



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Universitat Politècnica de València

Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e

Historia del Arte

Máster en Música

LAS MUJERES COMPOSITORAS EN EUROPA

(1557 - 1750)

realizada por:

Sabrina Martín Guinaldo

dirigida por:

Dra. Luisa Tolosa Robledo

Dr. Yago Mahúgo Carles

Valencia, Junio de 2018

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no habría sido posible sin la ayuda de algunas personas; amigos, familia y compañeros músicos.

Gracias a mis directores; la Dra. Luisa Tolosa Robledo, por todos sus consejos, paciencia e interés, y el Dr. Yago Mahúgo Carles por su ayuda inestimable en la obtención de algunos manuscritos, consejos musicales, su buena predisposición y también por su infinita paciencia.

A mis compañeros de vivencias musicales; Robert Cases Marco, Carmen Botella Galbís y José Pérez Sánchez, por confiar en mí y en el proyecto, llevando este trabajo teórico al concierto.

A mi familia, y amigos, sobre todo a mi madre, por apoyarme en toda una vida musical.

Resumen

En la actualidad podemos encontrar muchos trabajos e investigaciones realizadas alrededor de la figura de la mujer compositora en el Renacimiento y el Barroco, pero estos trabajos se centran en una única figura, en un grupo reducido, o son libros que tratan sobre todas ellas de manera general sin recopilar todos los datos acerca de sus vidas y sin analizar sus obras. Además, a pesar de todos los estudios que se han realizado, a día de hoy es difícil asistir a conciertos donde se interpreten obras compuestas por mujeres, y los alumnos de música desconocen profundamente la música de éstas, que no se incluye en el repertorio a aprender.

El conocimiento sobre la música de las mujeres y la situación de éstas contribuye a la difusión del conocimiento sobre el papel de la mujer compositora en una época de represión artística hacia la figura femenina. Por este hecho, no trataremos la figura de una única mujer en cuestión, sino que abordaremos el conjunto de todas ellas, desde una visión cuantificadora y organizativa.

Este trabajo pretende identificar todas las mujeres compositoras en Europa desde el inicio del Concilio de Trento (1545 - 1563), con todas las consecuencias que conllevó este hecho en la vida musical femenina hasta finales del Barroco.

Como punto de partida, comenzaremos con la figura de Gracia Baptista, primera mujer compositora en publicar una obra para tecla en Europa (1557). La recopilación, ordenación y análisis de toda la información conocida hasta ahora, y la información inédita que hemos encontrado, nos ha permitido actualizar y poner en valor la vida de estas mujeres, su producción compositiva y sus logros artísticos. Con todos estos datos ordenados se abre la vía a nuevas corrientes de investigación, permitiendo identificar qué falta aún por investigar y qué se conoce hasta el momento de estas compositoras.

Como hemos dicho, toda esta información recopilada permite establecer diferentes parámetros de análisis para conocer con profundidad la situación de este colectivo: conocer su extracción social, poder indagar sobre su formación, en

concreto la musical, comparar qué países fueron más prolíficos en compositoras o cuáles eran más liberales acerca de la composición en manos de las mujeres, etc., aspectos que desarrollaremos posteriormente en una futura tesis doctoral y que, además, pueden ser de gran ayuda para muchos estudiosos y músicos.

Palabras clave: Mujeres compositoras, Renacimiento, Barroco, música mujeres, Europa compositoras.

Resum

En l'actualitat podem trobar molts treballs i investigacions realitzades al voltant de la figura de la dona compositora en el Renaixement i el Barroc, però aquests treballs se centren en una única figura, en un grup reduït, o són llibres que tracten sobre totes elles de manera general sense recopilar totes les dades sobre les seues vides i sense analitzar les seues obres. A més, malgrat tots els estudis que s'han realitzat, hui dia és difícil assistir a concerts on s'interpreten obres compostes per dones, i els alumnes de música desconeixen profundament la música d'aquestes, que no s'inclou en el repertori a aprendre.

El coneixement sobre la música de les dones i la situació d'aquestes contribueix a la difusió del coneixement sobre el paper de la dona compositora en una època de repressió artística cap a la figura femenina. Per aquest fet, no tractarem la figura d'una única dona en qüestió, sinó que abordarem el conjunt de totes elles, des d'una visió cuantificadora i organitzativa.

Aquest treball pretén identificar totes les dones compositoras a Europa des de l'inici del Concili de Trento (1545 - 1563), amb totes les conseqüències que va comportar aquest fet en la vida musical femenina fins a finals del Barroc.

Com a punt de partida, començarem amb la figura de Gracia Baptista, primera dona compositora a publicar una obra per a tecla a Europa (1557). La recopilació, ordenació i anàlisi de tota la informació coneguda fins ara, i la informació inèdita que hem trobat, ens ha permès actualitzar i posar en valor la

vida d'aquestes dones, la seua producció compositiva i els seus assoliments artístics. Amb totes aquestes dades ordenades s'obri la via a nous corrents d'investigació, permetent identificar què mancada encara per investigar i què es coneix fins al moment d'aquestes compositores.

Com hem dit, tota aquesta informació recopilada permet establir diferents paràmetres d'anàlisi per a conèixer amb profunditat la situació d'aquest col·lectiu: conèixer la seua extracció social, poder indagar sobre la seua formació, en concret la musical, comparar què països van ser més prolífics en compositores o quins eren més liberals sobre la composició en mans de les dones, etc., aspectes que desenvoluparem posteriorment en una futura tesi doctoral i que, a més, poden ser de gran ajuda per a molts estudiosos i músics.

Paraules clau: Dones compositores, Renaixement, Barroc, música dones, Europa compositores.

Abstract

Actually we can find many works and researches done around the figure of the woman composer in the Renaissance and the Baroque, but these works deals mainly with one figure, in a small group or are books that deal with all of them in a general way without updating they lives and without analasing their works. Besides all the studies done nowadays is difficult to assist to concert where they play works compose by women, and musical students unknow the music of these as they are not included in the repertory to lern.

Knowledge about women's musicand their situation add to the knowledge on paper about woman composer at a time of artistic repression to the feminist figure. Never the less we don't deal with the figure of only one woman, but we will deal with all of them, from an organizature outlook.

This work pretends to identify all women composers in Europe since *Trento Concile* (1545 – 1563) with all the consequences of this happening in the feminist music until the end of the Baroque.

We will start with the figure of Gracia Baptista, first woman composer to publish a work for keyboard in Europe (1557). The compilation, ordination and analysis of all information that we can find will allow us to give value to these women, their composer works and their artistic goals. With all thesedata there is a way to new ways for researching and to identify data of these composers.

As we said all this information will allow to establish diferent perimeter to deeply known the situation of this colectives known about musical knowlege, compare what countries were more prolific in composer or which were more liberal about composition in women hands, etc., aspects we will talked about lately in a future thesis, besides being of great help for many students and musicians.

Keywords: Women composers, Renaissance, Baroque, women music, Europe composers.

Sumario

1. Introducción	1
1.1 Justificación	1
1.2 Objetivos	2
1.3 Estructura del trabajo	2
1.4 Metodología	4
1.5 Estado de la cuestión	5
2. Opresión artística al género femenino	8
2.1 Concilio de Trento. Inicio de la represión de las mujeres en las artes	8
2.2 Líneas de pensamiento crítico sobre la composición en manos de mujeres	9
2.3 Líneas de pensamiento feminista	12
<i>Maddalena Casulana, Tarabotti y Marinelli</i>	12
<i>Sor Juana Inés</i>	13
3. Italia y España: precursoras del movimiento musical femenino	16
3.1 Las primeras compositoras en publicar	16
<i>Gracia Baptista</i>	16
<i>Compositoras italianas</i>	17
3.2 Música en los conventos femeninos italianos	20
<i>Ospedale della Pietà en Venecia. s. XVIII</i>	22

4. Inicio de la profesionalización de las mujeres compositoras	23
4.1 Francesca Caccini (1587 - 1637)	23
4.2 Barbara Strozzi (1619 - 1677)	25
5. Óperas en manos femeninas	28
5.1 Francesca Caccini a la vanguardia	28
5.2 Ópera francesa	29
<i>Elisabeth Jacquet de la guerre (1665 - 1729)</i>	29
<i>Antonia Bembo (ca. 1640 – ca. 1720)</i>	31
<i>Mujeres desconocidas. Mlle Duval (1718 - 1775) y Mlle Guerin (ca. 1739 - ca. 1755)</i>	32
5.3 Italianas en Viena. Maria Margherita Grimani (principios del s. XVIII) y Maria Teresa Agnesi (1720 - 1795)	32
6. Francia y la corte del Rey Sol	33
6.1 Antonia Padoani Bembo (1640 - 1720)	33
6.2 Elisabeth Jacquet de La guerre (1665 - 1729)	34
6.3 Mademoiselle de Menetou (1680 - 1745)	36
6.4 Mademoiselle Laurent (ca. 1690)	41
6.5 Pinel, Guédon, Demars y Michon	44
6.6 Bocquet, Sicard y Haulteterre	44

7. Inglaterra, Alemania, Austria y Bélgica	47
7.1 Inglaterra	47
7.2 La aristocracia alemana	51
7.3 Austria	52
7.4 Bélgica	53
8. Resultados	54
8.1 Monjas compositoras	54
8.2 Música vocal y música instrumental	65
	58
8.3 Comparativa obras conservadas y perdidas	60
9. Conclusiones	62
10. Referencias bibliográficas	64
11. Anexos. Recopilación de compositoras y sus obras	69
11.1 Listado de compositoras y sus obras conservadas	69
11.2 Listado de compositoras y sus obras perdidas	81
11.3 Listado de compositoras ordenado alfabéticamente	84

Índice de figuras

1. El Melopeo y Maestro	10
2. Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela	17
3. Dedicatoria <i>Il primo libro di madrigali</i> de Maddalena Casulana	20
4. <i>Il primo libro della Musiche</i>	27
5. Intérprete con viola de gamba	30
6. <i>Les jeux à l'honneur de la victoire</i>	33
7. <i>Le Parnasse François</i>	38
8. <i>Airs Serieux a deux</i>	41
9. Manuscrito Menetou	42
10. <i>Mademoiselle de Mennetoud</i>	43
11. <i>Mercure Galant, Aoust 1687</i>	45
12. <i>Le Concert</i> de Mlle. Laurant	46
13. <i>Mercure de France, Avril 1737</i>	49
14. <i>Second Book of Select Ayres and Dialogues</i>	51
15. Portada de <i>Six lessons for the harpsichord</i>	53
16. Gráfico representativo de la condición social (1557-1630)	57
17. Gráfico representativo de la condición social (1630-1750)	58

18. Gráfico representativo de la condición social (1557-1750)	60
19. Gráfico representativo del número de compositoras de obras vocales e instrumentales	62
20. Gráfico representativo del número de compositoras de obras vocales e instrumentales	63

1. Introducción

1.1 Justificación

En el ámbito de la música antigua, cabe resaltar el desconocimiento acerca de las mujeres compositoras de esta época (Renacimiento y Barroco). Esta afirmación, quizás osada, se basa en la propia experiencia y observación a lo largo de toda una vida y más de dos décadas dedicadas al estudio de este campo. Vuelvo atrás en el tiempo, recordando cómo en todos mis años de estudios jamás me hablaron de ninguna compositora de esta época, hecho destacable, debido a que podemos encontrar un buen número de ellas, aunque parezcan pocas si las comparamos con el número de compositores varones, no hablamos de unos pocos casos aislados. Al convertirme en una intérprete más madura, comencé a recopilar información y obras que poder interpretar compuestas por mujeres.

En una segunda etapa de mi vida musical, dedicada a la docencia, comencé a observar cómo los alumnos no conocían composiciones de mujeres, es más, era un hecho habitual que se sorprendiesen y realizasen preguntas tales cómo; ¿existían mujeres compositoras? Este hecho ha provocado que me pregunte; ¿por qué siguen siendo tan desconocidas? Cabe destacar que podemos encontrar un buen número de publicaciones abordando la cuestión, por lo cuál existe mucha información y aún así mucho desconocimiento.

Durante estos años de búsqueda, la cuestión de ordenar la información sobre mujeres compositoras del Renacimiento y el Barroco, que no se encuentra organizada en único bloque, se convirtió en una necesidad perentoria. Por este hecho he decidido realizar este trabajo de ordenación y clasificación, para crear el estado de la cuestión que facilite abordar nuevas investigaciones.

En el transcurso de ésta vida musical, en la que incesantemente buscamos nuevas fuentes de información, he hallado algunas compositoras, como es el caso de Mademoiselle de Menetou, de las que prácticamente nadie habla, ni de ellas ni de sus obras, por este hecho he creído necesario este trabajo de

ordenación, para a su vez delimitar nuevas corrientes de investigación y continuar con esta línea en una futura tesis doctoral.

1.2 Objetivos

Objetivo general: Crear el estado de la cuestión que permita localizar y conocer todas las mujeres compositoras desde 1557 hasta 1750.

Objetivos específicos:

- Cuantificar y ordenar a las mujeres compositoras desde 1557 hasta 1750.
- Cuantificar y ordenar todos los datos referentes a sus vidas; condición social, fechas de nacimiento y muerte, procedencia...
- Catalogar todas sus composiciones, conservadas o perdidas.
- Ofrecer una comparación con criterios objetivos del número de obras publicadas, países, cortes o conventos más prolíficos en composición femenina.
- Presentar una guía didáctica a todos aquellos que deseen conocer las composiciones y vida de estas mujeres.

En el transcurso de la investigación se ofrecerán datos, acerca del contexto histórico, relacionados con la situación de las mujeres en la sociedad, tales como la evolución del pensamiento crítico acerca del sexo femenino en las artes o el florecimiento de movimientos musicales feministas.

1.3 Estructura del trabajo

Esta tesina, cuyo objetivo es contribuir a un mayor conocimiento acerca de las mujeres compositoras desde 1557 hasta 1750 se organiza en una primera parte a modo de introducción que se divide en cinco capítulos; justificación, objetivos, estructura del trabajo, metodología y estado de la cuestión.

Hemos decidido realizar una separación temática, en lugar de periódica, puesto que consideramos que contribuye a una mejor organización. Cada capítulo abarca una temática diferente, siguiendo un orden cronológico en su interior.

La segunda parte se organiza en base a las líneas de pensamiento sobre la composición en manos de las mujeres mediante un capítulo titulado *Opresión artística al género femenino*, subdividido en tres secciones: *Concilio de Trento*, *Inicio de la represión de las mujeres en las artes*, *Líneas de pensamiento crítico sobre la composición en manos de mujeres*, y por último; *Líneas de pensamiento feminista*. La tercera parte es dedicada a los movimientos musicales femeninos en Italia y España, y a las pioneras en lo referente a la composición femenina. Esta parte se divide en dos capítulos: *Las primeras compositoras en publicar* y *Conventos femeninos italianos*, avanzando en éste último capítulo desde los inicios de la composición en los conventos hasta finales del Barroco.

La cuarta parte se dedica al papel de las mujeres como compositoras profesionales: *Inicio de la profesionalización de las mujeres compositoras*, dividido en dos capítulos dedicados a Francesca Caccini y Barbara Strozzi. La quinta parte aborda el género operístico, dividida en tres capítulos centrados en; Francesca Caccini como pionera, la ópera en Francia y la ópera en Viena. La sexta parte aborda Francia, principalmente la corte de Louis XIV, dividida en seis capítulos.

La séptima parte expone la situación en el resto de países; Inglaterra, Alemania, Austria y Bélgica. La octava y última parte se compone de dos listados; todas las compositoras que hemos podido encontrar y sus obras conservadas, y todas las compositoras con obras perdidas de las que ha quedado constancia, con el objetivo de contribuir a la interpretación de las conservadas y al conocimiento de las piezas perdidas, por ello hemos considerado oportuno realizar dos listados con el propósito de ofrecer una información clara, ordenada y accesible.

1.4 Metodología

Varias son las vías que nos llevan a abordar este campo de estudio. La vertiente historiográfica es fundamental en este trabajo, como propiamente nos indica la misma palabra. Es necesario un estudio bibliográfico crítico acerca de la información que poseemos en la actualidad, tanto como la que nos ofrecen los documentos de la época. Otra de las herramientas empleadas es la etnomusicología, rama que nos permite emplear un método antropológico y así poder analizar las condiciones sociales y culturales que nos envuelven.

Tras tratar el método de estudio, debemos separar y enumerar las fuentes de información utilizadas;

- **Fuentes bibliográficas:** Libros y artículos actuales que abordan esta cuestión y otros procedentes de la propia época a tratar, tanto de autoría femenina como masculina.

- **Fuentes tratadísticas:** En esencia, se trabaja con los tratados teóricos musicales de la época, extrayendo la información que poseen acerca de la composición en manos de mujeres. De todos estos tratados, escritos por teóricos como Cerone, Nasarre, Bermudo... podemos adquirir conocimientos sobre el movimiento que se estaba produciendo en ese momento de la historia.

- **Fuentes musicales:** Acudimos a partituras musicales identificadas y localizadas en repositorios musicales procedentes de autoría femenina, centrándonos en figuras como las de Gracia Baptista, Mademoiselle de Menetou, Barbara Strozzi, Elisabeth Jacquet de la Guerre...

- **Fuentes de naturaleza pedagógica:** Al referirnos a este tipo de documentos, nos ocupamos de textos mediante los que se instruye el comportamiento femenino, sin necesidad de abordar directamente la cuestión musical. De esta manera, conocer los trabajos de Lucrezia Marinelli o Arcangela Tarabotti, a las que podríamos definir como profeministas que realizan una férrea defensa de las mujeres y su acceso al conocimiento. En su oposición, los trabajos de Giulio Camilo Delminio (1550), que relaciona la música con las mujeres y la

prostitución; y las obras de Baltasar de Castiglione (1561) y Maffeo Vegio (1444), nos aportan una información muy valiosa.

- **Fuentes iconográficas:** Pinturas (lienzos, tablas, frescos, miniaturas, etc.. y grabados) que nos permiten analizar y observar los ejemplos que nos han llegado hasta nuestros días es fundamental, encontramos sino pocos cuadros de figuras femeninas con instrumentos, es más, debemos añadir que podemos diferenciar dos corrientes; una que retrata aristocratas, nobles y mujeres de buena cuna, con otra, en la que aparecen mujeres con los pechos descubiertos a las que relacionaban con la lujuria y la prostitución. Convergen cuadros tan dispares como *El concierto*, de Johannes Vermeer, el cual refleja una escena típica de la burguesía, con una mujer tocando el clavecín, otra mujer cantando y un hombre tocando el laúd, y *El concierto de Jan van Bijlert*, donde apreciamos dos mujeres tocando el laúd y la viola de gamba respectivamente, con el torso semidesnudo.

1.5 Estado de la cuestión

Se han realizado muchos estudios acerca de las mujeres compositoras en el Renacimiento y el Barroco, pero una gran cantidad de ellos se centran en regiones concretas y temas muy específicos. Al escribir estas palabras no podemos evitar mencionar a Josemi Lorenzo Arribas, quién escribió dos artículos acerca de la figura de Gracia Baptista (2009, 2011). Organista española, fue la primera compositora que ve publicada una de sus obras en toda Europa, y aún así el diccionario *New Grove* no le dedica un apartado a su figura, únicamente la menciona en unas escasas tres líneas, es Josemi Lorenzo quién nos muestra la luz acerca de su importancia dedicándole estos artículos e incluyéndola en su tesis y libro *La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad* (2008) y *Las mujeres y la música en la Edad Media Europea: relaciones y significados* (2003). Además, realiza otras aportaciones acerca de la figura de la mujer y la música en diferentes libros (1996, 1998) abarcando otras épocas y diferente problemática.

Encontramos muchos estudios y libros que se ocupan acerca de una única figura femenina, como Isabella Leonarda, de quién se han escrito tres libros, dos escritos por Stewart Carter (1982, 1998) y otro por Paolo Monticelli (1998). Además, podemos hallar libros y artículos dedicados a la figura de Antonia Bembo (Fontjin 2006), Mademoiselle de Menetou (Chung 2015), Elisabeth Jaquet de la Guerre (Barrios 2014) y Lady Dering (Kerr 2011).

Localizamos libros que tratan temas más amplios con una temática común: la religiosa. La vida musical en los conventos italianos (Monson 1995), conventos españoles, portugueses y americanos (Morales 2011) y los conventos vieneses del s. XVIII (Page 2014). Otros trabajos se ocupan de la relación de las mujeres y la música, abarcando un período histórico muy amplio (Bofill 2015). Acudimos a libros y estudios de género que tratan desde esta visión colectiva de la música y la mujer, adentrándose en el tema de la sexualidad, el género y la música antigua (Borgerding 2002).

Algunos libros se extienden en la historia ocupando un período temporal mayor, desde 1150 hasta 1950 (Bowers y Tick 1987), e incluso desde la antigua Grecia hasta la actualidad (Briscoe 2004). En el período que nos ocupa hallamos libros especializados en ésta época y el asunto en cuestión, por lo que encontramos trabajos dedicados al Renacimiento (Brown y Mcbride 2005), al igual que artículos presentados en congresos (Cyrus y Mater 1998).

S. Glikman y M.F. Schleifer (1996) recopilan una antología de música compuesta por mujeres en la que cada libro se ocupa de una época, escribiendo siete volúmenes en los que contienen obras musicales transcritas a notación moderna de compositoras nacidas antes de 1599 hasta 1899, por lo que son de nuestro interés los primeros cuatro volúmenes. R. Iniesta (2011) publica un libro en el que engloba diferentes continentes y culturas, desde Europa hasta América, las culturas islámicas y católicas y en un marco temporal amplio ubicado desde la Edad Media hasta el s. XX, trabajo parecido realiza M. Mcviker (2016) al encargarse de un espacio temporal desde el s. XV hasta el s. XXI, pero centrándose en la composición operística.

Acudiremos a las fuentes propias de la época, desde manuscritos musicales, hasta tratados teóricos que abordan la cuestión de la composición o la interpretación de la música por parte de las mujeres; Cerone (1613), Nasarre (1724) o Correa de Arauxo (1616) son algunos de los autores de estos tratados.

No podemos obviar, tratando un tema que directamente condicionó la vida de las mujeres, las voces de éstas. Por lo tanto, se realiza una aproximación a los escritos de autoría femenina, abordando el tema de la música e incluso un aspecto más amplio, el de las artes. Maddalena Casulana (1583), Arcangela Tarabotti (1654) o Lucrezia Marinelli (1601) aportarán una corriente de pensamiento feminista, proclive, por tanto, a la participación de la mujer. En su oposición contrasta una corriente de pensamiento represivo; de autoría masculina, sobre el comportamiento de las mujeres; Giulio Camillo Delminio (1550), Baltasar Castiglione (1561) y Juan Luis Vives (1528).

En los inicios de este trabajo, unas de las primeras dudas en aparecer, se ocupan de preguntas cómo; ¿cuántas mujeres compositoras hubo?, ¿cuáles son sus composiciones y dónde se encuentran? Al realizarnos estas cuestiones, descubrimos que no son fáciles de responder. Otra de las inquietudes aparecidas en los comienzos de la investigación ha sido encontrar obras de algunas compositoras, de las cuáles aparentemente no hay prácticamente datos.

Por todo ello, hemos llegado a la decisión de ver necesaria realizar una organización exhaustiva, recopilando todas las compositoras, sus obras y los datos de su vida.

2 . Opresión artística al género femenino

2.1 Concilio de Trento. Inicio de la represión de las mujeres en las artes

La Iglesia católica inicia la Contrarreforma con un concilio que se extiende casi veinte años en el tiempo (1545 - 1563), el cuál conlleva unas serias consecuencias a lo que se refiere en composición musical. Según Bofill (2015) y Bowers y Tick (1987) hubo restricciones en los conventos femeninos debido a las tareas que debían realizar las monjas por lo que no les permitían dedicarse a la música, además afirman que durante la última sesión del Concilio de Trento prácticamente se prohibió el canto polifónico y se dictaron unas reglas muy estrictas en estos conventos, reglas por las cuáles debían velar los obispos.

Esto causa un efecto significativo en la disminución de la producción musical de las monjas en aquellos conventos dependientes de obispos estrictos y vigilantes. Bowers y Tick (1987) utilizan como ejemplo las reglas impuestas por el obispo de Ferrara en 1599: Giovanni Fontana. Este obispo prohibió a las monjas salir del convento si no poseían una licencia para ello firmada por él mismo. Las monjas sólo debían cantar en el oficio divino, nadie podía entrar al convento para enseñar música, tanto vocal como instrumental, y ni siquiera se permitía la enseñanza del órgano. Si alguna monja sabía tocar el órgano o el clavecín podía enseñar a las demás, pero exclusivamente estos instrumentos, los demás estaban prohibidos. En su oposición se hallan conventos como el de Milán, que violó las reglas de Iglesia produciendo música polifónica y obras laicas, como motetes sagrados y cantatas.

El Concilio de Trento marca unas pautas muy estrictas respecto al ámbito religioso, y a la composición musical. Recordemos que la Iglesia es uno de los mayores patrones de la producción musical. Las restricciones sobre la libertad de composición, y el cautiverio de la vida de las monjas en los conventos, supone un retroceso para éstas mujeres, que se ven privadas del acceso a la educación.

2.2 Líneas de pensamiento crítico sobre la composición en manos de mujeres.

De ninguna manera se ha de sufrir que las mugeres hagan esta profesión...

Así comienzan unas líneas dedicadas a la relación de las mujeres con la música del teórico Pietro Cerone (1613) en *El Melopeo y Maestro* (véase figura 1). Dedicó la última página de su séptimo libro a las permisiones que pueden conceder los hombres a las mujeres y además todo aquello que no se debe permitir aludiendo a la visión religiosa del mal y las líneas de pensamiento presente acerca de la relación entre la lujuria y la música por parte del género femenino.

Tal es la visión patriarcal reflejada en éstas líneas, que se muestra a los hombres como guías y responsables, dirigiéndose en todo momento a ellos, jamás a ellas: ellos son los encargados de que las mujeres no hagan el mal, mostrándoles el camino de la virtud y alejándolas del pecado. Las mujeres sólo pueden acceder a la música y a la lectura para glorificar a Dios, pero si estas acciones no conllevan una intención divina no tienen sentido.

Estas líneas nos muestran la base del pensamiento sobre la vida de las mujeres, en la cuál sólo confluían dos posibilidades; la vida religiosa o la vida de casada. Cuando una mujer dejaba de ser soltera y contraía matrimonio pasaba a sufrir un control mucho más férreo, pues debían dedicarse a tener hijos y a las labores del hogar, por lo que sus responsabilidades conllevaban no tener tiempo para otras prácticas¹.

La relación de la música y las mujeres con el ámbito sexual aparece en diversos escritos, y no exclusivamente musicales. Maffeo Vegio (1444), Giulio Camilo Delminio (1550) y Baltasar de Castiglione (1561) exponen estas ideas

¹ En lo referente al pensamiento de la época, sus obligaciones conllevaban un trabajo a tiempo completo, y entendemos que si eran buenas esposas o monjas, no les quedaría lugar para otros quehaceres.

aludiendo que la música era una práctica peligrosa para las mujeres casadas, las cuáles debían mantener sus cualidades como esposas y no exponerse públicamente mediante actos musicales. Por lo que los hombres deben aprender música, y poseen completa libertad para componer e interpretar, pero las mujeres deben cuidar mucho esta tarea, dedicándose a sus principales labores como religiosas o mujeres casadas, apartándose de la vida pública musical. En 1523, Juan Luis Vives afirma en *Institutione Feminae* que las mujeres no debían aprender música ni escucharla pues las corrompe.

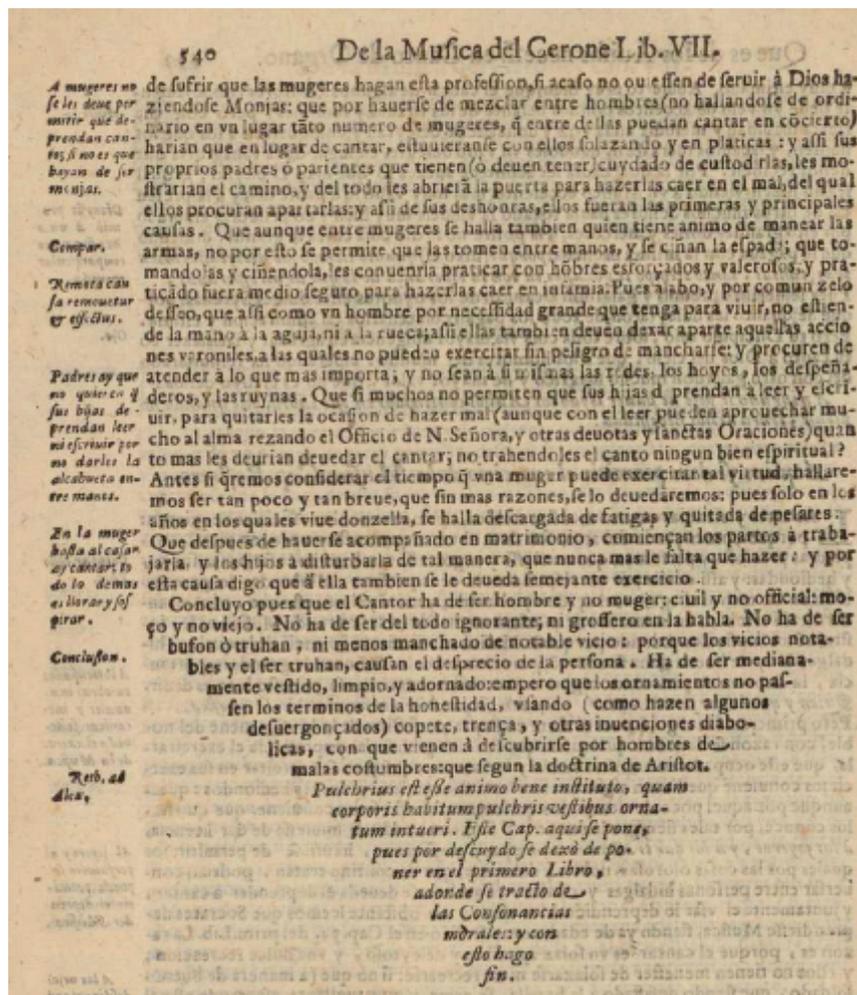


Figura 1. *El Melopeo y Maestro*. Pietro Cerone, 1613. Napoles: Iuan Bautista Gargano. Página 540, libro VII ².

² Transcripción hasta las conclusiones; *Mas de ninguna manera se ha de sufrir que las mujeres hagan esta profesión, si acaso no oviesen de servir a Dios haziéndose Monjas: que por*

Otros teóricos de la época, tales como Juan Bermudo (1549), Correa de Arauxo (1616) o Pablo Nasarre (1724), realizan una crítica intransigente a las mujeres músicos. Arauxo brinda palabras cueles hacía las monjas que tocan el órgano, afirmando que éstas desconocen los principios básicos de la sintaxis musical llegando a corromper la música, debido a que no quieren esforzarse.

Juan Bermudo publica en 1549 su primer trabajo *Libro primero de la declaración de instrumentos*, y un año después, en 1550, sale a la luz *Arte tripharia*, éste último dedicado a la *muy ilustre y muy reverenda señora doña Isabel de Pacheco*, abadesa en el monasterio de Santa Clara de Montilla.

Arte tripharia es un manual dirigido a las monjas del convento de Santa Clara, mucho más sencillo y abreviado que la *Declaración de instrumentos*, dónde instruye acerca de los principios básicos de la música, el canto y los instrumentos de teclado para así servir en los actos litúrgicos.

haverse de mezclar entre hombres (no hallándose de ordinario en un lugar tanto número de mugeres, que entre dellas puedan cantar en concierto) harían que en lugar de cantar, estuviéranse con ellos solazando y en pláticas: y así sus propios padres o parientes que tienen (o deven tener) cuydado de custodirlas, les mostrarían el camino, y del todo les abrieran la puerta para hazerlas caer en el mal, del qual ellos procuran apartarlas y así de sus deshonoras ellas fueran las primeras y principales causas. Que aunque entre mugeres se halla también quien tiene animo de manejar las armas, no por esto se permite que las tomen entre manos y se ciñan la espada; que tomándolas y ciñéndolas, les conuenria practicar con hombres esforçados y valerosos, y practicado fuera medio seguro para hazerlas caer en infamia. Pues alabo, y por común zelo deseo, que así como un hombre por necesidad grande que tenga para vivir no estiende la mano a la aguja, ni a la rueca, así ellas también deven dexar aparte aquellas acciones varoniles a las quales no pueden exercitar sin peligro de mancharse, y procuren de atender a lo que más importa, y no sean a sí mismas las redes, los hoyos, los despeñaderos y las ruynas. Que si muchos no permiten que sus hijas deprendan a leer y escribir, para quitarles la ocasión de hazer mal (aunque con el leer pueden aprovechar mucho al alma rezando el Officio de Nuestra Señora y otras devotas y sanctas oraciones) cuánto más les deurían devedar el cantar, no trahéndoles el canto ningún bien spiritual? Antes si queremos considerar el tiempo que una muger puede exercitar tal virtud hallaremos ser tan poco y tan breve que sin más razones se lo devedaremos, pues sólo en los años en los quales vive donzella, se halla descargada de fatigas y quitada de pesares. Que después de haverse acompañado en matrimonio comiençan los partos a trabajarla y los hijos a disturbarla de tal manera que nunca más le falta qué hacer, y por esta causa digo que a ella también se le deveda semejante exercicio. Este fragmento se transcribe con exactitud en LORENZO (2005, p.336) a excepción de un párrafo: “Que aunque entre mugeres (...) en infamia , el cuál no transcribe.

Todos los libros de Bermudo poseían una intención pedagógica. Si comparamos su primer libro y el segundo, no podemos eludir las diferencias que se hallan entre ellos. Bermudo advierte en *Arte triphalia*, que es un manual para principiantes, por lo que para ampliar los conocimientos hay que acudir a la *Declaración de instrumentos*. Anna Bofill (2015) afirma que escribió un libro para varones y otro para mujeres. Ciertamente, que uno de ellos se dedicó a las monjas, y es un libro más sencillo que la *Declaración*, pero en ningún caso Bermudo dejó ningún apunte sobre que éste último fuese de uso exclusivo para hombres. Bermudo, en *Arte triphalia*, remite a los lectores más avanzados acudir a la *Declaración de instrumentos*.

Es conveniente destacar que el libro dedicado a las monjas es mucho más simple y reducido, quizás porque consideraba a las mujeres inferiores intelectualmente, o como afirma Anna Bofill (2015), porque las monjas debían cumplir con unos requisitos mínimos musicales sin necesidad de un conocimiento más elevado.

2.3 Líneas de pensamiento feminista

Maddalena Casulana, Tarabotti y Marinelli

En la ciudad de Venecia se publica en 1568 el primer libro de madrigales de Maddalena Casulana, dedicado a Isabella de Medici, quién fue su protectora. En este libro encontramos un párrafo en defensa de las mujeres dentro de la dedicatoria:

*...Mostrar anche al mondo (per quanto mi fosse concesso in questa profession della Musica) il vano error de gl'huomini, che de gli alti doni dell'intelletto tanto si credono patroni, che par loro, ch'alle Donne non possono medesimamente esser communi...*³

³ Deseo mostrar al mundo, tanto como pueda en esta profesión musical, la errónea vanidad de que solo los hombres poseen los dones del arte y el intelecto, y de que estos dones nunca son dados a las mujeres.

En contraposición de las ideas patriarcales predominantes, hombres escribiendo para y sobre la educación de las mujeres, encontramos textos escritos por mujeres en defensa de ellas mismas.

A principios del s. XVII aparece una monja veneciana⁴, Arcangela Tarabotti, considerada una de las primeras defensoras de la igualdad. Se dedicó a denunciar públicamente, mediante sus escritos, la opresión a la que eran sometidas las mujeres por parte de los hombres. Tuvo que defenderse en muchas ocasiones de sus opositores más críticos, que no la consideraban capaz de realizar estos escritos sin ayuda de un hombre, replicando Tarabotti a los hombres de despreciar el ingenio femenino y de privarles el acceso a la cultura.

Posteriormente, aparecerán escritos siguiendo las líneas de defensa feminista de Tarabotti, Lucrezia Marinelli publica en 1601 *La nobiltà e l'eccellenza delle donne co' difetti et mancamenti degli uomini*. En este texto, Marinelli pretende transformar el concepto de inferioridad del sexo femenino, destacando sus cualidades exponiendo argumentos sólidos y empleando ejemplos históricos, filosóficos y naturales que demuestran la excelencia de éstas.

Sor Juana Inés (1551 - 1595)

Mención especial requiere Sor Juana Inés de la Cruz (1651 - 1695), monja mexicana. Ocupó un lugar prestigioso en la literatura hispana, y en sus textos podemos apreciar una línea clara como defensora del feminismo.

Su obra se encuentra ligada constantemente a la música, Sor Juana poseía amplios conocimientos sobre teoría musical y sus villancicos fueron escritos para ser cantados, por lo que sabemos que su obra fue musicada por diferentes maestros de capilla de la zona. Sor Juana escribió un tratado de teoría musical titulado *El caracol*, que desafortunadamente se ha perdido.

⁴ Monja a la fuerza, fue coaccionada o forzada a tomar los hábitos.

En 1933 Demetrio S. García descubrió una copia de *El Melopeo y Maestro* de Cerone en una antigua librería (Lorenzo 2003), un libro contemporáneo a la época de Sor Juana, la cuál contenía correcciones a pluma y anotaciones a lápiz. En el primer folio aparece una anotación a lápiz en la que se describe que este ejemplar perteneció a Sor Juana y con él estudió música (Lorenzo 2008).

Puede resultar llamativo que una mujer feminista estudiase y admirase a Cerone, quién realizó un ataque tan claro hacía las mujeres y su relación con la música, pero Sor Juana utiliza su tratado para estudiar, aprender y rebatir las cuestiones en las que no estaba en consonancia con Cerone. En esta copia del *Melopeo* encontramos anotaciones de Sor Juana, firmando como *su discípula, Juana Ynés de la Cruz*.

Hallamos una famosa carta: *Carta de Sor Filotea de la Cruz*⁵, escrita por el obispo de Puebla, Manuel Fernández de la Cruz, en la cuál realiza una crítica sobre sus estudios en letras. Sor Juana, en su respuesta a esta carta, realiza un gran despliegue en defensa de las mujeres: en un tono polémico y a su vez de vasalla obediente relata multitud de ejemplos desde una visión macro hasta el individualismo. Sor Juana se disculpa con el obispo por el tono tan directo, en sus palabras; *casera familiaridad*, expresando que el uso del pseudónimo ha propiciado este enfado que la ha llevado a tomarse ciertas libertades (Perelmuter 1983).

En esta carta, a pesar de que el obispo no hizo referencia alguna sobre la música, sor Juana la incluye en su defensa:

...¿Cómo si el sanar Saúl al sonido del arpa de David fue virtud y fuerza natural de la música, o sobrenatural que Dios quiso poner en David? ¿Cómo sin Aritmética se podrán entender tantos cómputos de años, de días, de meses, de horas, de hebdómadas tan misteriosas como las de Daniel, y otras para cuya inteligencia es necesario saber las naturalezas, concordancias y propiedades de los números?...

⁵ Sor Filotea de la Cruz es el pseudónimo utilizado por el obispo de Puebla

Este extracto refleja a sor Juana realizando una defensa de la música a través de la religión y de las matemáticas. De una manera muy inteligente sabe por qué caminos llevar su discurso para poder apaciguar al obispo.

...Pues sin ser muy perito en la Música, ¿cómo se entenderán aquellas proporciones musicales y sus primores que hay en tantos lugares, especialmente en aquellas peticiones que hizo a Dios Abraham, por las Ciudades, de que si perdonaría habiendo cincuenta justos, y de este número bajó a cuarenta y cinco, que es sesquinona y es como de mi a re; de aquí a cuarenta, que es sesquioctava y es como de re a mi; de aquí a treinta, que es sesquitercia, que es la del diatesarón; de aquí a veinte, que es la proporción sesquiáltera, que es la del diapente; de aquí a diez, que es la dupla, que es el diapasón; y como no hay más proporciones armónicas no pasó de ahí? Pues ¿cómo se podrá entender esto sin Música?...⁶

Una vez más, sor Juana demuestra su dominio en teoría musical y es capaz de relacionarla a través de las matemáticas con los textos sagrados. Podríamos extendernos acerca de esta cuestión, puesto que sor Juana vivió en una época dónde las matemáticas eran la base fundamental de la teoría musical, quizás por eso su tratado lo denominó *El caracol*, aludiendo a la teoría predominante en la época de la coma pitagórica: el círculo que no puede cerrarse, cómo el del caracol.

⁶ Fragmentos consultados online en la Biblioteca Digital de Tamaulipas, Recuperado de: <http://www.bdigital.unal.edu.co/39758/1/132027.pdf> (2018, 05, 23)

3. Italia y España: precursoras del movimiento musical femenino

3.1 Las primeras compositoras en publicar

Gracia Baptista

Multitud de autores afirman que la primera mujer en ver una de sus obras publicadas⁷ fue Maddalena Casulana en 1566, pero Josemi Lorenzo se ha ocupado de resaltar este hecho como erróneo, ya que la primera compositora en ver una de sus obras publicadas se encuentra en nuestro país, en España. El mismo Josemi Lorenzo enfatiza en su tesis y en sus artículos la importancia, aparentemente olvidada por investigadores y musicólogos, de la figura de Gracia Baptista.

En 1557, Luis Venegas de Henestrosa publica un compendio de música titulado; *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*. En él encontramos piezas de grandes compositores de la época, como Antonio de Cabezón o Luis de Narváez. Entre ellos, descubrimos una pieza: *Conditor Almae*, a la que acompaña la firma de *Gracia Baptista, monja* (véase figura 3). Esta pieza es la primera obra polifónica⁸ compuesta por una mujer en Europa (Lorenzo 2011), además es la primera obra para tecla.

No encontramos datos acerca de la figura de Gracia Baptista, pero posee todas las cualidades para formar parte de los libros de historia de la música y del legado de la música de tecla. A pesar de que su pieza fue editada por Higinio Inglés en 1944, los estudiosos continúan omitiendo la figura de esta monja (Lorenzo 2011).

⁷ Referido al contexto del Renacimiento y el Barroco, ya que se encuentran publicaciones anteriores en la época Medieval.

⁸ En épocas anteriores no encontramos piezas polifónicas compuestas por mujeres.

75	Otra aue maristella, Palero.	fo, xlix.
	O gloriosa,	fol. xlix,
	O lux beata trinitas, Antonio.	fo. l,
	Veni redemptor quaesumus, Palero.	fo. l.
	Conditor alme de Gracia Baptista monja.	fo lvj.
†	Sacris solemnis. Morales.	fol. l.
	Sacris solemnis. Antonio.	fo. lvj.
	Quem terra pontus: Antonio.	fo, lv.
	Comiengan las compleas de quaresma.	
	Cum inuocarem	fo. l j,
	Nō accedet ad te malū. Luys Alberro.	f. l j.
-	In pace in idipsum. Alberro.	fo, l j.
	Te lucis ante terminum. Antonio,	fo. l ij,
	Nunc dimittis seruum tuum,	fo, l ij,
-	Salve. Antonio,	fo. l iij.
	O gloriosa domina.	fo, l iij.

Figura 2. *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*. Luis Venegas de Henestrosa, 1557. Alcalá: en casa de Ioan Brocar. Biblioteca Digital Hispánica.

Compositoras italianas

A partir de 1566, nueve años después de la publicación de Gracia Baptista, se origina una nueva corriente de mujeres compositoras italianas. Es en

esta fecha cuando se publican en Venecia cuatro madrigales de Maddalena Casulana en *Il Desiderio*, acompañada por ilustres compositores de la época como Orlando di Lasso.

Poseemos pocos datos de la biografía de Maddalena de Casulana, que se deduce por las dedicatorias escritas en sus obras. Su primer libro de madrigales fue publicado en Venecia (1568), y presenta una dedicatoria a Isabella de Medici que nos ofrece algunos datos sobre Casulana. Provenía de Casola d'Elsa en Siena, y en algún momento de su vida se trasladó a Venecia.

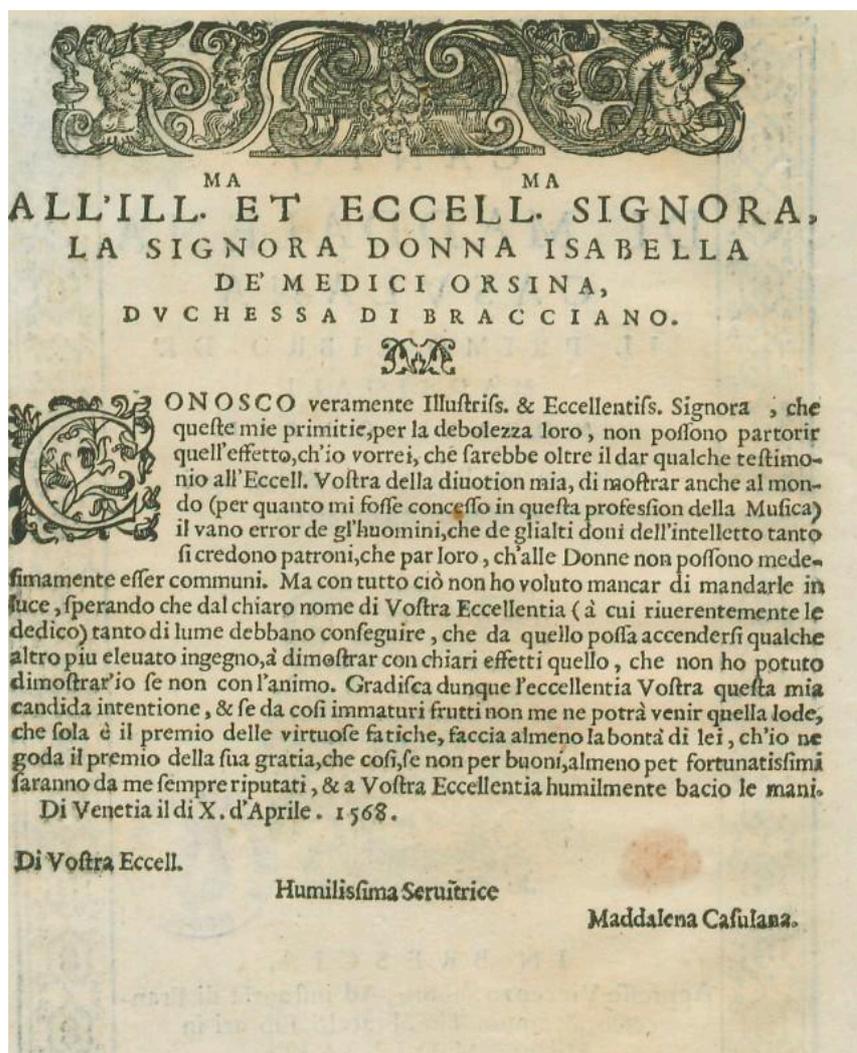


Figura 3. Dedicataria *Il primo libro di madrigali* de Maddalena Casulana, 1568. Venecia: Girolamo Scotto. *Bibliothèque Nationale de France*.

Después de esto, Casulana vería publicadas dos antologías más de su propia música. Su obra se compone de madrigales a cuatro voces y un primer compendio de madrigales a cinco voces. En este trabajo se incluye un cambio en su nombre *Maddalena Mezari detta Casulana Vicentina*. Este cambio incluye *Mezari*, probablemente sea su apellido de casada, y *Vicentina*, hecho que nos conduce a deducir que su matrimonio desembocó en un cambio de ciudad a Vicenza.

Después de esta última antología, sólo aparece un madrigal de Casulana, publicado en Venecia en 1586 en *II Gaudio. Primo libro de madrigali de diversi excellen. musici a tre voci*, que contiene música de diversos compositores, de nuevo, algunos de ellos de reconocido prestigio como Andrea Gabrielli o Claudio Merulo. Los datos que poseemos sobre la obra de Casulana nos indican un cese compositivo o al menos de publicaciones tras su cambio de nombre, puede indicar que se apartó de la vida musical para realizar las labores de esposa, tal y como era correcto en esta época.

A Casulana la seguirían cuatro mujeres compositoras que vieron sus obras publicadas. Vittoria o Raffaella Aleotti⁹, Caterina Assandra (ambas monjas), Paola Massarengi y Cesarina Ricci de Tingoli.

Vittoria Aleotti pudo haber adquirido el nombre de Rafaella al tomar los votos en el convento de San Vito en Florencia. Se conservan dos obras firmadas bajo el nombre de Vittoria, formadas por madrigales de temática amorosa, y una colección de motetes publicados en Venecia en 1593 bajo el nombre de Raffaella, convirtiéndose con esta última obra en la primera mujer que publica música sacra polifónica.

Catterina Assandra recibe su formación musical de la mano de Benedetto Re, el maestro de capilla de la catedral de Pavia (Kendrick). Hasta nuestros días ha llegado un volumen de motetes de Assandra, publicado en Milán en 1609. En

⁹ Vittoria Aleotti o Raffaella Aleotti, hay controversia sobre si eran hermanas o la misma persona. Según Carruthers-Clement, Bridges y Ossi (1994 p.1311) eran la misma persona y adquirió el nombre de Raffaella al tomar los votos. Anna Bofill (2015, pp.76-77) y Bowers y Tick (1986, p.132) afirman que eran hermanas.

la dedicatoria de este trabajo explica que poco después de su publicación toma los votos en el monasterio benedictino de Sant Agata de Lomellia adquiriendo como nombre religioso: Agata. Tras ingresar en el convento continúa con su actividad compositiva, aparecen dos piezas de Assandra, una en una colección de vísperas y otra en una colección de motetes, ambas de Benedetto Re.

En 1586 aparece un madrigal de Paola Massarengi en una publicación de Arcangelo Gherardini (*Primo libro de madrigali a cinque voci*, Ferrara). Poco sabemos de la vida de esta compositora, nada más que provenía de una familia de la alta burguesía (Bowers y Tick 1986).

La primera publicación que hemos podido encontrar procedente de una mujer de la nobleza aparece en 1597 en Venecia, es un volumen de madrigales pertenecientes a Cesarina Ricci de Tingoli (*Il primo libro de madrigali a cinque voci*). Este compendio contiene además dos madrigales más de un autor desconocido: Alberto Ghirlinzoni (Fischer).

3.2 Música en los conventos femeninos italianos

En el s. XVII las mujeres tenían dos opciones: casarse o ser monjas, el precio a pagar de la dote en un convento era muy inferior a la de un matrimonio, además las mujeres con capacidades musicales estaban exentas de pagar esta dote o el precio era reducido.

En la ciudad de Bolonia, a finales de 1560, el 4'2% de la población eran monjas, el doble que frailes. En 1631 el número de monjas ascendió al 13'8%, debido a que el catolicismo no se asentó hasta 1506, cuando el papa Julio II tomó la ciudad. A partir de ese momento hay un incremento notable de la ocupación religiosa en la ciudad (Monson 2012, p.6).

A principios del s. XVII proliferan las composiciones de música polifónica en los conventos, más de la mitad de las compositoras de ésta época eran monjas, aunque probablemente estas cifras serán aún mayores, teniendo en cuenta la cantidad de nombres que no habrán pasado a la historia. Encontramos un foco importante de producción musical en los conventos italianos, a pesar de

las restricciones a las que se veían sometidas las monjas, según el control que ejerciese el obispo sobre ellas.

Algunos de estos conventos se convirtieron en un importante foco musical. El convento de San Vito, en Florencia, produjo la música de Rafaella o Vittoria Aleotti, al igual que el monasterio benedictino de Sant Agata de Lomellina con la música de Caterina Assandra a principios del s. XVII. Bolonia, Milán y Módena también se sitúan como importantes focos musicales, sus conventos produjeron la música de Lucrezia Orsina Vizzana, en Bolonia¹⁰, Claudia Sessa¹¹, Marguerita Cozzolani y Rosa Giacinta Badalla¹² en conventos milaneses, y Sulpitia Cesis¹³ en Módena. Produciendo entre todas ellas más de una docena de obras musicales pertenecientes a monjas, a pesar del control férreo aplicado por el episcopado.

En el convento de San Lorenzo de Venecia se educó Laura Bovia (antes de 1583), quien formó parte como cantante estrella en el primer *concerto di donne* en Ferrara y los datos apuntan que además componía, pero no sobrevive nada de su música. Bovia fue educada por diversos músicos ajenos al convento y circularon diversos rumores sobre posibles relaciones con ellos, tras ser despedida de la corte de Ferrara no volvió al convento y se casó con Giacomo Basenghi. No encontramos datos sobre ella tras haber contraído matrimonio.

Entre estas religiosas, también destaca la figura de una monja del Colegio Santa Úrsula en Novara, Isabella Leonarda (1620 - 1704), debido al volumen de su obra. Posee alrededor de doscientas composiciones en publicaciones propias, distribuidas en veinte volúmenes. Además, abarca prácticamente todas las formas sacras. Se calcula que produjo música durante unos sesenta años. En 1693, publicó sus obras instrumentales (op.16), y los datos reflejan que se tratan de las primeras trio sonatas publicadas en Europa por una mujer.

¹⁰ Convento de Santa Cristina.

¹¹ Convento de Santa Maria Annunciata

¹² Monasterio benedictino de Santa Radegonda

¹³ Convento de San Agostino

Ospedale della Pietà en Venecia, s. XVIII

El *Ospedale della Pietà*, en Venecia, fue uno de los focos musicales femeninos más importantes, en él se desarrolló la música de Anna Bon, Agata, Michelina y Santa della Pietà en el s. XVIII. Entre 1703 y 1705, Vivaldi fue contratado como profesor de violín y de nuevo, entre 1723 y 1740, donde además ejerció su papel como compositor.

Agata, Michelina y Santa fueron compositoras, profesoras y cantantes, Michelina además era organista, y por otra parte Santa era violinista. Todas ellas compusieron obras sacras, la única que se diferencia es Anna Bon.

Anna Bon era hija de un libretista y escenógrafo veneciano y una cantante de Bolonia, quiénes estaban relacionados con la corte de Prusia, no sabemos con exactitud la fecha, pero Anna se unió a sus padres en sus viajes a Dresden, San Petersburgo, Potsdam y Regensburg. En 1762 fueron contratados en la corte del Príncipe de Esterházy. Las obras de las que tenemos constancia datan desde 1756 hasta 1759, todas ellas compuestas en Nuremberg, y a diferencia de las compuestas por sus compañeras de convento, son piezas profanas.

Se dedica exclusivamente al género instrumental componiendo seis sonatas de cámara para flauta y bajo continuo, seis sonatas para el clavecín y seis divertimentos para dos flautas y bajo continuo.

4. Inicio de la profesionalización de las mujeres compositoras

4.1 Francesca Caccini (1587 - 1637)

A principios del s. XVII, aparece un prestigioso conjunto musical formado por la familia Caccini, llamado *Il concerto Caccini*. Entre sus miembros encontramos a la hija de Gulio Caccini y Lucía Gagnolanti¹⁴, Francesca Caccini, *La Cecchina*, que cantaba y tocaba junto a sus dos hermanos, Settimia y Pompeo. La familia Caccini compuso en el nuevo estilo musical (*Seconda Pratica*) de melodía acompañada por un bajo continuo, bajo las enseñanzas de Gulio y de su primera y segunda esposas: Lucia Gagnolanti y Margherita della Scala¹⁵.

Francesca Caccini es otra de los artistas apoyados por los Medici, quienes provenían de una larga tradición de mecenazgo hacia las artes: trabajó para ellos como compositora, cantante y profesora (1600 - 1627 y 1634 - 1637). Entre 1622 - 1627 fue el músico mejor pagado del duque Ferdinando II (Cusick).

Su padre, había fundado el segundo *Concerto della Donne* y en 1604 fue invitado a la corte francesa. Durante esta visita los reyes de Francia intentaron que *La Cecchina* permaneciera a su servicio, aludiendo que: *Cecchina cantó mejor que nadie en Francia* (Silbert 1946), pero el duque Ferdinando no estaba dispuesto a perder a tan fabulosa cantante y compositora.

Encontramos una carta escrita por Claudio Monteverdi el 28 de diciembre de 1610, después de haber visitado la casa de los Caccini, dirigida al cardenal Ferdinand Gonzaga *canta muy bien y toca el laúd, la guitarra y el clavecín* (Silvert 1946).

Francesca reunía todas las cualidades que la llevarían al éxito proveniente de una reputada familia musical, cualidades excepcionales para la música, y una corte progresista que le proporcionó un lugar reputado, dónde pudo disponer de músicos, poetas, actores, bailarines...

¹⁴ Primera esposa de Gulio Caccini

¹⁵ Segunda esposa de Gulio Caccini

A pesar de ser una compositora muy prolífica, pocas de sus obras se conservan: *Il primo libro delle Musiche* (véase figura 3) publicado en 1618, es un rico compendio de diecinueve obras sacras y diecisiete profanas, compuestas en el nuevo estilo de melodía acompañada por un bajo continuo, y *La liberazione di Ruggiero dall'isola de Alcina*, una ópera compuesta en 1625.



Figura 4. *Il primo libro delle Musiche*, Francesca Caccini, 1618. Florencia:Zanoni Pignoni.

4.2 Barbara Strozzi (1619 - 1677)

Su nombre de nacimiento era Barbara Valle. Parece ser que era hija ilegítima de Giulio Strozzi, quién más tarde la adoptó. Su padre le proporcionó una educación orientada a la actividad profesional de la música. Recibió clases de Francesco Cavalli y desde muy temprana edad ofreció conciertos privados en la residencia de los Strozzi, en Venecia.

Giulio, quién aparentemente no tenía una economía desahogada, se desenvolvió con las personalidades más importantes de Venecia, siendo un conocido libretista y poniendo letra a algunas de las mayores óperas de la época. En 1637 estableció la *Accademia degli Unisoni*, una de las academias literarias más importantes, dónde Barbara hacía de anfitriona, participaba en las tertulias generando temas de debate y además se convirtió en la cantante principal.

Su padre le proporcionó la educación, los contactos, el público... y, además, escribió los textos de su primera publicación, con el objetivo del éxito de Bárbara en el ámbito musical.

Aún así, no se conoce que Bárbara tuviese un mecenas, a diferencia de Francesca Caccini. Lo que si podemos deducir por sus publicaciones es que probablemente recibió pagos por sus obras, puesto que todas están dedicadas a personalidades importantes.

Por lo tanto, si no tuvo un mecenas, ¿de qué vivía Bárbara? Es uno de los pocos casos que tratamos, en el que no tomó los votos y tampoco se casó. Es uno de las primeras mujeres en publicar su obra musical por sí misma, para esto, ayudó la aparición de la imprenta. Podríamos afirmar que es una compositora independiente que vislumbró los beneficios de poder mostrar su obra y ser interpretada por otras personas. Es la compositora que más cantatas publicó en su época¹⁶, posee ocho volúmenes musicales formados por cantatas y arias profanas.

Hay mucha controversia sobre sus ingresos económicos, los datos reflejan que poseía una economía cómoda, hasta el punto de firmar los

¹⁶ Incluyendo a los hombres

documentos con el notario en su casa¹⁷, hecho que sólo se permitían las mujeres nobles y algunas cantantes conocidas. Tuvo dos hijas, y ante la evidente falta de un marido, deducimos que era ella quién las mantenía, aunque no podemos saber si el padre o los padres de éstas contribuirían a la manutención.

La sombra de la prostitución se instaura en la vida de Strozzi, es sabido que la *Accademia degli Unisoni* era un lugar liberal en el cual se reunían los intelectuales de la época. Se han encontrado datos en los que se sugiere que el papel de cortesana podría ser otra más de sus distintas facetas en la academia (Glixon 1997). Estas sospechas toman aún más fuerza al identificarse un retrato de Bárbara Strozzi creado, en 1639, por el pintor genovés Bernardo Strozzi,¹⁸ en el que se ve a una Barbara como una joven músico enseñando un pecho (veáse figura 4).

Hay que destacar que el hecho de relacionar a mujeres que tocaban instrumentos con la prostitución fue un pensamiento instaurado durante siglos. Aparecen algunas sátiras anónimas que señalan a Bárbara como cortesana, podrían ser simplemente un objetivo difamatorio, aunque si leemos las letras de sus composiciones en las que a menudo habla sobre el amor no correspondido, y si añadimos el carácter profano de su obra, podríaser un hecho real esta faceta como cortesana. Es un hecho que nunca podremos corroborar con total seguridad, pero lo que si podemos demostrar es la amplitud e importancia de su obra, siendo una mujer independiente, con hijas y soltera.

¹⁷. Se pueden consultar los datos de sus actividades económicas en Glixon (1997).

¹⁸ No mantiene ninguna relación de parentesco con la familia de Barbara Strozzi



Figura 5. *Intérprete con viola da gamba*, Bernado Strozzi, 1639. Revista digital Clásica2.

La aparición de la imprenta supuso una vía para las mujeres compositoras. Si observamos qué mujeres pudieron acceder a la educación sólo podemos citar a monjas; las cuales, en muchos casos se transmitían el conocimiento entre ellas, hijas nacidas en familias musicales o estrechamente relacionadas con la música y la nobleza. La transmisión del conocimiento gracias a la imprenta abrirá nuevas vías de instrucción. A pesar de todos estos avances, continúa predominando la idea de que las mujeres no deben practicar música, hasta el punto de que el mismo papa Inocencio XI, promulga un edicto en 1686 en el que declara; *Ninguna mujer [...] con ningún pretexto debe aprender música [...ni] tocar ningún tipo de instrumento musical.*

5. Óperas en manos femeninas

5.1 Francesca Caccini a la vanguardia

La Stavia, compuesta por Francesca Caccini y estrenada en 1607, es la primera evidencia de una ópera compuesta por una mujer.

La primera ópera conservada es *Euridice* de Jacopo Peri, estrenada en 1600. En 1597 estrenó *Dafne*, pero de ésta ópera sólo se conservan los textos. Giulio Caccini puso música al *Euridice* de Peri (mantenían una rivalidad) en 1602, donde probablemente actuó Francesca, ya que estaba considerada como una de las mejores cantantes de Florencia.

Podemos apreciar que al igual que en otros géneros, Francesca se sitúa a la vanguardia de la ópera. De todas sus óperas sólo se conserva *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, estrenada en Florencia en 1625 para celebrar la visita del príncipe Władisław de Polonia. Esta ópera es considerada la primera compuesta por una mujer, puesto que es la única que no se ha perdido, pero eso no significa que no compusiera otras óperas anteriormente, hecho que intentamos demostrar en este trabajo.

El príncipe de Polonia encargó dos óperas de Francesca en 1626; *Rinaldo innamorato* y otra ópera sobre el tema de San Segismundo, las dos se hallan perdidas (Cusick 2001).

La catalogación de la obra de Francesca Caccini es controvertida, encontramos diferentes informaciones acerca del número de óperas que compuso¹⁹, una de las consecuencias es que se han perdido todas excepto una, pero aún así conservamos datos de estrenos y éstas dos últimas óperas como encargos.

En este trabajo nos referiremos como ópera a; música representada teatralmente y con un libreto, por lo que en el listado de compositoras y sus

¹⁹ Aparecen tres óperas; *Il ballo delle Zingare*, *Il martirio di Sant'Agata* y *La liberazione di Ruggiero* (McVicker 2016, p. 4)

obras podemos encontrar organizada toda la obra conocida conservada o pérdida de Francesca Caccini. En nuestro listado hemos podido incluir como óperas diez obras. Los datos apuntan que Francesca compuso otras siete óperas antes de *La Liberazione de Ruggiero dall'isola d'Alcina*, tenemos constancia de estas obras, pero al carecer de partitura, podemos afirmar que fueron representadas musical y teatralmente, y que poseían un libreto. *Il ballo delle Zingare* (1615), posee un libreto de Ferdinando Saracinelli, él y Ludovico Ariosto son los libretistas de *La Liberazione de Ruggiero*, estas dos piezas comparten libretista por lo que todo apunta a que *Il ballo delle Zingare* se trata de otra ópera.

5.2 Ópera francesa

Elisabeth Jacquet de la Guerre (1665 - 1729)

Fue la primera compositora de ópera francesa. De sus primeras publicaciones sólo se conserva el libreto de *Les jeux à l'honneur de la victoire* y aunque no podemos afirmar con certeza cuándo fue compuesta esta obra, pero ensalza una victoria reciente de LOUIS XIV, por lo que Catherine Cessac (1995) propone una datación entre 1691 - 1692. Cessac defiende en su artículo, que ésta puede ser la primera ópera-ballet, no de una mujer, también de los hombres. Una de sus líneas para defender ésta teoría se basa en el subtítulo: ballet (véase figura 5). En el s. XVIII éste término se utiliza para el género ópera-ballet. Además, Cessac realiza un análisis de los elementos de ésta obra, los cuáles pertenecen a este tipo de ópera.

El nacimiento de éste género se data de 1697, pero ante los datos ofrecidos en el artículo de Cessac, es muy probable que Elisabeth Jacquet de la Guerre fuese la primera o al menos una de las pioneras de éste género.

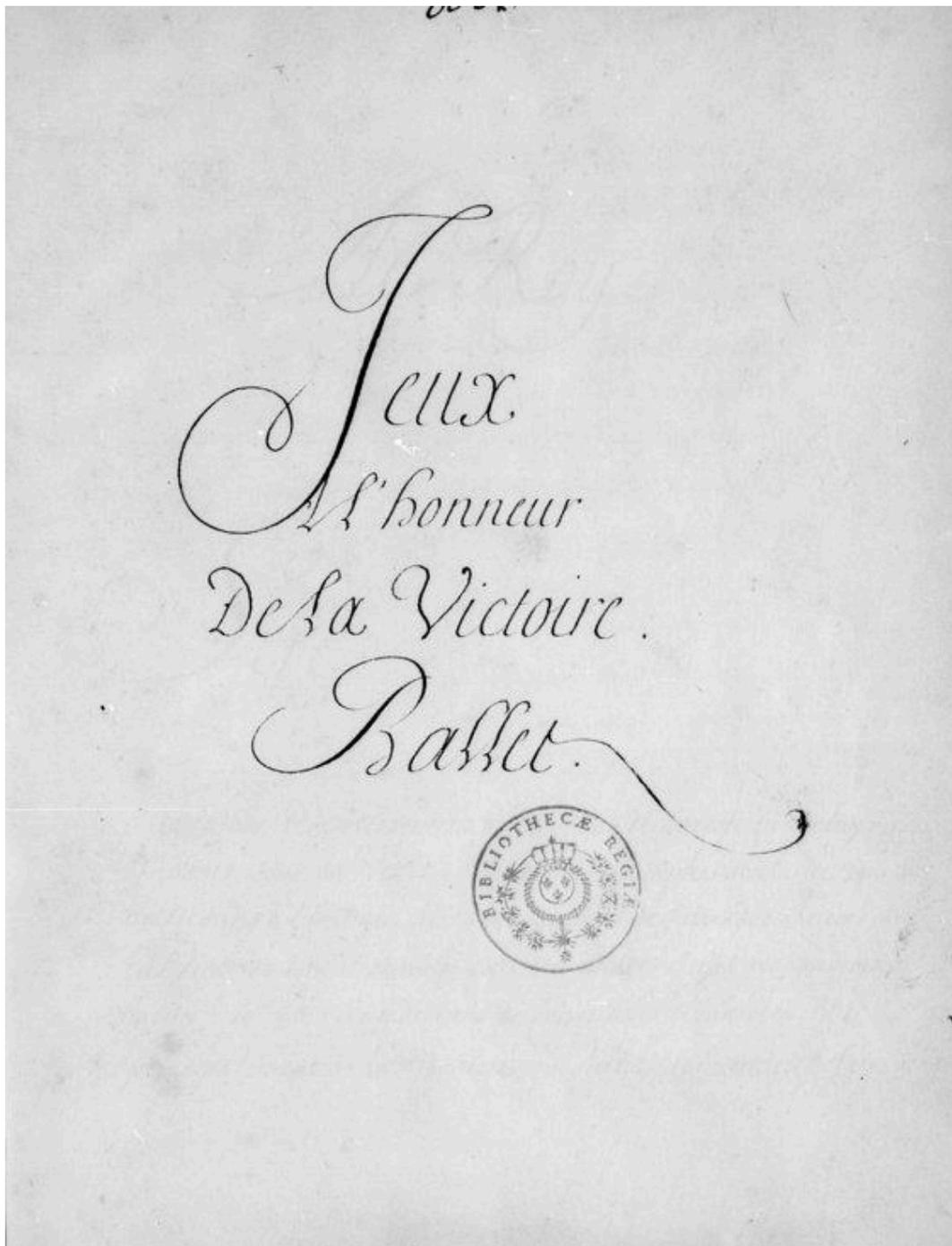


Figura 6. Libreto *Les jeux à l'honneur de la victoire*, ca. 1691-92, París. *Bibliothèque Nationale de France*.

El 16 de marzo de 1694, se representó *Cephale et Procris*, una ópera trágica, al estilo de las óperas francesas de ésta época. No obtuvo éxito, y son varios los ingredientes que pudieron intervenir en este resultado: el libreto y la

muerte de Lully. Los libretos son una parte fundamental, eran considerados una forma de arte, y el libreto de ésta ópera, escrito por Joseph- Francois Duche de Vancy, conocido como un poeta menor, plantea serias deficiencias (Sawkins 2000). Además son malos tiempos para la ópera, tras la muerte de Lully en 1687 se crea un clima reacio a este género.

Antonia Bembo (ca. 1640 – ca. 1720)

Entre la mujeres italianas que compusieron ópera, Antonia Bembo, originariamente de Venecia, es un caso especial, puesto que no hay constancia de ninguna de sus obras en Italia. Todas las obras sobre las que tenemos conocimiento se publicaron en Francia. Antonia escapó a Francia en el invierno de 1676-1677 ayudada por un amigo, todo apunta que se trata del músico Francesco Corbetta (Fontjin 2006).

En 1707, se estrenó *L'ercole amante*, una ópera trágica en cinco actos con libreto de Francesco Buti, el mismo libreto que utilizó Cavalli para la boda de Louis XIV. Esta ópera mantiene el estilo italiano, aunque se entremezcla con el estilo de ópera francesa de Elisabeth Jacquet de La Guerre. Posee una obertura francesa y los típicos ritornellos italianos, algunos motivos musicales imitan la escritura de Lully; moviéndose por grados conjuntos que buscan la *inegalité*, y a su vez está escrita en italiano, aunque aparecen algunas palabras en francés.

Esta ópera no obtuvo mucho éxito, Fontjin apunta que uno de los hechos sería las grandes expectativas puestas en ella, ya que Bembo tuvo la libertad de escoger el libreto. En ésta ópera se glorifica la figura del rey, comparándolo con Hércules, Louis XIV estaba mayor y enfermo, y este libreto se utilizó en los días de juventud del Rey Sol, posiblemente este hecho se convirtió en un arma en contra de la ópera de Bembo.

Mujeres desconocidas. Mlle Duval (1718 - 1775) y Mlle Guerin (ca. 1739 - ca. 1755)

Desconocemos el nombre de esta compositora, pero lo que sí podemos afirmar es que su ópera; *Les Génies, ou Les caractères de l'Amour*, es un ballet heroico estrenado en 1736, se trata de la segunda ópera de una mujer representada en París, la primera pertenece a Elisabeth Jacquet de la Guerre. Las críticas de la época apuntan que era una persona con mucho talento, cantante y clavecinista, aparecen reseñas sobre ella en el *Mercure de France* en Noviembre de 1736.

Encontramos una noticia en el *Mercure de France* ensalzando a otra compositora de nombre desconocido; Mlle Guerin. La descripción que recibe la define como; *un fenómeno tan raro cómo honorable para nuestro país* (Letzter y Adelson 2001). Compuso *Daphnis et Amalthée* a los 16 años, representada en Amiens en 1755, no encontramos más datos sobre quién fue esta mujer.

Italianas en Viena. Maria Margherita Grimani (principios del s. XVIII) y Maria Teresa Agnesi (1720 - 1795)

Pocos datos se conocen acerca de Maria Marguerita Grimani, pero sus tres obras conservadas se estrenaron en la corte de Viena. Dos oratorios y una ópera; *Pallade e Marte*. Representada en 1713 en Viena, en las festividades del día del Emperador, conserva rasgos típicos de la ópera italiana.

Al igual que Grimani, Maria Teresa Agnesi parece que fue mejor recibida en Viena que en Italia. Su primera ópera; *La Sofonisba*, ópera dramática de carácter heroico, se estrenó en Viena entre 1747-1748, dedicada al emperador Franz I por el día del nombre de su esposa María Theresia. A esta ópera le continuarían cinco más, todas óperas dramáticas; *Ciro in Armenia* (1753), *Il re pastore* (1755), *L'Insubria consolata* (1766), *Nitocri* y *Ulisse in Campania* (1768).

6. Francia y la corte del Rey Sol

6.1 Antonia Padoani Bembo (1640 - 1720)

Única hija hija del médico Giacomo Padoani y Diana Paresco, procedentes de Vincenza, en las fechas del nacimiento de Antonia se les sitúa en Venecia. Estudió con Francesco Cavalli alrededor de 1654, unos años antes que Barbara Strozzi.

Sus manuscritos, conservados en la *Bibliothèque Nationale* de París, nos ofrecen la autobiografía de Antonia mediante sus dedicatorias en los seis volúmenes de su música, los cuáles unidos a documentos preservados en Venecia hace que podamos conocer su vida.

En 1659 contrae matrimonio con un noble veneciano; Lorenzo Bembo, con quién tuvo tres hijos; Diana, Andrea y Giacomo. Lorenzo combate en la Guerra de Candia (1631 - 1669), aproximadamente en 1666, volviendo junto a Antonia en el 69, pero un año más tarde vuelve a abandonarla. Documentos fechados en las ausencia de Lorenzo, apuntan a que Antonia es quién se ha hecho cargo de la familia. En 1672, Antonia presenta una petición de divorcio acusando a Lorenzo de: abandono del hogar y el sustento financiero, infidelidad, malos tratos y haber tenido hijos con otra mujer mientras se encontraba en el ejército, Lorenzo niega todas estas acusaciones, Antonia pierde el caso y unos meses después formalizan el divorcio.

En 1676 - 1677 huye a Francia, dejando atrás a sus hijos, ayudada por un amigo que más tarde la abandonaría. Corbetta era una de las personas en su entorno que disponía de los medios para llevarla a Francia, pero no podemos afirmar que fuese él quién la ayudó. Lo que si podemos afirmar, es que Corbetta la introdujo en la corte francesa, presentándola como una cantante talentosa (Fontjin 2006).

Louis XIV quedó maravillado y le ofreció su protección proporcionándole cobijo en la comunidad femenina *Petite Union Chrétienne des Dames de Saint Chaumont*, en la parroquia de *Notre Dame de Bonne Nouvelle*, a las afueras de París.

En la *Bibliothèque Nationale* de París se conservan cinco manuscritos musicales de Antonia, todos ellos dedicados al rey Louis XIV. Su primer volumen; *Produzioni armoniche*, consta de cuarenta y una piezas vocales acompañadas por un bajo continuo, algunas pocas introducen instrumentación (violines). Estas obras están compuestas en diferentes lenguas; cinco de ellas en latín, dos en francés y treinta y cuatro en italiano. Claire Fontjin sugiere que estas obras hablan sobre su vida en Venecia y en París. A este volumen le seguiría su ópera *L'Ercole amante*, dos *Te deum*; uno a tres voces y otro a cinco, y por último; *Les sept pseumes de David*.

6.2 Elisabeth Jacquet de La Guerre (1665 - 1729)

Hallamos un músico precoz, que a la edad de cinco años ya cantaba y tocaba el clavecín en la corte del Rey Sol, bajo la tutela de Madame de Montespan. Al contraer matrimonio con el organista Marin de La Guerre abandonó la corte, ofreciendo conciertos y una labor como docente.

Hasta nuestros días han llegado diferentes escritos de la época relatando la vida y las grandes cualidades musicales de Elisabeth Jacquet de La Guerre, algunos de los testimonios conservados la describen como una niña prodigio.

Evrard Titon du Tillet, escribió en *Le Parnasse François*, las biografías de los poetas y músicos coetáneos que se encontraban bajo la protección Louis XIV. Sólo encontramos a una mujer entre los músicos, Elisabeth Jacquet de la Guerre, compartiendo espacio junto a músicos muy relevantes; Marin Marais, André Campra y Michel-Richard de Lalande (veáse figura 6).

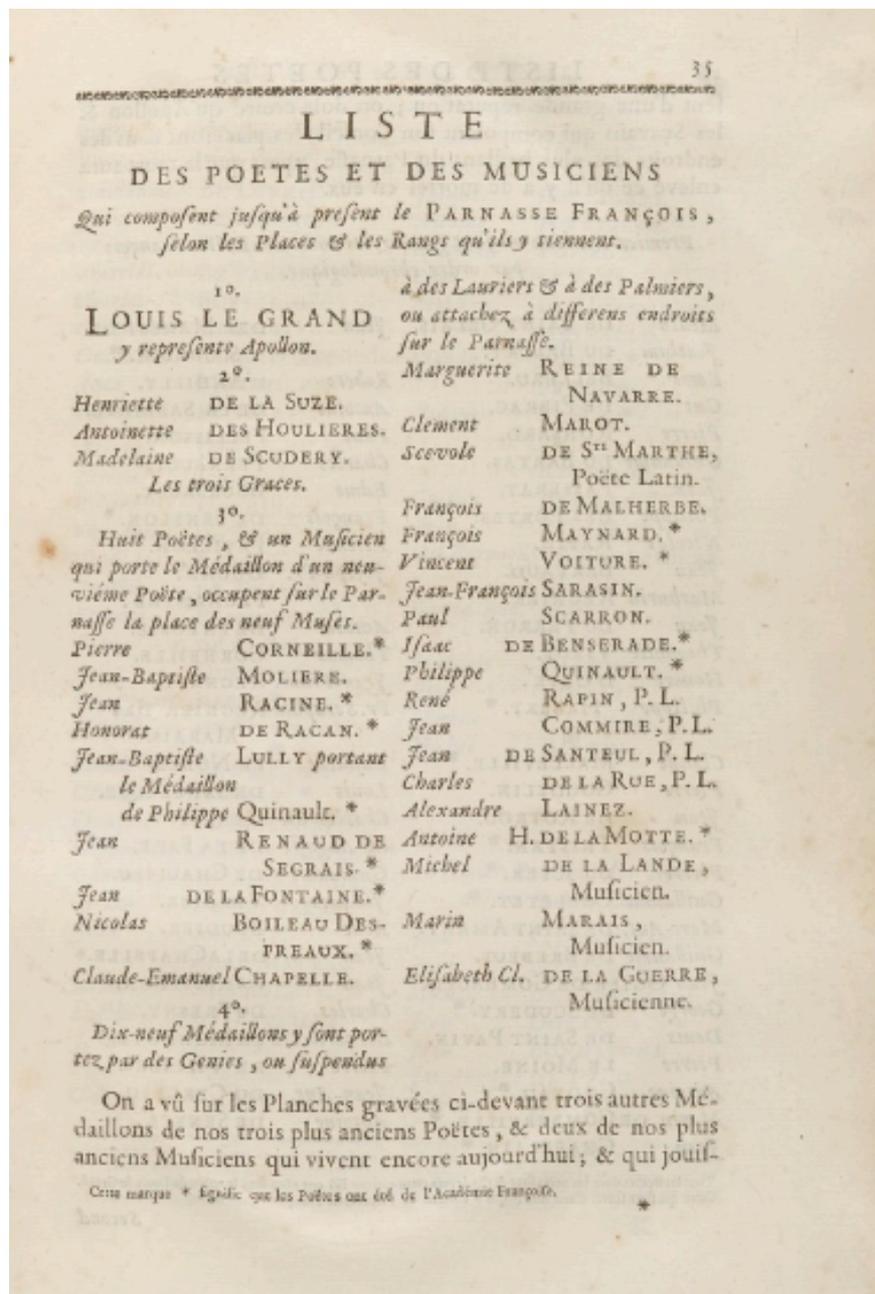


Figura 7. *Le Parnasse François*. Titon du Tillet, París, 1732. Bibliothèque Nationale de France.

En su biografía, Tillet alaba su capacidad para improvisar *con melodías y armonías que eran extremadamente variadas*, señala como dato importante la cuestión del género, afirmando que nunca nadie de este sexo tuvo tal talento para la composición e interpretar al órgano y el clavecín (Cyril 2008).

En 1687 se publica el primer libro de música compuesta por Elisabeth Jacquet de la Guerre; piezas para el clavecín. En la dedicatoria alaba al rey Louis XIV, tras su apoyo a otra de sus piezas; una pastoral, aludiendo que era un género musical el cuál; *nadie de mi sexo ha intentado* (Cyril 2008). Tras esta publicación le seguirían dos óperas dramáticas, otro libro de piezas de clavecín, un libro de sonatas para violín y bajo continuo, seis sonatas para uno o dos violines y bajo continuo, tres libros de cantatas (el último dedicado a Maximiliano II de Baviera) y un Te Deum. Tenemos constancia de otras piezas representadas en la corte, pero sus manuscritos se han perdido.

Elisabeth Jacquet de la Guerre escribió en géneros instrumentales y vocales, convirtiéndose en la primera mujer en Francia en ver representada una ópera, probablemente la primera en componer una ópera-ballet (este campo incluye a los hombres), y además, cabe señalar que es la única mujer de la que se conservan *préludes non mesuré* para clavecín.

Reconocida y alabada en su época por sus coetáneos, sus obras fueron publicadas por el impresor real, pero aún así nunca llegó a ocupar un cargo oficial.

6.3 Mademoiselle de Menetou (1680 - 1745)

Françoise-Charlotte de Senneterre de Mennetoud, es un claro ejemplo de una niña que poseía todas las actitudes y condiciones sociales para llegar a ser una de las grandes entre los músicos, pero al convertirse en mujer y casarse se aparta de la vida musical.

Esta clavecinista, cantante y compositora francesa, provenía de una antigua familia de la nobleza francesa, hija de la duquesa de La Ferté y de Henry-François. Varios miembros de su familia fueron patrones de la música y tuvieron relaciones estrechas con algunos de los músicos más importantes de la época (Chung 2015).

Mademoiselle de Menetou se crió en la corte bajo la tutela de su madre, quién le proporcionó la mejor educación posible. Probablemente estudió con

François Couperin, quién le dedicó una pieza en su *Second Livre, Septième Ordre* (1717) titulada *La Menétou*, consta de cuatro breves movimientos; *La Muse Naissante*, *L'Enfantine*, *L'Adolescente*, y *Les Délices*.

Según el Marquis de Dangeau el 18 de Agosto de 1689, cuando Menetou tenía nueve años, ofeció un recital al clavecín delante del Rey y Madame la Dauphine:

...Madame la Dauphine continue à se mieux porter. Il y a eu ce soir un concert chez elle, qui l'a fort divertie. Mademoiselle de Menetou, qui n'a que neuf ans, y jouoit du clavecin. Le roi s'y est fort amusé, et a trouvé la musique délicateuse... (Courcillon 1854)²⁰.

En 1691, con tan solo once años aparecen quince arias de Menetou; *Airs sérieux à deux par Mademoiselle de Menetou*, publicadas por el impresor real; Christophe Ballard (veáse figura 7). Con esta obra se convierte en la mujer más joven en Francia a la que se le publica una colección completa de sus obras. Dos de sus arias están dedicadas al rey Louis XIV: *Je ne suis qu'une bergere* y *Louis seul attaqué par cent peuples divers*.

²⁰ Madame la Dauphine sigue sintiéndose mejor. Hubo un concierto esta noche en su residencia en el que ella estaba muy entretenida. Mademoiselle de Menetou, que tenía nueve años, tocó el clavicémbalo. El rey estaba completamente divertido y la música le pareció deliciosa.

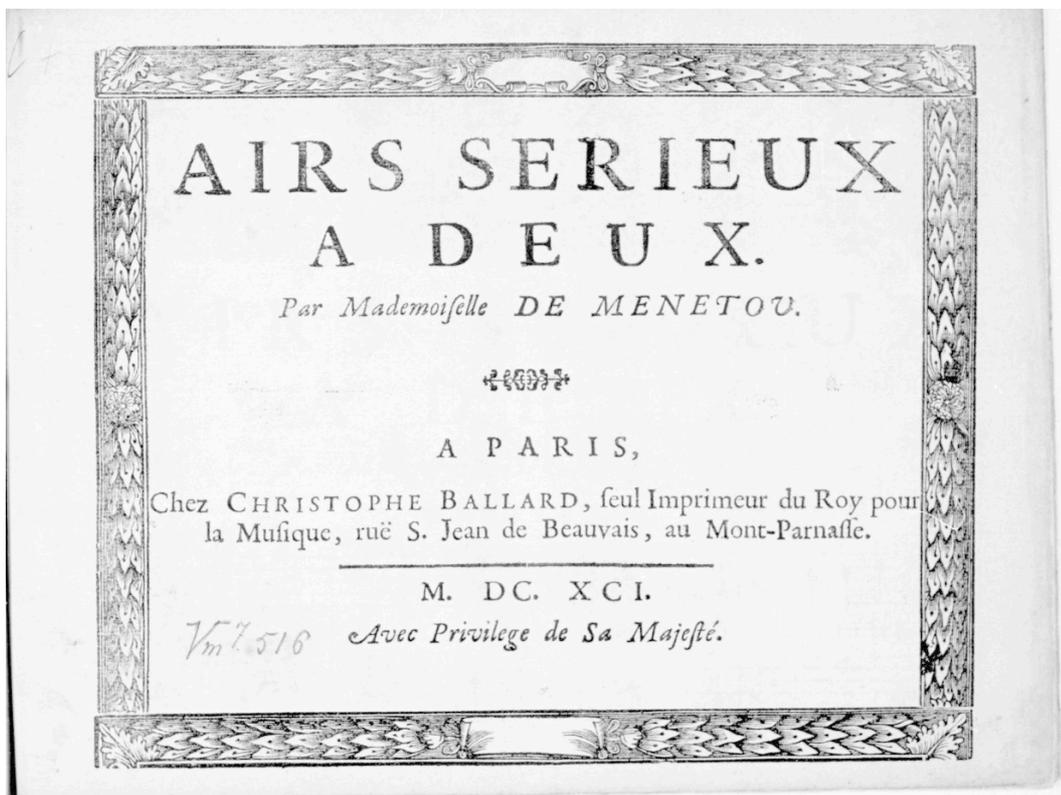


Figura 8. *Airs Serieux a deux*. Christophe Ballard, París, 1692. Bibliothèque Nationale de France

Seis de sus quince arias se encuentran en un manuscrito al que se le ha acuñado el nombre del Manuscrito Menetou (veáse figura 8). Este compendio está compuesto en su mayoría por arreglos de obras para clavecín de Lully, cabe destacar que entre los manuscritos de la época es el que posee mayor número de estos arreglos provenientes de las óperas y ballets de Lully. Además, contiene obras para clavecín de D'Anglebert y Lebègue (Chung 2015).



Figura 9. Manuscrito Menetou. University of Michigan Library, escaneado proporcionado por Yago Mahúgo Carles.

Menetou se casa con François-Gabriel Thibauld en 1698, desde la publicación de sus arias no hay constancia de más actuaciones musicales o composiciones, por lo que deducimos que al contraer matrimonio se apartó de la vida musical.

Se conservan tres retratos de Menetou, uno de ellos, pintado por Antoine Trouvain (véase figura 9); la refleja tocando el clavecín cuando aproximadamente tendría unos doce años.

Los casos de Antonia Bembo y Elisabeth Jacquet de La Guerre se diferencian con Mademoiselle de Menetou en el estatus social. Para una mujer de la alta aristocracia francesa resultaría imposible desarrollar una carrera profesional en la música. Estas mujeres se dedicaban a la música durante su juventud, lo cual se convertía en una ventaja para contraer matrimonio, pero

después de casarse solían dedicarse a las labores del hogar y tocaban en la intimidad de su círculo más cercano.



Figura 10. *Mademoiselle de Mennetoud*. Antoine Trouvain, ca. 1692, *Bibliothèque Nationale de France*.

6. 4 Mademoiselle Laurent (ca. 1690)

Desconocemos los datos de la vida de esta mujer de nombre desconocido. No hemos encontrado información en los actuales diccionarios de música ni en libros especializados.

En el transcurso de esta investigación hemos intentado hayar mujeres compositoras desconocidas hasta el momento. Encontramos una partitura compuesta por Mademoiselle Laurent; *Le concert*. Tras buscar datos sobre ella únicamente hemos podido encontrar una reseña en el *Mercure Galant*.

A través de los documentos que poseemos, podemos afirmar su relación con la corte de Louis XIV. La descripción que aparece en 1687 en el *Mercure Galant*, relata una actuación delante de Madame Dauphine, “quién la honró con su aprobación”. Se describe a Mademoiselle Laurent como una joven muy talentosa en la danza, la música y la delicadeza para tocar el clavecín (veáse figura 10).

Su obra *Le Concert*, no posee ninguna dedicatoria, ya que fue recogida por Philidor en 1690, aún así en la portada figura que está dedicada a *Madame La Dauphine* en los grandes apartamentos de Versailles (veáse figura 11).

Al analizar la partitura nos planteamos diversas cuestiones, se trata de una obra para cantantes solistas, coro y una gran orquesta a cinco voces, lo que supone un lujo para ésta época. ¿Por qué este despliegue para una compositora desconocida?

Aparecen los nombres de los cantantes; Dufour, Cebret, Mlle Ferdinand, Jonquet, Mlle de La Lande, Matot y Mlle Rebel. Encontramos algunos de los cantantes más conocidos de la época, de nuevo nos planteamos por qué.

Los pocos datos que obtemos a través de su obra nos indican que Mademoiselle Laurent, debió ser alguien importante en la corte de Louis XIV, y cabe destacar la magnitud de ésta obra debido al número de músicos y la calidad de éstos.

GALANT. 101

*Du beau feu qu'il eut en partage ;
Qui fut Amy de bonne foy,
Et qui mit tout son avantage
A l'honneur de plaire à son Roy.*

Je vous envoie des Paroles
qui ont esté notées par la
jeune Mademoiselle Laurent,
assez distinguée par les talens
extraordinaires qu'elle a pour
la Danse, pour la Musique,
& pour sa delicateffe à jouer
du Claveffin. Elle fit chanter
l'Hyver dernier quelques Ou-
vrages devant Madame la
Dauphine, qui l'honora de
son approbation.

1 111

Figura 11. *Mercure Galant*, Aoust 1687, p.101. Paris. Bibliothèque Nationale de France.



Figura 12. Le concert de Mlle Laurant, 1690. Paris. *Bibliothèque Nationale de France*.

6.5 Pinel, Guédon, Demars y Michon

Hallamos algunas compositoras más en la corte francesa, Julie Pinel (1710 - 1737) provenía de una familia de laudistas de la corte. La primera publicación de arias de Pinel de la que tenemos constancia es *Nouveau recueil d'airs sérieux et a boire* (1737), aunque parece que no fue su primera publicación, encontramos un aria en una publicación de Ballard en 1710. Al igual que Pinel, Mlle Guédon de Presles (principios del s. XVIII - ca. 1754) provenía de una familia musical y actuó como compositora, cantante y actriz en la corte. Publicó arias en colecciones de diferentes autores, entre ellos Ballard; *Meslanges de musique latine* (París, 1728) y en el *Mercur France* entre 1742 y 1748.

Hélène-Louise Demars (ca. 1736), hija del organista y clavecinista Jean Odo publica tres cantatas en París, (1752) con el privilegio del rey, editadas por Le Clerc y Mademoiselle Boivin.

Encontramos una publicación de arias de autoría femenina: Mademoiselle Michon, de quién desconocemos su nombre y su vida. *Journaux etc d'airs sérieux*, publicado ca. de 1670 en París, con el privilegio del rey. Consta de una dedicatoria al marqués de Varenne en agradecimiento a la preocupación de éste por su educación en su infancia.

6.6 Bocquet, Sicard y Haulteterre

En el exterior de los muros de Versalles también se creó un ambiente favorable en las artes. Desde 1653 hasta 1659 Mlle. de Scudéry y Mlle. Bocquet (principios del s. XVII) dirigieron un famoso salón dónde mantuvieron contacto con diversos artistas y algunos de los fundadores de la Académie Française. Anne o Margueite Bocquet era compositora y laudista, encontramos obras para laúd en diferentes manuscritos franceses, alemanes e ingleses (Rollin y Souris 1972).

Mademoiselle Sicard, cuyo nombre desconocemos, era hija de Jean Sicard, famoso cantante, profesor y compositor relacionado con la corte. Jean Sicard dedicó doce libros a su hija y a sus alumnos, en sus libros aparecen algunas arias compuestas por ella.

Elisabeth de Haulteterre (ca. 1737-68), esta compositora y violinista francesa fue conocida por tocar las sonatas de Leclair en el *Château de Tuilleries*. Encontramos una reseña sobre esta actuación en el *Mercure de France*, en la que se comenta que es una persona nueva en la provincia, y que ha tocado algunas sonatas de Leclair *con toda la inteligencia, la vivacidad y la precisión imaginable* (véase figura12).

Haulteterre dedica su primer libro de sonatas para violín y bajo continuo (París, ca.1740) a Leclair, su segundo trabajo; un concierto para cuatro violines, violonchelo y órgano se publica en el *Mercure de France* (enero, 1744) y está dedicado a la princesa Adélaïde. En 1751 publica otro libro de sonatas para violín y continuo dedicado a Leclair, y su último trabajo conocido es un libro de arias con acompañamiento de arpa o clavecín en el que firma como *Madame Lévesque, anteriormente mademoiselle de Haulteterre*.

Le 7. Dimanche de la Passion , l'Académie Royale de Musique fit donner le premier Concert Spirituel au Château des Tuilleries , lequel a été continué pendant differens jours des trois semaines de Pâques , jusques et compris le Dimanche de *Quasimodo*. On y a executé les plus beaux Motets à grand Chœur de feu M. de la Lande , et plusieurs autres plus modernes de Mrs Destouches et Blamont, Sur-Intendants de la Musique du Roy , Gervais , Maître de Musique de la Chapelle , Du Luc , Brice et Cheron. Les Diles Erremens , Fel et Bourbonnois , ont chanté plusieurs autres petits Motets à une et à deux voix, de la composition de Mrs Mouret, le Maire et Cordelet. La Dlle. Hotteterre , jeune personne nouvellement arr. vée de Province, a executé plusieurs fois sur le dessus de Violon, différentes Sonnates de la composition du sieur le Clair , avec toute l'intelligence , la vivacité et la précision imaginable.

I ij Le

Figura 13. *Mercure de France*, Avril 1737 p. 813. Paris: *Bibliothèque Nationale de France*.

7. Inglaterra, Alemania, Austria y Bélgica

7.1 Inglaterra

Durante este trabajo hemos situado a la vanguardia de la composición femenina a Italia y Francia. Debido a su volumen de publicaciones y su precocidad. Inglaterra carece de estas dos características, este hecho señala una evidente censura a las compositoras. Aparecen gran cantidad de referencias pictóricas a mujeres como intérpretes, sobre todo al virginal y el clavicordio; instrumentos típicos de las familias inglesas. Debido a la desaprobación de las actuaciones públicas, se generan conciertos en la intimidad de los hogares ingleses, reuniendo a un número reducido de personas. Como hemos señalado anteriormente, las mujeres no debían exponer sus talentos musicales después de contraer matrimonio. A pesar de este hecho, encontramos mujeres compositoras a las que publicaron sus obras.

Mary Harvey (1629 - 1704), conocida más tarde como Lady Dering, provenía de una familia de reputados comerciantes y a los 19 años se casó con Sir Edward Dering, quién provenía de una de las familias más antiguas de Inglaterra.

Sir Edward Dering escribió los versos para las canciones de su esposa, y además pagó sus clases con Henry Lawes. Por lo tanto, el apoyo de su marido en su formación musical es crucial: le proporciona la educación, el respeto público y la ayuda económica necesaria para la distribución de sus obras²¹.

En 1655 hayamos tres arias ocultas en *Second Book of Select Ayres and Dialogues* de Henry Lawes, publicado por John Playford. El libro está dedicado a ella, con el subtítulo; esposa de *Sir Edward Dering de Sarenden Dering. Baronet* (véase figura13).

Con esta publicación se convierte en la primera compositora en Inglaterra a la que se le publican sus obras, incluyendo épocas históricas anteriores.

²¹ Se pueden consultar los datos de estos pagos en Kerr (1944).



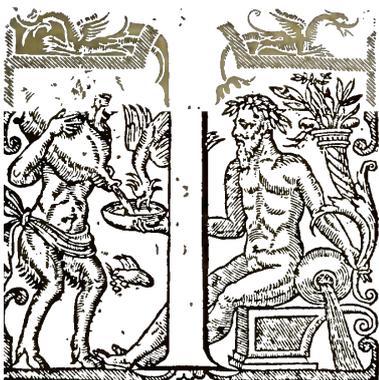
To the Honourable, the Lady *DERING*,

Wife to

Sir *Edward Dering* of *Surrenden Dering*,

BARONET.

MADAM,



Have consider'd, but could not find it lay in my power to offer this Book to any but to your Ladship. Not only in regard of that honour and esteem you have for Musick; but because those Songs which fill this Book have receiv'd much lustre by your excellent performance of them; and (which I confesse I rejoyce to speak of) some which I esteem the best of these Ayres, were of your own Composition, after your Noble Husband was pleas'd to give the Words. For (although your Ladship resolv'd to keep it private) I beg leave

to declare, for my own honour, that you are not only excellent for the time you spend in the practise of what I Set, but are your self so good a Composer, that few of any Sex have arriv'd to such perfection. So as this Book (at least a part of it) is not Dedicated, but only brought home to your Ladship. And here I would say (could I doe it without adness) how precious to my thoughts is the memory of your excellent Mother (that great example of Prudence and (charity) whose pious Meditations were often advanced by bearing your Voyce. I wish all prosperity to your Ladship, and to him who (like your self) is made up of Harmony, to say nothing of the rest of his high Accomplishments of Wisdome and Learning. May you both live long happy in each others, when I am become Albes, who while I am in this world (shall be ever found,

Madam,

Your Ladships humble Admirer and

faithfull Servant,

HENRY LAWES.

Figura 14. *Second Book of Select Ayres and Dialogues*, Henry Lawes, 1655. London: John Playford. *International Music Score Library Project.*

Medio siglo más tarde, en 1715, encontramos una colección de sonatas procedentes de otra mujer: *Sonate a due Violini col Violoncello obbligato e Violone o Cimbalo di Mrs. Philharmonica. Parte Prima. Diuertimenti da Camera a due Violini Violoncello o Cimbalo. Parte Seconda*. Fueron publicadas por Richard Meares en Londres. Mrs Philharmonica se trata del pseudonimo de esta mujer, no hemos podido encontrar datos sobre su vida, pero cabe destacar que Richard Maeares publicó música a algunos de los grandes compositores de la época; Haëndel, Geminiani, Corelli...

Elisabetta de Gambarini (1731-1765) publica tres volúmenes propios; *Six sets of Lessons fot the Harpsichord, Lessons for the Harpsichord, intermix'd with Italian and English songs. Op.2* (ambas en 1748) y *XII English & Italian Songs, for a German flute & Thorough Bass* (1750). Gambarini tocaba el clavecín, el órgano, el piano y además, era una conocida cantante que actuó regularmente en obras de Haëndel, proveniente de una familia de la aristocracia italiana. Sus obras, publicadas por ella misma, están dedicadas a miembros de la nobleza, y en segundo lugar a músicos importantes (Yelloly 2005).

Coetánea a Gambarini aparece una compositora menos conocida: Elisabeth Turner, de la que poco sabemos sobre su vida. Publica dos volúmenes de música; *Twelve Songs, with Symphonies and a Thorough Bass for the Harpsichord* (1750) y *Six Lessons for the Harpsichord* (1756) (veáse figura 13). Sus obras fueron publicadas por ella misma, pero a diferencia de Gambarini sus obras están dedicadas a pocos miembros de la nobleza, pero sí a una gran cantidad de músicos de su época.

816
4

A Collection of
S O N G S
With Symphonies and a
Thorough Bass
With Six Lessons for the Harpsichord

COMPOSED BY

Miss Eliza Turner.



*London. Printed for the Author & sold by her in the College of Physicians
WARWICK LANE.*

Figura 15. Portada de *Six Lessons for the Harpsichord*, Elisabeth Turner, 1756. London. *International Music Score Library Project.*

7.2 La aristocracia alemana

La situación de Alemania se caracteriza como una sociedad constituida por diversos dominios absolutistas a principios del s. XVII. A principios de este siglo se produce la guerra de los Treinta Años (1618 - 1648), la cuál desembocaría en un resurgimiento de la nobleza alemana. Una de las consecuencias de este renacer nobiliario afecta directamente a la libertad de las mujeres, convirtiéndolas nuevamente en el género a ser dominado con la función de proporcionar herederos.

Un reflejo de este modelo de sociedad son las mujeres compositoras, encontramos exclusivamente mujeres nobles dedicadas a este oficio. A pesar de este hecho, las mujeres aristócratas poseen poder, espacios adecuados y medios para participar en las artes.

Sophie Elisabeth, duquesa de Brunswick-Lüneburg (1613 - 1676), hija del duque Johann Albrecht de Mecklenburg-Güstrow, obtuvo su formación musical en la corte de su padre. A los dieciocho años se casó con el duque Albrecht de Mecklenburg-Güstrow, y juntos restablecieron la vida cultural en la corte. Sophie Elisabeth se hace cargo de la organización de la orquesta de la corte, entre 1638 y 1644 Heinrich Schütz participa frecuentemente en la actividad musical de la corte, convirtiéndose en *Kapellmeister* en 1655.

Schütz aconseja y colabora musicalmente con las obras de Sophie. Esta compositora, libretista e intérprete convivió entre lo público y lo privado, participando en las celebraciones de la corte, componiendo en numerosas ocasiones música para ello, aunque no ha sobrevivido la mayoría de éstas obras.

Sophie Elisabeth es la primera compositora conocida en Alemania desde la Edad Media. Se conservan dos colecciones impresas en 1651 y 1667, tres conciertos sacros y seis sinfonías instrumentales.

En 1692 (Hildburghausen) se publica una colección de 67 canciones sacras, por Amalia Catharina, condesa de Erbach (1640 - 1697), poetisa pietista y compositora. Fue hija del conde Philipp Theodor von Waldeck y la condesa de Nassau.

Wilhelmina, princesa de Prusia - Margräfin de Bayreuth (1709 - 1758), hija de Frederick William I, se traslada a Bayreuth tras casarse con Margrave Frederick de Bayreuth, con quien compartía su pasión por la música. Juntos construyeron uno de los pocos teatros del Barroco conservados para la ópera

Compuso una ópera perdida *Argenore* (1740), seis arias para *L'huomo* de Andrea Bernasconi (1754) y un concierto para clavecín obligado y orquesta en sol menor.

7.3 Austria

En el camino de nuestra investigación hemos demostrado que los focos musicalmente más importantes para las mujeres se encuentran en Italia y Fancia, apareciendo unas pocas compositoras en Inglaterra y Alemania. Encontramos algunas mujeres dedicadas a esta práctica musical en otros países.

En Viena aparece Maria Anna von Raschenau (ca. 1644 - 1714), quién recibió una fantástica educación en filosofía, historia, teología, idiomas y música, gracias a su padre; Johann Rasch, que era un respetado empleado en la corte.

En 1672 ingresó en el convento de *San Jakob auf der Hülben* en Viena, famoso por su actividad musical. La educación recibida y sus cualidades musicales la hacían una candidata perfecta para el convento, eximiéndola de parte de la dote, además de los obsequios ofrecidos por la familia imperial (Page 2010).

Maria Anna tocaba diversos instrumentos: clavecín, órgano, laúd, guitarra, violín, viola de gamba y flauta travesera, además de componer. Sobreviven dos de sus composiciones en los archivos imperiales (ca. 1694-1703). En la partitura no aparece ninguna firma, se ha confirmado su autoría gracias a los libretos, dónde aparece como compositora (Page 2010).

7.4 Bélgica

El grueso de la composición musical femenina se caracteriza por la presencia de la voz, encontramos un número inferior respecto a los trabajos instrumentales, pero hallamos algunas compositoras de éste género, y concretamente en Bélgica aparece Leonora Duarte (1610 - 1678).

Compuso siete fantasías llamadas *sinfonías* para consort de cinco violas de gamba. Esta compositora de orígenes judíos-portugueses afincados en Amberes, nació en un hogar de comerciantes aficionados a la música, quienes proporcionaron a todos sus hijos una formación musical. Sus sinfonías son las únicas obras compuestas propiamente para la viola de gamba, este instrumento aparece en composiciones de otras mujeres, pero siempre en el papel del bajo continuo.

8. Resultados

8.1 Monjas compositoras

En el transcurso de este trabajo hemos realizado una recopilación de todas las mujeres compositoras que hemos podido constatar, se hayan o no conservado sus obras, recopilando todos los datos posibles sobre sus vidas, entre ellos su procedencia social.

Este análisis realizado del período comprendido entre 1557 hasta 1630 se basa como referencia en Gracia Baptista (1557) hasta los principios del s. XVII, utilizando como fecha de corte el Barroco temprano (1630).

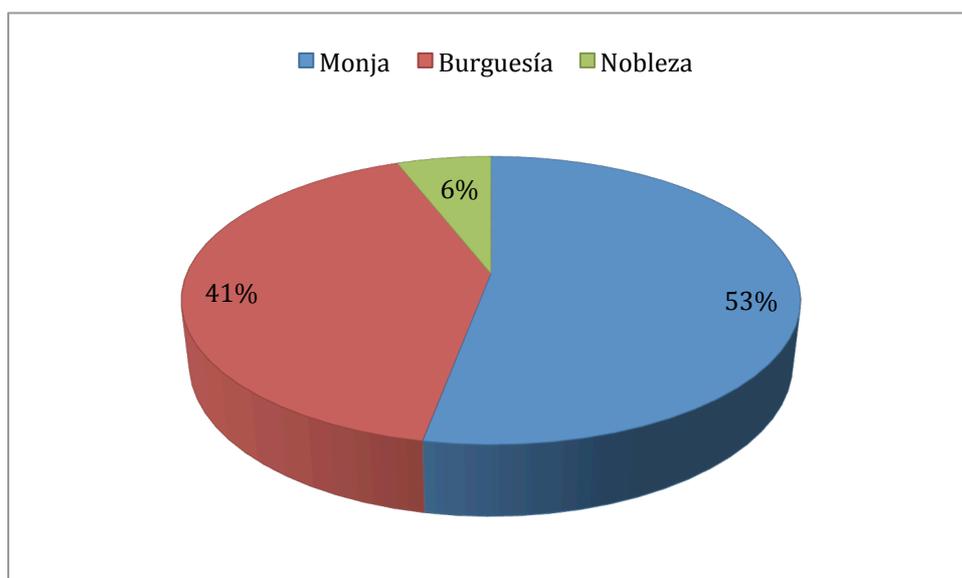


Figura 16. Gráfico representativo de la condición social²², producto de la comparativa entre todas las compositoras que hemos podido localizar, un total de diecisiete mujeres compositoras, desde 1557 hasta 1630, en Europa, basándonos en la fecha de edición de sus composiciones.

²². La condición social de burguesía en este gráfico se refiere a la clase media o baja, provenientes de familias de comerciantes, músicos o diferentes oficios, con el fin de diferenciarlos de las monjas y la nobleza.

Hemos decidido tratar los datos del caso de Vittoria o Rafaella Aleotti como una única persona, ya que tenemos suficientes datos para creer que eran la misma persona.

En el gráfico 15 analizamos el número de mujeres compositoras divididas por su procedencia social desde 1557, ya que es la primera aparición de una obra publicada de una mujer hasta el barroco temprano, 1630. Con el objetivo de demostrar que el número de composiciones de monjas es mayor a finales del Renacimiento y principios del Barroco. Así lo refleja el gráfico, ocupando un total del 53% del total de mujeres compositoras monjas.

Después de 1630 aumentan las composiciones de las mujeres procedentes de la burguesía y la nobleza.

Analizamos el número de compositoras por clases sociales desde 1630 hasta 1650, y los datos reflejan un aumento en las composiciones de la clases nobles y sobre todo en la burguesía. Este aumento de mujeres compositoras en la clase media es consecuencia del patronazgo musical, el cuál comienza a ser más receptivo con las mujeres compositoras.

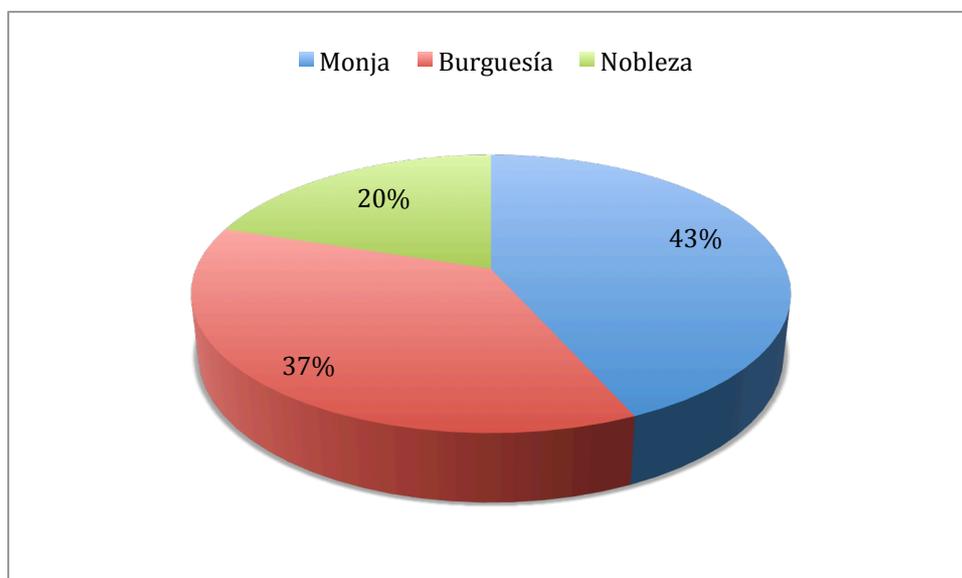


Figura 17. Gráfico representativo de la condición social, de todas las compositoras que hemos podido constatar, desde 1630 hasta 1750, un total de 30 mujeres.

A pesar de los mayores porcentajes de mujeres compositoras pertenecientes a la nobleza y a la burguesía, el grueso de la composición sigue hallándose en los conventos femeninos. Los datos reflejan un acercamiento entre el número de compositoras burguesas al número de monjas compositoras, la diferencia es más estrecha que en la anterior época analizada. Las mujeres de la nobleza también sufren un aumento llamativo: en el gráfico 15 representan un 6% de las mujeres compositoras, mientras que en el gráfico 16 aumentan el porcentaje hasta el 20%.

La composición musical por parte de mujeres de otras clases sociales diferentes a la religiosa aumenta según avanzamos en el período Barroco, aún así la presencia de la composición por parte de las monjas se mantiene como un foco importante en la productividad de compositoras en toda la época que hemos analizado (1557 – 1750). Por ello, hemos realizado el análisis de las compositoras divididas por clases sociales de todo este periodo.

El análisis de los datos de la época que ocupa este trabajo, desde 1557 hasta 1750, evidencia esta tendencia a un número elevado de monjas compositoras. Pero vemos reflejado el aumento en composición femenina entre la clase burguesa. Con la aparición de diferentes imprentas a lo largo del s. XVII y de las escuelas de música se crea un ambiente favorable a la educación que se ve reflejado en los conocimientos al alcance de las mujeres, entre ellos la composición e interpretación musical. Además, saber cantar y tocar un instrumento comienza a ser una cualidad para las mujeres a la hora de encontrar esposo, por lo que muchas mujeres poseen conocimientos musicales. Todos estos cambios afectan notablemente a la clase burguesa, por lo que en los inicios de la época que nos ocupa encontramos unos pocos casos, pero según avanzamos en el tiempo aparecen cada vez más mujeres compositoras de la clase media.

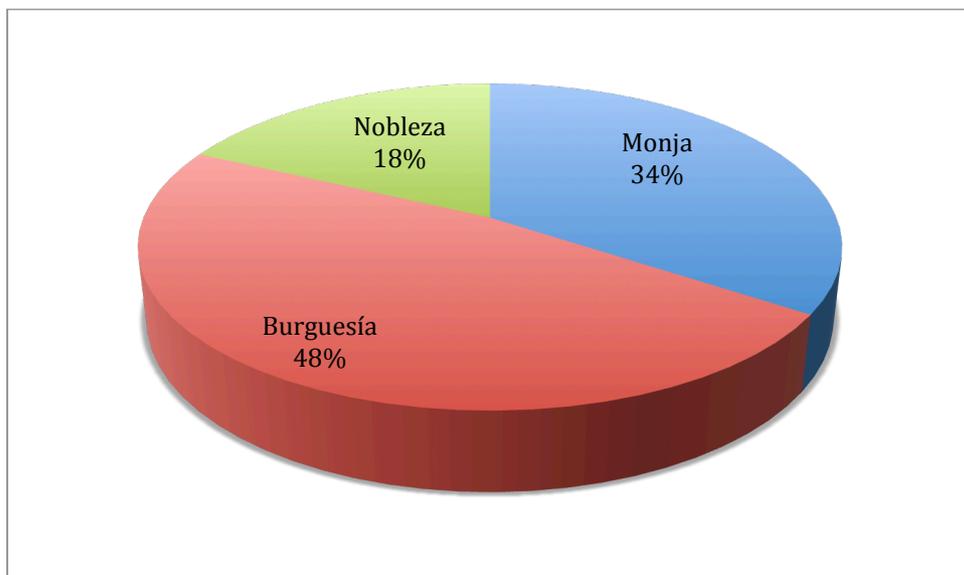


Figura 18. Gráfico representativo de la condición social, de todas las compositoras que hemos podido constatar, desde 1557 hasta 1750, un total de 67 mujeres.

Al analizar a todas las compositoras que hemos podido encontrar entre 1557 y 1750, casi la mitad de ellas pertenecían a la clase burguesa, aún así la presencia de las compositoras monjas ocupa un porcentaje importante. Entre las clases sociales analizadas, cabría destacar que las mujeres nobles siempre se encuentran en el mínimo porcentaje, una de las causas directas podría ser como hemos visto, el pensamiento patriarcal y represor de la época, que representaba a las mujeres como esposas o monjas que no debían exponer públicamente sus cualidades musicales por considerarse este hecho indecoroso. Por este motivo, las mujeres de la nobleza que hubiesen contraído matrimonio no debían dedicarse a tales aficiones.

8.2 Música vocal y música instrumental

El cambio del Renacimiento al Barroco está marcado por la aparición de la *Seconda Prattica*²³, las nuevas formas de cantatas y ópera crean melodías para cantantes solistas acompañados por el bajo continuo, dejándo atrás los madrigals polifónicos del Renacimiento. Este hecho favorecerá la aparición de instrumentos acompañando de una manera improvisada sobre un bajo continuo a las voces, las cuáles tomarán un mayor protagonismo cantando como solistas, surgiendo de ésta manera un estilo de cantar recitado que luego se integraría en la ópera.

Debido a este hecho, las primeras composiciones que encontramos son de carácter vocal polifónico, la mayoría sin instrumentación, exceptuando la pieza para tecla de Gracia Baptista.

La voz es el instrumento por excelencia, y aunque veremos aumentada la cantidad de instrumentos que intervienen acompañando, éstos no poseerán su propia música; exclusivamente instrumental, compuesta por mujeres hasta mediados del s. XVIII. Una consecuencia de éste hecho es que la mayoría de las mujeres compositoras eran cantantes, aunque algunas de ellas dominaron otros instrumentos. En el ámbito eclesiástico, las monjas sabían cantar y les estaba permitido aprender a tocar el órgano y el clavecín. Algunas se criaron en conventos predispuestos a la enseñanza de otros instrumentos musicales; violín, flauta, viola de gamba... Las mujeres pertenecientes a la corte también solían cantar, y además solían tocar el clavecín. Los casos en los que tocaban otros instrumentos son más escasos; el violín fue uno de los instrumentos estrella en el Ospedale Dellà Pietà de Venecia, probablemente gracias a la influencia de Vivaldi. Sabemos que Michelina y Santa Dellà Pietà fueron violinistas. En Francia aparece Elisabeth de Haulteterre como una violinista virtuosa, que compuso obras instrumentales para violín. A finales del Barroco encontramos a una monja, Marianna von Raschenau en el convento de Sant Jakob en Viena,

²³ Término acuñado por Monteverdi para diferenciar el nuevo estilo de voces solistas acompañadas por un bajo continuo del antiguo estilo de polifonía de Palestrina (*Prima Prattica*).

donde consta que tocaba el violín, aunque entre sus composiciones no dedicó ninguna a este instrumento.

El laúd posee únicamente unas composiciones de Mlle. Bocquet. Este instrumento cumplía el papel de acompañante realizando el bajo continuo, sabemos de algunas compositoras que fueron laudistas, pero ninguna de ellas excepto Bocquet le dedicó composiciones a solo.

Hemos realizado una comparación de las mujeres que compusieron obras exclusivamente instrumentales y las compositoras de obras con presencia de la voz, para obtener una visión gráfica de la superposición de los instrumentos a la voz. Algunas compositoras abarcan los dos estilos: Elisabeth Jacquet de La Guerre, Maria Teresa Agnesi, Anna Amalia Princesa de Prussia, Elisabetta de Gambarini, Elisabeth de Haulteterre y Wilhelmina, princesa de Prusia.

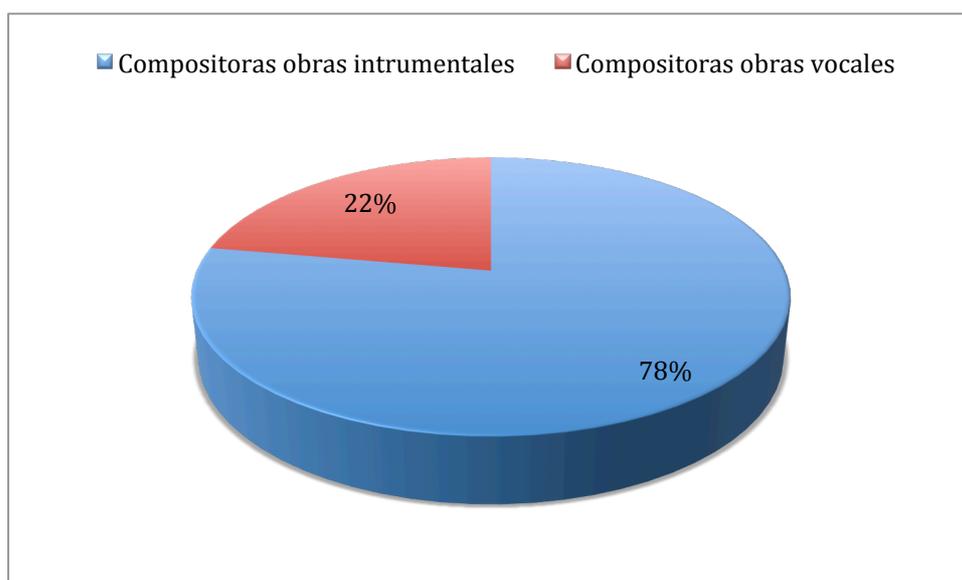


Figura 19. Gráfico representativo del número de mujeres que compusieron obras instrumentales y obras con voz. Algunas ocupan los dos lugares.

El gráfico 18 demuestra el predominio de la música vocal ante la música propiamente instrumental, un 78% de las compositoras analizadas se dedicaron

al género vocal con la supeditación de los instrumentos a la voz. Algunas pocas mujeres publicaron en ambos estilos, en concreto un 5% de todas las compositoras que hemos analizado. (véase figura 19). La presencia de la voz adquiere una gran relevancia en las composiciones femeninas, presentándose en casi el 80% de las compositoras de este periodo.

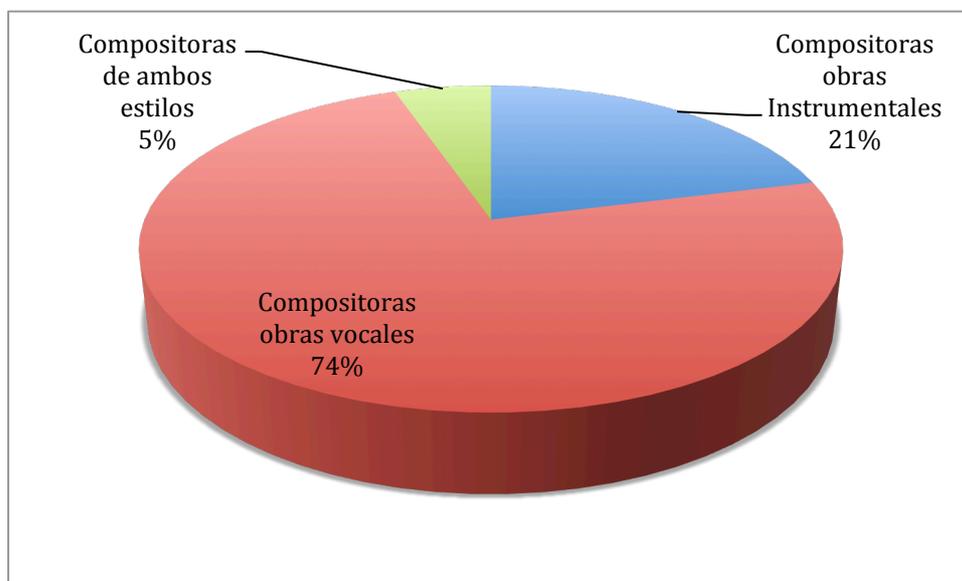


Figura 20. Gráfico representativo del número de mujeres que compusieron obras instrumentales, obras con voz y ambos estilos.

8. 3 Obras conservadas y pérdidas

Es imposible saber cuantas obras se han perdido a lo largo de la Historia, sin contar cuantas composiciones anónimas poseerán tras sus notas las manos de una mujer. A pesar de estos hechos, ha quedado constancia de ciertas obras perdidas que provienen de compositoras prácticamente invisibles.

En los casos en los que no se ha conservado ninguna obra procedente de una compositora en concreto, ésta pasa a ocupar un papel casi irrelevante en la historia de la música, por este hecho hemos querido incluirlas en éste trabajo, aunque no poseamos prácticamente datos de su vida, ya que nuestra intención es visualizar que existieron.

Madona Bellina, Faustina Borghi, Laura Bovia, Francesca Baglioncella y Esther Elizabeth Velkiers fueron compositoras activas, de las que no podemos conocer música, pero sí algunos datos de su vida o incluso de sus composiciones.

El estudio de las obras perdidas refleja la gran producción compositiva de Francesca Caccini, de quién solo se conservan dos volúmenes de música, habiéndose perdido diez. Entre éstas pérdidas se hallan nueve óperas, en la época que nos ocupa fue la compositora más prolífica en éste género, pero desgraciadamente sólo se ha conservado una ópera.

9. Conclusiones

El Concilio de Trento marca un antes y un después en la vida europea, las mujeres viven una época de represión que condiciona todos los aspectos de su vida. Partiendo de esta premisa, se da un paso atrás en lo referido a las libertades del sexo femenino, censurando su acceso al aprendizaje de la cultura en general, y a la expresión pública de las cualidades musicales femeninas en particular. Propiciado por esta situación, el pensamiento popular sobre la lujuria representada por mujeres interpretando música se extiende hasta los tratados teóricos coetáneos.

Este contexto histórico condena la profesión de las mujeres compositoras y músicos, aunque a pesar de este hecho comienzan a aparecer publicaciones musicales femeninas.

Algunas cortes italianas cuentan con mujeres a finales del Renacimiento y principios del Barroco entre sus artistas, representando uno de los países europeos más liberales en este aspecto. Vemos como la presencia femenina se va extendiendo por otras cortes, situándose la corte de Versalles con Louis XIV en un importante foco musical femenino. Francia se convierte en un referente musical en el Barroco y saber cantar o interpretar música se convierte en una de las cualidades femeninas favorables para contraer matrimonio. Tras las nupcias, la mujer debe ser cautelosa con mostrar públicamente estas cualidades. Algunas mujeres, ninguna de la alta nobleza, continuarán con sus oficios musicales, con la aprobación de la sociedad y el rey, tanto es así que se publicarán varias obras de compositoras francesas por el impresor real y con la colaboración de la familia real.

Aparecen unas pocas mujeres en el resto de países europeos, pero a la vanguardia permanecerán Italia y Francia, con la presencia de mujeres de clases sociales más bajas, ganándose la vida como músicos y obteniendo el patrocinio de personalidades de la nobleza para publicar sus composiciones.

Los conventos femeninos italianos producirán una gran cantidad de música compuesta por las monjas. El hecho de la exención de la dote, o la

disminución de la cuantía a pagar para las jóvenes con formación musical produce que muchas familias envíen a sus hijas a los conventos. Junto a los conventos del resto de países producen una actividad musical que ocupa más de la mitad de las composiciones de mujeres de ésta época, siendo así mayoritario el género vocal sacro.

Los países del norte de Europa marcan una época oscura para la composición en manos de las mujeres. Inglaterra cuenta únicamente con obras publicadas por cuatro mujeres, y una de ellas lo hizo bajo un pseudónimo. La sociedad alemana refleja el resurgimiento de la nobleza, que facilita el acceso musical a las mujeres de clase alta, sus publicaciones proceden de dos mujeres de la aristocracia; una duquesa y una princesa.

A mediados del s. XVII, en el convento de *San Jakob auf der Hülben* en Viena comienza un movimiento musical importante entre sus muros, y producirá la única obra compuesta por una mujer en Austria.

Al igual que Austria, Bélgica sólo posee publicaciones de una única compositora, pero se desmarca en lo que se refiere a condición social: perteneciente a la burguesía. Además, esta obra se diferencia en el género musical, tratándose de unas piezas instrumentales para consort de violas de gamba, la única que poseemos compuesta por una mujer.

Los países europeos, a excepción de Italia y Francia, producen escasas obras musicales de procedencia femenina, y casi todas ellas pertenecen a monjas o a mujeres nobles.

Hemos hallado importantes núcleos musicales femeninos en algunas cortes. Algunas de estas cortes tan relevantes como la de Versalles, además de diversas cortes italianas: Ferrara, Venecia, Florencia... en las cuales muchas mujeres participaban activamente en la vida musical. Estas cortes nos ofrecen algunas líneas interesantes para futuras investigaciones, sin descartar la vida musical de los conventos fuera de las fronteras italianas. Los conventos italianos han sido estudiados en profundidades, pero encontramos conventos procedentes de otros países a los que no se les ha dedicado esta atención.

10. Referencias bibliográficas

10. 1 Bibliografía

BOFILL, Anna, 2015. *Los sonidos del silencio. Una aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*. Barcelona: Editorial Aresta.

BORGERDING, Todd Michael, 2002. *Gender, Sexuality and Early Music*. New York: Routledge.

BOWERS, Jane y Judith TICK, 1987. *Women making music: The Western Art Tradition. 1150-1950*. Urbana: Universidad de Illinois.

BOWERS, Jane, 1996. *Women Composers, Music Through the Ages*. Volume 1. New York: Hall & Co.

BRISCOE, James R., 2004. *New Historical Anthology of Music by Women*. Bloomington: Indiana University Press.

BROWN, Meg Lota y Kari Boyd MCBRIDE, 2005. *Women Roles in the Renaissance*. Westport: Greenwood Press.

CARTER, Stewart, 1981. *The Music of Isabella Leonarda (1620 - 1704)*. Tesis Doctoral. Departamento de Música, Stanford University.

CARTER, Stewart, 1998. *Isabella Leonarda: Selected Compositions: 59 (Recent Researches in the Music of the Baroque Era Ser)*. Madison: A-R Editions.

CARRUTHERS, C. Ann, 1994. *Ghirlanda de madrigali a quattro voci*. Ed. C. Ann Carruthers, rev. por T.W. Bridges y M. Ossi, New York: Broude Trust.

CESSAC, Catherine, 1995. Les Jeux a l'honneur de la victoire d'Élisabeth Jacquet de La Guerre: premier opéra-ballet?. *Revue de Musicologie*, **81** (2) 235-247

CHUNG, David, 2015. The Menetou manuscript: A study of styles and repertory for the harpsichord during late-seventeenth-century France. *Revue de Musicologie*, **101** (2) 409-436.

COPIA SULAM, Sarra, 2009. *Jewish poet and intelectual in seventeenth-century Venice*. Chicago: The University of Chicado Press.

COURCILLON, Philippe de, 1854. *Journal de marquis de Dangeau publié en entier pour la première fois par MM. Soulié, Dussieux, de Chennevières, Mantz, de Montaignon avec les additions inédites du duc de Saint-Simon*. Tome Deuxième; 1687-1688-1689, Paris: Firmin-Didot Frères, t.2 p.450.

CYRUS, Cynthia J. y Olivia Carter MATHER, 1998. Rereading Absence: Women in Medieval and Renaissance Music. *College Music Symposium*, **38** 101-117.

CUSICK, Suzanne G., 2002. *Francesca Caccini*, New Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O004719>

FISCHER, Christine, 2001. *Cesarini Ricci de Tingoli*. New Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23359>

FONTJIN, Claire, 2006. *Desperate Measures: The Life and Music of Antonia Padoani Bembo Book and CD*. New York: Oxford University Press.

GLICKMAN, Sylvia y Martha Furman SCHLEIFER, 1996. *Women Composers: Music through the Ages. Vol. 2: Composers born 1600-1699*. New York: G.K. Hall.

Glixon, Beth L., 1997. *New Light on the Life and Career of Barbara Strozzi*. *The Musical Quarterly*. Oxford University Press, **81** (2) 311-335

JACKSON, Barbara Garvey, 1994. *Say Can You Deny Me: A Guide to Surviving Music by Women from the 16th through the 18th centuries*. Fayetteville: University of Arkansas Press.

KENDRICK, Robert L., 2001. *Caterina Assandra (Agata)*. New Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01427>

KERR, Jessica M., 2011. *Mary Harvey: The Lady Dering, Music and Letters*. *Oxford University Press*, **25** (1) 23–33

LETZTER, Jacqueline y Robert ADELSON, 2001. *Women writing opera. Creativity and Controversy in the Age of the French Revolution*. Berkeley: University of California Press.

LORENZO ARRIBAS, Josemi, 1998. *Las mujeres y la música: una relación disonante*. Madrid: Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Centro Asesor de la Mujer, ISBN: 84-87914-81-4

LORENZO ARRIBAS, Josemi, 2008. *La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. Tesis doctoral. Madrid: Centro de documentación de música y danza.

LORENZO ARRIBAS, Josemi, 2009. *Gracia Baptista, Año 1557. Audio clásica* 146 80-85.

LORENZO ARRIBAS, Josemi, 2011. Gracia Baptista y otras organistas del siglo XVI ibérico. *Revista de musicología* **34** (2) 263-284 ISSN 0210-1459

MCVICKER, Mary F., 2016. *Women Opera Composers: Biographies from the 1500s to the 21st Century*. Jefferson: McFarland & Co.

MONSON, Craig A., 1995. *Disembodied Voices: Music and Culture in an Early Modern Italian Convent*. Berkeley: University of California.

MONSON, Craig A., 2012. *Divas in the Convent: Nuns, Music, and Defiance in Seventeenth-Century Italy*. Chicago: University of Chicago Press.

MONTICELLI, Paolo, 1998. *Isabella Leonarda, la musa novarese*. Torino : Centro studi piemontesi, Istituto per i beni musicali in Piemonte

MORALES, Luisa, coor., 2011. *Música de tecla en los Monasterios Femeninos y Conventos de España, Portugal y las Américas*. Almería: Asociación Cultural Leal.

PAGE, Janet K., 2014. *Convent Music and Politics in Eighteenth-Century Vienna*. Cambridge: Cambridge University Press.

PAGE, Janet K., 2010. 'A lovely and perfect music': Maria Anna von Raschenau and music at the Viennese convent of St Jakob auf der Hülben. Oxford University Press, *Early Music*, **38** (3) 403-421

PERELNUTER PÉREZ, Rosa, 1983. La estructura retórica de la Respuesta a Sor Filotea. University of Pennsylvania Press, *Hispanic Review*, **51** (2) 147-158

ROKSETH, Yvonne y G.R., 1937. Antonia Bembo, Composer to Louis XIV. Oxford University Press, *The Musical Quarterly*, **23** (2) 147-169.

ROLLIN, Monique y André SOURIS, 1972. *Ouvres de Bocquet*, Paris: C.N.R.S.

SADIE, Julie Anne Y Samuel RHIAN, 1994. *The Norton Grove dictionary of women composers*. New York: Macmillan

SAWKINS, Lionel, 2000. Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre: Céphale et Procris. Oxford University Press, *Early Music*, **28** (1) 123-124.

YELLOY, Margaret, 2005. 'The Ingenious Miss Turner': Elizabeth Turner (1756), Singer, Harpsichordist and Composer. Oxford University Press, *Early Music*, **33** (1) 65-79

11. Anexos. Listados de compositoras y sus obras

Hemos realizado dos listados de todas las mujeres compositoras que hemos podido encontrar desde 1557 (Gracia Baptista) hasta 1750. En el libro *Women Making Music*, se halla un listado similar, pero se limita a las mujeres compositoras italianas desde 1566 hasta 1700. Por ello, hemos decidido ofrecer dos listados completos, para una mejor organización del tema que nos ocupa y de esta manera contribuir a una mayor difusión de estas mujeres y su música. El primer listado se dedica a las mujeres compositoras y sus obras conservadas, el segundo enumera a éstas mujeres y las obras pérdidas sobre las cuáles poseemos constancia.

El siguiente listado contiene las obras musicales conservadas de cada compositora. Está organizado en base a la fecha de publicación de las composiciones musicales.

11.1 Listado de compositoras y sus obras conservadas

Gracia Baptista

1557. *Conditor Almae*, Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela. Venegas de Henestrosa, Alcalá: En casa de Joan de Brocar.

Maddalena Casulana

1566. *Vedesti Amor giamai, Sculpio ne l'alm' Amore, Morir non pua il mio cuore, y Se scior si ved'illaccio*. En; *Il Desiderio*, Venecia: Girolamo Scotto.

1567. *Amorasetto tiore*. En; *Terzo libro del Desideri, Madrigali à quattro voci di Orlando Lasso et d'altri eccel. Musici*. Venecia: Girolamo Scotto.

1568. *Il primo libro de madrigali à quattro voci*. Venecia: Girolamo Scotto.

1570. *Il secondo libro de madrigali a quattrao voci*. Venecia: Girolamo Scotto

1583. *Il primo libro de madrigali à cinque voci*. Ferrara: Angelo Gardano.

1586. *Stavasi il mio bel sol'*. En; *Il Gaudio. Primo libro de madrigali de diversi excellen. musici a tre voci*. Venecia: heredero de Girolamo Scotto.

Laura Bovia

1583. *Il Primo Libro de Madrigali a cinque voci*. Ferrara: Vittorio Baldini.

Paola Massarenghi

1585. *Quando spiega l'insegn'al sommo padre*. En *Primo libro de madrigali à cinque voci* de Arcangelo Gherardini. Ferrara: Vittorio Baldini.

Vittoria o Raffaella Aleotti

1591. *Di pallide viole.* en *Giardino de musici ferraresi, Madrigali a cinque voci.*

Venecia: Giacomo Vincenti.

1593. *Ghirlanda de madrigali a quatra voci.* Venice: Giacomo Vincenti.

1593. *Sacrae cantiones quinque, septem, octo et decem vocibus decantande.*

Liber primus. Venecia: Ricciardo Amadino.

Cesarina Ricci de Tingoli

1597. *Il primo libro de madrigali a cinque voci. Con un dialogo a otto.* Venecia:

Angelo Gardano.

Caterina Assandra

1609. *Motetti à due, et tre voci, Opera seconda.* Milán: L'herede di SimonTini,

& Filippo Lornazzo.

1611. *Salve Regina.* En *Motecta octonis vocibus* de Benedetto Re. Venecia:

Vincenti.

1618. *Audite verbum Dominum.* En *Motetti à due e tre voci* de Benedetto Re.

Lucia Quinciani

1611. *Udite lagrimosi spirit,* en *Affetti amorosi* de Marc Antonio Negri, Libro

Secondo. Venecia: Ricciardo Amadino

Claudia Sessa

1613. *Vattene pur, lasciva orecchia humana y Occhi io vissi di voi,* en *Canoro pianto di Maria Vergine.* Venecia: Bartholomei Magni.

Francesca Caccini

1618. *Il primo libro delle musiche à una e due voci.* Florencia: Zanobi Pignoni.

1625. *La liberazione di Ruggiero dall'isola de Alcina.* Florencia: Pietro Cecconcelli.

Settimia Caccini

Sus composiciones se han atribuido a Nicola Parma o Alessandro Ghivizzani.

(Bowers 1986)

Spultia Cesis

1619. *Motetti spirituali.* Modena: Giulian Cassiani.

Lucrezia Orsina Vizzana

1623. *Componimenti musicale de motteti concertati de una e piu voci.* Venice: Bartholomeo Magni.

Diacinta Fedele, Romana

1628. *Scelta di vilanelle napolitane bellissime con alcune ottave sciciliane nove, con le sue intavolature diuitarra alla spagniola* Vicenza: Francesco Grossi.

Francesca Campana, Romana

1629. *Arie à una, due, e tre voci, Opera prima.* Roma: Gio. Battista Robletti.

1629. *Pargoletta vezzosetta y Donna, se'l mio servir, en Le risonanti sfere da velocissimi ingegni armonicamente raggirate.* Roma: Gio. Battista Robletti.

Isabella Leonarda

1640. *Ah domine Jesu y Sic ergo anima*, en Gasparo Casati, *Il terzo libro de sacri concerti à 2. 3. e 4. voci, Opera Terza*. Venecia: Bartolomeo Magni.

1670. *Sacri concerti à una, due, tre, et quattro voci, Opera terza*. Milan: Fratelli Camagni.

1674. *Messa, e salmi, concertati, & à capella con istromenti ad libitum, Opera quarta*. Milan: Fratelli Camagni.

1676. *Mottetti d voce sola. Parte con istromenti, e parte senza , Opera sesta*. Venecia: Gardano.

1677. *Mottetti à una, due, tre, e quattro voci. Parte con istromenti, e parte senza. Con le litanie della Beata Vergine, Opera settima* Bolonia: Giacomo Monti.

Chiara Margarita Cozzolani

1642. *Concerti sacri d una, due, tre, et quattro voci con una messa de quattro, Opera seconda*. Venecia: Alessandro Vincenti.

1648. *Scherzi di sacra melodia a voce sola, Opera terza*. Venecia: Alessandro Vincenti.

1649. *O dulcis Jesu (op. 2), en Corolarium geistlicher collectaneorum, berühmter Authorum* Leipzig: Timotheum Ritzsch.

1650. *Salmi a otto voci concertati et due magnificat a otto con un Laudate pueri a 4 voci et doi violini, et un Laudate dominum omnes gentes a voce sola, et doi violini, motetti, et dialoghi a due, tre, quattro, e cinque voci, Opera terza*. Venecia: Alessandro Vincenti.

Barbara Strozzi (Barbara Valle)

- 1644.** *Il primo de' madrigali*. Venecia: Alessandro Vicenti.
- 1651.** Cantate ariette, e duetti, Opera seconda. Venecia: Gardano.
- 1654.** *Cantate ariete a una, due, e tre voci*, Opera terza. Venecia: Gardano.
- 1655.** *Sacri musicali affetti, Libro primo*, Opera quinta. Venecia: Gardano.
- 1656.** *Quis dabit mihi*. En; *Sacra corona, motetti a due, e tre voci di diversi eccellentissimi autori moderni*, ed. Bartolomeo Marcesso. Venecia: Francesco Magni.
- 1656.** *Rissolvetevi pensieri and Chi brama in am ore*. En; *Arie a voce sola di diversi auttori, compo Francesco Tonalli*. Venecia: Alessandro Vincenti.
- 1657.** *Ariette a voce sola*, Opera sesta. Venecia: Francesco Magni.
- 1659.** *Diporti di Euterpe*, Opera settima. Venecia: Francesco Magni.
- 1664.** *Arie a voce sola*, Opera ottava. Venecia: Francesco Magni detto Gardano.

Leonora Duarte

Ca. 1650. *Symphonies* (para consort de violasde gamba). Se conserva una copia en; Christ Church College, Mus. Ms. 429. Oxford

Sophie Elisabeth, duquesa de Brunswick-Lüneburg

- 1651.** *Vinetum evangelicum, Evangelischer Weinberg*. Wolfenbüttel: Johann Stern y Heinrich Stern.
- 1652.** *Glückwünschende Freüdensdarstellung Dem.* Wolfenbüttel: Johann Stern y Heinrich Stern.

Lady Dering, (Mary Harvey)

1655. *And this is all?, When First I saw fair Doris' eyes y In vain fair Choris your design*, en *Second Book of Select Ayres and Dialogues by Henry Lawes*. London: John Playford.

Maria Cattarina Calegari

1659. *Mottetti à voce sola.* En *Scena letteraria di gli scrittori bergamaschi* de Donato Calvi. Bergamo: Figliuoli di Marc' Antonio Rossi.

Mlle Bocquet (Anne o Marguerite)

Después de 1660. *Préludes marquant les cadences and a Prélude sur tous les tons*, anónima, se encuentran obras de Bocquet en diferentes manuscritos franceses. Alemanes e ingleses. Atribución de M. Rollin, se pueden encontrar todas sus obras en; *Oeuvres des Bocquet*, M. Rollin and A. Souris, Paris (1972).

Marieta Morisina Prioli

1665. *Balletti et correnti à due violini, et violone, agionta la spineta.* Venecia: Francesco Magni detto Gardano.

Mlle Michon

Ca. 1670. *Journaux etc d'airs sérieux, d'airs bachiques et de chansonnettes à deux et à trois parties.* Paris: G. de Luine .

Maria Francesca Nascimbeni

1674. *Sitientes venite.* En *Motetti d due, e tre voci* de Scipione Lazarini, Opera seconda. Ancona: Claudio Percimineo.

1674. *Canzoni, e madrigali morali, e spirituali.* A una, due, e tre voci. Ancona: Claudio Percimineo.

Maria Xaveria Peruchona

1675. Sacri concerti de motetti à una, due, tre, e quattro voci, parte con violini, e parte senza, Opera prima. Milan: Francesco Vigone.

Mlle. Sicard

1678. *L'Aymable Flore est de retour.* En *Douzième livre d'Airs sérieux et à boire, à 2. et à 3 parties par M. Sicard* (Jean Sicard). Paris: C. Ballard.

1679. *Petits oyseaux, retenez vostre voix, Quand on ayme, & qu'on ayme bien y Sans cesse je me plains de vostre changement.* En; *Treizième livre d'Airs sérieux et à boire, à 2 et à 3. parties. par M. Sicard.* Paris: C. Ballard.

1680. *Climeine, vos veux son contens.* En; *Quatorzième livre d'Airs sérieux et à boire, à 2 et à 3. parties. par M. Sicard.* Paris: C. Ballard.

Bianca Maria Meda

1691. *Mottetti a 1. 2. 3. e 4. voci, con violini, e senza.* Bologna: Pier-Maria Monti.

Rosa Giacinta Badalla

1684. *Motetti a voce sola.* Venecia: Gioseppe Sala.

Elisabeth Jacquet de La Guerre

1687. *Les Pièces de clavecin.*

1694. *Cephale et Procris.* Paris: C. Ballard.

1707. *Pieces de Clavecin Qui peuvent se Joüer sur le Viollon.* Paris: C. Ballard, Ribou, Foucault y E.J. de La Guerre.

1707. *Sonates pour le violon et pour le clavecin.* Paris: Foucault, Ribou y E.J. de La Guerre.

1708. *Cantates françaises sur des sujets tirés de l'Écriture.* Livre 1. Paris: C. Ballard.

1711. *Cantates françaises sur des sujets tirés de l'Écriture .* Livre 2. Paris: C. Ballard.

1713. *La Mussete ou les Bergers de Suresne.* Paris: C. Ballard.

1715. *Semélé, L'Ile de Delos, Le Sommeil d'Ulisse, Cantates françaises.* Livre 3. Paris: Foucault, Ribou y E.J de La Guerre.

1721. *Airs serieux de Melle De La Guerre, Les Rossignols.* En; *Recueil d'Airs sérieux et à boire de différents auteur* (pp. 83-85). Paris: C. Ballard

Angiola Teresa Muratori Scannabecchi

1689. *Il martirio di Santo Colomba*. Bologna: Pier Maria Monti

1694. *Li giochi di Sansone*. Bologna: Eredi di Antonio Pisarri

1695. *L'Esterre*. Bologna: Pier Maria Monti

1696. *Cristo morto*. Bologna: Eredi di Antonio Pisarri

Mlle. Laurant

Antes de 1690. *Le Concert*, reogido por Philidor en 1690.

Bianca Maria Meda

1691. *Mottetti a 1. 2. 3. e 4. voci, con violini, e senza*. Bologna: Pier Maria Monti.

Mlle. de Ménétou, Françoise-Charlotte de Saint-Nectaire

1691. *Airs sérieux à deux par Mademoiselle de Menetou*. París: C. Ballard.

Amalia Caterina, condesa de Erbach

1692. *Andächtige Sing-Lust*. Hildburghausen : Wentzel.

Maria Anna von Raschenau

1692. *Le sacre stimmate di S. Francesco d'Assisi*. Viena: Marco Antonio Signori.

1697. *Il consiglio di Pallade*. Viena: Marco Antonio Signori

1707. *Le sacre visioni di St. Teresia*. Viena: Marco Antonio Signori.

Antonia Padoani Bembo

ca.1695-1700. *Produzione Armoniche*. Contribuidores; Louis XIV, Marie-Adélaïde de Savoie, Philippe V, Louis Gran Dauphin y Brigida Bianchi.

ca. 1704. *Te Deum* para 3 voces. Contribuidor; Marie-Adélaïde de Savoie.

ca. 1704. *Te Deum* para 5 voces. Contribuidor; Marie-Adélaïde de Savoie.

1707. *L' Ercole amante*. París: Contribuidores; Louis XIV y Francesco Butti (libretista).

Ca. 1710. *Les sept pseumes de David.* París: Michel Brunet.

Caterina Benedicta Grazianini

1705. *S. Gemignano vescovo e protettore di Modena.* Viena.

ca. 1705. *Santa Teresa.* Viena.

Camilla de Rossi, Romana

1707. *Santa Beatrice d'Este.* Vienna: Appresso gli Heredi Cosmeroviani della Stamperia di Sua Maestà Cesarea.

1708. *Il sacrificio di Abramo.* Vienna D'Austria: Appresso gli Heredi Cosmeroviani della Stamperia di S. M. C.

1709. *Il figliuol prodigo.*

1710. *S Alessio.*

Maria Margherita Grimani

1713. *Pallade e Marte.* Bologna.

1715. *La decollazione di s. Giovanni Battista*

1718. *La visitazione di santa Elisabetta*

Mrs. Philharmonica

1715. *Sonate a due violini col violoncello obbligato e violone o cimbalo. Parte prima.* London: Richar Maeares.

1715. *Divertimenti da camera a due violini, violoncello o cimbalo. Parte seconda.* London: Richard Meares.

Mlle Guédon de Presles

1728. *Sans une brillante fortune.* En; *Ballard's Meslanges de musique latine.* París: C. Ballard.

1729. *Nouveau recueil de chansons choisies. Tome IV, auquel on a ajouté des airs pour la flute.* A la Haye: H. Scheurleer.

Entre 1742-1747. Diferentes arias publicadas en el *Mercure de France.*

Rosanna Scalfi Marcello

Ca. 1730. *Doce cantatas*, atribuídas recientemente, anteriormente se atribuyeron a Benedetto Marcello. Editadas en 2012 por Deborah Hayes and John Glenn Paton. Fayetteville: ClarNan Editions,

Julie Pinel

1737. *Nouveau recueil d'airs sérieux*. Paris: Le Clerc, Boivin y l'autor. Bolonia.

Mlle Duval

1736. *Les Génies o Les caractères de l'Amour*. Paris: Le Clerc, Boivin y Mlle Duval.

Agata Della Pietà

1740. *Novo aprili y Ecce nunc*. Anónimas, en un manuscrito de piezas del coro de la Pietà encargado por; Giovanni Porta y Andrea Bernasconi.

Santa dellà Pietà.

1740. *Laudate pueri à 4*. Conservado en: *Conservatorio di Musica Benedetto Marcello*, Venecia.

Maria Teresa Agnesi

1747-48. *La Sofonisba*. Viena.

1753. *Ciro in Armenia* (atr.). Milán: Giuseppe Richino

ca. 1748-1755. *Arie con istromenti*

1755. *Il re pastore*.

1766. *L'insubria consolata*. Milán: Giuseppe Galezzi.

Ca. 1761-1790. *Ulisse in Campania*.

1771. *Nitocri*. Venecia.

Fecha desconocida. *Aria en Murki*

Fecha desconocida. *Cuatro conciertos*.

Elisabetta de Gambarini (Mrs. Chazel)

1748. *6 Sets of Lessons*. Londres: E. de Gamabarini.

1748. *Lessons for the harpsichord, opera 2*. Londres: E. de Gamabarini.

1750. *XII English & Italian Songs*. Londres: E. de Gamabarini.

Hélène-Louise Demars

1749. *L'horoscope*. París: Mercure de France (Marzo 40-41)

1752. *Les Avantages du buveur*. París: Le Clerc, Boivin y Demars.

1752. *Hercule et Omphale*. París: París: Le Clerc, Boivin y Demars.

Sophie Friederike Wilhelmine, princesa de Prusia

1754. Seis arias en la ópera *L'huomo* de Andrea Bernasconi.

Fecha desconocida. *Concerto à cembalo obl.*

11.2 Listado de compositoras y sus obras perdidas

Madonna Bellina

Ca. 1550. Cantante, instrumentista y compositora. No sobreviven sus obras. (Copia 2009).

Faustina Borghi

Ca. 1569. Composiciones para órgano. (Bowers 1986).

Laura Bovia

Ca. 1583. Cantante y compositora. No sobreviven sus obras. (Bowers 1986).

Francesca Baglioncella

s. XVI. Compositora de madrigales, no sobreviven sus obras. (Bowers 1986).

Maddalena Casulana

1583. Pieza Nupcial a 5 voces. Munich.

Madrigali Spirituali, 2 libros. (Thomas W. Bridges, Oxford Music Online, 2001).

Francesca Caccini, La Cecchina

1607. *La Stavia*. Pisa. (G. Cusick, Oxford Music Online, 2002).

1611. *La mascherata delle ninfe di Senna*. (G. Cusick, Oxford Music Online, 2002).

1611. *La Tancia*. Se conserva; *La pastorella mia*, acto 2, escena 5. Publicado en; *Il Primo Libro delle musiche à una e due voci*. Florencia: Zanobi Pignoni.

1614. *Il passatempo*. Florencia. Se conserva; *Chi desia di saper*, acto 1, *Io veggio*, acto 3 y *Egloga pastorale Tirsi e Filli*, acto 2, escena 1. Publicado en *Il primo libro delle musiche à una e due voci*. Florencia: Zanobi Pignoni.

1615. *Il ballo delle Zingane*. Florencia. (G. Cusick, Oxford Music Online, 2002).

1619. *La fiera*. Florencia: Palazzo Pitti. (G. Cusick, Oxford Music Online, 2002).

1620. *La serpe*. (G. Cusick, Oxford Music Online, 2002).

1622. *Il martirio di Sant'Agata*. Florencia. (G. Cusick, Oxford Music Online, 2002).

1625. *Rinaldo innamorato*. (G. Cusick, Oxford Music Online, 2002).

1626. *S Sigismondo*. (G. Cusick, Oxford Music Online, 2002).

Caterina Assandra

Antes de 1609. Motetti à due, & tre voci, op. 1. (Bowers 1986)

Francesca Campana

1630. Posiblemente publicó un libro de madrigales; *Primo Libro*, Roma. (John Whenham, Oxford Music Online, 2001).

Claudia Rusca

1630. *Sacri concerti à 1-5 con salmi e canzoni francesi*, Milán. (Robert L. Kendrick, Oxford Music Online).

Maria Cattarina Calegari

1659. *Motetti à voce sola*, Bérgamo. (Robert L. Kendrick, Oxford Music Online, 2001).

Compuso Misas y Vísperas, no sobrevive ninguna de sus obras. (Robert L. Kendrick, Oxford Music Online, 2001).

Chiara Margarita Cozzolani

1640. *Primavera di fiori musicali*, Milán. (Robert L. Kendrick, Oxford Music Online, 2001).

1648. *Scherzi di sacra melodia*, op.3. Venecia. (Robert L. Kendrick, Oxford Music Online, 2001).

No, no no che mare. (Robert L. Kendrick, Oxford Music Online, 2001).

Esther Elizabeth Velkiers

Ca. 1640-1685. Compositora, cantante y clavecinista suiza. No sobrevive ninguna de sus obras. (Julie Anne Sadie, Oxford Music Online).

Elisabeth Jacquet de La guerre

1691. *Le jeux à l'honneur de la victoire*, París. Se conserva el libreto.

Maria Teresa Agnesi

1747. *Il restauro d'Arcadia*, Milán. (S. Hansell y R. L. Kendrick, 2001).

Concierto en mi b. (S. Hansell y R. L. Kendrick, 2001).

Elisabeth de Haulteterre

1740. *Premier livre de sonates*, París. (Bowers y Tick, 1986).

1744. *Concerto à cin*, París. (Mercure de France, Enero, 1744).

1751. Segundo libro de sonatas. (Le Clerc, 1751).

1768. *Deuxième recoil d'airs*, París. (Jane M. Bowers, Oxford Music Online, 2001).

1768. *Recueil de chansons*, París. (Jane M. Bowers, Oxford Music Online, 2001).

Sophie Friederike Wilhelmine, princesa de Prusia

1740. *Argenore*. (D. Ambache y M. F. Schleifer, Oxford Music Online, 2006)

11.3 Listado de compositoras ordenado alfabéticamente

Agnesi, Maria Teresa. Italia, 1720 – 1795.

Aleotti, Vittoria o Rafaella. Italia, ca. 1570 – 1620.

Amalia, Anna, princesa de Prusia. Alemania, 1723 – 1787.

Assandra, Caterina. Italia, ca. 1590 – 1618.

Badalla, Rosa Giacinta. Italia, ca. 1660 – ca. 1710.

Baglioncella, Francesca. Italia, s. XVI

Baptista, Gracia. España, ca. 1557.

Barbara (de Bragança), Maria Teresa. Portugal, 1711 – 1758.

Bellina, Madona. Italia, ca. 1550.

Bembo, Antonia Padoani. Italia, ca. 1640 – ca. 1720.

Bernardi-Bellati, Eleonora. Italia, 1559 – ca. 1627.

Bianca, Maria Meda. Italia, ca. 1665 – 1700.

Bocquet, Anne o Marguerite. Francia, ca. 1700 – después 1660.

Bovia, Laura. Italia, s. XVI

Bon, Anna (Lucia). Italia, 1739, 40 – ca. 1767)

Borghi, Faustina. Italia, ca. 1574.

Caccini, Francesca. Italia, 1586 – después 1637.

Caccini, Settimia. Italia, 1591 – ca. 1660.

Calegari, Maria Cattarina. Italia, 1644 – 1675.

Campana, Francesca. Italia, ca. 1615 – 1665.

Casulana, Maddalena. Italia, ca. 1544 – ca. 1583.

Catharina, Amalia. Alemania, 1640 – 1697.

Charlotte, Philippine, princesa de Prusia. Alemania, 1716 – 1801.

Cesis, Sulpitia. Italia, 1577 – 1619.

Cozzolani, Chiara Margarita. Italia, 1602 – 1676.

Della Pietà, Agata. Italia, antes 1740 – ca. 1800.

Della Pietà, Michelina. Italia, ca. 1700 – 1744.

Della Pietà, Santa. Italia, ca. 1725 – ca. 1750.

Demars, Hélène-Louise. Francia, ca. 1736.

Duarte, Leonora. Bélgica, 1610 – 1678.

Duval, Mlle. Francia, 1718 – después 1775.

Elisabeth, Sophie, duquesa de Brunswick – Lüneburg. Alemania, 1613 – 1676.

Faini, Diamante Medaglia. Italia, 1724 – 1770.

Fedele, Diacinta. Italia, alrededor 1628.

Gambarini, Elisabetta. Inglaterra, 1731 – 1765.

Grazianini, Caterina Benedicta. Italia, principios s. XVIII.

Grimani, Maria Margherita. Italia, principios s. XVIII.

Guédon de Presles, Mlle. Francia, principios s. XVIII – ca. 1754.

Haulteterre (Hauteterre, Hotteterre), Elisabeth de. Francia, 1737 – 1768.

Jacquet de La Guerre, Elisabeth. Francia, 1665 – 1729.

Laurent, Mlle. Francia, alrededor de 1690.

Leonarda, Isabella (Anna Isabella, Leonardi). Italia, 1620 – 1704.

Harvey, Mary (Lady Dering). Inglaterra, 1629 – 1704.

Marcello, Rosanna Scalfi. Italia, 1704, 05 – después 1742.

Massarenghi, Paola. Italia, 1565 – después 1585.

Meda, Bianca Maria. Italia, ca. 1665 – ca. 1700.

Ménétou, Françoise-Charlotte de Senneterre. Francia, 1679 – 1745.

Michon, Mlle. Francia, alrededor de 1670

Moratori Scanabecchi, Angiola Teresa. Italia, 1662 – 1708.

Nascinbeni, Maria Francesca. Italia, ca. 1640 – ca. 1680.

Papavoine (Pellecier), Mme. Francia, ca. 1735 – ca. 1761.

Peruchona, Maria Xaveria. Italia, ca. 1652 – después de 1709.

Philharmonica, Mrs. Inglaterra, ca. 1715.

Pinel, Julie. Francia, entre 1710 – 1737.

Priuli, Marieta Morosina. Italia, alrededor de 1665.

Quinciani, Lucia. Italia, ca. 1566 – ca. 1611.

Quinault, Marie-Anne-Catherine. Francia, 1695 – 1791.

Raschenau, Maria Anna von. Austria, 1644, 50 – 1714.

Ricci de Tingoli, Cesarina. Italia, alrededor de 1597.

Rossi, Camilla de. Italia, ca. 1670 – ca. 1710.

Rusca, Claudia. Italia, 1593 – 1676.

Sicard, Mlle. Francia, alrededor de 1678.

Sessa, Claudia. Italia, ca. 1570 – 1613, 1619.

Strozzi, Barbara. Italia, 1619 – 1677.

Velkiers, Esther Elizabeth. Suiza, ca. 1640 – después de 1685.

Vizzana, Lucrezia Orsina. Italia, 1590 – 1662.

Wilhelmine, princesa de Prusia (Sophie Friederike). Alemania, 1709 – 1758.

11.4 Manuscritos consultados

BERMUDO, Juan, 1549. *Declaración de instrumentos musicales*. Ossuna: por Juan de Leon.

BERMUDO, Juan, 1550. *Arte Tripharia*.

CASULANA, Maddalena, 1568. *Il primo libro di madrigali*. Venecia: Girolamo Scotto.

CASTIGLIONE, Baltasar, 1561. *El cortesano*, (trad. Boscán), Amberes: En casa de la Biuda de Martin Nutio.

CERONE, Pietro, 1613. *El Melopeo y Maestro*. Napoles: Iuan Bautista Gargano.
DELMINIO, Giulio Camilo, 1550. *La idea del teatro*. Florencia: Lorenzo Torrentino.

NASSARRE, Pablo, 1723. *Escuela musica*. Zaragoza: por los Herederos de Diego de Larumbe.

VEGIO, Maffeo, 1444. *De educatione liberorum et eorum claris moribus*.