Associació Valenciana Musicologia

¿Compositoras invisibles?: la creación musical femenina en España en el siglo XIX a través de la prensa de la época

Nieves Hernández Romero

Resum

Les compositores al llarg de la història i, concretament, en el context que ens ocupa –l'Espanya del segle XIX i principis del XX–, han estat pràcticament desconegudes fins temps recents i, per a molts, inexistents. Afortunadament cada vegada es realitzen més investigacions que esmenen aquesta llacuna. Però, a més de recuperar noms i obres és necessari conéixer quines eren els seus entorns de creació i interpretació, la seua foramció, la repercussió de les seues obres i totes les circumstàncies que hi havia al voltant de la seua activitat.

Aquest treball, part d'un projecte més ampli que estudia la trajectòria de les dones que durant el segle XIX estudiaren i treballaren en el Conservatori de Madrid, analitza la presència i recepció de la creació femenina a través de l'anàlisi de fonts hemerogràfiques. Així podem comprovar quines obres eren publicades, si eren estrenadesi on, quina acollida tenien i com es percebia a aquestes creadores. En definitiva, la imatge de les compositores i les sees obres transmesa per la premsa del moment. Tot i que encara estem en procés d'investigació, podem afirmar que, en general, fins i tot assumint la manera de fer de l'època, aquestes composicions eren rebudes amb naturalitat. Poques vegades es fa menció a que la seua condició siga una excepció i, quan ocorreix, sol ser per a celebrar aquesta circumstància i desitjar que hi haja més casos..

Resumen

Las compositoras a lo largo de la historia y, concretamente, en el contexto que nos ocupa -la España del siglo XIX y principios del XX-, han sido prácticamente desconocidas hasta tiempos recientes y, para muchos, inexistentes. Afortunadamente cada vez se realizan más investigaciones que subsanan esta laguna. Pero además de recuperar nombres y obras es necesario conocer cuáles eran sus entornos de creación e interpretación, su formación, la repercusión de sus obras y todas las circunstancias que rodeaban su actividad.

Este trabajo, parte de un proyecto más amplio que estudia la trayectoria de las mujeres que durante el siglo XIX estudiaron y trabajaron en el Conservatorio de Madrid, analiza la presencia y recepción de la creación femenina a través del análisis de fuentes hemerográficas. Así podemos comprobar qué obras eran publicadas, si eran estrenadas y dónde, qué acogida tenían y cómo se percibía a estas creadoras. En definitiva, la imagen de las compositoras y sus obras transmitida por la prensa del momento. Aunque aún estamos en proceso de investigación, podemos afirmar que, en general, incluso asumiendo cierta galantería propia de la época, estas composiciones eran recibidas con naturalidad. Pocas veces se hace mención de que su condición sea una excepción y, cuando ocurre, suele ser para celebrar esta circunstancia y desear que haya más casos.

Abstract

The composers throughout history and, specifically, in the context that we study (Spain in the nineteenth and early twentieth centuries), have been virtually unknown until recent times, and for many, non-existent. Fortunately more and more investigations are performed which rectify this gap. But in addition to recall names and works we need to know what their creation and interpretation environments, their training, the impact of his works and all the circumstances surrounding their activities.

This work, part of a larger project that examines the history of women that studied and worked at the Conservatory of Madrid in the nineteenth century, analyzes the presence and reception of female creation through analysis of newspaper sources. So we can see what works were published, if they were released and where, what treatment they were and how these creative women were percieved. In short, the image of the composers and their works broadcast by the press at the time. Still under investigation, we can see that, in general, these compositions even assuming some gallantry of that era, were received naturally. Rarely mentions that their condition is an exception and, when it occurs, is usually to celebrate this and wish that more cases occur.

INTRODUCCIÓN

¿Han existido mujeres compositoras a lo largo de la historia? Hoy día no hay ninguna duda acerca de la respuesta: sí. Surgen entonces otras preguntas: ¿y por qué no eran citadas en los libros de historia? ¿Por qué apenas se conocen sus obras, aparecen de forma limitada en los conciertos, no figuran en los programas de estudios de los Conservatorios? Esta era la situación hasta hace unos pocos años. Se han multiplicado las investigaciones que han facilitado la recuperación de nombres de numerosas mujeres creadoras y sus obras. También se ha tratado de explicar el porqué de aquella aparente inexistencia. Y han surgido muchas posibles respuestas, las cuales no podemos explicar detalladamente aquí. Pero lo que aflora es una realidad inquietante: independientemente de su número y de la consideración que tuvieran en su tiempo, lo evidente es que no han trascendido, han sido permanente y sistemáticamente desdeñadas en estudios posteriores.

También muchos hombres han sido olvidados pero, de alguna manera, han permanecido sus nombres. Y, cada vez que se han hecho estudios sobre sus épocas, muchos de ellos han sido recuperados. Sin embargo, parece que no ha habido demasiado interés en hacer lo propio con las mujeres, subestimando su número y su producción. Aunque realmente fueran relativamente escasas y su obra, tanto en cantidad como, según algunas opiniones, en calidad, no muy significativa, o precisamente por eso, reivindicamos la necesidad de sacarlas a la luz, y, sobre todo, de analizar cómo han sido arrinconadas por la historia, para que todos comprendamos las razones que provocaron que el número de mujeres que se atrevieron a emprender este camino fuera tan limitado, si ciertamente lo fue, o que las que lo hicieron no pudieran ser más prolíficas.

En este trabajo, parte de uno mayor que estudia la relación de las mujeres y la música en torno al Conservatorio de Madrid, presentamos algunos de los resultados obtenidos hasta ahora del análisis de la repercusión de las mujeres compositoras a través del estudio de fuentes hemerográficas. Tratamos de averiguar si eran tan pocas como parece, si los comentarios sobre ellas o sus obras reflejan realmente estereotipos contra la producción femenina y hasta qué punto.

Este estudio, aún en proceso, tropieza con múltiples obstáculos. Por lo que sabemos hasta ahora, un número significativo de mujeres componían pero sus obras no eran publicadas, por lo que resulta muy difícil acceder a estas. Muchas permanecerán ocultas en archivos privados, muchísimas más habrán sido destruidas a lo largo del tiempo. Editadas o no, una gran parte de ellas fueron interpretadas en espacios privados o semiprivados, por lo que, aunque no faltan reseñas sobre este tipo de eventos, su repercusión pudo ser bastante escasa. Con frecuencia las piezas eran compuestas para ocasiones concretas, tras las cuáles no seguían siendo tocadas. Obstáculos todos que también encontramos en la recuperación de obras de hombres, pero que se hacen especialmente significativos en el caso de las mujeres.

Otra dificultad es que algunas compositoras han pasado por varones. La creencia de que la creación no era una actividad propiamente femenina ha provocado que obras sin autor conocido o con datos incompletos, como nombres con iniciales o tan solo los apellidos, hayan sido adjudicadas a hombres. Por ejemplo, es el caso de Dolores Becerra de Aguado que aparece como varón, sólo con sus apellidos, en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*.1

MUJERES COMPOSITORAS EN LA PRENSA

Es cierto que, debido a las razones que hemos apuntado más arriba, los testimonios sobre la producción femenina no son tan abundantes como los de los hombres. Pero, desde luego, son muy superiores a lo que se podía esperar. No es infrecuente que las mujeres compositoras aparezcan en la prensa del siglo XIX. Hemos seleccionado algunas de estas apariciones de acuerdo al trato que se dispensa a las autoras y/o a sus obras.

Es habitual encontrar información sobre la publicación de obras de mujeres sin ninguna referencia ni alusión a su sexo, a sus condiciones compositivas, a las características de las obras o a que este hecho fuera excepcional. Ya en 1817 podemos leer: «»El Eco», canción de D. F. E. Castrillón, puesta en música con acompañamiento de pianoforte por la Sra. Doña María de los Dolores Estepar de Acedo Rico, grabada por B. Wirmbs , á 6 rs».2

En otra noticia sobre la misma obra sí hay alusión al sexo, entre otras características que al parecer alejaban a ciertas personas de la actividad compositiva, pero celebrando que en los casos citados no hubiera sido así:

> […] dos anuncios que prueban como se va generalizando el gusto de la buena música y perfeccionándose su estudio, puesto que algunas personas que por su sexo, por su clase y por su carrera parecían ajenas del trabajo de la composición se consagran a él y en él obtienen el éxito más feliz. Se han publicado en Madrid las piezas siguientes: el Eco, canción de D. F. E. Castrillon, puesta en música con acompañamiento de piano forte por la señora Doña María de los Dolores Estepar de Acedo Rico, grabada por B. Wirmbs […]. 3

Entre los otros autores citados en el texto se encuentran el Caballero Moretti, el Conde Roberto Qaulemberg –Caballero de la Orden Real de los dos Sicilias– o T. T. Dymack. Sobre las obras dice el redactor: «Estas composiciones salen del orden común de las que andan en manos de todos los aficionados: hay en ellas originalidad de ideas, cantos agradables, y sencillez y gusto en los acompañamientos» (*Crónica Científica y Literaria*, Núm. 22, 13-VI-1817).

En 1860 se anuncia la edición de la obra de Joaquina Alonso de forma neutral, destacando tan sólo su edad: «Con el título de Mis primeras impresiones, ha dado a la estampa la señorita doña Joaquina Alonso, joven de muy corta edad, una bella colección de bailes modernos para piano solo».4

Sobre Paulina Buxó, «pianista, compositora y poetisa» según Saldoni (1986, Vol. IV: 46)5, *El Lloyd español* anticipaba, sin juicios de valor, que estaba escribiendo una obra para banda militar dedicada al príncipe de Asturias en 1864 (*El Lloyd español*, Año IV, Núm. 1232, 9-9-1864) o *La España Musical* que en 1867 interpretó «una bien escrita fantasía de su composición sobre las mejores melodías de la *Gemma di Vergy*» (*La España Musical*, Año II, Núm. 80, 1-VIII-1867). Este último comentario enlaza con el siguiente apartado.

En algunos casos se resalta la labor compositiva o el éxito obtenido sin destacar su sexo. Consideramos que este hecho demuestra que había quien aceptaba con naturalidad las creaciones femeninas. Por ejemplo, con motivo de un concierto realizado por María Luisa Chevallier (1869-1951) en el Ateneo, cuando ya era pianista de la Sociedad de Cuartetos, en *La Época* se afirma «que los aplausos del público fueron aún mayores, para premiar los méritos de la joven pianista, cuando interpretó un Nocturno de Chopin y una sonata en do menor, obra de la misma Srta. Chevalier [sic], que alcanzó, todo sea dicho, un merecido triunfo».6

Sobre el mismo acto, también *La Iberia* se muestra favorable: «[…] figurando también en esta serie de escogidas producciones una sonata en do menor, escrita por la señorita Chevalier, bastante por sí sola para acreditarla de compositora de original inspiración».7

O *El Liberal*: «Entre las obras interpretadas […] figuraba una *Sonata* en *Do menor*, composición suya, de tres tiempos, fue tocada con gran *amore* y arrancó nutridos aplausos, especialmente en el número primero *allegro con brio*. La señorita Chevallier demostró que a más de pianista conoce perfectamente la armonía».8

Una de las compositoras que con más frecuencia aparece en prensa es Soledad Bengoechea (1849-1894), figura relevante no solo por su actividad musical, sino conocida también por su familia y las veladas que esta realizaba. En 1867, bajo el significativo título «Nueva compositora de música», se describe una función religiosa en la que se estrenó una obra suya. También aquí se elogia la pieza sin destacar la condición de mujer de su creadora:

La señorita doña Soledad Bengoechea, conocida ya hace mucho tiempo, desde sus primeros abriles, como pianista aventajada, ha salido de esta esfera para ceñir sus sienes con la corona del genio creador; siendo tan grande la fortuna con que se ha dado a conocer como compositora, que solo la respetabilidad del lugar y la consideración de las augustas ceremonias que allí se celebraban, pudieron contener los aplausos que más de una vez hubieran interrumpido aquellas dulcísimas melodías con que la joven compositora rendía culto a Dios.9

Sobre la misma obra también podemos leer en *El Artista* (Año II, Núm. 1, 7-6-1867), tras una larga disertación acerca de la decadencia de la música religiosa en nuestro país:

[…] trabajo excelente de una joven que da con él sus primeros pasos en la dificilísima carrera del arte en la composición musical, obra en todos conceptos recomendable, tanto por el estilo como por el pensamiento. Efectivamente, la numerosa concurrencia que asistió a la ejecución de la *Misa* de la señorita de Bengoechea, quedó quizás más prendada del carácter con que ha sabido revestir las palabras del ritual, tan bien apropiado al objeto, que de las bellas y severas concepciones, que sin embrago son muchas. En la *Misa en mi bemol mayor* que vamos a analizar, no se encuentran gorjeos impropios, ni ridículas *cadenze*, ni frases pretenciosas; tampoco se echa de ver en ella esa sonoridad brillante que trae consigo a la memoria, más bien los estremecimientos de la orquestación, hoy tan aplaudidos por el vulgo ignorante, que los acentos que requiere la majestad de un templo católico.

Los motivos todos son de un exquisito gusto y empleados con gran sobriedad a mayor abundamiento; el colorido general es delicado, sin que por esta razón excluya, a pesar de una gran variedad en sus ritmos, la dignidad, la unción religiosa, ni la severidad tan recomendada en toda clase de solemnidades eclesiásticas. Y a pesar de todas estas cosas, cuando la señorita de Bengoechea intenta representar convenientemente la majestad del Señor, sabe emplear con acierto el *tutti*, en cuyos casos las voces y la orquesta forman un conjunto de lo más brillante que darse puede, tanto más grandioso, cuanto la autora obedece en este caso al texto sagrado, y no a ese pueril deseo, hoy tan de moda en ciertos compositores, de producir contrastes más o menos bellos, o de hacer lo que se entiende entre los malos maestros *efecto*.

Efectivamente, tras un extenso análisis de las distintas partes de la Misa, se concluye:

De este modo termina la obra de la señorita de Bengoechea, obra recomendable en todos conceptos, y que la colocan en el rango de los compositores de nuestra época, entre los que ya era conocida, como ya hemos dicho otras veces, por sus preciosas composiciones de piano, que tanto entusiasmo han excitado siempre entre los que han tenido la fortuna de oírlas: la modestia es una de las cualidades más sobresalientes de la autora de la Misa a cuatro voces en mi bemol mayor […] Las señaladas muestras que ha dado del talento que la adorna, avaloran el juicio aventajado que ya habíamos formado de esta señorita […] ¿Qué será cuando, como ha sucedido a la señorita doña Soledad de Bengoechea, no solo se alcanza la meta, sino que se consigue colocar en una obra, y a mayor abundamiento la primera, en el mismo pedestal en cuya cima resplandecen Palestrina y Morales, genios que no pueden morir jamás, como las obras que nos legaron, para asombro de las generaciones que les sucedieran?10

En esta última parte, sin alusiones a su sexo, y junto a unos, quizás, exagerados halagos, no falta la referencia a uno de los más preciados atributos femeninos: la modestia, referencia habitual en la época cuando se habla del talento de una mujer.

Continuamos con otros ejemplos. Victoria Díez es presentada como compositora en 1883: «El eminente tenor Tamberlick […] cantó […] [acompañado] al piano por la notable compositora Victoria Diez, que accidentalmente se encuentra en aquella población, siendo ambos artistas calurosamente aplaudidos».11

Paulina Cabrero (1822-1901), aunque no especialmente prolífica, es citada con frecuencia. En la función de reyes de 1843 en la Capilla del Buen Retiro, con asistencia de la familia real, miembros de la aristocracia y artistas y literatos, se cantaron varias piezas suyas, «las cuales arrancaron unánimes y entusiasta aplausos» (*El Anfión Matritense*, Núm. 2, 13-I-1843). Para anunciar la venta de *Ecos de alegría* en el almacén Lodre, su nombre es reclamo suficiente:

El nombre de su autora la señorita doña Paulina Cabrero y Martínez nos parece suficiente recomendación de esta álbum filarmónico que creemos muy digno de figurar al lado de sus primeras inspiraciones musicales que tanto han gustado al público y elogiado los periódicos por su mérito.12

Sobre la publicación de la misma obra encontramos más halagos presumiendo los autores del anuncio, además, de ser los primeros en valorarla:

[Paulina Cabrero] ha justificado con esta nueva publicación, que era merecido el buen nombre que se ha alcanzado como compositora. Nosotros nos complacemos en ser los primeros que la rindamos tan sinceras alabanzas por este álbum […], y en el que reconocemos la inspirada joven que no hace un año nos ofreció sus primeras inspiraciones musicales, en las que reveló tanto gusto y talento para el arte. Las canciones que hoy publica, son de un género enteramente opuesto a las tristes y melancólicas baladas que escribió entonces; mas no las ceden en brillantez en los motivos, en ligereza y originalidad en los cantos, y en la armonía y novedad en los acompañamientos […] Deseamos que estas canciones se popularicen, pues ellas serán los mejores apologistas del talento de la señorita doña Paulina Cabrero, a quien damos nuestra enhorabuena por su nuevo álbum filarmónico.13

Varios años después, sobre una importante velada que organizó la misma autora en París, leemos en *La Ilustración*: «En la misma noche se ejecutaron otras muchas composiciones de la misma señorita, no menos admirables por la gracia y la originalidad de los asuntos, que por la riqueza armónica de su confección musical».14

Otras compositoras cuyo talento es elogiado son Blanca Lozano y Pilar Contreras de Rodríguez (1861-1930):

La distinguida compositora doña Blanca Lozano y Mena, ha escrito y puesto a la venta una pieza para canto y piano, titulada El *triunfo del Peral,* dedicada al ilustre marino de este apellido. Es seguro que obra de tanta oportunidad como mérito ha de lograr un éxito envidiable.15

Acaba de publicarse con el título *Mi patria es Sevilla,* una preciosa canción andaluza, letra y música de la señora doña María del Pilar Contreras de Rodríguez, notable compositora digna de los mayores elogios.16

No es extraño que se anime a estas mujeres a perseverar en el camino de la composición. De este modo, acerca de la citada Victoria Díez, y aunque aparecía en la reseña que hemos visto como «notable compositora» en 1883, años después no parece ser muy conocida por el redactor de la siguiente noticia, que a pesar de todo parece animarla a continuar su labor creadora: «El domingo último se ejecutó con gran éxito en San Sebastián por la orquesta del maestro Bretón, una obertura original de la señorita doña Victoria Díez, compositora de gran porvenir» (*La Correspondencia de España*, Año XLI, Núm. 11849, 13-IX-1890).

Parece que la primera obra de esta autora se publicó en 1879. Sólo sabemos que se trataba de una romanza de tenor, según los anuncios que hemos localizado.17 Hemos encontrado además otra pieza, publicada en 1879: *Barcarola: dúo para tiple y contralto*.18

Ya en el siglo XX, también se animaba a Josefa Lloret de Ballenilla (1878-1908): «Agradecemos a tan distinguida artista el ejemplar que ha tenido la atención de remitirnos, y sírvanla estas líneas para alentarla en el camino emprendido, ya que se ha revelado como compositora genial y de brillante inspiración».19

No sólo debemos fijarnos en los halagos. También es necesario detenerse cuando se producen críticas negativas para identificar si tales objeciones están justificadas o si detectamos sesgos de género. Lo cierto es que apenas hemos encontrado casos y en ellos no parece que hubiera relación entre la percepción de las obras y el hecho de que fueran compuestas por mujeres. Para ejemplificarlo, tomamos otra referencia acerca de Soledad Bengoechea. Sobre su *Marcha triunfal*, *La Correspondencia Musical* publicó que tenía una «estructura sencilla» y «melodías que no dejan de ser agradables», lo cual en principio no es malo, salvo si pensamos en que son calificativos asociados habitualmente a las mujeres con todas las connotaciones que ello conlleva; además, el comentario se completa con un «adolece de demasiada carga de instrumentación» (*La Correspondencia Musical*, Núm. 11, 16-III-1881), en lo que sí podría ser una crítica no tanto a la propia instrumentación, que puede ser que mereciera, como al hecho de que una mujer se adentrara en terrenos para los que a menudo no se la consideraba preparada. Sin embargo, prueba de la subjetividad de estas noticias, en otra publicación se resalta precisamente que la obra «está muy bien instrumentada» (*La Iberia*, Año XXVIII, Núm. 7477, 14-III-1881).

Tenemos que considerar la posibilidad de que a los prejuicios se impusiera, en ocasiones, la cortesía. También podemos interpretar que exista cierta condescendencia cuando se utiliza determinado vocabulario. De este modo, es frecuente que las obras se consideren preciosas, inspiradas, delicadas, etc. Tomamos como ejemplo a Blanca Llisó (1868-¿?) primer premio de piano y armonía en 1884 en el Conservatorio de Madrid -entonces Escuela Nacional de Música-, donde también asistió a la clase de composición. En una de sus primeras apariciones como compositora se adivina, en efecto, cierta condescendencia, pero en este caso creemos que se debe más a su juventud que al hecho que fuera una mujer:

Nubes es el título de una preciosa polka que ha publicado la señorita Blanca Llisó y Martínez, discípula de Zabalza. La señorita Llisó, que sólo tiene catorce años, es digna de aplauso. Su composición es muy inspirada y revela excelentes disposiciones que cultivadas con el estudio prometen obras de mayor empeño. Nuestra enhorabuena a la joven compositora.20

En posteriores referencias aparece a menudo como «inspirada compositora y distinguida pianista», expresión que se convierte casi en lugar común cuando la prensa se refiere a estas mujeres: «Una conocida casa editorial de Madrid ha publicado una preciosa tanda de valses titulada El Cactus, de la que es autora la inspirada compositora y distinguida pianista señorita Dª Blanca Llisó» (*El Liberal*, Año VI, Núm. 1770, 20-5-1884), «*Romanza sin palabras* se titula la última producción de la inspirada compositora y distinguida pianista señorita Blanca Llisó, que se ha puesto a la venta» (*La Correspondencia de España*, Año XXXVIII, Núm. 10555, 14-2-1887). Incluso cuando realizó varios conciertos en Méjico, para celebrar una reseña sobre ella en la prensa de aquel país, la del nuestro mantiene el mismo tono:

[…] nuestra joven compatriota […] cuyo precoz dominio del piano y cuyas inspiradas composiciones, llenas de verdadero sentimiento y de exquisito gusto, la han conquistado un nombre verdaderamente envidiable para cuantos se dedican al cultivo de la música.21

Como muestra de la recurrencia de este tipo de calificativos, tomemos ahora varias reseñas sobre Paulina Cabrero:

[…] bellísimas publicaciones musicales, joven e inspirada autora […] colección de canciones patrióticas que por la sencillez y el buen gusto con que están escritas merecen nuestros más sinceros elogios. Recomendamos […] estos villancicos que se separan por su novedad en los motivos, por su originalidad en las frases y por sus tiernas y expresivas melodías de lo que generalmente hemos oído hasta ahora.22

[…] ha justificado con esta nueva publicación, que era merecido el buen nombre que se ha alcanzado como compositora […] brillantez en los motivos, en ligereza y originalidad en los cantos, y en la armonía y novedad en los acompañamientos […] Deseamos que estas canciones se popularicen, pues ellas serán los mejores apologistas del talento de la señorita doña Paulina Cabrero.23

Originalidad [….] gracia y novedad […] gala, sencillez y buen gusto […] tiernas expresivas melodías, superior a cuanto de este género tenemos oído hasta el día […] dulcísimas canciones […] talento delicado […] A cada momento está dando la señorita Cabrero nuevas producciones, con las que enriquece extraordinariamente nuestro repertorio filarmónico.24

Lo cierto es que este vocabulario es casi inevitable en la época cuando se habla de mujeres. Sin embargo, encontramos, sobre la misma autora, otra referencia diferente a las anteriores:

Paulina es grande por su capacidad y grande por su ingenio. Sus facultades físicas, como sus facultades intelectuales, su organización perfecta, en una palabra, para la música, son de lo más admirable y sorprendente que puede hallarse. Su entusiasmo por el arte y su aplicación al estudio rayan en frenesí.25

No olvidemos que las obras de Paulina Cabrero fueron escuchas y celebradas por personalidades como Liszt, Rubini, Pauline Viardot, Donizzetti, Meyerbeer o el crítico Blanchard.26

Cuando las obras compuestas pertenecen a géneros para los que no se consideraba preparadas a las mujeres tampoco encontramos reticencias. De este modo, el estreno de una sinfonía de Teresa Rodajo (ca. 1817-¿?) con motivo de la apertura del nuevo local del Museo literario, literario y artístico mereció las siguientes palabras: «[comenzó la función] con una sinfonía a toda orquesta, compuesta por la señorita doña Teresa Rodajo, socia de la sección de música, composición de mérito que agradó a los espectadores» (*La Iberia Musical*, Año I, Núm. 21, 22-V-1842).

Ascensión27 Martínez Ramírez (1855-1934), primer premio de composición en 1876 en la Escuela Nacional de Música y Declamación, recibió elogiosas críticas por sus sinfonías. La primera fue estrenada en una audiencia real:

Ayer tarde fue recibida en audiencia particular por S. A. la Infanta Doña Isabel, la bella y aventajada compositora señorita doña Ascensión Martínez, autora de una bella sinfonía en *la,* cuyo andante alcanzó en su primera audición, que lo fue en el concierto dado por la Sociedad que dirige el maestro Vázquez, el domingo último, un éxito tan grande como merecido La Infanta, a quien la señorita Martínez ha dedicado su composición, prodigó a la joven artista grandes elogios, animándola a que prosiga por el camino que tanta gloria la ofrece, y cuyo primer paso ha obtenido un resultado que hace entrever un envidiable porvenir.28

La segunda, en la inauguración de la Sala de Conciertos de los Montano, evento en el que participaron importantes músicos como Arín -que interpretó con ella la sinfonía-, Gomis, Mirecki, Espino, etc.:

La señorita doña Ascensión Martínez nos dio a conocer su *Segunda sinfonía en mi,* transcrita para piano y armonium. Es una obra inspirada que contiene grandes belleza y revela los grandes adelantos que su autora ha realizado en algún tiempo a esta parte.29

También hubo zarzuelas compuestas por mujeres que fueron recibidas calurosamente, como *El Conde de Viento Negro*, de Cecilia Preciados (ca. 1850-¿?):

Hemos visto y examinado la partitura de una zarzuela, titulada *El Conde de Viento Negro,* letra del profesor D. José Preciados, y música de su hija la señorita doña Cecilia Preciados y Manescao. Dicha partitura contiene rasgos que denotan las excelentes dotes y cualidades que adornan a la señorita de Manescao para cultivar con provecho la composición musical. De desear sería que esta zarzuela se pusiese en escena, con lo cual se podrían apreciar mejor las bellezas que indudablemente contiene, y que no dudamos habrían de agradar al público.30

Encontramos algunos comentarios en los que sí se destaca la condición femenina de las creadoras sin que esta circunstancia se considere un problema. Es cierto que algunas apreciaciones, como hemos hecho notar, pueden resultar, actualmente, algo ambiguas. Pero no debemos olvidar el entorno que estamos analizando. Así, a raíz del estreno en 1906 de *La ciudad del porvenir*, de Pilar Contreras, la *Gaceta de Instrucción Pública* (Año XVII, Núm. 762, 6-IX-1906) dedica un largo comentario al acto, bajo el título «Un triunfo femenino», encabezamiento de por sí bastante alentador. Además de celebrar «las grandes aptitudes de la autora», y afirmar que «La prensa al elogiar a la Sra. Contreras, la anima para que acometa mayores empresas en teatros de más categoría» lamenta que hubiera sido necesario adaptar la partitura para el estreno, ya que estaba «admirablemente instrumentada». Este es un comentario importante por dos razones: por un lado, se reconoce la capacidad compositiva de una mujer para algo más que pequeñas piezas para piano o canto y piano, a las que parece que se veía relegada; por otro, chocamos con uno de los problemas que pueden explicar esa preferencia de las mujeres por obras para pocos intérpretes: las dificultades de orden práctico para poder llevarlas a cabo si requieran más medios. Si este era un problema para los varones, mucho más lo era para las compositoras. Un claro ejemplo es este, en el que la autora tuvo que hacer un arreglo para sexteto para que pudiera ser estrenada. En el artículo se añade una observación relevante:

No debe pasar inadvertido un detalle importantísimo: la Sra. Contreras, hace su entrada en el género chico sin *caminar por ruta*, con una originalidad de factura femenina que apunta en frases musicales delicadísimas, en movimientos volitivos sentimentales de sus personajes, que están, a la vez que pensados, sentidos.31

No parece que su condición femenina reste calidad a la obra, aunque, una vez más, encontramos la recurrente asociación de tal circunstancia a lo delicado y sentimental.

Lo cierto es que la composición femenina era una cuestión que llamaba la atención y era objeto de debate. Como prueba, Varela Silvari proponía en 1881 (*La Correspondencia Musical*, Núm. 29, 20-VII-1881) la creación de una sociedad musical para señoras en la que pudieran formarse seriamente en esta disciplina, para liberarse de una tradición que les impedía realizar cualquier actividad para la que se sintiera llamada. No nos detenemos en este artículo, que plantea ideas interesantes y también discutibles y que analizamos en profundidad en otros trabajos. Tan solo extraemos una cita que utiliza el autor en él, de Parada y Barreto, que muestra hasta qué punto existía interés en el tema: «No comprendemos por qué el bello sexo no ha de dedicarse a la composición, poseyendo como posee dotes tan adecuadas al desempeño de este arte; sobre todo su extremada sensibilidad».

En ocasiones sí se recuerdan las reticencias existentes hacia las composiciones femeninas. Algunos comentarios en torno al estreno de la zarzuela de Soledad Bengoechea *A la fuerza ahorcan*, en la *Ilustración Musical Hispano-Americana* son una muestra:

Todos convienen en la justicia con que fueron aplaudidas aquellas piezas musicales, escritas con una inspiración, una novedad, y una maestría superiores a los que generalmente suele esperarse de una mujer, por privilegiada que esta sea.32

Saldoni, en su diccionario, también hace algunas observaciones de este tipo. Acerca de Luisa Guerrero de Torres y del Camino (1834-1855) escribe el maestro:

En la armonía hizo asimismo adelantos muy superiores a su sexo, pues llegó a componer, entre otros varios juguetes, una bonitísima polka para piano, intitulada Mi primer pensamiento, que después arreglamos nosotros para banda, que tocó luego la acreditada música de Ingenieros [….].33

Lo cierto es que Saldoni habla de otras compositoras en su obra celebrando sus capacidades sin este tipo de comentarios. Joaquín Espín y Guillén, al hablar de una de las obras de Paulina Cabrero, destaca su condición de mujer, aunque la excepcionalidad parece ser su corta edad y no que las féminas puedan tener talento para la composición: «Paulina Cabrero de Martínez ha dado ya pruebas de poseer un talento que pocas mujeres a su edad han logrado de la naturaleza» (*La Iberia Musical y Literaria*, Año II, Núm. 2, 8-I-1843).

También podemos encontrar que se destaca el hecho de que las creadoras sean mujeres precisamente para mostrarlo como un avance. De nuevo citamos a Espín y Guillén, que definía a Paulina Cabrero con motivo de la publicación de su primera obra como:

un genio músico destinado a brillar en el doble género de cantante y compositora. Las primeras inspiraciones musicales de Paulina Cabrero, es la única producción del sexo femenino que se ha publicado en España, circunstancia notable y que la hemos tenido en cuenta al pasar a analizarlas.34

La última observación se refiere a que, como apunta posteriormente, en *La Iberia Musical* no se solían comentar obras del tipo de la publicada por la compositora pero, por ser un hecho excepcional, la ocasión lo merecía. Hay que puntualizar que Espín y Guillén estaba equivocado al afirmar que era la primera publicación de una obra

femenina en España. Ciñéndonos al siglo XIX podemos citar otros casos. Entre otras, ya se había editado la obra de Dolores Estepar de Acedo Rico en 1817, como ya hemos visto y los *Ensayos músicos para piano forte*35 de María del Carmen Hurtado Torres en 1802. En 1833 se anunciaba la venta de dos «nuevas mazowrkas [sic] y galops para piano forte» de Nicasia Picón (*Diario de Avisos de Madrid*, Núm. 103, 13-IV-1833). María Dolores Vedruna (1810-¿?), con poco más de diez años, estrenó en Barcelona, aunque no tenemos datos de si fueron publicadas, una *Sinfonía* en 1821 y un *Aria* en 1822 (González Ribot y otros, 2008: 505).36 Pocos meses antes del artículo de Espín y Guillén había estrenado Teresa Rodajo su *Sinfonía*, hecho que ya hemos mencionado, aunque no tenemos constancia de que fuera editada. Volviendo al texto del ilustre maestro, en efecto, hace un análisis de las piezas que componen al álbum, afirmando que «desde luego merecen nuestra débil aprobación, haciéndonos considerar a Paulina en una altura donde hasta ahora hemos visto colocadas a pocas personas», observación de la que destacamos que escribiera personas y no mujeres, y finalizando la crítica «invitando a todas las personas de buen gusto a que adquieran un ejemplar de esta colección, pues por su mérito es digna de figurar en el pupitres de todo buen filarmónico, amante de la prosperidad del arte músico y de las glorias de sus hijos».

Continuando con ejemplos en los que la autoría femenina se destaca como un logro, sobre el estreno de una zarzuela de Natividad Rojas podemos leer:

En el teatro del Circo se ha estrenado una zarzuela en un acto titulada *Una apuesta en la velada de San Juan*, la cual llamó la atención, aun antes de que se representara, por la circunstancia de ser la letra y la música obra de una señorita. Esta señorita lo es Dª Natividad Rojas, a quien debe haber lisonjeado mucho la acogida que ha obtenido su producción.37

En la misma línea, y lamentando que las mujeres no ocupen un mejor lugar en este campo, leemos sobre Soledad Bengoechea:

Las mujeres representan un papel de gran importancia en el arte de la música, más que en ningún otro ramo, en el ramo del canto, […]; pero si en este ramo las mujeres se han colocado a gran altura, en otros la mujer no ha figurado como debiera, y no porque el bello sexo no posea todos los requisitos y cualidades necesarias para sobresalir en trabajos intrincados y difíciles, como la composición musical, pues de ello tenemos un ejemplo reciente en una misa ejecutada hace muy poco en la iglesia del Carmen, durante la función de la asociación de Santa Rita, misa compuesta por la señorita doña Soledad Bengoechea, y composición musical que habla muy alto en favor de las cualidades artísticas de esta joven, conocida ya anteriormente como pianista de verdadero talento.38

Una de las más calurosas defensas de las mujeres compositoras la encontramos en un artículo sobre la ópera *Schiava y regina*, de Luisa Casagemas (1873-¿?).39 Iba a ser estrenada en el Liceo de Barcelona, acto que se canceló a causa de un atentado anarquista. Aun seleccionando fragmentos, incluimos una cita bastante larga, lo cual consideramos necesario teniendo en cuenta el carácter de los temas que abarca:

Por más que esta joven compositora no sea desconocida, ya que las numerosas producciones que a su temprana edad ha publicado o hecho oír en círculos de personas amantes del arte musical, le han valido envidiable concepto, no dejó de sorprendernos, y desde luego gratísimamente, ver figurar un nombre femenino entre los compositores de óperas serias sometidas al fallo público; pues estimamos que acaso sea la primera vez que esto acontezca, siendo lo general que las mujeres, en un arte que tan bien parece debe adecuarse a su exquisita sensibilidad y delicado gusto, se hayan limitado a ser ejecutantes, concertistas o profesoras y a lo más, componer piezas sueltas u obras de poco aliento, sin aspirar a ejercer en al arte una influencia positiva que realce el concepto intelectual de una parte tan importante de la humanidad, y que tan directa trascendencia ejerce en los destinos de la familia.

En los tiempos actuales en que la igualdad de facultades y aptitudes entre los dos sexos es tema de ardiente discusión en todas partes, habiendo ganado la mujer mucho terreno en los países más adelantados […] no dejará de llamar poderosamente la atención el que un teatro de la importancia y universal renombre que, con justicia, disfruta nuestro Liceo, haya acogido la obra de un señorita española, siendo esto más notable por la serenidad y exigencia del público, tan conocidas como su innegable inteligencia. No queremos prejuzgar el mérito de la nueva ópera, pero el solo anuncio de su representación en nuestro Liceo es un triunfo, para la interesante causa de la mujer, y si el éxito corresponde a nuestros deseos, desde luego será un estímulo poderoso para que el bello sexo salga de la rutina de la enseñanza que suele recibir, y más tarde algunas veces transmitir el profesorado. Lanzándose al estudio de la armonía y composición ilustrará y ensanchará sus conocimientos musicales y no han de faltar genios o talentos excepcionales que desarrollar, y que muchas veces quedan perpetuamente ignorados.

La ópera que presenta Luisa Casagemas ha merecido juicios muy lisonjeros de las personas inteligentes que han tenido ocasión de oírla, entre las cuales se cuentan buen número de profesores, maestros y críticos eminentes.

Nos consta que uno de ellos, maestro extranjero de gran reputación, oyendo ejecutar la obra a su propia autora emitió conceptos entusiastas exclamando: -Si en mi país tuviésemos una compositora así ¡qué gran partido sacaríamos de ello! […] La catástrofe del Liceo […] ha interrumpido el paso que pudiera considerarse definitivo en la brillante carrera de Luisa Casagemas, a haberla coronado el éxito después del halagüeño triunfo conseguido en la Exposición de Chicago, donde se le adjudicó la medalla de premio por su primera ópera, en condiciones de imparcialidad y de distinción que hacen verdadero honor a su autora y a España […].40

Se destaca también en el artículo la juventud de la autora, que compuso la ópera entre los diecisiete y los dieciocho años, habiendo comenzado los estudios de armonía y composición a los quince.

Prueba de la trascendencia que llegaron a tener algunas de estas compositoras es la publicación de biografías o determinados acontecimientos personales. Es el caso de Paulina Cabrero, Blanca Llisó, Isabel Prota y Carmena o María Luisa Chevallier, entre otras.

La Ilustración publicó en 1850 una larga biografía de Paulina Cabrero. Se destaca que compuso su primera pieza a los trece años; con unos diecisiete años, siendo alumna de Saldoni, dedicó un himno a la reina, que le fue presentado en casa del maestro. Repasa el texto sus éxitos como intérprete en diversas veladas y conciertos, en muchos de las cuales se interpretaban obras de su autoría con considerable éxito.41

La Correspondencia Musical dedicó en 1884 un apartado a María Isabel Prota y Carmena, destacando que había compuesto más de un centenar de obras, en su mayoría pertenecientes al género religioso y que eran «dignas de figurar entre las de reputadísimos compositores de música sagrada» (*La Correspondencia Musical*, Núm. 207, 18-XII-1884).

Blanca Llisó mereció una biografía en Méjico durante su gira en aquel país. La prensa española celebra la noticia destacando la buena imagen que la pianista y compositora daba en el extranjero:

[…] A este retrato acompaña una excelente biografía […] en la cual se hace cumplida justicia a las relevantes dotes de nuestra ilustre conterránea. Felicitamos cordialmente a la señorita Llisó y a su distinguida familia, para quienes ha de ser indudablemente grato el juicio que acerca de la artista española formulan los extranjeros.42

Presumía también una publicación, al hablar de sus éxitos en Méjico, de haber sido de los primeros en celebrar su talento y augurarla un gran triunfo «cuando se hallaba entre nosotros y se dio a conocer como pianista e inspirada compositora» (*El Liberal*, Año XV, Núm. 5108, 27-IX-1893).

El *Boletín Musical y de Artes Plásticas* publicó en 1896 una serie de capítulos dedicados a músicos extremeños, en uno de los cuales aparecía Ascensión Martínez y Ramírez. En él se enumeraban sus obras, lista en la que hay algunas omisiones que subsanamos en otros trabajos actualmente en proceso. También es inexacta la fecha de nacimiento, que fue 1855 y no 1858, como aparece en el texto.43

La relevancia social que alcanzaron algunas de estas mujeres se refleja en la publicación en ocasiones, de hechos de su vida personal, como matrimonios, la defunción de familiares, etc. En cuanto a las noticias sobre sus propios fallecimientos, hemos seleccionado algunos ejemplos.

Al morir María Martín, que fue célebre pianista, profesora de la familia real y profesora honoraria del Conservatorio de Madrid, se destaca que dejó «multitud de composiciones entre las que sobresalen tres bellísimas *Romanzas sin palabras*, en las que resplandece la inspiración y el buen gusto de su reputada autora» (*La Correspondencia Musical*, Núm. 116, 22-III-1883). También al fallecer Soledad Bengoechea se citó su labor compositiva, recordándola como «distinguida compositora» y autora de «algunas zarzuelas que alcanzaron buen éxito», siendo «muy celebradas por los inteligentes sus composiciones de carácter religioso que con frecuencia se ejecutan en los templos de esta corte» y algunas de cuyas obras fueron interpretadas por la Sociedad de Conciertos (*Diario Oficial de Avisos de Madri*, Año CXXXVII, Núm. 289, 16-X-1894). Sin embargo, de Paulina Cabrero se destacó su labor como benefactora, apareciendo su relación con el arte de forma superficial:

Ayer se celebraron las misas, en la iglesia de Jesús, a la memoria de doña Paulina Cabrero, viuda de Ahumada, presidenta que fue de la Sección central y Patronato de Señoras de la Cruz Roja.

A las misas acudió una numerosa y distinguida concurrencia, poniéndose de manifiesto, como el día de su entierro, las muchas simpatías de que gozaba la finada por sus generosos sentimientos, por sus altas cualidades morales e intelectuales, que la hacían, no solamente madre de todos los indigentes, sino también patrona y compañera de artistas. Era una dama tan querida, tan estimada en todos los círculos en que se rinde culto al Arte o a la piedad, que por el eterno descanso de su alma hacen votos muchos corazones henchidos de pena por la irreparable pérdida.44

CONCLUSIONES

Este trabajo es una visión aún parcial del tema que tratamos. Si bien la utilización de fuentes hemerográficas es útil pues a menudo refleja la opinión popular y la de personajes cuyo dictamen puede ser relevante, somos conscientes de la relatividad de la información que mostramos: además de expresar perspectivas subjetivas, sujetas a las preferencias e intereses de los informantes, es reinterpretada por los lectores, por lo que los significados y las conclusiones pueden ser dispares. Lo que hemos querido resaltar es que, en el periodo objeto de nuestro estudio, no era infrecuente la aparición de mujeres compositoras en la prensa que reciben un trato aparentemente ecuánime, sin que su condición femenina fuera, en general, motivo de asombro; sin ser mostradas como algo excepcional ni se subestimen sus aportaciones.

BIBLIOGRAFÍA

CASARES RODICIO, E. (1999): “Casagemas Coll, Luisa” dentro CASARES, Emilio (Dir. y Coord.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, Vol. 3 (278).

GONZÁLEZ PEÑA, Mª L. (1999): “Becerra de Aguado” dentro CASARES, Emilio (Dir. y Coord.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, Vol. 2 (230).

GONZÁLEZ RIBOT, Mª J. y otros (2008): "Catálogo de compositoras españolas", dentro ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio y otros (2008): *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza (131-531).

LACAL, L. (1900): *Diccionario de la Música. Técnico, histórico, bio-bibliográfico. Segunda Edición*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de San Francisco de Sales, 1900.

OZAITA, Mª L. (1995): "Las compositoras españolas", dentro ADKINS CHITI, Patricia (1995): *Las mujeres en la música*, Madrid, Alianza Editorial (397-442).

SALDONI, B. (1986): *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Edición facsímil de la edición de: Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881, Madrid, Centro de Documentación Musical.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

El Anfión Matritense, Núm. 2, 13-I-1843.

El Ángel del Hogar, Año II, Núm. 5, 8-I-1865.

Aragón Artístico, Revista Musical y Literaria, Año III, Núm. 60, 30-V-1890.

El Artista, Año II, Núm. 1, 7-VI-1867.

Boletín Musical y de Artes Plásticas, Núm. 61, 10-IV-1896.

Correo de los Teatros, Núm. 11, 2-II-1851

Correo de los Teatros, Núm. 12, 9-II-1851.

Correo de los Teatros, Núm. 14, 23-II-1851.

La Correspondencia de España, Año XXX, Núm. 7769, 1-IV-1879.

La Correspondencia de España, Año XXXVIII, Núm. 10555, 14-II-1887.

La Correspondencia de España, Año XLI, Núm. 11849, 13-IX-1890.

La Correspondencia Musical, Núm. 11, 16-III-1881.

La Correspondencia Musical, Núm. 29, 20-VII-1881.

La Correspondencia Musical, Núm. 116, 22-III-1883.

La Correspondencia Musical, Núm. 207, 18-XII-1884.

Crónica Científica y Literaria, Núm. 22, 13-VI-1817.

Diario de Avisos de Madrid, Núm. 103, 13-IV-1833.

Diario de Avisos, Núm. 54, 24-XII-1843.

Diario de Madrid, Núm. 137, 17-V-1817.

Diario Oficial de Avisos, Año CCXI, Núm. 91, 1-IV-1879.

Diario Oficial de Avisos de Madrid, Año CXXV, Núm. 103, 13-IV-1883.

Diario Oficial de Avisos de Madrid, Año CXXXIII, Núm. 162, 11-VI-1890.

Diario Oficial de Avisos de Madrid, Año CXXXVII, Núm. 289, 16-X-1894.

El Eco del Comercio, Núm. 249, 8-V-1843.

La Época, Año XII, Núm. 3825, 30-X-1860.

La Época, Año XLII, Núm. 13533, 28-IV-1890.

La España Musical, Año II, Núm. 80, 1-8VIII-1867.

Gaceta de Instrucción Pública, Año XVII, Núm. 762, 6-IX-1906.
La Guirnalda, Año I, Núm. 11, 1-VI-1867.
El Heraldo, Núm. 469, 21-XII-1843.
El Heraldo, Núm. 760, 24-XI-1884.
Heraldo de Madrid, Año XII, Núm. 3722, 21-I-1901.
Heraldo de Madrid, Año XII, Núm. 3729, 28-I-1901.
La Iberia, Año XXVIII, Núm. 7477, 14-III-1881.
La Iberia, Año XXX, Núm. 8263, 12-VI-1883.
La Iberia, Año XXXVII, Núm. 11956, 28-IV-1890.
La Iberia Musical, Año I, Núm. 21, 22-V-1842.
La Iberia Musical, Año I, Núm. 27, 3-VII-1842.
La Iberia Musical y Literaria, Año II, Núm. 2, 8-I-1843.
La Ilustración, Año LX, Núm. 52, 28-XII-1850.
Ilustración Musical Hispano-Americana, Año II, Núm. 34, 4-VII-1889.
Ilustración Musical Hispano Americana, Año V, Núm. 119, 30-XII-1892.
Ilustración Musical Hispano Americana, Año VII, Núm. 144, 15-I-1894.
El Liberal, Año V, Núm. 1358, 5-IV-1883.
El Liberal, Año VI, Núm. 1770, 20-V-1884.
El Liberal, Año XII, Núm. 3964, 28-IV-1890.
El Liberal, Año XV, Núm. 5108, 27-IX-1893.
El Liberal, Año XXIII, Núm. 7778, 22-I-1901.
El Liberal, Año XXV, Núm. 8569, 28-III-1903.
El Liberal, Año XXVIII, Núm. 9633, 4-III-1906.
El Lloyd español, Año IV, Núm. 1232, 9-IX-1864.
El País, Año I, Núm. 120, 19-X-1887.
El Reflejo, Núm. 19, 11-V-1843.
Revista y Gaceta Musical, Año I, Núm. 22, 2-VI-1867.
Revista y Gaceta Musical, Año I, Núm. 40, 6-X-1867.

NOTAS

1. GONZÁLEZ PEÑA, Mª L. (1999): "Becerra de Aguado" dentro CASARES, Emilio: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 2, p. 230. Teniendo en cuenta las fuentes utilizadas, parece que la propia compositora omitió su nombre de pila.
2. *Diario de Madrid*, Núm. 137, 17-V-1817.
3. *Crónica Científica y Literaria*, Núm. 22, 13-VI-1817.
4. *La Época*, Año XII, Núm. 3825, 30-X-1860.
5. Aparece como Buixó.
6. *La Época*, Año XLII, Núm. 13533, 28-IV-1890.

7. *La Iberia*, Año XXXVII, Núm. 11956, 28-IV-1890.
8. *El Liberal*, Año XII, Núm. 3964, 28-IV-1890.
9. *La Guirnalda*, Año I, Núm. 11, 1-VI-1867.
10. *El Artista*, Año II, Núm. 1, 7-VI-1867.
11. *La Iberia*, Año XXX, Núm. 8263, 12-VI-1883.
12. *El Eco del Comercio*, Núm. 249, 8-V-1843.
13. *El Reflejo*, Núm. 19, 11-V-1843.
14. *La Ilustración*, Año LX, Núm. 52, 28-XII-1850.
15. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXXIII, Núm. 162, 11-VI-1890.
16. *El Liberal*, Año XXVIII, Núm. 9633, 4-III-1906.
17. *Diario Oficial de Avisos*, Año CCXI, Núm. 91, 1-4-1879; *La Correspondencia de España*, Año XXX, Núm. 7769, 1-IV-1879.
18. *Barcarola: dúo para tiple y contralto.* Nicolás Toledo, [1879?].
19. *El Liberal*, Año XXV, Núm. 8569, 28-III-1903.
20. *El Liberal*, Año V, Núm. 1358, 5-IV-1883.
21. *El País*, Año I, Núm. 120, 19-X-1887.
22. *El Heraldo*, Núm. 469, 21-XII-1843.
23. *El Reflejo*, Núm. 19, 11-V-1843.
24. *Diario de Avisos*, 24-XII-1843, Núm. 54.
25. *Correo de los Teatros*, Núm. 14, 23-II-1851.
26. Cfr. *El Heraldo*, Núm. 760, 24-XI-1884; *Correo de los Teatros*, Núm. 11, 2-II-1851; *Correo de los Teatros*, Núm. 12, 9-II-1851.
27. En ocasiones aparece como Asunción.
28. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXV, Núm. 103, 13-IV-1883.
29. *Aragón Artístico, Revista Musical y Literaria*, Año III, Núm. 60, 30-V-1890. Lacal (1900: 288) afirma que esta compositora, entre otras obras, compuso una sinfonía. Como hemos podido comprobar, fueron al menos dos.
30. *Revista y Gaceta musical*, Año I, Núm. 40, 6-X-1867.
31. *Gaceta de Instrucción Pública*, Año XVII, Núm. 762, 6-IX-1906.
32. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año II, Núm. 34, 4-7-1889.
33. SALDONI (1986, Vol. I: 313).
34. *La Iberia Musical*, Año I, Núm. 27, 3-VII-1842.
35. Constituyen la obra las piezas *Largo*, *Rondo allegro*, *Minuet*, *Minuet*, *Contradanzas*.
36. Aunque no fue publicado en España, podríamos añadir un *Zortzico* de Madame de Mazarredo publicado en París por Narciso Paz en 1813. Aunque hay pocos datos sobre ella, es posible que se tratara de la bilbaína María Antonia Mazarredo y Moyua (González Ribot y otros, 2008: 374-375).
37. *El Ángel del Hogar*, Año II, Núm. 5, 8-II-1865.
38. “Misa a cuatro voces de la señorita doña Soledad Bengoechea”, *Revista y Gaceta Musical*, Año I, Núm. 22, 2-VI-1867.
39. En el catálogo de la Biblioteca Nacional de España, en Ozaita (1995: 402) y en la entrada correspondiente en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* figura como año de nacimiento 1863. Tras contrastar todas las fuentes, los datos encontrados apuntan que la fecha correcta es 1873.
40. *Ilustración Musical Hispano Americana*, Año VII, Núm. 144, 15-I-1894. Dos años antes, Felipe Pedrell, quien podría firmar este artículo, escribió otro sobre la misma ópera cuando iba a ser enviada a la Exposición Universal de Chicago, en el que celebraba los avances realizados por la compositora, y, aunque reconocía ciertas imperfecciones en la obra, le auguraba un gran porvenir (*Ilustración Musical Hispano Americana*, Año V, Núm. 119, 30-XII-1892).
41. *La Ilustración*, Año LX, Núm. 52, 28-XII-1850. Poco después el texto fue publicado, en varias entregas, por *El Correo de los Teatros* (Números 9 al 14, entre el 19-1-1851 el 23-II-1851).
42. *El País*, Año I, Núm. 120, 19-X-1887.
43. *Boletín Musical y de Artes Plásticas*, Núm. 61, 10-IV-1896.
44. *Heraldo de Madrid*, Año XII, Núm. 3729, 28-I-1901. Ver también: *Heraldo de Madrid*, Año XII Núm. 3722, 21-1-1901; *El Liberal*, Año XXIII, Núm. 7778, 22-I-1901.