

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

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

Patricia Kleinman

Investigadora independiente

Directora de Proyecto Compositoras

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

proyecto@compositoras.com

Isabel Paulo Selvi

Investigadora independiente

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

ia.pauloselvi@edu.gva.es

José Luis Palazón

Investigador independiente

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

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

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

Abstract

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

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

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

1. Introducción

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

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

La musicología del ámbito hispano ha desarrollado en los últimos años proyectos que ponen en valor la labor compositiva de las mujeres, abordando tanto la reconstrucción biográfica como el análisis de su situación social y profesional, e incluyendo también a intérpretes, pedagogas y otras profesiones del ámbito musical². Estas necesarias publicaciones contribuyen de manera decisiva al conocimiento del panorama musical y social, y van haciendo emerger tanto figuras profesionales femeninas como un *corpus* musical inédito o descatalogado de su autoría.

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

En la última década, Bengoechea ha sido objeto de investigaciones que se han plasmado en artículos y disertaciones³, pero es de esperar que los próximos años aporten nuevos hallazgos en el ámbito de las fuentes primarias y en el esclarecimiento de lagunas que aún subsisten en torno a su figura. La presente investigación tiene como objetivo comenzar a remediar este déficit, al tiempo que se analiza la trayectoria vital y compositiva de la autora dentro de su entorno musical, subsanando además ciertas ambigüedades fácticas.

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

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

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

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

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

Labayen (Bilbao, 25 de febrero de 1801-Madrid, antes de 1874), fue docente universitario en la Escuela de Comercio en el Madrid de finales de la *Década Ominosa*, para luego desempeñar el puesto de profesor en la Universidad Central⁴. El padre de Alejandro Bengoechea, Antonio Bengoechea Echevarría Villar Duo (1758) era de un pueblo cercano a Bilbao, Zarátamo. Estas familias poseían ejecutorias de hidalguía igual que los Gutiérrez de Cabiedes, lo que les permitió acceder fácilmente a distintas Órdenes Militares en los años madrileños y beneficiarse de los privilegios económicos y sociales. Alejandro Bengoechea ingresó en el Real Cuerpo de Colegiado de Hijosdalgo de la nobleza madrileña en el año 1858.

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

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

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

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

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

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

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

Es bastante probable que Soledad de Bengoechea naciera en la Calle de la Luna, en el Barrio de Maravillas. En fecha indeterminada la familia Bengoechea Gutiérrez de Cabiedes se trasladó a la calle Don Pedro, en cuyo salón se organizaron bailes y conciertos que aparecen profusamente reseñados en la prensa⁶. No obstante, en el censo de 1882 (ya muertos los progenitores), Soledad de Bengoechea comparte un piso en la calle Postigo de San Martín 7, principal derecha, que arrienda junto a tres de sus hermanos y una tía materna⁷. Luego de contraer nupcias con Carlos Carmena, ambos habitan en la calle Valverde, número 28 principal, donde el 15 de octubre de 1894 falleció Bengoechea⁸.

⁶ Por ejemplo, *La Correspondencia de España*, 12 de junio de 1866, p. 2.

⁷ Rectificación del Empadronamiento General de los habitantes de Madrid de 1882.

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

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

En el testamento figura que Soledad y Carlos se nombran mutuamente⁹, así como los herederos¹⁰. Nada se sabe de los albaceas, aunque se puede deducir que el legado de Bengoechea pasaría a ellos¹¹.

El estudio de este entorno, donde confluyen profesiones, negocios e idearios políticos comunes, e incluso contactos con el extranjero¹², contribuye a tener una idea más precisa de los orígenes sociales de la familia de Soledad de Bengoechea, y de su trayectoria vital dentro del periodo histórico tan singular, pasando del Sexenio Democrático a la Restauración Borbónica.



Figura 1. Árbol genealógico. Fuente propia.

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

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

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

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

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

3. La reconstrucción de la figura de Soledad de Bengoechea

3.1. Los inicios

Soledad de Bengoechea comienza sus estudios musicales de piano y armonía con Ambrosio Arriola (1833-63)¹³ y al morir este los continúa con Jesús de Monasterio (1836-1903)¹⁴, ambos profesores vinculados al Conservatorio de Madrid. Bengoechea recibe asimismo lecciones y consejos de Nicolás Ledesma (1797-1883)¹⁵ y estudia piano con María Martín (1820?-1883), discípula de Masarnau y pianista de Palacio¹⁶. Allegada a la familia Bengoechea, y participante en sus renombrados salones musicales (además de aquellos de la familia de la compositora Paulina Cabrero), Martín era una destacada intérprete del repertorio romántico alemán, lo cual se evidencia en sus propias composiciones¹⁷.

La primera noticia que se dispone de Bengoechea llega del periódico monárquico *La esperanza* en 1857¹⁸, donde se halaga la brillante ejecución de una niña pianista prodigio, en este caso, respaldada por su ambiente familiar y en el contexto del salón decimonónico. Las reseñas periodísticas posteriores destacan su maestría en el piano, su habilidad en la ejecución y la musicalidad de su interpretación, tanto en las veladas

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

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

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

¹⁵ Lecciones de instrumentación cuando Soledad de Bengoechea pasa breves temporadas en Bilbao.

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

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

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

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

burguesas como en las *soirées* aristocráticas madrileñas¹⁹. Sin embargo, De Bengoechea no es solamente intérprete del piano en las veladas sino que paulatinamente presenta composiciones propias. En la década de 1860 presenta dos fantasías: una sobre la ópera *L'Africaine* de Meyerbeer (*La Época*, 18 de abril de 1866) y otra sobre *Rigoletto* de Verdi (*El artista*, 7 de noviembre de 1867)²⁰. Ambas son variaciones que ejecuta De Bengoechea (y cuyas partituras se han perdido) pero que prefiguran la actividad compositiva posterior. El Archivo de la Biblioteca Nacional conserva un *Scherzo* para piano (fechado en 1868) y un *Gran Vals* de concierto para piano (fechado en 1869). Estas obras reflejan nuevamente el ambiente del repertorio de salón y de los convencionalismos de la época, con gran gestualidad virtuosística.

De Bengoechea asiste y participa tanto en los salones musicales en ciertas casas de prestigiosas familias de su entorno (como por ejemplo en el domicilio de los Álvarez o de Fernández de la Hoz)²¹ como en la vivienda familiar²². Así, la prensa reseña por ejemplo un concierto²³ celebrado en los salones de su casa para el estreno de una cantata compuesta por Jesús de Monasterio, en la que Soledad de Bengoechea acompaña al piano (junto con la arpista Roaldes) a un coro mixto. Se menciona la asistencia de un público ligado a la corte, y en la crónica se destaca asimismo la labor compositiva de Bengoechea, aunque no se especifica qué obras presentó en dicha ocasión (*El Día*, 22 de junio de 1860, p. 3).

Estas *soirées* en casa de los Bengoechea a veces combinan la representación teatral con la musical. Así fue en la comedia *El hombre del mundo*, donde Rosario de Bengoechea interpretó el papel de Benita, Amalia cantó la romanza del acto III de la *Giulietta e Romeo* de Carvaj y Soledad de Bengoechea ejecutó una fantasía de Thalberg sobre motivos de *Norma*. Los asistentes eran personalidades del entorno social de la familia²⁴. (*El Artista*, 15 de junio de 1866, p.6).

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

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

²¹*El Progreso constitucional*, 17 de febrero de 1865 y *La Época*, 28 de febrero de 1865.

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

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

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

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

Para 1867, Bengoechea había compuesto su *Misa* a cuatro voces, la cual tuvo numerosas repercusiones positivas en la prensa de la época; por ejemplo, en la *Gaceta musical*, el 2 de junio de 1867, el anónimo articulista la consideraba como “composición musical que habla muy alto en favor de las cualidades artísticas de esta joven, conocida anteriormente como pianista de verdadero talento”²⁶. La *Misa* estuvo dedicada al maestro Daroca (quien aparentemente le había proporcionado un modelo como guía de composición), y su instrumentación corrió a cargo de Mariano Joaquín Martín Salazar y Luis Vicente Arche²⁷ (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, del 26 de mayo de 1867). La composición de una obra de larga duración (en comparación con las que conforman su catálogo anterior), su ejecución pública y las positivas reseñas de la crítica musical probablemente afianzaron su labor compositiva, brindándole al mismo

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

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

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

tiempo un ingreso en la escena de la música religiosa de la época.²⁸ De hecho, esta *Misa*, que se organizó para la congregación de Santa Rita de Casia en la fiesta de su advocación a la santa en la Iglesia del Carmen (Madrid, 26 de mayo de 1867), se reinterpretó en la Iglesia de Nuestra Señora de Montserrat (Madrid, 23 de enero de 1875) y en la Iglesia Nuestra Señora de Loreto (Madrid, 21 de diciembre de 1881), esta vez en reducción para piano y arpa²⁹.

De la misma época son un arreglo para violín, violonchelo y piano del *Jesús de Nazaret* de Gounod³⁰, y la participación en una misa conjunta que el Orfeón de Santa Cecilia interpretó en Bilbao³¹ (22 de noviembre de 1869), en la cual Bengoechea es autora del *Kyrie* y del *Christe*).

3.2. La entrada al circuito profesional

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

²⁸ Esta visión es compartida por González (2015:22).

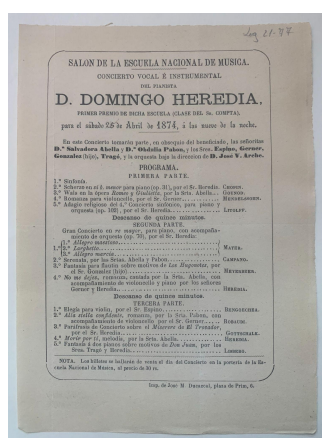
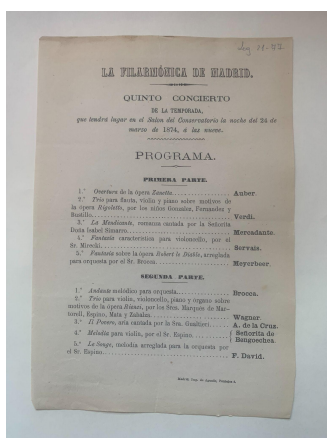
²⁹ La Correspondencia de España, 22 de diciembre de 1881, p.1

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

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

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

que la Sociedad de Conciertos de Madrid comienza a incluir obras sinfónicas y de cámara compuestas por Bengoechea en su programación, hecho que se prolongará durante los años subsiguientes. Así, en 1872 se programa una versión orquestada de su *Capricho-Scherzo para piano* (realizada por Casimiro Espino)³³. Por su parte, la melodía para orquesta *Geneviève* (cuyo manuscrito se conserva en el Real Conservatorio Superior de Madrid) fue “compuesta expresamente para la Sociedad” [de Conciertos] y estrenada en mayo de 1873³⁴. En el marco del quinto concierto de la Filarmónica de Madrid, el 24 de marzo de 1874, se ejecutó su *Melodía para violín*, interpretada por Casimiro Espino, cuya partitura parece perdida, aunque sobrevive el programa de mano³⁵. En abril del mismo año, Espino interpreta una *Elegía para violín* de la compositora, que quizás se trate de la misma obra³⁶. En 1878 se interpretó, en el Teatro de la Zarzuela, una *Fantasia para violín y orquesta* firmada por Bengoechea, cuyo solo recayó nuevamente en Casimiro Espino y que quizás se trate de la ya citada *Melodía para violín*, ahora orquestada³⁷.



Figuras 2 y 3. Programas de mano de los conciertos en los que se interpretaron, respectivamente, la *Melodía para violín* y la *Elegía para violín*, de Bengoechea. Fuente: Depósito del Archivo Histórico-Administrativo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM). Fondo: 1_Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Sección: 1_1_Dirección. Serie: 1_1_1_Asumos generales 1830-1900. Descripción/Título: Expediente relativo a los conciertos y funciones celebrados en

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

³⁴ Depósito del Archivo Histórico-Administrativo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM). Fondo: 1_Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Sección: 1_1_Dirección. Serie: 1_1_1_Asumos generales 1830-1900. Descripción/Título: Expediente relativo a los conciertos y funciones celebrados en el Salón-teatro del Conservatorio durante el curso 1873-1874. Identificación: 3724 Signatura: Leg 33/20-97. Véase también Ríos, Miguel Ángel (2017). Un escenario para las élites: la Filarmónica de Madrid, *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 30:137-167.

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

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

³⁷ *La época*, 17 de mayo de 1878, p.4.

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

En el mismo año, esta misma institución ejecutó su *Solo de concierto para piano con acompañamiento de orquesta* (o Concierto para piano y orquesta según los programas de la Filarmónica)³⁸. Dicha obra aparece previamente mencionada en el marco de otro concierto, reseñado por el crítico Goizueta a principios de 1873³⁹. Su obertura orquestal *Sybille* (compuesta en París⁴⁰ en 1873), por otra parte, fue estrenada en el marco del abono de la Sociedad de Conciertos, bajo la dirección de Jesús de Monasterio, un 7 de marzo de 1875⁴¹.

Su *Marcha triunfal*, estrenada también en 1875⁴², fue la obra más programada. La Sociedad de Conciertos la interpretó el 13 de marzo de 1881, con críticas desiguales⁴³. Sin embargo, dicha institución la volvió a programar en el verano de 1883⁴⁴, así como en el Teatro-Circo Príncipe Alfonso (13 de abril de 1884)⁴⁵ y al año siguiente, la Unión Artístico Musical, en los Jardines del Buen Retiro (30 de agosto de 1885)⁴⁶ de lo cual podría inferirse que la pieza había logrado aceptación por parte del público madrileño. Esta hipótesis se vería avalada por el hecho de que la pieza fuera arreglada para piano para ser interpretada en ámbitos privados⁴⁷. Con la estabilidad política y el consiguiente crecimiento económico, hubo un incremento del consumo musical doméstico: el mercado editorial musical se hallaba en constante alza, favoreciendo la publicación de obras de pequeño y mediano formato.

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

³⁸ Ríos, op. cit.

³⁹ *La época*, 30 de enero de 1873, p. 4

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

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

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

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

⁴⁴ *La Iberia*, 19 de junio y 14 de agosto de 1883.

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

⁴⁶ *El Liberal*, 30 de agosto de 1885, p.4.

⁴⁷ Ediciones Antonio Romero, BNE. Madrid, 1883.

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

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

Estrada López (1874:278).

Una tercera obra escénica, con música de su autoría, y titulada *A la fuerza ahorcan*, se estrenó en el Teatro de la Zarzuela en 1876⁴⁹. Fue una zarzuela en tres actos y en verso, con libreto de Juan de la Puerta Vizcaíno (*La Correspondencia de España*, 24 de agosto de 1875), la cual cosechó aplausos por parte del público madrileño⁵⁰.

3.3. Las últimas composiciones: ecos de un pasado profesional

En 1884, y antes de contraer matrimonio⁵¹ con Carlos Carmena de Arizmendi, Bengoechea se presenta en público junto a D. Burillo con un *Vals brillante* (que tal vez fuera el *Gran vals de concierto para piano* compuesto en 1869, con texto agregado para la ocasión). La partitura no sobrevive, pero ha dejado rastros en la prensa⁵².

En sus diez años de vida matrimonial solamente se tiene constancia de una *Elegía para violín y piano* “compuesta expresamente para el señor Bordas”, de 1891⁵³, y

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

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

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

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

⁵² *La iberia*, 15 de junio de 1884, p. 3.

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

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

La semblanza publicada en *La Ilustración hispano-americana* en 1889, firmada por C. Frontaura (que afirma ser copia exacta de la publicada en 1884⁵⁵) menciona este retiro de la vida pública: “ha renunciado a la vida activa de sociedad”, y si bien alude a una “dedicación al estudio y a la composición”, las obras que enumera como “de nueva composición”⁵⁶ son en su mayoría obras estrenadas y publicadas antes de su casamiento⁵⁷. En cambio, destaca (de manera metafórica) que ahora Bengoechea se ocupa de la organización y administración de su propio hogar. Sus obituarios confirman esta información⁵⁸. Así, *El Cardo* señala: “supo pasar brillando por los salones, para encerrarse luego en su modesto hogar y ser para su esposo, sus parientes y amigos, lo que fuera antes para la sociedad entera: un encanto”⁵⁹.

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

⁵⁴ *La Ilustración musical hispano-americana*, 4 de junio de 1889.

⁵⁵ En *La ilustración de la Mujer*, 8 de octubre de 1884.

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

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

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

⁵⁹ *El Cardo*, 6 de noviembre de 1894, p. 3.

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

4. Sus obras vocales

La producción vocal de Soledad de Bengoechea que subsiste hoy en día se compone de una obra para canto y piano titulada *Les larmes*, una *Serenata* para canto, armoniflauta y piano⁶¹ y tres obras religiosas: *Ave verum*, *O! salutaris hostia*⁶² y *Salve*. Los manuscritos de estas obras, a excepción del de la *Serenata*, no se han podido localizar aún. Sólo subsisten ediciones contemporáneas a la compositora, publicadas por la casa Antonio Romero y reeditadas por Dotesio luego de la adquisición de los fondos editoriales de la anterior.

En el caso de *Les larmes*, sólo se cuenta con una edición posterior, publicada en el contexto de una antología de obras para canto y piano⁶³. No se han localizado otras ediciones (ni manuscritas ni publicadas) hasta el momento. Confiamos en que la investigación proporcione, en el futuro, nuevos hallazgos que enriquezcan el *corpus* de fuentes musicales y permitan una comparación minuciosa entre ellas.

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

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

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

⁶⁰ Kleinman et al. (2021:70).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Asimismo, recoge en su *Salve* la combinación popularizada en los salones parisinos durante el Segundo Imperio (1850-70) y en la *Belle Époque* del armónium y el piano. Esta combinación fue utilizada como “orquesta de salón” y servía para la interpretación de obras de repertorio sinfónico en versión reducida y posible, tanto en términos económicos como de espacio. El Rossini tardío de la *Petite Messe Solennelle* recoge esta moda parisina, así como Widor, y también existen numerosas transcripciones de obras de Wagner, Franck, Gounod, o Berlioz que optan por esta plantilla. La plantilla instrumental alternativa propuesta por la propia compositora en el *Salve*, arpa y piano, también constituía una combinación habitual de reducción orquestal⁶⁵.

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

Respecto al tratamiento de la parte de contralto solista del *O! salutaris hostia*, Bengoechea le escribe un breve solo (replicado luego por la tiple) que contiene cierta expansión hacia el agudo, para luego situarla en una *tessitura* más grave que aporta cromatismos a la línea superior, y que vuelve a expandirse para llegar al clímax musical de la pieza⁶⁶.

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

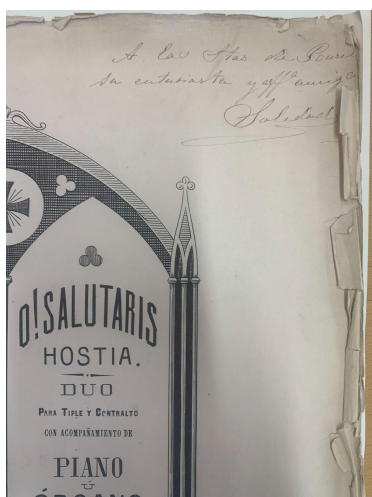
⁶⁵ La misma compositora había acompañado al piano el estreno de una cantata de Monasterio con esta combinación. (*El Día*, 22 de junio de 1860, p.3). También, la misa de 1867 se volvió a ejecutar años más tarde con esta reducción orquestal. cita. (*La Correspondencia de España*, 22 de diciembre de 1881,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

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

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

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

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



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

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



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

Es probable que esta sensibilidad hacia las cualidades acústicas y expresivas de la voz cantada estuviera relacionada con el hecho de que el canto fuera el instrumento de sus hermanas Rosario y Amalia, así como con la experiencia que Bengoechea desarrolló como pianista acompañante de cantantes como Dolores Burillo y Carolina Servert de Campuzano, atestiguadas por la prensa de la época⁶⁸.

Las dedicatarias de las composiciones vocales de Bengoechea también dan algo más de información acerca de su círculo de amistades musicales. La *Salve*, por ejemplo, está dedicada a la mencionada Dolores Burillo⁶⁹, cantante *amateur* de buen nivel que aparece cantando el Bolero de *I Vespri Siciliani* de Verdi y la cavatina del *Barbero de Sevilla* de Rossini en la Real Cámara de la Infanta Doña Isabel Francisca⁷⁰. De dicho repertorio se puede inferir que esta cantante tendría suficiente técnica vocal, así como agilidad, y que estaría familiarizada con el repertorio operístico italiano del siglo XIX,

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

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

⁷⁰ Saldoni, ibídem, 2, 1881.

así como con la escuela francesa⁷¹. La relación que la unía con Bengoechea queda atestiguada por rastros en la prensa:

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

Carolina Servert de Campuzano, por su parte, fue la dedicataria del *Ave verum*⁷². La prensa recoge actuaciones musicales de esta cantante *amateur*, que demuestra cierta versatilidad ya que, aunque el *Ave verum* está escrito para una voz de soprano, y así lo indica la partitura original, Campuzano se muestra asimismo capaz de abordar roles de mezzosoprano. Así, canta la segunda voz en *O salutaris* en 1875 y en el oratorio “La Rédemption” de Gounod en 1884⁷³. Bengoechea, Burillo y Campuzano eran asiduas participantes de las sesiones musicales de la Unión Católica. Como ejemplo valga la realizada en 1881 en el que se ejecutó el *Mesías* de Haendel, en el cual participó Bengoechea al piano, mientras que Burillo y Campuzano participaron en las partes vocales.

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

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

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

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

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

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

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

La Unión, 5 de enero de 1883.

La romanza *Les larmes* fue compuesta antes del 30 de enero de 1873, fecha de su primera ejecución en público, junto a otras obras de Bengoechea⁷⁴. Unos pocos meses después fue interpretada por la célebre cantante Marie Sasse (1834-1907)⁷⁵ en el marco de un concierto vocal e instrumental en la Escuela Nacional de Música de Madrid el 5 de abril de 1873⁷⁶, con una crítica positiva (“una sentida melodía de la señorita Bengoechea”) en *El Imparcial*. El concierto tuvo lugar mientras Sasse pasó por Madrid como parte del elenco de la Compañía Lírica Italiana que actuaba en el Teatro Real.

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

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

⁷⁵ En su autobiografía la misma Sasse expresa el acortamiento de su apellido artístico.

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

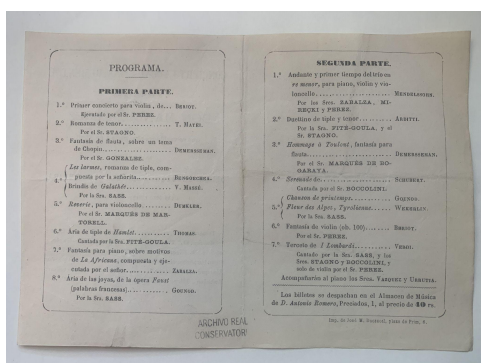


Figura 7. Programa del concierto vocal e instrumental, 5 de abril de 1873. Fuente: Depósito del Archivo Histórico-Administrativo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM). Fondo: 1_Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Sección: 1_1_Dirección. Serie: 1_1_1_Asumos generales 1830-1900. Descripción/Título: Expediente relativo a los conciertos y funciones celebrados en el Salón-teatro del Conservatorio durante el curso 1873-1874. Identificación: 3724. Signatura: Leg 33/20-97.

5. Conclusiones

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

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

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

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

6. Referencias bibliográficas

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

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

Fuentes documentales

Archivo Histórico Eclesiástico de la Diócesis de Vizcaya.

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

Fuentes de la Hemeroteca Digital Nacional Española

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Partituras mencionadas

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

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

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

Grabaciones de las obras vocales

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