



**“ANNA ISABELLA  
LEONARDA  
(1620 - 1704):  
400 ANIVERSARIO DE  
LA BRILLANTE  
COMPOSITORA DEL  
BARROCO ITALIANO”**

**Sandra Soler**  
Universitat de Barcelona

---

**ANNA ISABELLA LEONARDA (1620 - 1704): 400TH ANNIVERSARY OF THE BRILLIANT  
COMPOSER OF THE ITALIAN BAROQUE**

## RESUMEN

Anna Isabella Leonarda nació en la localidad italiana de Novara, a 40 km de Milán, en el seno de una familia nobiliaria. Tomó los votos a la edad de 16 años (1636) y junto con algunas de sus hermanas fue monja en el convento Sant'Orsola en Novara. Isabella Leonarda fue el nombre elegido por ella misma cuando se convirtió en monja de las Ursulinas. Su familia mantuvo estrechos lazos con Sant'Orsola como benefactores. Isabella ocupó varios cargos de autoridad a lo largo de su vida en el citado convento: como madre (1676), superiora (1686), madre vicaria (1693), y consiglieria (1700) (Carter, 2002). Una vez alcanzó tal cargo, pudo dedicar más tiempo a la composición. Así, la mayoría de las monjas tenían la obligación de realizar tareas menores en horarios fijos. Sin embargo, la dedicación de su Opus 10 ofrece una visión contradictoria, pues se disculpa por la debilidad de sus obras, exponiendo que las escribió en las horas dedicadas al descanso para no descuidar sus deberes. Posiblemente hizo de la composición un vehículo para la expresión de su intensa devoción.

## PALABRAS CLAVE

Mujeres, Monja, Sociedad, Música, Compositora

## ABSTRACT

Anna Isabella Leonarda was born in the Italian town of Novara, 40 km from Milan, into a noble family. She took her vows at the age of 16 (1636) and together with some of her sisters was a nun in the convent of Sant'Orsola in Novara. Isabella Leonarda was the name chosen by her when she became a nun of the Ursulines. Her family maintained close ties with Sant'Orsola as benefactors. Isabella held various positions of authority throughout her life in the convent: as mother (1676), superior (1686), vicar (1693), and consiglieria (1700) (Carter, 2002). Once she reached such a position, she was able to devote more time to composition. Thus, most of the nuns were obligated to perform minor tasks at fixed times. However, the dedication of her Opus 10 offers a contradictory vision, since she apologizes for the weakness of her works, exposing that she wrote them during the hours dedicated to rest so as not to neglect her duties. Possibly he made of the composition a vehicle for the expression of his intense devotion.

## KEYWORDS

Women, Nun, Society, Music, Composer

# ANNA ISABELLA LEONARDA (1620 - 1704): 400 ANIVERSARIO DE LA BRILLANTE COMPOSITORA DEL BARROCO ITALIANO

---

**Sandra Soler**  
Universitat de Barcelona

## INTRODUCCIÓN

Su padre, Giannantonio Leonardi (1584-1640), llevaba el título de decurión, lo que significaba que tenía obligaciones legales que cumplir en la ciudad. Su familia era de buena reputación, ya que dos de sus hermanos ocuparon puestos en la catedral, mientras que al menos dos hermanas fueron monjas en el mismo convento que ella, y al igual que Leonarda, también ascendieron en las filas del convento. Los Leonardi fueron una antigua y prominente familia de Novara y entre sus miembros hubo importantes funcionarios de la iglesia y de la sociedad civil y caballeros palatinos. El padre de Isabella, quien tenía el título de conde, era un gran experto en leyes. (Carter, 1988). Como era costumbre en su época, la mayoría de los hijos e hijas se enviaban a servir a la iglesia, dejando sólo a los primogénitos en la familia.

**Imagen 1.** Retrato de Isabella Leonarda del árbol genealógico de su familia<sup>1</sup>.



---

<sup>1</sup> Sadie, Julie Anne; Smuel, Rhian. The Norton Groven Dictionary of Women Composers p. 233

Estudió composición con Gasparo Casati, quien fuese maestro de capilla de la catedral de Novara desde 1635 a 1641 y músico de quien poco se conoce a cerca de su vida y obra. Las Ursulinas fueron una orden de enseñanza y el convento llevaba el título de Collegio, por ello es probable que hubiese sido una institución de enseñanza en la que Isabella probablemente habría recibido algún tipo de educación. Tal suposición proviene del hecho de que la incluyó en una de sus colecciones publicadas en 1640, cuando Isabella tendría veinte años. Aunque no se menciona que Gasparo sea el maestro de Isabella en ninguna otra parte, la tradición de incluir la composición de un estudiante en la publicación de su maestro lo hace parecer probable. Así pues, en el Tercer Libro de los Sagrados Conciertos Terzo libro desacri concerti publicado en 1640, se encuentran varias obras dedicadas por el autor Al Reverendo Padre". D. Sebastiano Contarini abbate di Santo Ambrogio Maggiore di Milano, Conte di Campione, Limonta, et Civenna, así como también dos motetes de M. rev. signora Isabella Leonarda Vergine nella Congregatione di S. Orsola di Novara. Es decir, las piezas vocales Ah Domine lesu y Sic ergo anima, ambas para contralto y tenor. Estas son las primeras composiciones de las que en la actualidad se conoce la autoría de Isabella Leonarda.

Aunque poco sabemos de la labor como docente de Isabella, en 1658 se la menciona como profesora de música y madre y secretaria del convento (Carter, 1988). De sus consecuentes composiciones publicadas en 1686, 1693, 1695, 1696 y finalmente 1700 podemos deducir que ascendió posiciones en el convento desde la Vicaría Madre hasta Superiora y finalmente Consiglieria en 1700.

El hecho que Isabella dedicara obras a monjas pertenecientes a otros conventos y órdenes religiosas demuestra que no estaba confinada a su orden, como ocurría a menudo en este periodo. La mayor parte de monjas que se dedicaron a la composición escribieron obras de música vocal (motetes, madrigales...). Este no fue el caso de Isabella Leonarda, quien a pesar de componer fundamentalmente música vocal religiosa (también escribió algunas canciones sagradas en solitario con letras en lengua vernácula), la monja italiana escribió también música instrumental a la manera de la música barroca italiana.

**Imagen 2.** Inicio de la Sonata Duodécima a partir de la primera edición de 1693.



La emancipación de la música instrumental que había iniciado durante el Renacimiento alcanza su culmen en el Barroco, periodo en el que se alcanzan un doble estilo en la música instrumental. Por una parte un estilo de ejecución y por otra un tipo de composición apropiado para cada tipo de instrumento. El desarrollo de la música instrumental del Barroco está además definido y condicionado por la perfección en la fabricación de los instrumentos y por las innovaciones de tipo compositivo, estas últimas asociadas a los diferentes planteamientos estético-musicales que fueron surgiendo (Bianconi, 1986).

Isabella fue la más prolífica de todas las compositoras hasta ese momento y publicó más de doscientas composiciones. Fue una compositora muy apreciada en su ciudad natal, aunque muy poco conocida en otras partes de la península itálica y por supuesto de Europa. Sus composiciones publicadas abarcan un período de unos 60 años que comenzó con los diálogos de 1640 y terminó con la voz solista Mottetti de 1700.

Tenía más de 50 años cuando empezó a componer regularmente y fue entonces cuando publicó las obras que conocemos en la actualidad: 22 Motetes, 18 Conciertos Sagrados, 12 Sonatas (para 1, 2 3 y/o 4 instrumentos), 17 Misas y 11 Salmos de Concierto. La mayoría de sus obras son motetes sagrados (a veces con el acompañamiento de uno o dos violines) pero también hay algunas sonatas instrumentales.

Durante las primeras décadas del siglo XVII, las mujeres cantantes alcanzaron la cúspide de la profesión. Fueron muy buscadas, muy bien pagadas y ampliamente aclamadas por sus actuaciones musicales. La mayoría de sus piezas vocales fueron escritas para una, dos, tres y/o cuatro voces. Isabella compuso también Magnificats, antífonas dedicadas a la virgen María (tenía especial devoción a la virgen y usó una doble dedicación encara volumen de sus trabajos: a la virgen y a la humanidad).

No todos las monjas compositoras de este periodo fueron conocidas como cantantes o instrumentistas. Además, no todos los conventos en los que se producía y/o instruía música tuvieron una reputación musical distinguida. La compositora más prolífica de todas las monjas fue sin duda alguna Isabella Leonarda. Vivió en el mencionado Collegio di Sant'Orsola de Novara durante muchos años antes de empezar a componer regularmente. Por lo tanto, no parece probable que su prodigioso trabajo en composición después de 1670 se inspirara en la excelencia del conjunto musical de Sant'Orsola. No obstante, en el colegio se le dio la oportunidad de interpretar sus obras y en una de sus publicaciones ensalzó especialmente a dos de sus cantantes. Aparte de los dones de Leonarda, la influencia y el estudio de la música polifónica en los conventos italianos fue profunda. En estas instituciones existía un ambiente propicio para la creatividad musical de las mujeres. Del mismo modo que en la Edad Media, los conventos proporcionaban a las religiosas estímulos y salidas para la creatividad artística que no estaban al alcance de la mayoría de los demás mujeres.

Muchas de las mujeres que procedían de familias nobles probablemente estudiaron música porque se consideraba que era lo apropiado. Fundamentalmente a las mujeres pertenecientes a familias nobiliarias se las educaba para ser buenas esposas y amas de casa o para dedicarse a la vida religiosa en conventos (Kelso, 1956).

A principios del siglo XVII la música italiana distinguía entre Prima prattica y Seconda prattica. La Prima prattica (en italiano, "primera práctica") se refiere a la música barroca antigua

que seguía el estilo del célebre compositor Palestrina (1525-1594), o al estilo codificado por Gioseffo Zarlino (1517-1590). Se contrasta con la música de la *Seconda prattica*, que seguía los nuevos modelos compositivos. Ambos términos surgieron durante la controversia entre Claudio Monteverdi y G.M. Artusi durante los primeros años del siglo XVII sobre el nuevo estilo de composición y, en particular, el tratamiento de la disonancia. Monteverdi, en su quinto libro de madrigales afirma no seguir los preceptos de la antigua escuela, sino que se guía por lo la *seconda prattica*. A partir de Monteverdi en adelante, la música antigua o *stile antico*, era equivalente a la renacentista, y la nueva o *stile moderno* a la barroca. Las nuevas formas creadas a principios del siglo XVII tales como la suite, la sonata, el concierto, exponentes todos ellos del *stile moderno*, conocieron un considerable impulso durante el Barroco medio y tardío. Durante la primera mitad del siglo XVII, estas formas nuevas convivieron con géneros musicales surgidos en el Renacimiento y que por tanto son tributarios del *stile antico*. Son, por ejemplo, las formas basadas en la imitación, como, la canzona, el *ricercare*, el *capriccio* o la fantasía entre otras. El antiguo estilo no se dejó de utilizar aunque se preservó como un segundo lenguaje sobretodo en el repertorio de música sacra.

En general, el *stilo moderno* no estaba disponible para las mujeres, sin embargo, Leonarda fue educada en el contrapunto formal utilizándolo en algunas de sus piezas (Bowers and Tick 1986, pp.128). Su estilo, el cual era similar al de otros músicos contemporáneos suyos del norte de Italia está íntimamente relacionado con el texto religioso que siguen sus obras. El uso intrincado de las armonías de Leonarda es un ejemplo de su influencia en el cultivo de la música polifónica en Sant'Orsola. Este estilo propiciaba un amplio espacio para la creatividad de la músico, permitiendo posteriormente al ser ejecutada la obra el intérprete pudiese improvisar y ornamentar las piezas musicales. Sus composiciones tienen elementos de ambos estilos aunque están más cerca del *stilo antico* en sus obras vocales sagradas y más cerca del *stilo moderno* en sus obras instrumentales.

## PUBLICACIONES

Aunque el género musical que más publicó Leonarda fue el motete solista, la mayoría de sus notables logros históricos provienen de sus sonatas ya que fue la primera mujer en publicar sonatas, componiendo muchas a lo largo de su vida. Además de publicadas, sus sonatas 1, 2 3 y 4 Op. 16, han sido también registradas por la Cappella musicale del Duoma di Novara.

A finales del siglo XVI y principios del XVII, los estilos instrumental y vocal comienzan a diferenciarse entre sí. Por primera vez en la historia de la música, la música instrumental rivalizará tanto en cantidad como en contenido con la música vocal. Ello se debió fundamentalmente al perfeccionamiento de los instrumentos.

Las sonatas de Opus 16 fueron publicadas en 1693, cuando Isabella tenía 73 años, pero probablemente las había compuesto antes. La primera edición es un ejemplo de impresión musical de tipo móvil<sup>2</sup>, donde cada nota y su bloque de líneas de pentagrama se imprimen

---

<sup>2</sup> Petrucci (Fossombrone, 1466 - Venecia, 1539) fue el primer impresor que utilizó tipos móviles, el primer impresor en producir en cantidades, el primero cuya imprenta se dedicaba únicamente a la música y el responsable de la primera impresión de música polifónica, que fue el estilo predominante de la época.

a partir de un bloque individual de tipo metálico, con las filas de cada página ensambladas por la impresora a partir de la combinación apropiada de bloques. Esta era una forma rápida y barata de imprimir música en tiradas relativamente cortas. Sin embargo, dificulta su lectura y no permite añadir otras anotaciones en la partitura (aunque a veces se añadieron a mano). En el momento en que se publicaron existían formas de impresión mejoradas. Por ello, el que encontremos la sonata publicada con esta impresión más económica indica el limitado presupuesto para su producción.

No se sabe con certeza cuándo se publicaron sus dos primeros libros, pero después de 1670 sus obras aparecieron con frecuencia, a veces incluso en una sucesión anual. Entorno a 1700, año en que cumplió ochenta años, ya había producido veinte asombrosos libros de música, incluyendo motetes solistas, motetes y conciertos sagrados para dos a cuatro voces, letanías, misas y música para las vísperas. En 1963 también fue la primera mujer en publicar sonatas en trío para violines y bajo continuo, así como una sola sonata solista (Stewart, 1981).

En general, la mayoría de las mujeres no tuvieron acceso a puestos profesionales en el ámbito de la música como cantantes, e incluso en este ámbito sus actividades estuvieron restringidas. Esta grave exclusión ocupacional contribuye a explicar el limitado número de géneros musicales a los que contribuyeron las mujeres durante el período en cuestión. En todo el campo de la música instrumental, por ejemplo, sólo dos mujeres italianas, Prioli y Leonarda, son conocidas por haber hecho contribuciones musicales, y cada una de ellas publicó una sola colección de su música. El hecho de que este inicio tardío de las mujeres en la escritura de música instrumental estuvo fuertemente ligado a su exclusión de los trabajos como instrumentistas parece estar demostrado por el hecho de que la mayoría de los hombres que componían música instrumental eran instrumentistas de profesión durante al menos una parte de sus carreras.

Sabemos, por ejemplo, que ciertas obras de Francesca Caccini fueron recibidas con gran aprobación, y en París la composición de Isabella Leonarda fue tan apreciada por el bibliófilo, enciclopedista y compositor Sébastien de Brossard que anotó en el catálogo de su colección de música: *Todas las obras de esta ilustre e incomparable Isabella Leonarda son tan bellas, tan graciosas, tan brillantes y al mismo tiempo tan tan sabias, que mi gran pesar es no tenerlas todas*<sup>3</sup>.

## PUBLICACIONES

### Magnificat Dall'Op. VIII – 1678

Se trata de una obra escrita para cuatro voces (soprano, alto, tenor y bajo) cuyo texto en latín narra la visita de la Virgen María a su prima Isabel. 45 años después, en 1723 el compositor Barroco alemán Johan Sebastian Bach (1685-1750) utilizó de nuevo el mismo texto del Magnificat en la ciudad de Leipzig. Este texto solía interpretarse antes de las misas en las grandes festividades y es menos extenso que una cantata y además de los citados autores ha sido utili-

<sup>3</sup> Sébasrien de Brassard, Catalogue des livres de musique, p. 155. París, Bibliothèque nationale.

zados por numerosos compositores a lo largo de la historia de la música tales como Palestrina, Monteverdi, Schubert, Liszt...

Johan Sebastian Bach compuso cuatro himnos navideños en mi bemol mayor y posteriormente reescribió la partitura en re mayor, eliminó los himnos navideños y le añadió trompetas siendo ésta la versión que nos ha llegado en la actualidad.

Se observa en la obra un gran equilibrio entre las voces. Por otro lado, se alcanza una síntesis entre la claridad musical y las características de la música profana italiana, con partes homófonas y ritmos de danza, se funden con el arte contrapuntístico. Debe tenerse en cuenta que la claridad y sencillez de la pieza, teniendo en cuenta que se trata de una obra vocal religiosa, podrían estar influenciadas con las decisiones del Concilio de Trento. Este fijó los criterios de un nuevo estilo musical el cual se reflejó en la música de Palestrina. Estas normas excluyeron los préstamos del arte profano y las sofisticaciones técnicas. Buscó la vuelta a un lenguaje claro que preservara la inteligibilidad de las palabras. Ello se debió a la excesiva presencia del espíritu profano en la música religiosa, la compleja polifonía que impedía la comprensión del texto y el excesivo uso de instrumentos para acompañar al canto litúrgico (Reese, 1988).

El Magnificat Op.8 de Isabella Leonarda encarna la vitalidad del texto litúrgico que lleva el mismo título, el cual expresa la alegría de María al ver la encarnación de Jesús. En el Barroco era común representar las pasiones de los textos, desarrollando así varias técnicas para plasmar tales elementos (los cuales son muchas veces objeto de estudio de la semiótica). En esta obra, encontramos diversos elementos que apuntan a esta voluntad de representar el contenido del texto. Está escrita en la tonalidad de Re Mayor y esta impera durante toda la obra (en el Barroco, era considerada la tonalidad de la gloria), con sólo pequeñas alteraciones propias de las tonalidades cercanas como La Mayor, pero básicamente anecdóticas y que dan a la pieza un carácter poco modulando. Leonarda usa una constante reafirmación del centro tonal a partir de unas cadencias claras, austeras y contundentes, el uso de un contrapunto imitativo sencillo (que no simple) evita contrastes armónicos y dirige la atención al juego que ese establece entre las voces (pequeños cánones y diálogos). Estos elementos enfatizan el texto y permiten al oyente entender el texto en todo momento, es decir, prioriza la accesibilidad al contenido litúrgico a la vez que evita similitudes con la música profana (seguramente fruto de la Contrarreforma) y mantiene esta pureza. La técnica compositiva de Leonarda se aleja del *stile antico* y se acerca más al estilo de la *seconda pratica* más característico de Claudio Monteverdi. A diferencia del estilo madrigalista de éste, (quien a menudo intenta destacar conceptos y palabras relevantes de los textos) Leonarda mantiene una homogeneidad en cuanto a textura y color durante toda la pieza, evitando énfasis más allá de los propios de la interpretación de la música de la época. Se denota un esfuerzo por mantener la austeridad y el claro mensaje de alegría y esplendor del texto. Comparando la variedad de recursos que se pueden ver en sus obras instrumentales donde ya se denota claras influencias del *stile moderno*, Leonarda toma la decisión compositiva (posiblemente debido a las implicaciones y creencias religiosas relacionadas con su *modus vivendi*) de dejar de lado los ornamentos y las peripecias compositivas para dar al motete un aspecto claro y sereno.



### Imagen 3. Magnificat Dall Op. VIII de Isabella Leonarda

Magnificat  
Dall'Op. VIII - 1678  
Isabella Leonarda

Canto  
Ma gni - fi - cat a - ni - ma me - a, A - ni - ma

Alto  
Ma gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi -

Tenor  
Ma gni - fi - cat a - ni - ma me - a,

Bass  
Ma gni - fi - cat a - ni - ma me - a, a - ni - ma

#### **CORO**

Magnificat anima mea Dominum,

#### **ARIA (Contralto)**

Et exultavit spiritus meus,  
in Deo salutari meo.

#### **ARIA (Soprano)**

Quia respexit humilitatem ancillae suae,  
ecce enim ex hoc beatam me dicent  
omnes generationes.

#### **ARIA (Bajo)**

Quia fecit mihi magna qui potens est,  
et sanctum nomen eius.

#### **DÚO (Contralto, Tenor)**

Et misericordia eius a progenie in progenies,  
timentibus eum.

#### **CORO**

Fecit potentiam in brachio suo,  
dispersit superbos mente cordis sui.

#### **ARIA (Tenor)**

Deposuit potentes de sede,  
et exaltavit humiles.

#### **CORO**

Glorifica mi alma al Señor,

#### **ARIA (Contralto)**

y mi espíritu se regocija en Dios,  
mi salvador.

#### **ARIA (Soprano)**

Porque miró la humildad de su sierva,  
me llamarán bienaventurada  
todas las generaciones.

#### **ARIA (Bajo)**

Porque hizo en mí grandes cosas  
el Omnipotente, es santo su nombre.

#### **DÚO (Contralto, Tenor)**

Su misericordia va de generación  
en generación para los que le temen.

#### **CORO**

Empleó la fuerza de su brazo y alejó a  
los soberbios de pensamiento de su corazón

#### **ARIA (Tenor)**

Derribó los tronos de los poderosos  
y exaltó a los humildes.

### **ARIA (Contralto)**

Esurientes implevit bonis,  
et divites dimisit inanes.

### **CORO Y TRÍO (Sopranos, Contralto)**

Suscepit Israel puerum suum,  
recordatus misericordiae suae.

### **CORO**

Sicut locutus est ad patres nostros,  
Abraham et semini eius in saecula.

Gloria Patris et Filio  
et Spiritui Sancto.

Sicut erat in principio et nunc et semper,  
et in saecula saeculorum.  
Amen.

### **ARIA (Contralto)**

Colmó de bienes a los hambrientos  
y a los ricos dejó con las manos vacías

### **CORO Y TRÍO (Sopranos, Contralto)**

Acogió a Israel, su siervo,  
acordándose de su misericordia.

### **CORO**

Como prometió a nuestros padres,  
a Abraham y a su descendencia por siempre.

Gloria al Padre y al Hijo  
y al Espíritu Santo.

Como era en el principio,  
y ahora y siempre,  
por los siglos de los siglos. Amén.

## **Sonata Prima para 4 instrumentos Op. 16**

El uso del término sonata a inicios del barroco fue algo indeterminada. En su aceptación estaba una contraposición a tocata para instrumentos de tecla y cantata para voces, por lo que sonata se refería a una composición cuyo fin era ser interpretada por instrumentos (Palisca, 1983). En un principio las sonatas fueron interpretadas fundamentalmente por instrumentos de viento, pero tras el auge de los instrumentos de arco este término pasó a ser casi exclusivo de composiciones para instrumentos de cuerda frotada. Su relación con la canzona es evidente en tanto que utilizan un contrapunto imitativo similar y con secciones bien definidas aunque la diferencia está en que las sonatas estaban escritas para uno o dos instrumentos melódicos con bajo continuo, mientras que la canzona estaba escrita a cuatro voces (Price, 1993).

**Imagen 4.** Sonatas op. 16 para 4 instrumentos de Isabella Leonarda



Después de 1630, las palabras sonata y sinfonía se utilizaron con mayor frecuencia para designar composiciones instrumentales autónomas. En su sentido más general, la sonata instrumental del período barroco, retrata de una composición para un pequeño grupo instrumental. Generalmente de dos a cuatro instrumentos acompañados de un bajo continuo y que consta de varias secciones o movimientos, de tiempos y texturas contrastantes (Buelow, 1993).

Esta sonata Op. 16 compuesta por Leonarda Isabella se trata de una pieza instrumental para violín primero, violín segundo, violón y órgano dividida en 3 movimientos. Fue publicada en 1693 en la ciudad italiana de Bolonia y se trata de la primera sonata de una colección que alberga un total de 12 sonatas para la misma formación instrumental. Se conserva en el Museo y Biblioteca Internacional de Música de Bolonia. A continuación se analizará la primera sonata de esta colección:

- I. Allegro:** El primer movimiento se encuentra en tonalidad de mi menor y la melodía es introducida por el violín primero (voz más aguda). Está en compás cuaternario 4/4. En numerosos pasajes algunas las voces melodías interpretan el mismo patrón rítmico. Ello ocurre fundamentalmente con el violón y el órgano. El órgano, muy común en las composiciones instrumentales de la época, será el verdadero sostén armónico. Se observa también en la partitura el bajo cifrado, indicación básica para el instrumentista. El motivo principal es introducido por el violín primero en el primer compás de la pieza finalizando en el compás 3. En el segundo compás el violín segundo, a modo de canon, interpreta el mismo motivo rítmico y melódico estableciéndose un diálogo constante entre ambos violines.
- II. Adagio:** El segundo movimiento se encuentra en tonalidad de la menor, tonalidad cercana a la principal al ser la quinta inmediatamente descendente. La compositora utiliza figuras más largas en este movimiento lento como por ejemplo blancas, negras con punto, redondas, redondas ligadas de blancas, etc. Desde el compás 160 en adelante y hasta el final del movimiento la mayor parte de ritmos son notas ligadas de valores largos. A partir del compás 183 el violín primero y segundo dejan de sonar y finalizarán la obra siendo los protagonistas el violón y el órgano.
- III. Vivace:** el tercer movimiento inicia con la tonalidad principal, es decir, mi menor. El carácter de éste es vivo y a ello contribuye su compás de 6/8. A partir del compás 194 se observan el movimiento melódico descendente utilizando cromatismos (mi-re □- mi- do □-re). Durante toda la pieza el violón y el órgano realizan el mismo patrón rítmico-melódico el cual se caracteriza por la abundancia de ritmos sincopados. Es el violín I quien inicia de nuevo el movimiento en el compás 193 y en seguida el violín II realiza el mismo en el compás 197 aunque lo hará comenzándolo en una quina inferior. Desde el compás 219 hasta el final de la obra el violín I y violín II seguirán el mismo ritmo (el violín II en ocasiones una sexta inferior y en otras una tercera inferior).

## CONCLUSIONES

Indudablemente Isabella Leonarda gozó de una situación privilegiada en cuanto en el ámbito musical. Vivió plenamente inmersa en la música tanto durante los años de juventud en los que tuvo acceso a los estudios musicales como posteriormente ampliando su cultura, educación musical y desarrollándose en el ámbito de la composición. Tuvo además el privilegio de ver un gran número de obras suyas impresas, siendo así, como he mencionado, la primera mujer en la historia de la música que pudo “tocar” sus obras.

Las mujeres compositoras de este periodo histórico tuvieron que conformarse con ciertas actitudes, barreras y obstáculos hacia su trabajo que los hombres no tuvieron de lidiar. Esta situación no solamente tuvo lugar en la Italia donde nació Isabella Leonarda, sino en toda la Europa occidental.

## REFERENCIAS

- Bianconi, L. (1986). *El siglo XVII en Historia de la Música vol 5*. Madrid: Turner Música.
- Bowers, J. y Tick, J. (1986). *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150–1950*. University of Illinois, Urbana.
- Buelow, G. J. (1993). The late Baroque era: from 1680s to 1740, *Man and Music, vol 4*. Londres: MacMillan.
- Carter, S. (1988). *Isabella Leonarda: Selected Compositions*. A–R Editions, Inc.
- Carter, S. (2002). Isabella Leonarda: La Musa Novarese. *Embellishments No. 16*
- Carter, S. (1981). *The Music of Isabella Leonarda (1620 – 1704)*. University Microfilms.
- Kelso, R. (1956). *Doctrine for the Lady of the Renaissance*. Illinois: University of Illinois Press.
- Palisca, C. (1983). *La música del Barroco*. Buenos Aires: Victor Lerú.
- Price, C. (1993). The Early Baroque Era: From the late 16th Century to the 1660s. *Man and Music, vol. 3*. Londres: Mcmillan.
- Reese, G. (1988). *La música en el Renacimiento*. Madrid: Alianza editorial