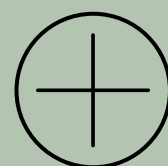




ISABELLA LEONARDA.

CARLOTA FRANCO GOSÁLVEZ





Resumen

El artículo destaca la importancia de visibilizar a las compositoras en la historia de la música, centrándose en Isabella Leonarda, una monja y compositora barroca con un extenso catálogo de obras. Se analiza el contexto en el que las mujeres podían dedicarse a la música, principalmente en conventos, donde muchas lograron desarrollar su arte, aunque bajo restricciones impuestas por la Iglesia y la sociedad patriarcal.

Leonarda, quien llegó a ser abadesa, compuso más de 200 obras y fue pionera en la escritura de sonatas instrumentales. El artículo examina tres de sus composiciones interpretadas en un concierto del CSMA el 8M: Domine, ad adiuvandum me festina, Dixit Dominus y Confitebor, destacando su sofisticación armónica y su equilibrio entre la tradición renacentista y la libertad expresiva barroca.

A través del estudio de su obra, se evidencia la necesidad de incluir más compositoras en el repertorio académico y musical, desafiando la narrativa histórica que las ha relegado al olvido. Leonarda es presentada como un símbolo del talento femenino que ha existido siempre, aunque muchas veces haya sido silenciado.

Palabras clave: Isabella Leonarda, Barroco, compositoras.

Si existe un hecho objetivo sobre la igualdad de género en el ámbito musical es que nos falta normalizar y divulgar las obras compuestas por mujeres. Y no me refiero solo a Clara Schumann, Fanny Mendelssohn o Nadia Boulanger, que son maravillosas, sino que pienso en compositoras barrocas que tenían que enclaustrarse en conventos si querían poder trabajar tranquilas, sin tener que dedicarse solo al marido o contemporáneas a las que se ignora porque parece que la música contemporánea nace y muere con John Cage. Esto lo observamos sin ir más lejos en la lista de obras recomendadas en la prueba de acceso de nuestro conservatorio, el CSMA (Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante). El documento que explica la prueba de acceso de piano, por ejemplo, propone 19 obras distintas para interpretar, de las cuales 19 han sido compuestas por hombres.

Nos falta incluir compositoras, musicólogas, pedagogas y directoras en las guías docentes de todas nuestras especialidades, porque “haberlas, haylas”, pero por mucho que se haya investigado y divulgado al respecto, como suelen afirmar, “ya mucho”, no es suficiente teniendo en cuenta que solo se las interpreta en nuestro conservatorio prácticamente una vez al año. Pensamos que se debe hacer un poco de autocritica y no limitarse a este tipo de eventos, sino que sería necesario mantener esta narrativa todo el año. Dicho esto, estoy enormemente agradecida de poder publicar este artículo en la revista del CSMA (Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante) y de poder dar voz a una música enormemente silenciada durante demasiado tiempo, concretamente la música de Isabella Leonarda. Esta compositora es un ejemplo clave dentro del Barroco y aquí vamos a explorar su figura.

La importancia de la mujer en la composición radica en su aporte a la diversidad y riqueza del repertorio musical. Al rescatar y estudiar las obras de compositoras a lo largo de los siglos, se amplía la comprensión de la historia de la música como las situaciones históricas de las personas desde una perspectiva de género y se desafía la narrativa predominante que excluye sus contribuciones. Además, reconocer el trabajo de mujeres en la composición inspira a nuevas generaciones de creadoras, promoviendo una mayor equidad en la industria musical y asegurando que sus voces sean escuchadas en la actualidad y en el futuro.

Históricamente y para sorpresa de nadie, la composición musical ha sido un campo dominado por hombres, invisibilizando a la mayoría de compositoras, hecho que queda retratado por Sadie en el *New Grove* (1980). Según esta misma entrada del diccionario, a pesar de los obstáculos, las mujeres han encontrado maneras de contribuir significativamente al desarrollo musical, mayoritariamente en entornos religiosos o privados, donde podían explorar su creatividad sin desafiar abiertamente las normas sociales pese a tratarse de entornos muy controlados por las normas religiosas y sociales de cada época.

En pleno Barroco, a las familias aristocráticas les encantaba enviar a sus hijas a los conventos, como quien acomoda un mueble valioso en el mejor rincón de la casa. Esto aseguraba un estatus social respetable para la joven y en ciertos casos eximía a la familia de pagar dote. Tal como explica Walker (1980), la dote era ese sistema tan conveniente en el que la familia de la mujer debía entregar parte de su patrimonio al futuro esposo o al convento, garantizando así su manutención y todos los gastos maritales. Sin embargo, en la cuestión de los conventos, esta no era la única vía. Mientras que en el matrimonio era algo prácticamente obligatorio sobre todo entre las clases acomodadas, en los conventos y monacatos había ciertos grupos de mujeres que se libraban de este pago.

Tal como expone Manson (2010), el cargo más alto al que podían aspirar estas músicas celestiales era el de abadesa o madre superiora, cargo que ocupó Leonarda en un convento en Novara, al norte de Italia, aunque la mayoría de monjas no pasaban de vicaria de coro, un puesto por debajo de maestra de capilla y dos por debajo de madre superiora. Las capillas musicales monásticas, lejos de ser aburridas, contaban con una buena colección de instrumentos y monjas tañedoras que, a juzgar por las composiciones que dejaron, bien podrían haber dado cátedra a muchos músicos de la época.

Tampoco pretendemos idealizar los conventos ni los monacatos, ya que estos, desde una perspectiva feminista y musicológica actual, eran espacios mediados por la religión y los sistemas religiosos de la época. Aunque muchas monjas desarrollaron una notable actividad musical, su encierro no solía ser una elección libre, sino una imposición familiar y social. Su creatividad estaba restringida por la Iglesia, que regulaba su producción musical y les impedía, en muchas ocasiones, aunque no en todas, recibir reconocimiento comparable al de los compositores hombres. Como indica Monson (1995), los conventos no eran solo lugares de encierro, sino también de producción musical donde las monjas «desarrollaron un repertorio sorprendentemente rico y sofisticado».

Leonarda alcanzó el cargo de abadesa (el máximo para una mujer, como ya se ha comentado), aunque la mayoría de las monjas no superaban el rango de vicaria de coro, que está por debajo de maestra de capilla. Como dice Bowers (1986), la producción musical femenina en conventos «era a la vez una manifestación de talento y una prueba de las limitaciones impuestas por la sociedad». Aunque muchas monjas tuvieron una notable proyección musical, su aislamiento no solía ser una elección libre, sino una imposición familiar y social. Su creatividad estaba limitada por la Iglesia, que controlaba su producción musical y les impedía recibir el reconocimiento equivalente al de los compositores hombres. Cusick (2009) ha estudiado cómo las monjas compositoras debían «[...] navegar entre la obediencia y la autoexpresión musical [...]», mostrando las contradicciones de su situación.

Lejos de ser comunidades igualitarias, los conventos mantenían jerarquías de clase: las monjas de familia noble ocupaban los puestos más altos, mientras que las de origen humilde eran relegadas a tareas serviles, incluso en el ámbito musical. Por ejemplo, en el artículo «La función económica y social del trabajo de las monjas indígenas»; se describe una jerarquización vertical en los conventos femeninos de la Nueva España, donde la abadesa constituía la figura de mayor poder, seguida por las monjas de velo negro, las monjas legas, las novicias, las donadas, las sirvientas y las esclavas.



Esta estructura reflejaba una división de labores basada en el estatus social y económico de las monjas. Además, aunque algunas lograron cargos como maestra de capilla, su autoridad no iba más allá de las paredes del convento ni desafiaba el orden patriarcal. Su trabajo artístico se justificaba como devoción, no como una forma válida de creación independiente. Este artículo parte de la transcripción de tres obras de Isabella Leonarda que se interpretaron el 8M (8 de marzo de 2025) en el CSMA. Estas han sido transcritas por Eduardo Melero y Álvaro Mondragón como parte de su proyecto de editorial musical. También se hizo una breve ponencia previa al concierto cuya investigación y redacción estuvo a mi cargo.

Isabella Leonarda es la prueba viviente de que las mujeres siempre han tenido habilidad para la composición, aunque el mundo se haya empeñado en ignorarlas. En pleno siglo XVII, cuando la música era un club casi exclusivo de hombres con peluca y aires de superioridad, ella se coló con más de 200 obras y dejó claro que el talento musical no tiene género. Su *Sonate da chiesa*, Op. 16 (1693) es una de las primeras colecciones de sonatas escritas por una mujer, lo que la convierte en una auténtica pionera.

Por eso, Isabella Leonarda es una representante ideal para hablar del papel de la mujer en la composición. No solo rompió moldes en su época, sino que su legado sigue resonando siglos después. Su historia es un recordatorio de que el talento femenino siempre ha existido, aunque muchas veces haya tenido que ocultarse detrás de hábitos o del anonimato.

En este panorama es donde encontramos a unas monjas bastante adelantadas a su tiempo, como Claudia Rusca (1593–1676), Lucia Quinciani (fl. 1611), Bianca Maria Meda (c. 1665–1700), Sulpitia Ludovica Cesis (1577–c. 1617), Caterina Assandra (c. 1590–c. 1618) o Maria Xaveria Perucona (c. 1652–c. 1709). Estas monjas no solo se limitaban a rezar, sino que se metían de lleno en la creación musical, tanto instrumental como polifónica, demostrando que en los conventos había más que campanas sonando.

Como ya hemos comentado, el convento era uno de los pocos espacios donde una mujer podía dedicarse a la música de manera sistemática. Sin embargo, no era el único. Existen figuras como Barbara Strozzi (1619–1677) o Francesca Caccini (1587–1641) con su *La liberazione di Ruggiero* (1625), una ópera barroca, una de las compositoras más destacadas del primer Barroco, que lograron desarrollar sus carreras fuera del ámbito religioso.

Las mujeres compositoras de la época podían también a veces aprovechar el apoyo aristocrático, mientras que algunas mujeres nobles o de familias influyentes lograban tener carreras como compositoras o intérpretes en círculos privados. También había la opción de pertenecer a academias musicales, aunque de manera muy limitada. En ciertos casos, las mujeres se involucraban en la música de forma indirecta a través de su pertenencia a familias de músicos, recibiendo educación de sus padres o hermanos.

Y claro, mientras los compositores del Barroco tardío (1700–1750) como Vivaldi o Corelli dejaban su marca con sonatas y conciertos para violín (la figura principal del siglo XVIII), Isabella, quien vivió en la inestable península itálica donde la economía veneciana ya estaba bastante débil según Nieto-Carmago (2022), se estableció como una figura destacada entre las monjas compositoras. Así que, mientras la ópera italiana y los conciertos en Londres o París llenaban los auditorios, en un convento veneciano Isabella Leonarda lograba combinar la devoción religiosa con una pasión musical que, a pesar de tener obstáculos, mostró que la creatividad femenina también podía hacerse notar, aunque no fuera en los grandes escenarios.

Imaginemos ser una mujer en el siglo XVII, rodeada de clérigos, reglas estrictas y un mundo musical controlado por hombres. ¿Dejar la música? Nunca. Isabella Leonarda no solo creó más de 200 obras, sino que fue una de las pocas mujeres de su tiempo que consiguió publicarlas. Y todo esto desde un convento. Nacida en 1620 en Novara, en la actual Italia, Isabella ingresó a los 16 años en el convento de las ursulinas, pero en vez de limitarse a rezar y bordar, decidió que también se dedicaría a escribir música celestial (y no en sentido figurado). Alcanzó el puesto de madre superiora y nunca permitió que la clausura la apartara de su arte. Su música incluye desde motetes hasta sonatas instrumentales, destacando por su expresividad y solidez estructural. Sus composiciones muestran un equilibrio entre la tradición renacentista y la libertad expresiva barroca.



Durante el Barroco (1600-1750) hubo un gran debate entre la prima pratica y la seconda pratica. La prima pratica, representada por compositores como Palestrina, seguía las reglas estrictas del contrapunto renacentista. Se evitaban las disonancias y la estructura armónica se basaba en una melodía clara. Por otro lado, la seconda pratica, defendida por Monteverdi, buscaba mayor expresión en la música. Aquí las disonancias podían usarse de forma más libre, siempre que estuvieran justificadas por la expresión del texto. Este enfoque llevó a una mayor independencia de las melodías y a un cambio en la forma de componer. Como dice Stras (2018), «las composiciones de las monjas italianas del siglo XVII muestran un mundo musical más amplio de lo que la historia tradicional ha reconocido».

Leonarda, aunque se sitúa dentro del *stylo antico*, adoptó ciertas características de la seconda pratica, como la mayor libertad en la relación entre texto y música y el uso de disonancias expresivas. Su obra representa una combinación de ambas corrientes.

Las tres obras que he analizado de esta compositora y que han transcrito Eduardo Melero y Álvaro Mondragón son de *stylo antico*. Concretamente son *Domine, ad adiuvandum me festina* (1698), *Dixit Dominus* (1698) y *Confitebor* (1698) de Isabella Leonarda, compositora destacada en el ámbito de la música sacra del siglo XVII.

»Through music analysis of selected works by Leonarda and Peruchona, their musical intelligence and aesthetics are rediscovered and better understood» (Yong, 2022, pg 10)1.

La primera obra, *Domine, ad adiuvandum me festina* (1698), es un ejemplo de los *Salmi concertati*, género típico del periodo. Escrita para cuatro voces con acompañamiento instrumental de violines, violón o tiorba y bajo continuo con órgano, presenta una estructura concertante que alterna entre unas secciones más homofónicas y otros pasajes contrapuntísticos. Armónicamente predomina el sistema tonal con progresiones propias del Barroco, destacándose el uso frecuente de cadencias perfectas y semicadencias. El bajo continuo desempeña un papel esencial en la base armónica. Históricamente, esta pieza se inscribe dentro de la tradición de la música sacra italiana del siglo XVII, con influencias de Monteverdi y Carissimi, y forma parte de la *Opera XIX* de Leonarda, publicada en 1698, en un periodo de transición hacia el estilo galante. A nivel melódico, la obra exhibe saltos de tercera y cuarta, con progresiones cromáticas típicas de la época.

Su contrapunto, aunque simple, se basa en imitaciones entre las voces y en una relación estructurada entre las voces y los instrumentos. El texto, tomado del Salmo 70, enfatiza la urgencia de la súplica mediante ritmos vivos y cambios dinámicos.

La segunda obra, *Dixit Dominus* (1698), sigue la estructura de un motete barroco, con alternancia entre secciones solistas y corales. Su instrumentación es similar a la anterior, con violines y continuo en el acompañamiento vocal, y presenta secciones contrastantes en tempo y textura. En el plano armónico, se observan progresiones de quintas y modulaciones a tonalidades cercanas, con el uso de disonancias controladas en las cadencias para generar tensión y resolución. Asimismo, algunas secciones incluyen pasajes en estilo fugado. Históricamente, el texto del *Dixit Dominus*, tomado del Salmo 110, ha sido ampliamente musicalizado en la tradición sacra, con ejemplos notables en las obras de Vivaldi y Händel. La versión de Leonarda sigue un enfoque barroco temprano, aunque con algunos gestos renacentistas, con un gran énfasis en la declamación textual. Melódicamente priman los intervalos de segundas y terceras en pasajes melismáticos, alternando entre movimiento conjunto y saltos amplios en las cadencias. La relación entre música y texto se refuerza mediante repeticiones y variaciones en la textura vocal.

Finalmente, *Confitebor* (1698), se inscribe en el género de los salmos concertantes, con alternancia entre secciones solistas y corales. Su instrumentación sigue la línea de las otras piezas, y se destacan contrastes dinámicos y cambios de tempo que realzan la expresividad del texto. En el ámbito armónico, la obra se mantiene dentro del marco tonal barroco, con modulaciones bien definidas, el uso de retardos y notas de paso que aportan expresividad, y una estructura armónica más elaborada en comparación con las otras piezas del programa. Históricamente, *Confitebor* (1698) forma parte del repertorio sacro de Leonarda, compuesto para conventos y liturgias, y refleja la influencia del estilo policoral veneciano, adaptado a un formato más reducido. A nivel melódico, se observa un amplio uso de segundas aumentadas y cuartas justas en las voces superiores, con un carácter más ornamentado.



El texto, tomado del Salmo 111, enfatiza la acción de gracias a Dios, destacándose su musicalización a través de cambios de textura y repeticiones estratégicas. En el plano rítmico, predomina el pie dactílico (larga-corta-corta), confiriendo fluidez y un carácter declamatorio, mientras que la aparición de espondeos (larga-larga) refuerza la expresividad de ciertas frases del texto.

Isabella Leonarda falleció en 1704, pero su música sigue presente en la actualidad, desafiando el olvido y recordándonos que siempre ha habido mujeres brillantes, solo que el mundo tardó en reconocerlo. En conclusión, estas tres obras representan ejemplos significativos de la música sacra barroca, evidenciando un tratamiento sofisticado de la relación entre texto y música, así como un dominio estructural, armónico y melódico que refuerza la expresividad y la funcionalidad litúrgica de cada composición.

Notas al pie:

1 Es a través del análisis musical de una selección de obras de Leonarda y Peruchona como se redescubren y entienden mejor su inteligencia y estética musicales. (Yong, 2022, pg 10)



Bibliografía

Libros:

- Bowers, J. *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150–1950*. University of Illinois Press, 2001.
- Cusick, S. G. *Francesca Caccini at the Medici Court: Music and the Circulation of Power*. University of Chicago Press, 2009.
- Grove, G., y Sadie, S., eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers, 1980.
- Monson, C. *Nuns Behaving Badly: Tales of Music, Magic, Art, and Arson in the Convents of Italy*. University of Chicago Press, 2010.

Artículos en revistas:

- Morales, L. «Ángeles y anónimas: la profesión de monja música y sus límites». *Hipogrifo*, vol. 9, n.º 2, 2021, pp. 327-343.
- Nieto-Camargo, G. E. «La función económica y social del trabajo de las monjas indígenas». *Revista de Especialización en Estudios de Género*, vol. 4, n.º 1, 2022. Disponible en: https://www.depfe.unam.mx/especializaciones/revista/4-1-2022/05_GE_Nieto-Camargo_2022.pdf.

Documentos en línea:

- Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante. *Estructura y contenido de la prueba de acceso específica a primero de grado superior de enseñanzas artísticas de música. Especialidad: Interpretación: Piano*. Alicante, 2025. Disponible en: https://www.csmalicante.com/files/Acceso/prueba_piano.pdf.

Tesis o investigaciones académicas:

- Yong, M. *The Style, Analysis, and Performance Practices of Selected Choral Works by Isabella Leonarda*, 2022.