



---

**Universidad de Valladolid**

**Máster en Estudios Feministas  
e Intervención para la Igualdad**

**Facultad de Educación de Palencia**

**La música como vehículo de emancipación,  
realización y expresión de las mujeres en la Edad  
Media y Moderna.**

**Alumna:** Sara López Hernández

**Tutora:** María Socorro Asunción Esteban Recio

### Resumen

Antes de que el feminismo tomase forma como movimiento social y político, existieron diferentes maneras de confrontar la desigualdad de la mujer y se constituyó una base del pensamiento feminista que se inicia en la Antigüedad. Durante la Edad Media y la Edad Moderna, el principal mecanismo de emancipación de las mujeres fue sortear los márgenes establecidos por el orden social y utilizar la palabra como medio para ejercer autoridad y para expresarse. Pero no fue el único, la Música supuso para las mujeres una vía no solo de emancipación y realización, sino una forma de expresión vinculada a la palabra. La Querrela de las mujeres y sus antecedentes fueron el inicio del pensamiento feminista, enmarcado en espacios intelectuales y culturales donde el intercambio de escritos fue fundamental, pero donde la Música también tuvo una importante presencia. Así, este trabajo analiza los espacios en los que las mujeres compositoras encontraron en la Música un vehículo de realización, emancipación y un altavoz para expresar sus ideas, sus emociones y su creatividad. A través de sus textos, las compositoras plasmaron la huella del pensamiento profeminista y su propia concepción del mundo como sujetos activos de la Historia.

**Palabras clave:** música, Edad Media, Edad Moderna, feminismo, Querrela de las mujeres

### Abstract

Before feminism took shape as a social and political movement, there were different ways of confronting women's inequality and a foundation of feminist thought that began in antiquity was formed. During the Middle Ages and the Modern Ages, the main mechanism for the emancipation of women was to bypass the margins established by the social order and use the word as a means of exercising authority and expressing themselves. But it was not the only one, music was for women a way not only of emancipation and fulfillment, but also a form of expression linked to the word. Women's Quarrel and its antecedents were the beginning of feminist thinking, framed in intellectual and cultural spaces where the exchange of writings was fundamental, but where Music also had an important presence. Thus, this work analyzes the spaces in which women composers found in Music a vehicle of realization, emancipation and a loudspeaker to express their ideas, their emotions and their creativity. Through their texts, the composers conveyed the imprint of profeminist thought and their own conception of the world as active subjects of History.

**Key words:** music, Middle Ages, Modern Age, feminism, Women's Complaint

**Índice**

<b>1. Introducción .....</b>	<b>4</b>
<b>1.1. Justificación y Estado de la Cuestión .....</b>	<b>4</b>
<b>1.2. Hipótesis .....</b>	<b>6</b>
<b>1.3. Objetivos .....</b>	<b>6</b>
<b>2. Marco Teórico .....</b>	<b>7</b>
<b>2.1. Musicología Feminista .....</b>	<b>7</b>
<b>2.2. Historia de las Mujeres e Historia de Género .....</b>	<b>9</b>
<b>2.3. Mujeres y Composición .....</b>	<b>11</b>
2.3.1 La Edad Media .....	11
2.3.2. La Edad Moderna.....	14
<b>2.4. El Protofeminismo .....</b>	<b>15</b>
2.4.1. El Ideario Protofeminista en la Antigüedad: la Querella de las Mujeres.....	15
<b>3. Marco Metodológico .....</b>	<b>18</b>
<b>3.1. Metodología .....</b>	<b>18</b>
<b>3.2. Técnica de Análisis.....</b>	<b>18</b>
<b>4. Análisis de Fuentes.....</b>	<b>20</b>
<b>4.1. Fuente 1.....</b>	<b>20</b>
<b>4.2. Fuente 2.....</b>	<b>22</b>
<b>4.3. Fuente 3.....</b>	<b>25</b>
<b>4.4. Fuente 4.....</b>	<b>27</b>
<b>4.5. Fuente 5.....</b>	<b>29</b>
<b>4.6. Resultados y discusión .....</b>	<b>32</b>
<b>5. Conclusiones .....</b>	<b>35</b>
<b>6. Referencias Bibliográficas y Webgrafía.....</b>	<b>38</b>
<b>7. Anexos .....</b>	<b>41</b>

**Índice de tablas**

<b>Tabla 1. Codificación de la fuente 1. Fuente: elaboración propia.....</b>	<b>21</b>
<b>Tabla 2. Categorización de la fuente 1. Fuente: elaboración propia.....</b>	<b>21</b>
<b>Tabla 3. Codificación de la fuente 2. Fuente: elaboración propia.....</b>	<b>23</b>
<b>Tabla 4. Categorización de la fuente 2. Fuente: elaboración propia.....</b>	<b>24</b>
<b>Tabla 5. Codificación de la fuente 3. Fuente: elaboración propia.....</b>	<b>26</b>
<b>Tabla 6. Categorización de la fuente 3. Fuente: elaboración propia.....</b>	<b>26</b>
<b>Tabla 7. Codificación de la fuente 4. Fuente: elaboración propia.....</b>	<b>28</b>
<b>Tabla 8. Categorización de la fuente 4. Fuente: elaboración propia.....</b>	<b>28</b>
<b>Tabla 9. Codificación de la fuente 5. Fuente: elaboración propia.....</b>	<b>30</b>
<b>Tabla 10. Categorización de la fuente 5. Fuente: elaboración propia.....</b>	<b>31</b>

## 1. Introducción

En un mundo en el que nuestros cimientos como sociedad se han construido sobre la creencia de la inferioridad del género femenino respecto al masculino, las mujeres se han visto determinadas por concepciones ideológicas de carácter patriarcal que les cerraban puertas y les asignaban lugares. Frente a esas concepciones y realidades, el feminismo tomó forma de movimiento social y político a raíz de la Revolución Francesa. Pero antes del feminismo oficial existieron actitudes y pensamientos de mujeres que transgredían los papeles asignados por la sociedad y que podemos calificar como protofeministas. Una de las consecuencias más evidentes de la marginación de las mujeres ha sido su olvido en la Historia, pero no tenemos dudas de que algunas, quizás una minoría, han manifestado desde siempre actitudes que podemos calificar de emancipatorias. El uso de la palabra en los lugares públicos fue una de las normas restrictivas, pero las mujeres en el cristianismo primitivo predicaron y profetizaron, Hortensia pronunció un discurso en defensa de las mujeres en el foro romano (año 41) y durante la Edad Media volvieron a reivindicar sus derechos dentro y fuera de la Iglesia. La Música proporcionó canales de expresión feminista, porque a través de él pudieron expresar sus anhelos y sus dotes para el desarrollo de actividades creativas y técnicas, rompiendo en la práctica el estereotipo de sus incapacidades naturales.

Desde el siglo XX, la musicología feminista estudia la relación entre la Música, el género y el feminismo. Una de las ramas dentro de esta disciplina se ha ocupado de estudiar cómo la Música está marcada por la idea de género y analizar las estrategias discursivas de las mujeres en la Música.

A través de este trabajo nos proponemos profundizar en el conocimiento de las compositoras en dos etapas históricas previas al feminismo: La Edad Media y Edad Moderna. Asimismo, trataremos de verificar hasta qué punto la música supuso un vehículo de realización y emancipación para las mujeres, si las compositoras asumieron concepciones protofeministas y si la música les proporcionó un medio para plasmarlas.

### 1.1. Justificación y Estado de la Cuestión

En el ámbito musical, la musicología feminista llegó más tardíamente a Europa con respecto a Estados Unidos, país pionero en este campo. Desde que emergió en Estados Unidos en los años 70 del siglo XX, durante las últimas décadas ha avanzado enormemente y en Estados Unidos prácticamente todas las universidades que imparten musicología incorporan seminarios con este tipo de estudios (Ramos, 2003). Sin embargo, en el caso de Europa y de España en particular, el desarrollo de la musicología feminista ha sido más lento y no podemos afirmar que este enfoque en la actualidad esté normalizado en los estudios superiores de

música. Es por ello que consideramos necesario ampliar nuestro conocimiento sobre los estudios de música y género y ensanchar la relación que hubo entre la música, las mujeres y el feminismo antes de que se creara oficialmente el movimiento social y político. Con el presente trabajo pretendemos aunar los conocimientos adquiridos en el máster de Estudios Feministas e intervención para la Igualdad, con nuestros intereses profesionales y personales relacionados con el ámbito musical.

Tras llevar a cabo una revisión bibliográfica de los temas relacionados con la cuestión planteada, nos hemos podido formar un marco de referencia de la bibliografía que existe al respecto. Si bien la Edad Media y Moderna son etapas de la historiografía ampliamente estudiadas en los estudios de género y en los estudios de género y música, podemos afirmar que no hemos encontrado bibliografía que vincule el ámbito musical con el profeminismo o con la Querrela de las mujeres.

Asimismo, lo que nos ha permitido conocer el estado de la cuestión son las numerosas aportaciones que ha habido en relación a los diferentes subtemas que vertebran este trabajo. En primer lugar, en el ámbito de la musicología feminista consideramos fundamental el trabajo de Susan McClary (1991) *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (1991), ya que nos proporciona el principal enfoque con el que trabajaremos en el marco metodológico: el análisis de estrategias discursivas de las mujeres en la música. Respecto a la bibliografía de Mujeres y composición, Ramos (2003), Zapata (2021) y Dulong (1992) en Duby, G. y Perrot, M. (2008), nos permiten ampliar el conocimiento y nuestra comprensión sobre la actividad de las mujeres creadoras de música en estas etapas de la historiografía. En relación al profeminismo y la Querrela de las mujeres, las aportaciones bibliográficas de Rivera (1996) constituyen una sólida base donde enmarcar el resto de aportaciones de Régnier-Bohler (1993) en Duby, G. y Perrot, M. (2008) y de Arriaga y Cerrato (2022), pues sus ideas nos proporcionan un conocimiento de los rasgos del profeminismo necesario para el posterior trabajo de análisis.

Por último, debemos clarificar que trabajaremos con dos tipos de fuentes, bibliográficas y documentales. Las fuentes bibliográficas formarán principalmente parte del marco teórico y las fuentes documentales serán la base sobre la que sustentaremos el marco metodológico. En este punto llevaremos a cabo un análisis cualitativo de una selección de textos relacionados con la música compuesta por mujeres como medio de aproximarnos a su manera de expresarse y vincularlo con lo expuesto anteriormente en el marco teórico. La metodología empleada será un análisis cualitativo de contenido y definiremos sus fases y el procedimiento. Esta metodología estará diseñada principalmente en base a las aportaciones de Flick (2004) y Ruiz (2021).

## 1.2.Hipótesis

Este trabajo tiene como objetivo profundizar sobre la relación de las mujeres, la música y el feminismo en dos etapas concretas de la historiografía: la Edad Media y la Edad Moderna. Partimos de la premisa de que en estos periodos la música supuso un vehículo de realización y de emancipación para las mujeres y de que a través de esta disciplina artística las mujeres encontraron una forma propia de expresarse. En base a este planteamiento, nos proponemos verificar esta hipótesis de partida a través del estudio y análisis de las escasas fuentes de mujeres que lograron sobrevivir al olvido histórico, dejando constancia de sus experiencias y aportaciones al campo de la música.

El primer objetivo consiste en estudiar el contexto histórico y social de las épocas señaladas para enmarcar la situación de las mujeres compositoras y llevar a cabo un trabajo de recuperación de creadoras de música de ambos periodos. De este modo podemos ampliar el conocimiento sobre las compositoras y sus obras para elaborar una segunda hipótesis relacionada con otro concepto histórico del feminismo: La Querella de las mujeres. Este es el nombre que recibió el debate intelectual y cultural que se dio desde la Baja Edad Media hasta la Revolución francesa y en el cual se expuso el ideario feminista en defensa de las mujeres y en denuncia de las desigualdades de género. Como sostiene Kelly (1982), Cristina de Pizan se considera la primera pensadora feminista y quien inició la Querella de las mujeres con su obra *La ciudad de las damas* en 1405. Además de escritora, se considera a Cristina de Pizan compositora e intérprete, aunque no se ha conservado su música. (Gurbindo, 2009). Interpretamos este hecho como un indicio que nos conduce a pensar que las creadoras de música de la época pudieron encontrar en la música un vehículo no sólo de emancipación, sino de denuncia y de expresión de sus ideas como mujeres. Es decir, que el ideario protofeminista de la Querella de las mujeres pudo ser expresado también a través de la música.

En base a este hecho, el segundo objetivo consiste en aproximarnos a las composiciones de ambos periodos mediante un análisis cualitativo de las estrategias discursivas de obras musicales con texto o de textos vinculados a obras con el fin de conocer cómo las creadoras de música plasmaron sus ideas y su visión del mundo. La hipótesis planteada busca dar respuesta a si la música supuso un elemento de emancipación de las mujeres en la Edad Media y Moderna, entendida la emancipación como el medio para sortear el poder al que las mujeres estaban sometidas y desarrollar su vida fuera de esos márgenes, así como de denuncia.

## 1.3.Objetivos

En base a lo expuesto anteriormente, con el presente trabajo nos proponemos alcanzar los siguientes objetivos:

- Estudiar los contextos sociales y culturales en los que las mujeres desarrollaron su actividad musical en la Edad Media y Moderna (en Europa).
- Ampliar el conocimiento sobre mujeres compositoras.
- Analizar los mecanismos de emancipación de las mujeres para ejercer en la profesión musical.
- Estudiar los discursos emancipadores plasmados en las obras de las mujeres compositoras.
- Analizar la música como un discurso marcado por la idea de género y las estrategias discursivas de las mujeres en la música.
- Estudiar el contexto musical de la época en su relación con las ideas profeministas.
- Analizar textos relacionados con obras musicales de compositoras y su relación con el marco teórico.
- Estudiar la relación entre la música y la Querrela de las mujeres.

## 2. Marco Teórico

En el apartado teórico de este trabajo expondremos la información recogida sobre la cuestión planteada para disponer de un marco de referencia.

### 2.1. Musicología Feminista

Uno de los pilares del presente trabajo es partir de la musicología feminista para comprender qué abarca y en qué líneas ha trabajado esta disciplina.

En primer lugar, es conveniente aclarar dos conceptos que nos permitirán una mayor comprensión de este apartado. La musicología es la rama dedicada al estudio de la música académica occidental. A diferencia de ésta, la etnomusicología se dedica al estudio de la música tradicional y popular no occidental y, de manera general, siempre se ha interesado por el papel de las mujeres en la creación e interpretación. (Ramos, 2003). La musicología feminista podemos definirla, sostiene Zapata (2021), como la disciplina que estudia de forma científica los mismos aspectos que la musicología, pero situando a las mujeres como eje central.

La musicología feminista se enmarca dentro de la corriente denominada Nueva Musicología, la cual surge en Estados Unidos en 1980. El siguiente apunte de Campos (2008) nos permite comprender el cambio de perspectiva que supuso:

“La “Nueva” musicología planteará una reconsideración crítica del rol instrumental e ideológico de la musicología histórica, la etnomusicología, la teoría (composición) musical, las ciencias sociales y humanas, develando la necesidad de un enfoque interdisciplinar, como «naturaleza holística», en la Musicología como Disciplina.” (Campos, 2008, párr. 18)

Ramos (2003) explica cómo existieron antecedentes en torno a la musicología feminista, aunque fueron sobre casos aislados y cuando surge esta rama en los años 70 se dedica en un primer momento al estudio de las compositoras y su obra. A partir de 1980 la musicología feminista experimenta un gran auge, principalmente en Estados Unidos, y las publicaciones sobre género y música fueron una declaración de principios sobre porqué era importante la musicología feminista y cuáles eran sus objetivos. Por lo contrario, en Europa la repercusión del feminismo en la musicología fue más dispersa. Apunta Zapata (2021) a que para tener una referente a nivel internacional, se tuvo que esperar hasta 1991, año en que Susan McClary publicó *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Esta publicación se convirtió en una obra clave de la musicología feminista. En *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, McClary (1991) marcó cinco temas propios de la musicología feminista que han servido de base para los estudios de género y música posteriores (Ramos, 2003):

- 1) Construcciones musicales de género y sexualidad.
- 2) Aspectos marcados por el género de la teoría musical tradicional.
- 3) Género y sexualidad en la narrativa tradicional.
- 4) Música como un discurso marcado por la idea de género.
- 5) Estrategias discursivas de las mujeres en la música.

Una vez establecidas las bases a través de esta obra de referencia, nos interesa conocer cómo se ha desarrollado de España. Destaca Martínez (2021) que la recepción de *Feminine Endings* (1991) en España fue discreta y que todavía hoy no disponemos de una traducción al castellano. Así, los estudios de género en música no eclosionaron hasta 1998, cuando Marisa Machado publicó *Música y mujeres. Género y poder*, una compilación que reunió trabajos de investigadoras pioneras en el país (Martínez, 2021). Según Piñero (2008), la transcendencia de esta publicación fue abarcar por primera vez trabajos sobre estudios de género en música junto a otros que se engloban dentro de la llamada historia compensatoria. A pesar de este avance, Ramos (2003) señala que en España la musicología feminista se ha desarrollado más lentamente debido a que tiene sus propias peculiaridades. En concreto por estar sujeta al ámbito eclesiástico y por encontrarse aislada en la práctica investigadora respecto a otros países.

Desde entonces, podemos afirmar que en nuestro país han proliferado los estudios de género en música y se han escrito multitud de artículos científicos y libros en el marco de la musicología feminista.

Ramos (2008) señala que la teoría feminista ha replanteado la participación de las mujeres desde una triple perspectiva: la histórica, la sociológica y la epistemológica. Ha centrado su trabajo principalmente en destacar la exclusión de las mujeres en la historia y ha

elaborado una genealogía. Zapata (2021) explica que esto ha sido un pilar necesario para la construcción de modelos y para crear una identidad e imaginario común para las mujeres, y añade que actualmente los temas de interés de la musicología feminista son variados y han avanzado con la introducción de nuevas perspectivas de análisis.

Fernández y Shifres (2022) han elaborado un recorrido crítico por la musicología feminista y diferencian cuatro ámbitos en los que esta disciplina ha centrado su investigación en las tres últimas décadas. Distinguen las siguientes líneas de investigación:

- 1) La visibilización de las mujeres en la producción musical, línea iniciada por Marcia Citron.
- 2) La mirada feminista de la retórica y el lenguaje musical, estudiada ampliamente por Susan McClary.
- 3) Las problemáticas de género y relaciones de poder dentro del campo académico de la musicología, sobre esta línea debemos destacar a Ruth Solie.
- 4) Las formas de configuración de las subjetividades que los dispositivos de la denominada música popular o música de mercado operan sobre los consumidores reproduciendo representaciones sociales de género, en este último campo debemos destacar el trabajo de Niccola Dibben.

Desde la publicación *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, todos los puntos propuestos por McClary se han abordado en los estudios de música y género y se han ampliado. Sin embargo, consideramos especialmente relevantes los últimos aspectos ya que parten del análisis de las estructuras del discurso de las mujeres en la música y suponen un punto de encuentro sobre el que trabajar con nuestra hipótesis. La experiencia de las mujeres en relación con la música estuvo marcada por contextos e intereses variables a lo largo de la historia y las compositoras se expresaron dentro de los cánones establecidos androcéntricamente. Pensamos que debemos abordar nuestra investigación desde una perspectiva que nos permita incorporar el interés por el feminismo dentro de la música y observar si desde la experiencia de las mujeres, el pensamiento profeminista estuvo presente.

## **2.2. Historia de las Mujeres e Historia de Género**

Otro apartado necesario para construir un marco teórico sobre el que enfocar nuestro estudio es la Historia de las Mujeres y la Historia del Género. Este apartado nos permitirá comprender de qué manera, fuera del ámbito musical, el feminismo en el siglo XX irrumpió en otras ciencias sociales, concretamente en la historiografía planteando nuevas líneas de investigación.

García – Peña (2016) explica que la Historia de las Mujeres aborda la reconstrucción de la experiencia femenina a través del pasado. Se le ha denominado también en inglés *Herstory*. Nació en los años 70 del siglo XX como corriente historiográfica y hunde sus raíces en el desarrollo de la Historia Social y en los movimientos sociales surgidos en la década de los 60 en Occidente. Su objetivo fue visibilizar a las mujeres en el relato histórico e identificar las causas de su exclusión. En el marco del feminismo de Segunda Ola, la recuperación de la memoria histórica de las mujeres era un elemento fundamental. La carencia de mujeres en el relato histórico tradicional había sido denunciada desde la Edad Moderna por autoras como Mary Astell (siglo XVIII) y Gerda Lerner (1986).

Como apunta Zapata (2021), casi una década después de que la Historia de las Mujeres se conformase como una categoría histórica, se abrió un debate crítico al respecto entre las historiadoras de las mujeres. En ese contexto, se planteó la necesidad de incorporar el género como categoría de análisis en los estudios históricos. El nuevo enfoque se consolida con Joan W. Scott en su artículo *Gender an useful category of analysis*, naciendo así en los años ochenta la disciplina Historia de Género.

García -Peña (2016) sostiene que el concepto género apareció por primera vez en los años 70 del siglo XX, en el campo de la psicología, por la necesidad de recurrir a elementos culturales, y no biológicos, para explicar ciertas identidades sexuales. Joan W. Scott ofreció un sólido marco teórico de la Historia del Género superando el marco de la Historia de las Mujeres. Planteó que mujeres y hombres se deben definir los unos respecto a los otros, ya que no es posible comprender totalmente su relación social a través de un estudio por separado, es decir, parte de la premisa de que se debe construir un nuevo relato integrador. Esto también tuvo su reflejo en la forma de hacer la Historia de las Mujeres, utilizando el enfoque del género para estudiar las construcciones sociales y culturales. García-Peña (2016) explica que la introducción de género consiste de *desencializar* la sexualidad para demostrar que el sexo está sujeto a la construcción social:

“Bajo esta definición, el género pasa a ser un instrumento muy útil, ya que habla de las relaciones y procesos entre los sexos, así como las construcciones que se establecen alrededor de los roles de género. Después se desarrollan las múltiples identidades de género como un conjunto de patrones de comportamiento, normas y prescripciones, pero también de signos y símbolos contradictorios, emociones y costumbres que se construyen, imponen y transforman o

reproducen con el paso del tiempo; lo que permite explorar la variabilidad histórica”. (García-Peña, 2016, p. 5)

A partir de estas dos corrientes historiográficas podemos comprender cómo la musicología feminista coincidió con ellas al desarrollar líneas de investigación paralelas, primero abordando la visibilización de las mujeres compositoras en la Historia de la Música y, posteriormente, introduciendo la categoría género dentro de los análisis musicológicos y en las composiciones musicales. Como sostiene Zapata (2021), para hacer historia con perspectiva de género es necesario observar cómo la categoría género condicionó la existencia de los sujetos que se van a historiar. En el siguiente apartado abordaremos esta cuestión.

### **2.3. Mujeres y Composición**

Como hemos visto en el primer apartado, uno de los temas principales de la musicología feminista fue visibilizar y reconstruir la experiencia de las mujeres en la música. Las primeras publicaciones sobre estudios de género y música se encargaron de rescatar compositoras y sus obras a lo largo de la Historia de la música. En las últimas décadas se han publicado diversas enciclopedias, diccionarios y antologías sobre esta temática.

Ramos (2003) resume los condicionantes del trabajo de las compositoras en dos líneas a grandes rasgos. Por una parte, destaca que en los siglos XVI y XVII la profesión musical fue principalmente gremial. La persona que se dedicaba a la música normalmente procedía de una familia donde ya había alguien que se dedicaba a ello. Era una profesión como lo eran la pintura o escultura. Por otra parte, algunas mujeres podían dedicarse a la música por su clase social alta y la educación recibida. Podían pertenecer a la realeza o aristocracia o a un estrato social más bajo. A continuación, veremos cuál era la situación de las mujeres compositoras en la Edad Media y la Edad Moderna. Es decir, veremos qué márgenes sorteaban dentro del orden social establecido para desarrollar su actividad musical.

#### **2.3.1 La Edad Media**

Zapata (2021) sostiene que la situación de las mujeres es extraordinariamente difícil de simplificar en esta etapa. En primer lugar, debemos tener en cuenta que la Edad Media es un extenso periodo histórico que abarca 1000 años y durante esta época se fraguó la identidad social y cultural de Occidente.

Durante la Edad Media se forjó la raíz cristiana que ha perdurado hasta la actualidad: una sociedad que bebe de las fuentes clásicas y que las moldeó para dar respuesta a sus necesidades e intereses, marcando así el futuro de Europa. En los primeros pasos del cristianismo encontramos mujeres sacerdotisas y diaconisas, pero fue en el posterior proceso de institucionalización de la Iglesia cuando las mujeres empezaron a “molestar” a los hombres.

(Ferrer, 2019). La desigualdad de la mujer comienza en el Génesis, con el mito de la creación de Adán y de Eva. A partir de ahí, la misoginia se extendió como una epidemia en la Edad Media y la imagen de la mujer como ser inferior, imperfecto y pecador se consolidó, dejándolas en una complicada situación. (Ferrer, 2019)

Segura (19997) sostiene que generalmente las medievalistas denuncian en sus obras la desigualdad que sufrieron las mujeres en la Edad Media, pues el sometimiento a los hombres se ejercía desde la norma jurídica, dejando una realidad social injusta para ellas.

Como apunta Dalarum (1992) en Duby, G. y Perrot, M. (2008). aquellos que tenían en sus manos el monopolio del poder y de la escritura, es decir, el estamento clerical, son quienes proyectan la imagen de la mujer en la sociedad medieval y proyectan a la mujer que se imaginan desde la distancia y desde el temor que genera su desconocimiento. Zapata (2019) señala que cuando nos referimos a las mujeres en la Edad Media, por una parte, observamos la teoría misógina que se extendió sobre ellas, por otra parte las leyes que las discriminaban, y, por último, la vida diaria. Asimismo, Esteban (1999) señala que “en el medievo el concepto de ciudadano va cobrando vigencia para el hombre, mientras que las mujeres se encuentran limitadas a una ciudadanía de segundo orden: la vida cambia, pero el papel subordinado de la mujer, no. (Esteba, 1999, pp. 197)

La cultura estuvo marcada por el peso de la religión católica y este factor es determinante en el ámbito musical. Así, distinguimos en esta época dos espacios en los que se desarrolla la actividad musical: el religioso y el profano. A continuación, veremos en qué espacios la creación musical fue desarrollada las mujeres en ambos ámbitos.

Respecto al ámbito religioso, Duby y Perrot (2008) señalan que, a partir de comienzos de la Edad Media, únicamente los conventos garantizaban la manutención y una vida digna a las mujeres solas. Asimismo, destacan que durante la Baja Edad Media, las mujeres ejercieron una influencia considerable en el ámbito político y religioso, muestra de ello es que el número de mujeres canonizadas durante los tres últimos siglos de la Edad Media es incomparablemente superior al de cualquier otro periodo.

¿En qué consistió la labor de las mujeres músicas durante la Edad Media? Según Aller (2018), las bizantinas eran las mujeres que se dedicaban a la composición e interpretación en el seno de la tradición bizantina. Se consideraba honorable que las composiciones fueran anónimas y la costumbre griega heredada establecía que las mujeres de familias nobles fueran llamadas por su parentesco con el patriarca de la familia. La mayoría de las compositoras cuyos nombres se han conservado vivieron entre los siglos XI y XV y estaban relacionadas con el canto litúrgico. Eran de clase social alta, cultas y muchas eran monjas y componían para que las hermanas de

la congregación interpretaran su música. Así, los conventos fueron importantes centros de actividad musical femenina durante toda la Edad Media.

Aller (2009) explica que las monjas y canonesas eran mujeres que ingresaban en los conventos y su ingreso era una forma de no estar subordinadas al hombre. Así, en este espacio las abadesas tenían autoridad e independencia. Los monasterios se convirtieron en lugares de libertad femenina, donde las mujeres podían desarrollar sus capacidades artísticas, espirituales e intelectuales y también podían recibir y desarrollar una amplia formación cultural.

Según Aller (2009) en el siglo XIII en todas las órdenes había mujeres religiosas, seguramente eran maestras de coro y componían los cantos para ser interpretados por el resto de las integrantes de la congregación. Las canonesas comenzaron su actividad musical a principios de la Edad Media con el canto para las horas canónicas y se distinguían de las monjas en que no hacían voto de pobreza. Fundaron y sostuvieron durante siglos muchas instituciones en las que daban a las niñas y adolescentes una rica educación. En este ámbito encontramos mujeres de gran relevancia, como Hildegarda von Bigen, quien dejó una amplia obra musical. (Aller, 2009)

También encontramos las beguinas, Garretas (2006) explica que fueron un movimiento espiritual protagonizado por mujeres que surgió en el siglo XII en Flandes y se extendió rápidamente por Europa. Garretas (2006) apunta que las beguinas han sido y todavía son un movimiento político fundado en la relación amistosa de las mujeres. Vivieron su tiempo de mayor apogeo en los siglos XII, XIII y parte del XIV, fueron perseguidas por la Iglesia católica en los siglos XV y XVI, y prohibidas por la Revolución francesa, recuperándose hacia 1825.

Explica Aller (2009) que se dedicaron a la vida espiritual sin aceptar las normas de un monasterio, sin votos ni ninguna autoridad externa, y podían abandonar este compromiso cuando desearan. Vivían en ciudades y organizadas en comunidades. A estas mujeres les unía el interés por el conocimiento y una profunda espiritualidad, sin embargo, también se entregaron a la caridad, a la enseñanza de las niñas y al cuidado de personas enfermas. Algunas eran de clase alta y de clase media-alta y por tanto poseían una amplia cultura. Participaron en las tendencias literarias de la época y contribuyeron al desarrollo de la literatura. Además, puesto que escribieron en lengua materna y no en latín, su pensamiento podía ser comprendido.

En relación al ámbito profano, Rieger (2003) ha sido una de las principales investigadoras de las Trobairitz, es decir, las trovadoras. Aller (2009) explica que dentro de la revolución literaria que fue la poesía del amor cortés, las trobairitz aportaron su propio punto de vista sobre las convenciones de los siglos XII y XIII y frente a la idealización de la mujer desde la óptica masculina, las más de treinta canciones conservadas proponen un amor más

cercano y vivo. Las damas nobles accedieron a una educación que les permitía dominar la lengua, la creación y la interpretación musical, realizando canciones de alto nivel compositivo. Muchas canciones cuya autoría ha llegado hasta hoy como anónimas son obras de trovadoras y su autoría ha sido establecida o por el contenido de sus textos o por otros detalles, como la información de los manuscritos o las miniaturas adjuntos del rostro de la mujer.

### 2.3.2. La Edad Moderna

Sostienen Davis y Farge (1993) en Duby, G. y Perrot, M. (2008) que:

“allí donde se mire, del siglo XVI al XVIII, encontramos a la mujer con su infinita presencia: en la escena doméstica económica, intelectual, pública, conflictual e incluso lúdica en la sociedad. Por lo común, requerida por las tareas cotidianas. Pero presente también en los acontecimientos que construyen, transforman o desgarran la sociedad.” (Davis y Farge, 1993, pp, 331)

A partir del siglo XVI asistimos a una transformación de la base de la civilización medieval. Se dan diferentes acontecimientos históricos como la conquista de América y la Caída de Constantinopla que tienen un impacto en el plano económico, social y político. El desarrollo del mercantilismo y del comercio, las nuevas rutas de comercio, las guerras por la religión, la expansión del mundo urbano y la consolidación del sistema feudal trae consigo nuevos modelos de vida y nuevas figuras sociales. Asistimos al ascenso de la burguesía, una nueva clase social que se convierte en un nuevo cliente de arte y cultura.

Como apunta Dulong (1992) en Duby, G. y Perrot, M. (2008), desde el siglo XVI en adelante encontramos princesas y reinas cultas que convierten sus cortes en centros de cultura, personalidades como Isabel de Inglaterra o Anna-Amalia de Weimar. Dulong (1992) señala que “a estas mujeres se les debe agradecer haber mantenido encendida la llama y haber ofrecido a los antifeministas una activa refutación de su tesis” (pp 312). Asimismo, reconoce Dulong (1992) que tuvieron menos mérito que otras mujeres debido a las ventajas de las que disfrutaban, comenzando por su estatus social. Dulong (1992) señala que “a partir siglo XVI observamos cómo entra en escena un nuevo espacio de libertad y realización para las mujeres, aunque restringida a una minoría de la minoría y la élite de la sociedad”. (pp, 315).

Sobre los salones, explica Dulong (1992) que en muchos lugares de Europa son lugares de libertad en los que las mujeres se podían expresar y estos focos de cultura emigran también fuera del palacio o la corte, a las clases particulares. También que son espacios eminentemente pedagógicos por partida doble, pues es donde se formaban las mujeres y los hombres. En definitiva, la acción de los salones se traducía en una reacción a la grosería y estos espacios quedaban impregnados del ideal de educación mundana. Los salones del siglo XVIII, debido a

la evolución de las costumbres, de las ideas y de los progresos de la instrucción, ya no son tanto espacios pedagógicos ni escuelas de galantería como lo eran anteriormente. Pasan a ser cajas de resonancia para las personas artistas y sus obras.

Gurbindo (2009) sostiene que en el ámbito musical básicamente podemos distinguir dos espacios en los que las mujeres crearon música: los conventos y las cortes. En el Renacimiento, especialmente en Italia, muchas cortes son fuertes centros de cultura musical, en los cuales las mujeres son protagonistas y organizan los eventos musicales. Concluye Gurbindo (2009):

“Así es como las intelectuales de entre los siglos XVI al XVIII, nobles y reinas, tras ser instruidas en el arte de cantar y tocar instrumentos, componen y comienzan a publicar sus propias obras. Al mismo tiempo, los conventos y monasterios femeninos continúan siendo centros en los que se mantiene la instrucción musical y la composición.” (Gurbindo, 2009, p.31)

## **2.4. El Profeminismo**

Femenias (2019) describe el profeminismo como “un feminismo intuitivo de reclamos parciales, limitado a mujeres de cierta clase social o a grupos específicos –por ejemplo, monjas, sacerdotisas, nobles, etc.– Estas vindicaciones no rompían con el modelo político funcionalista”. (Femenias, 2019, p.6).

El término profeminismo, según Nieto (2019), se aplica para definir aquellas corrientes filosóficas de pensamiento y creación literaria que se adelantaron a los movimientos feministas posteriores. El ejemplo más claro fue la visión de la escritora humanista Christine de Pizan. Nieto (2019) explica que Christine de Pizan fue reconocida como una precursora de los derechos de las mujeres por Simone de Beauvoir en su ensayo *El segundo sexo* (1945) porque en la obra de Pizan *L'Épître au Dieu d'Amours* (1399), se observa cómo una mujer por primera vez escribe en defensa de su sexo.

Por su parte, Roma (2018) sostiene que no se puede comprender el feminismo sin tener en cuenta sus cimientos, y por ello define el profeminismo como aquellas primeras voces críticas que cuestionaron la situación de dependencia y analfabetismo de las mujeres en general.

Así, podemos afirmar que el profeminismo arranca desde el momento en que se configuró la sociedad patriarcal y engloba toda idea, acción, actividad política, tradición filosófica sobre los derechos de la mujer que se anticipó a los modernos conceptos feministas, viviendo en una era donde el término “feminista” era desconocido.

### **2.4.1. El Ideario Profeminista en la Antigüedad: la Querrela de las Mujeres**

Rivera (2006) sostiene que la Querrela de las mujeres es un concepto acuñado por la Historia, teniendo como eje las relaciones sociales de hombres y mujeres. Y Davis y Ferge,

(1993) en Duby, G. y Perrot, M. (2008)., señalan que entre los siglos XVI y XVIII se dio un vivo debate entre hombres y mujeres forjado sobre un fondo de inestabilidad sociopolítica y de deterioro de los marcos de referencia al tiempo que el poder eclesial se agrietó.

A pesar de que en el siglo XVII ya se conocía el término acuñado y en el siglo XX el tema de la Querrela se empezó a estudiar en el ámbito francés, fue a partir del desarrollo de la Historia de Género cuando comenzaron a proliferar los estudios sobre la Querrela de las Mujeres. Teóricas como Joan Kelly (1982) o Gisela Bock (2002) defienden que la Querrela ha constituido una tradición desde 1400 hasta la 1789 y que la historia de las ideas feministas se origina en el XV.

Rivera (1996) define la Querrela de las mujeres como un largo y complejo debate intelectual y literario que se desarrolló en Europa durante parte de la Edad Media y en toda la Edad Moderna, finalizando con la Revolución Francesa. Se inició en Francia, pero pronto se expandió por otros países como España, Inglaterra o Italia. Rivera (1996) distingue dos movimientos como origen y como precedente de la Querrela de las mujeres. Uno de ellos de carácter social y el otro de contenido académico, ambos situados en los siglos centrales de la Edad Media.

El primero, de carácter social, es el denominado *Frauenfrage*, cuya traducción del alemán significa “cuestión de mujeres”. Se dio sobre todo en Europa Central y se caracterizaba por la tendencia de las mujeres a separarse del orden establecido, buscando su libertad fuera de los espacios organizados. Eran mujeres que renunciaron al matrimonio y a la vida religiosa reglada, por lo que muchas de ellas se unieron a organizaciones heréticas o semiheréticas. (Rivera, 1996)

Explica Rivera (1996) que el segundo movimiento está vinculado a la persistencia de una antigua teoría de Aristóteles, la conocida como “polaridad entre sexos”. Esta teoría defiende que los hombres y las mujeres eran considerablemente diferentes y que los hombres eran superiores. La polaridad de los sexos se extendió ampliamente, llegando a ser una lectura obligada en la mayoría de las universidades europeas a partir del siglo XIII. Esta tendencia fue iniciada en la Universidad de París. Así, a través del poder académico, esta teoría se impuso a otras ideas como las defendidas por autoras como Heralda de Hohenbourg e Hildegarda de Bingen. Ellas sostenían la “complementariedad entre los sexos” y defendían que ambos son diferentes, pero iguales en valor. Por lo tanto, podemos observar cómo Christine de Pizan no inauguró el debate entre las diferencias sexuales de hombres y mujeres ni fue la primera mujer que lo plasmó por escrito.

Desde mediados del siglo XIII, principalmente fueron los hombres quienes participaron en el debate de la Querrela de las mujeres, posicionándose a favor o en contra de la superioridad natural del sexo masculino. Pero fue Christine de Pizan quien, por primera vez, introdujo contenidos feministas al debate. Desde ese momento, la Querrela de las mujeres conservó esos contenidos feministas y fue añadiendo otros nuevos hasta su fin con el inicio de la Revolución francesa. (Rivera, 1996). De la misma manera que Rivera (1996), Soltner (1995) sostiene que el debate existía anteriormente, pero que Christine de Pizan le otorgó una dimensión pública. Afirma Vargas (2016) que, con la participación de las mujeres en el debate, se hizo pública su voz y esta adquirió una dimensión de realidad, poder y legitimidad. Esto es lo que Garretas concibe como “partir de sí”, es decir, las mujeres teorizaron a partir de la propia experiencia, interpretan el mundo y adquirieron una conciencia personal de la situación en la que viven. En este contexto, explica Baruque (2019) que la palabra escrita fue un principal mecanismo de autorización de la libertad de las mujeres para expresar pensamientos y experiencias y una de esas técnicas de autorización que más emplearon fue la *captatio benevolentia*, la cual consistía en expresar una falsa modestia en forma de arrepentimiento por escribir y la propia desvalorización de la escritora precedente del género femenino.

En este sentido explica Régnier-Bohler (1994) Duby, G. y Perrot, M. (2008). que, para las mujeres en la época Medieval, hacer uso de la palabra no fue fácil y fueron también frecuentes las cláusulas de humildad como manera de presentar su actividad literaria. Por ejemplo, Hildegarda von Bigen explica a Bernardo de Claraval que no podía hablar sin la enseñanza del Espíritu Santo. La autora dice no poseer el dominio de la literatura ni saber bien latín. En el ámbito religioso de manera general la mujer se reconoce como visionaria elegida, una autora a la que Dios quiere hacer escribir, pero al mismo tiempo resalta su escasa aptitud para la escritura. (Régnier-Bohler, 1994). En el ámbito profano la también encontramos esta constante, Christine de Pizán escribía *Osar, yo, mujer...* la osadía de afirmar el acto de escribir. (Régnier-Bohler, 1994).

Apuntan Arriaga y Cerrato (2022) que las obras que se escriben en defensa y a favor del sexo femenino en el marco de la Querrela de las Mujeres son textos concebidos básicamente como respuesta a la misoginia y que se producen mayoritariamente en ambientes cortesanos. En ellos están presentes y participan mujeres y hombres. Un ejemplo de este clima de colaboración cultural entre hombres y mujeres son las dedicatorias a reinas o personalidades de la nobleza.

Otra forma de intervenir en la Querrela de las mujeres y de hacer política, según Arriaga y Cerrato (2022), era compilar biografías de escritoras con información sobre sus vidas y obras.

Entre otros, destacan la figura de Cristofano Bronzino (1580-1633), quien se dedicó en Italia a recopilar perfiles biográficos de mujeres artistas de su tiempo: pintoras, escultoras y músicas en su tratado *Della dignità et de-lla nobiltà delle donne* (1615-1622). Entre ellas encontramos a Francesca Caccini (1587), la primera mujer en componer una ópera en la corte de Florencia y la pintora Artemisa Gentileschi (1593-1656). Arriaga y Cerrato (2022) señalan que sus obras pueden considerarse plenamente como parte de la historia visual de la Querrela de las Mujeres.

Podemos concluir que La Querrela de las Mujeres fue un movimiento extenso en tiempo y forma y que traspasó los límites de la escritura. Hemos visto cómo existen diferentes características que dotan a la Querrela de las Mujeres como un amplio movimiento intelectual y cultural en el que se expuso un ideario protofeminista de carácter reivindicativo.

### 3. Marco Metodológico

#### 3.1. Metodología

Para poder conseguir los objetivos planteados, se ha optado por una metodología de investigación cualitativa de análisis de contenido. Según Andréu (2002), “el análisis de contenido es una técnica de interpretación de textos de cualquier forma en los que el denominador común de todos estos materiales es su capacidad para albergar un contenido que leído e interpretado adecuadamente nos abre las puertas a conocimientos de diversos aspectos.” (Andréu, 2002, p.2).

#### 3.2. Técnica de Análisis

Nos basaremos en el procedimiento de análisis de contenido de Mayring (2000) que consiste en aplicar tres técnicas: resumir el análisis de contenido, análisis explicativo y análisis estructurante. Sin embargo, el proceso de análisis que llevaremos a cabo cuenta a su vez con las siguientes fases expuestas por Ruiz (2021):

1. Concretar el objeto o tema de análisis.
2. Explicitar los documentos a analizar (el muestreo).
3. Determinar las reglas de codificación.
4. Especificar el sistema de categorías.

A continuación, expondremos cómo hemos organizado y delimitado cada una de estas 4 fases:

- **Fase 1: tema.** Ha sido abordada en los apartados anteriores de este trabajo. Podemos sintetizar el tema de análisis en el siguiente enunciado: la música fue un vehículo de realización y emancipación para las mujeres en la Edad Media y Moderna, por lo que nos proponemos analizar cómo para las compositoras la música fue un discurso marcado por la idea de género y cuáles fueron las estrategias discursivas de las mujeres en la música.

- **Fase 2: muestreo.** En ella debemos explicitar los documentos a analizar, el muestreo. Para profundizar en la cuestión planteada, trabajamos con dos tipos de fuentes: primarias y secundarias. Por un lado, hemos recopilado fuentes documentales de mujeres creadoras de música como fundamento para proceder su estudio. Los documentos son los siguientes:

1. Dedicatorias escritas por las compositoras en obras musicales.
2. Textos empleados en composiciones musicales con texto: *arieta* y *canzonetta*.

Por otro lado, nos valemos de fuentes secundarias que son las referencias bibliográficas expuestas en el marco teórico. Los estudios realizados por especialistas en el tema son la base para contextualizar y realizar el análisis de las fuentes primarias. Podemos afirmar, por otro lado, que el muestreo que presentamos es de conveniencia o accidental (Ruiz, 2021) pues hemos escogido los sujetos del estudio a medida que los hemos encontrado.

- **Fase 3: codificación.** En ella delimitamos las reglas de codificación y para ello distinguimos entre las unidades de registro y las de contexto, en base a la elaboración de Ruiz (2021) a partir de Bardin (1996). Asimismo, debemos señalar que se trata de una codificación abierta ya que tratamos de expresar los datos y los fenómenos en forma de conceptos (Flick, 2004).
- **Unidades de registro.** Son la unidad de significación que hemos de codificar (Ruiz, 2021) y nos basaremos en la elaborada por Ruiz (2021).
- **Unidad de contexto:** sirve de unidad de comprensión para codificar la unidad de registro, pues esta necesita de una ubicación contextual para ser comprendida totalmente (Ruiz, 2021). Puede ser una parte de la comunicación más extensa que la unidad de registro, pero no siempre es así, pues en ocasiones la unidad de contexto y la de registro pueden coincidir (Andréu, 2002).
- **Fase 4: categorización.** Olabuenaga (2012) la define como “un proceso por el que el investigador aplica unas reglas de sistematización para captar mejor el contenido de su corpus.” (Olabuenaga, 2012, p) Para la categorización seleccionaremos los códigos resultantes de la codificación abierta realizada anteriormente. Obtendremos una lista de códigos y categorías que se asignaron a los textos (Flick, 2004). La categorización que llevaremos a cabo se basará en las pautas expuestas por Ruiz (2021).

Distiguimos entre los siguientes tipos de categorías en todas las fuentes analizadas:

- **Criterio único:** la música como un discurso marcado por la idea de género y las estrategias discursivas de las mujeres en la música.

- **Categorías comunes (3):** música, género e ideas. Los códigos de cada categoría los establecemos partiendo de la codificación anterior. Con la palabra *Verbatim* referenciaremos el extracto del texto literal del cual extraemos los códigos.
  - **Fase 5: comentario de texto.** En base al procedimiento de análisis de contenido de Mayring (1983), para una mayor comprensión de los textos analizados, después de realizar las 4 fases, incluiremos esta quinta fase que consistirá en aportar un comentario que aúne las tres técnicas de Mayring (1983): al análisis estructural realizado previamente, añadimos el análisis de contenido y el análisis explicativo.

Para realizar el análisis del muestreo llevaremos a cabo un análisis manual, en el que tendremos el control total sobre el análisis, las unidades de codificación de significado y la clasificación de los datos obtenidos, Ruiz (2021). En base a López, J.S., Blanco, F., Scandroglio, B. y Rasskin, I. (2010), nuestro enfoque de investigación cualitativa puede ser clasificado dentro del **Análisis de la Conversación (AC) Análisis del Discurso (AD) y Análisis Crítico del Discurso (ACD)**.

En el siguiente apartado procedemos al análisis de datos cualitativos con la metodología descrita. Para analizar cada fuente expondremos en primer lugar el texto completo, seguidamente la codificación con la unidad de registro (tabla 1, 3, 5, 7 y 9) y la unidad de contexto, después la categorización (tabla 2, 4, 6, 8 y 10) y por último un comentario de texto.

#### 4. Análisis de Fuentes

##### 4.1. Fuente 1.

- Texto: dedicatoria de Maddalena Casulana a Isabel Médici Orsina en el *Il primo libro di madrigali a quattro voce*, 1568. (El primer libro de madrigales a cuatro voces). Anexo I.
- **Tabla 1**

Unidad de registro	Descripción
<b>La palabra</b>	<b>Palabra clave:</b> mujeres Sustantivos: hombres, patrones, mujeres, error, dones, intelecto, frutos. Adjetivos: defectuosas, vano, igualmente, cándida, inmaduros, virtuosas, no tan buenos.
<b>El tema</b>	<i>Mostrar al mundo (hasta donde me fue permitido en esta profesión de la Música) el vano error de los hombres, que se creen patrones de los altos dones del intelecto tanto que según ellos no pueden ser igualmente poseídos por las mujeres.</i>
<b>El objeto</b>	La profesión de la música llevada a cabo por una mujer y la igualdad de capacidades entre hombres y mujeres.
<b>El personaje</b>	Dedicatoria a Isabella de Médici.

<b>El documento</b>	Obra <i>El primer libro de madrigales a cuatro voces</i>
<b>El acontecimiento</b>	Publicación de un conjunto de composiciones musicales en 1568
<b>Conceptos</b>	<b>Igualdad de capacidades:</b> para mostrar al mundo el vano error de que sólo los hombres, que se creen patrones de los altos dones del intelecto, poseen los dones del intelecto y las mujeres no los poseen. <b>Desvalorización de la obra presentada:</b> <i>estas primicias mías, por defectuosas que sean... Si de tan inmaduros frutos no puede venirme aquella alabanza...</i>
<b>Los símbolos semánticos</b>	<b>Comparación:</b> realiza una comparación entre los dones de hombres y mujeres. <b>Metáfora:</b> <i>inmaduros frutos</i> (composiciones musicales).

Tabla 1. Codificación de la fuente 1. Fuente: elaboración propia.

- **Unidad de contexto**

Maddalena Casulana nació alrededor de 1455 en *Italia*. Recibió educación musical y fue una destacada laudista, violista y cantante. En 1566 se centró definitivamente su carrera profesional en el ámbito de la composición y compuso *Il desiderio*, una colección de cuatro madrigales publicada en Florencia. Dos años más tarde publicó por primera vez su obra impresa bajo el título de *Il primo libro di madrigali*, un volumen con madrigales a cuatro voces. Esta composición fue dedicada a Isabella de Médici.

Tabla 2

Categoría	Código	Verbatim
<b>Música</b>	Composición Obra musical	... ( <i>hasta donde me fue permitido en esta profesión de la Música</i> ) ... ... <i>esta cándida intención mía, y si de tan inmaduros frutos...</i> ... <i>que es la única recompensa de las virtuosas labores,</i> ...
<b>Género</b>	Hombres Patrones Mujeres	... <i>el vano error de los hombres...</i> ... <i>se creen patrones de los altos dones del intelecto...</i> ... <i>poseídos por las mujeres.</i>
<b>Ideas</b>	Ayuda	... <i>no puede venirme aquella alabanza, que es la única recompensa de las virtuosas labores, al menos haga su bondad, que yo goce de la recompensa de la suya.</i>
	Atrevimiento	... <i>estas primicias mías, por defectuosas que sean...</i> ... <i>acepte esta cándida intención mía, y si de tan inmaduros frutos no puede venirme aquella alabanza, que es la única recompensa de las virtuosas labores,</i>
	Protección	<i>que es la única recompensa de las virtuosas labores, al menos haga su bondad, que yo goce de la recompensa de la suya...</i>
	Igualdad	<i>También para mostrar al mundo (hasta donde me fue permitido en esta profesión de la Música) ...</i> ... <i>el vano error de los hombres, que se creen patrones de los altos dones del intelecto tanto que según ellos no pueden ser igualmente poseídos por las mujeres.</i>

Tabla 2. Categorización de la fuente 1. Fuente: elaboración propia

- **Comentario de texto**

En esta dedicatoria queda patente una denuncia de Maddalena Casulana a la supuesta inferioridad intelectual y artística de las mujeres. La compositora expresa su deseo de mostrar al mundo *el vano error de los hombres, que se creen patrones de los altos dones del intelecto tanto que según ellos no pueden ser igualmente poseídos por las mujeres*. En esta afirmación observamos cómo la autora introduce los dos géneros (hombres y mujeres) y formula una denuncia con palabras clave: parte de que los hombres cometen un vano error y a continuación anuncia ese error. Explica ese error y con ello está enfatizando que es una percepción de ellos al emplear el verbo creer. También es llamativa la palabra *patrones*, que denota poder y superioridad de los hombres sobre las mujeres. Y continúa la afirmación introduciendo *igualmente poseídos por las mujeres*, con la que la compositora expresa la idea de igualdad entre ambos géneros. Para expresar esta idea, la compositora presenta unas composiciones, esta es su manera de ejercer autoridad sobre lo que una mujer puede hacer. Y observamos diferentes conceptos con los que se refiere constantemente a su trabajo (la composición musical), es decir, los elementos categorizados con música. En este sentido, encontramos un elemento importante, la *captatio benevolentia*, ya que en dos ocasiones resta validez a sus composiciones. Escribe la compositora *estas primicias mías, por defectuosas que sean* refiriéndose a las obras que presenta. Y también cuando califica su trabajo de inmaduro (*inmaduros frutos*). Seguidamente suma importancia a la única recompensa que espera, el reconocimiento de la duquesa: *si de tan inmaduros frutos no puede venirme aquella alabanza, que es la única recompensa de las virtuosas labores, al menos haga su bondad, que yo goce de la recompensa de la suya*. En este momento identificamos una cláusula de humildad, con el código **ayuda**, ya que su trabajo tendrá más validez debido a la recompensa: los oídos que lo escuchan.

En resumen, encontramos claros elementos que tienen relación con la Querrela de las mujeres: la denuncia directa de que las mujeres, igualmente que los hombres, poseen los “dones del intelecto”. La *captatio benevolentia* en dos ocasiones, con la que la autora expresa una desvalorización de su trabajo a modo de falsa modestia y como técnica de autorización en el ejercicio de la composición. Y, por último, la cláusula de humildad, porque otorga valor a la recompensa que consigue al ser su obra escuchada.

#### 4.2. Fuente 2.

- Texto: dedicatoria de *Barbara Strozzi a Vittoria della Rovere*, duquesa de Toscana en *El primer libro de madrigales a dos, tres, cuatro y cinco voces*, 1644. Anexo II.

Tabla 3

Unidad de registro	Descripción
<b>La palabra</b>	<b>Palabra clave:</b> mujer. Sustantivos: ayuda, composiciones, obra, mujer, calumnias, aburrimiento, protección. Adjetivos: afectuosa (ayuda), temerariamente, pobres (armonías), inferior.
<b>El tema</b>	Debo consagrar con reverencia esta primera obra, que yo, como mujer, demasiado temerariamente traigo a la luz.
<b>El objeto</b>	La profesión de la música llevada a cabo por una mujer. Descripción de las composiciones y del proceso de creación.
<b>El personaje</b>	Dedicatoria de una composición musical a Vittoria della Rovere, duquesa de Toscana.
<b>El documento</b>	Obra musical <i>Opus 1, El primer libro de madrigales a dos, tres, cuatro y cinco voces</i> .
<b>El acontecimiento</b>	Publicación de un conjunto de composiciones musicales: madrigales, obra musical con texto en 1644.
<b>Conceptos</b>	Restar importancia a su trabajo enalteciendo la ayuda recibida que ha guiado su composición musical y resaltar la valía de los poemas que ha escogido para componer música, los cuales contrarrestarán el aburrimiento de su composición. Destacar su condición de mujer y la temeridad de traer a la luz una composición musical siendo mujer.
<b>Los símbolos semánticos</b>	<b>Metáfora:</b> descansa protegido de los relámpagos de calumnias (críticas o comentarios al respecto) preparados para él. <b>Hipérbole:</b> exageración de lo que serían las críticas a su composición, <i>relámpagos de calumnias</i> .

Tabla 3. Codificación de la fuente 2. Fuente: elaboración propia.

- **Unidad de contexto**

Barbara Strozzi nació en 1619 en Venecia. Venecia estaba en ese momento en su apogeo cultural. Barbara creció en un hogar frecuentado por personalidades musicales y literarias de la época. Su madre fue la sirvienta del poeta Giulio Strozzi. Barbara fue reconocida como hija legítima de Giulio Strozzi en su testamento de 1628. Bárbara Strozzi recibió una amplia educación, y bajo la dirección y el consejo de su padre, estudió música con el cantante y compositor Francesco Cavalli en *La Academia de los Unísonos* y se convirtió en una de las figuras más destacadas. En 1644 publica su primera obra, composición musical *Opus 1, El primer libro de madrigales a dos, tres, cuatro y cinco voces* con textos de su padre y publicada en 1644.

Tabla 4

Categoría	Código	Verbatim
Música	Composición	<i>... en guiarme al uso de estas y de otras composiciones armónicas. ...debo consagrar con reverencia esta primera obra.</i>
	Obra musical	<i>...las pobres armonías de mis canciones.</i>
Género	Mujer	<i>...esta primera obra, que yo, como mujer, demasiado temerariamente traigo a la luz.</i>
Ideas	Ayuda	<i>Con demasiada frecuencia he recibido tan afectuosa ayuda por la generosidad de un erudito-vasallo de Vuestra Alteza en guiarme al uso de estas y de otras composiciones armónicas. Algo me ayudará... Estos (versos líricos) aliviarán el aburrimiento de cualquiera que no quede del todo complacido con las pobres armonías de mis canciones. ... a ser oídos por aquellos oídos tan perspicaces ....</i>
	Atrevimiento	<i>...debo consagrar con reverencia esta primera obra, que yo, como mujer, demasiado temerariamente traigo a la luz.</i>
	Protección	<i>... descansa protegido de los relámpagos de calumnias preparados para él. Pero favorecido por la protección de Vuestra Alteza, me lisonjeo en creer que a ninguno abrigará a los que vilipendian estas obras mías.</i>
	Igualdad	<i>En este sentido me profeso no ser el último en la línea de los afectos, no soy inferior a ninguno que reverencia el gran valor de Vuestra Alteza.</i>

Tabla 4. Categorización de la fuente 2. Fuente: elaboración propia.

- **Comentario de texto:**

En el texto expuesto quedan plasmados algunos de los elementos de la Querrela de las Mujeres abordados en el marco teórico. En primer lugar, podemos observar cómo Barbara Strozzi escribe una cláusula de humildad al restar importancia su trabajo y sumar valor a una ayuda externa que ha guiado sus composiciones. En este punto parece referirse a su maestro Francesco Cavalli cuando escribe: “con tanta frecuencia he recibido tan afectuosa **ayuda** por la generosidad de un erudito-vasallo de Vuestra Alteza en guiarme al uso de estas y de otras composiciones armónicas”.

En segundo lugar, manifiesta el miedo a que su obra sea objeto de calumnias y destaca la protección de la que goza su obra al estar dedicada a su Alteza: “Traigo a la luz esta primera obra al muy augusto Nombre de Vuestra Alteza, para que bajo un Roble de oro, descansa protegido de **los relámpagos de calumnias** preparados para él.”

Después hace referencia a su padre, *Giulio Strozzi*, resaltando que es el autor de los poemas escogidos para esta composición, los cuales contrarrestarán el aburrimiento de su música, de

las pobre armonías de sus canciones. “Estos versos líricos aliviarán el aburrimiento de cualquiera que no quede del todo complacido con las pobres armonías de mis canciones”.

Aquí observamos una cláusula de humildad al destacar una ayuda externa (los versos líricos escogidos) que contrarrestará el poco valor de su composición. Es el concepto que hemos codificado como **ayuda**. Esto también está patente cuando destaca que la importancia de quién los escuchará: *a ser oídos por aquellos oídos tan perspicaces*. También observamos la *captatio benevolentia*, es decir, la desvalorización de la compositora al reconocerse como una mujer que tiene la osadía de componer. Barbara Strozzi destaca que como mujer, ha actuado demasiado temerariamente. Por último, la compositora reconoce ser igual al resto de personas que reverencian a la Duquesa. Con un doble sentido está reconociendo que le da el afecto merecido a la Duquesa, pero al hacerlo se reconoce como persona con autoridad que presenta una obra musical y en igualdad que el resto de las personas que lo hacen. *No soy inferior*, escribe Barbara Strozzi, lo cual vemos codificado como igualdad.

Así, podemos observar tres elementos característicos de la Querrela de las mujeres: las cláusulas de humildad, la *captatio benevolentia* y una afirmación sobre la igualdad de la compositora y el resto de las personas que componen.

#### 4.3. Fuente 3.

- Texto: *dedicatoria de Barbara Strozzi a Fernando III de Austria y Leonora II de Mantua*. Anexo III.

**Tabla 5**

Unidad de registro	Descripción
<b>La palabra</b>	<b>Palabra clave:</b> mujer. Sustantivos: mina, ingenio, coronas, burla, aplauso, bagatelas, maestros, cantineles. Adjetivos: vil, pobre, aburridos, divinos, benignos.
<b>El tema</b>	La vil mina del pobre ingenio de una mujer no puede producir metal para fabricar riquísimas coronas de oro.
<b>El objeto</b>	Presentar las composiciones y la profesión de componer llevada a cabo por una mujer. Descripción de las composiciones y del proceso de creación.
<b>El personaje</b>	Dedicatoria de una composición musical a Fernando II de Austria y Eleonora de Mantua.
<b>El documento</b>	Obra musical <i>Cantatas, arias y dúos Opus 2</i> .
<b>El acontecimiento</b>	Publicación de un conjunto de composiciones musicales en 1651, obra musical con texto
<b>Conceptos</b>	Menospreciar el arte compositivo de una mujer. Otorgar valía a quien la ha guiado en la composición. De nuevo menospreciar su trabajo compositivo.

<b>Los símbolos semánticos</b>	<p><b>Personificación:</b> <i>la vil mina del pobre ingenio de una mujer no puede producir metal para fabricar riquísimas coronas de oro.</i></p> <p><b>Antítesis:</b> oposición de dos palabras, aplauso – burla. <i>haré más digno de burla que de aplauso comparecer presentando estas bagatelas musicales a sus pies.</i></p> <p><b>Hipérbole:</b> exageración de la palabra música o composiciones empleando la palabra <i>estruendo</i>, <i>se escucha el estruendo de los maestros más escogidos.</i></p> <p><b>Metáfora:</b> <i>estruendo</i> (composiciones), <i>se escucha el estruendo de los maestros más escogidos.</i></p>
--------------------------------	--

Tabla 5. Codificación de la fuente 3. Fuente: elaboración propia.

- **Unidad de contexto**

Barbara Strozzi publicó en 1657 y 1659 varios volúmenes de cantatas y arias para una sola voz y bajo continuo. El último, publicado en 1664, llevará por título *Arie*. Los textos de estas colecciones pertenecen a su padres, a amigos de su padre y a Bárbara. Esta segunda dedicatoria fue escrita por Barbara Strozzi en 1651 para Fernando II de Austria y Eleonora de Mantua en su obra *Cantate, arie et duette Opus 2* que fue compuesta con motivo de la boda entre ambos.

**Tabla 6**

Categoría	Código	Verbatim
<b>Música</b>	Composición Obra musical	<p><i>...bagatelas musicales...</i></p> <p><i>... segunda obra mía...</i></p> <p><i>...aburridos cantilenes míos...</i></p>
<b>Género</b>	Mujer	<p><i>La vil mina del pobre ingenio de una mujer no puede producir...</i></p> <p><i>Alentada...</i></p>
<b>Ideas</b>	Ayuda	<p><i>Alentada por muchos profesores de este hermoso arte, y particularmente por el Sr. Francesco Cavalli, uno de los más famosos de este siglo, desde mi infancia mi cortés tutor...</i></p> <p><i>Benignos oídos...</i></p>
	Atrevimiento	<p><i>Así que haré más digno de burla que de aplauso comparecer en el Palacio del V.M. presentando estas bagatelas musicales a sus pies</i></p>
	Protección	<p><i>Estos aburridos cantilenes míos de la divina voz del señor Adamo Franchi traídos amablemente a los benignos oídos de Vuestra Majestad, parecerán muy distintos de los que son: y cuando sean por vos, me llamaré feliz, y lo haré.</i></p>
	Igualdad	<p><i>...presentando estas bagatelas musicales a sus pies, donde cada hora se escucha el estruendo de los maestros más escogidos.</i></p>

Tabla 6. Categorización de la fuente 3. Fuente: elaboración propia.

- **Comentario de texto**

En ella observamos los elementos comunes de la anterior fuente. En primer lugar, Barbara Strozzi resalta su condición de mujer. La compositora emplea la *captatio benevolentia* para

desvalorizar su trabajo y sus capacidades. Con una personificación califica el ingenio de una mujer y engloba sus capacidades refiriéndose a ella como una "vil mina". Seguidamente con una antítesis afirma que su composición es más digna de burla que de aplauso y se refiere a su publicación con el adjetivo aburrado (*aburridos cantineles*). Es decir, observamos una falsa modestia (el *captatio benevolentia*) como técnica de autorización para componer. También identificamos la cláusula de humildad al reconocer el mérito de los profesores que la han alentado y particularmente el trabajo de su maestro Cavalli, es decir, de nuevo otorga valía a esa ayuda externa que ha recibido. Es patente la desvalorización de su trabajo, pero al mismo tiempo reconoce que el espacio al que dirige la composición tiene relevancia y afirma: *donde cada hora se escucha el estruendo de los maestros más escogidos*. En este sentido manifiesta un valor de igualdad entre ella y el resto de personas que presentan su obra, el resto de "maestros más escogidos", lo cual suma valor a su persona al encontrarse dentro a ese grupo de maestros. Todos estos elementos están relacionados con la Querrela de las mujeres: el manifiesto de igualdad de capacidades entre la mujer y el hombre, la *captatio benevolentia* como técnica de autorización de la compositora mujer y las cláusulas de humildad, esa ayuda externa que le ha permitido escribir y presentar la obra.

#### 4.4. Fuente 4.

- Texto: arieta *Soliloquio alli suoi pensieri* (Soliloquio a sus pensamientos) de Barbara Strozzi. Arieta a una voz, Opus 6, 1657. Anexo IV.

**Tabla 7**

Unidad de registro	Descripción
<b>La palabra</b>	Las palabras clave: cesad pensamientos. Sustantivos: pensamientos, motivos, diosa, ella, no, desgracia, cielo. Adjetivos: miserable, hermosa, arrogante, cambiante. Adverbios: ahora mismo, expresa inmediatez o necesidad. Verbos: cesar, afligirse, odiar, huir, amar, ser, desear, despreciar, destruir.
<b>El tema</b>	Cesar ahora mismo, pensamientos, adorando a quien te destruye.
<b>El objeto</b>	¿Le pedirías perdón? (a la Diosa que amas) No, no, no, porque eres arrogante. Es tu desgracia desear a quien te desprecia; por un cielo cambiante te destruyes con mil preocupaciones. Tienes motivos para afligirte.
<b>El personaje</b>	Poema de una arieta
<b>El documento</b>	Arieta número 4 del Opus 6
<b>El acontecimiento</b>	Publicación musical <i>Arietas a una voz</i> en Venecia en 1657
<b>Conceptos</b>	Diálogo consigo misma sobre el amor en una relación tóxica.

	<p>El poema muestra un discurso interno de una persona que desea apartar los pensamientos sobre alguien que le destruye. Reconoce tener motivos para sentir abatimiento y tristeza, y por ello quiere que cesen los pensamientos sobre la persona que desea, pero le desprecia.</p>
<b>Los símbolos semánticos</b>	<p><b>Uso de la segunda persona como generalizador:</b> tú que incluye a la persona que lee el poema. <i>Te destruye, te odia, huye de ti, no te dejes engañar.</i></p> <p><b>Título:</b> <i>Soliloquio a sus pensamientos</i>, hace referencia a que es un discurso que mantiene consigo misma.</p> <p><b>Personificación:</b> personifica a sus pensamientos, pues se dirige a ellos mediante el uso del imperativo</p> <p><b>Aliteración:</b> repetición del fonema “des”, desgracia, desprecia, destruye. Repetición de los fonemas “c” y “m”, <i>cesad ahora mismo, pensamientos.</i></p> <p><b>Estructura condicional:</b> Si ella se enfadó (la diosa), ¿le pedirías perdón?</p>

Tabla 7. Codificación de la fuente 4. Fuente: elaboración propia.

- **Unidad de contexto:**

El poema expuesto es el texto la arieta número 4 del Opus 6 *Arietas a una voz* en Venecia publicado por la compositora Barbara Strozzi en 1657.

**Tabla 8**

Categoría	Código	Verbatim
<b>Música</b>	Composición Obra musical	<i>Soliloquio a sus pensamientos</i> (Título) <i>Arieta</i>
<b>Género</b>	Mujer	<i>...la hermosa diosa que amas?</i> <i>Si ella se enfadó...</i>
<b>Ideas</b>	Dolor	<i>Cesad ahora mismo, pensamientos.</i>
	Protección	<i>adorando a quien te destruye,</i> <i>que te odia y huye de ti,</i> <i>no te dejes engañar.</i> <i>Es tu desgracia</i> <i>desear a quien te desprecia;</i>
	Amor	<i>...adorando a quien te destruye...</i> <i>por un cielo cambiante</i> <i>te destruyes con mil preocupaciones.</i>

Tabla 8. Categorización de la fuente 4. Fuente: elaboración propia.

- **Comentario de texto**

El título del texto manifiesta que la autora habla consigo misma y trata de alejar los pensamientos que considera inconvenientes. Constantemente ordena que cesen los pensamientos, en imperativo. Identificamos también en este verso una aliteración que nutre de más fuerza al título y al verso clave del poema, al repetir el fonema “m” *cesad ahora mismo, pensamientos*. Además, emplea una personificación, pues personifica a sus pensamientos, mediante el uso del imperativo, que expresa urgencia e imposición. Al mismo tiempo observamos que está escrito desde la empatía o comprensión al utilizar la fórmula *tienes motivos para afligirte*, es decir, reconoce que hay razones para sentirse abatida o triste. Además, la autora utiliza palabras despectivas para dirigirse a una persona tales como miserable y arrogante. Pero no van dirigidas a la misma persona a la que le dice: *te destruye, te odia y huye de ti, no te dejes engañar... te destruyes con mil preocupaciones*. Identificamos por lo tanto dos personajes, uno al que se dirige despectivamente y expresa su condena por el mal comportamiento, y otro con el que muestra condescendencia y le aconseja, como por ejemplo, lo hace con la fórmula “no te dejes engañar.”

Con la aliteración está enfatizando en las consecuencias negativas de esa relación de amor: *desgracia, desprecia, destruye*.

De este modo, está retratando a una persona que genera dolor y sufrimiento y pide a sus pensamientos que se alejen de esa persona. Esa persona representa los motivos por los que otra está afligida. Así, podemos ver como a través de un discurso interno, un soliloquio, rechaza a alguien que le causa dolor. Utiliza un tono directo, pues interpela a la persona a través del uso de la segunda persona y también con el uso del imperativo. Hace uso de la segunda persona como generalizador: *tú*, que incluye a la persona que lee el poema: *te destruye, te odia, huye de ti, no te dejes engañar, tienes motivos, tu desgracia*.

La autora elabora un diálogo consigo misma como recurso para rechazar el amor doloroso o tóxico y para retratar la inconveniencia de amar a alguien que te destruye y puede afligirte. Además, observamos cómo con este soliloquio la autora expresa el deseo y la necesidad de protegerse a sí misma. Barbara Strozzi retrata con este poema una visión propia del amor en la que rechaza un amor tóxico que presumiblemente ha experimentado.

#### 4.5. Fuente 5.

- Texto: canzonetta *Chi desia di saper* (quién quiere saber) de Francesca Caccini de *El primer libro de la Música*, 1618. Anexo V.

Tabla 9

Unidad de registro	Descripción
<b>La palabra</b>	Las palabras clave: amor. Sustantivos: amor, ardor, dolor, miedo, fuego, furia, tormento, esperanza. Adjetivos: apagado, feliz. Verbos: saber, preguntar, aconsejará, siento, amar, quiero, suspirar, sufrir, arder, congelar.
<b>El tema</b>	Descripción del amor en primera persona
<b>El objeto</b>	Respuesta a la pregunta quién quiere saber qué es el amor. Descripción pesimista en la primera estrofa. Descripción de un sentimiento contrastante y positivo: no siento tormento, ni temo, ni miedo. Rechazo al amor tóxico y al sufrimiento por amor: ya no quiero suspirar ni miedo, ni esperanza, ni sufrir.
<b>El personaje</b>	Poema de una canzonetta
<b>El documento</b>	Canzonetta número 29 titulada <i>Chi desia si saper</i>
<b>El acontecimiento</b>	Publicación musical de <i>El priemr libro de la música en 1618</i>
<b>Conceptos</b>	Descripción del amor en primera persona. El texto responde a una pregunta indirecta inicial, <i>quién quiere saber qué es el amor</i> . La descripción del amor se transforma desde el principio al final, mostrando al principio aspectos negativos y mostrando después un cierto empoderamiento que rechaza ese sufrimiento señalado al principio.
<b>Los símbolos semánticos</b>	<b>Preguntas retóricas:</b> <i>quién quiere saber qué es el amor</i> <i>Quién me va a preguntar si siento amor.</i> <b>Anáfora:</b> repetición al principio de cada verso del pronombre <i>quién</i> . <i>Quién quiere saber, quién me va a preguntar, quién me aconsejará.</i> Repetición de la palabra <i>que</i> : <i>que ya no siento tormento, que no tiemblo, que vivo feliz cada hora.</i> Repetición de la palabra <i>ni</i> : <i>ni miedo ni esperanza, ni arde ni se congela, ni sufrir ni sufrir.</i> <b>Paralelismo:</b> repetición de la misma estructura, <i>qué</i> + adverbio. <i>Ni</i> + sustantivo. <b>Polisíndeton:</b> repetición de la conjunción <i>ni</i> para otorgar más fuerza: <i>ni miedo, ni esperanza, ni arde ni se congela, ni sufrir ni sufrir.</i> <b>Metáfora:</b> mi fuego (amor) está todo apagado. <b>Elipsis:</b> supresión del verbo “sentir”: <i>ni miedo, ni esperanza, ni arde, ni se congela.</i>

Tabla 9. Codificación de la fuente 5. Fuente: elaboración propia

- **Unidad de contexto**

Francesca Caccini fue una cantante, instrumentista y compositora italiana. Nació en 1587 en Florencia en el seno de una familia dedicada a la música, pues su padre fue el compositor Giulio Caccini. La canzonetta *Quién quiere saber* es la composición número 29 de la obra *El primer libro de la música a una y dos voces*, publicada por Francesca Caccini en 1618 en Florencia. Esta obra recoge madrigales, sonetos, canzonettas y motetes. La canzonetta *Quién quiere saber* está escrita para voz y acompañamiento de guitarra española y Francesca Caccini escribió también su texto.

**Tabla 10**

Categoría	Código	Verbatim
<b>Música</b>	Composición Obra musical	Canzonetta <i>Quién quiere saber</i> (título)
<b>Género</b>	Primera persona	<i>Yo digo, diré, vivo, siento...</i>
<b>Ideas</b>	Dolor	<i>Yo digo que no es más que ardor, dolor, miedo, furia. que ya no siento tormento, que no tiemblo, ni temo, que vivo feliz cada hora.</i>
	Protección	<i>... diré que mi fuego está todo apagado, ...quién me aconsejará qué debo amar.</i>
	Amor	<i>Quién quiere saber qué es el amor. quién me va a preguntar si siento amor, Diré que ya no quiero suspirar ni miedo ni esperanza, ni arde ni se congela, ni sufrir ni sufrir.</i>

Tabla 10. Categorización de la fuente 5. Fuente: elaboración propia.

- **Comentario de texto**

La *canzonetta* presenta una estructura estrófica (4 estrofas) y las tres primeras estrofas comienzan con una pregunta retórica. A las preguntas del inicio de cada estrofa, la autora va dando respuesta para mostrar una descripción del amor en la que podemos observar una transformación del mismo. La compositora plasma su concepción de qué es amor comenzando con una descripción negativa en la primera estrofa: *Yo digo que no es más que ardor, que no es más que dolor, sea nada más que miedo, que no es más que furia, digo que no es más que ardor*. En la segunda estrofa cambia la pregunta: *quién me va a preguntar si siento amor*. La autora responde “no”, con una metáfora: *diré que mi fuego está todo apagado*. Es decir, así responde que ya no siente amor. Después elabora un discurso en el que abandona los elementos negativos descritos en la anterior estrofa; *que ya no siento tormento, que no tiemblo, ni temo, que vivo feliz cada hora*. Afirma *vivo feliz cada hora* como consecuencia de haber abandonado

el temor, el miedo, el dolor del amor. Después de esta estrofa repite dos versos clave que dan respuesta a la pregunta planteada al comienzo, como reafirmación de la respuesta: *Diré que mi fuego está todo apagado, quién me preguntará si siento amor.*

En la tercera estrofa, cambia de nuevo la pregunta y plantea: *quién me aconsejará qué debo amar.* La respuesta es de nuevo negativa y la autora rechaza la experiencia negativa descrita en la primera estrofa, pues afirma: *diré que ya no quiero suspirar.* Suspirar como sinónimo de experimentar o de sentir, ya que continúa: *ni miedo, ni esperanza, ni arde ni se congela, ni sufrir ni sufrir.* Para concluir, siguiendo la estructura de la estrofa dos, repite los dos versos clave que dan respuesta a esta última pregunta: *Diré que ya no quiero suspirar, quién me aconsejará qué debo amar.*

En este poema podemos observar cómo la compositora hace uso de la palabra para expresar su concepción del amor desde una óptica alejada de los convencionalismos de la época. Rechaza el amor entendido como amor tóxico basado en el miedo, el temor o el sufrimiento. La autora describe una idea de amor en transformación. Al principio describe el amor como una experiencia negativa y dolorosa, numerosos conceptos se asocian a la palabra dolor. El poema plasma una evolución que responde a un rechazo hacia ese amor doloroso, pues después niega esos elementos dolorosos (amor, miedo, furia, tormento) y afirma vivir feliz cada hora, tras haber dejado de sentir amor (fuego apagado). Es decir, denota protección hacia sí misma, pues ese rechazo es el que le lleva a vivir feliz. Así, el concepto amor se puede asociar a diferentes elementos y en el poema la autora plasma el amor como una evolución fruto de su experiencia.

#### 4.6. Resultados y discusión

El análisis de resultados está estructurado de la misma manera que las fuentes analizadas, las cuales agrupamos según dos tipos. Por una parte, las tres dedicatorias escritas por las compositoras en sus publicaciones musicales y, por otra parte, las dos obras musicales con texto. En todas las fuentes analizadas hemos establecido tres categorías de análisis: la música, el género y las ideas, ya que sintetizan el planteamiento inicial de este trabajo y nos ayudan a comprender las estrategias discursivas de las compositoras.

Comenzando por las dedicatorias, dentro de la categoría **música** hemos identificado diferentes códigos con los que las compositoras hacen referencia a la música y, en concreto, a su música. En este sentido es destacable que algunas de las palabras empleadas para referirse a su propia música vienen acompañadas de un adjetivo negativo, por ejemplo: *inmaduros frutos*, *pobres armonías* o *aburridos cantineles*. Esto es lo que hemos identificado como la *captatio benevolencia* propia de la Querrela de las mujeres. Las compositoras analizadas

ejercían una autoridad al publicar sus composiciones y presentarlas a personalidades de la época, pero al mismo tiempo expresaban una falsa modestia desvalorizando sus obras con adjetivos negativos.

Respecto a la categoría **género**, hemos observado cómo la idea de género marca el discurso, pues en momentos determinados, las compositoras hacen referencia a su condición de mujer y en este punto encontramos diferentes significados. Maddalena Casulana hace referencia al género con tres elementos: los hombres, los patronos (hombres también) y las mujeres. Asimismo, Barbara Strozzi en ambas dedicatorias hace referencia al género empleando el código mujer: *esta primera obra, que yo, como mujer* y también cuando escribe *del pobre ingenio de una mujer*. Observamos cómo el género marca el discurso ya que en las tres dedicatorias plasman una conciencia de ser mujer: tanto para hacer una denuncia (en el caso de Maddalena Casulana) como para expresar una falsa modestia.

En relación con las **ideas**, hemos identificado diferentes códigos. En primer lugar, el código **ayuda**, que representa las cláusulas de humildad. Hemos observado cómo en los tres casos las compositoras suman un gran valor a algún agente externo: los profesores, los versos líricos elegidos o la propia personalidad que los escuchará, la cual tiene una gran capacidad. A esta característica le hemos asignado el código **ayuda** porque la idea principal expresada es que la propia compositora ha recibido alguna ayuda externa por la cual su obra es más valiosa, restando así valor a su propio mérito.

En segundo lugar, respecto a la categoría ideas, hemos empleado el código **atrevimiento**, pues en las tres dedicatorias está presente la osadía de que una mujer (de nuevo el género marca esta idea) componga y presente una obra a una personalidad. Este código engloba lo que hemos identificado como la *captatio benevolentia*, pues es una constante expresar una falsa modestia y restar valor a su obra. Las compositoras emplean afirmaciones cargadas de adjetivos negativos como *primicias defectuosas*, *aburridos cantineles*, *estas obras que demasiado temerariamente traigo a la luz*, etc. En tercer lugar, respecto a la categoría ideas, hemos empleado el código **protección**. En las tres dedicatorias hemos identificado extractos en los que se expresa un temor a que su obra sea atacada y consideran que el hecho de presentarla a una personalidad otorga protección a la obra. Así, se refieren a ello con distintas figuras retóricas como una metáfora *la obra descansa protegida de los relámpagos de calumnias* o la siguiente oración: *Pero favorecido por la protección de Vuestra Alteza, me lisonjeo en creer que a ninguno abrigará a los que vilipendian estas obras mías*.

Por último, hemos empleado el código **igualdad**. Como hemos dicho, el código género marca el discurso para expresar otras ideas. Maddalena Casulana hace una denuncia directa a

la inferioridad de las mujeres, calificando esta creencia propia de los hombres como errónea (el género articula esta idea) y esta es la principal cuestión abordada en la Querrela de las mujeres: refutar las tesis misóginas sobre la inferioridad de las mujeres. En esta dedicatoria la compositora no sólo denuncia esta arraigada creencia, sino que su intención es combatirla con un hecho: presentando su obra. Así, expresa su clara intención cuando dice: *para mostrar al mundo (hasta donde me fue permitido en esta profesión de la Música) el vano error de los hombres...* Podemos observar cómo en las dos restantes dedicatorias, ambas pertenecientes a Barbara Strozzi, la compositora hace referencia en dos momentos a la igualdad entre la mujer y el hombre. En la fuente 2, cuando escribe *no soy inferior a ninguno que reverencia el gran valor de Vuestra Alteza*, está manifestando ser igual que el resto de las personas que *reverencian*, de lo que podemos deducir que quien *reverencia* es quien presenta una obra musical. Así, ella se está incluyendo como una igual en ese grupo de personas que componen. En la fuente 3, podemos observar cómo Barbara Strozzi se incluye también en el grupo de personas que se escuchan en la corte donde presenta su obra, y se refiere a ello como *los maestros más escogidos*. Con esta afirmación se está reconociendo como una igual ante el resto de los compositores y otorgando validez a su trabajo. En suma, como hemos venido defendiendo con el análisis de las dedicatorias, podemos concluir que en las tres dedicatorias encontramos elementos comunes entre sí que a su vez son elementos comunes a la Querrela de las mujeres.

Respecto al segundo tipo de fuentes analizadas, en primer lugar, para la categoría **música**, hemos mantenido los códigos de composición y obra musical, pero como *verbatim* hemos tomado el título o el tipo de composición, ya que en el contenido de ambas no se hace referencia a la composición.

En relación a la categoría **género**, hemos identificado dos códigos que marcan el discurso con esta idea. En la primera fuente, la arieta *Soliloquio alli suoi pensieri*, encontramos la referencia a *diosa*, en femenino, para determinar que la obra está dirigida a un hombre. En la segunda fuente, la canzonetta *Chi desia di saper*, la compositora emplea la primera persona para dar respuestas, por lo nos indica que el texto es expresado por una mujer. Así, vemos cómo el género es un elemento que marca las ideas que se explican a continuación.

Respecto a la categoría **ideas**, hemos empleado tres códigos: dolor, protección y amor. Estos códigos se corresponden con la temática principal de cada texto, la cual es abordar el amor y sus consecuencias. El código **dolor** hace referencia a la descripción del amor elaborada en ambos textos. En el análisis de la palabra, encontramos diferentes tipos de palabras de ambas fuentes en las que podemos observar una clara relación con el sufrimiento, tales como: destruir,

odiar, engañar, despreciar, afligir, sufrir (verbos) o desgracia, preocupaciones, dolor, miedo, tormento (sustantivos). En ambos textos sus autoras plasman una visión negativa del amor, empleando un lenguaje trágico con el vocabulario citado y a través de recursos literarios variados, como puede observarse en las tablas de codificación. El código **protección** se desprende del texto en lo que hemos identificado con oraciones que están escritas a modo de consejo u orden. Las autoras expresan el deseo de proteger a quién se dirigen: *no te dejes engañar* o, por ejemplo, *diré que mi fuego está todo apagado*.

Por último, el código **amor** lo hemos encontrado con más frecuencia en ambas fuentes, tanto de manera implícita como explícita. En la *canzonetta*, la referencia es implícita: *adorando* (como sinónimo de amar o amor) *a quien te destruye...* En la arieta, de manera explícita, pues encontramos la palabra amor o el verbo amar con mucha frecuencia *Quién quiere saber qué es el amor, quién me va a preguntar si siento amor*. Pero también referencias implícitas en las que se describe la palabra amor sin nombrarla.

A modo de síntesis de este segundo tipo de fuentes destacamos, en primer lugar, la temática central. Esta gira en torno al amor y se describe desde la óptica individual de cada autora y con un alto contenido emocional. Cada compositora expresa su propia concepción de amor con un elemento común, el rechazo al amor doloroso o tóxico. Desde de la perspectiva de la Querella de las mujeres, podemos identificar el uso de la palabra como mecanismo para construir un discurso de las mujeres emancipado de los convencionalismos de la época, en el que se denuncia el maltrato bajo el pretexto del amor y en el que se plasma una emancipación de la mujer respecto al hombre, pues se afirma vivir ahora feliz sin amor, es decir, sin él.

## 5. Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos podido constatar que las mujeres que desarrollaron una labor musical en las etapas de la historiografía estudiadas, habitualmente se debía o bien a que llevaban una vida retirada en conventos o monasterios, o bien debido a que ocupaban un lugar privilegiado en la sociedad y tenían acceso a la educación. En ambos casos, estas mujeres estaban formadas en letras y tenían un alto nivel cultural. En la música encontraron formas de vida alternativas fuera de los márgenes que el orden social establecía, tales como la vida retirada en los conventos y monasterios o como trabajar en cortes, impulsadas en la mayoría de estos casos por mujeres de las altas esferas sociales.

De esta misma manera hemos podido comprobar que la Querella de las Mujeres y sus antecedentes tuvieron lugar en espacios relacionados con las letras y la cultura. Es decir, podemos definir un espacio común de carácter intelectual y cultural en el que las mujeres se desarrollaron en diferentes ámbitos: musical, literario, filosófico, etc. Hemos comprobado que

nuestra hipótesis de partida se ha constatado al encontrar numerosos espacios en los que las mujeres compositoras ejercían su profesión, se realizaban y se emancipaban como mujeres.

Además, después de abordar cómo era el contexto sociocultural de las dos épocas estudiadas, podemos afirmar que existieron mujeres que manifestaron su desacuerdo con el orden social patriarcal y lo hicieron, principalmente, mediante la palabra. Como hemos expuesto en el marco teórico, una de las figuras clave del pensamiento profeminista e iniciadora de la Querrela de las mujeres fue Christine de Pizan, pero también existieron movimientos antecesores como *Frauenfrage*. Así, nuestra hipótesis venía marcada por la necesidad de ampliar la mirada sobre cómo las mujeres que participaron de las ideas profeministas lo hicieron más allá de la escritura, también mediante la música.

Podemos afirmar que nuestra hipótesis ha sido estudiada con el análisis de contenido de los textos de compositoras realizado en el marco metodológico, cuyo análisis y discusión ha sido posible gracias a lo expuesto en el marco teórico.

Consideramos que con este trabajo nuestra principal aportación ha sido poner de manifiesto que existió una relación directa entre el ámbito musical y la Querrela de las mujeres e ideas proteofeministas. En el análisis de contenido expuesto en el marco metodológico hemos identificado numerosos elementos que coinciden con las características propias de la Querrela de las mujeres. Asimismo, hemos observado cómo las estrategias discursivas de la Querrela de las mujeres y las de las compositoras de la época coinciden y cómo la idea de género marca ambos discursos. Los elementos en común que hemos identificado son, en primer lugar, la denuncia a la extendida creencia sobre la desigualdad de las mujeres; en segundo lugar, la *captatio benevolentia* como expresión de una falsa modestia por la conciencia de género; en tercer lugar las cláusulas de humildad como técnica de autorización para expresarse y, por último, diferentes ideas que expresan la igualdad de género y el empoderamiento femenino al expresar sus propias concepciones del mundo como mujeres.

Por otra parte, debemos destacar las limitaciones encontradas para el desarrollo del trabajo. La principal limitación ha sido de espacio debido a la extensión del trabajo. Esto nos ha conducido a limitar la selección de textos. Fruto del transcurso de la investigación, disponíamos de un amplio material que no ha sido posible analizar e incluir en el trabajo. Este material consideramos que podría formar parte de un corpus cuyo contenido supondría nuevas contribuciones para nuestra hipótesis. Como ejemplos, han quedado fuera de este trabajo la figura y el trabajo de Hildegarda von Biguen, poemas de la propia Christine de Pizan como *Solica estoy y solica quiero estar*, otras obras de las compositoras analizadas como el libreto

de la ópera de Francesca Caccini *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* y las obras de más compositoras de ambas etapas historiográficas como Vittoria Aleotti o Vittoria Colonna.

Por último, consideramos importante reconocer las aportaciones profesionales y personales que hemos obtenido con la elaboración de este trabajo. El proceso de elaboración y la temática escogida han supuesto un punto de encuentro entre los contenidos adquiridos en el Máster de Estudios Feministas e Intervención para la Igualdad y entre nuestras inquietudes e intereses dentro de la profesión musical. Esto nos ha permitido profundizar y ampliar el conocimiento sobre líneas de investigación poco estudiadas, pero que consideramos que han sido necesarias y fundamentales en el desarrollo del feminismo y de la Historia de la música.

Para concluir, este trabajo nos ha permitido comprobar cómo la función social de la música a lo largo de la historia ha trascendido a espacios y conceptos históricos que por ahora no habían sido captados, pero que las compositoras que han sido objeto de estudio supieron captar y traspasar, poniendo en valor su trabajo, sus ideas y sus derechos como mujeres y anticipando las bases del pensamiento feminista.

## 6. Referencias Bibliográficas y Webgrafía

- Aller, Nalda B. (2009). Edad Media: música, amor y libertad. En (Ed) Instituto de la mujer. *Creadoras de Música*. (pp 13 - 27). Ministerio de Igualdad.
- Andréu Abela, J. (2002). *Las técnicas de Análisis de Contenido: Una revisión actualizada*. Fundación Centro de Estudios Andaluces.
- Arriaga Flores, M., y Cerrato, D. (2022). La Querella de las Mujeres en Italia y España. Una revisión bibliográfica. *Revista Internacional De Pensamiento Político*, 16, 125–148. <https://doi.org/10.46661/revintpensampolit.6242>
- Bardin, L. (1967). *El análisis de contenido*. Akal.
- Baruque Ruiz, D. (2019). *La Querelle des Femmes. Una revisión historiográfica e histórica del fenómeno de la querella en la Historia de las Mujeres*. [Trabajo Fin de Grado, Universidad de Valladolid]. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/40274>
- Blanco Trejo, F., López, J, Scandroglio, B. y Rasskin Gutman, I. (2010) .*Una aproximación a las prácticas cualitativas en psicología desde una perspectiva integradora*. Papeles del psicólogo, 2010. 31 (1), 131-142.
- Campos Fonseca, S. (2008). Un acercamiento a la Nueva Musicología. *La Retreta*. 1. Recuperado de <https://susancampos.wordpress.com/2008/03/02/entrada-1/>
- Duby, G. y Perrot, M. (2008). *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Taurus.
- Duby, G. y Perrot, M. (2008). *Historia de las mujeres. La Edad Media*. Madrid: Taurus
- Esteban Recio, M.S.A. (1999). Otras miradas, otros caminos. Mujeres de fines de la Edad Media. *Edad Media: revista de historia*. 2, 195 – 216.
- Femenias, M.L. (2019). *Itinerarios de teoría feminista y de género. Algunas cuestiones histórico – conceptuales*. Universidad Nacional de Quilmes
- Fernández Molina, M.J. y Shifres, F.D. (2002). *Musicología feminista: un resumen crítico*. X Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/148687>.
- Ferrer Valero, S. (2019). *Mujeres silenciadas en la Edad Media*. Punto de vista.
- Flick, U. (2004). *Introducción a la investigación cualitativa*. Morata.
- García-Peña, A.L. (2016). *De la Historia de las mujeres a la historia del género*. 31. Universidad Autónoma del Estado de México
- Gurbindo Lambán, M. J. (2009). Damas y Reinas: música en la corte. Renacimiento. En (Ed) Instituto de la mujer *Creadoras de Música*. (pp 29 - 40). Ministerio de Igualdad.

- <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28150017004>
- Kelly, J. (1982). Early feminist theory and the Querelle des Femmes. 1400 - 1789. *Sings*, 8 (1), 4-28.
- Magner, C. (2023). *Barbara Strozzi*. <https://barbarastrozzi.com>
- Martínez García, S. (2021). Prólogo. En López-Peláez, M.P. (coord.). *Músicas encontradas: feminismo, género y queeridad*. (9-13). Editorial Universidad de Jaén.
- Mayring, P (2000). *Qualitative Content Analysis*. Forum Qualitative Sozialforschung I Forum (Online Journal). <http://qualitative-research.net/fqs/>
- McClary, S. (1991) *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Minnesota University Press.
- Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (2022). *Catalogo Gaspari*. <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=7279>
- Nieto Torres, M. (2019). *Protofeminismo negro, orgullo racial y reconfiguración de la mujer afrolatinoamericana en las voces literarias de Nancy Morejón y Victoria Santa Cruz*. ILCL: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. <http://repositorio.ucv.cl/handle/10.4151/75105>
- Piñero Gil, C.C. (2008). Música y Mujeres, género y poder: Diez años después. *Tamar. Revista de investigación musical*. 1, 201-211. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3046026>
- Project Muse (2023). <https://muse.jhu.edu/pub/3/monograph/chapter/296489/pdf>
- Ramos López, P. (2003). *Feminismo y música. Introducción y crítica*. Narcea.
- Rieger, A. (2003) Trobairitz, domna, mecenas: La mujer en el centro del mundo trovadoresco. *Mot so razo*. 2 (41-55) <https://raco.cat/index.php/Msr/article/view/254686>.
- Rivera Garretas, M. M. (1990). *Textos y espacios de mujeres. (Europa siglos IV - XV)*. Icaria.
- Rivera Garretas, M.M. (1996). La Querella de las mujeres: una interpretación desde la diferencia sexual. *Política y cultura*. 6, 25-39.
- Roma García, M. (2018). Protofeminismo y masonería, factores influyentes en la España Contemporánea (1868-1900). *REHMLAC, Revista de Estudios Históricos de la Msonería. Latinoamericana y Caribeña*. 9 (2), 130- 151. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6249920>
- Ruiz Bueno, A. (2021). *El contenido y su análisis: enfoque y proceso*. Universitat de Barcelona: OMADO. [https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/179232/1/El\\_contenido\\_su\\_analisis\\_2021.pdf](https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/179232/1/El_contenido_su_analisis_2021.pdf)

- Ruiz Olabuénaga, J. I. (2012). *Metodología de la investigación cualitativa*. Universidad de Deusto.
- Segura Graíño, C. (1997). Las mujeres en la España medieval. En Garrido (Ed). *Historia de las mujeres en España*. 115-118
- Soltener, H. (1995). *The master and Minerva: disputing women in french medieval culture*. University of California
- Vargas Martínez, A. (2016). *La Querrela de las Mujeres. Tratados hispánicos en defensa de las mujeres*. Fundamentos.
- Zapata Castillo, M.A. (2019). Voces de Mujeres. Compositoras entre muros. En Botella Nicolás, A.M., Yelo, Cano, J.J., Zapata Castillo, M.A. (Eds.) *Mujeres en la música: una aproximación desde los estudios de género*. (8 -25). Asociación Española de Musicología.
- Zapata, Castillo M. A. (2021). Tradiciones heredadas y subordinación. Construyendo una musicología feminista. En En Botella Nicolás, A.M., Yelo, Cano, J.J., Zapata Castillo, M.A (Eds.) *Músicas y género. Tradiciones heredadas y planteamientos recientes*. Ediciones de la Universidad de Murcia. <https://doi.org/10.6018/editum.2880>

## 7. Anexos

**Anexo I.** El texto ha sido extraído de Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (2022) R.390.

(<http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=7279>)

*A la muy Ilustrísima y Excelentísima Señora, Señora Donna Isabella De'Medici Orsina, Duquesa de los Braccianos.*

*Sé en verdad excelentísima Señora, que estas primicias mías, por defectuosas que sean, no pueden producir el efecto que deseo, que sería además de dar alguna prueba de mi devoción a Vuestra Excelencia. También para mostrar al mundo (hasta donde me fue permitido en esta profesión de la Música) el vano error de los hombres, que se creen patronos de los altos dones del intelecto tanto que según ellos no pueden ser igualmente poseídos por las mujeres.*

*Mas con todo esto no quise dejar de sacarlas a la luz, esperando que del claro nombre de Vuestra Excelencia (a quien con reverencia se las dedico) saliera tanta luz, que alguna otra ingeniosidad más elevada se encendiera de ello, para demostrar con efectos claros lo que no he podido demostrar sino con mi alma.*

*Por tanto, Vuestra Excelencia acepte esta cándida intención mía, y si de tan inmaduros frutos no puede venirme aquella alabanza, que es la única recompensa de las virtuosas labores, al menos haga su bondad, que yo goce de la recompensa de la suya. De esta manera, si no tan buenos, por lo menos tan afortunados siempre serán reputados por mí; y humildemente beso las manos de Vuestra Excelencia.*

*Venecia, 10 de abril de 1568.*

*del más humilde servidor de Vuestra Excelencia,*

*Magdalena Casulana.*

**Anexo II.** El texto ha sido extraído de Dr Magner, C. (2020-23) *Barbara Strozzi*  
(<https://barbarastrozzi.com>)

*Alteza Serenísima,*

***Con tanta frecuencia he recibido tan afectuosa ayuda por la generosidad de un erudito-vasallo de Vuestra Alteza en guiarme al uso de estas y de otras composiciones armónicas. Por lo tanto, debo consagrar con reverencia esta primera obra, que yo, como mujer, demasiado temerariamente traigo a la luz al muy augusto Nombre de Vuestra Alteza, para que, bajo un Roble de oro, descanse protegido de los relámpagos de calumnias preparados para él.***

***Algo me ayudará la elección de los versos líricos, que son todas bagatelas de aquel que desde mi niñez me ha dado su apellido y sus comodidades materiales. Estos aliviarán el aburrimiento de cualquiera que no quede del todo complacido con las pobres armonías de mis canciones.***

***Pero favorecido por la protección de Vuestra Alteza, me lisonjeo en creer que a ninguno abrigará a los que vilipendian estas obras mías, si llegan a verse en aquellas manos reales, y a ser oídos por aquellos oídos tan perspicaces, que nunca lo hacen aparte de escuchar con bondad heroica al recibir la devoción de los demás. En este sentido me profeso no ser el último en la línea de los afectos, no soy inferior a ninguno que reverencia el gran valor de Vuestra Alteza.***

***Así, inclinándome profundamente, ruego por los sublimes privilegios de la divina sabiduría de Vuestra Alteza, cada uno adicional una bienaventuranza más adecuada.***

***Desde Venecia el 12 de octubre de 1644***

***Por Vuestra Alteza Serenísima.***

***Humilde y devota sirvienta,***

***Barbara Strozzi***

**Anexo III.** El texto ha sido extraído de Dr Wagner, C. (2020-23) *Barbara Strozzi*  
(<https://barbarastrozzi.com>)

*SANTA CESÁREA MAJESTAD, MI SEÑOR CLEMENTIMO,*

*Tan débil tributo de mi más reverencial respeto no es digno de ser depositado en el Tesoro de un César.*

*La vil mina del pobre ingenio de una mujer no puede producir metal para fabricar riquísimas coronas de oro al mérito de los Augustos. Así que haré más digno de burla que de aplauso comparecer en el Palacio del V.M. presentando estas bagatelas musicales a sus pies, donde cada hora se escucha el estruendo de los maestros más escogidos.*

*Pero en el momento de la boda, incluso está permitido que la mayoría de las comunas y plebeyos se disfracen de filas y se mezclen entre los Caballeros y Damas más conspicuos, para hacer la fiesta más variada e incluso agradable con su número.*

*Alentada por muchos profesores de este hermoso arte, y particularmente por el Sr. Francesco Cavalli, uno de los más famosos de este siglo, desde mi infancia mi cortés tutor, he publicado esta segunda obra mía al mundo, que trayendo el 'felicidad explicada, porque el tercer matrimonio más feliz de la Majestad V no debe recurrir a otra Deidad tutelar, que a Cesarea para su protección.*

*Estos aburridos cantilenes míos de la divina voz del señor Adamo Franchi traídos amablemente a los benignos oídos de Vuestra Majestad, parecerán muy distintos de los que son: y cuando sean apreciados por vos, me llamaré feliz, y lo haré. Considero que he logrado el fin que se me ha propuesto, que es el de resignarme sólo a Vuestra Clementísima Majestad.*

*Para Venecia el primero de junio de 1651.*

*Humilde y devota sirvienta,*

*Barbara Strozzi*

**Anexo IV.** El texto ha sido extraído de Dr Wagner, C. (2020-23) *Barbara Strozzi*  
(<https://barbarastrozzi.com>)

***Soliloquio a sus pensamientos***

*Cesad ahora mismo, pensamientos,  
adorando a quien te destruye,  
que te odia y huye de ti,  
no te dejes engañar.*

*Tienes motivos para afligirte,  
miserable como eres;  
y ¿qué harías si recibieras como regalo  
la hermosa diosa que amas?  
Si ella se enfadó,  
¿Le pedirías perdón?  
No, no, no, porque eres arrogante,  
Cesad ahora mismo, pensamientos.*

*Es tu desgracia  
desear a quien te desprecia;  
por un cielo cambiante  
te destruyes con mil preocupaciones.*

*Tienes motivos para afligirte...*

**Anexo V.** El texto ha sido extraído de Project Muse (2023).

(<https://muse.jhu.edu/pub/3/monograph/chapter/296489/pdf>)

### *Quién quiere saber*

*Quién quiere saber*

*quién quiere saber qué es el amor*

*Yo digo que no es más que ardor*

*que no es más que dolor,*

*sea nada más que miedo,*

*que no es más que furia,*

*digo que no es más que ardor.*

*Quién quiere saber qué es el amor.*

*quién me va a preguntar si siento amor,*

*diré que mi fuego está todo apagado,*

*que ya no siento tormento,*

*que no tiemblo, ni temo,*

*que vivo feliz cada hora.*

*Diré que mi fuego está todo apagado,*

*quien me preguntará si siento amor.*

*Quién me aconsejará qué debo amar*

*Diré que ya no quiero suspirar*

*ni miedo ni esperanza,*

*ni arde ni se congela,*

*ni sufrir ni sufrir.*

*Diré que ya no quiero suspirar,*

*quién me aconsejará qué debo amar.*