secciones B y C.

forma sonata no es adoptada por Bengoechea en ninguna de sus obras orquestales–, los cuales aparecen siempre repetidos, excepto en lo que podría denominarse reexposición (A'). Este modo de estructurar la obra, mediante una sucesión de temas diferenciados a los que no sucede ningún tipo de desarrollo ni tampoco fragmento puente alguno, nos remite a la tradición de la *suite* de danzas. De entre los temas destaca el primero de ellos –denominado a–, de clara adscripción clásica, así como el único que compone la sección C –escrito sobre la subdominante, Re Mayor–, de cierto carácter folclórico no sólo por estar escrito en compás ternario y tempo rápido, sino por quedar acentuado en determinados momentos el pulso débil del compás (cc. 110-114) y por las notas de adorno a modo de floreo al final de la frase (c. 120).

|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|------------|--------------------------------------------------------------------------------------------|---|------|----|------|----|----|-----|----|--------|----|----|-----|
| Compás     | 1                                                                                          | 9 | 17   | 25 | 33   | 41 | 49 | 57  | 57 | 72     | 80 | 88 | 96  |
| Estructura | A (a1 - a2 :    : b1 - b2 :    a1 - a2) - B (c1 - c2 :    : + c2' - d1 - d2 :    c1 - c2') |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
| Armonía    | A,f#                                                                                       | A | A,C# | A  | A,f# | A  | A  | A,D |    | a..... |    | A  | A,D |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            |                                                                                            |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |
|            | </                                                                                         |   |      |    |      |    |    |     |    |        |    |    |     |

Fig. 1. Plan estructural y armónico de Capricho

En cuanto a *Généviève*<sup>19</sup>, escrita para pequeña orquesta –sobre la formación romántica de mediados de siglo, cabe destacar la particularidad de que presenta una sola flauta, un solo fagot, dos trompas (en lugar de cuatro) y queda ausente de trombones, si bien introduce el arpa (instrumento presente en las tres obras que ella misma orquestó)–, sería compuesta en 1873, antes de su estancia en París. De hecho, fue estrenada el mes de mayo en la Escuela Nacional de Música –conservatorio de Madrid– en un concierto a beneficio del violinista Casimiro Espino (*El Gobierno*, 28 de mayo de 1873, p. 3). Se trata de una obra de pequeñas dimensiones –102 compases de duración–, escrita en mi menor, que presenta una estructuración sencilla, ternaria (A-B-A'), precedida de una introducción con una cadencia a solo escrita para flauta. No obstante, si la comparamos con el resto de su producción orquestal, ofrece una original orquestación, con texturas variadas y que presentan diversas combinaciones entre la madera y la cuerda, tendentes al protagonismo de la primera, lo cual otorga una gran calidez a la obra. A destacar en este sentido es la introducción, que presenta una economía de medios donde se muestra, por un lado, al oboe y los clarinetes que obtienen respuesta de las cuerdas y, por el otro, el original dibujo de la virtuosa línea melódica asignada a la flauta sola.

Otro rasgo a destacar es la inspirada melodía –de ahí el subtítulo de la obra, *mélodie*– a partir de la cual se construye la sección principal A, de carácter melancólico

<sup>19</sup> Para el análisis de esta obra se ha utilizado la partitura y particellas conservadas en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, con el número de inventario 1/15459.

y apasionado, a cargo de la flauta y el oboe en primer término, a los que se suman los primeros violines y después también el clarinete –en este último caso, en la reexposición–.



Fig. 2. Segunda frase del tema A de la obra *Généviève*

Este carácter es potenciado, por un lado, por el nervioso acompañamiento en la cuerda con arcadas rápidas a contratiempo –partido entre el registro medio y grave– y, por el otro, por la armonía, que incide en la sensible con séptima disminuida –véanse los cc. 21 y 36 al 38–, un carácter que alcanza su máximo grado de expresión en el gran *crescendo e affrettando* con el que se llega al clímax (cc. 35-39). Asimismo, se trata de un tema que rompe originalmente la cuadratura de frase (1+3+1 compases) y que evoluciona posteriormente mediante el desarrollo de su motivo principal, dando lugar a una melodía de amplio vuelo de rasgos italianos, como si de un aria se tratase. De hecho, el procedimiento de alargamiento melódico a partir de la transformación de un motivo principal de corta duración es característico de compositores como Donizetti (Zanolini, 1983:788). No obstante, la transposición de lo lírico al terreno orquestal nos remite a obras en la misma línea, como los *Lieder ohne Worte* de Felix y de Fanny Mendelssohn –aunque concebidas, en este caso, para piano–. De hecho, gracias al crítico Goizueta (30 de enero de 1873, p. 4) se sabe que Soledad De Bengoechea tenía una predilección por las obras del primero de ellos.

En cuanto a la sección B, contrasta en carácter con la anterior al presentar un tema dulce en el relativo mayor –ahora a cargo de la flauta y el clarinete y después los violines primeros–, que es pronto desarrollado y que está acompañado en todo momento por los rápidos arpeggios del arpa. El contraste no sólo sucede en la instrumentación, la línea melódica y la tonalidad, sino también en el tipo de armonía utilizada, pues si en la primera sección destacaba la sonoridad de sensible, en ésta lo hace la de subdominante. Tanto el tema –muy corto, de 4 compases– como su desarrollo son repetidos después íntegramente, aunque con ligeras variaciones en la orquestación –en este caso, con la inclusión de un contrapunto melódico en el oboe y el violoncello–, un procedimiento, como veremos más adelante, recurrente en la producción de Bengoechea. Lo mismo sucede con la reexposición de A, que es reorquestada especialmente en el momento más apasionado –el del desarrollo–, con la inclusión de motivos nuevos en el fagot y la trompa que contraponen al tema, imprimiendo en él una mayor tensión. La Coda

destaca por la inclusión de momentos de ambigüedad tonal –juego menor-mayor de tónica– y en el carácter, gracias también al uso de la sensible con séptima disminuida, pero que resuelve finalmente en Mi Mayor, un procedimiento también en deuda con la tradición operística italiana de la primera mitad de siglo (Budden, 1986: 28).

|                   |                                                                                                                                               |    |       |    |       |    |    |             |
|-------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|-------|----|-------|----|----|-------------|
| <b>Compás</b>     | 1                                                                                                                                             | 19 | 24    | 41 | 68    | 71 | 76 | 92          |
| <b>Estructura</b> | <b>Intr.</b> (libre, con cad) - <b>A</b> (a - a' + desarr.) - <b>B</b> (b + desarr. :    - puen) - <b>A'</b> (a - a' + desarr.) - <b>Coda</b> |    |       |    |       |    |    |             |
| <b>Armonía</b>    | e                                                                                                                                             | e  | G,a,e | G  | C,B,G | e  | e  | G,a,e E,e,E |

Fig. 3. Plan estructural y armónico de *Généviève*

Con respecto a la *Marcha Triunfal*<sup>20</sup>, realizada a finales de 1873 y que finalmente dedicaría Bengoechea “al advenimiento al trono de S. M. el rey D. Alfonso XII”, sería estrenada ya el 14 de enero de 1875, bajo la dirección de Maimó, con motivo de la entrada del rey en Madrid tras su proclamación (*La Iberia*, 6 de enero de 1875, p. 3). La marcha no volvería a reponerse hasta marzo de 1881, alcanzando un éxito mediano (Todo y Herrero, 18 de mayo de 1881, p. 3) en un concierto dado por la Sociedad de Conciertos en el Teatro y Circo del Príncipe Alfonso y dirigido por Mariano Vázquez (*La Iberia*, 13 de marzo de 1881, p. 3). Aunque parece que en principio fue recibida con indiferencia, durante los años el interés general aumentó, hasta el punto de convertirse en la obra orquestal de Soledad de Bengoechea más interpretada. Así, en marzo de 1883 fue ejecutada –la prensa señala erróneamente que fue por vez primera– en el Teatro Apolo por la Unión Artístico-Musical, dirigida por Espino, en un concierto a beneficio de las escuelas católicas gratuitas y con presencia de la realeza (*La Época*, 27 de marzo de 1883, p. 3); tres meses más tarde, la misma Unión incluiría la marcha en su primer concierto estival dado en los Jardines del Retiro, dirigida también por Espino (*La Iberia*, 19 de junio de 1883, p. 3) –de nuevo, aparecen ligadas ambas figuras–; el 14 de agosto, Espino volvería a incluirla en un nuevo concierto (*La Iberia*, 14 de agosto de 1883, p. 3), y al año siguiente, la *Marcha Triunfal* volvería a figurar, esta vez, en un concierto ofrecido en el Teatro del Príncipe Alfonso (*La Iberia*, 13 de abril de 1884, p. 3). Finalmente, en agosto de 1885 se volvió a ejecutar, esta vez por la Unión Artístico-Musical en el Jardín del Retiro, dirigida por el maestro Espino; el programa incluyó otra obra de la compositora, la *Gran fantasía de La Africana* (*El Liberal*, 30 de agosto de 1885, p. 4).

|                   |                                                                                                                     |       |     |     |                |        |    |                       |         |    |    |    |
|-------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|-----|-----|----------------|--------|----|-----------------------|---------|----|----|----|
| <b>Compás</b>     | 1                                                                                                                   | 6     | 11  | 15  | 21             | 29     | 37 | 41                    | 47      | 63 | 72 | 81 |
| <b>Estructura</b> | <b>Intr.</b> (a - a' - b1 + puen) - <b>A</b> (c - desarr. - b1 + puen) - <b>B</b> (d - desarr. d - b1 + nuevo puen) |       |     |     |                |        |    |                       |         |    |    |    |
| <b>Armonía</b>    | <b>Ab</b>                                                                                                           | c, Eb | Eb  |     | Ab             | fm, Eb | Eb |                       | Ab,C,Ab | Ab |    | Bb |
|                   | 92                                                                                                                  | 100   | 108 | 112 | 118            | 126    |    | 141                   |         |    |    |    |
|                   | <b>A'</b> (c' - desarr. b1 + puen) - <b>B'</b> (d - desarr. d) - <b>Coda</b>                                        |       |     |     |                |        |    |                       |         |    |    |    |
|                   | <b>Eb</b>                                                                                                           | c, Bb | Eb  |     | <b>Ab,C,Ab</b> | Ab     |    | Ab,Eb,f,Ab,Bb,C,Bb,Ab |         |    |    |    |

<sup>20</sup> Para el análisis de la obra se ha utilizado tanto la reducción para piano impresa (Bengoechea, [1883]) como la partitura y particellas manuscritas (Bengoechea, [1873b]).

Fig. 4. Plan estructural y armónico de la Marcha Triunfal

Como puede observarse en la Fig. 4, la estructura general obedece a una forma sencilla consistente en una introducción seguida de las secciones A y B, las cuales son repetidas con algunas variaciones melódicas, orquestales y/o armónicas. Lo mismo sucede con el plan tonal, que presenta la tonalidad principal, así como la de la dominante –en la recapitulación de A–. Dicho plan general en cuanto a la forma se refiere es, como en el resto de las obras orquestales de Bengoechea, fractal, de forma que en cada una de las secciones introduce uno o dos temas bien definidos y diferenciadores –no sólo en carácter, sino también en instrumentación, como indica Sobrino (1999, p. 362) –, formados en este caso a partir de una sola frase de ocho compases –posteriormente serán brevemente desarrollados– regida completamente por la cuadratura clásica. Este principio puede obedecer al deseo por parte de Bengoechea de ofrecer una composición sencilla, de fácil comprensión, en línea con lo esperable para las obras pertenecientes al género de la marcha militar. En este caso, los elementos que permiten otorgarle cohesión son los puentes –con función de dominante– y los motivos que preceden a los mismos –con preferencia por la cadencia plagal sobre la dominante, denominados b1 en el esquema general–, los cuales sirven de nexo entre cada una de las secciones.

Tal y como apuntaron algunos críticos de la época, la marcha de Soledad de Bengoechea presenta un claro influjo de Meyerbeer (E. M., 16 de marzo de 1881, p. 3). Podemos pensar en la marcha de la coronación del acto IV de la ópera *Le Prophète*, que ofrece dos temas contrastantes, majestuoso y dulce, así como una gran presencia de los procesos modulantes por terceras. No obstante, se trata de una tradición bien extendida que podemos encontrar en otras óperas precedentes como, por ejemplo, *Mosè in Egitto*, cuya marcha es un motivo recurrente ya desde el primer acto, o *Faust* de Gounod<sup>21</sup>, por citar ejemplos conocidos –esta última, al igual que la de Meyerbeer y también en el Acto IV, presenta dos temas contrastantes, uno triunfal y el otro dulce–. En deuda con este tipo de composiciones podemos encontrar las llamadas a modo de fanfarria, ritmos con puntillo y tresillos y melodías majestuosas interpretadas en homofonía que contrastan con otros momentos de mayor lirismo; en la obra que nos ocupa, es el caso, en este sentido, del tema con el que está construida la sección A, protagonizado por el viento-madera y la cuerda –con casi total ausencia del metal, excepto cuando es reexpuesto, doblado por el cornetín y con acompañamiento de ritmo de marcha en el resto del metal–, y que contrasta con el asignado a B, majestuoso e interpretado en homofonía por toda la orquesta –en su reexposición cabe destacar la inclusión de la caja militar, así como las estrepitosas escalas en la cuerda aguda–. Interesante es la presencia del arpa, un timbre extraño a las composiciones de este tipo sin una intencionalidad de ambientación oriental –como sí que sucede en muchas de las *grands opéras* francesas o que beben de dicha tradición–; su aparición no ocurre hasta la sección B, para contrastar con el carácter majestuoso del tema, con lo que actúa dulcificándolo. Su uso en esta obra es un claro indicador de las intenciones de la compositora cuando se realizó la

---

<sup>21</sup> Recordemos que la propia compositora realizó una fantasía para piano sobre motivos de esta ópera.

copia de la marcha para ser interpretada por la Sociedad de Conciertos, en un contexto totalmente desligado al desfile militar.



Fig. 5. Primera frase del Tema A de la Marcha Triunfal (Bengoechea, [1883], p. 2).



Fig. 6. Primera frase del Tema B de la Marcha Triunfal (Bengoechea, [1883], p. 6).

Desde el punto de vista armónico, encontramos también un rasgo típico de este género de obras, muy en deuda igualmente con la tradición de la primera mitad del s. XIX –la mencionada marcha de Rossini es un claro ejemplo de ello–, y es el recurso al retardo de la cadencia perfecta que resuelve en la parte semifuerte del compás<sup>22</sup>. Se trata de un recurso utilizado por Soledad de Bengoechea de forma plenamente consciente y que, por tanto, no se encuentra en el resto de su producción orquestal. Otro rasgo subrayable, común también al resto de dicha producción, es el uso de apoyaturas –muy

<sup>22</sup> Este recurso lo encontramos en los siguientes compases de la obra de Bengoechea: 27-28, 35-36, 61-62, 98-99 y 106-107.

del gusto de compositores como Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Brahms, entre muchos otros—, que encontramos especialmente en los fragmentos puente —con el fin de acumular tensión, un efecto potenciado con la inclusión de progresiones melódicas ascendentes—, pero también en el desarrollo de los temas principales —véanse, por ejemplo, los cc. 30 al 32—. No obstante, si algo desliga esta composición de la herencia del romanticismo es el gusto por modular por terceras, algo típico de la segunda mitad del XIX y que Soledad De Bengoechea utiliza cada vez con mayor profusión hasta culminar en *Sibylle*, como veremos más adelante. Como podemos apreciar en el esquema, en esta obra escrita en La bemol Mayor es destacable la recurrencia no sólo al relativo menor y a su dominante, sino también a Do menor, unos giros que la autora utiliza para construir tanto el motivo introductorio como los temas asociados a las secciones A y B. Esto es una clara muestra de que Soledad De Bengoechea estaba al tanto de los progresos en el terreno armónico que se habían hecho en el resto de Europa, aunque sus procedimientos de orquestación y estructuración siguieran anclados en el primer romanticismo —probablemente fruto del repertorio que ella misma interpretaba al piano, centrado en dicho período—.

Finalmente, respecto a *Sibylle*<sup>23</sup>, también la compuso Bengoechea durante su estancia en París —la partitura está firmada el 1 de noviembre de 1873—. Se trata de su obra orquestal más ambiciosa, si bien no resultaría la más interpretada. Fue estrenada también por la Sociedad de Conciertos, en el cuarto concierto de la temporada —el 7 de marzo de 1875— en el teatro-circo del Príncipe Alfonso y bajo la dirección de Jesús de Monasterio (*La Correspondencia de España*, 7 de marzo de 1875, p. 8). Tras reponerse al mes siguiente de su estreno dentro de un programa dedicado exclusivamente a obras de compositores españoles (*La Época*, 10 de abril de 1875, p. 4), la obertura *Sybylle* se ejecutaría por última vez en los conciertos veraniegos de los jardines del Retiro el mismo año, el 22 de julio, esta vez bajo la dirección de Oudrid (*El Globo*, 22 de julio de 1875, p. 3). A pesar de las pocas ejecuciones de que gozó, la noche de su estreno la obra obtuvo el beneplácito de la repetición, al parecer, más por afinidad o condescendencia con la compositora que a petición de los oyentes. Así lo expresaba el autor anónimo de la crítica del periódico *El Imparcial* (8 de marzo de 1875, p. 4):

De estas obras<sup>24</sup> se repitieron la *Marcha fúnebre* de Chopin, el andante de la *Sinfonía* de Beethoven [se refiere a la primera] y la nueva obertura *Sibylle* de la señorita Bengoechea. La repetición de esta última dio por resultado una tenaz *lucha entre la galantería y el arte*, que en interés de la Sociedad de Conciertos *no quisiéramos ver reproducida* [la cursiva es nuestra].

La obertura, escrita en Re menor, presenta tres secciones bien diferenciadas, dos de las cuales —las dos últimas— son reexpuestas: Intr. - A - B - C - B' - C' - Coda. Como en el resto de las obras orquestales de Soledad, las secciones se pueden subdividir en diversos episodios y temas. Estos últimos, al igual que sucede en su obra *Généviève*,

<sup>23</sup> Para el análisis de la obra, se ha utilizado la partitura y particellas manuscritas conservadas en el Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Leg. 146 y 374.

<sup>24</sup> El programa incluía, además de la obra de Soledad de Bengoechea, la obertura de la ópera cómica *Le diable au moulin* (Gevaert), la *Marcha fúnebre* de Chopin, la obertura de la ópera *Semiramide* (Rossini), la *Sinfonía n.º 1* de Beethoven, el *minuetto* del *Cuarteto en Si bemol Mayor* (George Onslow) y una *Polonesa* de Meyerbeer (*La Correspondencia de España*, 7 de marzo de 1875, p. 8).

quedan identificados exclusivamente con cada una de las secciones. No obstante, encontramos una evolución respecto a sus obras anteriores que se deja notar a todos los niveles, como subrayó, de nuevo, *El Imparcial* (8 de marzo de 1875, p. 4): “[...] y después de consignar que *un amigo indiscreto es peor que un enemigo declarado* para el buen éxito de cualquiera [sic] obra, diremos que en la de la señorita Bengoechea se notan algunos adelantos relativamente a otras composiciones que de esta distinguida aficionada hemos oído [...]”.

|                   |                                                                                              |     |     |     |     |     |                   |
|-------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|-----|-----|-----|-----|-------------------|
| <b>Compás</b>     | 1                                                                                            | 15  | 49  | 60  | 70  | 84  | 98                |
| <b>Estructura</b> | <b>Intr.</b> (m1 + desarr.) – <b>A</b> (a1 - a2 - desarr. a - a2' - Coda m1)                 |     |     |     |     |     |                   |
| <b>Armonía</b>    | d,a,A,d,B,D,d,D <b>DM</b> ...f#,b,D    A,f,A    D,f#,b,e,D    D,d,D                          |     |     |     |     |     |                   |
|                   | 114                                                                                          | 176 | 193 | 204 | 241 | 249 | 286               |
|                   | <b>B</b> (intr. m2 - b1 - b2 - desarr. b1) – <b>C</b> (c1 - c2 - Coda)                       |     |     |     |     |     |                   |
|                   | D,F#,f#,D,A    D    D,f#,D    f#,F#,f#,A,F# <b>b</b> ,D    b,F#,b.....D,f#,b,D               |     |     |     |     |     |                   |
|                   | 317                                                                                          | 333 | 344 | 384 | 411 | 427 | 450    458    495 |
|                   | <b>B'</b> (b1' - b2 - desarr. b1' + m2 + b2 - b1 - b2) – <b>C'</b> (c1' - c2') - <b>Coda</b> |     |     |     |     |     |                   |
|                   | F#,d#    B,d#    b..... <b>D</b> F#,A,D    D    d,F    d,A,d    d,Eb,d,D                     |     |     |     |     |     |                   |

Fig. 7. Plan estructural y armónico de Sibylle.

Así, ya no encontramos una sucesión de temas, sino que las secciones de desarrollo –incluidas en la introducción y en las partes A y B– son más extensas y ofrecen un mayor interés; asimismo, la compositora hace uso de motivos cortos que no dan lugar a temas bien definidos, sino que su función es la de posibilitar la inventiva musical y la de conseguir una mayor coherencia. Este trabajo motivico está ligado a las secciones introductorias –en este caso, el que da inicio a la obra, m1, y el que da paso a la sección B, m2–, pero será un material que Bengoechea reutilizará en otras ocasiones; en concreto, el motivo introductorio –m1, sombrío, construido sobre una apoyatura– aparecerá en la Coda de la sección A, a modo de recuerdo lejano –cc. 104-106, en los fagotes y violoncellos–, mientras que el diseñado para la amplia introducción de la sección B –m2, solemne y *brillante*, siempre a cargo del viento metal a modo de llamada– será reutilizado en la zona de desarrollo durante la reexposición (B').



Fig. 8. Motivos m1 y m2 de Sibylle, respectivamente.

Respecto a los temas en sí mismos, son más elaborados y se desligan de la cuadratura de frase, como veremos más adelante. La orquestación, que se sirve de la plantilla romántica típica de mediados de siglo –incluida el arpa–, está también mucho más cuidada que en el resto de su producción orquestal: existe una mayor independencia entre la cuerda y el viento-madera –a veces actúan de forma independiente, otras



intercambian sus funciones melódica y de acompañamiento, y en otros muchos casos no se recurre a la familia al completo, sino que puede cobrar protagonismo tanto el registro agudo como el grave–, el metal ejerce su propio papel en los momentos en los que éste es requerido –especialmente en la noble y solemne sección B, pero también en las codas– y se utiliza un mayor número de técnicas interpretativas o de expresión y cambios de agógica y dinámica.

En cuanto a la armonía, va perfectamente acompasada con las propuestas venidas de Francia –sin duda, la estancia en París contribuiría a ello–. Así, el gusto por las modulaciones por terceras, que ya asomaba en sus producciones anteriores, llega aquí a su máximo desarrollo, hasta convertirse en un recurso casi sistemático: estos procesos modulantes son utilizados tanto en la introducción (cc. 28-41) como en las secciones A (cc. 62-65, 66-69, 74-82, 84-89), B (cc. 114-145, 193-233) y C (cc. 241-249, 292-312). Por otro lado, la contraposición modal mayor-menor es un rasgo también a destacar, especialmente operada sobre la tónica y la dominante –la introducción a la obra, así como la zona de desarrollo de la sección B (cc. 201 al 240), son buenos ejemplos de ello–. A ello cabe añadir el profuso uso de séptimas sobre sensible –tanto de la tónica como de la medianta –consecuencia de la modulación por terceras–, pero también de otros grados–, especialmente en las secciones introductorias y los desarrollos, así como la presencia de apoyaturas, que en algunos momentos se hace constante –véase, a modo de ejemplo, el fragmento puente que conduce al tema principal asociado a la sección B (cc. 163 al 175) o la coda de la sección C (cc. 287 al 304) –. Debido a la mayor complejidad que presenta esta obra, procederemos a analizar cada una de las secciones que la componen:

Es de gran interés la introducción, con un inicio sombrío o fúnebre en Re menor –a partir del motivo m1, ya comentado– a cargo de los fagotes y la cuerda grave, un carácter subrayado por la presencia de las séptimas disminuidas sobre las sensibles de la tónica y la medianta. La evolución de este motivo desemboca pronto en una zona de gran tensión sobre la sensible de la sensible, *marcato e molto affrettando*, que conduce a un episodio modulante de gran originalidad armónica –por su inestabilidad tonal– y delicada orquestación, en la que destaca el trabajo imitativo conseguido entre la cuerda y el viento madera.

A modo de contraste, la sección A experimenta un cambio de tonalidad a Re Mayor, momento en que encontramos un tema dulce ejecutado en la flauta y el oboe, acompañados por arpeggios en el arpa y por las cuerdas en *pizzicato* a contratiempo. La melodía, que rompe la cuadratura de frase –la primera frase está estructurada en 8+3 compases, mientras que la segunda se compone de 6+2+2–, parece inspirada en la música popular, no sólo por la buscada sencillez tonal de los acordes que la sustentan –si exceptuamos la modulación por terceras que tiene lugar al final del tema–, sino también por el elemento rítmico, que genera una subversión de los acentos del compás de 6/8 en que está escrita –notas a contratiempo en el pulso fuerte y a tiempo en el débil (véanse los cc. 54-56)–. De gran interés es la zona de desarrollo (cc. 70-83), no sólo por la presencia de la séptima disminuida sobre la sensible de la dominante que consigue acentuar el carácter *appassionato* del momento, así como por el plan modulante por

terceras, sino, especialmente, por el constante intercambio imitativo de motivos entre el viento madera y la cuerda. La vuelta al tema principal tendrá lugar ya sólo mediante su segunda frase, ejecutada ahora por el oboe, la trompa y el violoncello y con un acompañamiento totalmente diferente, con trémolos en la cuerda; su desarrollo también es más elaborado, hasta desembocar en la coda de la sección (cc. 98-113), construida a partir de motivos del final de la segunda frase del tema y del motivo que daba inicio a la obra (m1); la aparición del mismo cambia de improvisto el carácter alegre inicial, lo que desemboca en una breve modulación a la menor de tónica pero que pronto resuelve en Re Mayor.

La sección B protagoniza otro gran cambio en el carácter, con una introducción de grandes proporciones (cc. 114-175) ahora noble y solemne con la presencia las llamadas del viento metal. La sola presencia de la fundamental del acorde de tónica, vacía, permite un juego ambiguo de nuevo con la mediantes –Fa sostenido Mayor y menor–. Un gran puente con función de dominante es prolongado junto con un gran *crescendo* y la constante aparición del motivo en el metal, dilatando la tensión hasta conducir a la reafirmación del motivo introductorio inicial, ahora en *fortissimo* y en Re Mayor, sin ambigüedad tonal y desarrollado con ritmos con puntillo, en lo que constituye el momento de mayor solemnidad. De improviso, un *pianissimo* da inicio a un puente con función de dominante, donde el recuerdo de las llamadas en el viento metal se contrapone a rápidos y tensos motivos en los violines y la flauta contruidos casi en su totalidad sobre apoyaturas; este recurso sirve para conducir al tema principal de la sección B, de carácter ligero y gracioso, sin que ello resulte brusco en exceso. Dicho carácter se debe a que está construido, en su primera frase (b1, cc. 176-192), a partir de sencillas arcadas ascendentes y descendentes que se mueven casi por grados conjuntos, sobre un acompañamiento sencillo, acordal; la segunda frase del tema (b2, cc. 193-204) debe su carácter a los mordentes simples y a las notas de adorno que bordean el acorde y que constituyen el material de base del tema en sí mismo. La zona de desarrollo de esta sección está construida a partir de motivos tomados de b1, con los que Soledad vuelve a realizar un gran trabajo imitativo –esta vez entre los violines y el resto de la cuerda–, así como modulante, tendente nuevamente a descansar en el III grado mayor y menor, hasta tal punto que cobra un absoluto protagonismo, transformándose así en la dominante de la siguiente sección.

Dicha sección, C, escrita en Si menor, está protagonizada por un tema melancólico, a modo de lamento, a cargo de los violines –dobladados por el viento madera– con una línea melódica sencilla pero que progresa, de nuevo, modulando por terceras ya en la primera frase –al relativo mayor–. De gran interés es la evolución que experimenta el tema, primero por la ambigüedad armónica que consigue utilizando aisladamente en la melodía las notas del acorde de tónica pero armonizadas con el VI y III grados (cc. 261-263), y después por el amplio vuelo que alcanza la línea melódica a cargo de los primeros violines y los violoncellos, consiguiendo imprimir un gran patetismo (cc. 269-275). Sobrino (1999:362) observa acertadamente la influencia de Mendelssohn en el carácter de este tema, en especial de algunos de los movimientos de sus obras para piano escritos en modo menor. El final de este momento de inspiración lírica conduce a

una coda a la que Bengoechea imprime una gran tensión por el uso constante de séptimas disminuidas sobre la sensible –algunas de ellas, acompañados de acentuadas apoyaturas–, así como por el *più mosso* y el *crescendo* orquestal que subraya la fuerza del registro grave de los metales.

Sin preparación previa, la anterior coda conduce directamente a la reexposición de la sección B. Sin embargo, no se muestra el tema en su estado original, sino que aparece directamente desarrollado, protagonizando un episodio modulante que pasa por la dominante de Si menor, por Re sostenido menor y por la mayor de tónica. Este episodio desemboca en la repetición de la segunda frase del tema, que esta vez sí se muestra literal, aunque transportada a Si Mayor. La zona de desarrollo de B' es diferente a la de B, ahora más elaborada, con presencia de los motivos constitutivos no sólo del tema principal, sino también del introductorio (m2) con carácter de fanfarria –ambos se muestran, incluso, alternados (cc. 367 al 370)–; aquí encontramos, además, una armonía que imprime mayor tensión, no sólo por el uso de las sensibles de distintos grados, sino también por la inclusión de enlaces por cromatismo (véanse los cc. 348-349 y 352-353). La repetición literal de las dos frases (o temas) que caracterizan a esta sección conducen directamente a la reexposición de C (C'), que sucede ahora en Re menor –lo cual posibilitará a Soledad conseguir un círculo cerrado tonalmente hablando–.

La vuelta al tema con carácter de lamento sucede ahora con una orquestación más plena y, por tanto, de mayor efecto, duplicado ahora el tema principal también por el cornetín sobre un acompañamiento de gran movimiento en los fagores, trombones, violoncellos y contrabajos. Tras esta reexposición, la Coda que da fin a la obra (cc. 495-535) ocupa un lugar destacado en la misma. Sus compases iniciales, en Re menor, son implacables, de gran fuerza, y guardan una gran similitud temática y en carácter con la tercera sección de la obertura de *Guillaume Tell* de Rossini (cc. 92-122): las estrepitosas escalas descendentes que se alternan entre el registro agudo y grave de la orquesta, los acordes plenos en homofonía del viento metal, la fuerza y protagonismo melódico que cobra el registro grave y el metal –a los que le son asignadas apoyaturas y un movimiento vivo–, contribuyen a crear una atmósfera de destacada gravedad, antes de finalizar, no obstante, en la mayor de tónica, lo cual está, como hemos ya apuntado, en clara deuda con la tradición operística italiana de la primera mitad de siglo, cuyos números finalizaban, por lo general, en modo mayor a pesar de comenzar en una tonalidad menor.

Por el plan temático se podría decir que la autora nos hace viajar por tres paisajes sonoros diferentes que representan tres emociones distintas: la alegría y dulzura, la nobleza y solemnidad, y la tristeza y melancolía. *Sibylle* está concebida, así, al modo de las oberturas de la ópera decimonónica, en especial la italiana, que no son sino una síntesis de los temas y emociones que encontraremos a lo largo de la obra.

Por tanto, dentro de la producción orquestal de Bengoechea, se trata de su obra de mayor envergadura y la más ambiciosa, tanto desde el punto de vista estructural, como armónico –con un plan tonal global original pero bien cerrado–, de instrumentación y temático. A pesar de ello, así concluía el crítico del *Imparcial* (8 de marzo de 1875, p. 4)

su crítica a esta obra, quizá sin poder valorar en su punto justo el planteamiento de la compositora:

La *Sibylle* en su totalidad no es una concepción de importancia artística: pero tiene ideas agradables, realizadas por su bien entendida instrumentación, que excede en bondad al mérito general de la obra, defecto algún tanto común en el día, que evitará el buen criterio de la señorita Bengoechea en sus composiciones sucesivas.

## Conclusiones

El análisis de las obras orquestales de Soledad De Bengoechea permite situar a la compositora en un lugar relevante dentro del panorama sinfónico español del siglo XIX, no tanto por el volumen o la difusión de su producción como por el interés que suscitan sus soluciones técnicas, su sensibilidad estética y su proceso de apropiación de modelos europeos. Frente a una historiografía que ha tendido a invisibilizar el papel de las mujeres en la creación sinfónica, el estudio de estas cuatro composiciones –*Capricho*, *Géneviève*, *Marcha triunfal* y *Sybil*– desvela una voz autoral consciente de sus medios, capaz de integrar recursos del clasicismo, el primer romanticismo y la gran tradición operística franco-italiana sin caer en la imitación estéril ni en una estética derivativa.

En términos estilísticos, Bengoechea se revela como una compositora de transiciones: su música fluctúa entre la claridad formal de la tradición clásica y los procesos modulantes y el trabajo motivico característico del romanticismo más desarrollado. La evolución desde el lenguaje sencillo y estructuralmente fragmentado del *Capricho*, deudor del piano de salón, hasta la elaborada arquitectura de *Sybil*, que adopta una lógica más integrada y un desarrollo armónico más audaz, es testimonio de un recorrido de maduración artística poco habitual en las compositoras españolas del periodo. Este trayecto no solo evidencia su apertura hacia las corrientes europeas –especialmente tras su estancia en París–, sino también una apropiación creativa de las mismas.

Desde el punto de vista formal, destaca la atención constante al equilibrio estructural y a la variación tímbrica. Bengoechea trabaja con secciones claramente definidas, reutiliza y transforma el material temático con procedimientos propios del desarrollo sinfónico –a menudo apoyándose en modulaciones por terceras y giros armónicos inesperados– y despliega una orquestación sensible, en la que los instrumentos de viento, el arpa y las cuerdas dialogan de manera expresiva. Este tratamiento del color orquestal, particularmente evidente en *Géneviève* y *Sybil*, trasciende el convencionalismo del acompañamiento y alcanza, por momentos, una independencia discursiva.

Otro aspecto significativo del corpus orquestal de Bengoechea es su articulación con géneros e imaginarios musicales muy diversos. La *Marcha triunfal* se inscribe en la tradición de la música ceremonial con referencias claras a Meyerbeer o Gounod, pero se distancia de lo meramente funcional mediante un tratamiento estructural y tímbrico más elaborado. *Géneviève*, por su parte, remite a la estética de la *mélodie* francesa y a los

*Lieder ohne Worte*, adaptados al lenguaje orquestal, mientras que *Sybille* condensa elementos de la obertura operística romántica, con un planteamiento temático y afectivo que podría anticipar un programa argumental implícito.

En conjunto, la obra orquestal de Bengoechea evidencia la complejidad de una autora que, lejos de limitarse al repertorio “aceptado” para las mujeres de su tiempo, cultivó con rigor un lenguaje sinfónico propio. Su producción, aunque breve, se convierte así en un valioso testimonio de la circulación de ideas musicales en la España decimonónica, del papel activo de las compositoras en dicha red, y del potencial expresivo de un sinfonismo español que aún se encuentra en proceso de redescubrimiento. Por ello, se hace urgente una mayor recuperación crítica y editorial de estas obras, así como su integración en la programación orquestal contemporánea y en los estudios de historia de la música desde una perspectiva inclusiva y plural.

## **Bibliografía**

- Álbum de señoritas y correo de la moda* (31 de enero de 1855). Revista de Madrid, p. 31. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Asmodeo [Ramón de Navarrete] (5 de junio de 1874). Noticias generales, *La Época*, pp. 3-4. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Bengoechea, S. [1872a]. *Capricho-scherzo*. Antonio Romero.
- Bengoechea, S. [1872b]. *Capricho* [manuscrito], Casimiro Espino [arr.]. Archivo del Real Conservatorio de Música de Madrid, Leg. 110.
- Bengoechea, S. [1873a]. *Génevieve: melodía original* [manuscrito]. Archivo del Real Conservatorio de Música de Madrid, 1/15459.
- Bengoechea, S. [1873b]. *Marcha Triunfal* [manuscrito], Archivo del Real Conservatorio de Música de Madrid, Leg. 194.
- Bengoechea, S. [1873c]. *Sybille* [manuscrito], Archivo del Real Conservatorio de Música de Madrid, Leg. 146 y 374.
- Bengoechea, S. [1883]. *Marcha Triunfal*. Antonio Romero.
- Budden, J. (1986). *Le opere di Verdi*, vol. II. Edizioni di Torino.
- Camps y Soler, Ó. (7 de diciembre de 1868). Miscelánea, *El Artista*, pp. 197-198. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Cortázar, E. (julio de 1874). Crítica estadística-teatral, *Revista de España*, pp. 270-281. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Cortázar, E. (julio de 1875). Crítica-estadística teatral, *Revista de España*, pp. 417-430. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

- Cuenca, V. (7 de junio de 1867). *Misa en Mi bemol mayor* de la señorita Doña Soledad de Bengoechea, *El Artista*, pp. 1-3. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Diario oficial de avisos de Madrid* (24 de julio de 1872). Anuncios de espectáculos, p. 4. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Diario oficial de avisos de Madrid*, (7 de marzo de 1876). Anuncios de espectáculos: Teatro de la Zarzuela, p. 4. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- E. M. (16 de marzo de 1881). Los conciertos de primavera (II), *Crónica de la música*, p. 3. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- El Artista* (30 de diciembre de 1866). Miscelánea, p. 6. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- El Artista* (7 de noviembre de 1867). Correspondencias, pp. 166-167. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- El Contemporáneo* (26 de febrero de 1861). Gacetilla de la capital, pp. 3-4. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- El Globo* (22 de julio de 1875). Novedades teatrales, p. 3. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- El Gobierno* (28 de mayo de 1873). Noticias generales, p. 3. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- El Imparcial* (24 de enero de 1875). Sección de noticias, p. 2. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- El Imparcial* (8 de marzo de 1875). Sección de espectáculos, p. 4. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- El Liberal* (30 de agosto de 1885). Diversiones públicas, p. 4. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Gaceta musical de Madrid* (5 de agosto de 1866). Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, pp. 172-173. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Goizueta, J. M. (11 de abril de 1874). Revista musical, *La Época*, p. 1. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Goizueta, J. M. (30 de enero de 1873). Teatro de la ópera: Hernani. La señorita Bengoechea. Calendario histórico-musical, *La Época*, p. 4. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- González Ribot, M. J., Gutiérrez Dorado, P., y Marcos Patiño, C. (2008). Catálogo de compositoras españolas. En A. Álvarez Cañibano *et al.* (Eds.), *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad* (pp. 131-532). Centro de Documentación de Música y Danza.

- Ilustración musical hispano-americana* (4 de junio de 1889). Soledad Bengoechea, pp. 81-82. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Isela (27 de mayo de 1892). Flores y cánticos, *El Atlántico*, p. 2. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- J. (15 de junio de 1866). Salones, *El Artista*, pp. 5-6. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La Correspondencia de España* (16 de octubre de 1894). Noticias, p. 3. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La Correspondencia de España* (18 de abril de 1884). Edición de la mañana, p. 3. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La Correspondencia de España* (18 de diciembre de 1882). Edición de la mañana, p. 1. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La Correspondencia de España* (23 de junio de 1860). Diario de las familias: sarao, p. 4. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La Correspondencia de España* (30 de marzo de 1876). Edición de la mañana, p. 1. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La Correspondencia de España* (7 de marzo de 1875). Teatro y Circo del Príncipe Alfonso, p. 8. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La Discusión* (28 de enero de 1874). Noticias varias, p. 3. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La Época* (10 de abril de 1875). Noticias generales, p. 4. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La Época* (18 de mayo de 1865). Noticias generales, p. 3. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La Época* (27 de marzo de 1883). Concierto en el Teatro de Apolo, p. 3. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La Época* (5 de febrero de 1866). Noticias generales, p. 3. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La España* (21 de mayo de 1867). Gacetilla de Madrid: inauguración teatral, p. 3. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La Iberia* (13 de abril de 1872). Noticias generales, p. 3. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La Iberia* (13 de abril de 1884). Los espectáculos, p. 3. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La Iberia* (13 de marzo de 1881). Los espectáculos, p. 3. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

- La Iberia* (14 de agosto de 1883). Los espectáculos, p. 3. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La Iberia* (15 de junio de 1884). Los espectáculos: Salón Romero, p. 3. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La Iberia* (19 de junio, de 1883). Los espectáculos, p. 3. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La Iberia* (27 de marzo de 1874). Gacetilla, p. 3. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La Iberia* (6 de enero de 1875). Noticias, pp. 2-3. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La Iberia* (7 de abril de 1874). Gacetilla, p. 4. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La Independencia española* (26 de julio de 1872). Noticias: en el Buen Retiro, p. 3. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La Justicia* (4 de abril de 1893). En el Ateneo: María Luisa Guerra, p. 1. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La Palma de Cádiz* (20 de septiembre de 1884). Nuevo tema, p. 1. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La Unión* (5 de enero de 1883). Primera sesión musical de La Unión Católica, p. 3. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Olivares Biec, V. (1 de junio de 1867). Nueva compositora de música, *La Guirnalda*, pp. 86-87. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Revista y gaceta musical* (2 de junio de 1867). *Misa a cuatro voces* de la señorita Doña Soledad Bengoechea, p. 114. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Sánchez de Andrés, L. (2008). Compositoras españolas del siglo XIX: la lucha por espacios de libertad creativa desde el modelo de feminidad decimonónico. En A. Álvarez Cañibano *et al.* (Eds.), *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad* (pp. 55-74). Centro de Documentación de Música y Danza.
- Sepúlveda, R. (14 de diciembre de 1875). Crónica general, *La moda elegante* (Cádiz), pp. 366-367. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Sobrino, R. (1999). Bengoechea Gutiérrez, Soledad. En E. Casares (Dir.), *Diccionario de la música española e hispano-americana*, vol. 2 (pp. 362-363). SGAE.
- Todo y Herrero, M. (18 de mayo de 1881). Los conciertos de primavera (1881), *Crónica de la música*, pp. 2-3. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Un músico viejo [pseud.] (31 de marzo de 1876). Teatros, *La raza latina*, pp. 12-13. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.



- Vildósola, A. J. [Victoriano Daroca] (27 de mayo de 1867). Variedades: una misa, *El Artista*, p. 3. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Villar, J. (31 de diciembre de 1857). Gacetilla, *La Esperanza*, p. 3. Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Zanolini, B. (1983). L'armonia come espressione drammaturgica in Gaetano Donizetti. En P. Cattaneo (Ed.), *Atti del I° Convegno Internazionale di Studi Donizettiani*, vol. II (pp. 775-834). Azienda Autonoma di Turismo [Bergamo].

# COMPOSITORAS

## Crear mi propio catálogo (y no morir en el intento) Sonia Megías, compositora



Compositora y artista musical nacida en Almansa en 1982. Su música suena a nivel global gracias a reconocimientos como la Beca Fulbright (Nueva York, 2010-12), 'Artista Residente' en el Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA, desde 2021), 'Compositora Residente' de la Federación Coral de Madrid (2017-20), proyecto 'Perpetuum Mobile' para el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (2018-2020); 'Artist in Residence' 2026 en la New York University (NYU); 'Visiting Research Scholar' 2026 en la City University de Nueva York (CUNY); 'Composer's Commission 2025' del Brook Center de Nueva York; encargos de la Biblioteca Miguel de Cervantes de Shanghái (2018), del Ministerio de Cultura de España (2008, 11, 16, 20, 23) o del Aula Social del Teatro Real de Madrid (2017); la formación del profesorado del Kathmandu Jazz Conservatory de Nepal (2013), o la dirección del proyecto Ne Nawat Shuchikisa (El náhuat florece, 2012-18) en El Salvador junto a la Cooperación Española y el gobierno del país. Existe una Calle honorífica Sonia Megías (2024) en Almansa, una Biblioteca Sonia Megías (2022) en Granada y un Aula Sonia Megías (2018) en Alicante.

De su trabajo cabe destacar la investigación de notaciones, llamadas 'Partituras raras' (vídeopartituras, partituras comestibles, partituras para meterse dentro...), y la creación de proyectos y obras no capacitistas (para todo tipo de personas) que incluyen partituras táctiles para personas ciegas. Desde 2011 dirige el laboratorio de experimentación vocal CoroDelantal, desde 2014 es la mitad del dúo vocal Dúa da Pel junto a la poeta y cantante Eva Guillamón, y desde 2011 coordina la editorial EdicionesDelantal, en la que puede encontrarse gran parte de su producción. En la actualidad elabora su tesis doctoral autoetnográfica en las universidades Autónoma de Madrid (UAM) y Nacional de México (UNAM).

# Crear mi propio catálogo (y no morir en el intento)

Sonia Megías, compositora

**Plantea un poema de Dúa da Pel “si hay vida antes de la muerte”. Hacer el catálogo de las obras de una misma es evidencia de que no solo hay vida, sino que también hay obra. Si no nos ponemos a ordenarla, las compositoras no somos conscientes de la producción que acumulamos.**

## 0. Introducción

Hasta hoy, los sistemas de catalogación musical (Hob, KV, BWV, opus, etc.) han facilitado la localización de la obra de una artista en tiempo y temática, siendo esta una labor que han llevado a cabo las teóricas de la música: musicólogas, archiveras, historiadoras del arte, etc., pero en general no las propias artistas.

Mientras realizaba los estudios superiores de Composición Musical en Murcia, mis compañeras (aunque hable en femenino eran todos hombres) y yo jugábamos a poner número de *opus* a las obras que teníamos compuestas hasta el momento. Eran pocas y frescas. En esos años, a raíz de descubrir las grafías de Jesús Villa-Rojo, Sylvano Busotti o Helmut Lachenmann (también hombres) y tras marcharme de Erasmus al conservatorio de Trieste, en Italia (ídem, hombres), empecé a dibujar muchas de mis partituras a mano. Con el tiempo, a estas partituras sin pentagrama, sin compás, sin melodía, armonía o ritmo, las llamé ‘partituras raras’.

## I. Mi catálogo online

En 2022, al cumplir 40 años y tras varios intentos de catalogación propia, decidí tomarme en serio y dedicar varios meses a esta tediosa y esclarecedora labor. El objetivo final era ordenar EdicionesDelantal, la editorial que había creado en 2011, que constituye una de mis principales fuentes de ingresos. El catálogo online de Ediciones Delantal contiene solo las obras publicadas en la editorial y algunas partituras raras que no están en venta pero que se pueden consultar a través de enlaces.

El catálogo online es el más sencillo de hacer, porque está pensado para una instrumentista, directora o profesora que busca obras con un nivel y una instrumentación específica. Y en EdicionesDelantal había clasificado las obras en siete colecciones, y cada referencia editorial de cada obra se corresponde con una de ellas. Apunto un ejemplo de cada tipo.

- **ColecciónTierra** (marrón): EDTI. Arreglo coral de la canción guaraní *Che Pykasumi*, [EDTI0001](#)
- **ColecciónCoral** (violeta): EDCO. *Alzo aquí*, para coro SATB. [EDCO0069](#)
- **ColecciónCámara** (celeste): EDCA. *Piezas de agua*, para flauta y piano. [EDCA0031](#)
- **ColecciónPel** (marino): EDPE. *Noticias del silencio. El mono*, para bailarín y dos coros. [EDPE0020](#)
- **ColecciónSolo** (granate): EDSO. *Tres cubanías*, para piano. [EDSO0014](#)
- **ColecciónEnsemble** (verde): EDEN. *RiChiamo*, para marimba y cuarteto de cuerda. [EDEN0002](#)
- **ColecciónSinfónica** (naranja): EDSI. *Metatrón*, para vídeo y banda. [EDSI0003](#)

El catálogo online, encontrándose igualmente en la tienda de partituras, no incluye la referencia editorial, sino los siguientes ítems que ayudan a encontrar las obras ideales para tu objetivo como intérprete: **instrumentación** (Solo, Dúo, Quinteto, Coro a cappella, etc.), **nombre** de la obra, **nº de catálogo\***, **año**, **nivel** (elemental, medio o superior) y **plantilla** específica (violonchelo, coro femenino, violín y piano, etc.).

Este catálogo está hecho para que las intérpretes encuentren las partituras que buscan y puedan adquirirlas fácilmente, sin más. Los catálogos que siguen son los que nutren al catálogo online.

<https://vimeo.com/soniamegias/catalogo-online>

## II. Mis tres catálogos cronológicos: osm, asm y ddp

### IIa. Obras · osm

Tras aquella denominación adolescente de *opus*, estuve agrupando mis obras en ciclos y pensando en diferentes siglas posibles. Finalmente, llegué a la solución de nombrar las piezas como ‘obra de Sonia Megías’, **osm**. Cuando se trata de ciclos de obras, detrás del número añado una #. El ciclo *Espiraless y laberintos* · **osm84#r** formado por nueve obras para instrumentación variada, creadas entre 2013 y 2024, lo componen [partituras raras](#) (obras de notación expandida) y por eso la letra r al final de cada número de catálogo:

|                  |                |                                         |    |                                                                           |
|------------------|----------------|-----------------------------------------|----|---------------------------------------------------------------------------|
| <b>2013-2024</b> | <b>osm84#r</b> | <b><i>Espiraless y laberintos</i></b>   | -- | <b>varios</b>                                                             |
| 2013'III         | osm84#1r       | <i>Sigiloso Marte</i>                   | 1  | 1 performer                                                               |
| 2013'VI          | osm84#2r       | <i>Celos</i>                            | gr | grupo de performers con rollos de celofán                                 |
| 2016'II          | osm84#3r       | <i>Triskel</i>                          | 7  | vídeo y fl + cl + tpa + vln + vlc + pno + pc (vibráfono, bombo, batería)  |
| 2016'VI I        | osm84#3v1r     | <i>Triskel</i>                          | 7  | vídeo y fl + cl + sx a + vln + vlc + pno + pc (vibráfono, bombo, batería) |
| 2016'VI          | osm84#4r       | <i>Grafía Cantada (con Pepe Gimeno)</i> | 3  | vídeo y coro mixto a 3 voces                                              |
| 2016'XI          | osm84#5r       | <i>Jaula de chicharras</i>              | gr | grupo de performers                                                       |
| 2021'VI I-       | osm84#6r       | <i>Cuatro caminos</i>                   | 4  | 4 tablas de arcilla, para 4 voces                                         |
| 2022'II          | osm84#7r       | <i>Sonata (con Eva Lootz)</i>           | gr | vídeo y coro mixto a 3 voces                                              |
| 2023'IX          | osm84#8r       | <i>Embrace &amp; Breathe</i>            | 3  | vídeo y 3 percussionistas                                                 |
| 2024'III         | osm84#9r       | <i>Deglución (C. Carvajal)</i>          | gr | voces y agua                                                              |

Si se observa con detenimiento, bajo la obra *Triskel* · **osm84#3r** hay una versión para otra instrumentación, pues la trompa cambia por saxo alto. Pinto de gris las versiones de mis propias obras en el catálogo y se les añade **v1**, **v2**, etc., quedando esta como *Triskel* · **osm84#3v1r**. Siempre que aparece la letra **r**, va al final del número.

Consulta el catálogo **osm** completo (en constante actualización) en este enlace: [osm](#)

## **I Ib. ArteSonías · asm**

Inspirada por catálogos históricos que incluían arreglos, como los de Ravel o Liszt, decidí usar las siglas **asm** como 'ArteSonía de Sonia Megías', siendo el término ArteSonía un juego de palabras que engloba arreglo, versión o transcripción. Así, los arreglos para los coros, los grupos de cámara, orquestas de acordeones o de plectro, tendrían su espacio.

Consulta el catálogo **asm** completo (en constante actualización) en este enlace: [asm](#)

## **I Ic. Dúa da Pel · ddp**

Una vez numeradas las obras y arreglos, me di cuenta de otra característica de mi producción: muchas de mis obras las he cocreado junto a la poeta Eva Guillamón, con la que formo el dúo creativo [Dúa da Pel](#). Esto me hizo crear una tercera denominación, **ddp**, obra de Dúa da Pel. Investigué otros binomios creativos en la historia, como el de los hermanos estadounidenses Gershwin (George a la música e Ira a las letras), los italianos Luchino Visconti (director de cine) y Piero Tosi (diseñador de vestuario) o las estadounidenses Pauline Oliveros (compositora) e IONE (directora de escena).

En este tercer catálogo encontramos desde obras para dos coros y bailarín ([ddp1#r](#)), hasta cantatas infantiles ([ddp7#](#)), pasando por clarinetistas con collar de perro ([ddp2r](#)) o canciones para dos voces y percusión. Consulta el catálogo **ddp** completo (en constante actualización) en este enlace: [ddp](#)

La ordenación por ciclos (#) se debe a la necesidad de agrupar algunas de ellas y la esperanza de que otras fueran la primera de un nuevo ciclo. Los tres catálogos son cronológicos, aunque las obras que conforman un mismo ciclo a veces han sido compuestas con años de diferencia entre sí, como se puede observar en los diferentes enlaces proporcionados.

## **III. Conclusiones**

Elaborar el catálogo de una misma no es tarea fácil. Nos pone de frente muchos miedos y otras trampas del ego. Recomendando que no dejéis obras fuera de catálogo, pues sin saberlo puede que

sean oro de cara a una investigación. Que incluyáis las versiones, arreglos y otros trabajos cuya realización seguro ha influido en vuestra forma de escribir.

¡Espero haber inspirado a jóvenes compositoras para elaborar sus catálogos!

**Sonia Megías López**

# RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS



Marisa Manchado

Fundamentos de Lectura Musical  
Ediciones Eppure

por Consuelo de la Vega  
Directora del RCSMM



**Consuelo de la Vega Sestelo**

**Directora del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid**

En esta sociedad actual donde todo se produce con gran rapidez, donde el tiempo se reduce a la inmediatez, resulta gratificante poder encontrar una publicación realizada desde la experiencia, desde el paso del tiempo y la visión que este paso del tiempo te concede sobre todo lo que se ha vivido. Esto es lo primero que nos encontramos en la publicación *Fundamentos de Lectura Musical*, Volúmenes 1 y 2 (ediciones Eppure) de Marisa Manchado Torres, Profesora de Solfeo y Teoría de la Música durante muchos años (actualmente denominado Lenguaje Musical), además de ser una reconocida compositora, Premio Nacional de Música de composición 2024.

Si entendemos la trayectoria de la autora, entenderemos el planteamiento pedagógico y didáctico de estos dos volúmenes. Nos centramos en su gran experiencia en la docencia del Lenguaje Musical, en varios conservatorios, formando futuros músicos, pero sin olvidar su trayectoria como compositora que, entre otros aspectos, ha puesto al servicio de la creación de materiales para el aula. Esto lo observamos al acercarnos a estos *Fundamentos de Lectura Musical*, son materiales pensados para la enseñanza del Solfeo o Lenguaje Musical, pensados con una lógica metodológica clara en su secuenciación de contenidos y en su distribución de dificultades del aprendizaje.

El primer volumen denominado “Básico-Intermedio” consta de 30 lecciones. Cada lección contiene una lección de solfeo con acompañamiento de piano y unos ejercicios previos de preparación para poder interpretar esta obra didáctica. Estos ejercicios preparatorios, denominados por la propia autora como “aperitivos rítmicos y vocales”, ayudan, en primer lugar, al profesor que pueda utilizar este material en su aula y al alumnado que va a enfrentarse a esa dificultad. Son lecciones progresivas de menor a mayor dificultad pensadas para la enseñanza elemental del Lenguaje Musical. Abarca tanto fórmulas rítmicas de subdivisión binaria como de subdivisión ternaria, con dificultad hasta la semicorchea, en compases de subdivisión binaria de denominador 4 y subdivisión ternaria de denominador 8. Melódicamente son lecciones tonales que en algunos momentos hacen un guiño a la modalidad.

El segundo volumen, denominado por la autora “Intermedio-Avanzado”, contiene 31 lecciones. Su estructura didáctica es la misma que en el primer volumen, lecciones con acompañamiento de

piano, progresivas de menor a mayor dificultad y pensadas para la enseñanza en el nivel profesional. Consta de ejercicios preparatorios previos sobre lectura rítmica, improvisación o ejercicios melódicos que ayudan tanto a profesores como a alumnos a conseguir el objetivo académico planteado en cada una de ellas. Son lecciones de mayor extensión que nos permiten trabajar desde el aula, no solo aspectos tonales sino estructuras compositivas más actuales consiguiendo una visión y conocimiento, además, de la tradición musical, base de la formación de un músico, de las nuevas tendencias musicales imprescindibles para conseguir en un futuro músico esa autonomía en la puesta en práctica de este lenguaje de la música, tan necesario en nuestra profesión como músicos, siempre en continua evolución y adaptación temporal.

Todo el que decida adentrarse en este material encontrará estas composiciones didácticas como herramientas para el aula. Siempre necesarias. Siempre interesantes.

Los profesores que hemos trabajado en el Solfeo nos damos cuenta de lo importante de la elaboración de materiales didácticos desde la creatividad, desde la experiencia y desde el amor a esta profesión de músico.

# RESEÑAS DISCOGRÁFICAS



Elisa Rumici

Gilda Ruta  
Piano Works

por Giovanni Vigliar

# Gilda Ruta: Piano Works

Elisa Rumici, piano

Da Vinci Classics

Fecha de lanzamiento: 26 de Septiembre de 2025

Da Vinci Classics offers a new recording that even insiders may consider extraordinary. It is “*Gilda Ruta - Piano Works*”, Elisa Rumici, piano, the first ever recording of a series of pieces by Gilda Ruta (1853-1932), the now forgotten Neapolitan pianist and composer, which had not been heard, not even in concert, basically since the end of the 19th century. Gilda Ruta, born in Naples in 1853 into a family of musicians, earned a clear reputation as a concert pianist from a very young age and considerable credit as a composer of pieces for her instrument and of salon romances that were highly appreciated commercially by the publisher Giulio Ricordi, who published a large number of them. Gilda shone in her own light in the broader context of the great names of the Neapolitan area (Martucci, Westerhout, Rendano), and of her valid women colleagues more or less of the same age - Luisa Cagnetti, Tina Filippini, Lisa Ciccodicola, Eugenia Castellano, Gemma Luziani, Ida Bosisio Mantia - who, looking back today, revealed in Italy in the second half of the 19th century a certain openness to career opportunities, other than just singing, for women as well.

The disc, as mentioned, is a completely new offering and proposes a significant number of pieces that finally give substance to the judgements expressed on Gilda's piano art by the critics of the time but which had remained unmatched for over a century: *‘a miracle of a pianist who is now an artist, a young girl full of fire and flair, whose touch is frank, agile, delicate and clear’* (Gazzetta Musicale di Milano); *‘true chamber music compositions, with very notable merits: spontaneity, clarity, the melody that stands out, slender forms, good conduct, correct harmony, the ability to evoke ancient models with ingenuity and harmonic taste’* (Filippi); *‘strong, serene, rhythmic and full of fire performing style’* (Soffredini).

The music proposed by Elisa Rumici dates back to the decade 1884-1894. It covers a wide range of genres and historical-musical areas, which emerge with clarity from the naturalness and strongly mimetic ability with which the composer-concertist evokes the main pillars of musical culture: certainly Bach (various passages of the Suite a Canoni), Scarlatti (Capriccio brillante) and romantic models such as Chopin (Polonaise), Schubert (Allegro agitato) or Mendelssohn (Scherzo).

Elisa Rumici delivers a luminous, crystal-clear reading, in which the phrasing is logical and natural; the performance is technically transparent and devoid of any nebulosity, yet rich, virtuosic, and colorful, while rigorously respecting the texts according to the indications in the score. Overall, the listening is also favored by the excellent quality of the recording. This highlights Ruta's decidedly brilliant, articulate piano technique, which is nevertheless capable, when required, of releasing power or nuances, i.e., of generating, on the one hand, “imposing” pieces clearly intended for the concert hall, and on the other, music suitable for more intimate contexts such as musical salons. Her writing integrates elements that, while still conventional for the time, such as chords, trills, arpeggios, and scales, are treated with a mastery and naturalness that reveals a profound

identification with the instrument, the fruit of her dual nature as composer and virtuoso pianist. Ruta's mastery emerges in the way she combines and develops musical materials. Polyphonic and harmonic structures support imaginative and sometimes poignant melodic lines. It should not be forgotten that Ruta also studied singing and was the daughter and granddaughter of sopranos; this is reflected in the special attention she pays to the cantability of phrases, which proves the significant influence that vocal chamber music—the other half of her creative sphere—had on her piano.

This recording, therefore, represents a unique opportunity to bring to the attention, not only in Italy and Europe (Gilda Ruta in fact emigrated, widowed and with two teenage children, to New York, where she worked for the next forty years and where she died), a comprehensive look at a category of artists, and female artists, deserving of a more careful and affectionate remembrance.

*Giovanni Vigliar*

<https://davinci-edition.com/product/c01073/>

**Giovanni Vigliar** es musicólogo y autor de libros como *Gilda Ruta - Le due vite di una musicista napoletana* (Colonnese, Napoli, 2018), *Paolina Leopardi e la musica* (Edizioni ETS, Pisa, 2019). Ha publicado estudios sobre la obra de Jommelli, Mozart o el pensamiento musical de Leopardi, en revistas como *L'avversano di nome Jommelli*, *Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*, *Mozart-Jahrbuch* y *L'Intermédiaire des casanovistes*. También ha escrito entradas enciclopédicas sobre pianistas como Glenn Gould, Vladimir Horowitz y Arthur Rubinstein.

# PREMIOS Y NOMINACIONES



Isabel Dobarro

Nominación

“Mejor Álbum de Música Clásica”

Latin Grammy

Ganadora

“Mejor valor cultural en Álbum de Música Clásica”

Premio Latino 2025

Reseña de Carme Rodríguez

## **‘Kaleidoscope’ y una nominación a los Latin Grammy: el camino hacia nuevas genealogías femeninas**

La pianista Isabel Dobarro celebra estas semanas que su nombre y su obra se puedan leer entre los pocos proyectos galardonados con una nominación en la categoría de Mejor Álbum de Música Clásica en la 26.<sup>a</sup> edición de los Latin Grammy. Me atrevería a decir que ‘Kaleidoscope, Contemporary Piano Music by Female Composers from Around the World’ es el álbum que mejor condensa la personalidad artística de una pianista que está dedicando su trayectoria a otorgar a las mujeres compositoras el espacio que siempre deberían haber ocupado. Según la propia Naxos, que lo edita bajo su sello ‘Grand Piano Records’, este es “un testimonio del apasionado compromiso de Isabel Dobarro con la música de compositoras contemporáneas, así como de su impulso por promover sus perspectivas profundamente personales y extraordinariamente diversas”.

Más allá de su dimensión conceptual, ‘Kaleidoscope’ es también un ejercicio de interpretación de enorme sensibilidad y rigor. Dobarro asume la diversidad del repertorio como una oportunidad para desplegar un piano flexible, atento al detalle y respetuoso con la singularidad de cada lenguaje, permitiendo a cada obra respirar con su propio color. El nivel técnico y de producción con el que este proyecto ha llegado a materializarse no es casual, sino que habla de un compromiso y una tenacidad artística merecedoras de la ovación unánime que está recibiendo internacionalmente.

Esta nominación no es únicamente un reconocimiento puntual, sino un símbolo de visibilidad para un repertorio que históricamente ha sido olvidado en los grandes circuitos, y una hoja de ruta hacia una presencia equidistante de hombres y mujeres en la composición. ‘Kaleidoscope’ es una obra puente entre voces femeninas, estilos compositivos y tradiciones musicales, que coloca sobre un mismo lienzo una vasta paleta de personalidades musicales que nos permite, de una vez por todas, dejar de entender la composición femenina contemporánea como un género en sí mismo, y comenzar a apreciar la pluralidad irreductible de las creadoras como un territorio amplio, sofisticado y heterogéneo, donde cada voz dialoga sin diluirse y aporta un matiz singular a un paisaje en expansión constante.

Personalmente, haber formado parte de ‘Kaleidoscope’ con la obra “Alalá das paisaxes verticais” es como haber sido invitada a colocar mi tesela en un gran mosaico, para nutrirla de las voces de creadoras a las que admiro, y descubriendo que la mía propia también tiene un lugar entre ellas. Estar en ese contexto me invita a agradecer y a recordar que la historia no se escribe en soledad, sino colectivamente, gracias a múltiples miradas que, incluso surgiendo desde la introspección, abren caminos y alivian el trayecto de las

compositoras del futuro, con el deseo de que lo íntimo pueda convocar lo universal.

Cuando hablo de “nuevas genealogías femeninas”, no me limito a una metáfora, sino que deseo aludir a un proceso tangible de transformación cultural. La creación de las compositoras no debe ser ya objeto de una futura recuperación —como tantas veces y tan necesariamente ha sucedido—, sino parte activa del presente. Nuestro trabajo es en ocasiones un grito al vacío, una llamada que queda inconclusa y relegada, no por falta de calidad o ambición, sino por ausencia de interlocución social. Ese silencio impuesto, esa falta de respuesta, contribuye a sostener la ficción de que la creación femenina es residual o anómala. La nominación de ‘Kaleidoscope’ a los Latin Grammy opera aquí como la evidencia de que existe escucha, recepción y legitimación institucional. No se trata únicamente de abrir un espacio, sino de habitarlo y consolidarlo, de incorporar estas voces al repertorio vivo con naturalidad y permanencia, y con la misma legitimidad que cualquier otra voz contemporánea, para evitar así que los nombres que figuran en esta y tantas otras contraportadas aparezcan dentro de décadas como descubrimientos tardíos que debemos recuperar.

Esta es, en definitiva, una invitación a escuchar sin etiquetas reductoras y a reconocer que la historia que estamos construyendo no es una excepción dentro del canon, sino parte fundamental de él.



## **Carme Rodríguez**

### *Compositora*

*Carme Rodríguez es compositora, orquestadora y arreglista. Se gradúa en Composición de Músicas Contemporáneas en la Escuela TAI de Madrid con Matrículas de Honor en 2018. Ofrece diversas masterclasses, especialmente sobre bandas sonoras, en seminarios y universidades. Además, dirige el Festival de Cine Curto de Ribadeo desde su primera edición en 2022. Compone **bandas sonoras** para series y largometrajes, documentales y de ficción, y para cortometrajes distribuidos en festivales nacionales e internacionales. Con un pie en Galicia y otro en Madrid, actualmente compagina su trabajo como compositora con el de **arreglista y orquestadora**, para proyectos propios de concierto, cine, teatro y televisión, y también en los equipos de otros compositores. Ha recibido **encargos** de la Orquesta y Coro Nacionales de España (Ciclo Satélites), la Real Filharmonía de Galicia, el Consello da Cultura Galega o la Orquesta Sinfónica de Galicia. Sus obras y orquestaciones han sido interpretadas, además, por orquestas como la OSCYL; conjuntos como Sonor Ensemble, Zoar Ensemble o Grupo Instrumental Siglo XX, o solistas como Isabel Dobarro (en el álbum Kaleidoscope del sello Naxos USA, 2024). Acumula decenas de premios y*



*reconocimientos, entre ellos el Concurso CreaClásica (2019) y el Concurso Internacional de Composición “María de Pablos” (II y III edición, 2019 y 2020).*

*La experiencia en la composición de música moderna, contemporánea y para medios audiovisuales, así como el dominio de la orquestación, ayuda a crear una gran versatilidad en el trabajo de Carme Rodríguez, que aporta texturas armónicas detallistas, sin perder de vista la emoción como eje vertebrador de una música ecléctica, entre el pasado y el presente, en la que permanentemente conviven la composición contemporánea y la música de cine.*

## **Recepción de artículos: instrucciones**

Ejes temáticos:

- ☐ Compositoras actuales que reflexionen acerca de problemáticas de la creación musical, de la actividad profesional, de la catalogación y la grabación de sus obras.
- ☐ Músicas que puedan difundir su actividad discográfica y concertística, resultado del trabajo sobre este *corpus* compositivo en constante crecimiento y recuperación.
- ☐ Musicólogas, que quieran publicar su trabajo de investigación, centrado en los siguientes ejes temáticos:
  - ☐ ediciones críticas de música de compositoras
  - ☐ artículos sobre compositoras:
    - ☐ análisis de sus trayectorias vitales y profesionales, así como de su producción musical
    - ☐ *performance practice* de sus obras
    - ☐ estudios sociales y culturales relacionados con la problemática de género en la composición e interpretación musical.
- ☐ Profesionales de otros ámbitos ligados a la música (salud mental, fisioterapia, finanzas y contabilidad aplicada a la actividad musical), siempre en relación a especificidades de las mujeres,
- ☐ Pedagogas que desarrollen actividades de normalización del repertorio compuesto por mujeres.

## **Envío de artículos**

Los trabajos se deben enviar por correo electrónico a [proyecto@compositoras.com](mailto:proyecto@compositoras.com)

La Revista acepta artículos inéditos pero también aquellos que, sin serlo, no hayan sido publicados en español, de manera de poder acercar dicho trabajo a un público diferente.

La Revista no tiene un idioma oficial, pero sugiere enviar los trabajos en idiomas que puedan ser aprovechados por la mayoría de las lectoras y lectores. En todos los casos se sugiere acompañar el artículo de un resumen en un segundo idioma, por el mismo motivo.

Los permisos de publicación de documentación y imágenes deben haberse solicitado y conseguido previamente al envío. En caso de reclamos por utilización indebida de dichas imágenes o documentos, será la autora o el autor quien deba responder por ello.

Tanto los artículos (sometidos a evaluación por pares externos) como los libros, grabaciones, podcasts, festivales y objetos para ser reseñados serán asimismo **valorados en términos de su adecuación con los objetivos y alcance de los ejes temáticos explicitados en esta Revista (compositoras históricas y actuales, músicas/os que desarrollan actividades**

**musicales en relación a este *corpus* compositivo, investigaciones musicológicas acerca de compositoras históricas y actuales, así como intérpretes femeninas que hayan constituido un referente profesional y artístico, pedagogía, salud mental, y otras ramas no necesariamente musicales pero que estén relacionadas con este eje temático.)**

En todos los casos, la dirección de la Revista podrá solicitar cambios y correcciones al material enviado, cuya aceptación será condición para su publicación.

### **Principios generales de estilo**

- Las compositoras serán nombradas con su nombre completo o con su apellido. Nunca con su nombre de pila a secas.
- El lenguaje será siempre académico y se evitará el registro coloquial gramatical u ortográfico.
- Los artículos que contengan material plagiado serán descartados.

