

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)¹. 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 improvisación² –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 dudarlo, 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 acompañante³. Muchos de los eventos musicales eran dados en el propio salón musical propiedad de la familia Bengoechea en Madrid,

¹ 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).

² 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).

³ 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 benéficos⁴. 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 Marruecos⁵. 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

⁴ 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).

⁵ 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*⁶, 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

⁶ 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*)⁷, el *Capricho-scherzo* para piano⁸ –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 1873–⁹, y su primera obra orquestal, titulada *Généviève (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 Madrid¹⁰–, 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)¹¹, *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)¹²; 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,

⁷ 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).

⁸ Publicado en 1872 por E. Abad.

⁹ 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”.

¹⁰ 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).

¹¹ 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).

¹² 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)¹³, un *O salutaris* –a dúo, publicado por Antonio Romero en 1881 pero estrenado también en 1875– (Sepúlveda, *idem*), un *Ave Verum*¹⁴ 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)¹⁵. 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.

¹³ Probablemente se trate de una de las dos saluciones que dedicó a la Santísima Virgen.

¹⁴ Publicado por Antonio Romero en 1876.

¹⁵ 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*¹⁶, 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–¹⁷. 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 dominante¹⁸. 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

¹⁶ 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]).

¹⁷ 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).

¹⁸ Esto sucede en las secciones B y C.

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

106 114 122 130 138 146 154

C (e1 - e2 : ||) - A' (a1 - a2 - b1 (reorq) - b2) - Coda

D,A D A,F# A A,C# A A

En cuanto a *Généviève*¹⁹, 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.

¹⁹ 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).

Compás	1	19	24	41	68	71	76	92
Estructura	Intr. (libre, con cad) - A (a - a' + desarr.) - B (b + desarr. : - puen) - A' (a - a' + desarr.) - Coda							
Armonía	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*²⁰, 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).

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

²⁰ 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 Gounod²¹, 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

²¹ 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 compás²². 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

²² 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*²³, 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 obras²⁴ 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*,

²³ 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.

²⁴ 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 [...]”.

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