

# Soledad Bengoechea Gutiérrez (1849-1893): un análisis hemerográfico de su trayectoria musical

## Soledad Bengoechea Gutiérrez (1849-1893): A Hemerographic Analysis of Her Musical Career

Sara Navarro-Lalanda: Universidad Internacional de La Rioja, España.  
[sara.navarro@unir.net](mailto:sara.navarro@unir.net)

Fecha de Recepción: 19/05/2024

Fecha de Aceptación: 23/07/2024

Fecha de Publicación: 15/08/2024

### Cómo citar el artículo:

Navarro-Lalanda, S. (2025). Soledad Bengoechea Gutiérrez (1849-1893): un análisis hemerográfico de su trayectoria musical [Bengoechea Gutiérrez (1849-1893): A Hemerographic Analysis of Her Musical Career]. *European Public & Social Innovation Review*, 10, 1-21. <https://doi.org/10.31637/epsir-2025-516>

### Resumen:

**Introducción:** El presente estudio examina el papel de la pianista y compositora Soledad Bengoechea Gutiérrez en los círculos musicales madrileños a través del análisis de fuentes hemerográficas contemporáneas. **Metodología:** Se emplea una metodología cualitativa respaldada por el software Nvivo basada en la Teoría Fundamentada. La investigación se sustenta en una revisión crítica de registros hemerográficos que abarcan desde el nacimiento de Bengoechea en 1849 hasta el año 1915, profundizando en su rol como solista y acompañante y en su legado como compositora en términos de instrumentación, difusión y recepción. **Resultados:** Los resultados muestran que Bengoechea desempeñó un papel significativo en la escena musical de su tiempo. **Discusión:** Su participación y reconocimiento como pianista y compositora fueron avalados tanto por las crónicas de los periódicos como por las instituciones que difundieron su obra. **Conclusiones:** Este estudio contribuye significativamente a llenar un vacío en la investigación musicológica, destacando el papel de Bengoechea como pianista y compositora en el siglo XIX. Al mismo tiempo, este análisis crítico no solo profundiza nuestra comprensión de Bengoechea, sino que también amplía el conocimiento sobre los círculos de difusión de la música en el siglo XIX español.

**Palabras clave:** Soledad Bengoechea Gutiérrez; composición; piano; prensa; siglo XIX; música; España; crítica musical.

**Abstract:**

**Introduction:** This study examines the role of pianist and composer Soledad Bengoechea Gutiérrez in Madrid's musical circles through the analysis of contemporary journalistic sources. **Methodology:** A qualitative methodology supported by Nvivo software and based on Grounded Theory is employed. The research is based on a critical review of journalistic records spanning from Bengoechea's birth in 1849 to 1915, delving into her role as a soloist and accompanist, as well as her legacy as a composer in terms of instrumentation, dissemination, and reception. **Results:** The findings show that Bengoechea played a significant role in the musical scene of her time. **Discussion:** Her participation and recognition as a pianist and composer were endorsed both by newspaper chronicles and by the institutions that disseminated her work. **Conclusions:** This study significantly contributes to filling a gap in musicological research, highlighting Bengoechea's role as a pianist and composer in the 19th century. At the same time, this critical analysis not only deepens our understanding of Bengoechea but also expands knowledge about the dissemination circles of music in 19th century Spain.

**Keywords:** Soledad Bengoechea Gutiérrez; composition; piano; press; 19th century; music; Spain; music criticism.

## 1. Introducción

En la segunda mitad del siglo XIX, Madrid fue testigo del auge de la música de salón y la consolidación de compositores e intérpretes españoles en los círculos sociales, respaldados por el decreto del asociacionismo (Gómez, 1992; Alonso, 2001). Soledad Bengoechea Gutiérrez se destacó como pianista y compositora, contribuyendo significativamente a este panorama musical. Sin embargo, a pesar de su activa participación en la escena musical y su legado de obras sinfónicas, teatrales y de salón, la investigación sobre su vida y obra sigue siendo insuficiente.

Aunque los estudios de género han cobrado fuerza en los últimos años, pudiéndose citar, como ejemplo, las investigaciones de Labajo (1998), Manchado (1998; 2019), Piñero (2001), Ramos (2003), Sánchez (2008), Álvarez Cañibano (2008), Hernández (2018) o Navarro-Lalanda (2023a; 2023b), todavía pueden ser consideradas escasas y fragmentarias. Centrándonos en la figura de Bengoechea, una revisión crítica de la literatura revela que, existen menciones ocasionales de esta intérprete y compositora en los principales diccionarios biográficos con una presencia a lo largo del tiempo, tanto del siglo XIX (Saltoni, 1881; Pedrell, 1897) como del siglo XX (Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, 1910; Index Bio-Bibliographicus notorum hominum, 1978; Sobrino, 1999) y en el siglo XXI (Sobrino, 2006; Rodríguez, 2018). Su figura está presente, a su vez, en estudios específicos de compositoras españolas (Álvarez Cañibano, 2008), de músicas y género (Kleinman *et al.*, 2021) y en estudios vinculados al teatro lírico español (Iglesias, 1991). Su obra, a diferencia de gran parte de las compositoras de la época ha sido en gran parte publicada (véase, por ejemplo, el catálogo del Archivo Histórico de la Unión Musical Española: Acker *et al.*, 2000 así como la obra localizada en la BNE, catálogo y fondos personales). Además, recientemente se ha realizado un estudio y edición crítica de la obra titulada *Sibylle* (Fidalgo, 2016). Por el momento no se han llevado a cabo análisis detallados de su impacto y recepción crítica. Las lagunas en la investigación son evidentes en la falta de estudios que exploren su papel tanto como intérprete en los salones musicales de Madrid como su contribución como compositora. Además, las referencias hemerográficas de la época que podrían proporcionar información valiosa sobre su recepción y contexto social no han sido suficientemente examinadas. Abordar estos aspectos, puede enriquecer la comprensión de la sociedad musical española durante el siglo XIX, proporcionando una visión más completa del entorno musical de la época y de los círculos que contribuyeron a su

desarrollo (Meyer, 2000).

Partiendo de la hipótesis de que Soledad Bengoechea tuvo un papel relevante en el ámbito musical español, esta investigación propone examinar su presencia como intérprete y compositora en los círculos musicales madrileños. Para ello, se empleará la Teoría Fundamentada como metodología principal para el análisis detallado de fuentes periodísticas contemporáneas (Strauss y Corbin, 1994). Este enfoque permitirá entender el entorno formativo y social en el que Bengoechea vivió, su función como solista y acompañante, y las características de sus obras en términos de función, instrumentación, así como su difusión y recepción en los programas contemporáneos.

El objetivo de este estudio es proporcionar una revisión crítica de registros hemerográficos que incluyen referencias a Bengoechea, que nos permitan comprender la formación y evolución de esta artista en el ámbito de la interpretación y composición. Este enfoque metodológico es crucial para contextualizar sus composiciones dentro del tejido social y musical de su tiempo, identificando posibles influencias y cómo su obra contribuyó a la cultura musical de la época. Este análisis se centrará en las revistas y periódicos que mencionan a Bengoechea, examinándolos críticamente para identificar la tipología de las fuentes, los propósitos de los anuncios y artículos publicados, y proporcionar así una visión íntegra de su contribución al contexto musical.

En síntesis, este estudio busca llenar un vacío significativo en la investigación musicológica sobre Soledad Bengoechea, confirmando su hipótesis inicial de que tuvo una presencia notable en el panorama musical español del siglo XIX. La investigación no solo reforzará nuestra comprensión de Bengoechea sino que también enriquece nuestro conocimiento de la música del siglo XIX en España, estableciendo una base para futuras investigaciones que podrían comparar su obra con la de sus contemporáneos para explorar su evolución estilística.

## 2. Metodología

La presente investigación tiene como objetivo analizar las menciones de Soledad Bengoechea en revistas y periódicos desde su nacimiento en 1849 hasta 1915, para proporcionar una visión integral de su contribución al contexto musical de la época como intérprete y compositora. A continuación, se detalla la metodología utilizada, inspirada en los principios de la Teoría Fundamentada (Grounded Theory), que permite generar teorías a partir de datos cualitativos recogidos sistemáticamente (Glaser y Strauss, 1967).

El estudio se estructuró en varias fases que comprenden la selección de los criterios de inclusión y exclusión, la recolección del material documental, el análisis cualitativo y la interpretación de la información siguiendo los criterios de fiabilidad y validez.

### 2.1. Criterios de inclusión y exclusión

Para asegurar una selección precisa y relevante de fuentes, se establecieron los siguientes criterios de inclusión. En primer lugar, se consideraron únicamente las publicaciones que datan entre los años 1849 y 1915. Este periodo cubre desde el nacimiento de Soledad Bengoechea hasta 22 años después de su fallecimiento, proporcionando un marco temporal adecuado para captar su influencia y presencia en los medios. En segundo lugar, se incluyeron todas las menciones específicas a Soledad Bengoechea, abarcando las variaciones de su nombre como “señorita Bengoechea”, “Srta. Bengoechea”, “Soledad Bengoechea” y “Soledad de Bengoechea”. Este criterio asegura que se recopilen todas las referencias pertinentes a su persona. Finalmente, solo se incluyeron aquellas publicaciones que están disponibles en

hemerotecas o bases de datos históricas con acceso completo al texto original, garantizando así la autenticidad y la integridad de la información.

Para mantener la calidad y la relevancia de los datos, se establecieron también criterios de exclusión específicos. En primer lugar, se excluyeron todas las publicaciones que se encuentran fuera del rango temporal especificado, es decir, aquellas que no datan entre 1849 y 1915. En segundo lugar, se excluyeron las menciones ambiguas que no permiten asegurar de manera concluyente que se refieren a Soledad Bengoechea. Por último, se excluyeron las publicaciones no verificables o aquellas sin acceso completo al texto original, con el fin de asegurar que todos los datos utilizados en el estudio sean fiables y completos.

## **2.2. Recolección y análisis de datos**

La recolección de datos se centró en identificar y recopilar todas las menciones relevantes de Soledad Bengoechea en publicaciones periódicas. Para ello, se utilizó la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España. El proceso de búsqueda y recolección de datos se llevó a cabo mediante el empleo de términos de búsqueda específicos identificados en los criterios de inclusión. Estos términos de búsqueda fueron aplicados de manera sistemática en un periodo temporal establecido (1849-1915), permitiendo así una recopilación exhaustiva y precisa de las menciones.

El análisis de los datos recopilados se realizó mediante la metodología de la Teoría Fundamentada, una estrategia cualitativa que permite identificar patrones y categorías emergentes a partir de los datos recogidos (Charmaz, 2006). Este enfoque se estructura en tres etapas principales:

- Codificación Abierta: En esta fase inicial, se llevó a cabo la identificación de conceptos y categorías a partir de los datos textuales.
- Codificación Axial: La segunda fase se centró en establecer relaciones entre las categorías identificadas durante la codificación abierta.
- Codificación Selectiva: En la etapa final, se integraron las categorías y temas identificados.

## **2.3. Fiabilidad y validez**

Para asegurar un análisis riguroso y sistemático, se utilizó el software *NVivo*, una herramienta de análisis cualitativo. *NVivo* facilitó la organización y codificación de los datos, permitiendo un manejo eficiente de la información y asegurando que el proceso de análisis fuera replicable. Esta metodología no solo garantiza la fiabilidad de los resultados, sino que también proporciona una base sólida para futuras investigaciones sobre la figura de Soledad Bengoechea y su impacto en el ámbito musical.

La fiabilidad y validez del estudio se implementó a través de varias estrategias. En primer lugar, se mantuvo una documentación detallada de cada paso del proceso de investigación, que incluyó todas las etapas desde la recolección de datos hasta el análisis y la interpretación de los resultados. Al registrar cada fase del estudio, se aseguró la transparencia del proceso investigativo y se facilitó la replicación del estudio por otros investigadores interesados, fortaleciendo así la fiabilidad y la validez de los hallazgos. Asimismo, se utilizó la triangulación, que implica el uso de múltiples fuentes hemerográficas sobre el mismo evento para confirmar la información.

### 3. Resultados

En esta sección se presentan los datos obtenidos en la hemerografía sobre Soledad Bengoechea, abarcando su formación musical, su carrera profesional en diversos contextos musicales, su labor como intérprete solista y acompañante al piano, así como la difusión y recepción de su legado musical. Se analiza también su retiro de los eventos públicos tras el fallecimiento de sus padres, aunque continuó con la producción musical, destacando la profundidad y perdurabilidad de su impacto en la comunidad musical. Además, se exploran los homenajes póstumos y el reconocimiento que recibió por parte de críticos, colegas y el público, subrayando la relevancia de su contribución artística.

#### 3.1. *Formación musical de Soledad Bengoechea*

Soledad Bengoechea, nacida en 1849 en Madrid, mostró desde muy temprana edad un talento innato para la música. Su formación musical comenzó de manera autodidacta, ya que, a la edad de ocho años, sorprendió a sus padres al tocar de oído en el piano “todas cuantas piezas se oían por aquel tiempo en los organillos y las bandas militares” (de Bengoechea, 1889, p. 1). Este descubrimiento inesperado llevó a sus padres a reconocer su talento innato y a buscar una educación musical formal para ella.

El primer maestro de Soledad fue el compositor y pianista Ambrosio Arriola, quien había ganado el primer premio de piano del Conservatorio. Bajo su dirección, Soledad hizo rápidos progresos en el piano. Arriola, impresionado por la habilidad y la creatividad de la joven discípula, comenzó a darle lecciones de armonía. Desafortunadamente, la muerte prematura de Arriola dejó a Soledad sin guía. Con el tiempo, su formación musical fue retomada por el célebre violinista y director Jesús Monasterio, conocido por su excepcional autoridad en el ámbito musical europeo. Bajo su tutela, no solo perfeccionó su técnica pianística, sino que también comenzó a componer obras más ambiciosas, en particular, una misa que fue interpretada en las festividades religiosas en Madrid. Además de Monasterio, Soledad tuvo la oportunidad de recibir consejos y enseñanzas de otros músicos destacados de su tiempo. Entre ellos, se advierte el organista y compositor Nicolás Ledesma, quien frecuentaba la casa de los Bengoechea en Bilbao (de Bengoechea, 1889).

#### 3.2. *Entornos musicales de la artista*

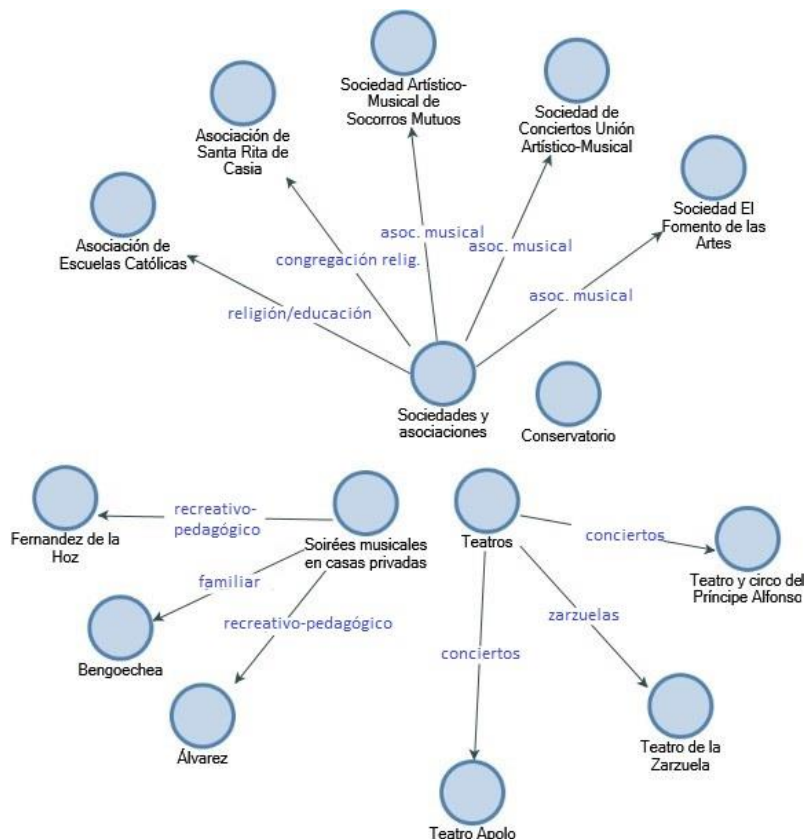
Soledad Bengoechea participó en diversos círculos musicales a lo largo de su carrera. Si, por una parte, se presentó en círculos diletantes, casas privadas entre las que mencionamos su propia casa así como las de los aficionados Fernández de la Hoz y Álvarez. Además, su profunda espiritualidad y creencias religiosas la llevaron a colaborar con asociaciones y congregaciones religiosas, como la Asociación de Escuelas Católicas y la Asociación de Santa Rita de Casia, donde su música adquirió una dimensión trascendental. En estos espacios, Bengoechea no solo interpretó, sino que también compuso piezas que reflejaban su devoción y sensibilidad espiritual, contribuyendo a la vida litúrgica y cultural de estas comunidades.

Por otra parte, su carrera se expandió hacia sociedades musicales sinfónicas y el conservatorio, donde su influencia y contribuciones fueron ampliamente reconocidas. En estos círculos profesionales, Soledad Bengoechea se destacó no solo por sus interpretaciones, sino también por su obra, que fue interpretada por directores cercanos a la artista, como Monasterio, y otros músicos como Espino o Mariano Vázquez, entre otros. Su obra dramática, especialmente sus zarzuelas, encontró un lugar prominente en teatros, donde su talento para combinar música y texto cautivó a audiencias más amplias.



Figura 1.

Entornos musicales de Soledad Bengoechea Gutiérrez



Fuente: Elaboración propia (2024).

3.2.1. Soledad Bengoechea como intérprete solista y acompañante al piano

Desde una temprana edad, Soledad Bengoechea demostró habilidades excepcionales en el piano. Su familia contaba con uno de los salones musicales madrileños más distinguidos del momento (BNE, Servicio de Información Bibliográfica). De hecho, uno de sus primeros éxitos públicos ocurrió en una *soirée* musical en su casa en 1860, donde acompañó una cantata compuesta por Jesús Monasterio al piano, pieza que fue compuesta para celebrar el fin de la guerra de África. Su ejecución fue ampliamente elogiada, destacando no solo su habilidad técnica sino también su capacidad para interpretar con gran sentimiento (El Horizonte, 23 de junio de 1860; El Reino, 25 de junio de 1860). Estos eventos recreativos en su entorno familiar se repitieron con los años lo que le sirvió para consolidar su reputación como pianista. Ejemplo de ello, es su interpretación en 1866 de la fantasía de Thalberg a dos pianos sobre motivos de la ópera *Norma* junto a la señorita Roaldés (El Artista, 15 de junio de 1866).

Durante la década de los años 60, su presencia en las veladas recreativo-musicales fue habitual también en casas de familias influyentes. Por ejemplo, en 1865 participó en casa de los señores de Álvarez. El *Progreso constitucional* advierte que llamó la atención la sinfonía de *Guillermo Tell*, que a dos pianos y ocho manos ejecutaron Bengoechea y los señores Álvarez, Peña y Diez debido a la precisión, maestría y gusto con que la desempeñaron. Se señala, a su vez, que Bengoechea acompañó a Pérez en la interpretación de una sonata para violín de Haydn (*El Progreso constitucional*, 17 de febrero de 1865). Asimismo, destacamos la reunión en casa de Fernández de la Hoz, en la cual su interpretación fue uno de los puntos culminantes de la velada, subrayando su habilidad para embellecer cualquier evento musical con su presencia

(*La Época*, 28 de febrero de 1865).

Si por una parte las interpretaciones de Bengoechea tuvieron lugar en casas privadas, por otra parte destacamos su participación en los conciertos benéficos. Ejemplo de este tipo de eventos es el que tuvo lugar en el Conservatorio a beneficio de la sección de huérfanos de la Santa Infancia en 1865 (*La Época*, 18 de mayo de 1865; *Las Noticias*, 19 de mayo de 1865; *El Reino*, 19 de mayo de 1865).

Los círculos en los que Bengoechea se exhibió pasaron por un periodo de ser en la capital a llevarse a cabo en su casa de Bilbao. Los periódicos de esta ciudad dan cuenta de un gran concierto que se efectuó en su casa. Bengoechea demostró sus dotes en el piano, esta vez tocando entre otras piezas una fantasía de su composición, sobre motivos del *Rigoletto* y una fantasía de violín en la que acompañó a Arriaga (*El Artista*, 7 de noviembre de 1867).

De vuelta a Madrid tuvo lugar un concierto con figuras de primera mano en la sociedad *El Fomento de las Artes*, en el que acompañó una habanera. Presentamos el programa del concierto en el que se observa el círculo profesional del que empieza a formar parte en los últimos años de la década de los años 60:

—Primera parte.—1.º *Solo de oboe*, de Verroust, desempeñado por el señor Aguilar, profesor del teatro Real.—2.º Fantasía de arpa, adagio final del acto segundo del *Poliutto*, por la señorita doña Encarnación Medina, profesora del teatro Real y primer premio del Conservatorio.—3.º—El inspirado poeta don José Zorrilla leyó dos de sus Composiciones.—4.º Fantasía sobre motivos del *Moisés*, de Thalbert, desempeñada por la señorita Carreño.

—Segunda parte. 1.º *Fantasía de cornetín* por don Estanislao Niccari, profesor del teatro Real.—2.º El señor don José Zorrilla, leyó algunas otras composiciones.—3.º Fantasía sobre motivos de *Lucía de Lamermoor*, de Pruden, por la pianista señorita Carreño.—4.º La misma señorita tocó un wals de su composición; a continuación el *Jaleo de Jerez*, y por último, una preciosa habanera acompañada de la señorita Bengoechea (*Almanaque musical y de teatros*, 1868, pp. 74-75).

Su actividad como pianista se pierde con los años aunque su nombre seguirá presente en la sociedad como se advierte del hecho que en 1882, tras la primera audición del Sexteto del Santo sacro verificada en la Unión Católica, algunos señores de la Junta rogaran a Bengoechea para que tomara parte en el evento. De esta forma, Bengoechea acompañó a Dolores Barillo, que cantó admirablemente un aria, cautivando al auditorio “con afinación, delicadeza y buen gusto” (*La Unión*, 18 de diciembre de 1882; *Diario oficial de avisos de Madrid*, 19 de diciembre de 1882; *La Unión*, 5 de enero de 1883).

Es posible que uno de los últimos conciertos en los que tomara parte fuera el que se menciona en *La Correspondencia de España* (18 de abril de 1884). Este evento, que se verificó con asistencia real en el salón del Conservatorio a favor de los pobres de la parroquia de San Ildefonso, fue organizado por el marqués de Pidal. La obra interpretada fue *La Redención* de Gounod guiada por la batuta del profesor Nicolás González, director de la capilla del Canto Sacro. El papel Bengoechea fue en la parte de piano (*La Correspondencia de España*, 18 de abril de 1884; *La Unión*, 18 de abril de 1884).

### 3.2.2. Composiciones y legado de Soledad Bengoechea

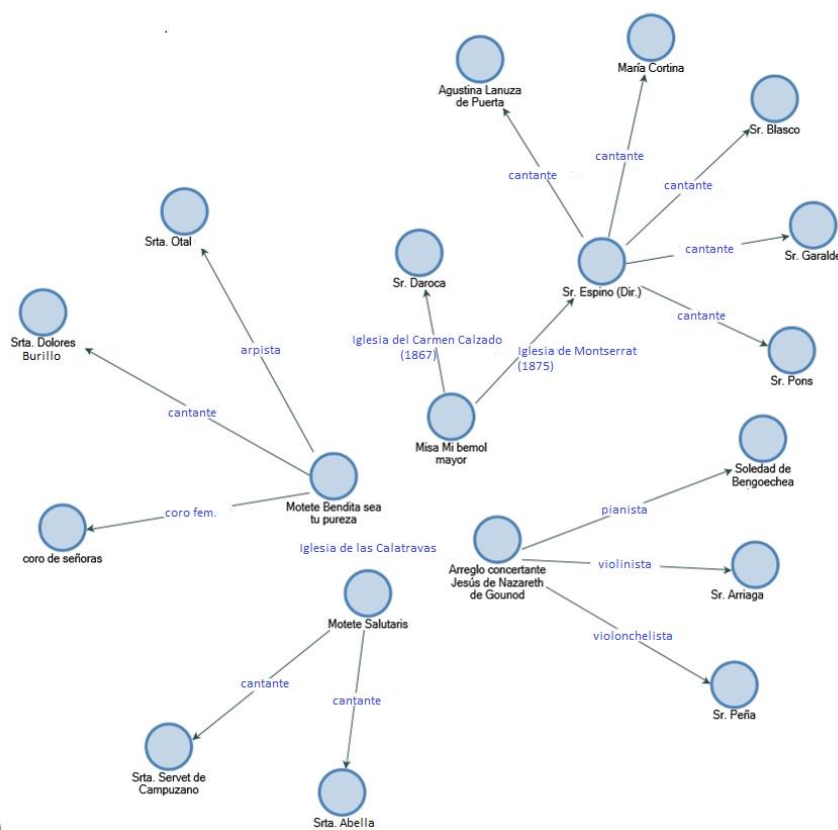
Soledad Bengoechea no solo destacó como intérprete, sino también como compositora. A los once años, ya era mencionada en la prensa por su talento, advirtiéndose su capacidad para

componer sin haber recibido lecciones formales de armonía. Se afirmaba que ni Chopin ni Thalberg se desdeñarían de tocar sus composiciones en conciertos públicos, evidenciando su destreza y creatividad (La Esperanza, 31 de diciembre de 1857).

La carrera compositiva de Bengoechea comenzó a ganar notoriedad a una edad temprana. Su devoción religiosa le llevó a acercarse al mundo de la composición desde el repertorio sacro. Con tan solo dieciocho años compuso una misa para la celebración de la novena de Santa Rita de Casia, ejecutada en la iglesia del Carmen Calzado en 1867 (*El Artista*, 22 de mayo de 1867). Esta misa fue recibida con gran entusiasmo y elogios por articulistas entre los que mencionamos a Olivares (La Guirnalda, 1 de junio de 1867). Se destacó no solo por su inspiración religiosa sino también por la maestría con la que manejaba las voces y la orquestación (*La Regeneración*, 27 de mayo de 1867; *Revista y Gaceta Musical*, 2 de junio de 1867). En las palabras de Vicente Cuenca, un crítico de la época, "la misa de Bengoechea se erige como un testimonio del talento excepcional y la devoción profunda de su autora" (*El Artista*, 7 de junio de 1867).

**Figura 2.**

*Recepción de obra sacra de Bengoechea a través de la prensa*



**Fuente:** Elaboración propia (2024).

Tal y como ilustramos en la Figura 2, otra obra sacra que tuvo difusión en la prensa fue su arreglo concertante para violín, violonchelo y piano sobre la melodía de *Jesús de Nazareth* de Gounod. Este arreglo concertante sobre la melodía de Gounod recibió críticas positivas por su complejidad y delicadeza. Oscar Camps y Soler, en el Irurat-Bat de Bilbao, elogió cómo Bengoechea mantuvo la pureza de la melodía mientras introducía variaciones complejas, destacando que pone en realce el mérito de ambas miniando sus contornos y sombreando



delicadamente sus detalles. La crítica también resaltó la correcta y elegante ejecución de la compositora, afirmando que “el mérito de la composición se duplicaba por la correcta y elegante ejecución de la señorita Bengoechea que, como todos saben, es una de las primeras pianistas de España” (*El Artista*, 7 de diciembre de 1868, p. 6).

Su devoción católica lo llevó a acercarse a la composición mariana. En particular, participó con su música en la solemne novena que todos los años se celebraba en el templo de las Calatravas. A continuación, mostramos los títulos de los motetes compuestos y los nombres de las ejecutantes:

*Bendita sea tu pureza*, composición de la Srta. D.<sup>a</sup> Soledad Bengoechea, con acompañamiento de arpa por la Srta. de Otal y cantado por la Srta. de Burillo y el coro de señoras y señoritas.

*Tantum ergo*, del Sr. González, por el coro.

*Salutaris*, de la Srta. Bengoechea, cantado por las señoras de Abella y Servet de Campuzano.

*Santo Dios*, de la Sra. de Arnao, por el coro.

*Credidi*, por el coro; y

*Salve*, de Espino, por las Srtas. Burillo y Gavilanes.

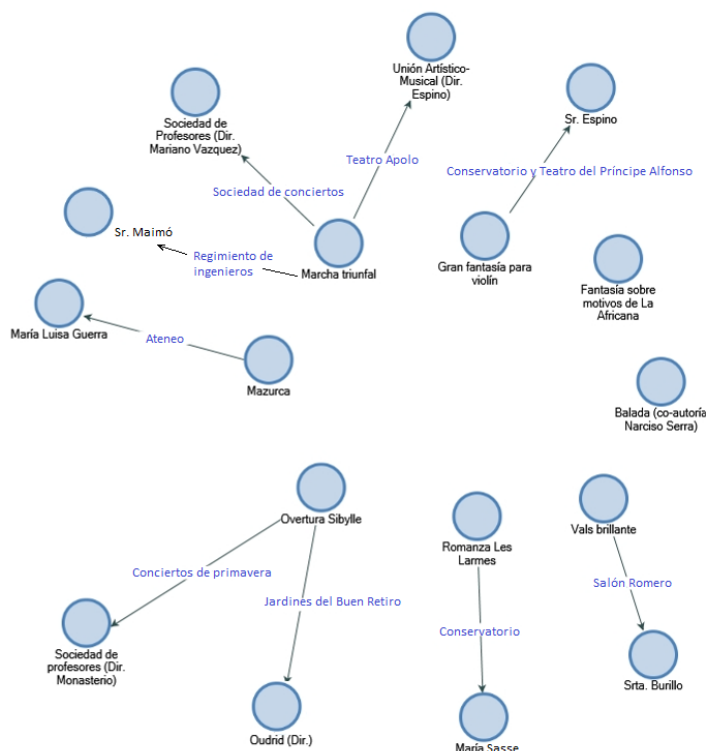
Con tal programa y tales intérpretes, no es de extrañar que la iglesia de las Calatravas se viera atestada de fieles de la Virgen, y de algunos otros que, además, tendrían su devoción particular por algún ángel del coro.

(*La Moda elegante*, 14 de diciembre de 1875, p. 6)

Un segundo escenario nos aproxima a las obras interpretadas en las veladas musicales de la sociedad madrileña y bilbaína, tanto en reuniones familiares como en otras casas destacadas y salones recreativos. Estas interpretaciones influyeron considerablemente en la tipología de obras que compuso.

Figura 3.

Recepción de la obra recreativa y de ceremonia de Bengoechea a través de la prensa



Fuente: Elaboración propia (2024).

Es interesante advertir las noticias en la prensa sobre su obra para piano. En 1866 *El Artista* describe la *soirée* de invierno que tuvo lugar en la casa de los Bengoechea. Soledad interpretó una fantasía sobre motivos de la Africana que había compuesto para piano, señalándose lo siguiente “no sabemos qué admirar más, si el talento con que los motivos están escogidos y combinados, ó la manera hábil y nueva como están desarrollados” (*El Artista*, 15 de junio de 1866, p. 5).

Su música también tuvo encuentro con los salones burgueses de la época y en los conciertos del conservatorio. En el Salón Romero se interpretó el Vals brillante por la cantante aficionada, la señorita Burillo, a quien el público tributó grandes aplausos (*La Iberia*, 15 de junio de 1884). Asimismo, encontramos varias obras dedicadas a artistas renombradas de la época. En este ámbito encontramos la *mazurka* que compuso para María Luisa Guerra, que fue interpretada por la joven pianista en el Ateneo, tal y como menciona la crónica de la velada en *La Justicia* (4 de abril de 1893). De igual modo, citamos la romanza *Les Larmes*, escrita para la cantante María Sasse, quien la estrenó en un concierto del Conservatorio de Madrid en 1873 (*La Época*, 12 de marzo de 1876).

Un tercer escenario nos acerca a sus composiciones de cámara y obras sinfónicas. Un ejemplo notable es su *Overtura*, presentada por la sociedad de conciertos dirigida por Jesús Monasterio, y ejecutada con gran éxito en los conciertos de primavera. Esta pieza recibió elogios significativos por su complejidad y brillantez en el siguiente programa:

#### ARTES Y ESPECTACULOS

El noveno y último concierto Monasterio, que se verificará a las dos en punto de la tarde, se compone exclusivamente de obras originales de autores españoles.

He aquí el programa:

Primera parte. — 1.º, *Sibyle, overtura, Soledad Bengoechea*; 2.º, *Scherzo* de la sinfonía (en mi}. Zubiaurre; 3.º, *Concepción. overtura, Balart*.

Descanso de quince minutos.

Segunda parte. — 1.º *sinfonía en mi bemol*; 2.º. *Andante assai – Allegro moderato; Andante*; 3.º, *Scherzo*; 4.º, *Finale, Marqués*.

Descanso de quince minutos.

Tercera parte. — 1.º, *overtura de El primer día feliz, Caballero*; 2.º, *Al pie de la reja serenata*, por el socio Carreras; 3.º, *Marcha rusa, Casamitjana*. (*La Publicidad*, 11 de abril de 1875, p. 3).

Esta sinfonía debió complacer al público encontrándonosla nuevamente un año más tarde en el programa del siguiente concierto que tuvo lugar bajo la dirección de Oudrid en los Jardines del Buen Retiro:

Primera parte. — 1.º «*La Multa di Portici*,» *overtura* Auber.

2.º «*Minuetto*» del cuarteto en si b (obra 21), ejecutado por todos los instrumentos de cuerda, Onslow.

3.º «*Marcha fúnebre*,» instrumentada por Pascal, Chopin.

Segunda parte. — 1º «*Sibille*» *sinfonía* compuesta por la señorita Bengoechea.

2.º *Miscelánea* de motivos de la ópera «*Don Giovanni*,» arreglada por el maestro Arrieta, con solos de oboe y cornetín, por los señores Ortiz y Boneta, Mozart.

Tercera parte. — 1.º «*El sueño de una noche de verano*,» *overtura*, Thomas.

2.º «*Scherzo*» de la sinfonía en mib, Marqués.

3.º «*Danza del almanaque*,» walses, Lanner (*La Mañana*, 22 de julio de 1876, p. 3).

El aclamado violinista Casimiro Espino interpretó otra de sus obras, la fantasía para violín, en el Conservatorio, en presencia de sus majestades, como se refleja en el siguiente programa. Posteriormente, también la ejecutó en una función en el Teatro de la Zarzuela (*La Época*, 17 de mayo de 1878, n.º 9.307, p. 4):

El gran concierto vocal e Instrumental, que tendrá lugar en el salon del Conservatorio por el pianista D. Angel Quilez, mañana domingo 28, a las dos y media de la tarde tiene el siguiente programa:

PRIMERA PARTE.

1.º *Concierto para piano* (obra 40), por el señor Quilez (A. A). — Mendelsshon [sic].

2.º *Duo de tiple y barítono* de la ópera *Hernani*, por la señorita doña Gabriela Climent y el Sr. Puig (D. Raul), — Verdi.

3.º *Fantasia para violín*, por el Sr. Espino. — Señorita Bengoechea.

4.º *Romanza para barítono*, por el Sr. Puig. — Cruz.

5.º *Romance sans paroles* (obra 109), para violoncello, por el Sr. Pastora. — Mendelsshon [sic].

6.º *Duo para tiple y barítono* de la lectura de la popular obra titulada *Sobre áscuas*, por la señora Franco de Salas (doña Dolores) y el señor Loitia. — Lecoco.

7.º *Andante y variaciones del Gran Septimino*, para violin, viola, violoncello, contrabajo, clarinete, fagot y trompa, por los Sres. Quilez (D. T.), Espino, Pastora, Castro, Rubiños, Lucientes y Morelli. — Beethoven.

Descanso de veinte minutos.

SEGUNDA PARTE

1.º *Aria de tiple* en la ópera *Roberto el diablo*, por la señorita doña Gabriela Climet (alumna del Sr. Puig, profesor del Conservatorio). — Meyerbeer.

2.º *Romanza de barítono* en la ópera *I Due Foscari*, por el Sr. D. Víctor Loitia. — Verdi.

- 3.º Fantasía para fagot sobre motivos de *Lucía*, por el Sr. Lucientes. – Toriani.
  - 4.º Romanza para tiple, de la zarzuela *Juan de Urbina* por la señorita Franco de Salas. – Barbieri.  
(El obligado de flauta será ejecutado por el señor Ramos).
  - 5.º Dúo de tiple y barítono de la ópera *Macbet*, por la señorita Climent y el Sr. Puig. – Verdi.
  - 6.º Gran capricho de concierto para piano sobre la *Mandolinata de Paladilhe*, por el Sr. Quilez (D. A.) – Zabalza.
- S. M. y A. R. están invitados para este concierto. (*El Tiempo*, 27 de enero de 1877, p. 3)

Su obra tuvo gran resonancia en la corte. De hecho, fue escuchada nuevamente por la familia real en el día de la entrada del rey en Madrid por la música del primer regimiento de ingenieros, dirigida por el señor Maimó. Se dice en la prensa que ejecutó “una preciosa marcha triunfal, original de la señorita doña Soledad Bengoechea, que la ha dedicado a S. M. el rey” (*La Iberia*, 6 de enero de 1875, p. 3). La *Marcha Triunfal*, fue repetidamente interpretada, reflejando su aceptación y admiración en diversos círculos musicales (*La Iberia*, 13 de abril de 1872). Por ejemplo, se interpretó bajo la dirección del maestro Espino en el Teatro Apolo en un concierto extraordinario a beneficio de la Asociación de Escuelas Católicas gratuitas de niños y niñas por la Sociedad de Conciertos Unión Artístico-Musical nuevamente con asistencia real, del cual exponemos el programa:

El programa es al siguiente: Primera parte: 1.º Mitrídates, overtura, Serrano. – 2.º Elegía a Rossini, Giner. – 3.º Pizzicato (1.ª vez), Lucena. – 4.º Marcha triunfal (1.ª vez), Srta. Bengoechea.

Segunda parte: La Corte de Granada, fantasía morisca; núm. 1, A Granada, marcha; núm. 2, Meditación; núm. 3, Serenata; número 4, Final. – Chapí.

Tercera parte: 1.º Polaca de concierto, Jiménez. – 2.º Gabota (primera vez), Santamarina. – 3.º Moraima (capricho instrumental), Espinosa. – 4.º Guzmán el Bueno, preludeo, Breton. (*El Tiempo*, 26 de marzo de 1883, p. 3; véase otro anuncio en *Diario oficial de avisos de Madrid*, 27 de marzo de 1883, p. 3).

La crónica de este concierto extraordinario especifica que todas las obras del programa eran de maestros españoles. Además, expone que en la primera parte se ejecutaron dos obras nuevas: un pizzicato del señor Lucena y una marcha triunfal de la señorita Bengoechea y que ambas se repitieron á instancia del público (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 28 de marzo de 1883; *La Unión*, 28 de marzo de 1883). Es extraño que mencione esta obra como nueva, quizá podría ser una nueva orquestación o una reducción de la misma. Esta obra pasó a ser una obra de repertorio bajo la dirección de Espino interpretándose en el primer concierto que tuvo lugar en el Jardín del Buen Retiro la Sociedad Unión Artístico-Musical (*El Estandarte*, 19 de junio de 1883; *La Iberia*, 19 de junio de 1883), repitiéndose nuevamente en el 17º concierto del Jardín del Buen Retiro (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 14 de agosto de 1883; *El Estandarte*, 14 de agosto de 1883; *Gaceta universal*, 14 de agosto de 1883; *La Iberia*, 14 de agosto de 1883) así como en el programa que tuvo lugar por la Unión Artístico Musical en abril de 1884 en el Teatro del Príncipe Alfonso (*El Globo*, 13 de abril de 1884, n.º 3.093; *La Iberia*, 13 de abril de 1884). Además, presentada bajo la dirección de Mariano Vázquez y ejecutada por la Sociedad de Profesores, recibió elogios significativos tanto la composición como la ejecución. Fue, incluso, interpretada por la Sociedad de Conciertos indicándose que “muy bien instrumentada, pero no muy a propósito para este género de funciones” (*Gaceta universal*, 14 de marzo de 1881, p. 1; *La Iberia*, 14 de marzo de 1881, p. 3); además, el articulista que firma como E. M. indica que “esta obra tiene bastante brillantez, pero recuerda demasiado alguna marcha de Meyerbeer” (*Crónica de la música*, 16 de marzo de 1881, n.º 130, p. 3); parecido que también advierte el articulista que firma como A. D. en *El Globo*, 28 de marzo de 1883).

Un último ámbito en el que encontramos a Bengoechea es en la representación escénica, destacando en la composición del género zarzuelístico. Soledad se aventuró en la música escénica con la *Flor de los cielos*, denominada como balada lírico-dramática en verso, y la zarzuela en un acto y en verso *El gran día*, ambas de Narciso Serra, que fueron representadas en el teatro de la Zarzuela el 5 de abril de 1874. Fueron diversos los anuncios de la prensa que nos preparan a la función en honor del reputado poeta Narciso Serra (*La Discusión*, 28 de enero de 1874; *El Arte*, 1 de febrero de 1874). De esta función los críticos de *El Tiempo* (6 de abril de 1874, p. 2) y *La Iberia* (7 de abril de 1874, p. 4) destacan la zarzuela *Flor de los cielos* indicando que es “una partitura llena de sentimiento” en la cual la señorita Bengoechea se ha elevado en su composición a la altura de los profesores más entendidos. En particular, se menciona que “la sinfonía de overtura es preciosa y de lo mejor en su género. El público lo comprendió así, tributándola justos y merecidos aplausos” (*El Tiempo*, 6 de abril de 1874, p. 2; *La Iberia*, 7 de abril de 1874, p. 4). Aunque no todos los periódicos apreciaron la trama de estas obras. *El Arte* (12 de abril de 1874, n.º 28) expone que:

*Flor de los cielos* escrita en un género dramático, no agradó mucho por ser muy inverosímil a pesar de la música muy sentida y sobre todo muy bien instrumentada por la señorita de Bengoechea. La tercera, *El gran día*, fue la que el público recibió más favorablemente, es un embrollo cómico muy agradable con varios chistes un poco verdes pero que hicieron reír. La música también de la señorita Bengoechea es ligera y agradable. (p. 3)

Aunque no se pusieran de acuerdo en cuanto a cuál era la mejor obra su prestigio estaba más que consolidado. En la revista *La Raza latina* del 15 de abril de 1874 se expone que:

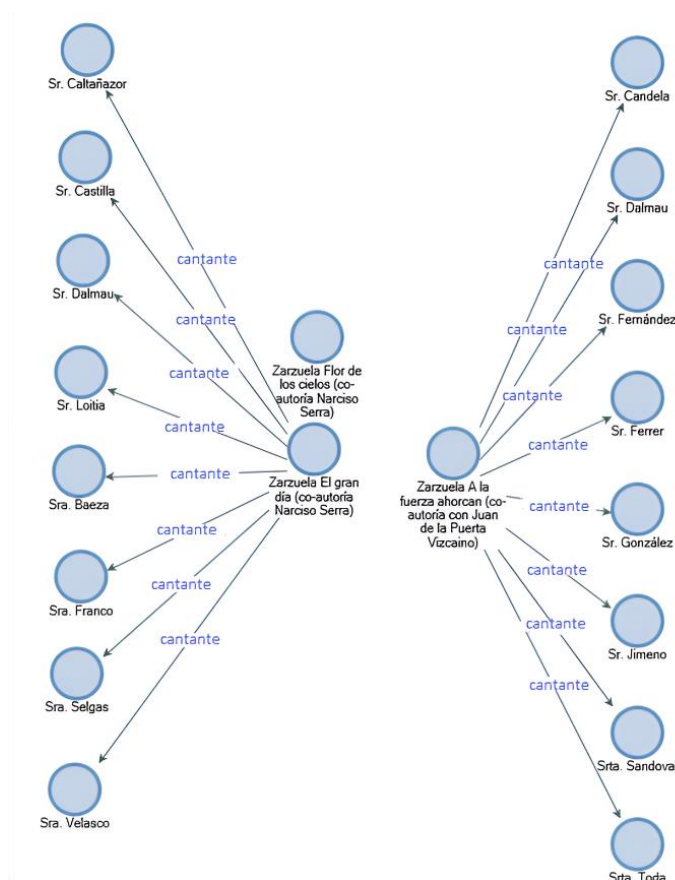
Se conoce que en la buena escuela italiana y en la no inferior alemana se ha educado musicalmente la compositora, y así se deduce de la habilidosa combinación del instrumental, de la gran preferencia que en esas obritas da al suave y armonioso de cuerda, y en la belleza clásica de más de un acompañamiento orquestral. (p. 5)

Aún mayor éxito tuvo la zarzuela en tres actos que estaba por venir y que los periódicos anunciaron desde el momento que tuvieron noticia de sus ensayos, me refiero a la titulada *A la fuerza ahorcan* (*Boletín de loterías y de toros*, 28 de febrero de 1876; *La Moda elegante*, 6 de marzo de 1876). Fue estrenada en el Teatro de la Zarzuela en 1876. Recibió críticas favorables, siendo llamados los autores repetidas veces al palco escénico la noche del estreno (*La Mesa revuelta*, 10 de marzo de 1876). La puesta en escena y la interpretación por parte de los actores y cantantes fueron también mencionadas como puntos fuertes, contribuyendo al éxito del estreno; aunque la crónica del *Boletín de loterías y de toros* es un poco más crítica indicando que “La música es ligera y agradable, y la letra bien versificada, observándose algo de inexperiencia en el conocimiento de la escena” (*Boletín de loterías y de toros*, 13 de marzo de 1876, p. 3).



Figura 4.

Recepción de las zarzuelas de Bengoechea en la prensa



Fuente: Elaboración propia (2024).

### 3.3. Últimos años de Soledad Bengoechea y recordatorios tras su fallecimiento

Los últimos años de Soledad Bengoechea fueron marcados por una continua dedicación a la música y la composición. Tras la muerte de sus padres, Soledad se retiró en gran medida de la vida pública y de sociedad, optando por concentrarse en el estudio y la creación musical. Durante este periodo, Soledad continuó componiendo y trabajando en nuevas obras, aunque su producción fue menos pública. Se mantuvo en contacto con otros músicos y recibió visitas de amigos y colaboradores, quienes valoraban su talento y buscaban su consejo. Su hogar se convirtió en un centro de intercambio musical y artístico (Ilustración Musical Hispano-Americana, 4 de junio de 1889).

Soledad Bengoechea falleció el 15 de octubre de 1892, después de una vida dedicada a la música. La prensa anunció que víctima de una aguda y penosa dolencia falleció en la capital. Su muerte fue profundamente sentida en los círculos artísticos y sociales de Madrid. (Diario oficial de avisos de Madrid, 16 de octubre de 1894).

Su legado musical fue recordado y celebrado en numerosas publicaciones y eventos conmemorativos. Una de las primeras menciones de su fallecimiento apareció en *La Correspondencia de España* el 13 de octubre de 1895, donde se publicó una esquela mortuoria que informaba sobre su muerte y solicitaba oraciones por su alma. La esquela destacaba su

contribución a la música y el respeto que había ganado en la sociedad (*La Correspondencia de España*, 13 de octubre de 1895). Además, otras publicaciones y revistas dedicaron artículos a reflexionar sobre su vida y obra. Estos textos no solo recordaban sus logros como pianista y compositora, sino que también destacaban su carácter humilde y su dedicación desinteresada al arte. En ellos, se mencionaba cómo Soledad había utilizado su talento no solo para su propia gloria, sino para el enriquecimiento cultural de su entorno y el fomento de las bellas artes en España. En el aniversario de su muerte *La Correspondencia de España* recoge un recordatorio de sus amigos:

Ayer martes, día de Santa Teresa, cumplió el primer aniversario de la muerte de una artista notable, que fue gala y encanto de la sociedad madrileña y de los salones aristocráticos de la corte; de la señora doña Soledad Bengoechea. El arte y sus amigos llorarán siempre pérdida tan irreparable. Reciba su esposo, nuestro amigo D. Carlos Carmona, la expresión sincera de nuestro sentimiento. (*La Correspondencia de España*, 16 de octubre de 1895, p. 3)

Encontramos esquelas de los años sucesivos en los que se anuncian las misas que se llevaron a cabo en su obsequio (*La Correspondencia de España*, 13 de octubre de 1896, n.º 14.130).

#### 4. Discusión

Los resultados de este estudio destacan la significativa contribución de Soledad Bengoechea Gutiérrez a la música del siglo XIX en España, mostrando cómo su papel como intérprete y compositora fue reconocido y apreciado en su tiempo.

A través de un análisis exhaustivo de fuentes hemerográficas, se revela que su participación en diversos círculos musicales madrileños no solo consolidó su reputación, sino que también amplió el alcance de su influencia. La naturaleza de estos eventos subraya la importancia de los salones privados como plataformas para la música de cámara y la formación de redes profesionales (Díez, 2006). El estudio confirma que Bengoechea desempeñó un papel crucial en los entornos musicales recreativos, particularmente en las casas privadas de familias prominentes como los Fernández de la Hoz y Álvarez. Estos espacios íntimos y familiares permitieron que desarrollara y mostrara sus habilidades como intérprete, como se evidencia en la crónica de *El Horizonte* al mencionar su papel en la interpretación de la cantata compuesta por Jesús Monasterio (23 de junio de 1860).

Respecto a su obra para estas veladas, es interesante mencionar cómo en la revista *La Raza latina* del 15 de abril de 1874 se advierte la buena escuela italiana y en la no inferior alemana en que se ha educado musicalmente esta compositora, aunque no se expone nada de su acercamiento a la *chanson* francesa y a la canción española. Destacamos al respecto la obra ya citada en la hemerografía *Les Larmes* (1873) -canción, voz y piano-, con texto de Louis de Charlesmagne pero también deben considerarse obras no difundidas en la prensa como la *Balada* (canción, voz y piano) con letra de Serra y la *Serenata* (canción, voz, flauta y piano) con texto de Zapatero de Otal.

Aparte de las ya mencionadas obras vocales deben tomarse en consideración sus composiciones para piano. En la prensa ya se mencionaron la *Mazurca* (1893) y la *Marcha triunfal*, publicadas en Madrid por Antonio Romero en 1883, esta última como arreglo para piano; aunque deben considerarse, a su vez, el *Gran Vals de concierto* (1869), el *Scherzo* para piano (1868) y el *Capricho-Scherzo*, publicadas en Madrid por Antonio Romero, así como el *Capricho-Scherzo* (la mayor), "instantánea", orquestado después por Espino.

En el ámbito religioso, la colaboración de Bengoechea con asociaciones y congregaciones como la Asociación de Escuelas Católicas y la Asociación de Santa Rita de Casia reflejan la profunda espiritualidad de la compositora y su impacto en la vida litúrgica. Como se menciona en *La Guirnalda*, su misa para la novena de Santa Rita de Casia fue elogiada por su maestría en la orquestación y manejo de las voces (1 de junio de 1867). Estas composiciones no solo reforzaron la conexión entre la música y la espiritualidad en el contexto religioso del siglo XIX sino también ayudó a Bengoechea a crear una relación con compositores como Barbieri con quien intercambió cartas sobre sus motetes (BNE, Mss, 14005/3/28).

La obra religiosa es el género que menos se ha difundido tanto en lo que se refiere a la publicación de las piezas como con relación a su difusión y recepción en la prensa. Aunque la Misa a 4 voces y orquesta en Si bemol mayor (1867) es la primera composición que encontramos descrita en la hemerografía de época, no existen otros anuncios sobre repertorio religioso hasta 1875 en que se interpretaron varios motetes suyos en la iglesia de las Calatravas. Además de las obras ya citadas es posible advertir otras obras de la compositora que no fueron mencionadas en la hemerografía como el *Ave Verum* (1881), motete para tiple o tenor y coro publicado en Madrid por Dotesio; la *Salve* (1883) para tiple y coro con acompañamiento de piano u arpa y armonio publicado por la Unión Musical Española, 1883; la *Salve* (coreada) publicada por Dotesio así como el *Benedictus*.

Por otra parte, su acercamiento en sociedades musicales sinfónicas y el conservatorio amplió su reconocimiento profesional, permitiendo la difusión de su obra en círculos profesionales. Por ejemplo, su *Marcha Triunfal* fue interpretada en múltiples ocasiones, incluyendo un concierto en el Teatro Apolo, lo que señala su aceptación en el repertorio sinfónico (*El Tiempo*, 26 de marzo de 1883). Este reconocimiento no solo valida su talento compositivo, sino que también destaca su recepción e implicación en diversos contextos musicales, en gran número de ocasiones, eventos con presencia de la familia real.

Además, Bengoechea dejó su huella en el teatro musical, especialmente con sus zarzuelas *Flor de los cielos* y *A la fuerza ahorcan*. Estas obras fueron presentadas en el Teatro de la Zarzuela y recibieron críticas, generalmente positivas, subrayando su habilidad para combinar música y texto (*La Iberia*, 7 de abril de 1874). La crítica de *La Raza Latina* destacó la calidad de su orquestación y su educación musical, reflejando la formación sólida que recibió y su capacidad para innovar dentro del género de la zarzuela (15 de abril de 1874). Tuvo gran presencia en la prensa la obertura en re menor titulada *Sybille* (1873), la zarzuela en un acto *El gran día* y la balada en un acto *Flor de los cielos*, ambas con libreto de Serra estrenadas en el Teatro Jovellanos el 5 de abril de 1874 así como la zarzuela en 3 actos *A la fuerza ahorcan* con libreto de Puerta Vizcaíno que se estrenó en el Teatro Jovellanos el 7 de marzo de 1876. Tan solo no hemos encontrado referencias en la prensa de su obra *Genéviève*.

El presente estudio reconoce ciertas limitaciones, como la falta de documentos que detallen aspectos más personales de su vida y su proceso creativo, lo que podría proporcionar una comprensión más completa de su legado. Además, las fuentes hemerográficas pueden contener sesgos inherentes de la época, lo que sugiere la necesidad de futuras investigaciones que utilicen métodos adicionales, como el análisis de manuscritos originales.

## 5. Conclusiones

Soledad Bengoechea Gutiérrez no solo contribuyó significativamente al panorama musical español del siglo XIX, sino que también desafió y enriqueció las expectativas de su tiempo. Su legado, evidenciado en su participación en múltiples esferas musicales y su capacidad para inspirar y conectar con diversos públicos, se delinea en la prensa de época a través de un gran

número de noticias, anuncios y crónicas.

Desde sus primeros años, Soledad se destacó como intérprete solista y acompañante de piano en escenarios de aficionados y círculos diletantes. Su recepción como compositora fue considerable en la época y, además, su legado ha perdurado, aunque parcialmente, a través de su obra escrita. La modesta pero firme dedicación de Bengoechea a su arte, combinada con su notable habilidad y creatividad, le aseguró un lugar duradero en la historia de la música española. Sus habilidades técnicas, su capacidad interpretativa y su talento como compositora fueron reconocidos y apreciados en su tiempo, y merecen ser recordados hoy en día.

Soledad Bengoechea no solo rompió barreras como mujer, sino que también dejó una huella imborrable a través de sus composiciones y conciertos. Sus obras no solo reflejan su maestría técnica, sino también una profunda sensibilidad artística. La rica historia de su vida y carrera ofrece una ventana valiosa al estudio de la evolución de la música en España y destaca la importancia de su contribución al patrimonio cultural del país.

## 6. Referencias

- Acker, Y., Alfonso, M. de los Á., Ortega J. y Pérez Castillo, B. (eds.) (2000). *Archivo Histórico de la Unión Musical Española*. Sociedad General de Autores y Editores.
- Álvarez Cañibano, A. (Coord.). (2008). Bengoechea Gutiérrez, Soledad (1849-1893). En *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad* (pp. 179-181). Centro de Documentación de Música y Danza.
- Alonso González, C. (2001). Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas. *Cuadernos de música iberoamericana*, 8-9, 17-40.
- Charmaz, K. (2006). *Constructing grounded theory: A practical guide through qualitative analysis*. Sage Publications.
- Fidalgo González, O. (2016). *Obertura Sibylle de Soledad de Bengoechea: estudio y edición crítica*. Universidad Complutense.
- Gómez, M. (1992). *La música en la España del siglo XIX*. Alianza Editorial.
- Glaser, B. y Strauss, A. (1967). *The discovery of grounded theory*. Aldine Press.
- Hernández-Romero, N. (2018). *Formación y Profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Madrid*. Edición del Ayuntamiento de Alcalá de Henares.
- Huerga, M. A. D. (2006). Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868). *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, 61, 189-210. <https://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/10>
- Iglesias de Souza, L. (1991-1996). *El teatro lírico español*. Diputación Provincial.
- Kleinman, P., Palazón Martínez, J. L. y Paulo Selvi, I. (2021). Soledad de Bengoechea, música y silencios de una compositora. En María Angeles Zapata Castillo, Ana María Botella Nicolás, Juan Jesús Yelo Cano (Eds.), *Músicas y género. Tradiciones heredadas y planteamientos recientes* (pp. 59-78). Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia. <https://doi.org/10.6018/editum.2880>

- Labajo Valdés, J. (1998). El controvertido significado de la educación musical femenina. En *Música y mujeres: género y poder* (pp. 85-102). Horas.
- Manchado Torres, M. (2019). *Música y Mujeres. Género y Poder*. Ménades.
- Manchado Torres, M. (1998). *Música y Mujeres. Género y Poder*. Horas.
- Meyer, L. B. (2000). *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. University of Chicago Press.
- Navarro Lalanda, S. (2023a). *Il mecenatismo musicale di Maria Cristina di Borbone-Due Sicilie (1806-1878)*. Società Editrice di Musicologia.
- Navarro Lalanda, S. (2023b). Penelope Bigazzi, una pianista e compositrice giovanetta da Firenze a Madrid. En *Voci di musiciste*, 2, 77 – 97. SEdM.
- Pedrell, F. (1897). Bengoechea y Gutiérrez de Cabiedes, Soledad. En *Diccionario biográfico y bibliográfico de Músicos y Escritores de Música* (vol. I). Tipografía de D. Víctor Berdós y Feliu.
- Piñero Gil, C. C. (2001). Isidora Zegers, una personalidad madrileña en Chile. *Revista 8 de Marzo*, 29, 1-12.  
<https://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/10>
- Ramos, P. (2003). *Feminismo y música. Introducción crítica*. Narcea.
- Rodríguez de la Torre, F. (2008). Soledad Bengoechea Gutiérrez. En *Real Academia de la Historia, Diccionario Biográfico electrónico*.  
<https://dbe.rah.es/biografias/75929/soledad-bengoechea-gutierrez>
- Sánchez de Andrés, L. (2008). Compositoras españolas del s XIX: la lucha por los espacios de libertad creativa desde el modelo de feminidad decimonónico. En *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad* (pp. 55-72). Centro de Documentación de Música y Danza.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2885585>
- Sobrinó Sánchez, R. (1999). Bengoechea Gutiérrez, Soledad. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (pp. 362-363).
- Sobrinó Sánchez, R. (2006). Bengoechea y Gutiérrez de Cabiedes, Soledad. En *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica* (pp. 255-256).
- Strauss, A. y Corbin, J. (1994). Grounded Theory Methodology: An Overview. En N. K. Denzin y Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook of Qualitative Research* (pp. 273-285). Sage Publications.
- Saldoni, B. (1881). Bengoechea y Gutiérrez de Cabiedes, Soledad. En *Diccionario biográfico-bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles* (vol. IV). Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull.
- (1910). Bengoechea y Gutiérrez de Cabiedes, Soledad. En *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana* (vol. VIII, p. 104). Espasa Calpe.



(1978). Bengoechea y Gutiérrez de Cabiedes, Soledad. En *Index Bio-Bibliographicus notorum hominum* (vol. XV, p. 5537). Osnabrück, Biblio Verlage.

## Fuentes hemerográficas

- Artes y espectáculos. (1875, 11 de abril). *La Publicidad*, 3.
- Concierto en el teatro de Apolo. (1883, 28 de marzo). *La Unión*, 3.
- Conciertos. (1868). *Almanaque musical y de teatros*, 74-75.
- Crónica general. (1865, 19 de mayo). *El Reino*, 3.
- Crónica general. (1875, 14 de diciembre). *La Moda elegante*, 6.
- Crónica madrileña. (1876, 6 de marzo). *La Moda elegante*, 7.
- Edición de la mañana. (1884, 18 de abril). *La Correspondencia de España*, 9.523, 3.
- En el Ateneo María Luisa Guerra. (1893, 4 de abril). *La Justicia*, 1.
- Espectáculos. (1876, 10 de marzo). *La Mesa revuelta*, 41, 8.
- Espectáculos. (1881, 14 de marzo). *Gaceta universal*, 1.
- Espectáculos. (1883, 14 de agosto). *Gaceta universal*, 3.
- Espectáculos. Príncipe Alfonso. (1883, 14 de agosto). *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 4.
- Gacetilla. (1857, 31 de diciembre). *La Esperanza*, 3.
- Gacetilla. (1860, 23 de junio). *El Horizonte*, 2.
- Gacetilla. (1883, 14 de agosto). *El Estandarte*, 3.
- Gacetilla. (1883, 19 de junio). *El Estandarte*, 4.
- Gacetillas. (1874, 6 de abril). *El Tiempo*, 2.
- Gacetillas. (1877, 27 de enero). *El Tiempo*, 3.
- Gacetillas. Soirée musical. (1860, 25 de junio). *El Reino*, 4.
- La señora Doña Soledad de Bengoechea y G. Cabiedes de Carmena (1895, 13 de octubre). *La Correspondencia de España*, 4.
- Los espectáculos. (1874, 7 de abril). *La Iberia*, 4.
- Los espectáculos. (1875, 6 de enero). *La Iberia*, 3.
- Los espectáculos. (1881, 14 de marzo). *La Iberia*, 3.
- Los espectáculos. (1883, 14 de agosto). *La Iberia*, 3.
- Los espectáculos. (1883, 19 de junio). *La Iberia*, 3.
- Los espectáculos. (1884, 13 de abril). *La Iberia*, 3.
- Los espectáculos. (1884, 15 de junio). *La Iberia*, 3.
- M., E. (1881, 16 de marzo). Los conciertos de primavera. *Crónica de la música*, 130, 3.
- Misa a cuatro voces de la señorita Doña Soledad Bengoechea. (1867, 2 de junio). *Revista y Gaceta Musical*, 4.
- Misa en mi bemol mayor de la señorita Doña Soledad de Bengoechea. (1867, 7 de junio). *El Artista*, 1-2.
- Cuenca, V. (1867, 7 de noviembre). Miscelánea. *El Artista*, 7.
- Miscelánea. (1868, 7 de diciembre). *El Artista*, 6.
- Misceláneas. (1867, 22 de mayo). *El Artista*, 7.
- Mosaico. (1882, 19 de diciembre). *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 3.
- Mosaico. (1883, 27 de marzo). *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 3.
- Mosaico. (1883, 28 de marzo). *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 3.
- Noticias de espectáculos. (1884, 13 de abril). *El Globo*, 3.093, 4.
- Noticias de espectáculos. (1895, 16 de octubre). *La Correspondencia de España*, 13.767, 3.
- Noticias de la tarde. (1865, 19 de mayo). *Las Noticias*, 2.
- Noticias generales. (1865, 18 de mayo). *La Época*, 3.
- Noticias generales. (1865, 28 de febrero). *La Época*, 4.
- Noticias generales. (1872, 13 de abril). *La Iberia*, 3.

- Noticias generales. (1876, 22 de julio). *La Mañana*, 3.
- Noticias generales. (1878, 17 de mayo). *La Época*, 9.307, 4.
- Noticias varias. (1874, 1 de febrero). *El Arte*, 18, 3.
- Noticias varias. (1874, 12 de abril). *El Arte*, n.º 28, 3.
- Noticias varias. (1874, 28 de enero). *La Discusión*, 1.668, 3.
- Noticias. (1894, 16 de octubre). *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 3.
- Noticias. En el Conservatorio. (1884, 18 de abril). *La Unión*, 3.
- D., A. (1883, 28 de marzo). Novedades teatrales. Unión artística-musical. *El Globo*, 2.713, 3.
- Olivares. (1867, 1 de junio). Nueva compositora de música. *La Guirnalda*, 7.
- Primera sesión musical de la Unión Católica. (1883, 5 de enero). *La Unión*, 3.
- Revista de artes y letras contemporáneas. (1874, 15 de abril). *La Raza latina*, 7, 5.
- Revista dramática. (1876, 12 de marzo). *La Época*, 3.
- Salones. (1866, 15 de junio). *El Artista*, 5.
- Sección de variedades. Revista de teatros. (1876, 13 de marzo). *Boletín de loterías y de toros*, 1.307, 3.
- Sección de variedades. Revista de teatros. (1876, 28 de febrero). *Boletín de loterías y de toros*, 1.305, 3.
- Segundo aniversario La señora Doña Soledad de Bengoechea de Carmena (1896, 13 de octubre). *La Correspondencia de España*, 14.130, 4.
- Soledad de Bengoechea. (1889, 4 de junio). *Ilustración Musical Hispano-Americana*, n.º 34, 1.
- Teatros. (1883, 26 de marzo). *El Tiempo*, 3.
- Unión Católica. (1882, 18 de diciembre). *La Unión*, 3.
- Variedades. Crónica de la capital. (1865, 17 de febrero). *El Progreso constitucional*, 3.
- Variedades. Una misa. (1867, 27 de mayo). *La Regeneración*, 2-3.

## CONTRIBUCIONES DE AUTORES/AS, FINANCIACIÓN Y AGRADECIMIENTOS

**Financiación:** Este trabajo ha sido financiado con cargo al Proyecto de Investigación “Escucha Activa e Interactiva: zarzuela infantil “Un mundo más” (1911)” con referencia PP-2023-23 concedido en la Convocatoria de Proyectos Propios de Investigación UNIR 2023 de la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)

**AUTOR:****Sara Navarro-Lalanda**

Universidad Internacional de La Rioja

Profesora Contratada Doctora en la Universidad Internacional de La Rioja, donde es coordinadora académica del Máster universitario en Pedagogía Musical. Es, a su vez, profesora en la Università Europea di Roma y en el departamento de educación de la Accademia Nazionale di Santa Cecilia, auditorio nacional de Italia. PhD con mención europea en Historia y Ciencias de la Música y PhD en educación. Su investigación se centra en el estudio de la música entre los siglos XVIII al XXI, abarcando perspectivas pedagógicas, documentales y musicológicas. Actualmente es la investigadora principal del grupo FORMUSIC (UNIR), con el cual está desarrollando el Proyecto de Investigación Propio de la UNIR “Escucha Activa e Interactiva” (2023-2025).

[sara.navarro@unir.net](mailto:sara.navarro@unir.net)**Orcid ID:** <https://orcid.org/0000-0002-2467-729X>**Scopus ID:** <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57222024690>**Google Scholar:** <https://scholar.google.com/citations?user=3WPaoKUAAAAJ>**ResearchGate:** <https://www.webofscience.com/wos/author/record/AAD-9252-2022>**Academia.edu:** <https://universitaeuropediroma.academia.edu/SaraNavarroLalanda>