

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS**

**“Francisco García Salinas”**

**Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas**

**Orientación en Filosofía e Historia de las Ideas**

**Tesis**

*Antonio Vivaldi y la educación musical femenina en el Hospicio de La Piedad  
(Venecia, siglos XVII-XVIII)*

Presenta: Paola de Jesús Pacheco Vega

Asesora: Dra. María José Sánchez Usón

Coasesor: Dr. Francisco Aranda Espinosa

Zacatecas, Zac., marzo, 2024



**SOMOS**  
ARTE, CIENCIA Y  
DESARROLLO  
CULTURAL



**Dra. María de Lourdes Salas Luévano**  
Responsable del Programa de Maestría en  
Investigaciones Humanísticas y Educativas  
**PRESENTE**

La que suscribe, **Dra. María José Sánchez Usón**, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: **“Antonio Vivaldi y la educación musical femenina en el Hospicio de La Piedad, Venecia, siglos XVII y XVIII”**, de la **C. Paola de Jesús Pacheco Vega**, alumna de la Orientación en Filosofía e Historia de las Ideas de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas**, de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico de la alumna, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Directora de Tesis, que de acuerdo con lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”: **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado de la interesada.

**ATENTAMENTE**

Zacatecas, Zac., a 20 de marzo de 2024

UNIDAD ACADÉMICA DE  
DOCENCIA SUPERIOR

**Dra. MARÍA JOSÉ SÁNCHEZ USÓN**

Directora de Tesis

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES  
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

C.c.p.- Interesada.  
C.c.p.- Archivo.

Consortio de  
Universidades  
Mexicanas

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS “FRANCISCO GARCÍA SALINAS”  
Av. Preparatoria s/n, Fraccionamiento Progreso, CP. 98048, Zacatecas, Zac., Tel. 4929256490 Ext. 3452  
Correo Electrónico: usd@uaz.edu.mx



SOMOS  
ARTE CIENCIA Y  
DESARROLLO  
CULTURAL



**Dra. Samantha Deciré Bernal Ayala**  
**Responsable del Departamento de**  
**Servicios Escolares de la UAZ.**  
**PRESENTE**

La que suscribe, **Dra. María José Sánchez Usón**, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: **"Antonio Vivaldi y la educación musical femenina en el Hospicio de La Piedad, Venecia, siglos XVII y XVIII"**, de la **C. Paola de Jesús Pacheco Vega**, alumna de la Orientación en Filosofía e Historia de las Ideas de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas**, de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico de la alumna, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Directora de Tesis, que de acuerdo con lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas": **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado de la interesada.

**ATENTAMENTE**

**Zacatecas, Zac., a 20 de marzo de 2024**

**Dra. MARÍA JOSÉ SÁNCHEZ USÓN**

Directora de Tesis UNIDAD ACADÉMICA DE DOCENCIA SUPERIOR  
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

C.e.p.- Interesada.  
C.e.p.- Archivo.



**Dra. María de Lourdes Salas Luévano**  
**Responsable del Programa de Maestría en**  
**Investigaciones Humanísticas y Educativas**  
**PRESENTE**

Por medio de la presente, hago de su conocimiento que el trabajo de tesis titulado "Antonio Vivaldi y la educación musical femenina en el Hospicio de La Piedad, Venecia, siglos XVII y XVIII", que presento para obtener el grado de Maestra en Investigaciones Humanísticas y Educativas, es una investigación original debido a que su contenido es producto de mi trabajo intelectual y académico.

Los datos presentados y las menciones a publicaciones de otros autores están debidamente identificadas con el respectivo crédito, de igual forma los trabajos utilizados se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas. En virtud de lo anterior, me hago responsable de cualquier problema de plagio y reclamo de derechos de autor y propiedad intelectual.

Los derechos del trabajo de tesis me pertenecen, cedo a la Universidad Autónoma de Zacatecas, únicamente, el derecho a difusión y publicación del trabajo realizado.

Para constancia de lo ya expuesto, se confirma esta declaración de originalidad, a los veinte días del mes de marzo de dos mil veinticuatro, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

**ATENTAMENTE**



**Paola de Jesús Pacheco Vega**

Alumna de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas



**SOMOS**  
ARTE, CIENCIA Y  
DESARROLLO  
CULTURAL



## A QUIEN CORRESPONDA

La que suscribe, **Dra. María de Lourdes Salas Luévano**, Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, de la Universidad Autónoma de Zacatecas

## CERTIFICA

Que el trabajo de tesis titulado "**Antonio Vivaldi y la educación musical femenina en el Hospicio de La Piedad. Venecia, siglos XVII y XVIII**", que presenta **Paola de Jesús Pacheco Vega**, alumna de la Orientación en Filosofía e Historia de las Ideas de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado, a los veinte días del mes de marzo de dos mil veinticuatro, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

UNIDAD ACADÉMICA DE  
DOCENCIA SUPERIOR

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES  
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

C.c.p. Interesada.  
C.c.p. Archivo.

Consortio de  
Universidades  
Mexicanas

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS "FRANCISCO GARCÍA SALINAS"  
Av. Preparatoria s/n, Fraccionamiento Progreso, CP. 98068, Zacatecas, Zac., Tel. 4929216690 Ext. 3452  
Correo Electrónico: uad@uaz.edu.mx



**SOMOS**  
ARTE, CIENCIA Y  
DESARROLLO  
CULTURAL



**DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS**  
**MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS**

DATOS DEL ALUMNO	
Nombre: Paola de Jesús Pacheco Vega	
Orientación: Filosofía e Historia de las Ideas	
Director de tesis: Dra. María José Sánchez Usón	
Título de tesis: "Antonio Vivaldi y la educación musical femenina en el Hospicio de La Piedad, Venecia, siglos XVII y XVIII"	
DICTAMEN	
Cumple con créditos académicos	Si (X) No ( )
Congruencia con las LGAC	
Desarrollo Humano y Cultura	( )
Comunicación y Praxis	( )
Literatura Hispanoamericana	( )
Filosofía e Historia de las Ideas	(X)
Políticas Educativas	( )
Congruencia con los Cuerpos Académicos Si (X) No ( )	
Nombre del CA: UAZ CA-219. Música e Interdisciplina.	
Cumple con los requisitos del proceso de titulación del programa Si (X) No ( )	

Zacatecas, Zac., a 20 de marzo de 2024

DOCENCIA SUPERIOR

**Dra. María José Sánchez Usón**  
Directora de Tesis



**Dra. María de Lourdes Salas Luévano**  
Responsable de Programa

## **Agradecimientos**

Agradezco por la culminación de este importante proceso formativo, a la Unidad Académica de Docencia Superior de la Benemérita Universidad Autónoma de Zacatecas, así como a todo el personal docente y administrativo de la Maestría en Investigación Humanística y Educativa, quienes siempre se desempeñaron de manera íntegra y con excelente disposición en su labor.

De igual manera, agradezco al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT), quien tuvo a bien otorgarme una beca, cuyo apoyo económico me permitió concéntrame con plenitud en mi trabajo de investigación y me dio las herramientas necesarias para mi superación profesional.

Agradezco a mi coasesor el Dr. Francisco Aranda por su tiempo y disposición en el proceso de la elaboración de esta tesis. Así mismo, agradezco enormemente a mi asesora de Tesis, la brillante Dra. María José Sánchez Usón, gracias por su tiempo, su paciencia y sobre todo por fomentar en nosotros, sus estudiantes, el ímpetu por la superación constante y la genuina búsqueda del conocimiento. El amor con el que realiza su trabajo, me ha inspirado profundamente para continuar en el camino de la docencia.

## **Dedicatoria**

*A mis queridos padres y grandes maestros, Eliazar y Elizabeth, quienes han cambiado mundos a través de la educación.*

*Gracias por creer siempre en mí, por creer en las infancias y por enseñarme a trabajar con el corazón.*

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	4
 <b>CAPÍTULO I</b>	
<b>BIBLIOGRAFÍA COMENTADA</b> .....	16
Referencias. Capítulo I .....	33
 <b>CAPÍTULO II</b>	
<b>LA MÍTICA “CIUDAD FLOTANTE” EN LA ÉPOCA DE VIVALDI: SOCIEDAD, CULTURA Y MÚSICA</b> .....	34
2.1 La reina del Adriático en el ocaso de su esplendor .....	36
2.2 El Dux como figura política .....	38
2.3 La ciudad del placer .....	40
2.4 <i>Donne venete</i> . Cotidianidad femenina .....	43
2.5 Cultura, fiestas y máscaras .....	46
2.6 Musicalidad: cualidad inherente a la sociedad veneciana .....	51
Referencias. Capítulo II .....	57
 <b>CAPÍTULO III</b>	
<b>UNA MIRADA TRAS LA MÁSCARA DEL GENIO</b> .....	60
3.1 <i>L'estro uomo</i> .....	62
3.2 “Los Rossi”: un violinista, un barbero, un desterrado y un bandido .....	67
3.3 <i>Nonna Zanetta</i> .....	72
3.4 La locura del genio .....	79

3.5 <i>Da capo al fine</i> .....	82
Referencias. Capítulo III .....	84

## **CAPÍTULO IV**

### **LOS HOSPICIOS VENECIANOS Y LA VIRTUOSIDAD**

#### **MUSICAL DE SUS HUÉRFANAS. PEDAGOGÍA,**

#### **EMOCIÓN E INVENCIÓN .....**

4.1 Los cuatro <i>ospedali</i> : caridad, educación y música .....	89
--	----

4.2 La élite de las desamparadas: <i>le figlie di coro</i> .....	95
--	----

4.3 Ingenio pedagógico: Vivaldi y sus “hijas de la música” .....	103
--	-----

4.4 Las tesituras vocales de las coristas: un reto para ellas y un placer para el oyente .....	113
---	-----

4.5 Influencias filosóficas en el trabajo pedagógico de Antonio Vivaldi .....	116
--	-----

Referencias. Capítulo IV .....	121
--------------------------------	-----

<b>CONCLUSIONES</b> .....	124
---------------------------	-----

<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	129
---------------------------	-----

<b>ANEXO</b> .....	134
--------------------	-----

## Resumen

La convergencia entre la genialidad compositiva de Antonio Vivaldi y sus alumnas, las huérfanas del hospicio de La Piedad, cuya institución tuvo su época de mayor esplendor musical bajo la tutela del cura rojo, invita a elucidar en una de las cuestiones profesionales de menor notoriedad del compositor, su faceta pedagógica. Usando estrategias interdisciplinarias, partiendo desde un análisis historiográfico para entender el contexto vivaldiano, conoceremos también aspectos relevantes sobre la contribución musical femenina en el barroco italiano. La Venecia de los siglos XVII y XVIII, una república ostentosa pero en declive, que vive seis meses en carnaval y seis meses en penitencia, se convierte en el terreno propicio para el desarrollo musical femenino. El encuentro de sensibilidades similares entre un compositor incomprendido y un grupo de mujeres vulnerables, desemboca en un maravilloso proyecto musical, el cual generará condiciones importantes en la evolución de la técnica compositiva, así como en la estructura que terminará por definir los parámetros de los conservatorios contemporáneos.

Palabras clave: Vivaldi, huérfanas, educación musical, Venecia, La Pietà.

## Abstract

The convergence between the genius composer Antonio Vivaldi with his pupils, the orphans of the hospice of La Piedad, whose institution had its greatest musical splendor under the tutelage of the red priest, invites us to elucidate one of the composer's lesser known professional matters, his pedagogical facet. Using interdisciplinary strategies, starting from a historiographic analysis to understand the vivaldian context, we will learn relevant aspects about the female musical contribution in the Italian Baroque music. The Venice of the 17th and 18th centuries, an ostentatious but declining republic, living six months in carnival and six months in penitence, becomes the propitious ground for female musical development. The meeting of similar sensibilities between a misunderstood composer and a group of vulnerable women, leads to a wonderful musical project, which will generate important conditions in the compositional evolution techniques, as well as the structure that will end up defining the parameters of contemporary conservatories.

Key words: Vivaldi, orphans, music education, Venice, La Pietà.

## INTRODUCCIÓN

La presente Tesis tiene como finalidad indagar sobre dos aspectos relevantes del maestro Antonio Vivaldi (Venecia 4 de marzo de 1678-Viena 28 de Julio de 1741). El primero de ellos es conocer la faceta pedagógica de uno de los más grandes compositores del Barroco italiano, específicamente en su etapa como maestro en el *Ospedale della Pietà* de Venecia<sup>1</sup>. El segundo tiene como objetivo investigar más a fondo acerca de la vida y obra de las destacadas alumnas del compositor: las talentosas huérfanas de La Pietà.

Antonio Lucio Vivaldi, apodado “el cura rojo”, fue hijo del violinista y peluquero Giovanni Battista Vivaldi, de origen lombardo; su madre, la joven Camilla Calicchio, provenía del sur de Italia. Antonio fue el mayor de seis hijos. Nació prematuramente, débil y en medio de condiciones peculiares, ya que el día de su nacimiento se registró en Venecia un fuerte sismo, como si se tratara de un augurio de lo que un día llegaría a ser.

Poco se sabe sobre su infancia. Se menciona que ya de niño era un prodigioso violinista teniendo como maestro a su padre. A pesar de sus dotes artístico-musicales, por cuestiones económicas y familiares, se ordena sacerdote; sin embargo, al mismo tiempo acepta un cargo como *maestro di violino* en el Hospicio de La Piedad. Esta doble dedicación será una extraordinaria combinación en la trayectoria del músico, ya que, al mismo tiempo que desempeñará su ministerio religioso, se dedicará a producir numerosas obras musicales de gran maestría para ser ejecutadas por sus pupilas, las huérfanas del mencionado orfanato en las principales festividades religiosas del año o en los eventos extraordinarios de caridad, organizados en beneficio de la comunidad eclesiástica. Pero Vivaldi ambicionaba ir más allá de los límites permitidos, hasta llegar a involucrarse directamente con el mundo de la ópera y el teatro. En este sentido, se pretende aquí tener una visión más amplia del célebre compositor, considerando, al mismo tiempo que su música, el porqué de sus convicciones y acciones.

La opinión de los contemporáneos del autor de las famosas *Cuatro Estaciones* es demasiado contradictoria y diversa. Hay quienes lo describen como una persona altanera, egocéntrica, motivado solamente por el propio interés de llegar a la cúspide de la fama; tal

---

<sup>1</sup> Vid., *Grandes compositores de música clásica*, Planeta, Ciudad de México, 1994.

es el caso de su amigo el magistrado francés Charles de Brosses, quien en una carta señala que el compositor estaba muy consciente de su gran talento y no dudaba ni un segundo en pavonearse de su habilidad y rapidez creativa. Sin embargo, hay otros que creen que se trataba de una persona sensible, noble y con un interés genuino en su labor pedagógica, pues así lo demostraba la música que escribía y que ejecutaban divinamente sus vulnerables pero brillantes estudiantes. Vestigio de esto son los comentarios que quedaron escritos para la posteridad por el ilustre pensador Jean Jacques-Rousseau. Una cosa era innegable, el músico veneciano no tenía un interés genuino por su carrera eclesiástica; por el contrario, estaba centrado completamente en el ámbito musical<sup>2</sup>.

Sea como fuere, tras su muerte, la música de Vivaldi se mantuvo silenciada por casi trescientos años, hasta que en el siglo XX su obra fue recuperada y nuevamente estudiada e interpretada por nuevas generaciones de músicos, siendo reconocida por el público. No obstante, atrás quedaron aún muchos cabos sueltos de su vida y actividad artística<sup>3</sup>.

Este trabajo no tiene la intención de destacar el perfil de Antonio Vivaldi como compositor, pues mucho se ha dicho ya sobre sus más de 300 conciertos, 19 óperas y su extenso repertorio de música eclesiástica<sup>4</sup>; en todo caso, sólo se mencionan aquellas composiciones que permiten, a través de la retórica musical, elucidar aspectos personales del autor. Pero también, se ahonda en el repertorio del maestro que evidencia las huellas de la relación cercana, de admiración y respeto, que mantuvo con sus más destacadas alumnas (se constatan, al menos, dieciséis nombres distintos de jóvenes intérpretes, unas más mencionadas que otras<sup>5</sup>) a las que dedicó numerosas composiciones. Estas obras dejan al descubierto el lado más temperamental y pasional del sacerdote veneciano.

En anteriores investigaciones sobre su trabajo en el Hospicio de La Piedad se menciona a Vivaldi sólo como *maestro de violino*<sup>6</sup>; sin embargo, se habla poco acerca del impacto que su enseñanza produjo en el modelo pedagógico de esta gran institución veneciana, que se preciaba de tener en sus filas como maestro a uno de los compositores más

---

<sup>2</sup> Vid., Eduard Wriqth, *Some observations made in travelling through France, Italy, &c. in the years 1720, 1721 and 1722*, Vol.2, Gale ECCO, Print Editions, Londres, 2018.

<sup>3</sup> *Idem*.

<sup>4</sup> Vid., Kurt Honolka *et alii*, *Historia de la música*, Edaf, Madrid. 1980.

<sup>5</sup> Vid., Samuel Máynez Champion, *Vivaldi y la conquista de México: una verdadera tragedia musical*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Proceso, Ciudad de México. 2019.

<sup>6</sup> *Idem*.

prolíferos del *settecento* italiano, encargado de formar a una generación altamente destacada de alumnas de la época.

El segundo punto que tratar en esta tesis está relacionado con las virtuosas féminas que el compositor formó en el coro y la orquesta del *Ospedale della Pietà*, niñas y mujeres en condiciones extremas de vulnerabilidad que actuaron como laboratorio experimental de las creaciones e invenciones de su maestro.

El Hospicio de La Piedad, actualmente denominado Santa María de la Piedad, es una fundación medieval de antiguos orígenes. Se sabe que en 1335 un religioso franciscano, fray Petruccio de Asís, ante el gran número de niños abandonados en la calle de la ciudad, pensó en fundar un lugar que los acogiera. Para ello, el fraile empezó a pedir limosnas por toda Venecia al grito de “misericordia” y “piedad”. Esta última invocación sería la que daría nombre a la inclusa. En 1346 el orfanato fue erigido gracias al *Consiglio dei Pregadi*. consejo que acompañaba al Dux, máxima autoridad política de la República, cuyos decretos y patrocinio, junto con las donaciones de generosos particulares, fueron decisivos para su el afianzamiento de la institución.

Durante los siglos XIV y XV, concretamente entre los años 1388 y 1493, y debido al aumento de huérfanos recogidos, tuvieron que ampliarse las instalaciones de La Piedad. Ya en el siglo XVI sus propiedades inmuebles eran tan numerosas que llegaban hasta la gran *Riva degli Schiavoni*<sup>7</sup>.

En la historia de La Piedad no sólo se registraron las ampliaciones sucesivas de sus edificios, sino también variaciones en cuanto a sus accesos y dependencias internas. Por ejemplo, se conoce que, en los primeros siglos del hospicio, el depósito de los niños se realizaba a través de una *scafetta*, especie de ventana o nicho de reducidas dimensiones situada en uno de sus laterales más escondidos de la que no queda apenas vestigio. Este sistema permaneció hasta el siglo XIX, siendo sustituido por la “*ruota degli esposti*” (“rueda de los expósitos”), un tipo de torno o cilindro giratorio de madera, hueco por dentro, en el

---

<sup>7</sup> En el urbanismo veneciano una *riva* es el conjunto de *fondamente* o especie de calles que bordean los canales. La *Riva degli Schiavoni* recibe su nombre de los mercaderes que, desde la región de Dalmacia (actualmente perteneciente a Croacia), también conocida como Slavonia o Schiavonia llegaban al puerto de la ciudad. Giuseppe Tassini, *Curiosità Veneziane*, Filippi Editore, Venecia, 1964, p. 608.

que se depositaban los infantes abandonados, del que tampoco se conserva resto alguno, aunque se supone estaría ubicado cerca del puente Dei Becchi (“De la Cabra”).

A mediados del siglo XVIII, temporalidad en la que se inscribe esta tesis, se construyó la iglesia actual, encargándose la obra al arquitecto veneciano Giorgio Massari, celebrándose su consagración en 1760. En este tiempo, las edificaciones pertenecientes al *ospedale* iban desde el puente Pietà hasta la calle perpendicular que divide la iglesia del actual hotel Metropole, situado en la ya mencionada *Riva degli Schiavoni*<sup>8</sup>.

Con posterioridad, la obra benéfica de La Pietà continuó en los siglos XIX y XX, así como sus nuevas construcciones y modificaciones arquitectónicas, documentadas por la historiadora Donatella Bartolini<sup>9</sup>. Estas obras han continuado en la centuria actual, ya que su última restauración ha tenido lugar en el año 2021.

Hoy, la fundación, llamada Istituto Provinciale per l’Infanzia Santa Maria della Pietà di Venezia, fiel a su ideario original, sigue siendo un centro de beneficencia que acoge a madres con sus hijos. Dependiente de la ciudad, recibe ingresos del Consejo comunal (o Ayuntamiento) y genera recursos propios con el alquiler de departamentos a turistas, las visitas a su museo y los conciertos que organiza en la iglesia.

El Instituto actual ha sabido preservar un importantísimo acervo documental, depositado en su Archivo, gracias al cual ha podido reconstruirse su historia. Entre sus fondos destacan dos secciones impresionantes: las conformadas por los Libros de la *Scafetta* y de la *Ruota*, que documentan los abandonos de los niños expósitos.

En el tiempo de Vivaldi La Pietà ya tenía una larga tradición de excelencia en la educación y ejecución musical, pues su modelo educativo funcionaba en gran medida gracias a las alumnas avanzadas que se desempeñaban como tutoras de nuevas internas, cuyos nombres y aportaciones han sido poco estudiados e investigados. Estas antiguas huérfanas debieron ser bastante destacadas en su labor, pues gran parte de la aristocracia llevaba a sus hijas a la citada institución para recibir lecciones musicales a cargo de estas extraordinarias maestras. El modelo educativo de los *ospedali* se convertirá luego en lo que serán los

---

<sup>8</sup> Vid., Antonio Tommaseo Ponzetta (Ed.) *La Piedad en Venecia. Arte, música y puericultura entre tradición e innovación*, Istituto Provinciale per l’Infanzia Santa Maria della Pietà, Venecia, 2009, pp. 21-50. Antonio Niero y Antonio Tommaseo Ponzetta, *La Pietà a Venezia. Guida alla Chiesa e Breve Storia dell’Istituzione*, Venezia Sacra, Venezia, 1988.

<sup>9</sup> Vid., Bartolini, Donatella, “Bambini abbandonati a Venezia tra Ottocento e Novecento”, *Popolazione e Storia*, Vol. 2, No. 2, Forum editrice universitaria udinese, Udine, 2001, pp. 45-72.

conservatorios profesionales de música en Italia, ejemplo replicado y extendido más tarde en toda Europa<sup>10</sup>.

Las virtuosas mujeres de La Piedad no sólo significaban un reducto cultural y musical importante en Venecia, sino que representaban un importante pilar económico para el establecimiento que las albergaba. Si bien es importante mencionar que su situación económica y social las catapultaba como “la aristocracia de las desamparadas”, éstas no dejaban de ser jóvenes enclaustradas al servicio de una organización que las proveía de educación, alimento, salud y bienestar, pero que, al mismo tiempo, utilizaba sus habilidades para el sustento del propio *ospedale*, que les negaba la oportunidad de obtener beneficios económicos personales tangibles. La habilidad musical de estas mujeres ni siquiera suponía para ellas destacarse en el mundo artístico, ya que debían ofrecer sus servicios musicales en exclusiva a su centro y en completo anonimato<sup>11</sup>.

No obstante, se documenta la identidad de algunas de estas figuras femeninas cuya habilidad musical era reconocida por el público que las admiraba; esto, inevitablemente, dejó al descubierto sus nombres, aunque apenas lo suficiente como para poder trascender en la historia al propio *ospedaletto*. Tal es el caso de Anna Maria “*del violino*”, una violinista destacada que incluso fue llamada en algunas reseñas periodísticas “la primera violín de Italia”, y cuyo talento era tal que el propio Giuseppe Tartini, virtuoso violinista y compositor, llegará a componer obras especialmente para ella<sup>12</sup>.

Esta investigación se ubica, pues, en uno de los enclaves comerciales más importantes de Europa, la República de Venecia, en el *settecento*, periodo cronológico y cultural que comprende entre 1700 y principios de 1800. En este tiempo, la ciudad de Venecia, a pesar de dar la apariencia de una metrópolis opulenta, estable y llena de cultura, atravesaba por una serie de transformaciones en su composición política, económica y social, que tendrán un impacto directo sobre su población, su situación socioeconómica, su nivel cultural y, por supuesto, nuestros sujetos de estudio. En realidad, Venecia, después de una racha de prosperidad y estabilidad, se encontraba ahora en una lamentable situación de declive<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> *Vid.*, Susan C. Cook and Judy S. Tsou (Edts.), *Cecilia Reclaimed : Feminist perspectives on gender and music*, Music Library Association, University of Illinois Press, Chicago, 1994.

<sup>11</sup> *Vid.*, Vanessa Tonelli, *Women and music in the venetian ospedali*, Thesis-Master of Arts, Michigan State, University. Michigan, 2013.

<sup>12</sup> *Idem.*

<sup>13</sup> *Idem.*

Al mismo tiempo, la moralidad de “la ciudad flotante” era bastante laxa, pues si bien en ella imperaba la religión católica, se destacaba por su apertura a otras creencias y por la libertad de cultos religiosos. Dicha confesionalidad ocasionaba ciertos convencionalismos que llevaban a la población a tener una vida regida por parámetros establecidos; pero, sin duda, es importante destacar que el puerto de Venecia era también una conocida zona de tolerancia para todas las clases sociales. Incluso fue llamado “el burdel de Europa”, ya que allí se ofrecían toda clase de servicios sexuales, accesibles a la población citadina y a los visitantes foráneos, y tanto para las clases más privilegiadas como para las más populares. Estos servicios dejaban para la ciudad buenos dividendos, principalmente provenientes de los marinos, clientes habituales de los burdeles, quienes después de haber pasado mucho tiempo en altamar llegaban a puerto dispuestos a gastar su paga en prostitutas. Las hijas de muchas de estas mujeres, sin padre conocido y abandonadas por la madre, eran recogidas por el Hospicio de La Piedad. No obstante, a pesar de que Venecia toleraba, e incluso alentaba este ambiente de libertinaje, hay que señalar también que, a su vez, las prácticas homosexuales estaban penadas con la muerte.<sup>14</sup> La rentabilidad de los burdeles estaba más que probada desde la Baja Edad Media, cuando el gobierno veneciano optó por establecer un sistema legal para el oficio de la prostitución, fijando lineamientos y delimitando su ubicación en la ciudad. Ya en ese tiempo, las autoridades citadinas se dieron cuenta de que la legalización de esta práctica era económicamente más rentable que su persecución y su abolición<sup>15</sup>.

Con todo, existía entre los venecianos un gran sentimiento de orgullo, pues la República había mantenido de manera exitosa varios años de estabilidad política y económica que habían ayudado a establecer proyectos que beneficiaban a todas las clases sociales sin excepción. El poder de la ciudad se repartía de manera diversa y equitativa entre los principales estamentos que sostenían la República; esta pluralidad de sectores sociales con influencia brindaba más oportunidades a la creatividad y al arte.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> *Idem.*

<sup>15</sup> *Vid.*, Paula C. Clarke, “The Business of Prostitution in Early Renaissance Venice.” *Renaissance Quarterly*, Vol. 68, No. 2, Cambridge University Press and Renaissance Society of America, New York, 2015, pp. 419-464.

<sup>16</sup> *Vid.*, Vanessa Tonelli, *Op. cit.*

Por otro lado, es destacable el compromiso que el gobierno veneciano tenía con la beneficencia social, por lo cual se impulsaron y mantuvieron diversos proyectos, como los famosos *ospedali*. Estos lugares en los que, si bien su principal objetivo era proveer a la sociedad vulnerable de servicios básicos, como alimentación, salud, educación y resguardo, ya se mencionó que fungieron como importantes centros culturales.<sup>17</sup>

La relevancia del compositor Antonio Vivaldi en la historia musical tiene pues una relación directa con el veneciano Hospicio de La Piedad. Testimonio de ello es la extensa obra musical del maestro que ha quedado para la posteridad con el sello distintivo de su origen<sup>18</sup>. Pero el ***principal propósito*** de esta investigación es indagar más en el estudio histórico de la vinculación existente entre el compositor y la institución, que desembocaría en uno de los proyectos artísticos más destacados del barroco tardío.

Es bastante conocido el hecho de que Vivaldi estaba encargado de la educación musical de las jóvenes del *Ospedale della Pietà* en su Venecia natal. Esta dedicación es para mí muy significativa. Como violinista, siempre he tenido un gusto particular por la música de Antonio Vivaldi; pero no fue sino hasta que comencé mi carrera como docente y directora de orquesta que me interesé más por el tema, sobre todo por la importancia que este ejemplo educativo pudiera tener en la metodología de la enseñanza del instrumento, no sólo en el *settecento* italiano, sino con posterioridad y en otras latitudes. Es por ello por lo que he elegido este objeto de estudio, elección que se explica atendiendo a una serie de ***consideraciones***:

Primeramente, pienso que la revisión y reconsideración de la vida y obra de uno de los compositores más prolíficos de la historia, que trabajó de lleno en uno de los programas de beneficio social más exitosos en la Europa del siglo XVIII,<sup>19</sup> el cual benefició a mujeres de situación social de desamparo, me ayudará, sin duda, a generar nuevos planteamientos sobre el pensamiento de la educación musical, pues estos programas son el modelo antecesor de los conservatorios de música contemporáneos.

---

<sup>17</sup> Vid., Laura A. Sánchez, *Botas de flores*. En línea: <http://botasdeflores.blogspot.mx/2012/10/venecia-capital-del-sexo.html>. Consultado: 1 de septiembre de 2021.

<sup>18</sup> *Idem*.

<sup>19</sup> Vid., *Venecia, viaje musical. Ospedali*. En línea: <https://veneciaviagemusical.wordpress.com>. Consultado: 22 de octubre de 2021.

Indagar en la vida de Antonio Vivaldi, desde un panorama histórico, que tenga como principal objetivo contemplarlo desde su identidad personal más que como un compositor, puede arrojar nuevas hipótesis y teorías acerca de la interpretación de su obra y su relación con su entorno.

Así mismo, como violinista y fundadora de un centro de iniciación musical enfocado en los instrumentos de cuerda frotada, ubicado en un municipio socialmente problemático, me parece de gran pertinencia estudiar detalladamente el modelo de un proyecto social de tal relevancia histórica como el *Ospedale della Pietà*

Por último, considero que las figuras femeninas en la música a lo largo de la historia han pasado frecuentemente desapercibidas por costumbres sociales de su respectiva época, que les prohibían estar en el ojo público<sup>20</sup>; incluso se les llegó a considerar intelectualmente incapaces de desarrollarse con maestría en esta área. Es por eso por lo que realizar una investigación en torno al tema pudiera arrojar información nueva sobre la consideración femenina en la música barroca. En la actualidad, aunque el porcentaje de mujeres que egresan de los conservatorios rebasan en número a los hombres, existe un mayor número de figuras masculinas ocupando los puestos importantes en el ámbito artístico profesional<sup>21</sup>.

Respecto del espacio-tiempo, este trabajo se centra en las *coordenadas espaciotemporales* de la República de Venecia y el *settecento*, periodo que comprende entre 1700 y principios de 1800. Sus sujetos de estudio son, principalmente, el compositor Antonio Vivaldi y sus alumnas, las huérfanas del veneciano Hospicio de La Piedad. En esta investigación, se ha recabado información acerca del trabajo pedagógico-musical del compositor, realizado en favor de las mujeres músicos del *ospedale*, evidenciando las relaciones entabladas entre ellos; y, al mismo tiempo, la vinculación de la labor de enseñante de Vivaldi con otras facetas de su quehacer profesional, poniendo especial énfasis en las proporciones guardadas y el equilibrio mantenido entre todos sus cometidos.

---

<sup>20</sup> *Idem.*

<sup>21</sup> *Vid.*, Wietse De Vries Meijer y Yadira Navarro Rangel, “Egresados universitarios y la equidad de género: evidencias de una exitosa revolución silenciosa”, X Congreso Nacional de Investigación Educativa, Veracruz, 2009, pp. 1-14.

Existen numerosos trabajos en torno a este compositor, pero menos comunes son los llevados a cabo acerca de la vida de las huérfanas de los orfanatos; sin embargo, este trabajo pretende ser una de las primeras investigaciones en español en tratar este tema en la Universidad Autónoma de Zacatecas, intentando descubrir información relevante respecto a la relación de Vivaldi con la educación musical de sus alumnas, los logros obtenidos y la conexión que existió entre su genialidad compositiva y la maravillosa materia prima de artistas con la que contaba.

Los *objetivos* de esta investigación se resumen en:

- Estudiar historiográficamente la vertiente pedagógica, compositiva y socio-profesional del compositor Antonio Vivaldi.
- Analizar el modelo metodológico educativo empleado en el Hospicio de La Piedad en la Venecia del siglo XVIII.
- Descubrir más datos acerca de la vida y obra de las virtuosas mujeres alumnas de Vivaldi.

¿Existe realmente una relación connotada entre un admirable modelo pedagógico musical, una generación de mujeres talentosas y uno de los compositores más importantes del barroco italiano? ¿Qué papel jugó en la promoción de la mujer la Iglesia del momento? ¿Cómo compaginó Vivaldi sus diferentes roles profesionales? ¿Cuál era, en términos reales, la situación de las huérfanas de La Piedad? ¿Cuál fue el impacto sociocultural de esta orquesta exclusivamente femenina? Todas estas y otras muchas preguntas se desprenden de un único *problema de investigación*: arrojar luz, aún más si cabe, sobre Antonio Vivaldi; pero en esta ocasión no desde el análisis musical de sus obras, ni desde su ubicación en la música barroca, italiana en particular y europea en general, sino desde la observación de un nivel más íntimo del compositor: su labor como maestro al frente de un grupo de jóvenes socialmente desheredadas y sin referencia paternofamiliar alguna, intentando deducir cuál sería el aporte vivaldiano al desarrollo de éstas como músicos y a su localización social.

En la historia de la música la figura femenina, en comparación con el protagonismo del varón, ha permanecido en la sombra. Si bien era de buen gusto en la aristocracia europea

que las jóvenes cultivaran sus virtudes, sobre todo la musical, su exposición artística pública era considerada una conducta inmoral. Por ello, la fama obtenida por la virtuosísima ejecución musical a manos de un grupo vulnerable de mujeres en el siglo XVIII, en la entonces República de Venecia, genera un interés especial al tratarse de un tema de perspectiva de género. Pero si bien es importante este enfoque, me parece más relevante la manera en la que convergen en este punto de la historia los dos principales sujetos de estudio: Antonio Vivaldi y sus alumnas del Hospicio de La Piedad, quienes ya poseían siglos atrás un modelo de excelencia en la cuestión educativo-musical, pero que, al estar expuestas a la creatividad de un prolífero genio de la música, alcanzan uno de los momentos de fama-anónima más importantes en toda la historia.

Una brillante creación musical pierde su encanto si no tiene músicos que a través de su ejecución le den vida. Ese fue el caso de la relación de Antonio Vivaldi con las jóvenes del *Ospedale della Pietà*. Así pues, pienso que existe una vinculación directa entre la genialidad de la inventiva del compositor y el virtuosismo de su orquesta, integrada por las huérfanas hospicianas. Debido a este nexo que, curiosamente, coincide con la época de mayor popularidad y éxito del compositor, ambos, maestro y alumnas, se retroalimentan musicalmente<sup>22</sup>. No sólo las hijas del coro de La Pietà tenían acceso a obras de gran dificultad y riqueza creativa, tanto de Vivaldi como de otros compositores del momento, sino que el gran violinista tenía la posibilidad de trabajar con ejecutantes que poseían uno de los niveles de preparación más altos de Europa<sup>23</sup>. Por otra parte, considero que el carácter sentimental y apasionado del talentoso Vivaldi dio cabida al entendimiento con un grupo de mujeres rechazadas y vulnerables, las cuales, a través de la música que su maestro escribía, tenían una segunda oportunidad de vida. En este sentido, mi *reflexión interina* desemboca en que la genialidad de ambas partes, tanto del compositor como de las instrumentistas, radicaba en la verdadera existencia de un vínculo empático, directo y consecuente, fruto de compartir una misma idea de música, y de la conjunción de sensibilidades similares.

Las *estrategias* empleadas en la verificación de la hipótesis planteada que, por lo tanto, contribuyen a resolver el problema que encierra esta investigación son interdisciplinarias. Un primer análisis historiográfico que explica el contexto vivaldiano, para

---

<sup>22</sup> Vid., *Grandes compositores de música clásica*, Planeta, Ciudad de México 1994.

<sup>23</sup> Vid., Vanessa Tonelli, *Op. cit.*

entender cómo se desenvuelve la vida y se gesta la obra del compositor veneciano en la etapa en la que se le vincula con el Hospicio de La Piedad, se completa con una reconsideración explicativa de su producción musical en este tiempo. Del mismo modo, la perspectiva de género ayuda a esclarecer el papel de las jóvenes huérfanas y su grado de integración en el tejido sociocultural que las rodeaba.

Por la convergencia de varias disciplinas en la realización de esta investigación, los *materiales consultados* han sido de naturaleza multidisciplinaria, con especial énfasis en los referentes a la historia de la música en Italia en el periodo barroco, los relativos a la vida y obra de Vivaldi, así como los de tipo historiográfico sobre la Venecia del *settecento*, su organización social y cultural, vida musical e instituciones, entre las que destaca el *Ospedale della Pietà*.

Por último, queda añadir que los principales *acervos* visitados para la obtención de fuentes informativas han sido los siguientes:

- Biblioteca Central de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”, Zacatecas, Zac., México.
- Biblioteca “Mauricio Magdaleno”, Zacatecas, Zac., México.
- Biblioteca Nacional de México, Ciudad de México, México.
- Biblioteca “Samuel Ramos”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Ciudad de México, México.
- Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Ciudad de México, México.
- Biblioteca “Cuicamatini”, Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Ciudad de México, México.
- Biblioteca y Fonoteca del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM), CENART, Ciudad de México, México.
- Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música, Ciudad de México, México.

## Introducción. Referencias

- Clarke, Paula C., “The Business of Prostitution in Early Renaissance Venice.” *Renaissance Quarterly*, Vol. 68, No. 2, Cambridge University Press and Renaissance Society of America, New York, 2015, pp. 419-464.
- Cook, Susan C. and Judy S. Tsou (Edts.), *Cecilia Reclaimed : Feminist perspectives on gender and music*, Music Library Association, University of Illinois Press, Chicago, 1994.
- De Vries Meijer, Wietse, y Yadira Navarro Rangel, “Egresados universitarios y la equidad de género: evidencias de una exitosa revolución silenciosa”, X Congreso Nacional de Investigación Educativa, Veracruz, 2009, pp. 1-14.
- Grandes compositores de música clásica*, Planeta, Ciudad de México, 1994.
- Honolka, Kurt, *et alii*, *Historia de la música*, Edaf, Madrid. 1980.
- Máñez Champion, Samuel, *Vivaldi y la conquista de México: una verdadera tragedia musical*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Proceso, Ciudad de México. 2019.
- Niero, Antonio, y Antonio Tommaseo Ponzetta, *La Pietà a Venezia. Guida alla Chiesa e Breve Storia dell'Istituzione*, Venezia Sacra, Venezia, 1988.
- Sánchez, Laura A., *Botas de flores*, En línea: <http://botasdeflores.blogspot.mx/2012/10/venecia-capital-del-sexo.html>. Consultado: 1 de septiembre de 2021.
- Tassini, Giuseppe, *Curiosità Veneziane*, Filippi Editore, Venecia, 1964.
- Tommaseo Ponzetta, Antonio (Ed.), *La Piedad en Venecia. Arte, música y puericultura entre tradición e innovación*, Istituto Provinciale per l'Infanzia Santa Maria della Pietà, Venecia, 2009.
- Tonelli, Vanessa, *Women and music in the venetian ospedali*, Thesis-Master of Arts, Michigan State, University. Michigan, 2013.
- Venecia, viaje musical. Ospedali*. En línea: <https://veneciaviajemusical.wordpress.com>. Consultado: 22 de octubre de 2021.
- Wright, Eduard, *Some observations made in travelling through France, Italy, &c. in the years 1720, 1721 and 1722*, Vol.2, Gale ECCO, Print Editions, Londres, 2018.

## CAPÍTULO I

### BIBLIOGRAFÍA COMENTADA

Este capítulo tiene un carácter introductorio e informativo, cuya finalidad es destacar aquellos trabajos que han resultado de gran ayuda e inspiración para la redacción de esta tesis.

A continuación, se comentan, pues, una serie de títulos a los que se da un mayor protagonismo junto con sus autores. Estos últimos son todos grandes estudiosos de la música a nivel internacional que se han especializado, en todo o en parte, en Antonio Vivaldi y el barroco musical italiano, y combinan su faceta de musicólogos bien con la de intérpretes o la de docentes, e incluso con ambas ocupaciones.

Es habitual que en secciones como la presente las reseñas elaboradas se organicen con respecto al orden que siguen los capítulos de las tesis a los que pertenecen; pero en esta ocasión, la mayoría de los textos comentados han sido utilizados a lo largo de toda la investigación, por lo que nos limitamos a presentarlos sin incluirlos en clasificación alguna ni seguir una pauta de orden.

#### **-Patrick Barbier. *La Venecia de Vivaldi. Música y fiestas barrocas*<sup>24</sup>.**

El brillante historiador de la música conferencista, escritor y profesor de la Universidad Católica de Occidente, Patrick Barbier, es originario de Nantes en Francia, donde, destacando en el ámbito de la historia desde una edad muy temprana, gana su primer galardón en el Liceo Saint-Stanislas, obteniendo el primer premio de su clase en el concurso de jóvenes historiadores, convocado por los Archivos Nacionales.

Posteriormente, comienza sus estudios de italiano en la Universidad de Nantes, para después continuarlos en la Universidad de Rennes II, obteniendo en dicha institución la Licenciatura, Maestría y Doctorado, este último centrado en la investigación de las óperas parisinas de Gaspare Spontini, bajo la tutela del escritor francés Dominique Fernandez.

---

<sup>24</sup> Vid., Patrick Barbier, *La Venecia de Vivaldi. Música y fiestas barrocas*, Paidós, Buenos Aires, 2005.

En la actualidad, Barbier es presidente del Centro Studi Farinelli, el cual se dedica a organizar eventos en torno al famoso cantante, de quien deriva el nombre de la institución, e investiga el fenómeno musical de los *castrati*. A pesar del enfoque de su especialización doctoral, ha realizado diversos estudios en torno a la música y su relación con la sociedad, sobre todo del periodo barroco y romántico.

Así mismo, se mantiene activo en Francia, produciendo distintos espectáculos artísticos y dictando conferencias nacionales e internacionales. Participa también en la Academia Literaria de Bretaña y Pays de la Loire, y es miembro asociado de la Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts d'Angers.

Ha recibido el premio *Thiers* de la Academia Francesa en 2007, y una mención del *Prix des muses*, en 2010, por su biografía de Pauline Viardot. Entre sus obras escritas más relevantes se encuentran: *En la ópera de la época de Balzac y Rossini*, *Historia de los Castrati*, *Farinelli el castrato de la Ilustración*, y *La Venecia de Vivaldi música y fiestas barrocas*, por mencionar algunos.

Cuando se quieren entender los motivos y convicciones de personalidades sobresalientes, es de gran importancia situarnos en el contexto histórico-social preciso. Así, el libro *La Venecia de Vivaldi* es un maravilloso paseo la *Serenísima* en el tránsito de los siglos XVII y XVIII, el cual, de manera genial, constituye un referente de cómo era la sociedad y la cultura de esta ciudad. Su narración, altamente descriptiva, dibuja un panorama alegre, lleno de fiestas, carnavales, máscaras, arte y música justo en el preámbulo de su propia decadencia.

En esta obra, Barbier nos informa sobre el sistema político que imperaba en la ciudad, el cual era de carácter oligárquico. El poder estaba representado por un dux, el cual estaba a merced de los miembros de un consejo ciudadano, quienes lo habían elegido por votación.

Entre otros aspectos, Barbier destaca también que los venecianos vivían la mitad del año en carnaval y la otra mitad en arrepentimiento. Venecia era una ciudad de tradiciones, costumbres y ritos. Su sociedad daba un lugar importante al conocimiento y a la erudición, donde la música, más que un placer era sin duda una forma de vida, tanto para los que se dedicaban profesionalmente a ella, como para los que tenían otros oficios.

En lo que se refiere al Hospicio de La Piedad y sus huérfanas, lugar al que el célebre compositor Antonio Vivaldi dedicó aproximadamente veintiocho años de su vida, Patrick

Barbier da cuenta, puntualmente, de su organización, sus reglas y el porqué de su excelencia musical. De esta institución quedan testimonios coetáneos gracias a los escritos de Jean-Jacques Rousseau, Charles De Brosses y Charles Burney, así como de diversas revistas de la época, quienes califican a las excelentes ejecutantes musicales de La Piedad como verdadero fenómeno musical.

Este libro describe Venecia como la ciudad de la música, el lugar propicio para una de las apariciones más contundentes de féminas en el terreno musical, brindando un apoyo ejemplar para el entendimiento del contexto social del compositor Antonio Vivaldi, cuya obra está tremendamente ligada a su ciudad natal.

**-Rafael Palacios. “El oboe veneciano del siglo XVIII; introducción y trayectoria del oboe en la República veneciana”<sup>25</sup>.**

Rafael Palacios, nacido en España en 1963, es un destacado músico, director de orquesta, profesor y oboísta, que tiene en su haber una destacada trayectoria tanto nacional como internacional. En los últimos años, se ha desempeñado como maestro en el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París, donde ha impartido un seminario en torno al análisis retórico-musical aplicado, creando el laboratorio de interpretación retóricamente informada, donde los músicos aprenden a guiar su interpretación basándose en los principios de la retórica musical. Además de en Europa, este seminario ha sido replicado también en Asia y América Latina.

Especializado en la música de los siglos XVIII y XIX, Palacios ha colaborado con músicos y orquestas de Música Antigua, destacando: Sir John Eliot Gardiner (‘L’Orchestre Révolutionnaire et Romantique); Philippe Herreweghe (Collegium Vocale Gent y L’Orchestre des Champs-Élysées); Jordi Savall (Le Concert des Nations y La Capella Reial de Catalunya); Sigiswald Kuijken (La Petite Bande); Ton Koopman (Amsterdam Baroque Orchestra); Arnold Östman (Drottningholms Slottsteater Orchestra); Christophe Rousset (Les Talents Lyriques); Jos van Imerseel (Anima Eterna); Jean-Claude Malgoire (La Grande Curie & La Chambre du Roi), etc.

---

<sup>25</sup> *Vid.*, Rafael Palacios “El oboe veneciano del siglo XVIII; introducción y trayectoria del oboe en la República veneciana”, *La palabra y el hombre*, No. 137, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2006, pp. 115-136.

Además de ser un ávido investigador y músico, se ha destacado también en el ámbito de la docencia, desempeñándose como profesor de oboes históricos y música de cámara del Conservatorio Superior de Música y Danza de París desde el 2012. Ha sido también profesor en la Facultad de Música de la Universidad Veracruzana (2005-2007), del Conservatorio Real de Bruselas (2006-2007), y del Conservatorio Superior de Música de Oviedo (1993-1995).

En 1996 recibió el título de Profesor Superior de Oboe, otorgado por el Ministerio de Educación y Cultura de España, y en 2012 se doctoró en la Sorbonne de París con la tesis *La pronuntiatio musicale: une interprétation rhétorique au service de Händel, Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann*.

Este importante artículo se centra en la historia del oboe veneciano; no obstante, informa, también, sobre cuestiones sociales, políticas y culturales, incluso acerca de las mujeres venecianas, siendo una fuente importante para esta tesis acerca de la educación musical femenina en el Hospicio de La Piedad.

En este texto se destaca cómo la ciudad de Venecia siempre se había caracterizado por una gran apertura de costumbres y libertad de culto, (incluso el primer barrio judío se ubicó en la *Serenísima*), tanto así que llegó a tener conflictos con la Iglesia católica y el Papa. Sufrió la censura del Vaticano por lo menos en tres ocasiones, cuyos decretos fueron ignorados por completo por parte de las autoridades eclesiásticas de la ciudad flotante, hasta el punto de que el pontífice Gregorio XIII dijera: “Soy papa en todos lados menos en Venecia”, preocupado por la moral de los venecianos.

Esta cuestionable moral, a la que se referían las autoridades eclesiásticas superiores y los visitantes extranjeros que llegaban a la ciudad, se debía a las tradiciones y costumbres venecianas más llamativas de la época, sobre todo el carnaval y la prostitución. Por otro lado, la educación femenina en el entorno familiar era habitualmente estricta y rígida, donde el porvenir de las muchachas (y de la fortuna familiar) se decidía con el matrimonio, por lo que salvaguardar su castidad era de suma importancia.

La vida conventual era común en Venecia y relativamente más laxa que en otros países europeos. Las jóvenes muchas veces eran enclaustradas por conveniencia económica, ya que su familia se quedaba con su dote. Esto, lejos de ser considerado algo desfavorable para ellas, representaba la oportunidad de tener acceso a una educación de gran calidad e incluso de explotar algún talento, como fue el caso de Arcangela Tarabotti.

En suma: los usos y costumbres de las mujeres venecianas, los conflictos con las autoridades eclesiásticas, las impresiones de los viajeros y demás tópicos tratados en este artículo, ayudan a construir el contexto histórico veneciano del *settecento*, en el que se inserta el objeto de estudio de esta tesis.

**-Samuel Máynez Champion. *Vivaldi y la conquista de México: una verdadera tragedia musical*<sup>26</sup>.**

El violinista, investigador y periodista Samuel Máynez nace 1963 en la Ciudad de México. Su formación musical inicia en el Conservatorio Nacional, para luego continuar su preparación en la Universidad de Yale, donde obtiene una beca completa. Posteriormente, sus deseos por continuar con su preparación profesional lo llevan a revalidar su título universitario en el Conservatorio Verdi de Milán.

Como músico ha tomado clases con legendarios violinistas, como Henryk Szeryng, Peter Ryabar y Franco Gulli, entre otros. Ha tenido la oportunidad de presentarse en prestigiosos escenarios, tales como La Scala en Milán, Collegio Papio de Ascona, Lincon Theater en Miami, la Chartreuse de Avignon, Museo Fernández Blanco de Buenos Aires, Sala de Cancillería de Quito, Sala Nezahualcóyotl y Palacio de Bellas Artes en Ciudad de México, por mencionar sólo algunos recintos. En el ámbito solístico, el violinista ha sido acompañado por la Sinfónica Nacional, la Sinfónica Finlandesa de Jyväskylä y la Piccola Sinfónica de Milán.

En 1996 Máynez Champion funda la Alauda Ensemble, agrupación con la que se mantiene de manera activa participando en grabaciones, estrenos y giras. Ha sido acreedor al premio del Instituto Italo-latinoamericano de Roma y ha participado en los cursos de la Academia Musicale Chigiana de Siena en sus ediciones 85 y 86.

Desempeñándose actualmente como catedrático del Conservatorio Nacional de México, el también doctor en Estudios Mesoamericanos por la UNAM Samuel Máynez Champion combina su quehacer violinístico con el literario, figurando como actual columnista de la revista *Proceso*, así como realizando diversos proyectos de periodismo

---

<sup>26</sup> *Vid.*, Samuel Máynez Champion, *Vivaldi y la conquista de México: una verdadera tragedia musical*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2019.

cultural, dramaturgia, ensayos y cuentos, actividades académicas y culturales que, sin duda, inspiran a las nuevas generaciones de músicos.

En el libro *Vivaldi y la conquista de México, una verdadera tragedia* musical, trae consigo una interesante opinión sobre la vida del compositor veneciano. Aunque, en opinión de su autor, se menciona que esta obra no pretende en sí ser una aportación novedosa, nada, sin embargo, una visión franca y fresca del compositor.

Máynez Champion aborda en su trabajo temas de relevancia que muchas veces no son comentados en otras fuentes de manera regular, por ejemplo: la indagación histórica del lado materno de la familia del compositor, los oficios a los que se dedicaron su padre y sus hermanos, la situación económica de Vivaldi y de su familia, la cual seguramente lo llevó a tomar decisiones importantes en el ámbito artístico-laboral y lo hizo dejar de lado su deber eclesiástico, el gusto particular del “cura rojo” por la compañía de mujeres, etc., datos que ayudan a trazar en esta tesis una imagen más clara del músico.

En lo que respecta a las féminas que rodeaban al compositor, las cuales en su mayoría eran alumnas e intérpretes, Máynez Champion destaca la admiración y el aprecio que Vivaldi sentía por ellas, evidente en las obras que les dedicó, en cuyas partituras aparecen hasta quince nombres femeninos, algunos más mencionados que otros, como es el caso de su alumna la violinista Anna Maria de La Piedad y la cantante Ana Giro.

En su texto Máynez hace notar con asombro cómo es que, a diferencia de lo dedicado a otros compositores, la *Enciclopedia Barsa* da poca información sobre la vida de Vivaldi, a pesar de la popularidad de la que han gozado, al menos, las famosas *Cuatro estaciones*.

Buscando un enfoque más íntimo de Antonio Vivaldi, en este texto se pueden encontrar datos personales poco conocidos, como: la insistencia de su familia para que no ejerciera únicamente como músico, por el ambiente competitivo y con pocas oportunidades de desarrollo que lo rodeaba, su entorno familiar y económico complicado, el gremio profesional que, celoso, lo boicoteaba constantemente, entre otras cuestiones, que hacen pensar en las emociones que imprime a su obra.

**-José Luis Pérez de Arteaga. “Antonio Vivaldi”<sup>27</sup>.**

Nacido en Madrid en 1950, José Luis Pérez Arteaga inicia su formación musical a una edad muy temprana en su natal España. Posteriormente, continúa sus estudios profesionales en piano en Londres, con la maestra Rosa María Kucharski; sin embargo, su educación profesional universitaria se enfoca en Derecho y Ciencias Empresariales, aunque, a pesar de ello, su interés vocacional estuvo siempre dirigido hacia la música clásica.

Es redactor de la revista *Ritmo*, donde se encarga de la sección crítica en torno a la discografía de esta afamada publicación. Ha participado como redactor y coordinador de la revista *Reseña*, y como miembro del Consejo de Dirección de la revista *Scherzo*. Ha sido colaborador de importantes diarios españoles, entre los que destacan *El País*, *ABC*, *La razón* y *El independiente*.

También, ha sido Jurado internacional del Premio Mundial del Disco y Vocal del *Ministerio de Cultura del Patronato del Festival de Granada*, formando parte de su comisión artística desde 1994, y, también fundador y director artístico del Proyecto Gerhar, en colaboración con Xavier Güell, director y productor musical y alumno, a su vez, de Sergiu Celibidache. El maestro José Luis Pérez de Arteaga es uno de los biógrafos españoles mahlerianos más importantes del siglo XX y XXI. Al respecto, tiene en su haber dos bibliográficas del compositor, donde además en el segundo volumen incluye un magnífico inventario discográfico.

Respecto de su investigación sobre Vivaldi, inserta en el Vol. I de la edición *Los Grandes compositores*, de Salvat, volumen del que es, además, Coordinador, hay que destacar que proporciona información relevante y útil sobre los siguientes tópicos: sociedad veneciana, evolución del concierto y aporte vivaldiano, información sobre el Hospicio de La Piedad, información sobre su familia, cartas y rumores sobre su vida personal etc. Sin embargo, uno de los aspectos más interesantes de este apartado enciclopédico es la propuesta considerar a Vivaldi un artista precursor de las ideas del Iluminismo. El autor toma este movimiento filosófico-cultural propio del occidente europeo y lo vincula con la capacidad inventiva y el proceso creativo del compositor italiano.

---

<sup>27</sup> *Vid.*, José Luis Pérez de Arteaga (Coord.), “Antonio Vivaldi”, Enciclopedia Salvat de *Los Grandes Compositores*, Tm. 1, Salvat, México 1983.

Una de características de la Ilustración era iluminar a la humanidad a través de la búsqueda del conocimiento; se fomentaba así el cuestionamiento de las instituciones y se buscaba un regreso nostálgico al naturalismo, todo ello con el propósito principal de disipar las tinieblas de la ignorancia. Arteaga, haciendo referencia a estas novedades en el pensamiento dieciochesco, señala cómo coinciden éstas con el surgimiento de los primeros tratados sobre teoría musical con el título de música poética, aludiendo a la entonces considerada arte suprema: la poesía.

El motivo que lleva al maestro Arteaga a relacionar estas ideas con trabajo de Vivaldi se halla en la obra del pensador italiano y contemporáneo de Antonio, Giovanni Battista Vico, quien, en uno de sus *Discursos Inaugurales* en 1708, propone al *estro* (ingenio) como base del pensamiento nacional y describiéndolo como la facultad de descubrir lo nuevo.

A su vez, esta relación tiene su origen en la siguiente coincidencia: Antonio Vivaldi, tres años después de la publicación de los *Discursos Inaugurales* de Vico, decide usar este término (*estro*) para nombrar a su *Opus No. 3*, el famoso *L'estro armonico*, el cual propone, como primicia compositiva, la búsqueda de innovación más allá del asombro guiado siempre por la razón.

Otro aspecto que relaciona a estos grandes del barroco tardío es el individualismo y la visión del mundo, aspecto mencionado por Pérez de Arteaga cuando escribe: “El individuo adquiere conciencia de su importancia dentro de la sociedad y, a través de la razón, da rienda suelta a sus impulsos de creación”<sup>28</sup>.

En torno al desarrollo de una de las aportaciones más importantes de Antonio Vivaldi fue lo referente al concierto barroco. Arteaga menciona que el hecho de que el centro tonal de las composiciones de la época fuera la orquesta de cuerda frotada, al mismo tiempo que el violín pasó a tener un el lugar principal dentro de este grupo, nos hace pensar en cómo uno de los más grandes violinistas y compositores de la serenísima, que además poseía los recursos necesarios para explotar este nuevo formato compositivo, desarrollara e incluso propondrá nuevas ideas en la creación y establecimiento del formato de concierto como tal.

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 37.

**-Eleonor Selfridge-Field y Margherita Gianola. “La famiglia materna di Antonio Vivaldi”<sup>29</sup>.**

Nacida en Nueva Orleans, EUA, Eleonor Selfridge-Field es musicóloga, escritora, profesora de música y de sistemas simbólicos en la Universidad de Stanford, así como asociada del Centro de Investigación Asistida por Computadora en Humanidades. Sus estudios musicales están centrados en la historia de Venecia, sobre todo en el periodo que comprende de 1585 a 1825, dedicando prioritaria atención a la ópera y la música instrumental.

Ha trabajado como coeditora de prestigiosas publicaciones, como *Computing in Musicology*, y los libros *Music Query: Methods, Models, and User Studies*; *The Virtual Score*, *Melodic Similarity*, *Beyond MIDI: The Handbook of Musical Codes*, en 1997, *The Works of Benedetto and Alessandro Marcello*, en 1990, *Pallade Veneta: Writings on Music in Venetian Society, 1650-1750*, en 1985, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, en 1975, 1980, 1994.

De igual manera, se ha desempeñado como editora de las obras *Antonio Vivaldi, The Concertos Op. 10, Op. 3 y The Four Seasons and Other Concertos, Op. 8*, en 1995.

También, ha escrito importantes artículos para reconocidas revistas, como *Computers and the Humanities*, *Computing in Musicology*, *Early Music*, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, *Journal of American Musicological Society*, y fue colaboradora de la segunda edición del importante diccionario musical *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

A su vez, Margherita Gianola es una organista, concertista, arreglista e investigadora italiana con más de treinta publicaciones en revistas especializadas, destacando sus colaboraciones con el Instituto Italiano Antonio Vivaldi, el cual se dedica principalmente a la compilación, estudio y preservación de la música del compositor veneciano.

Conocer y analizar la historia de Zanetta Temporini, la abuela materna del compositor Antonio Vivaldi, es de gran relevancia cuando uno de los propósitos principales de esta investigación es observar, desde otro ángulo, las características personales poco exploradas de la vida familiar del compositor. Uno de los enfoques primordiales de este trabajo está direccionado a la educación musical femenina de una de las agrupaciones más sobresalientes

---

<sup>29</sup> Eleonor Selfridge-Field y Margherita Gianola, “La famiglia materna di Antonio Vivaldi”, *Studi Vivaldiani*, No. 15, Instituto Italiano Antonio Vivaldi, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 2015, pp. 13-53.

en Venecia en el siglo XVIII, el Hospicio de La Piedad, en el que trabaja Vivaldi; sin duda, la figura matriarcal de Zanetta, presencia tan fuerte en la vida del joven Antonio, tuvo que influir en su desenvolvimiento futuro con el género femenino.

A pesar de las costumbres y normas morales de la época, Zanetta Temporini, de joven, se hizo oír por su familia, comunicándole sus inquietudes y convicciones, sus deseos y aspiracionales. Luego, las decisiones que tomó en su vida adulta siempre estuvieron inclinadas a buscar un progreso económico y por lo tanto social para su descendencia.

La influencia de Zanetta en la familia de Vivaldi fue mayúscula, y es a través de este texto que se conoce cómo en complicidad con el padre de Antonio, Giovanni Battista Vivaldi, hace uso de su dote y de los bienes heredados de sus dos difuntos maridos con el fin de asegurar la estabilidad de la apenas formada familia Vivaldi-Calicchio.

Por otra parte, se da a conocer la relevancia de la figura de su hermano, Francesco Andrea Temporini, sacerdote, y probablemente primera influencia familiar para que el joven Antonio inicie sus estudios eclesiásticos, además, el hecho de ser el cura párroco de Bragora representaba una distinción para toda su parentela. Por ello, y a pesar del gran talento musical de Lucio Vivaldi, a la muerte de Francesco Temporini, es precisamente Antonio quien tendrá la responsabilidad de no perder este estatus familiar y, al mismo tiempo, asegurar la estabilidad económica del hogar, inclinándose por el sacerdocio a tan solo un año de la muerte de su tío abuelo.

La señora Zanetta, sin duda, tenía una voz fuerte, y era escuchada y respetada por su familia, por lo cual, la relación de respeto y admiración con la que Vivaldi trabajaba con sus alumnas debía estar íntimamente relacionada con esta figura femenina, que debió influenciar en sus primeros años de formación.

**-Antonio Niero y Antonio Tommaseo Ponzetta, *La Pietà a Venezia. Guida alla Chiesa e Breve Storia dell'Istituzione*<sup>30</sup>.**

Monseñor Antonio Niero nació en Borbiago di Mira en 1924. En 1948 recibió el orden sacerdotal de manos del Patriarca Piazza. Enseguida, formó parte del cuadro de profesores del Seminario Patriarcal, en donde enseñó materias de humanidades e historia de la Iglesia

---

<sup>30</sup> *Vid.*, Antonio Niero y Antonio Tommaseo Ponzetta, *La Pietà a Venezia. Guida alla Chiesa e Breve Storia dell'Istituzione*, Venezia Sacra, Venezia, 1988.

hasta el año 2021, docencia que compaginó con la responsabilidad de Conservador de la Biblioteca Manfrediniana.

Así mismo, entre 1957 y 1981 formó parte de la Comisión Diocesana de Arte Sacro; de 1952 a 1964 fue párroco de la parroquia de San Michele in Marghera; y entre 1971 y 1981 fue rector de la iglesia veneciana de San Vidal. También, en la década de los años sesenta del pasado siglo, dirigió la revista diocesana *La Voce di San Marco*.

En 1981 fue nombrado Canónigo Penitenciario de la Catedral de San Marcos, cargo que desempeñó hasta el año 2007, y de 1989 a 1997 fungió como delegado patriarcal para la Scuola Grande di San Rocco,

Igualmente, Antonio Niero se hizo acreedor de otros cargos y honores, otorgados en reconocimiento a su trabajo en el medio eclesial y cultural, como: Capellán del Papado, Comendador de la República, miembro del Ateneo de Venecia y de la Fundación Cini, y un largo etcétera.

Gran estudioso de la Iglesia, el arte, la cultura, las tradiciones y la historia veneciana, tiene el mérito de haber publicado, traducidos a muchos idiomas, un sinfín de libros y artículos científicos sobre estas temáticas, como, por ejemplo: *Scuola Grade dei Carmini; Storia e arte (Venezia Sacra); San Girolamo Miani Nel V Centenario Della Nascita; La pala d'oro e il tesoro di San Marco; La Basilica di Torcello e Santa Fosca; La Basilica dei Santi Maria e Donato a Murano: storia e arte; San Marco: la vita e i mosaici; La Basilica di Santa Maria della Salute*.

Tras una larga carrera eclesiástica, académica e investigativa, Antonio Niero falleció en el año 2010.

A su vez, Antonio Tommaseo Ponzetta es un historiador veneciano, aunque de origen dalmato, experto en patrimonio histórico-artístico de la ciudad y la región, con especial énfasis en el Hospicio de La Piedad. Al estudio de este instituto ha dedicado gran parte de su trabajo, como se aprecia en sus libros, por ejemplo, *La Piedad en Venecia. Arte, música y puericultura entre tradición e innovación*, publicado por la propia institución en el año 2009.

En los años 80 del pasado siglo Niero y Tommaseo Ponzetta publicaron *La Pietà a Venezia. Guida alla Chiesa e Breve Storia dell'Istituzione*, que constituye una completa historia del *ospedale* de La Piedad. En ella se da cuenta de la fundación del hospicio, su función, organización interna y las distintas etapas reconstructivas que experimentó,

dedicando particular atención a la explicación de la fase constructiva de la Iglesia, tal y como se ve ahora, encargada al arquitecto veneciano Giorgio Massari.

**-Vanessa Tonelli. *Women and music in the venetian Ospedali*<sup>31</sup>.**

La docente investigadora Vanessa Tonelli, originaria de Winsconsin, EUA, es doctora en musicología y posee una certificación en estudios de género y sexualidad por la Universidad de Northwestern. Su quehacer profesional se ha centrado en la influencia de los conceptos de género en la educación musical, así como sus repercusiones en el desenvolvimiento profesional.

Su tesis está enfocada en las sociedades europeas de los siglos XVII y XVIII, centrada en el análisis historiográfico de la construcción social de género, poniendo especial atención en la vida de las mujeres músicos de los hospicios venecianos, las cuales vivían en estas instituciones de caridad y tenían la obligación de realizar actuaciones públicas.

Tonelli cuenta con una amplia experiencia en la educación superior, así como en la organización de eventos relacionados con la música, como conciertos, conferencias y talleres académicos. Además de desempeñarse como docente, trombonista, directora de banda y creadora de contenido digital, Tonelli muestra interés por la implicación práctica y relevante de la historia en la elucidación de la educación musical profesional.

Una de las características que, sin duda, hacen a este texto interesante para la realización de esta investigación es el tratamiento de la vida musical de los orfanatos venecianos del *settecento*, donde tienen sus orígenes los ensambles musicales enteramente femeninos, los cuales dejarán de ser mal vistos por la sociedad, siendo programa educativo musical el origen del modelo metodológico de los conservatorios actuales.

Venecia, considerada una de las ciudades más cultas del continente europeo en el siglo XVIII, cuyo deseo de intelectualidad y progreso la llevó a permitir a las mujeres incursionar cada vez más en distintos ámbitos de su sociedad, es precisamente el terreno propicio para la aparición de estas importantes figuras femeninas en la historia de la música.

Las virtuosas mujeres de los *ospedali*, que fueron respaldadas, educadas e incluso utilizadas por las grandes organizaciones que las cobijaron y formaron, se convirtieron en un

---

<sup>31</sup> Vid., Vanessa Tonelli, *Women and music in the venetian ospedali*, Thesis-Master of Arts, Michigan State, University, Michigan, 2013.

verdadero fenómeno en el ámbito musical. A pesar de su anonimato, pues realizaban sus ejecuciones musicales atrás de barandales de metal en lo alto de los coros, y bajo la idea de que su música no era un espectáculo, sino otra forma de alabar a Dios, las jóvenes de los hospicios lograron una fama y un prestigio incomparable en toda Europa.

Anteriormente, cualquier mujer que se dedicara abiertamente a las artes o a la filosofía, era tachada de inmoral y era repudiada por la sociedad. Sin embargo, para que esta visión no afectara la perspectiva del público que las admiraba, la idea de la virginidad y pureza debía acompañar a estas artistas, quienes vivían enclaustradas y prácticamente desenvolviéndose en una vida conventual.

Uno de los valores que caracterizaba, sobre todo, a los venecianos, era la cultura de la beneficencia, por lo que los *ospedali*, instituciones que existían desde la época de las Cruzadas, eran apoyados por el gobierno veneciano, así como por donadores de la élite. Los espectáculos musicales de las jóvenes huérfanas gozaban de prestigio y popularidad, y las ganancias obtenidas por estos conciertos jamás iban a parar a las manos de las jóvenes; por el contrario, este lucro se repartía únicamente entre los patrocinadores y los orfanatos.

No obstante, “las hijas del coro”, como eran denominadas las huérfanas que poseían talento para la música, gozaban de ciertas comodidades que podrían catalogarlas como “las privilegiadas” de las desheredadas, pues, a diferencia de sus hermanas comunes, tenían acceso a una mejor educación, más comida, mejores ropas e incluso a unas cortas vacaciones fuera del hospicio.

La investigación sobre estas mujeres ejecutantes de uno de los periodos más importantes del barroco italiano representa una gran aportación a la historia de la música, dónde escasean los trabajos sobre las figuras femeninas que también fueron contribuyeron a la evolución musical.

**-Fabrizio Ammetto. *Análisis técnico-instrumental y de la praxis ejecutiva en los conciertos para dos violines de Vivaldi*<sup>32</sup>.**

Fabrizio Ametto es un músico, musicólogo y profesor titular del Departamento de Música y Artes Escénicas de la Universidad de Guanajuato, donde enseña violín, música barroca,

---

<sup>32</sup> Vid., Fabrizio Ammetto, *Análisis técnico-instrumental y de la praxis ejecutiva en los conciertos para dos violines de Vivaldi*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2011.

música de cámara, análisis musical, filología musical y musicología. Es miembro del cuerpo docente del Doctorado en Artes, así como titular del Cuerpo Académico Consolidado de *Musicología*, miembro de la Asociación de Investigadores Italianos en México y del Sistema Nacional de Investigadores del CONAHCYT.

Obtuvo una licenciatura en violín y viola por el Conservatorio de Perugia y de Pesaro respectivamente, y una maestría en Metodología y Técnicas de la Educación Musical y de Investigación Musicológica en la Universidad de Perugia, además de un Diploma Académico de II Nivel en Disciplinas Musicales en el Conservatorio de L'Aquila. Es Doctor en Musicología y Patrimonio Musical por la Universidad de Bolonia. Como violinista, violista y director de orquesta, Ametto ha ofrecido más de ochocientos conciertos en Europa y América. También es fundador y director de L'Orfeo Ensemble de Spoleto y del Ensamble Barroco de la Universidad de Guanajuato.

En Italia, ha dirigido el Civico Istituto Musicale A. Onofri, en Spoleto, y ha impartido clases de violín barroco en el Conservatorio de Turín. También participa en la Edición Nacional Italiana de las obras de Luigi Boccherini, y forma parte del Comité Científico Internacional para la publicación de la *Opera Omnia* de Antonio Vivaldi, cuya edición estuvo a cargo del Instituto italiano “Antonio Vivaldi”, Fundación Giorgio Cini, de Venecia.

Entre sus líneas de trabajo destaca la historia y evolución del concierto antiguo italiano reflejada en su libro homónimo *El concierto antiguo italiano (1692-1710), con la edición crítica de doce obras de Torelli, Gregori, Jacchini, Motta, G. Taglietti, Albinoni, Bergonzi, B. Marcello, Valentini, Vivaldi*.

Ha elaborado, también, numerosas ediciones críticas y grabaciones de música instrumental de los siglos XVIII y XIX, y ha publicado varios artículos, capítulos y libros para editoriales internacionales.

Ya que uno de los enfoques principales de la presente tesis, *Antonio Vivaldi y la educación musical femenina en el hospicio de La Piedad*, se centra en el análisis metodológico y pedagógico del compositor veneciano, el trabajo de Ametto sobre el análisis técnico-instrumental y de la praxis en las composiciones para dos violines de Vivaldi, es una herramienta fundamental para entender con claridad los modelos educacionales que utilizaba el compositor con sus alumnas de *La Pietà*.

En esta obra, Ammetto explica que en Vivaldi la producción de conciertos para dos violines es muy extensa si se la compara con las creaciones de la misma naturaleza de otros de sus contemporáneos. El porqué de sus veintiocho conciertos se puede deber a la gran virtuosidad del compositor en este instrumento, así como a un posible homenaje a su padre. Sin embargo, lo verdaderamente sobresaliente de estas invenciones es la manera en la que Antonio revoluciona su composición, tratando las líneas solistas no sólo como voces que se complementan, sino pensando su creación como una ampliación del concierto solista.

La forma en la que en los conciertos de Vivaldi las melodías de los *solí* se enfrentan, haciendo honor al origen etimológico de la palabra “concierto” (concertare=luchar), es muy distinta a la forma en la que comúnmente se abordaba la composición de este estilo; por ejemplo, George Philipp Telemann, otro prolífero compositor y pedagogo violinístico, utilizaba las dos voces solistas de manera que pudieran complementarse mutuamente y no enfrentarse.

Una de las composiciones donde podemos percatarnos de una particular maestría pedagógica vivaldiana es el *Opus No. 3*, donde se aprecia cómo las líneas instrumentales están escritas poniendo particular atención en el grado de dificultad técnica de los instrumentistas. Las obras van aumentando de dificultad gradualmente, pero, al mismo tiempo, están diseñadas para mostrar las virtuosas capacidades de ambos ejecutantes, sin importar que técnicamente se hallen en niveles distintos. Así, el violín primero se lucía y el violín segundo podía, de una manera segura, adentrarse en el mundo solístico sin estar demasiado expuesto. Por otra parte, para los instrumentistas de *ripieno* (relleno) era posible, igualmente, compartir líneas melódicas con los solistas y con la orquesta en general. Es así como en La Piedad las más de cien alumnas de distintos niveles del maestro Vivaldi podían tener la oportunidad de ejecutar brillantes composiciones musicales en comunidad.

***-The New Grove Dictionary of Music and Musicians<sup>33</sup>.***

Más que un Diccionario al uso, este es un gran Diccionario especializado en música cuya composición inició en 1873, por iniciativa de la editorial Macmillan, que invitó a Georges Grove, crítico musical y editor de Macmillan's Magazine. Desde entonces, muchas han sido

---

<sup>33</sup> *Vid., New Grove, Dictionary of music and musicians*, edited by Stanley Sadie, Tm. 10, Macmillan Publishers Limited, London, 1980.

las diferentes ediciones, con sus correspondientes traducciones de esta obra de consulta indispensable en cualquier investigación musical. Este Diccionario cuenta con más de diez mil entradas acerca de todos los tópicos del mundo de la música (compositores, obras, instrumentos, intérpretes, etc.), voces explicativas que son verdaderos artículos monográficos, elaborados por más de dos mil musicólogos de reconocido prestigio.

La edición que se maneja en esta tesis es la que en 1980 estuvo a cargo del musicólogo británico Stanley Sadie (1980). Nacido en 1930, el británico musicólogo y especialista en Wolfgang Amadeus Mozart, Stanley Sadie fue egresado de la Universidad de Cambridge, donde tuvo como mentores a los también musicólogos Charles Cudworth y Thurston Dart, por cuya influencia se consagró al estudio del siglo XVIII.

Durante diecisiete años (1964-1981) se desempeñó como crítico del diario londinense *The Times*, entre 1964 y 1981, y, de igual manera, desde 1967, fue redactor jefe de la prestigiosa revista musical *Musical Times*, así como de *Financial Times*. En 1984 dirigió también el *New Grove Dictionary of Musical Instruments*, y en 1986 fue codirector del *New Grove Dictionary of American Music*.

Sus investigaciones musicológicas han dado lugar a la publicación de importantes trabajos sobre Mozart y Haendel. Por sus méritos en el campo de la música, en 1982 fue nombrado Miembro de la Orden del Imperio Británico

En 1980 estuvo a cargo de la sexta edición del renombrado diccionario musical *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, publicación de veinte volúmenes, que en 2001 se ampliaría a veintinueve.

En este gran diccionario, la entrada correspondiente a Antonio Vivaldi fue escrita por otro gran musicólogo: Michael Talbot.

Nacido en la localidad de Luton, Talbot es uno de los más prestigiados estudiosos del compositor veneciano. Es egresado de Cambridge, dónde se doctoró en Filosofía en 1968. Posteriormente, inicia su etapa como docente de la prestigiosa Universidad de Liverpool.

Ha escrito numerosos textos y diversos artículos, y ha participado en las ediciones críticas de muchas obras acerca del “cura rojo”, así como de sus contemporáneos barrocos. Actualmente, es codirector de *Studio Vivaldiani*, revista anual del Instituto Italiano Antonio Vivaldi.

Entre sus trabajos más importantes se encuentra el artículo “Antonio Vivaldi: A Guide to research”, publicado en la revista *Jurnal of the royal music association*, así como los libros: *The Vivaldi Compendium*, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, *The Secred Vocal Music of Antonio Vivaldi*.

Uno de los referentes por excelencia para la investigación musical es sin duda el diccionario *The New Grove*, en el cual encontramos, de manera clara y concisa, relevante información respecto a la vida y obra del compositor veneciano. Uno de los principales apartados para este trabajo es el relativo a los apuntes sobre el Hospicio de La Piedad, que nos informan de los inicios de Vivaldi como docente en esta institución de acogida, que brindaba una educación musical especializada para las huérfanas que poseyeran aptitud y talento musical, pues una parte importante de los ingresos del *ospedale* eran las ganancias que proporcionaban los espectáculos que las jóvenes ofrecían, por lo que obtener un puesto en estos orfanatos como maestro de violín, era bastante competido.

Las niñas y mujeres de *La Pietà* tenían acceso a la más hermosa y variada música, obras de tal magnitud e ingenio que terminarán por impulsar el desarrollo evolutivo de la composición. Se puede notar, por ejemplo, en sus más de quinientas obras inventariadas, que si bien Vivaldi no es el inventor del *ritornello*, fue el primer compositor en usarlo de manera regular en los movimientos rápidos, forma compositiva que continuaron replicando sus sucesores.

Talbot explica también en el *New Grove* que en su vida Vivaldi debió enfrentarse a los más duros comentarios, ya que su vanidad era notoria. De esta actitud han quedado vestigios en las reseñas de Charles De Brosses que da cuenta de comentarios del compositor presumiendo su velocidad e ingenio compositivo. Al mismo tiempo, refiere que su condición de salud, que siempre fue débil, fue juzgada como una excusa para no ocuparse de sus obligaciones eclesiásticas, ya que, por un lado, alegaba que por sus afectaciones físicas no podía dar misa; sin embargo, sí podía permanecer de pie en sus largos conciertos, dirigiendo sus óperas o enseñando a sus alumnas.

## Referencias. Capítulo I

- Aceves, Octavio, *La Venecia de casanova*, Huerga y Fierro, Madrid, 2006.
- Ammetto, Fabrizio, *Análisis técnico-instrumental y de la praxis ejecutiva en los conciertos para dos violines de Vivaldi*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2011.
- Barbier, Patrick, *La Venecia de Vivaldi. Música y fiestas barrocas*, Paidós, Buenos Aires, 2005.
- Máñez Champion, Samuel, *Vivaldi y la conquista de México: una verdadera tragedia musical*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2019.
- New Grove, Dictionary of music and musicians*, edited by Stanley Sadie, Tm. 10, Macmillan Publishers Limited, London, 1980.
- Niero, Antonio, y Antonio Tommaseo Ponzetta, *La Pietà a Venezia. Guida alla Chiesa e Breve Storia dell'Istituzione*, Venezia Sacra, Venezia, 1988.
- Palacios, Rafael, “El oboe veneciano del siglo XVIII; introducción y trayectoria del oboe en la República veneciana”, *La palabra y el hombre*, No. 137, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2006, pp. 115-136.
- Selfridge-Field, Eleonor y Margherita Gianola, “La famiglia materna di Antonio Vivaldi”, *Studi Vivaldiani*, No. 15, Istituto Italiano Antonio Vivaldi, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 2015, pp. 13-53.
- Tonelli, Vanessa, *Women and music in the venetian ospedali*, Thesis-Master of Arts, Michigan State, University, Michigan, 2013.

## CAPÍTULO II

### LA MÍTICA “CIUDAD FLOTANTE” EN LA ÉPOCA DE VIVALDI: SOCIEDAD, CULTURA Y MÚSICA

“Cuando busco otra palabra para decir música, encuentro siempre tan sólo la palabra Venecia”.

Friedrich Nietzsche<sup>34</sup>.

Ubicada en el noreste de Italia se encuentra una ciudad que pareciera emerger de las profundidades del mar Adriático. La magnificencia de sus construcciones góticas y renacentistas, que representan verdaderas joyas arquitectónicas, sobrevive ante la adversidad de su situación geográfica. Este conjunto de 118 pequeñas islas, conectadas por 455 puentes, se sitúa en la laguna de Venecia, cuerpo de agua que se forma con la desembocadura de los ríos Po y Piave, provenientes de los Alpes orientales, al verterse en el mar Adriático, transformando esta urbe en un paisaje digno de admiración<sup>35</sup>.

Los orígenes de su población y su primera ubicación se sustentan sobre distintas hipótesis: Se dice que los vénétoes pudieron haber sido emigrantes sármatas del Mar Báltico, o tal vez que su origen tiene lugar en la Galia Armórica (en la actual Francia), cuyo terreno se denominaba Veneditia. Sin embargo, existen otras opiniones que relacionan a los antiguos venecianos con los integrantes de la tribu asiática de la Paflagonia, ubicada en la península de Anatolia, los cuales, después de la destrucción de Troya, buscaron un terreno para reubicarse y asentarse, hallando las condiciones ideales para su establecimiento en las costas del Adriático; actualmente, es esta una de las conjeturas más apoyadas<sup>36</sup>. Estos grupos de refugiados decidieron en un inicio asentarse en tierra firme. No obstante, en el siglo III, las incursiones de los bárbaros en el territorio romano influyeron en su decisión de habitar de

---

<sup>34</sup> Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, p. 48.

<sup>35</sup> *Vid.*, Léon Galibert, *Historia de Venecia*, Librería Española, Imprenta de Luis Tasso, Barcelona, 1857.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 10.

manera progresiva la laguna veneciana y sus pequeñas islas mediante la construcción de puentes<sup>37</sup> y viviendas en tarimas flotantes. La albufera veneciana, si bien poseía una ubicación privilegiada por conectar directamente con el mar, fungía también como una especie de fortaleza, complicando el acceso a los navegantes que desconocían el terreno, lo cual era una gran seguridad para los primeros pobladores de la Serenísima.

Investigaciones arqueológicas sitúan la fundación de Venecia como tal en el siglo V de nuestra era. A lo largo de su historia, esta heteróclita república es testigo del transcurrir de varios acontecimientos destacados: la caída del Imperio Romano, el nacimiento del Imperio Franco, el esplendor y caída de los Ostrogodos, el triunfo de sus sucesores, los Lombardos, o la conquista de Carlomagno, entre otros tantos sucesos históricos.

Venecia observa atenta y tranquila en primera instancia estos hechos, cual nereida sobre una roca azotada por las olas. Sin embargo, es en el siglo XI donde decide participar en la magna empresa de las Cruzadas, decisión que la conducirá a su gloria, pues aprovechará estratégicamente sus triunfos con la finalidad de engrandecerse y enriquecerse económicamente. Para el siglo XV, ya tenía conexiones con los principales y más importantes puertos comerciales de Asia y África, y su soberanía era reconocida también por los archipiélagos griegos de Chipre, Negroponto y Candía. La Serenísima poseía en ese entonces dominio sobre la Dalmacia, el Friul, la marca Trevisana, y varias provincias de la Lombardía. Sus fuerzas navales no tenían ningún digno contrincante que pudiera impedirle su expansión y crecimiento. Con gran maestría goza de prácticamente once siglos de plenitud, logrando convertirse en una potencia política y mercantil de primer orden.

No obstante, es en este mismo siglo cuando el descubrimiento de América ocasionará un cambio drástico en las relaciones comerciales de todos los puertos europeos. La Serenísima República modificará entonces su estrategia deteniendo su expansión y concentrándose en su propia protección. Afectada por la expulsión de los emperadores cristianos de Constantinopla y los conflictos políticos provocados por la coalición del Papa Julio II y la llamada liga de Cambrai<sup>38</sup> en su contra, agota sus últimos recursos económicos,

---

<sup>37</sup> Vid., G. M. Abe, “El nacimiento de una súper potencia, Venecia celebra 1600 años de su fundación”, *Revista Historia National Geographic*, 2021. En línea: [https://www.historia.nationalgeographic.com.es/a/venecia-celebra-1600-anos-su-fundacion\\_16568](https://www.historia.nationalgeographic.com.es/a/venecia-celebra-1600-anos-su-fundacion_16568). Consultado: 30 de abril 2022.

<sup>38</sup> Firmada en la ciudad francesa de Cambrai en 1508, esta coalición agrupaba en torno a Julio II al rey Luis XII de Francia, al emperador Maximiliano I de Austria y a Fernando II “El católico” rey de Aragón. Curiosamente,

perdiendo también su influencia política. Es así como la ciudad flotante comienza su inminente declive provocado por causas externas.

## 2.1 La reina del Adriático en el ocaso de su esplendor

Esta ciudad flotante poseída por una mística especial que la diferencia del resto de otros enclaves ha sido a lo largo de la historia el lugar perfecto para ser la cuna de grandes artistas de toda índole, cuyos talentos lograron trascender para la posteridad. Tal es el caso de Antonio Vivaldi, al cual la magia de su contexto originario, las tradiciones de éste, su sociedad y sus costumbres, le ayudaron a acrecentar una creatividad innata, impregnando su obra con un sello propio de originalidad y autenticidad que definiría para siempre su estilo musical.

Irónicamente, la Venecia del *settecento* en la que nacerá y vivirá Vivaldi es ahora una agonizante república que atraviesa sus últimos años de esplendor, hallándose a punto de terminar un periodo que cambiará para siempre el transcurso de su historia como urbe cosmopolita que había sido<sup>39</sup>.

El *settecento* veneciano, periodo histórico que comprende de 1700 a 1800 d. C., es un lapso temporal en el que la Serenísima República de Venecia pasa por un inminente declive económico y político después de haber gozado de una etapa de indudable magnificencia y esplendor<sup>40</sup>. Esto, lejos de significar un decaimiento en el desarrollo de su sociedad o de otros aspectos que competen a la evolución de su propia expresión artística, en particular, y de su cultura, en general, supuso una oportunidad única de innovación progresiva en varios ámbitos importantes de la vida creativa en la ciudad, dando paso al desarrollo de nuevas tendencias e inventivas que redefinieron su identidad sociocultural<sup>41</sup>.

---

el Papa y el monarca francés cayeron en conflicto, por lo que Julio se II se alió entonces en su contra, y paradójicamente en favor de Venecia, ciudad a la que antes había atacado.

<sup>39</sup> Vanessa Tonelli, *Women and music in the venetian ospedali*, Thesis-Master of Arts, University of Michigan, Ann Arbor, 2013, p. 11.

<sup>40</sup> Vid., *Venecia en los siglos XVII Y XVIII: la lenta decadencia*. En línea: <https://www.artehistoria.com/es/contexto/venecia-en-los-siglos-xvii-y-xviii-la-lenta-decadencia#:~:text=La%20lenta%20decadencia%20veneciana%20se,francesas%20entraban%20en%20la%20ciudad. Consultado: 28 de diciembre de 2021.>

<sup>41</sup> Patrick Barbier, *La Venecia de Vivaldi. Música y fiestas barrocas*, Paidós, Buenos Aires, 2005, p. 16.

Desde el ámbito artístico, es en este periodo histórico donde el arte logra su mayor magnificencia y trascendencia, alcanzando su máximo esplendor en el siglo XVIII. Parece entonces que la *Serenísima*, de una manera metafórica y poética, elije al arte como su lecho mortuario, prefiriendo centrar su atención en la pomposidad y la magnificencia de las creaciones de sus artistas, la ópera y el teatro, antes que observar, y remediar en lo posible, cómo inicia la caída de su sistema político, económico y militar. La asimilación de esta situación, sin duda, debió ser muy complicada para un pueblo orgulloso que había logrado convertirse en un modelo de organización innovadora para toda Europa.

A fin de entender con claridad los principios que impulsaron dichos movimientos, es importante conocer qué sucedió en la República en la última etapa del *seicento*, periodo que comprende de 1600 a 1700. En ese tiempo la ciudad había constituido orgullosamente una sociedad culta y próspera, atraída por las novedades de la época, desplegando un exquisito gusto por las bellas artes, e interesada en el desarrollo del intelecto y la academia<sup>42</sup>.

La libertad de creencias que en este tiempo se respiraba en Venecia la posicionó como una de las ciudades más tolerantes de Europa, probablemente como consecuencia de ser uno de los puertos marítimos más importantes para el tráfico comercial por el Mediterráneo, y por ser un lugar en el que convergen distintas culturas. Practicar diferentes religiones era entonces una práctica común tratada con respeto por sus ciudadanos, a pesar de que la gran mayoría se regía oficialmente por una aparente fe cristiana. Un dato destacable en este aspecto es, por ejemplo, que Venecia se convierte en la sede del primer barrio judío reconocido de toda Europa<sup>43</sup>.

Venecia presentaba una postura relajada respecto a la religión, talante por el que su población fue señalada y juzgada como demasiado permisiva por los altos dignatarios de la Iglesia católica, quienes se indignaban al ver que este modo de vida era abiertamente apoyado por las autoridades venecianas, quienes de alguna manera defendían sin reparos la racionalidad y el intelecto por encima de la fe ciega. Discursos en contra de esta conducta

---

<sup>42</sup> Vid., Rafael Palacios, “El oboe veneciano del siglo XVIII; introducción y trayectoria del oboe en la República veneciana”, *La palabra y el hombre*, No. 137, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2006, pp. 115-136.

<sup>43</sup> Vid., *Conoce la historia del primer gueto judío en Europa*. En línea: [https://www.edition.cnn.com/videos/spanish/2016/11/24/cnec-pkg-ben-wedeman-gueto-venecia-judios-turismo-italia.cnn#:~:text=El%20primer%20gueto%20jud%C3%ADo%20de,jud%C3%ADos%20de%20fuera%20de%20Italia](https://www.edition.cnn.com/videos/spanish/2016/11/24/cnec-pkg-ben-wedeman-gueto-venecia-judios-turismo-italia.cnn#:~:text=El%20primer%20gueto%20jud%C3%ADo%20de,jud%C3%ADos%20de%20fuera%20de%20Italia.). Consultado: 2 de febrero de 2022.

fueron enarbolados para perjudicar a las autoridades religiosas de la República, quienes tuvieron conflictos directos con el Vaticano y con el mismo Papa, que llegó a enjuiciar a la ciudad de Venecia en tres ocasiones. El caso pasó a manos del monje Paolo Sarpi, un importante teólogo, filósofo y político del *seicento* veneciano, quien se encargó de defender las actitudes de su iglesia, pues su sociedad, aunque poseía una reconocida apertura en su pensamiento respecto a los temas que preocupaban a las autoridades vaticanas, se mantenía con convicción en la devoción cristiana, con lo cual fray Paolo logró levantar la censura eclesiástica que pesaba sobre la iglesia véneta en 1607<sup>44</sup>.

## 2.2 El Dux como figura política

Los venecianos estaban orgullosos del tipo de sociedad y los sistemas organizativos que habían construido, pues les habían permitido gozar de un par de siglos de paz y prosperidad<sup>45</sup>. En Venecia, el control político no pertenecía a un solo linaje; por el contrario, los venecianos habían logrado un sistema de oligarquía, donde el poder, aunque representado por el Dux, estaba repartido entre el clero y la burguesía, cuyos representantes eran elegidos a través de un singular proceso consistente en la elección al azar de varios nombres pertenecientes a la corte. Esta elección era iniciada por el *ballottino*, un infante de entre ocho y diez años, el cual elegía al azar treinta nombres de miembros de la corte, quienes, a su vez, iban realizando sucesivos sorteos hasta seleccionar a veinticinco encargados de elegir al Dux. Una vez concluido este proceso, definido de alguna manera como democrático, el Dux electo saludaba a sus súbditos desde el balcón del palacio ducal<sup>46</sup>.

El poder no podía ser heredado y en la corte ducal no podían residir individuos pertenecientes a una misma familia. El motivo de esta medida era evitar que el poder se heredara a un grupo familiar en especial, impidiendo así una monarquía hereditaria. Este procedimiento electivo podía tardar días, semanas o incluso meses. El destino político del futuro Dux estaba de alguna manera dictaminado por sus electores; de este modo, puede

---

<sup>44</sup> *Vid.*, Rafael Palacios, *Op. cit.*

<sup>45</sup> Vanessa Tonelli, *Op. cit.*, p. 11.

<sup>46</sup> Patrick Barbier, *Op. cit.*, p. 39.

decirse que perdía su autonomía política y personal, pues se le prohibía incluso pisar tierra firme sin autorización previa del Consejo de notables<sup>47</sup>. Supuestamente, estas medidas evitaban que su administración tomara un giro personal. En pocas palabras, estas acciones garantizaban la búsqueda oligarquía. En dependencia de diversos factores, la duración del mandato ducal oscilaba entre ocho o diez años, con la posibilidad de que este tiempo fuera mucho menor. Al respecto, un dato interesante es, por ejemplo, que al célebre Vivaldi le tocara vivir durante el mandato de hasta nueve Duces<sup>48</sup>. “*El dux no es otra cosa que una figura de príncipe, una estatua animada y un fantasma de grandeza*”<sup>49</sup>.

En Venecia, el control social se ejercía mediante un excelente cuerpo policiaco, el cual, con mano dura y supuestas ejecuciones secretas, mantenía dominada a la población, que se sentía vigilada en todo momento. La sociedad aceptaba esta situación, ya que tenía una enorme confianza en su gobierno y creía que estas sanciones eran necesarias si se buscaba tener paz. En pocas palabras, la gente era confiada porque las acciones de su gobierno hablaban por sí solas.

Para finales del siglo XVII y principios del XVIII las funciones políticas de la República eran manejadas de manera individual por los miembros del círculo formado por los representantes de las familias más poderosas de Venecia. En este tiempo, la figura del *Dux*, incluso siendo simplemente una figura representativa de poder, pierde todavía más autoridad<sup>50</sup>.

Algunas acciones que nos hablan de la evolución social y política veneciana generadas por una buena administración son, por ejemplo, la abolición en las cárceles de la tortura, que pasa a ser considerado un acto bárbarico. Por otra parte, entre los siglos XVII y XVIII, las penitenciarías tenían una población carcelaria extremadamente escasa, gracias a la disminución de actos delictivos, lo cual hizo también que se redujera la plantilla de las fuerzas policiacas<sup>51</sup>.

---

<sup>47</sup> *Idem*.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>50</sup> Donald M. Nicol, *Bizancio y Venecia: un estudio sobre relaciones diplomáticas y culturales*, University Press, Cambridge, 1988, pp. 10-12.

<sup>51</sup> Léon Galibert, *Op. cit.*, p. 601.

Estos años transcurren con tranquilidad, a excepción de algunos conflictos registrados por la guerra de Candía, en la cual Venecia y sus aliados se enfrentaron al ejército Otomano, perdiendo la batalla<sup>52</sup>.

Con la entrada del *settecento* Venecia daba entonces la apariencia de ser una metrópolis culta y próspera, lo cual no podía estar más alejado de su realidad, pues comenzaban a vislumbrarse en su horizonte la aparición de varios conflictos internos. El comercio marítimo, que era en ese momento una de las principales actividades económicas, inició un marcado declive, afectando de manera directa la estabilidad de la ciudad<sup>53</sup>. El puerto se enfrentaba a la competencia de nuevos enclaves portuarios comerciales surgidos en Francia, Holanda e Inglaterra, por lo cual la popularidad de Venecia, considerada uno de los puertos más importantes del comercio mediterráneo comenzó a decaer. Por otra parte, en el aspecto militar, las flotas venecianas ya no podían compararse en número y preparación con las fuerzas navales adversarias<sup>54</sup>.

Indudablemente, este hecho repercutió en las bases que dictaminaban el orden de la sociedad, afectando de manera directa su estilo de vida. Sin embargo, esta situación brindó una oportunidad de crecimiento en otras “actividades” que igualmente aportaban recursos significativos a la República, tal es el caso de la prostitución.

### **2.3 La ciudad del placer**

El puerto de Venecia era ya conocido por ser una importante zona de tolerancia para todos los estamentos sociales. Incluso fue llamado *el burdel de Europa*, ya que allí se ofrecían toda clase de servicios sexuales, accesibles a la población local y a los visitantes foráneos, tanto para las clases más privilegiadas como para las más populares<sup>55</sup>. Estos servicios dejaban para la ciudad buenos dividendos, principalmente provenientes de los marineros, clientes habituales de los prostíbulos, quienes, después de haber pasado mucho tiempo en altamar, arribaban a

---

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 738.

<sup>53</sup> Vanessa Tonelli, *Op. cit.*, p. 12.

<sup>54</sup> *Vid.*, Donald M. Nicol, *Op. cit.*

<sup>55</sup> Octavio Aceves, *La Venecia de casanova*, Huerga y Fierro, Madrid, 2006, p. 29.

puerto dispuestos a gastar su paga en prostitutas<sup>56</sup>. Teniendo en cuenta que las prácticas homosexuales estaban penadas so pena de muerte, se creía que el puerto brindaba la legítima oportunidad de saciar las necesidades de los marineros, quienes pasaban mucho tiempo en mar abierto.

No obstante, a pesar de que Venecia toleraba, e incluso alentaba por su rentabilidad, este ambiente de libertinaje no siempre fue así. Con anterioridad a la época que nos ocupa, entre el siglo XIV y XV, el gobierno veneciano optó por establecer un sistema legal para la prostitución, fijando lineamientos jurídico-normativos y delimitando la ubicación del oficio en la ciudad. Desde este momento, las autoridades se dieron cuenta de que era económicamente más rentable su legalización que su persecución<sup>57</sup>.

Venecia poseía un número considerable de cortesanas. La prostitución es, sin duda, en este siglo un aspecto que atrae a los visitantes foráneos invitándolos a una ciudad tachada por su supuesta moral ligera. Montesquieu, filósofo y jurista francés, escribe: “*Venecia no invita a ser virtuoso*”<sup>58</sup>. No sorprende entonces que sea en Venecia en donde se encuentren los primeros vestigios de la utilización del preservativo, el cual a grandes rasgos consistía en utilizar tripas de ternero para evitar el contacto sexual directo, método anticonceptivo similar al utilizado en la actualidad<sup>59</sup>.

El gobierno citadino, con el propósito de tener un cierto control sobre el comercio del sexo, elabora un catálogo que contiene información de las prostitutas, sus rasgos característicos, su lugar de residencia, sus destrezas en el arte del placer, entre otras informaciones<sup>60</sup>.

Las “cortesanas honestas”, o las también llamadas cortesanas de lujo, eran mujeres de una belleza inigualable, que además se destacaban por su educación y cultura. Estas *cortigiane oneste* tenían conocimientos sobre literatura, poesía y artes, y eran incluso poseedoras de objetos preciosos y valiosos, con los cuales vestían sus nada humildes moradas, mansiones y casonas distinguidísimas<sup>61</sup>. Estas cortesanas de élite disfrutaban de

---

<sup>56</sup> *Idem.*

<sup>57</sup> *Vid.*, Paula C. Clarke, “The Business of Prostitution in Early Renaissance Venice.” *Renaissance Quarterly*, Vol. 68, No. 2, Cambridge University Press and Renaissance Society of America, New York, 2015, pp. 419-464.

<sup>58</sup> Octavio Aceves, *Op. cit.*, p. 29.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>60</sup> *Idem.*

<sup>61</sup> *Idem.*

este estilo de vida gracias al tipo de clientela que recibían, quienes, muchas veces, eran hombres políticamente poderosos, como Jorge II de Gran Bretaña, quien en una de sus visitas a la República solicitó el servicio de una de estas damas de compañía.

La cultura intelectual que poseían estas mujeres era gracias también a los artistas importantes que llegaban a sus puertas para reclamar sus servicios, entre ellos se pueden encontrar vestigios de un gran número de pintores, arquitectos y literatos. Del siglo XVI se conserva una especie de catálogo o folleto en donde pueden encontrarse referencias de estas damas prostituidas para la clase alta. Es ahí donde aparece el nombre de la famosa Verónica Franco, quien fuera una de las “cortesanas honestas” más solicitadas de toda Venecia, la cual no sólo se destacaba por su inigualable belleza, sino también por su indiscutible talento como poetisa.

Entre algunos de sus clientes más importantes podemos mencionar al pintor Tintoretto y a Enrique de Valois, quien más adelante se convertiría en rey de Francia. Esta talentosa mujer poseía además un corazón muy noble, pues al final de su vida, y con ayuda de sus hijos, convirtió su mansión en un asilo para prostitutas ancianas y cortesanas que deseaban abandonar el oficio, brindando no sólo casa y sustento a sus inquilinas, sino también la oportunidad de recibir una educación, ya que si bien Verónica había sido hija de otra prostituta, antes del fallecimiento de su padre había gozado del privilegio de recibir una completa instrucción y vivir una vida privilegiada. Verónica Franco creía firmemente que la educación sería una herramienta que ayudaría a las mujeres a desarrollarse mejor en un mundo de hombres que las limitaba constantemente<sup>62</sup>.

A pesar de que era evidente que las cortesanas representaban un sector poblacional femenino con grandes desventajas en cuestiones de derechos personales, e inclusive se las podía pensar como personas incultas o con un acceso nulo a la educación, la realidad era que, como en el caso de Verónica, muchas de estas mujeres eran jóvenes pertenecientes a familias opulentas en las que habían recibido cierto nivel educativo. Habían caído en la prostitución tras haber huido de algún matrimonio arreglado o al sucumbir a la seducción de un hombre que no quiso formalizar compromiso alguno con ellas, por lo que, al ser repudiadas por sus propias familias, no tuvieron otra opción que la de dedicarse a este oficio para garantizar su

---

<sup>62</sup> Margaret F. Rosenthal, *The honest courtesan*, The University of Chicago Press, 1992, p. 16.

subsistencia material<sup>63</sup>. Es verdad que en la cultura social veneciana existía cierta apertura de pensamiento; sin embargo, las normas de convivencia que involucraban a las féminas seguían teniendo un carácter estricto y, a pesar del éxito de la prostitución como fuente de ingresos económicos para la República, las mujeres de mala vida, en realidad, seguían siendo socialmente discriminadas.

#### **2.4 *Donne venete*. Cotidianidad femenina**

La discriminación que sufrían las mujeres con mala reputación, en una sociedad hipócrita que al mismo tiempo pagaba por sus servicios, no se limitaba a las cortesanas de lujo y a las prostitutas comunes, sino que cualquier mujer que se dedicara abiertamente al arte de bailar, actuar o cantar era también estigmatizada<sup>64</sup>; por consecuencia, la educación desde el seno de la familia debía ser rigurosamente estricta para con sus doncellas vírgenes. Entre los usos y costumbres de la época, era común que las mujeres jóvenes pasaran la mayor parte del tiempo encerradas en sus casas, ocupándose únicamente de sus deberes, sin permitirles siquiera asomarse sin permiso por la ventana. Las jóvenes no podían salir a la calle sin ser acompañadas por algún hombre perteneciente a su familia o alguna persona mayor que podía ser hombre o mujer. Los padres de familia no escatimaban en salvaguardar celosamente la virginidad de sus hijas, quienes al romper alguna de las faltas, como, por ejemplo, hablar en la calle con un desconocido sin chaperón, perdían por completo su dote, la protección de su familia y su derecho a permanecer en la casa de sus padres, esto sólo en el caso de ser menor de veinticinco años. Si pasada esta edad la mujer no se había casado aún y no había faltado a ninguna de estas normas, se consideraba que quienes habían fallado eran sus padres.

En cualquier caso, las mujeres no tenían autonomía sobre la gestión y el disfrute de sus bienes económicos. El padre podía negarle la dote a una hija casadera si el enlace que se solicitaba no fuese del todo conveniente para la familia. En caso de que se aprobara el enlace y se diera el dote, el dinero o propiedades pasaban a manos del marido, quien era el encargado

---

<sup>63</sup> Octavio Aceves, *Op. cit.*, p. 29.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 30.

de administrarlo como mejor le conviniera, sin tener que pedirle opinión, ni mucho menos permiso, a su mujer<sup>65</sup>.

En realidad, en el *settecento* las uniones matrimoniales no se realizaban por un genuino interés amoroso. El matrimonio es entendido, entre otras cosas, como una manera de mejorar la economía familiar y buscar una mayor posición social; siendo así que las necesidades y la felicidad de la mujer son obviamente las últimas prioridades de padres y esposos, quienes pareciera que acababan de adquirir un nuevo bien económico, más que haber formalizado un enlace vital significativo con otro ser humano. Sin embargo, es interesante recalcar la manera en la que la sociedad veneciana comenzó a adoptar nuevas costumbres extranjeras en lo referente a la felicidad de las esposas, me refiero a la incorporación de la figura del *chevalier-servant*<sup>66</sup>, que venía a ser una compañía masculina bien aceptada por el esposo. Este caballero acompañante y servicial tenía la consigna de mantener feliz a la esposa en todos los ámbitos que se requirieran. La imagen del *chevalier-servant* era la de un hombre ataviado con ropa a la última moda, e incluso luciendo la cara excesivamente maquillada. Como ya se ha adelantado, debía acompañar a la esposa a todos los lugares a los que no podía el esposo, siendo una compañía que fungía como apoyo general para la mujer. Sus obligaciones incluso contemplaban el satisfacer a la cónyuge en los deberes maritales en caso de que, por alguna razón, el esposo no quisiera o no tuviera tiempo para ello<sup>67</sup>. Esta era entonces una supuesta manera de salvaguardar la estabilidad conyugal, tanto por parte de la esposa como del marido. Esa y otras muchas situaciones son atendidas por pensadores y literatos de la época, que visibilizan la problemática femenina, como el destacado dramaturgo italiano, oriundo de Venecia, Carlo Goldoni<sup>68</sup>, quien a través de su obra retrató los conflictos y padecimientos de las mujeres, sometidas constantemente a los designios de los sistemas patriarcales.

Otro sistema infalible para que los padres de familia no se vieran negativamente afectados al cumplir su deber de dote, y de paso no tuvieran que ocupar su atención en cuidar la castidad de sus hijas, era, sin duda, la opción de entregar a las niñas a las órdenes religiosas.

---

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>66</sup> *Vid.*, Francis Mallmann, “El chevalier servant: soldado del amor y la belleza, llevaba con cuidado y maestría su hacer señorial”, *La Nación*, Buenos Aires, 6 de noviembre de 2016.

<sup>67</sup> *Idem*.

<sup>68</sup> Octavio Aceves, *Op. cit.*, p. 32.

En este punto, es importante mencionar que, en este siglo, queda totalmente descartada la idea del convento como un lugar modesto, alejado del mundo, preparado para trabajar la humildad, muchas veces en condiciones deplorables, en un ámbito en el que rezar por la expiación de los pecados y la salvación del alma en el recogimiento y anonimato era de suma importancia.

Las monjas venecianas del *settecento* dejan atrás también esta concepción de mujeres privadas de su libertad, dedicadas en exclusiva al servicio de Dios y apartadas de los placeres del mundo. Las religiosas en Venecia son conocidas precisamente por llevar esta vida sacramental de una manera más relajada<sup>69</sup>. Las mujeres que optaban por este modo de vida tenían beneficios; uno de ellos es sin duda el acceso a una educación y la tranquilidad de no tener que condenar su existencia al servicio de un hombre que iba a controlar y dominar cada uno de los aspectos de su vida. De cierta manera, ser religiosa en este siglo proveía de una falsa sensación de libertad, que en realidad no era más que un espejismo. No obstante, hay un cambio radical de costumbres en comparación con siglos anteriores. Por poner un ejemplo, menciónese que las monjas podían disfrutar como espectadoras de las fiestas de Pascua e incluso del famoso Carnaval de Venecia.

Incluso dentro de los mismos conventos existía mayor apertura a la interpretación de música por mero placer. Los claustros pasaron de ser lugares de máxima severidad a sitios sociales con condiciones amenas para el divertimento. Un ejemplo de esta vida semireligiosa semilaica es el de Arcangela Tarabotti<sup>70</sup>, una importante escritora quien encuentra en el convento una oportunidad para concentrarse en pulir sus habilidades literarias y en su propio desarrollo personal, situación que no hubiera sido posible sin la protección y la educación proporcionada por la congregación del convento de Santa Ana en el que se inserta.

De esta manera, las mujeres venecianas encuentran, indiscutiblemente, mayor posibilidad de desarrollo intelectual en el claustro que en el mundo. Sin embargo, en este desolador panorama social para las mujeres vénetas surgen también figuras revolucionarias que, a través de sus acciones y convicciones, transformarían y trazarían un camino de progreso para la sociedad femenina orientado al siglo XVIII. Tal fue la escritora Elisabetta

---

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>70</sup> *Vid.*, Arcangela Tarabotti, *Siglo XVII*. En línea: <https://www.mujeresquehacenlahistoria.blogspot.com/2011/09/siglo-xvii-arcangela-tarabotti.html>. Consultado: 2 de febrero de 2022.

Caminer Turra, que, no exenta de polémica, se convirtió en editora en jefe del importante *Giornale enciclopédico*, remplazando a su padre. Otro nombre destacado es Gioseffa Carnoldi Caminer, directora de una singular revista femenina sugerentemente titulada *La donna galante ed erudita: giornale dedicato al bel sesso*<sup>71</sup>.

Es entonces que, si bien la sociedad veneciana del *settecento* está conformada aún por una población cerrada en muchos ámbitos, es remarcable observar cómo la figura femenina en este siglo comienza a tener apertura en ciertos aspectos sociales y económicos en los que hasta entonces no se había involucrado aún. Esto, sin duda, está relacionado con la visión social de la necesidad de evolucionar por medio de la educación y el arte. Las mujeres, que comienzan a abrirse camino ante las dificultades y limitaciones propias de los roles que les han sido adjudicados, desarrollan y progresan gracias a la intervención de una parte de los colectivos vénetos deseosos de construir una sociedad más moderna.

## 2.4 Cultura, fiestas y máscaras

Es indiscutible que los eventos culturales de una ciudad son el reflejo de su sociedad, es por ello por lo que para comprender a la sociedad véneta en su máximo esplendor hemos de referirnos a una de las festividades más importantes de este siglo, que ha perdurado hasta la actualidad: el sorprendente *Carnavale di Venezia*. Este evento, que alcanzó su máximo esplendor en el siglo XVIII, representó siempre un importante ingreso económico para la República, ya que atraía la atención de curiosos foráneos deseosos de conocer y experimentar esta festividad, la cual convertía a la ciudad flotante en un paraíso de música, disfraces y máscaras<sup>72</sup>. Ni que decir tiene que, ante esta oleada extraordinaria de visitantes, el comercio local desplegaba todos sus productos, aprovechando económicamente la coyuntura. Se habla incluso de años de afluencia de hasta 30000 personas, siendo así la mayor cantidad de visitantes registrados en Europa con motivo de una celebración local. El carnaval suponía, sin lugar a duda, una importante fuente económica para los venecianos. Cuyos negocios, tales como hoteles, restaurantes, cafés, tabernas, albergues, mercados, etc., se vieron repletos de

<sup>71</sup> Octavio Aceves, *Op. cit.*, p. 32.

<sup>72</sup> *Vid.*, *El carnaval de Venecia, entre historia y modernidad*. En línea: [https://www.cultura.gob.mx/estados/saladeprensa\\_detalle.php?id=28269](https://www.cultura.gob.mx/estados/saladeprensa_detalle.php?id=28269). Consultado: 2 de febrero 2022.

usuarios y compradores. Si bien resulta anacrónico comparar esta concurrencia ocasional con el turismo actual, debe mencionarse que para 1740 se registra la existencia de 6000 negocios venecianos relacionados con la atención al viajero<sup>73</sup>.

Así mismo, es importante remarcar de nuevo que la búsqueda del placer, en cualquiera de sus presentaciones, era una de las características más notorias de la psicología del pueblo veneciano, de ahí también el énfasis e importancia que se le daba a su famoso carnaval. Por eso en este siglo Venecia es conocida por sus visitantes como la ciudad de las máscaras, ya que, si bien el carnaval llevaba existiendo desde el siglo XI, es el *settecento* el periodo que lo vislumbró en su mejor y más esplendorosa versión<sup>74</sup>.

La sociedad veneciana, a pesar de ser activamente partícipe de las festividades religiosas, carece de un interés genuino por conocer el significado de éstas; es por ello por lo que a pesar de que la palabra “carnaval” pudiera evocarnos los ritos cuaresmales que realiza la Iglesia católica antes de Semana Santa, esta fiesta poco tenía y ni tiene que ver con el fervor religioso, al contrario, si acaso significa el goce sensual y voluptuoso de lo mundano antes de que en el mundo tome asiento el ascetismo de la Cuaresma.

En algunos textos se describe a los venecianos como personas que participaban efusivamente en las celebraciones religiosas, no por un interés espiritual, sino más bien porque representaban festividades sociales de gran alcurnia, ostentabilidad y diversión. Por otro lado, los venecianos eran descritos como personas místicas y supersticiosas, quienes daban un papel importantísimo al desarrollo del intelecto y el pensamiento crítico, pero a la par mantenían respeto por las costumbres religiosas. Como pueblo latino y mediterráneo lo sacro y lo profano están presentes al cincuenta por ciento y se fusionan en la herencia histórico-cultural de los venecianos. Ilustrativo de este comportamiento es un relato del viajero francés Pierre-Jean Grosley<sup>75</sup>, que refiere que durante el oficio de una misa en Venecia un inglés no se arrodilló durante la elevación argumentando que no creía en el misterio de la transubstanciación, a lo que un senador le contestó que él tampoco creía, pero que o se hincaba o debía retirarse del recinto.

---

<sup>73</sup> Patrick Barbier, *Op. cit.*, p. 36.

<sup>74</sup> *Vid.*, Francesca Dimicco, *Historia de un carnaval*, VAI BEIT, portal italiano-chileno, Santiago de Chile, 22 de febrero de 2022. En línea: <https://www.vai.cl/historia-de-un-carnaval/>. Consultado: 26 de febrero de 2022.

<sup>75</sup> Pierre-Jean Grosley, *New observations on Italy and its inhabitants*, Vol. I, Vol. I., Davis and Reymers, Londres, 1769, p. 257.

La celebración del carnaval se llevaba a cabo desde el mes de octubre y terminaba el miércoles de ceniza. En ella los rostros de los venecianos se convertían en místicas máscaras que protegían su identidad, y aunque por moda y buen gusto la sociedad podía portar estas máscaras en distintas épocas del año, era precisamente durante este largo festival que los rostros se ocultaban y se desvanecían a tal grado que las diferencias socioeconómicas se borraban, y ricos y pobres convivían por unos días en armonía e igualdad<sup>76</sup>.

La fiesta atraía visitantes de occidente y de oriente, y en ella se programaban diversas actividades recreativas para el ocio y el placer tanto de los venecianos como de los foráneos. Es justo en este siglo cuando surgen las casetas de charlatanes, espacios para los adivinadores de cartas, los astrólogos, los sacamuelas, el teatro de marionetas, cantantes y demás improvisadores de espectáculos, todos al servicio de un público variopinto y curioso que ansiaba entretenerse con estas novedades. A modo de festejos, se llegaron a realizar algunas prácticas crueles con animales, como “la caza del toro”, donde se utilizaban perros callejeros para hostigar y batir al animal. De este suceso se tiene noticia de su realización en la Plaza de San Jeremías y San Polo. Por otra parte, se realizaba una actuación de fuerza, concentración y equilibrio a cargo de los *nicolotti y castellani*, facciones de venecianos que hacían uso de su creatividad y talento al realizar pirámides humanas de gran altura, acompañados por ensambles conformados sobre todo por flautines, trompetas y percusiones<sup>77</sup>.

Estos y otros muchos juegos se representaban día y noche durante el carnaval. Igualmente, la población, deseosa de entretenimiento, organizaba grupos de baile en las plazas públicas, acompañándose con conjuntos musicales de pocos instrumentos. Los juegos de pelota se extendían por toda la ciudad. La gente comenzó a tener equipos favoritos y con ello empezaron los conflictos relacionados con el juego, acompañados de gritos, vulgaridades y blasfemias en la vía pública. Más tarde estas acciones intolerables serán sancionadas por los llamados *ejecutores de la blasfemia*, que levantarán censuras y prohibiciones<sup>78</sup>.

La gente usaba sus máscaras para ir a cualquier lugar, incluso a misa. Esta costumbre poco después será prohibida, ya que, al amparo del antifaz, que ocultaba la identidad de quien

---

<sup>76</sup> Patrick Barbier, *Op. cit.*, p. 62.

<sup>77</sup> *Vid.*, *Los siglos de oro de la cultura veneciana. Los ciudadanos del siglo XVIII*. En línea: <https://www.venicethefuture.com/schede/es/327-aliusid=327.htm>. Consultado: 3 de febrero 2022.

<sup>78</sup> *Idem*.

lo portaba, se realizaban asesinatos y todo tipo de delitos, quedando impunes sus perpetradores. La Iglesia, por supuesto, condenó estas acciones y comenzó paulatinamente a adoptar una posición contraria a la celebración del carnaval<sup>79</sup>.

En la Venecia de este tiempo, existían también otro tipo de celebraciones más elaboradas, como la fiesta del *matrimonio del mar*, que se llevaba a cabo sobre la barcaza estatal o *bucentaur*, la cual consistía en que el Dux arrojaba un anillo al agua en representación del compromiso que tenía Venecia con el mar. Tiempo atrás, esta tradición ya se realizaba, pero para conmemorar la conquista de Dalmacia, la cual se llevó a cabo durante el día de la Asunción.

Por obvias razones, muchas actividades lúdicas se realizaban en el mar, o tenían relación directa con el agua, como, por ejemplo, las famosas *Regatas*, celebración que era la más esperada por los venecianos, y un espectáculo en verdad digno de apreciar. Las *regatas* eran básicamente carreras de velocidad entre galeras del estado que competían con otras embarcaciones. Este emocionante espectáculo comenzó como parte de una conmemoración que buscaba rendir honor a las novias venecianas que fueron robadas por los piratas *naventinos*<sup>80</sup>.

En estas competencias existían diferentes categorías, en las cuales participaban barcas de todos los tamaños, adornadas con flores, tallas de madera con motivos mitológicos y demás ornamentaciones, que las hacían lucir extraordinariamente. Los navegantes que participaban en ellas se preparaban con mucho tiempo de anticipación. Días antes de la carrera podía verse en las iglesias a los santos colmados de flores y velas, las cuales eran colocadas por los deportistas para pedir el favor del éxito. Había damas que utilizaban los resultados de esta contienda para poder decidirse ante un prospecto...; en fin, era una celebración que movilizaba a toda la ciudadanía y a sus visitantes.

El trayecto por cubrir era de cuatro millas venecianas y abarcaba todo el canal principal. Partía desde el *Castello* y tenía el mástil de retorno a la altura de la iglesia de Santa Lucía, donde las embarcaciones grandes y pequeñas tenían que realizar con gran maestría la vuelta de retorno sin chocar unas con otras. Había muchas orquestas situadas en diferentes puntos a lo largo del gran canal. Los venecianos engalanaban sus balcones con flores y

---

<sup>79</sup> Patrick Barbier, *Op. cit.*, p. 63.

<sup>80</sup> Léon Galibert, *Op. cit.*, p. 560.

banderas. Los espectadores estaban ansiosos y emocionados ante tal competencia, particularmente la de los gondoleros, los cuales participaban de manera individual y con un solo remo. El público quedaba maravillado ante este espectáculo que requería fuerza y condición. Los gondoleros, gracias a su impresionante destreza, daban la apariencia de convertirse en verdaderas flechas sobre el agua, surcando el canal principal a toda velocidad. En estas regatas había también una interesante categoría, en la que las embarcaciones eran tripuladas exclusivamente por mujeres hijas de pescadores. Cada una de estas clases tenía un triunfador, el cual se llevaba un premio en metálico y un pequeño cerdo vivo que era entregado por las autoridades venecianas en la plaza de San Marcos<sup>81</sup>.

Otra de las celebraciones más importantes del carnaval veneciano era *El jueves gordo*, en el que se organizaba una feria en la Plaza de San Marcos junto al mar y ahí se colocaba la *Macchina*, una colosal estructura donde se posicionaba una orquesta, la cual interpretaba un maravilloso y elaborado repertorio al mismo tiempo que se disparaban fuegos de artificio. Es en esta estructura donde también se entregaban los distintos premios de las *regatas*<sup>82</sup>.

El carnaval culminaba en el palacio ducal con la presencia del Dux, quien asomado a los balcones del edificio era recibido por la población con vítores, flores y poesías<sup>83</sup>.

La magnificencia de estos eventos y la devoción de sus habitantes por participar activamente en estas celebraciones nos pueden dar un ejemplo claro de lo que la diversión y el placer significaban para la sociedad veneciana en ese momento histórico, la cual, ante la penuria económica y el mermado desarrollo político, encuentra en el divertimento una oportunidad para sobrellevar la adversidad. A su vez, los artistas venecianos expresan sus deseos de progreso en medio de una situación decadente, utilizando como materia prima sus creaciones artísticas, y al igual que el *acqua alta*, inundando cada uno de los rincones de la Serenísima, empapando a sus ciudadanos de la más exquisita expresión del arte barroco en todas sus disciplinas.

---

<sup>81</sup> *Vid., Los siglos de oro de la cultura veneciana...*

<sup>82</sup> Patrick Barbier, *Op. cit.*, p. 66.

<sup>83</sup> *Vid., Los siglos de oro de la cultura veneciana...*

## 2.6 Musicalidad: cualidad inherente a la sociedad veneciana

Una de las expresiones culturales que salta a la vista o, mejor dicho, a los oídos de quienes la escuchan, es la música. Esta manifestación que se hace presente en todos los aspectos de la vida veneciana, desde en las suntuosas residencias palaciegas hasta en los barrios más pobres, juega un factor decisivo en la actividad cotidiana de la ciudad.

La *Serenísima* tenía una necesidad inagotable particularmente por la música, misma que podía ejecutar con gran maestría en cualquier rincón de la urbe. El mismo Charles de Brosses, connotado magistrado y erudito francés reconoce que “el frenesí de la nación por este arte es inconcebible”<sup>84</sup>. El dramaturgo Goldoni, al que ya se ha hecho referencia anteriormente, deja noticia en sus escritos sobre cómo transcurre la cotidianidad en la República, en la que los ciudadanos se hacen acompañar por la música para realizar cualquier acción. El canto de los gondoleros, el silbido de los pescadores, las canciones de juego en las plazas, las melodías de los mercaderes al atender a su clientela y las lecciones musicales en las más grandes mansiones... La música se desarrolla y fluye con naturalidad por las venas y el corazón de los venecianos. Este aspecto musical, innato en la población de cualquier edad, sexo o condición, dejaba perplejos a los viajeros y comerciantes foráneos, quienes veían con admiración como cada hombre, mujer y niño se expresaba musicalmente, y sin ningún esfuerzo, para llevar a cabo cualquier cometido o realizar cualquier actividad. Se creó que una de las causas principales de esta disposición musical natural está relacionada con la lentitud del obligado transporte por las lagunas y canales, pues los ciudadanos veían en la música la manera de entretenerse durante sus ondulantes y largos trayectos, lo cual llamaba la atención de los forasteros, acostumbrados más bien a transportarse de manera rápida, ágil y sobria. Testimonios de estos sucesos pueden leerse en la peculiar *Guida de Forestieri*<sup>85</sup>, un texto que, como su título indica, tenía como propósito orientar a quienes arribaban a la ciudad.

Unas de las piezas más cantadas y escuchadas eran las llamadas *barcarolas*, canciones que se interpretaban precisamente en las góndolas. También llamadas *canzoni da battello* solían ser piezas populares muchas veces compuestas e improvisadas por los mismos

---

<sup>84</sup> Patrick Barbier, *Op. cit.*, p. 17.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 20.

gondoleros<sup>86</sup>. Sus temáticas tenían que ver recurrentemente con el amor a la vida, el desamor y la picardía. Es sabido que estas piezas, que amenizaban los trayectos en los estrechos canales, pocas veces se escuchaban a una sola voz, pues desde sus embarcaciones otros gondoleros frecuentemente intervenían, improvisando una segunda voz que acompañaba el canto del compañero. Una característica remarcable acerca de los gondoleros era su discreción, pues se debe mencionar que la ciudad era famosa por la actividad del espionaje, la cual no sólo estaba enfocada en los asuntos políticos o bélicos, sino también en los pasionales. No obstante, los gondoleros eran personas muy cautelosas y nunca denunciaban a sus pasajeros. Incluso en ocasiones, cuando sus clientes visitaban a sus amantes y ellos divisaban al esposo afectado, solían avisarles cantando alguna barcarola a manera de señal de alarma<sup>87</sup>.

Con la finalidad de proteger este patrimonio inmaterial de la ciudad, comenzaron a publicarse y comercializarse con gran éxito las letras de las famosas canciones interpretadas por los gondoleros. Los visitantes extranjeros estaban sumamente interesados en adquirir estos peculiares escritos a manera de souvenir. La música formaba una parte tan importante de la vida de los *gondolieri* que era habitual encontrarlos en los teatros de ópera, donde aprendían y memorizaban los versos de las arias, para después utilizarlos como repertorio durante su labor. Los foráneos quedaban entonces impresionados al escuchar de personas que habían recibido poca o nula educación académica cantar de memoria las arias de la ópera italiana de actualidad, así como obras musicadas del importante poeta italiano Torquato Tasso. A pesar de ser considerados músicos informales, la ejecución vocal de estos improvisados cantantes era de gran maestría. El filósofo Jean-Jacques Rousseau, en una de sus visitas a Venecia, reconoció: “*al escuchar las barcarolas, me parecía como si nunca hubiera oído cantar hasta entonces*”<sup>88</sup>.

Para poder visualizar de mejor manera esta inigualable estampa de ensueño musical contamos con la reseña de uno de los diarios venecianos, el *Pallade Veneta*: “*Cada noche resuenan en estos canales las alegres y variadas serenatas detrás de las cuales, aparte de*

---

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 18.

*quienes las escuchan desde las ventanas, pasan numerosas barcas para aprovechar los alegres afectos que provocan*”<sup>89</sup>.

Pero la música en el entorno popular de Venecia no sólo fue destacada en el género vocal. Se cuenta también con agrupaciones y orquestaciones tanto de alientos madera o metales, como de instrumentos de cuerda frotada, que eran ejecutados en las plazas principales con alta calidad por músicos no profesionales procedentes de los más bajos estratos sociales, incluso es sabido que estos músicos eran incapaces de leer una partitura, aunque tenían una manera remarcable de ejecución de su instrumento<sup>90</sup>.

La vida cultural de la Serenísima rebosaba vitalidad en todas las festividades y ceremonias religiosas que se llevaban a cabo de manera colectiva, con la participación de la mayoría del sector poblacional. Esta intervención masiva de los venecianos era más por placer que por convicción religiosa, pero intervenían de manera activa, e incluso parecieran estar conscientes de que estas fiestas eran las que les daban una identidad cultural particular, identidad de la que se sentían profundamente orgullosos.

Es sabido que los vénetos tenían una manera poco convencional de participar, por ejemplo, en la celebración de la santa misa, pues en lugar de mantener en ella una postura de seriedad y recogimiento, a menudo se veía a los feligreses realizar otras actividades en paralelo, sobre todo durante el sermón del sacerdote celebrante. En las misas era habitual ver hombres cortejando damas, niños jugando con perros o gente charlando de manera despreocupada, entre otras cosas. Sin embargo, un fenómeno completamente distinto ocurría cuando se trataba de entonar, escuchar, ejecutar o incluso componer la música sacra para las distintas festividades<sup>91</sup>.

La música eclesiástica de las celebraciones religiosas, más específicamente de las fiestas parroquiales importantes o fechas conmemorativas en el calendario litúrgico católico, tenía un carácter solemne, apabullante, y era interpretada de manera brillante, pues las autoridades de cada parroquia no escatimaban en gastos para garantizar la excelencia de las obras que debían acompañar los actos religiosos. Uno de los ejemplos de la magnificencia musical en los recintos religiosos, los cuales, al mismo tiempo, se convirtieron en verdaderos

---

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 102.

centros culturales, es, sin duda, la capilla de la catedral de San Marcos, considerada la capilla del palacio ducal<sup>92</sup>.

San Marcos llegó ofrecer el salario más alto de toda Venecia para el *maestro* compositor de dicha capilla, que ascendía a 300 o 400 ducados al año, cantidad que se ofertaba para garantizar que el trabajo que se esperaba de él fuera el mejor y el más excelente. La iglesia de San Marcos tenía también un selecto coro de voces masculinas, entre ellas algunos grandes *castrati*. Así mismo, poseía una importante orquesta, que contaba con puestos vitalicios para aquellos ejecutantes de más alto nivel; uno de esos puestos vitalicios fue ganado por el padre de Antonio Vivaldi<sup>93</sup>.

Esta riqueza musical y artística ayudó a la proliferación de una infinidad de academias y fundaciones culturales que se mantenían únicamente para el sector privado; es decir, fungían como organismos particulares que estaban dirigidos por los más grandes intelectuales y sobresalientes artistas de la época, con el único propósito de intercambiar ideas y pensamientos que pudieran enriquecer el progreso de los movimientos artísticos del *settecento*.

Una de las academias más famosas e importantes fue la *Arcadia*, que se formó en Roma; pero podemos mencionar algunas otras que tuvieron su origen en la *Serenísima*, como *Animosi*, *Inetti*, *Uniti*, *Unisoni*, *Rinovatti* y la Academia Filarmónica de Venecia. Algunos de los miembros activos de estas academias fueron: Marcello, Corelli, Pasquini y Scarlatti, los cuales destacaban entre sus integrantes, a pie de igualdad con grandes filósofos, científicos, literatos y demás hombres educados que conformaban estos asombrosos círculos intelectuales<sup>94</sup>. Estas verdaderas instituciones académicas y culturales organizaban, por puro divertimento, orquestas integradas por músicos amateurs de la clase alta, quienes pagaban a músicos con educación profesional para que se incorporaran a su agrupación; esto les permitía a los primeros aprender de los profesionales, buscando su mejora como ejecutantes. Gracias a este tipo de actividades se extendió la iniciativa de realizar conciertos en diferentes palacios y foros privados, los cuales enriquecieron el desarrollo de la ciudad. En estos escenarios exclusivos se ejecutaron los más elaborados repertorios, que iban desde pequeños recitales de canto, hasta enormes conciertos, donde se interpretaban maravillosas obras. Estos

---

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 174.

conciertos privados eran más que nada celebraciones donde se podían dar muestras del poder adquisitivo, la opulencia y el gusto musical exquisito de la sociedad aristocrática<sup>95</sup>.

En los siglos XVII y XVIII la noticia sobre la popularidad de los teatros de ópera venecianos recorre Europa gracias a la apertura que tienen estas casas teatrales al público en general, dejando a un lado la exclusividad de sus espectáculos para las clases privilegiadas. Y aunque, en relación con la música, Italia es en su totalidad un país indiscutiblemente brillante en comparación con otros países europeos, la Serenísima República es, sin duda, la potencia que marcará la pauta en el desarrollo musical, incentivado por la ejecución de obras magistrales de compositores, como Marcello, Albinoni, Verdi y Vivaldi.

Indudablemente, la ópera había encontrado en Venecia un terreno fértil para su evolución. Sin importar que fuera Florencia quien presenciara el nacimiento de este género, o que fuera reconocida en el pasado por sus grandes producciones, es ahora la Serenísima la urbe que ocupa, indiscutiblemente, el trono operístico. ¿Qué otra ciudad si no Venecia iba a ser la sede más importante de este espectáculo? Su fama como centro del placer y la diversión, y la existencia de una clase alta que prefería centrar su atención y su dinero en el entretenimiento antes que ocuparse de la política de su afamada República lo acreditaban. El drama operístico, paradójicamente, se apodera de la atención del público veneciano, y lo acompaña en sus últimos años antes de su conquista, en 1797, por el ejército de Napoleón Bonaparte<sup>96</sup>.

El visible espíritu emprendedor de la clase alta veneciana, al abanderar y apadrinar las más ostentosas presentaciones teatrales y operísticas, bien pudiera haber sido considerado como un símbolo de grandeza económica, pero la realidad es que toda esta disposición no era sino una manera desesperada de buscar aumentar el capital e inyectar nuevas oportunidades económicas a una ciudad que evidentemente iba en declive; mantener esos hermosos y monumentales teatros era en verdad costoso, y requería de todo un equipo multidisciplinario, que incluía, por supuesto, a los mejores compositores.

En cuanto a los repertorios operísticos, es importante mencionar que es a finales del siglo XVII y principios del XVIII cuando los libretos y sus tramas comienzan a tener un carácter más popular. Con anterioridad, asistir a un espectáculo operístico era considerada

---

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 176.

<sup>96</sup> *Vid.*, Francesca Dimicco, *Historia de un carnaval...*

una actividad perteneciente únicamente a las clases sociales más acomodadas, por lo que la temática de las dramaturgias musicales tenía un tenor más complejo y erudito, tratando temas mitológicos y poéticos<sup>97</sup>.

Como se mencionaba anteriormente, esto provocaba que sólo unos pocos tuvieran acceso a estos espectáculos, desperdiciándose así un sector poblacional que garantizaba, gracias a su curiosidad y su amor a la música, una entrada constante de dinero. Es por ello por lo que las temáticas de las óperas tomaron una dirección más terrenal, mundana y pasional.

Así mismo, es importante mencionar que, si bien el género se abrió a las clases sociales menos privilegiadas, esto no significó que existiera un acercamiento entre estamentos sociales. Por el contrario, la existencia de los palcos, en los teatros evidencia esta separación. La clase alta, que pagaba un precio más elevado por el espectáculo, se ubicaba separada de la muchedumbre colocándose en las partes altas del teatro, donde podía disfrutar de una excelente vista de la escena. Por el contrario, la clase común se localizaba en la platea del teatro. Esta distinción era frecuentemente origen de interrupciones y conflictos por parte de ambos públicos. Numerosas reseñas mencionan los escupitajos que debía soportar la clase baja provenientes de los privilegiados. A esta vejatoria costumbre de la burguesía veneciana respondían las clases populares con frecuentes e ingeniosos insultos<sup>98</sup>.

La ópera representaba también un divertimento masivo susceptible de ser controlado por el gobierno de la ciudad. Tanto los venecianos como los foráneos visitantes no perdían la oportunidad de acudir a las interesantes representaciones de teatro, ópera y comedia que se ofrecían cada noche en los diferentes y abundantes recintos teatrales que existían en la ciudad flotante, por lo que el poder gubernamental sabía perfectamente dónde ubicar siempre a la mayor parte de la población<sup>99</sup>.

La ópera se convierte pues en el fenómeno de entretenimiento social más importante del *settecento*. Se comprende así que el joven Antonio Vivaldi decidiera incursionar a los treinta y cinco años en este género, el cual prometía ser una fuente de ingreso extra que mejoraba su economía. Hasta entonces la música que componía e interpretaba le había procurado una cierta estabilidad económica, pero no le había dado la posibilidad de

---

<sup>97</sup> Patrick Barbier, *Op. cit.*, p. 126.

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 134.

experimentar otro rasgo característico de los compositores que se dedicaban al género operístico: la fama y la fortuna. Ambas condiciones eran aún experiencias desconocidas para nuestro compositor, quien había focalizado su atención en sus deberes pedagógicos y compositivos al servicio de su orden religiosa<sup>100</sup>.

Era de esperarse que Venecia fuera el origen de los más importantes y prolíferos compositores musicales, quienes vivían en un entorno dominado por la magia de sus pequeños callejones, sus gondoleros cantantes y sus resonantes voces, que se amplificaban con la acústica arquitectónica que les rodeaba, embarcados en maravillosas y elegantes góndolas adornadas con magníficos detalles ornamentales, todo esto acompañado por el movimiento ondulante de la laguna acariciada suavemente por las corrientes del mar Adriático. El resultado era obvio. Vivaldi debía entregarse a una música que reflejara con apasionante precisión la majestuosidad de su ciudad, de su patria: la Serenísima República de Venecia.

## Referencias. Capítulo II

- Abe, G. M. “El nacimiento de una súper potencia, Venecia celebra 1600 años de su fundación”, *Revista Historia National Geographic*, 2021. En línea: [https://www.historia.nationalgeographic.com.es/a/venecia-celebra-1600-anos-su-fundacion\\_16568](https://www.historia.nationalgeographic.com.es/a/venecia-celebra-1600-anos-su-fundacion_16568). Consultado: 30 de abril 2022.
- Aceves, Octavio, *La Venecia de casanova*, Huerga y Fierro, Madrid, 2006.
- Barbier, Patrick, *La Venecia de Vivaldi. Música y fiestas barrocas*, Paidós, Buenos Aires, 2005.
- Clarke, Paula C., “The Business of Prostitution in Early Renaissance Venice.” *Renaissance Quarterly*, Vol. 68, No. 2, Cambridge University Press and Renaissance Society of America, New York, 2015,

---

<sup>100</sup> Samuel Máynez Champion, *Vivaldi y la conquista de México: una verdadera tragedia musical*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2019, pp. 184 y 185.

- Conoce la historia del primer gueto judío en Europa.* En línea: <https://www.edition.cnn.com/videos/spanish/2016/11/24/cnnee-pkg-ben-wedeman-gueto-venecia-judios-turismo-italia.cnn#:~:text=El%20primer%20gueto%20jud%C3%ADo%20dejud%C3%ADos%20de%20fuera%20de%20Italia>. Consultado: 2 de febrero de 2022.
- El carnaval de Venecia, entre historia y modernidad.* En línea: [https://www.cultura.gob.mx/estados/saladeprensa\\_detalle.php?id=28269](https://www.cultura.gob.mx/estados/saladeprensa_detalle.php?id=28269). Consultado: 2 de febrero de 2022.
- Galibert, Léon *Historia de Venecia*, Librería Española, Imprenta de Luis Tasso, Barcelona, 1857.
- Grosley, Pierre-Jean, *New observations on Italy and its inhabitants*, Vol. I., Davis and Reymers, Londres, 1769.
- Los siglos de oro de la cultura veneciana. Los ciudadanos del siglo XVIII.* En línea: <https://www.venicethefuture.com/schede/es/327-aliasid=327.htm>. Consultado: 3 de febrero 2022.
- Mallmann, Francis, “El chevalier servant: soldado del amor y la belleza, llevaba con cuidado y maestría su hacer señorial”, *La Nación*, Buenos Aires, 6 de noviembre de 2016.
- Máñez Champion, Samuel, *Vivaldi y la conquista de México: una verdadera tragedia musical*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2019.
- Nicol, Donald M., *Bizancio y Venecia: un estudio sobre relaciones diplomáticas y culturales*, University Press, Cambridge, 1988.
- Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- Palacios, Rafael, “El oboe veneciano del siglo XVIII; introducción y trayectoria del oboe en la República veneciana”, *La palabra y el hombre*, No. 137, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2006, pp. 115-136.
- Rosenthal, Margaret F., *The honest courtesan*, The University of Chicago Press, 1992.
- Tarabotti, Arcangela, *Siglo XVII.* En línea: <https://www.mujeresquehacenlahistoria.blogspot.com/2011/09/siglo-xvii-arcangela-tarabotti.html>. Consultado: 2 de febrero de 2022.
- Tonelli, Vanessa, *Women and music in the venetian ospedali*, Thesis-Master of Arts, University of Michigan, Ann Arbor, 2013.

*-Venecia en los siglos XVII Y XVIII: la lenta decadencia.* En línea:  
<https://www.artehistoria.com/es/contexto/venecia-en-los-siglos-xvii-y-xviii-la-lenta-decadencia#:~:text=La%20lenta%20decadencia%20veneciana%20se,francesas%20entraba n%20en%20la%20ciudad>. Consultado: 28 de diciembre de 2021.

## CAPÍTULO III

### UNA MIRADA TRAS LA MÁSCARA DEL GENIO

“En la adversa fortuna suele descubrirse al genio. En la prosperidad se oculta”<sup>101</sup>.

En el tercer capítulo de su libro *Antonio Vivaldi y la conquista de México: una verdadera tragedia musical*, el investigador y violinista Samuel Máynez Champion escribe la siguiente frase, totalmente descriptiva, acerca del compositor veneciano: “Semblanza de un hombre de fe que amaba a las mujeres y al teatro”<sup>102</sup>. Y es que, como si de una trágica e intrigante ópera se tratara, la historia del célebre compositor y su música esperaron lánguidamente, en un interminable calderón, ser redescubiertas en Turín, en el año de 1926, por parte del profesor Alberto Gentili, quien, al analizar una serie de manuscritos del monasterio de San Carlo, cerca de Turín, llegó a la conclusión de que contenían música del compositor véneto Antonio Vivaldi<sup>103</sup>.

De antemano se sabe que los intentos por seguir pistas que lleven a la investigación de un personaje histórico, como fue el sacerdote veneciano, conducirán siempre a una mera suposición. Tras el análisis historiográfico, basado en documentos tangibles que ayuden a elucidar el tema, la situación desembocará inevitablemente en una reinterpretación personal de lo acontecido.

Respecto de Antonio Vivaldi, la documentación oficial, tangible, que pueda dar aspectos relevantes sobre su cotidianidad, es escasa en comparación con la de sus

---

<sup>101</sup> Este epígrafe deriva una adaptación popular y libre -no literal- de la Sátira VIII, Libro II de las Sátiras del poeta latino Quinto Horacio Flaco, cuya traducción del texto latino dice: “Que a un general en la guerra, / pues siendo adverso el destino, / Lucir su habilidad suele”. Horacio, *Sátiras*, Libro II Sátira VIII, (Trad. Javier de Burgos, Tm. III), Librería de D. José Cuesta, Madrid, 1844, p. 421.

<sup>102</sup> Samuel Máynez Champion, *Vivaldi y la conquista de México: una verdadera tragedia musical*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2019, p. 165.

<sup>103</sup> *Vid.*, Javier Lupiáñez, *Descubriendo Vivaldi*, MusicaAntigua.com, 5 de febrero de 2020. En línea: <https://www.musicaantigua.com/descubriendo-vivaldi>. Consultado: 11 de agosto de 2022.

contemporáneos musicales. Por poner un ejemplo, encontramos de él, únicamente, 25 documentos manuscritos, entre los que figuran cartas personales y otros textos del puño y letra de Antonio<sup>104</sup>; sin embargo, dichos textos únicamente contienen información relacionada con la gestión de sus proyectos musicales, y sólo cinco de estos ejemplares nos hablan de su vida personal, de su sentir y pensar. Contrariamente, existen más documentos personales de otros grandes compositores que, al igual que el sacerdote rojo, compartieron el periodo denominado barroco tardío; entre ellos, podemos mencionar, por ejemplo, a Johann Sebastian Bach, Domenico Scarlatti, Georg Friedrich Haendel, Georg Philipp Telemann, William Boyce, Tomaso Albinoni y Jean Philippe Rameau<sup>105</sup>, por citar algunos.

Por otro lado, la obra compositiva de Vivaldi es enorme. Se presume que se compone de 800 piezas musicales diferentes, las cuales se preservan en el catálogo de Ryom Verzeichnis. Esta increíble colección abarca desde la sonata, el concierto y la ópera hasta múltiples obras eclesiásticas<sup>106</sup>. Sus composiciones no sólo poseían una enorme maestría de ingenio, originalidad y expresividad, sino también representaban una importante aportación al desarrollo musical de la época, haciendo del maestro un verdadero visionario en lo que respecta a la evolución de la técnica violinística<sup>107</sup>. Por ello, resulta increíble que tan importante bagaje se mantuviera por lo menos ciento ochenta y dos años en completo silencio, teniendo la oportunidad de salir a la luz trecientos años después del nacimiento de su compositor. Este resurgimiento musical trajo consigo múltiples cuestionamientos sobre la vida de Antonio Vivaldi y el intento de esbozar un retrato de su carácter y personalidad, a través de las más de 750 obras inventariadas a la fecha, así como el estudio de aspectos bibliográficos de personas cercanas al compositor.

Más allá de su música, del quehacer artístico, eclesiástico o pedagógico ¿se puede responder al interrogante de quién fue Antonio Vivaldi? Si bien estas páginas no son más que la recopilación de información sobre la vida y obra del llamado “*prete rosso*”, se tratará en ellas de observarlo desde otra perspectiva, haciendo hincapié, principalmente, en su contexto familiar.

---

<sup>104</sup> Karl Heller, “Antonio Vivaldi The Red Priest of Venice”, Amadeus Press, Portland, 1997, p. 281.

<sup>105</sup> José Luis Pérez de Arteaga (Coord.), “Antonio Vivaldi”, Enciclopedia Salvat de *Los Grandes Compositores*, Tm. 1, Salvat, México 1983, p. 35.

<sup>106</sup> *New Grove, Dictionary of music and musicians*, edited by Stanley Sadie, Tm. 10, Macmillan Publishers Limited, London, 1980, p. 39.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 31.

Antonio Lucio Vivaldi, hijo del iluminismo y del barroco tardío, nace un 4 de marzo de 1678<sup>108</sup>. Casi como en un *dramma per musica*, su madre, Camilla Calicchio, atormentada por un sismo que ocurría en Venecia ese mismo día, entra de manera inesperada en labor de parto y, tras varias complicaciones, da a luz a un bebé visiblemente débil. Temiendo lo peor, el pequeño Antonio recibe el bautismo de emergencia en su propia casa, asumiendo que sus posibilidades de vida son escasas. Afortunadamente, el niño vive y es bautizado tiempo después en la parroquia de *San Giovanni in Bragora*, ubicada en su barrio familiar<sup>109</sup>.

Esta catastrófica escena precedente parece más bien un presagio, un preludio de la inquietante vida que llevará uno de los compositores barrocos más destacados, cuya creación sacudirá cual sismo la escena musical de su época. Con su música buscará en vano alcanzar la aceptación y acogida, sobre todo, de la gente de su natal Venecia. Desgraciadamente, cuando se alcance esta meta será ya muy tarde para él, pues su obra encontrará la popularidad, fama y aprobación general muchos años después de su muerte.

Imaginar por un instante el verdadero caos que debió representar la complicada situación de su nacimiento, constituye, para nosotros, una perturbadora estampa compuesta por una ciudad en medio del mar con movimientos tectónicos, una madre joven de clase media, quien ya había perdido con anterioridad a su primogénita (que casualmente también llevaba el nombre de Antonia), dando a luz a una criatura frágil, que milagrosamente vive, ¿es esta acaso una predicción de lo que luego será el andar de Vivaldi en la música? Bajo este singular preámbulo, acompañado por la confusión y el milagro de la vida, su nacimiento sacude no sólo el mundo del arte, sino de la técnica de la pedagogía violinística, la composición y la orquestación de manera contundente.

### 3.1 *L'estro uomo*

Antonio Lucio Vivaldi fue un personaje cuya vida transcurrió entre dos siglos. Nació siendo el mayor de seis hijos del matrimonio conformado por Camilla Calicchio y Giovanni Batista Vivaldi. Este último, uno de los mejores violinistas de su época, se desempeñó como maestro

---

<sup>108</sup> *Idem.*

<sup>109</sup> *New Grove...*, p. 31.

de instrumentos en el *Ospedale dei mendicanti*<sup>110</sup>, por lo que la vida del pequeño Lucio estuvo íntimamente relacionada con la música desde un inicio. Se supone pues que el gran maestro de violín del joven Antonio fue nada más y nada menos que su padre. Giovanni Batista Vivaldi, de origen lombardo, llega a Venecia en 1666 acompañado de su madre, quien para entonces había enviudado y, seguramente, se trasladaba con sus hijos a la Serenísima en búsqueda de un nuevo comienzo. Antes de convertirse en un renombrado violinista, Giovanni se ganaba la vida como panadero, antigua profesión de su padre, y no fue sino hasta su etapa adulta que inicia su desempeño profesional como músico y sin duda de manera destacada<sup>111</sup>, pues, aparte de ser un importante violinista en la Catedral de San Marcos, Giovanni Batista había sido miembro fundador del *Sovvegno dei Musicisti di Santa Cecilia*, e incluso algunos archivos históricos de los teatros principales indican que se desempeñaba como gestor operístico y compositor<sup>112</sup>. La popularidad del talento musical de Giovanni era indiscutible y socialmente reconocida; prueba de ello es el comentario escrito en la Guía para la visita a Venecia de los extranjeros, que data de 1703, donde se lee “Entre los mejores intérpretes de violín están Gianbattista Vivaldi y su hijo sacerdote”<sup>113</sup>.

Históricamente, existen pruebas de que otro de los grandes maestros de música de Antonio Vivaldi fuera el compositor Giovanni Legrenzi; sin embargo, que el joven Lucio contara con tan sólo doce años a la fecha de defunción del músico veneciano ha hecho dudar a los investigadores sobre hasta qué punto Legrenzi pudo influenciar, o incluso inspirar, en algún aspecto el quehacer musical de Antonio Vivaldi. A pesar de estas opiniones existen pruebas en la *Storia della musica sacra nella già capella ducale di San Marcos*<sup>114</sup> que hablan de que el joven Vivaldi concluye sus estudios musicales con Giovanni Legrenzi como maestro de capilla, dando fe de que éste intervino musicalmente en la vida de Antonio. No obstante, algunos expertos desestiman que, por su juventud, existiera, en realidad, algún tipo de influencia externa en el novel compositor; con todo, bajo la creencia de que los primeros

---

<sup>110</sup> *Idem.*

<sup>111</sup> *Idem.*

<sup>112</sup> *Idem.*

<sup>113</sup> José Luis Pérez de Arteaga, *Op. cit.*, p. 43.

<sup>114</sup> *Vid.*, Francesco Caffi, *Storia della musica sacra nella già Capella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, Venezia, G. Antonelli, 1854.

años de una persona son decisivos para forjar y formar su personalidad, parece lógico pensar en ello.

No obstante, la atención de su familia sobre su vocación musical pasó a segundo plano cuando, seguramente buscando proteger los bienes familiares, Antonio inicia su educación sacramental, cursando las ordenes menores a los quince años en 1693, las ordenes mayores en 1699, y obteniendo el grado de sacerdote el 24 de marzo de 1703.

Aun cuando la vida de Antonio giraba en torno a la Iglesia, sus habilidades violinísticas nunca mermaron; por el contrario, ya que era bastante común y aceptable en la época ver sacerdotes desempeñándose como instrumentistas, esto más bien abrió puertas y foros a este talentoso veneciano. Prueba de ello fue lo acontecido en la Catedral de San Marcos en la víspera de navidad: cuando el joven Antonio de apenas dieciocho años, y las críticas escritas se referían a él como “el abate Vivaldi”, ejecutó de manera magistral su violín ante el público veneciano que acudía con entusiasmo para ver el gran espectáculo musical que se llevaba a cabo en este recinto eclesiástico<sup>115</sup>. No existe demasiada información sobre este evento, ni se sabe con certeza si Antonio tocó en conjunto con la orquesta o como solista; lo que es importante resaltar es que su trabajo como músico tuvo un notable impacto en el público véneto.

Hay que destacar en este punto que, dado que la sociedad veneciana del momento tenía una gran apertura moral, era común ver sacerdotes como integrantes de las orquestas en los eventos de la Iglesia; pero también era común verlos en las populares casas de ópera, interpretando música con temática mundana, es decir, que el trabajo de sacerdote-violinista era bastante aceptado socialmente, a diferencia de la futura profesión que ejercerá Antonio de sacerdote-violinista-compositor, actividad mucho más rara para la época<sup>116</sup>. Un texto de Edward Whright describe: “Es muy corriente ver sacerdotes en la orquesta. El célebre Vivaldi (al que se llama el cura rojo), renombrado entre nosotros por sus conciertos, los superaba a todos”<sup>117</sup>.

---

<sup>115</sup> *New Grove...*, p. 32.

<sup>116</sup> Patrick Barbier, *La Venecia de Vivaldi Música y fiestas barrocas*, Paidós, Barcelona, 2005, p. 25.

<sup>117</sup> Wright, Eduard, *Some observations made in travelling through France, Italy, &c. in the years 1720, 1721 and 1722*, Vol.2, Gale ECCO, Print Editions, Londres, 2018, p. 84. (Trad. Paola de Jesús Pacheco Vega).

Una cuestión innegable es que Antonio Lucio Vivaldi, como defiende José Luis Pérez de Arteaga, era un verdadero hijo de la Ilustración<sup>118</sup>. Este movimiento cultural y filosófico propio del occidente europeo, incentivaba a la sociedad a sucumbir ante el poder de la razón, y alentaba a criticar las instituciones tradicionalistas, pero al mismo tiempo añoraba el naturalismo y la ingenuidad primitiva. Antonio estaba completamente entusiasmado por la idea de la innovación; es por ello por lo que José Luis Pérez de Arteaga reflexiona acerca de la inspiración que el compositor veneciano halló en su contemporáneo, y pionero del iluminismo, Giovanni Battista Vico<sup>119</sup>. Y es que, en 1708, mismo año en el que un Vivaldi de treinta años escribía su *Opus No. 2*, Vico hace una propuesta en el séptimo de sus discursos inaugurales, planteando la idea de que el *estro*, o sea, el ingenio, será la base del pensamiento nacional, definiéndolo como la facultad de descubrir lo nuevo. Pérez de Arteaga resalta la curiosa coincidencia en que tres años más tarde, Antonio Vivaldi utiliza la misma palabra para presentar su *Opus No. 3, L'estro armónico*, la invención armónica. Lo anterior es una pequeña muestra de que el trabajo compositivo de Antonio Vivaldi destacaría por estar siempre en búsqueda de la invención, pues, a pesar de la virtuosidad y complejidad que representaban sus obras para los ejecutantes, su propósito principal no era la ostentación, sino la búsqueda de lo nuevo, teniendo siempre a la razón como brújula en esta travesía inventiva. Y es que para hacer evidentes los rasgos culturales del iluminismo, en ambas obras se reflexiona en el siguiente aspecto: “El individuo adquiere conciencia de su importancia dentro de su sociedad y, a través de la razón, da rienda suelta a sus impulsos de creación”<sup>120</sup>.

Este deseo febril de innovación probablemente llevó a Vivaldi a sobreponerse de su mala salud, pues aunque varias veces él mismo culpa de su debilidad a su prematuro nacimiento, lo que fue innegable es que el mal que lo acongojaba, lo que él llamaba *strettezza di petto*, se opuso en varias ocasiones a su deseo de continuar con su labor artística; incluso puso un fin a sus obligaciones como sacerdote al serle imposible dar misa, ya que, según una de sus cartas, varias veces debió salir del altar principal acongojado por la tos y el malestar físico, lo que le impidió concluir el servicio religioso<sup>121</sup>. Él mismo describe que no puede siquiera salir dar un paso para salir de su casa; alega siempre necesitar ser asistido por algún

---

<sup>118</sup> José Luis Pérez de Arteaga, *Op. cit.*, p. 35.

<sup>119</sup> *Idem*.

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>121</sup> Patrick Barbier, *Op. cit.*, p. 26.

transporte, por el motivo de su débil salud; incluso una vez que se ordena sacerdote, solicita permiso para vivir en casa de sus padres en el distrito de San Martino, alegando como motivo su incapacidad física; de esta manera, pudo igualmente continuar sus estudios como violinista tutelado por su padre. Sin embargo, llama la atención que sí le fue posible, a pesar de su estado físico, dar conciertos completos de más de dos horas, gestionar teatros de ópera, enseñar a sus alumnas, y componer y realizar giras por el continente europeo. Se menciona que, en una ocasión durante una misa, Vivaldi salió para escribir una fuga que tenía en mente, usando como excusa un malestar físico<sup>122</sup>.

Puede entenderse o interpretarse que todos estos malestares que lo acongojaron no eran más que una excusa para no atender sus deberes eclesiásticos; pero la afectación emocional y psicológica que sufría a causa de todos sus deberes era una realidad. No obstante, sin importar ninguno de sus males, Antonio Vivaldi superó cualquier adversidad en pro de su creación.

Una de las nuevas cuestiones que abordó el pensamiento iluminista fue sin duda la categorización de las artes, y es que precisamente en el *settecento*, tal como explica Enrico Fubini, la música no está valorada como un arte primordial; de hecho, la que aparecerá, por el contrario, con regularidad ocupando el papel protagonista en estos tratados será, en todo caso, la poesía. La aparición de tratados de retórica musical en el siglo XVIII, abordando este concepto bajo el nombre de música poética, puede llegar a sugerir la búsqueda de revalorizar el sentido de la música y su ascenso en esta categoría. Es entonces que a Vivaldi le tocará luchar por darle un lugar destacado a su trabajo, pues vive en esta etapa donde la jerarquización de las artes es objeto de discusión en las sociedades intelectuales venecianas. Al respecto, menciona Pérez de Arteaga: “Para el racionalismo iluminista, la música – y en general todas las artes-no tiene viabilidad consistente más que como imitación de la naturaleza. Con ello hemos entrado en la idea reina del pensamiento estético iluminista. <Imitación de la naturaleza> en sentido barroco debe entenderse como <imitación de la naturaleza humana>. Lo que importa en la música del iluminismo son los estados del espíritu ”<sup>123</sup>.

---

<sup>122</sup> José Luis Pérez de Arteaga, *Op. cit.*, p. 47.

<sup>123</sup> *Idem.*

Vivaldi se convierte en el compositor que terminará por madurar la idea del concierto barroco; así mismo, sus aportaciones en orquestación serán determinantes para sus sucesores y esto será en gran parte por el desarrollo musical que comenzará a evolucionar en esta época<sup>124</sup>. La armonía dejó a un lado su carácter horizontal para explorar y acrecentar su actividad en la armonía vertical. El mismo Fubini advierte sobre la relación que existió entre el desarrollo del drama, la ópera y la exploración de la composición entorno a la armonía vertical<sup>125</sup>. La polifonía será entonces, en este siglo, algo habitual en las creaciones de música sagrada y mundana. Por otra parte, el desarrollo imitativo, buscando esta idea de imitación de lo natural y humano, produce, por consecuencia, un cambio en la técnica instrumental.

Todo lo descrito con anterioridad hace referencia a un hombre ilustrado, que estaba deseoso de alcanzar el conocimiento, la intelectualidad y la fama. Finalmente, su creación musical es una fiel representación de su ciudad y su época; sin embargo, para que todo esto cobrara sentido, fue necesario ir más allá, hasta donde nos lo permita la investigación de sus orígenes, que sin duda están relacionados con su necesidad de progreso y superación, quizá alentados por distinguirse de una familia perteneciente a un estrato social completamente diferente del que “el cura rojo” aspiraba.

### **3.2 “Los Rossi”: un violinista, un barbero, un desterrado y un bandido**

La familia paterna de Vivaldi proviene de Brescia, y su apellido aparece desde el siglo XII. Entre sus antecesores se encuentran marineros, piratas, galeotes y bandidos. El lema de su casa era “In sicco durat germinans” (“En seco va germinando”)<sup>126</sup>. El origen lombardo del apellido Vivaldi, posiblemente derivado del singular color de cabello de sus miembros, procede del germánico antiguo *Wigwald*, formado por las palabras *Wig* que significa “guerra” y *Wald*, que significa “poder”, por lo que hace alusión a quien tiene poder en la guerra<sup>127</sup>. Es sabido que al padre y los hermanos de Antonio Vivaldi se les conociera por el apodo de

---

<sup>124</sup> *New Grove...*, *Op. cit.*, p. 31.

<sup>125</sup> José Luis Pérez de Arteaga, *Op. cit.*, p. 38.

<sup>126</sup> Giovanni Battista di Crollanza, *Dizionario Stórico-blasónico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Volumen I, Arnaldo Forni Editore, Bologna, 1886. Reimp. Universidad de Michigan, Ann Arbor, 1965, p. 744.

<sup>127</sup> Samuel Máynez Champion, *Op. cit.*, p. 167.

“rojo”. La razón de esta particularidad capilar reside en los antecedentes germánicos de la familia Vivaldi, y es que esta es una característica relevante, pues se conoce que sólo el dos por ciento de la población mundial tiene el pelo con tonalidad rojiza, producto de una mutación genética provocada por el gen MC1R, que altera la producción de melanina en las personas que habitan lugares donde la luz solar es escasa<sup>128</sup>. Los celtas fueron los primeros pueblos en tener integrantes con estas características físicas, y, posteriormente, se cree que el gen se propagó por Europa gracias al desplazamiento de estas comunidades. La doctora Amparo Tolosa, directora de la revista *Genética Médica News*, menciona que las personas pelirrojas suelen ser más intolerantes a la luz del sol; sin embargo, su piel produce mayores cantidades de vitamina D que la de otras; también, refiere que, debido a su condición genética, sus portadores pudieran estar en desventaja, presentando falta de resistencia ante padecimientos como osteoporosis, depresión y enfermedades cardíacas<sup>129</sup>. Otra peculiaridad de los individuos pelirrojos, que incide de manera especial en las mujeres, es que tienen problemas para atemperar sus propios cuerpos; esta información está basada en un experimento realizado por la Universidad de Louisville en Kentucky a treinta mujeres pelirrojas y treinta mujeres morenas, concluyendo que, las féminas portadoras del gen MC1R sentían el frío más rápido que las que no lo tenían<sup>130</sup>.

Esta situación genética, todavía en proceso de investigación por los especialistas en la materia, invita a replantear la condición física tan deplorable de la que el maestro Vivaldi siempre se quejó, sobre todo la *stretta di petto*, la cual en sí no es una enfermedad registrada, sino más bien una dolencia descrita por Vivaldi como “una estrechez en el pecho”, por lo que se concluye que probablemente se tratara de asma o *angina pectoris*; aunque es más probable que las condiciones climatológicas de Venecia y la sensibilidad de su cuerpo, o su intolerancia al frío y al dolor, jugaran en su contra al grado de incapacitarlo físicamente<sup>131</sup>.

A pesar de que Antonio podía dar la impresión de esta aparente aflicción y debilidad, examinando los antecedentes de su familia paterna, hallamos varones que nada tienen que

---

<sup>128</sup> Vid., Kristin Suleng, “La mutación genética que hace que los pelirrojos perciban el ambiente de forma distinta”, *EL PAÍS*, 19 de agosto de 2018. En línea [https://www.elpais.com/elpais/2018/08/17/buenavida/1534507016\\_216616.html?event\\_log=fa&o=cerrbuena vida&event=fa&prod=REGCRART&event\\_log=fa](https://www.elpais.com/elpais/2018/08/17/buenavida/1534507016_216616.html?event_log=fa&o=cerrbuena vida&event=fa&prod=REGCRART&event_log=fa). Consultado: 21 de Julio de 2022.

<sup>129</sup> *Idem*.

<sup>130</sup> *Idem*.

<sup>131</sup> *New Grove...*, p. 31.

ver con una naturaleza débil, sino todo lo contrario. Nuevos descubrimientos del RILM (*Repertorio Internacional de Literatura Musical*) han dejado al descubierto archivos que vislumbran “el lado oscuro” de los Vivaldi.

Al matrimonio de Camilla Calicchio y Giovanni Battista Vivaldi le sobrevivieron siete hijos: Antonio Lucio, Margherita Gabriella, Cecilia Maria, Bonaventura Tomaso, Zanetta Anna, Francesco Gaetano e Iseppo. En primera instancia, varios escritos indican la existencia de sólo tres hijos varones del matrimonio Vivaldi-Calicchio; sin embargo, el destierro del hermano menor y menos mencionado del compositor, Iseppo Vivaldi, nos da información sobre la existencia de cuatro hermanos, todos pelirrojos. Este último hirió con un *palossetto*, (especie de espada corta) a un mozo que trabajaba en un almacén. La riña fue por una causa menor, ya que simplemente se conoce que un golpe involuntario provocó que Iseppo, en un arranque de ira, empujara con fuerza al mozo comenzando así la pelea. Uno de los testigos, Bastian Maggi, menciona que el atacante es hermano de un sacerdote violinista Vivaldi, que son cuatro hermanos “rojos”, y que uno de ellos está ya fuera de Venecia, probablemente desterrado; por lo que, por obviedad, se puede llegar a la conclusión de que se trata de los hermanos Vivaldi<sup>132</sup>. Finalmente, a Iseppo se le destierra de Venecia, por tres años, al golfo de Kvarner, en el Adriático. La ley vigente señalaba que, de no presentarse frente a las autoridades pertinentes para ser juzgado, incluso una vez que termine su destierro y ponga un pie en la Serenísima<sup>133</sup>, será encarcelado en una celda sin luz por un periodo de un año.

El otro hermano desterrado al que se refiere Maggi en el testimonio en contra de Iseppo es Bonaventura Tomaso, el segundo varón después de Antonio. En 1711, año en el que el compositor veneciano escribía uno de sus más famosos conciertos para violín en la menor *Op. 3 No. 6*, Bonaventura, conocido familiarmente como “Ventura”, fue acusado de agredir a Antonio Soranzo, que estaba por convertirse en conde. De estos acontecimientos quedaron noticias gracias a Pietro Gradenigo, quien en sus *Commemoriali Veneti* (*Conmemoraciones vénetas*) escribe sobre estos hechos<sup>134</sup>; relatando que una mañana, al

---

<sup>132</sup> El hermano ya desterrado al que se refiere Maggi en su alegato es, sin duda, Bonaventura Tomaso. Aurelia Ambrosiano, “I Vivaldi: una Famiglia di sonadori, barbieri e banditi”, *Studi vivaldiani*, No. 16, Istituto Italiano Antonio Vivaldi, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 2016, p. 33.

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>134</sup> Pietro Gradenigo, noble veneciano del siglo XVIII, descendiente del dux Bartolomeo Gradenigo, escribió 26 volúmenes conocidos como los *Commemoriali Veneti*, así como, entre 1748 y 1773, los *Notatori*, un

noble Antonio Soranzo (muy delgado y de baja estatura), mientras se dirigía a misa, se le cruzaron por el camino tres malhechores entre los que figuraba Ventura Vivaldi, acompañados por mujeres con las que seguramente habían pasado la noche. Éstos comenzaron a molestarlo y a gritarle obscenidades, incluso se menciona que Ventura le solicita al noble revisar su mano alegando confundirlo con un médico; pero cuando Soranzo se acerca a revisarlo se da cuenta de que Ventura estaba exponiendo su miembro a manera de mofa. Las amistades que acompañaban a Ventura comenzaron a reírse del noble. En la declaración no se especifica qué tipo de burlas continuaron en su contra, pero, al parecer, siguieron atormentándolo e incluso llegaron a amenazarlo con pistolas y espadas<sup>135</sup>. Testigos que presencian este hostigamiento atestiguan que uno de los malhechores era hijo de Giovanni Battista, “el violinista rojo”. A los pocos días, como era costumbre, aparece el nombre de Bonaventura Tomaso en la lista de criminales que se publicaba en el puente de Rialto (en esta misma lista de criminales aparecerán también su hermano menor y más parientes que compartían este apellido)<sup>136</sup>.

En Venecia, los procedimientos penales eran largos y las condenas fuertes; por ello muchos delincuentes y alborotadores optaban por huir de la ciudad para evadir la justicia. Sin embargo, Ventura se presentó frente al consejo y pidió clemencia con estas palabras:

“Serenísimo Príncipe:

Haciendo una genuflexión a los pies de este augusto trono, imploro ser el primero en presentarme, el infeliz Ventura Vivaldi, siervo y humildísimo súbdito de su serenidad, que será el efecto de su sabia clemencia”<sup>137</sup>.

Expresando con su arrepentimiento esbozos de cabalidad y honor, Ventura implora clemencia nuevamente, pero ahora en compañía de los jóvenes que lo acompañaban en este altercado, Girolamo Gregolato y Gerolamo Cattaneo. El consejo les concede una prórroga,

---

conjunto de 38 manuscritos que registran, en orden cronológico, los más importantes eventos sobre Venecia y ciudades aledañas. Estas anotaciones demuestran que Gradenigo pasó la mayor parte de su vida buscando y transcribiendo documentos antiguos sobre Venecia, con el fin no de publicarlos, sino de proteger la memoria histórica del glorioso pasado de la ciudad. En lo referente a los destierros de los hermanos Vivaldi, la investigadora Aurelia Ambrosiano concluye que la agresión cometida por Bonaventura, y relatada por Gradenigo, no se produjo en 1711.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 51.

pero vuelve a citarlos. Gerolamo se presenta y es encarcelado, por lo que Ventura decide mejor dejar la ciudad y comenzar el exilio que le fue impuesto, el cual significaba abandonar su tierra natal por un periodo de siete años.

Otro Vivaldi que apareció en la lista de criminales publicada en el puente de Rialto fue el primo hermano del compositor, Giovanni Paolo Vivaldi<sup>138</sup>, quien se desempeñó como contador del magisterio. Este es uno de los personajes con el apellido Vivaldi del que más se conservan documentos oficiales; entre ellos se encuentra una carta de recomendación del contador anterior al que supliría en dicho puesto. A este personaje, tras haber ejercido su trabajo de manera honrada por más de diez años, se le adjudicó un robo de 36000 ducados en metálico y 4000 más en prendas de las arcas de su oficina<sup>139</sup>. El robo fue paulatino y con la connivencia de Gasparo Salvioni. Las autoridades encargadas de resolver este caso también sospecharon de la complicidad o de la negligencia de sus superiores, como, por ejemplo, Domenico Condulmer, quien no sólo era jefe de Giovanni Paolo, sino también el padrino de Ventura Vivaldi, y que fue detenido. Ambos ministros ladrones fueron condenados a perder “su mano más valiosa”, la cual les sería colgada al cuello para después ser ahorcados con la misma; sin embargo, los acusados huyen<sup>140</sup>. Entre los montos económicos que hurtaron se encontraba la cantidad de 3000 ducados, que, según el testamento del señor Nicolò Nicoli, debía ser donada a La Piedad. Incluso la abogacía de la comunidad publica en 1704 un comunicado con el título “La agencia tributaria de Giovanni Paolo Vivaldi y los cuatro *ospedali* de la ciudad”<sup>141</sup>. Mientras esto ocurría en la Serenísima, en la mente del joven Antonio Vivaldi, probablemente comenzaban a gestarse los 12 conciertos de su *Opus No. 1*. Así mismo, su relación laboral con el *Ospedale della Pietà* había iniciado un año antes de estos hechos.

Posteriormente, aparecerán también en las penitenciarías los registros de otros “Vivaldi”, como el de Giacomo Vivaldi y un nuevo Antonio Vivaldi, apodado Chiasson<sup>142</sup>; sin embargo, no hay evidencia que los conecte directamente con el compositor véneto.

---

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>141</sup> *Vid.*, 6 I-Vas, avogaria di Comun, b. 2926, Fisco Vivaldi. (Trad. Paola de Jesús Pacheco Vega).

<sup>142</sup> Aurelia Ambrosiano, *Op. cit.*, p. 53.

Por otra parte, ninguno de los hermanos o hermanas del maestro se dedicó a la música; pero, si bien existen vestigios de estas actividades criminales por parte de familiares directos de Lucio Vivaldi, aparecen también testimonios de un deseo de progreso y mejora por parte de otros miembros de su familia. Tal es el caso de su hermano Francesco Gaetano, quien, probablemente tratando de seguir los pasos del mayor, decidió no sólo dedicarse a la fabricación de pelucas y barbería en general, sino también convertirse en un contratista de pavimentación, incursionando luego como editor<sup>143</sup>.

La importancia de estar al tanto de esta historia familiar responde a la necesidad de elucidar aspectos más íntimos del compositor de las *Cuatro Estaciones*. Quizá estará en duda qué tan influenciado pudo haber estado por estos acontecimientos, pero sin duda, conocerlos podrá ayudarnos a completar el perfil personal de este icono, cuya música conecta perfectamente con Venecia y sus pasiones.

### 3.3 Nonna Zanetta

Existe una brecha ciega que no termina por arrojar suficiente información fidedigna acerca de los primeros años del compositor. Por ello, nuevas investigaciones proponen remontarse al estudio e indagación de la historia de la abuela materna de Vivaldi. En este sentido, los trabajos realizados por la investigadora anglosajona Mickey White<sup>144</sup> contienen información nueva sobre este tema, pues, como bien lo menciona Samuel Máynez, las mujeres son una parte importante en la vida de Antonio; para muestra quedan escritos que pueden referirnos a la relación de admiración, cariño y respeto mantenida por el maestro con las figuras femeninas que lo rodeaban<sup>145</sup>. Es por ello por lo que analizar parte de la historia familiar de su madre, en específico de su abuela materna, podrá ayudarnos a desarrollar nuevos planteamientos sobre la personalidad del compositor.

---

<sup>143</sup> *New Grove...*, *Op. cit.*, p. 31.

<sup>144</sup> Eleonor Selfridge-Field y Margherita Gianola, "La famiglia materna di Antonio Vivaldi", *Studi Vivaldiani*, No. 15, Istituto italiano Antonio Vivaldi, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 2015, p. 13.

<sup>145</sup> Samuel Máynez Champion, *Op. cit.*, p. 174.

El apellido paterno nos refiere sólo a una parte de esta gran historia familiar. Ya se ha hablado de los orígenes lombardos del músico; sin embargo, continuaremos ahora con una de sus realidades personales menos explorada: su familia materna.

El origen de la madre de Vivaldi, Camilla Calicchio, conduce a la fusión de dos linajes italianos distintos, la familia Temporini, completamente veneciana, y la familia Calicchio, la cual tenía sus orígenes en el sur de Italia, una tierra campesina y apasionada<sup>146</sup>.

Gracias a las investigaciones de Mickey White en torno a la figura de la abuela materna de Vivaldi, Giannetta (Zanetta) Temporini, se han recopilado datos interesantes que arrojan información nueva acerca del compositor, y que resultan útiles si se desea analizar sus primeros años, periodo decisivo en el que, sin duda, la familia materna fue un pilar importante en la vida familiar y social del joven Lucio.

La documentación existente sobre Zanetta Temporini es en extremo escasa; no hay registro de documentos donde aparezca su nombre con anterioridad a 1650, aun así las investigaciones históricas en torno a este personaje nos permiten conjeturar ciertas proposiciones. A través de documentos, como actas de matrimonio y de defunción, que dan fe sobre los testamentos que fueron dejados por sus cónyuges, dirigidos a ella y a sus hijos, se puede comenzar a diseñar un boceto sobre esta osada mujer<sup>147</sup>.

La madre de Antonio Vivaldi no sólo se quedó con el apellido de su padre, primer esposo de Zanetta, sino que probablemente también heredó su nombre, Camilla, en honor al mismo. Giovanni Camillo Calicchio, abuelo materno de Vivaldi, fue un joven proveniente de Pomarico, una pequeña ciudad comercial ubicada al sur de Italia, en el entonces reino de Nápoles, quien abandona su tierra para buscar prosperidad y fortuna en la Serenísima.

Siendo ocho años menor que ella, contando con veintidós años recién cumplidos<sup>148</sup>, Giovanni Camillo corteja y pide matrimonio a Zanetta; no obstante, las normas de entonces estipulaban una serie de requisitos que debían llevarse a cabo a fin de que un foráneo contrajera matrimonio con una mujer de la Serenísima. Para llevar a cabo el matrimonio, era necesario realizar una gestión especial, consiguiendo dos testigos que acreditaran el estado de libertad del futuro esposo, garantizando así que éste no estuviera comprometido en otra

---

<sup>146</sup> Eleonor Selfrige-Field y Margherita Ginola, *Op. cit.*, p. 13.

<sup>147</sup> *Idem.*

<sup>148</sup> *Idem.*

ciudad. De esta manera se podía cuidar que el forastero fuera digno pretendiente de una futura esposa véneta.

Se presentaron entonces dos testigos que habían arribado a Venecia poco antes que Camillo, y que eran conocidos de ambas familias, don Francesco Antonio Gilolo, sacerdote de Apulia y Paolo Fanizza<sup>149</sup>, amigo de la infancia, que atestigua que Camillo es soltero y había llegado a Venecia por invitación de su tío, Francesco de Rossi<sup>150</sup>.

Ambos testigos tenían en su poder unas cartas como evidencia de sus declaraciones. En una de ellas, escrita por el alcalde de Pomarico junto con sus concejales, se asegura que Camillo es una “persona acomodada y libre para casarse y sin carga de esposa e hijos”<sup>151</sup>; dicha carta está firmada el 26 de mayo de 1650. En otra de las epístolas se informa que Camillo, únicamente “hizo el amor” en Pomarico, término referido a una relación de cortejo previo al matrimonio, mas, sin embargo, jamás se comprometió<sup>152</sup>; se describe que luego abandonó su ciudad sin compromiso alguno, y que, por lo tanto, estaba en libertad de casarse con Zanetta.

A pesar de que Camillo y Zanetta habían iniciado los trámites para sus nupcias desde abril, finalmente no obtienen el permiso necesario para casarse sino hasta el 6 de octubre de 1650. Sólo unos días más tarde, el 12 octubre, contraen matrimonio en la parroquia de Sant’Agnese<sup>153</sup>. La documentación atestigua que ambos son de esta parroquia, a diferencia de los datos encontrados sobre la residencia del hermano de Zanetta, Giovanni de Andrea Temporini, de quien se recoge en el mismo año un acta bautismal que atestigua que el joven, que a la fecha contaba con tan sólo diecisiete años y estaba estudiando para sacerdote<sup>154</sup>, bautiza a un infante en peligro de muerte. Este suceso bien pudo marcar el destino del joven Antonio Vivaldi.

Es así como la búsqueda de prosperidad de Camillo en la República de Venecia pasará por establecer un vínculo matrimonial con una mujer de la región. El 24 de septiembre de 1651 nace su primer hijo, Salvatore Calicchio. Dos años después la pareja recibirá a su segunda hija, Camilla, la cuál será la futura madre de Antonio Vivaldi, quien nace el 24 de

---

<sup>149</sup> *Idem*.

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>151</sup> *Idem*. (Trad. Paola de Jesús Pacheco Vega),

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>154</sup> *Ibidem*, p. 15.

diciembre de 1653. Su acta de nacimiento deja al descubierto el oficio de su padre, quien aparece como sastre, siendo este el último documento encontrado donde figura el nombre de Camillo Calicchio<sup>155</sup>.

Lamentablemente, Zanetta enviuda pronto. Tan sólo doce años después de su matrimonio, se encuentra otro documento que testifica que el 17 de diciembre de 1662 era ya viuda de Camillo Calicchio y que estaba buscando contraer nuevas nupcias con Gabriele Berti, a quien también llamaban “Colpi”<sup>156</sup>. Esta vez el novio era doce años menor que Zanetta, y los documentos atestiguan que es probable que se hayan conocido debido a la proximidad del lugar de trabajo de Gabriele y la residencia de Zanetta, en el desaparecido barrio de *Corazzeri*, donde Gabriele trabajaba en la elaboración de recipientes de terracota<sup>157</sup>.

El primero de enero de 1663 la pareja recibe el sacramento del matrimonio a manos de Giacomo Fornasieri, sacerdote que casará en un futuro al matrimonio Vivaldi, y que igualmente bautizará a su hijo Antonio<sup>158</sup>. Sólo seis meses más tarde nace su primera hija, Maria Iseppa. El acta matrimonial arroja información acerca de que los contrayentes compartían la misma casa habitación, y seguramente mantuvieron una relación cercana antes del matrimonio, pues la niña nace en perfecta salud y sin indicios que indiquen que su nacimiento fuera prematuro<sup>159</sup>. Es en este acontecimiento donde aparece el nombre de Margherita, la comadrona que asistió a Zanetta en el parto de esta tercera hija. Es curioso señalar que será esta misma comadrona quien esté presente, quince años después, en el alumbramiento del célebre compositor veneciano, e incluso realizará su bautizo de emergencia<sup>160</sup>.

Al cabo de ocho años, Zanetta volvió a enviudar; al parecer una enfermedad acongojó y quitó la vida a Gabriele Berti durante diez y ocho días. Al leer su testamento, podemos obtener más información sobre la condición económica de la familia. Gabriele Berti se despide de este mundo dejando la cantidad de 371 ducados, de la cual un porcentaje considerable se invierte en acciones religiosas para salvaguardar su alma (misas, rosarios, etc.). La otra parte se dispone para proteger el futuro de su hija Maria y el bienestar

---

<sup>155</sup> *Idem*.

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>157</sup> *Idem*.

<sup>158</sup> *Idem*.

<sup>159</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>160</sup> *Idem*.

económico de Zanetta, quien recibe todos los bienes que posé su agonizante esposo. Colpi también le regresa a su esposa su dote de 500 ducados, cantidad muy superior a lo que deja como herencia<sup>161</sup>.

Durante este periodo, Zanetta trata de organizar y administrar los gastos buscando cumplir los deseos de su marido y, una vez destinado todo lo que tenía que ver con la parte eclesiástica, comienza a poner especial atención en cómo administrar e invertir los trescientos ducados restantes. Por ejemplo, en 1675 Zanetta contrata a un agente para que invierta 300 ducados que estaban depositados “al sal”<sup>162</sup> como mejor considerara, ya que la tasa de interés en ese tiempo había disminuido de 6% a un 5%; temerosa entonces de que volviera a bajar dicha tasa decide contratar este servicio. Durante un periodo de tres años, el agente estará obligado a pagarle un 5% a la viuda de Gabriele Colpi de manera anual, en dos plazos de siete ducados y medio, para la manutención de su hija Maria, tal como lo estipulaba el testamento del finado. Un hecho interesante en esta gestión es que la firma del agente encargado de administrar esta herencia y llevar acabo esta cuestión es nada más y nada menos que Giovanni Batista Vivaldi, padre del compositor de las *Cuatro Estaciones*; todo esto sucedió a un año de contraer matrimonio con Camilla Calicchio<sup>163</sup>.

Este documento es firmado por el notario Flaminio Ghiberti, quien, a través de un detallado y preciso escrito, expone que Zanetta confía a su futuro yerno la herencia de su hija Maria, temiendo que fuera contraproducente depositar sus bienes “al sal”, después de que la tasa de interés se hubiera desplomado hasta el 1%. Por otro lado, Batista Vivaldi no posee algo de valor que pueda servir como garantía de esta transacción, por lo que como aval entrega la propiedad de su amigo Antonio Rossi, vendedor de guantes y perfumista, que tenía una propiedad de arriendo en la Plaza de San Marcos. El documento está firmado por Bartolomeo Valentini Vivaldi, hermano de Giovanni Batista, y propietario de un “taller de agua”, donde se servían bebidas refrescantes endulzadas<sup>164</sup>.

Injustamente, puede leerse a través de estos documentos que Zanetta asegura el porvenir del matrimonio de su hija Camilla, descubijando a su hija Maria, pues, antes de su

---

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>162</sup> Por su ubicación, Venecia tenía grandes salinas, por lo que la sal era una de las principales exportaciones de la República; así mismo, los venecianos invertían en sal, que se llegó a utilizar como una especie de moneda intercambiable por otros productos.

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>164</sup> *Idem*.

matrimonio, Zanetta cambia el testamento para pasarle a Camilla todos los bienes heredados del difunto Gabriele, quedándole a Maria únicamente algunas sabanas limpias, y a su hijo Salvatore una camisa y cinco ducados<sup>165</sup>. Otro de los deseos expuestos en el testamento de la abuela de Antonio es que su hija Camilla contraiga nupcias con Giovanni Batista Vivaldi. Es entonces indudable que los futuros padres del compositor iniciaron su vida apoyándose por completo en la economía familiar de Camilla Calicchio, que, en realidad, no podría decirse que estaba del todo acomodada; por el contrario, se especula que, aunque no se muestra en el testamento, la dote de Zanetta probablemente debió haber estado gastada, y los arreglos que se habían hecho para que Maria gozara de plenitud financiera estaban ahora depositados en su totalidad para la pareja de los recién casados Vivaldi. Esta situación económica desfavorecedora puede entonces darnos una idea de por qué a su futuro primogénito lo harán convertirse en un clérigo, pues la situación económica de la familia se ha apostado directamente en la nueva familia que formara su madre Camilla Calicchio.

Camilla y Giovanni se casan el 11 de junio de 1676 en la iglesia de San Giovanni Battista alla Giudecca, siendo el reverendo Giacomo Fornasieri, mismo sacerdote que había unido con anterioridad a Zanetta y a Gabriel, quien oficie la ceremonia. Al igual que su madre, Camilla presenta un embarazo bastante evidente, pues a la fecha de boda tiene ya cuatro meses y está a la espera de su primera hija Gabriella Antonia, que nacería el 13 de noviembre, muriendo luego de su alumbramiento<sup>166</sup>. A pesar de que no existen registros de algún familiar que llevara el nombre de Antonio o Antonia, es curioso como la familia Vivaldi decide nombrar de esta manera a sus primeros hijos, puesto que los días del nacimiento de ambos no corresponden a ningún Antonio o Antonia en el santoral.

Tras estos hechos, Maria, la hermana menor de Camilla, que en ese momento tenía veinte años, contrae matrimonio y, al igual que su madre y su hermana, lo hace embarazada<sup>167</sup>. El enlace se precipitó debido a un aparente embarazo problemático y por temor a la debilidad en la salud de la joven madre.

Años más tarde, en 1690, Zanetta Temporini muere. Se cree que probablemente había llegado ya a la edad de setenta años, por lo que a buen seguro pudo compartir

---

<sup>165</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>167</sup> *Ibidem*, p. 25.

aproximadamente doce años de la vida del compositor Antonio Vivaldi<sup>168</sup>. Sólo dos años más tarde sucederá una pérdida más en la familia, lo cual, sin lugar a duda, cambiará para siempre el destino del joven Antonio: Su tío abuelo Giovanni Temporini, hermano de Zanetta y entonces párroco de Bragora, enferma de gravedad, y llama a sus sobrinas de confianza para dictarles su testamento:

“A Camilla, mi sobrina, y a Catterina, mi sobrina, les dejo cien ducados para cada una de ellas, por una sola vez, como muestra de amor; no dejando nada a Maria, mi otra sobrina, puesto que ha tenido mucho más que sus hermanas durante el tiempo que estuvo casada, ya que la ayudé y la asistí en todo lo posible, superando la cantidad, como dije, del citado legado de sus otras dos hermanas, y mis sobrinas”<sup>169</sup>.

En este documento, redactado el 25 de enero de 1692, se menciona una tercera hija de Zanetta que no aparece en otros registros. Es posible que ésta no figure en los testamentos porque en el momento en el que fueron redactados ya se hubiera casado o quizá estuviera recluida en un convento.

No hay duda de que Zanetta Temporini fue una mujer decidida, fuerte y astuta. Las acciones que han quedado plasmadas en las transacciones y documentos que llevan su nombre pueden ayudar a entender que, en medio del siglo XVII, hizo lo que tenía que hacer como verdadera matriarca, para guiar a su familia hacia la prosperidad social. A pesar de su condición como viuda, y en un mundo manejado principalmente por hombres, supo jugar bien sus cartas para seguir subiendo en la escala de la sociedad veneciana. Sus actuaciones en la administración de bienes y testamentos fueron decisivas para el desarrollo económico de su familia. Estos documentos dan fe de una Zanetta cuya voz era escuchada por los suyos, que respetaban sus decisiones porque sin duda funcionaban.

Su querido hermano, Giovanni Temporini, jugaba un papel primordial en la vida social de la Serenísima al ser el párroco de Bragora y, por lo tanto, también representaba prestigio y renombre para su familia. Es por ello por lo que es imposible pensar que la decisión que se tomó sobre la vida eclesiástica que Antonio Vivaldi debía seguir no estuviera relacionada con los objetivos sociales que su abuela materna había trazado con antelación,

---

<sup>168</sup> *Idem*.

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 27 (Trad. Paola de Jesús Pacheco Vega).

pues el joven Vivaldi emprende su camino en la vocación sacerdotal a sólo un año del fallecimiento de su tío<sup>170</sup>, seguramente buscando remplazar esa importante figura familiar.

### 3.4 La locura del genio

Una de las razones que me han llevado a indagar en el contexto familiar y social del compositor, en búsqueda de respuestas para tener un panorama distinto en cuanto a la desmitificación del personaje, es la de esclarecer su personalidad contemplando aspectos que competen al estudio psicológico del desarrollo de su pensamiento creativo.

Descubrir factores biográficos, motivacionales y temperamentales de los músicos y compositores puede arrojar información valiosa sobre ellos; tenerlos en cuenta puede ayudar a trazar un boceto sobre la personalidad del compositor veneciano. Es interesante, por ejemplo, hacer notar que la cuestión de la prodigiosidad se presenta a edad temprana y de una manera más frecuente en la música que en otras áreas del arte<sup>171</sup>. La doctora Winter, psicóloga y profesora del Colegio de Boston, indica que esto se debe a que la prodigiosidad musical está relacionada con una capacidad neurológica innata, que requiere poco estímulo para su desarrollo; la compara incluso con la adquisición de habilidades tales como caminar y usar el léxico para comunicarnos, sólo que estas funciones son dominadas por casi todos los seres humanos; por el contrario, son menos los individuos que adquieren habilidades extraordinarias en la música<sup>172</sup>. En el estudio de los niños prodigio se observa que no todos proceden de familias de músicos. De igual manera, a muchos niños prometedores se les considera “prodigio” porque tienen una habilidad extraordinaria para memorizar e interiorizar cuestiones técnicas y teóricas que ponen en práctica a la hora de ejecutar un instrumento o componer alguna obra musical<sup>173</sup>. No obstante, que tengan esta capacidad no quiere decir que en un futuro puedan desempeñarse de manera genial en la edad adulta; de hecho, la brecha que existe entre la niñez y la adolescencia es decisiva para su futuro. Si no se cultiva su habilidad innata con disciplina, entrega y trabajo duro es muy poco probable

---

<sup>170</sup> *Idem*.

<sup>171</sup> David J. Hargreaves, *Música y desarrollo psicológico*, Graó, Barcelona, 1998, p. 24.

<sup>172</sup> Eleonor Selfridge-Field y Margherita Ginola, *Op. cit.*, p. 177.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 178.

que en la edad adulta estos niños continúen desarrollando su creatividad de manera sobresaliente<sup>174</sup>. Por ello, hacer hincapié en conocer el contexto histórico del joven Antonio y sus principales influencias familiares es relevante.

La locura es un aspecto que, por lo general, se vincula a las personas altamente creativas<sup>175</sup>. Tal como se menciona en el libro *Música y desarrollo psicológico*, de David J. Hargreaves, aunque aún no hay estudios suficientes para hacer de esto una afirmación, analizando las conductas de grandes compositores podemos encontrar rasgos que señalan algún tipo de trastorno psicológico. Entre estos rasgos de personalidad hallamos, por ejemplo, que muchos personajes creativos de los análisis del psicólogo Donald W. Mackinnon, famoso por sus aportaciones en investigación acerca de la creatividad, suelen mostrar rasgos de personalidad independiente; acostumbran a ser individuos entusiastas, con un remarcable ego, muy a menudo con capacidades de liderazgo, un palpable inconformismo y gusto impetuoso por la complejidad<sup>176</sup>.

En uno de los artículos del investigador inglés Anthony Kemp, autor de *The musical temperament psychology and personality of musicians*, se menciona que los músicos, en general, pueden llegar a ser personas introvertidas, inteligentes y emocionales. Sin embargo, llega un punto en su desarrollo musical en el que el súper ego y su control personal deberán ser las herramientas que los conduzcan hacia su evolución como artistas, para que su capacidad emocional no se interponga a su genio<sup>177</sup>.

Uno de los estudios de campo realizados sobre la personalidad de los músicos fue el *Bem sex roll inventory*, que analizó a 80 personas músicos y 80 personas que no lo eran, con la misma proporción de hombres y mujeres en cada grupo. Una conclusión interesante que arrojó dicho estudio fue que los músicos varones tendían más hacia aspectos considerados femeninos y, por el contrario, las féminas tenían una relación más directa con factores masculinos. Esto no sucedió con el grupo de no músicos, donde los varones se inclinaban hacia los rasgos masculinos y las mujeres hacia los femeninos. Otro de los aspectos de interés en esta área de la psicología de la música es cómo se perciben a sí mismos los músicos en dependencia de los instrumentos que tocan. El estudio se realizó encuestando a los

---

<sup>174</sup> *Idem*.

<sup>175</sup> *Ibidem*, p. 177.

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 179.

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 182.

integrantes de la Orquesta de Glasgow. En ellos se observó un comportamiento distinto entre instrumentistas de cuerda y alientos madera, a diferencia de los alientos metales, percusiones, instrumentos de tecla y cantantes. Por una parte, los cuerdistas consideraban que los metales, por ejemplo, presentaban una personalidad tosca, ruda, que solían ser borrachos, y que, en general, tenían una actitud de bufones, mientras que ellos se identificaban como personas que trabajaban duro, conscientes, sensibles y con un criterio más estético. Por otra parte, los metales describían a las cuerdas como personas inestables, llorones, difíciles y poco tolerantes, mientras estos últimos se describían como un grupo ideal donde había un gran compañerismo y apoyo<sup>178</sup>.

Aunque las informaciones anteriormente presentadas corresponden a investigaciones contemporáneas, la aplicación de un modelo de análisis psicológico podría ser útil para el estudio del desarrollo de la personalidad de Antonio Vivaldi.

Lo que parece innegable es que el ambiente social ocupa un lugar central en las técnicas evolutivas del desarrollo creativo, y que este tipo de perspectivas coinciden con la descripción de un hombre cuya música, cartas y narraciones sobre su vida nos deja entrever un individuo retraído, sensible, consciente de su talento al punto de haber sido tachado como egoísta, y que antepuso su deber sacramental para buscar la fama y la gloria en el terreno operístico; pero también nos informan acerca de alguien que fue criado por mujeres de un carácter fuerte y determinado, explicando quizá el porqué de su respeto y admiración por el género femenino. Tal como Micky White lo describe en su documental *Vivaldi's womens*<sup>179</sup>, Vivaldi sabía de la sensibilidad de sus alumnas al haber sido niñas rechazadas, conociendo, de primera mano, todo lo referente a ser una persona hipersensible y vulnerable en muchos sentidos, al igual que ellas.

---

<sup>178</sup> *Ibidem*, p. 183.

<sup>179</sup> *Vid.*, Rupert Edwards, *Vivaldi's women*, BBC Four, Reino Unido, 2006. En línea: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b0074sbz/>. Consultado: 2 de abril de 2023.

### 3.5 *Da capo al fine*

Antonio Vivaldi fue, sin duda, un hombre que luchó contra viento y marea, venciendo cualquier adversidad, para conseguir sus metas musicales, a pesar de que en un principio su orientación vocacional forzada, que no correspondía a un genuino interés por la vida eclesiástica, lo llevara a poner en segundo plano su verdadera pasión: la música. De sus significativos logros dan cuenta, por ejemplo: su popularidad a muy temprana edad como intérprete en la Basílica de San Marcos; la obtención del puesto de maestro de violín y viola en la iglesia del Hospicio de La Piedad en 1703, cargo bastante competido en la época; su ascenso posterior a maestro de concierto, donde iniciará su enorme producción musical hasta llegar a la primera publicación de sus conciertos en 1711; los aumentos a su salario por parte de las autoridades; sus giras por Europa; el éxito de sus producciones operísticas; la publicación de su trabajo en Ámsterdam con Étienne Roger, una de las empresas de edición de partituras más sobresalientes del siglo XVIII, y un sinfín de logros más<sup>180</sup>.

Desgraciadamente, a pesar de vivir en una época que se dirigía hacia la apertura del pensamiento, y aunque habitaba una ciudad famosa precisamente por esta apertura, la situación social que tuvo que enfrentar Vivaldi fue complicada. Su personalidad y sus necesidades eran algo peculiares. Era un músico consciente de su genialidad compositiva; sin embargo, sus contemporáneos reconocían más su faceta como violinista que como compositor o empresario operístico<sup>181</sup>. Esta apreciación le conflictuaba, pues tenía unos deseos enormes por trascender y situarse en la cima de la creación musical.

A pesar, por ejemplo, de que logró extender su relación con el *Ospedale della Pietà* un considerable número de años (1703-1715, y después 1723-1740), su contratación como maestro de violín no estaba segura, y dependía del acuerdo de un consejo conformado por cinco personas, quienes decidían si se renovaba o no. En una ocasión, con tres votos en contra y dos a favor, Vivaldi pierde la oportunidad de ser recontratado. Es probable que esto se debiera a un corte de presupuesto; pero hay quienes señalan que fue por conflictos personales que el hospicio tenía directamente con el compositor<sup>182</sup>. Es importante mencionar que su trabajo en La Piedad era extraordinario, y esto era debido a la obsesión que tenía con el

---

<sup>180</sup> *New Grove...*, pp. 31-34.

<sup>181</sup> José Luis Pérez de Arteaga, *Op. cit.*, p. 43.

<sup>182</sup> Patrick Barbier, *Op. cit.*, p. 90.

perfeccionamiento musical. Pero llama la atención el hecho de que Vivaldi nunca alcanzó el puesto máximo de maestro, y que como docente únicamente llegó al rango de *sotto maestro di violino*, sin poseer nunca el título de *maestro di violino*. Aun así, llegó a tener el título de *maestro di concerti*, un puesto nuevo que tenía que ver más con la composición<sup>183</sup>.

Al parecer, sus contemporáneos no sintieron demasiado aprecio por Vivaldi, tachando de excusa y mentira por su parte su ya señalada falta de salud al verle viajar por toda Europa, rodeado y acompañado por damas<sup>184</sup>, entre ellas su alumna, la contralto Anna Giro. El sacerdote se defendía de ello alegando que su estado era tan débil que incluso le era imposible salir de su casa si no era en carroza o en góndola, y que su salud estaba tan deteriorada que, para poder realizar sus viajes, a los que obligadamente por cuestión laboral debía asistir, tenía que ir acompañado por un grupo de mujeres que estuviera atento a sus necesidades, entre ellas, también, la hermana de su alumna, Paola Giró.

No obstante, estas noticias sobre su debilidad se contradicen al leer las crónicas y críticas acerca de sus múltiples conciertos presentados en las casas de ópera, donde describen a un Vivaldi absorto en múltiples tareas y responsabilidades, tales como la gestión de los teatros, la composición musical, la venta de boletos, la enseñanza de los instrumentos, la dirección, etc.<sup>185</sup>. Todos estos aspectos afectaban al compositor, quien de continuo sufría recaídas muy fuertes en su salud. Pero Antonio quería más. Él buscaba llegar a posicionarse como uno de los grandes en su natal Venecia, donde desgraciadamente, por lo que podemos leer sobre su vida, no lo consiguió.

Tampoco lo logró en su triste viaje a Austria, realizado con la finalidad de ser patrocinado por la corte; muy al contrario, allí es donde hallaría su fin. Es en 1740 cuando impulsado por la búsqueda de mejores oportunidades, el compositor, que se siente poco valorado, abandona su ciudad flotante expatriándose. Seguido por un pequeño grupo de personas que lo cuidaban, Vivaldi se desplaza en búsqueda de apoyo; sin embargo, las cuestiones políticas de la época impedirán el logro de sus objetivos. Al poco tiempo de instalarse en Viena con la familia Satler, este genial músico, que alguna vez, en su mayor momento, llegó a percibir hasta 50000 ducados anuales y que compuso y dedicó su obra *La*

---

<sup>183</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>184</sup> José Luis Pérez de Arteaga, *Op. cit.*, p. 44.

<sup>185</sup> Patrick Barbier, *Op. cit.*, p. 27.

*Cetra* al emperador Carlos VI en su recorrido por Austria, termina su vida en la más absoluta pobreza.

Acaba aquí la vida de este gran compositor, que existió en sus últimos momentos en condiciones deplorables, expatriado, con muchos sueños sin cumplir, con su música al filo del olvido, e incluso sin tener siquiera un lugar que albergase sus restos mortales,

### Referencias. Capítulo III

- Ambrosiano, Aurelia, “I Vivaldi: una Familia di sonadori, barbieri e bandita”, *Studi vivaldiani*, No. 16, Instituto Italiano Antonio Vivaldi, Fondazione Giorgio Cini Venezia, 2016, pp. 33-52.
- Barbier, Patrick, *La Venecia de Vivaldi Música y fiestas barrocas*, Paidós, Barcelona, 2005.
- Caffi, Francesco, *Storia della musica sacra nella già Capella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, Venezia, G. Antonelli, 1854.
- Di Crollanza, Giovanni Battista, *Dizionario Stórico-blasónico dele famiglie nobili e notable italiane estinte e Fiorentina*, Vol. I. Arnaldo Forni Editore, Bologna, 1886. Reimp. Universidad de Michigan, Ann Arbor, 1965.
- Edwards, Rupert, *Vivaldi's women*, BBC Four, Reino Unido, 2006. En línea: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b0074sbz/>. Consultado: 2 de abril de 2023.
- Hargreaves, David J., *Música y desarrollo psicológico*, Graó, Barcelona, 1998.
- Heller, Karl, *Antonio Vivaldi Té Red Priest of Vence*, Amadeus Press, Portland, 1997.
- Horacio, *Sátiras*, (Javier de Burgos, Tm. III), Librería de D. José Cuesta, Madrid, 1844.
- Lupiáñez, Javier, *Descubriendo Vivaldi*, MusicaAntigua.com, 5 de febrero de 2020. En línea: <https://www.musicaantigua.com/descubriendo-vivaldi>. Consultado: 11 de agosto de 2022.
- Máñez Champion, Samuel, *Vivaldi y la conquista de México: una verdadera tragedia musical*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2019.
- New Grove, Dictionary of music and musicians*, edited by Stanley Sadie, Tm. 10, Macmillan Publishers Limited, London, 1980.

- Pérez de Arteaga, José Luis (Coord.), “Antonio Vivaldi”, Enciclopedia Salvat de *Los Grandes Compositores*, Tm. 1, Salvat, México 1983.
- Selfridge-Field, Eleonor y Margherita Gianola, “La famiglia materna di Antonio Vivaldi”, *Studi Vivaldiani*, No. 15, Instituto Italiano Antonio Vivaldi, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 2015, pp. 13-53.
- Suleng, Kristin, “La mutación genética que hace que los pelirrojos perciban el ambiente de forma distinta”, *EL PAÍS*, 19 de agosto de 2018. En línea: [https://www.elpais.com/elpais/2018/08/17/buenavida/1534507016\\_216616.html?event\\_log=fa&o=cerrbuenavida&event=fa&prod=REGCRART&event\\_log=fa](https://www.elpais.com/elpais/2018/08/17/buenavida/1534507016_216616.html?event_log=fa&o=cerrbuenavida&event=fa&prod=REGCRART&event_log=fa). Consultado: 21 de julio de 2022.
- Wright, Eduard, *Some observations made in travelling through France, Italy, &c. in the years 1720, 1721 and 1722*, Vol.2, Gale ECCO, Print Editions, Londres, 2018.

## CAPÍTULO IV

### LOS HOSPICIOS VENECIANOS Y LA VIRTUOSIDAD MUSICAL DE SUS HUERFANAS. PEDAGOGÍA, EMOCIÓN E INVENCION

“Combatteremo insieme”<sup>186</sup>.

En lo alto del coro de la iglesia de La Piedad sonaba una música celestial y divina. Detrás de cortinas de hierro, llegaron a dibujarse fantasmagóricas siluetas de ropajes rojos, que ejecutaban con increíble precisión múltiples instrumentos. Aunque una cortina negra protegía las identidades y los rasgos físicos de estas figuras, sus voces y la iluminación tenue de las velas delataban su género femenino. La exactitud de su ejecución invita a preguntarse el porqué de su perfección; pero, la prodigiosidad de esta orquesta invisible y los lineamientos sociales de la época ponen en tela de juicio el siguiente cuestionamiento: ¿Ángeles puros y castos o sirenas seductoras? ¿Cómo fue que la más excelente, difícil y profunda música del barroco italiano terminó en manos de estas mujeres rechazadas por sus propios progenitores? Indudablemente, la República de Venecia tuvo que ser el lugar propicio para este increíble fenómeno musical, en medio de una sociedad que disfrutaba de los placeres del mundo, así como de la búsqueda de conocimiento.

A pesar de que los venecianos se consideraban una sociedad abierta y flexible, es importante mencionar que en lo que concierne a las mujeres de la época el parámetro de apertura era completamente distinto al de los varones, sobre todo en lo que se refiere a las artes. Aquellas que tenían la osadía de desenvolverse en el mundo del arte, máxime en el musical, eran estigmatizadas, pues las normas sociales consideraban que cualquier acción relacionada con la música, ya fuera cantar, componer o tocar algún instrumento, tenía una

---

<sup>186</sup> “Combatiremos juntas”. Frase que puede leerse en el fresco “El Triunfo de la música”, pintado por Jacopo Guarana en la Sala de la Música del Hospicio de *San Lazzaro Dei Mendicanti* (Trad. Paola de Jesús Pacheco Vega).

connotación sexual natural comparable a la que ejercían los cuerpos femeninos sobre los hombres<sup>187</sup>.

De alguna manera, las creencias de la época adjudicaban a la mujer (y a la música), un poder seductor por naturaleza, el cuál provocaba de manera lasciva a los hombres, por lo que las mujeres debían protegerse de esta situación irremediable a través de su humildad, modestia y todas las acciones que salvaguardaran su castidad<sup>188</sup>.

A pesar de que la sociedad veneciana del siglo XVIII comenzaba a tener más amplitud en su pensamiento en relación con los roles desempeñados por las mujeres, se seguía considerando que las féminas de la época tenían la obligación de ser y actuar de cierta manera. Por citar algunos ejemplos: se les adjudicaban las tareas del hogar, el cuidado de los hijos y su deber de esposas, en el cual debían comprometerse enteramente con sus maridos, convirtiéndose en figuras sociales que tenían como propósito principal acompañar a sus hombres<sup>189</sup>. La mujer véneta de los siglos XVII y XVIII debía en todo momento ser sumisa, dulce, casta y, al mismo tiempo, virtuosa, siempre y cuando estas virtudes no le hicieran resaltar ante la sociedad, pues de ser así, esas miradas no corresponderían con una tradicional modestia cristiana<sup>190</sup>.

Las que optaban por usar su intelecto para la filosofía, la creatividad y el arte, eran automáticamente descartadas como futuras compañeras de vida; adoptaban, entonces, el rol de entretener y no eran tomadas en serio<sup>191</sup>.

Durante la transición del siglo XVII al XVIII, diferentes viajeros, como Charles Burney, Rousseau, o William Beckford<sup>192</sup>, entre muchos otros, escriben testimonios contrastantes que recogen sus impresiones sobre las mujeres de la *Serenísima*, donde, por una parte, las plazas, callejones y canales se encontraban repletos de mujeres ostentosas y ruidosas, así como también de mujeres modestas, que incluso se protegían de la vista de los transeúntes, siendo acompañadas siempre por algún chaperón. La sociedad veneciana es, para

---

<sup>187</sup> Vanessa Tonelli, *Women and music in the venetian ospedali*, Thesis-Master of Arts, Michigan State, University, Michigan, 2013, p. 16.

<sup>188</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>189</sup> *Idem*.

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>192</sup> *Ibidem*, p. 7.

los escritores antes mencionados, un sorprendente contraste entre libertinaje, intelectualidad, religiosidad y tradiciones<sup>193</sup>.

Por otro lado, la dispensa de la caridad era otro rasgo característico de los venecianos, ya que la ayuda al prójimo era una acción que se observaba con regularidad en la *Serenísima*. Esta actitud, más allá de tener una intención humanitaria, estaba relacionada con la devoción religiosa, cuyo objetivo real era, para quienes la ejercían, garantizarse un lugar en el Reino de los Cielos. De esta manera, se buscaba dar al que menos tenía, esperando así el donante limpiar su conciencia y tener acceso a la salvación; aunque, en muchas ocasiones, estas acciones de beneficencia correspondían más a un interés personal que nada tenía que ver con la genuina bondad, con el fin de dar una imagen social políticamente correcta con tintes religiosos.

Paradójicamente, es en este punto de la historia en el que, ante un inminente declive económico, serán precisamente las mujeres de mala reputación y sus acciones “inmorales” las que se convertirán en motores de estabilidad económica de la agonizante Venecia<sup>194</sup>.

¿Cómo fue, pues, que un grupo de mujeres increíblemente talentosas, y verdaderos músicos profesionales, se convirtieron en el prototipo social de lo que significó ser una mujer casta y virtuosa? ¿Cómo huyeron del estigma y, más aún, cómo lograron moldear sus dones musicales al grado tal de excelencia, construyendo, a través de su método, la estructura que terminaría por definir el modelo antecesor de los conservatorios de música en Italia, para después reproducirse en toda Europa y, posteriormente, en todo el mundo?<sup>195</sup>

La música de estas jóvenes sedujo, cual canto de sirena, a miles de viajeros que arribaban a esta ciudad edificada en el mar; pero fue su virginidad y pureza angelical, lo que les brindó una oportunidad para posicionarse y destacar como un ejemplo moral, alcanzando así cierta fama y prestigio, pues al mismo tiempo que maravillaban a propios con su arte, eran un ejemplo para otras jóvenes, al servir a Dios por medio de su música<sup>196</sup>. El público acudía a estos espectáculos impulsado por la curiosidad, ya que no era habitual escuchar una orquesta femenina, y, maravillado por la magnificencia del espectáculo, aportaba grandes

---

<sup>193</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>194</sup> Octavio Aceves, *La Venecia de casanova*, Huerga y Fierro, Madrid, 2006, p. 29.

<sup>195</sup> Vanessa Tonelli, *Op. cit.*, p. 28.

<sup>196</sup> *Ibidem*, p. 27.

cantidades de dinero a las organizaciones gubernamentales que cobijaban a estas desamparadas, haciendo posible de este modo su estabilidad económica<sup>197</sup>.

En un principio, no era bien visto que las niñas recibieran una educación musical en instrumentos considerados fuera del rango de sus capacidades, además de que existía un temor a que esta instrucción pervirtiera su casto y disciplinado modo de vida en el hospicio. Aun así, las ganancias económicas que dejaba esta curiosidad hicieron que los centros encargados del resguardo y educación de estas jóvenes se replantearan la idea de lo que era o no era inmoral. Por ello, para evitar acusaciones por parte de los fieles católicos, los mecenas y la sociedad en general, estas instituciones debieron exigir a sus intérpretes un nivel altísimo de excelencia en la ejecución de su repertorio musical, el cual, en un inicio, debió ser exclusivamente de carácter eclesiástico<sup>198</sup>.

Considerando lo anterior, este capítulo tiene como objetivo dar a conocer la historia, experiencias y legado de estas importantes figuras musicales. Al mismo tiempo, se trata también de analizar hasta qué punto influyó su quehacer artístico-musical en el genio creativo de Antonio Lucio Vivaldi, y, de igual manera, como el de éste contribuyó a elevar el nivel de ejecución de las músicos, enriqueciendo su ya importante, modelo pedagógico. Para visualizar la relación antes mencionada entre Vivaldi y sus alumnas, será necesario averiguar, a través de cartas, escritos, diarios, críticas y lecturas de grandes pensadores de la época, la existencia de esta relación consecuente entre las composiciones del veneciano y estas virtuosas intérpretes. Pero, además, más importante aún es tratar de elucidar esta parte histórica, marcada por el esplendor del barroco italiano en la *Serenísima*, desde la visión de las mujeres, que también dieron forma a este grandioso movimiento cultural.

#### **4.1 Los cuatro *ospedali*: caridad, educación y música**

En la actualidad, cuando escuchamos la palabra “conservatorio”, inmediatamente pensamos en una escuela superior de educación musical; sin embargo, esta palabra tiene su origen etimológico en el vocablo latino *conservatorium*, que hace referencia a un lugar de

---

<sup>197</sup> *Idem.*

<sup>198</sup> *Idem.*

almacenamiento, en el que se preserva algo de manera cuidadosa<sup>199</sup>. En el siglo XV, los llamados conservatorios eran focos de asistencia social, ubicados en el ámbito de la religión católica. Su propósito era el de resguardar a la población desamparada, brindándole medios para sobrellevar su situación, tales como alimento, cobijo, atención médica e incluso educación. Posteriormente, estas fundaciones se encargaron también de salvaguardar el legado musical a través de su enseñanza. En el siglo XVIII, Nápoles fue la primera ciudad en utilizar este término para referirse a las instituciones profesionales de enseñanza musical; posteriormente, Venecia la secundaría, transformando en establecimientos de esta naturaleza a sus famosos cuatro *ospedali*<sup>200</sup>.

Los *ospedali* tienen su origen en el tiempo de las Cruzadas, siendo lugares especiales que daban albergue a los peregrinos, enfermos y heridos de guerra. En Venecia, puerto de mar desde el que guerreros de toda Europa se embarcaban para Tierra Santa, se convirtieron en parte fundamental de la estructura social de la *Serenísima*, la cual consideraba la caridad como una de sus señas distintivas, orgullo de su legado y parte importante de su identidad<sup>201</sup>.

Aunque el significado literal de la palabra *ospedali* hace referencia a hospitales, con el paso del tiempo, los servicios que prestaban estos centros venecianos fueron más allá de dispensar únicamente cuidado médico, llegando a convertirse en verdaderos enclaves educativos de índole social, que desempeñaban un rol destacado en la República. Como se ha mencionado con anterioridad, en este tiempo Venecia se halla en un momento transitorio en lo referente a su religiosidad, en el que, si bien las tradiciones, ritos y cultos siguen teniendo un papel de gran importancia para sus ciudadanos, el verdadero significado de las costumbres religiosas comienza a decaer, manteniéndose casi únicamente por cuestiones sociales y políticas<sup>202</sup>. Este deber cristiano de atender a los más necesitados estaba relacionado también con la necesidad de mantener separados a los estratos sociales y, de

---

<sup>199</sup> *Vid.*, *Online Etymology Dictionary*. En línea: <https://www.etymonline.com/es/word/conservatory>. Consultado: 10 de mayo de 2023.

<sup>200</sup> Octavio Aceves, *Op. cit.*, p. 102.

<sup>201</sup> *Vid.*, Antonio Pérez Martín, *Estudios de género aplicados a la música*, Universidad de Granada, Granada, 2021. En línea: <https://blogs.ugr.es/musica-y-genero/la-educacion-musical-femenina-en-los-ospedali-venecianos-el-exito-de-las-figlie-del-coro>. Consultado: 3 de marzo de 2023.

<sup>202</sup> Pierre-Jean Grosley, *New observations on Italie and its inhabitants*, Vol. I, L. Davis and C. Reymers, London, 1769, p. 257.

alguna manera, cuidar la imagen de la ciudad, la cual se veía perjudicada con la exposición pública de personas desfavorecidas<sup>203</sup>.

Los desafortunados que acudían a estos centros en busca de ayuda eran de distinta índole: algunos eran huérfanos de guerra, ancianos que habían sido abandonados o ya no tenían ningún familiar, enfermos de lepra, sífilis, o alguna otra enfermedad terminal, viajeros y peregrinos, etc. El hambre, la enfermedad, la intemperie y el abandono fueron seguramente algunas de las causas principales de por qué estas personas indigentes llegaban a pedir algún tipo de apoyo a estas instituciones, siendo admirable cómo el gobierno veneciano se las arregló para ofrecer apoyo a la mayor cantidad de personas necesitadas posibles<sup>204</sup>.

Además de suministrar ayuda directa a este sector vulnerable, es a través de los años que los objetivos y propósitos de los *ospedali* empezaron a cambiar e incluso a evolucionar, al punto de convertirse también en grandes organizaciones. Comenzaron a diseñar programas educativos que tenían como principal objetivo transformar a este grupo social; por ejemplo, los jóvenes y niños varones aprendían allí a leer y a escribir, así como también a desempeñar un oficio, teniendo la posibilidad de salir a la ciudad para practicar su actividad en los negocios ciudadanos. Por otra parte, a las jóvenes se las instruía en labores domésticas y de enfermería, viviendo prácticamente enclaustradas al servicio de las órdenes religiosas que las albergaban<sup>205</sup>.

En los siglos XVI y XVII existía en Venecia una gran población infantil abandonada, integrada, principalmente, por hijos de prostitutas. La desfavorable consideración social de este origen representaba una gran desventaja para los niños, sobre todo para las niñas, que, en adelante, carecerían de oportunidades reales de ascender en la escala social. Además, la falta de métodos para salvaguardar la salud sexual provocaba que muchas veces los bebés nacieran con enfermedades venéreas contagiadas por sus madres. Esta lamentable y triste situación, llevaba a las desesperadas mujeres a tomar la decisión de abandonar a sus hijos e hijas o, incluso, darles muerte. Al respecto, se conoce que, a pesar de que en el mundo de la prostitución existían mujeres con cierta fortuna, como es el caso de las cortesanas honestas, que gozaban de algunas comodidades, la situación de la mayoría de las prostitutas vénetas era tan triste y deplorable que, en consecuencia, y tratando de evitar a sus hijas el suplicio de

---

<sup>203</sup> Patrick Barbier, *La Venecia de Vivaldi. Música y fiestas barrocas*, Paidós, Buenos Aires, 2005, p. 126.

<sup>204</sup> *Vid.*, Antonio Pérez Martín, *Op. cit.*

<sup>205</sup> *Idem.*

una existencia similar a la suya, a la que probablemente estarían condenadas, preferían arrojar a las recién nacidas a los canales venecianos<sup>206</sup>.

En la *Serenísima* existieron, entonces, cuatro instituciones que formaban en conjunto el *ospedale grandi*. Estas estaban habitadas por una población basta y variada, que requería de distintos servicios (niños, adolescentes, adultos mayores, enfermos terminales, prostitutas, bastardos de la nobleza etc.) Ante el aumento de casos que atender, la ciudad tuvo a bien organizar y gestionar el cobijo y el amparo de la mayor cantidad de personas posibles<sup>207</sup>.

Estos espacios recibieron distintos nombres según la atención especializada que brindaban: *San Lazzaro Dei Mendicanti*, *Ospizio Dei Derletti*, *La Pietà* y el *Ospedale Agli Incurabili*. Existió, en primera instancia, el *Ospedale San Lazzaro Dei Mendicanti*, erigido en el siglo XIII, el cual tenía como propósito atender, principalmente, a los mendigos, ancianos y leprosos. Un siglo después se edificó *La Pietà*, un orfanato para atender exclusivamente a mujeres. En el siglo XVI se fundaría el *Ospedaletto Dei Derletti*, que atendía a las infancias y adolescencias, y, por último, en la misma época, el *Ospedale Agli Incurabili*, que, como su nombre indica, se especializaba en atender enfermos terminales e incurables<sup>208</sup>.

Estas cuatro fundaciones que llegaron a albergar a gran cantidad de desamparados sobrevivían gracias a las aportaciones voluntarias de sus patrocinadores y mecenas, que procedían de las familias más acomodadas de la República veneciana. El alcance de estos establecimientos aumentó, pudiendo ofrecer oportunidades de desarrollo a sus jóvenes albergados<sup>209</sup>.

La educación es una de las actividades que generará cambios paulatinos en la organización de los *ospedali*, así como en su impacto en la sociedad. Es interesante observar cómo, de alguna manera, estos centros de atención social comienzan a volverse económicamente independientes, gracias a esta acertada decisión de incluir la educación como uno más de los servicios que prestaban.

---

<sup>206</sup> *Vid.*, Rupert Edwards, *Vivaldi's women*, BBC Four, Reino Unido, 2006. En línea: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b0074sbz/>. Consultado: 2 de abril de 2023.

<sup>207</sup> Vanessa Tonelli, *Op. cit.*, p. 10.

<sup>208</sup> *Vid.*, Antonio Pérez Martín, *Op. cit.*

<sup>209</sup> *Idem.*

Es en este sentido que, ya desde el siglo XVI, Girolamo Emiliani<sup>210</sup>, también conocido como Miani, exmilitar y clérigo veneciano, fundador de la orden de los Clérigos Regulares de Somasca, y procedente de una familia acomodada, decide introducir la educación musical para las infancias del Hospicio *Dei Derletti*, con el objetivo de hacer más llevadero el tiempo que tenían que pasar allí los acogidos. Fue también Miani quien decide que se enseñe a los huérfanos a leer, escribir y aprender un oficio, con el objetivo de que, una vez que alcancen la mayoría de edad y salgan del hospicio, puedan tener una oportunidad de progreso en el medio laboral local<sup>211</sup>.

Posteriormente, iniciará el proyecto de introducir la educación musical a través de la enseñanza del canto a niños y niñas. A los varones se les podía escuchar durante las procesiones y peregrinaciones de las festividades religiosas; pero a las niñas, como tenían absolutamente prohibido abandonar el hospicio por ninguna circunstancia, únicamente se les oía cantar en las misas, a las cuáles la población comenzó a asistir cada vez con mayor regularidad. La popularidad de estas primeras *figlie di coro* pronto se consideró una gran idea para ser aprovechada y monetizada como una nueva entrada de dinero que pudiera sustentar al hospicio, así como una ocasión de reembolsar la inversión económica que las familias pudientes ofrecían para apoyar a estas desamparadas.

Así, la música no sólo estaba teniendo el efecto terapéutico que Miani buscaba, sino que, al ver la gran capacidad vocal de las chicas y la proyección que podía llegar a tener este proyecto, los hospicios comenzaron a ser aún más selectivos con los alumnos que eran admitidos en los coros, e incluso, también se consideró la posibilidad de que la educación musical estuviera a cargo de verdaderos y prometedores maestros de música, con el objetivo de aumentar el nivel de ejecución musical.

Respecto de lo anterior, es relevante señalar que las cantantes debían realizar su alabanza a Dios mediante el canto prácticamente de manera perfecta, pues, en realidad, una mujer que no lo hiciera correctamente, podría ser señalada de manera negativa por la sociedad<sup>212</sup>. La razón de este prejuicio tiene su origen en creencias antiguas relacionadas con los movimientos físicos vocalmente necesarios para cantar, ya que en el siglo XVII se creía

---

<sup>210</sup> Por su labor altruista para con los necesitados, Miani recibió el sobrenombre de “patrono de los huérfanos y la juventud desamparada”.

<sup>211</sup> *Vid.*, Antonio Pérez Martín, *Op. cit.*

<sup>212</sup> Vanesa Tonelli, *Op. cit.*, p. 24.

que la voz y todo lo relacionado con ella, desde el movimiento de la boca a las cuerdas vocales, se relacionaban con los órganos sexuales, pues no sólo físicamente tenían similitudes, sino que contactaban con cavidades cavernosas. Al mismo tiempo, creían que movimientos similares a los producidos durante las contracciones que se requieren para un orgasmo, o para dar a luz, eran equivalentes a los movimientos realizados por las cuerdas vocales al contraerse y distenderse para producir sonidos. El uso de ambas cavidades para el acto sexual tenía, como consecuencia, deducir que la garganta y los órganos sexuales estaban conectados entre sí, por lo que el canto en la voz de una mujer, lejos de considerarse divino, era más bien altamente seductor y lascivo<sup>213</sup>.

Es por ello por lo que el repertorio que se ejecutaba en el *Ospizio Dei Derletti* tenía, en un principio, un único y estricto carácter religioso, y su ejecución debía ser completamente magistral, ya que si las chicas iban a tener la ocasión de ser escuchadas más les valía hacerlo de una manera perfecta, en anonimato, con repertorios religiosos, enclaustradas y con todas las condiciones que no cuestionaran su virginidad, una cualidad que era, para esa época, más importante que el propio talento<sup>214</sup>.

En búsqueda de esta perfección, que salvaguardaba la castidad de sus ejecutantes, entre 1630 y 1675, los hospicios comenzaron a cambiar a los maestros, habitualmente sacerdotes, por personal altamente capacitado en el ámbito musical para, además de mejorar el nivel de ejecución, contar siempre con la innovación musical como uno de los principales atractivos de los espectáculos de estas niñas de hospicianas. Por ello, grandes músicos y compositores de la época empezaron a luchar para tener la oportunidad de conseguir un puesto tan importante como ese. Fue a partir de este hecho que se implementó también el uso de más instrumentos en la educación musical de los hospicios, quedando rezagados, en un principio, probablemente por el estruendo de su naturaleza, los tambores y cornetas<sup>215</sup>.

A pesar del evidente anonimato con el que debían realizar este servicio musical, muchas hospicianas alcanzaron notable popularidad, lo que las catapultó a la fama para la posteridad. Tal es el caso de la violinista y cantante, nacida a mitad del siglo XVIII, Maddalena Lombardini, alumna del Hospicio *Dei Mendicanti*, quien no era huérfana, sino proveniente de una familia de bajos recursos. Sus padres notaron que su hija Maddalena,

---

<sup>213</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>214</sup> *Idem*.

<sup>215</sup> *Ibidem*, p. 62.

desde una edad muy temprana, tenía gran talento para la música, y, al estar económicamente incapacitados para apoyar su formación, pidieron permiso para ingresarla en este orfanato cuando sólo tenía siete años. Allí, Maddalena no sólo se destacó como violinista, sino que demostró tener un gran dominio del clavicémbalo, el canto y la composición. Realizó varias presentaciones fuera del *ospedale* y llegó a ser una de las más destacadas alumnas de Giuseppe Tartini, rivalizando incluso con uno de sus alumnos más destacados, el famoso Pietro Nardini.

Es gracias a una carta escrita para Maddalena por Tartini (cuando ella contaba con tan sólo catorce años) que conocemos un importante legado pedagógico del destacado violinista y compositor: un compendio de lecciones para la práctica individual violinística. En esta carta Giuseppe Tartini se dirige a su alumna como *signora*, no porque Lombardini estuviera casada, sino porque, como a esa edad ya había alcanzado el grado máximo de maestra en el hospicio, se dirigía hacia ella con respeto.

Con posterioridad, Maddalena se casó y salió del hospicio cuando tenía veintiún años, e incluso pudo continuar con su carrera musical, situación que no era nada común para las *figlie di coro*, solicitando un apoyo especial del consejo gubernamental de Venecia para seguir dando conciertos. Debido a que una de las empresas importantes para los ingresos de la República era la ópera, y ella era una de las destacadas figuras en la escena, este permiso le fue concedido.

La oportunidad de crecimiento y desarrollo laboral en el ámbito musical de los hospicios tuvo un impacto revolucionario en lo que corresponderá a la historia de la música, pues testimonios como los de Maddalena Lombardini comienzan a trazar una nueva forma de vida para las mujeres de la época a través de las artes.

#### **4.2 La élite de las desamparadas: *le figlie di coro***

Venecia se encontraba, desde siglos anteriores, en constantes disputas con la autoridad máxima de la Iglesia católica, por lo que la introducción de coros femeninos sería, sin duda, un tema que ocasionaría numerosos conflictos entre la *Serenísima* y la autoridad eclesiástica. Sin embargo, el fervor que la música producía en los habitantes de Venecia, así como en sus

visitantes, ayudará, en gran medida, a que esta nueva propuesta se desarrolle, e incluso desemboque en una de las experiencias educativas más importantes del barroco europeo. Aun así, como manera preventiva para continuar con los conciertos de ensambles integrados únicamente por mujeres, y evitar que éstas fueran amonestadas por esta práctica inusual, la vida de estas huérfanas se convirtió básicamente en vida conventual<sup>216</sup>.

Las normativas de los hospicios eran impuestas y supervisadas por el clero. Las chicas no tenían siquiera permiso para entablar conversaciones casuales; debían, por el contrario, estar inmersas en sus oraciones, sus lecturas, las labores domésticas y el trabajo litúrgico. La rutina de los huérfanos y huérfanas del hospicio consistía en iniciar el día en oración; luego tomaban sus alimentos en silencio absoluto; después, debían enfocarse en sus quehaceres; asistían a clases de lectura, matemáticas y catecismo, y, por supuesto, dedicaban tiempo al oficio que les correspondía, teniendo un margen limitado para el asueto<sup>217</sup>.

Si por algún motivo uno de los estudiantes se revelaba contra las reglas, había castigos: en el caso de los varones, les era retenido el pequeño ingreso que percibían por realizar sus oficios; también podían perder su derecho a usar uniforme, e incluso se les imponía una dieta carcelaria, donde sólo ingerían pan y agua durante un tiempo determinado<sup>218</sup>. Estas normas eran necesarias para garantizar un orden, ya que la población en estos hospicios era regularmente muy numerosa. Sin embargo, es importante enfatizar que este sistema, duro en apariencia, permitía a los varones reunir un pequeño ahorro durante su estancia en el hospicio. De este modo, regularmente, alcanzada la mayoría de edad, los jóvenes podían salir al mundo bastante bien equipados, con conocimientos, herramientas y un pequeño remanente económico, todo lo cual les ayudaría a ser personas eficaces y proactivas en la sociedad veneciana.

Por otra parte, las reglas eran distintas para las féminas de estos hospicios, pues ellas estaban en completo encierro. Únicamente tenían derecho a tener vacaciones una vez al año, momento de esparcimiento que consistía en una salida supervisada al campo. Las visitas estaban completamente prohibidas para las mujeres, e incluso la correspondencia recibida no podía tener un carácter íntimo, pues las autoridades de estas organizaciones revisaban, leían y hasta decidían si las alumnas podían enterarse de los contenidos de dichas cartas. A

---

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>217</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 22.

diferencia de los varones, las huérfanas de estos hospicios tenían menos opciones para su reintegración en la sociedad, y su educación estaba más bien enfocada en servir y mantener a las instituciones que las albergaban<sup>219</sup>.

En cuanto a la educación musical en los hospicios, hay que enfatizar que no todos los albergados tenían un libre acceso a ella, ya que, más bien, siempre estuvo dirigida exclusivamente a quienes mostraban un evidente talento. A cierta edad, las niñas eran evaluadas para conocer sus cualidades musicales e intelectuales; de presentar o no estas habilidades se las clasificaba en dos tipos: *figlie di coro* (hijas del coro) o *figlie di comun* (hijas del común).

Las primeras eran sesenta mujeres (cuyas edades iban de los 11 a los 70 años), aunque sólo la mitad de ellas participaban en el coro, bien cantando o tocando algún instrumento. Las cualidades innatas que habían de tener las hijas del coro no estaban puestas a discusión. Las niñas debían presentar un claro sentido del ritmo, poseer una óptima afinación y contar con un excelente oído musical, además de manifestarse en ellas una clara inteligencia; de lo contrario, pasaban inmediatamente a ser hijas del común, cuya educación estaba relacionada con cuestiones de servidumbre, reservándoseles la mayor cantidad de tareas domésticas, como hilar, coser, limpiar y cocinar, así como, por supuesto, recibir una rigurosa formación religiosa.

Por su parte, las hijas del coro recibían una instrucción musical especializada, en la que se les enseñaba no sólo a cantar o a tocar un instrumento, sino también algunas nociones de teoría para mejorar sus interpretaciones. Al igual que a las hijas del común, se les encargaban tareas específicas para el mantenimiento del *ospedale*, tales como servir de enfermeras, cuidar de la farmacia y responsabilizarse de los víveres e insumos del hospicio. A pesar de ello, algunas veces podían ser excusadas de estas tareas para enfocarse de lleno al estudio de su instrumento, por lo que las hijas del común debían asumir las obligaciones que sus talentosas hermanas no podían atender por sus obligaciones musicales.

También, las *figlie di coro* podían vestirse con mejores ropas que las del común, con la excusa de que, de esta manera, protegían, supuestamente, sus gargantas y dedos del crudo frío que en invierno se llegaba a sufrir en la *Serenísima*. Al cuidar así la salud de sus hijas, el orfanato salvaguardaba las ganancias que ellas producían. A estas chicas incluso se las

---

<sup>219</sup> *Ibidem*, p. 19.

alimentaba de mejor manera que al resto, y, a diferencia de las hermanas del común, que únicamente vacacionaban en el campo un solo día al año, se les permitía disfrutar de vacaciones en verano junto al mar, en una isla aledaña, lejos de miradas externas, gozando de descanso y recreación por un periodo de tiempo más prolongado.

Estas prebendas, de alguna manera, convirtieron a las hijas del coro en la élite de los desheredados. La razón por la que se les daba este tipo de consideraciones tenía que ver con que existía la creencia de que los artistas debían estar en un óptimo estado anímico y disfrutar la vida, para que esta alegría los ayudara a la hora de interpretar. En consecuencia, se creía, pues, que el ánimo y la felicidad de las chicas del hospicio estaban relacionados con su buena ejecución; de este modo, se aseguraban audiencias entusiastas y recurrentes en los conciertos programados, que estaban dejando grandes ganancias para las instancias gubernamentales que mantenían estas instituciones. Es así como toda Venecia apoyaba la creación de estos centros de educación, pues, de alguna manera, ayudaban a mantener la naturalidad del ambiente musical que ya de por sí tenía la *Serenísima*. Las actividades musicales de características sacras captaban la atención de viajeros y comerciantes, habituales en los puertos marítimos de Venecia, que se destacaban por su elevado poder económico; por lo que, cuando los teatros de ópera tenían llenas sus localidades, estos orfanatos pasaron a ser lugares de interés artístico para este tipo de público. Así pues, con sus contribuciones, los *ospedali* vieron incrementadas sus ganancias, e incluso pudieron aportar dividendos a la República, contribuyendo a su estabilidad económica.

La población de los hospicios era numerosa, por lo que, a pesar de que tuvieran evidentes talentos musicales, no garantizaban a las niñas su entrada directa para formar parte de las presentaciones públicas. La manera en que podían ser consideradas para estos maravillosos conciertos dependía de un comité seleccionador integrado por maestros y administrativos del mismo *ospedale*, los cuales debían elegir, por lo regular, un total de dieciocho cantantes y una media de diez instrumentistas<sup>220</sup>.

Estos lineamientos de selección se llevaban a cabo a través de una votación llamada *ballottazione*, la cual puede dar fe de que existía una fuerte competencia entre las músicos, por lo que ser la élite de las hospicianas no era sencillo. Dentro de las mismas *figlie di coro*

---

<sup>220</sup> *Vid.*, Florindo di Monaco, “Le putte di Vivaldi, stelle del settecento musicale veneziano”, *Vita-mine veganti*, Vol. 104, Roma, 6 de marzo del 2021. En línea: <https://vitaminevaganti.com/2021/03/06/le-putte-di-vivaldi-stelle-del-settecento-musicale-veneziano/> Consultado: 30 de septiembre 2023.

existían jerarquías, a las cuales las mujeres podían acceder según sus habilidades más sobresalientes. Existían alrededor de veinte maestras *de coro*, de las cuales, dos de ellas, junto con la *priora*, eran las encargadas de supervisar diariamente a las niñas del orfanato<sup>221</sup>. Las dieciocho restantes se encargaban de diversos roles administrativos y musicales. Estas mujeres se encontraban en el nivel más alto de la jerarquía; dirigían la orquesta en los ensayos cuando el maestro de coro estaba ausente e incluso, a las más destacadas, se les permitía acceder a clases teóricas de alto nivel. Este cargo era consecuencia de una gran carrera como solistas. Posteriormente, estaban las *privilegiate di coro*, quienes eran talentos prometedores y sobresalientes, las cuales aún necesitaban más experiencia para alcanzar el siguiente nivel; y en el último lugar de este escalafón se ubicaban las *figlie di coro*, grupo formado por las novatas e instrumentistas menos destacadas<sup>222</sup>.

La educación religiosa en el hospicio debía ser, así mismo, una prioridad; la música sería, entonces, para las huérfanas una extensión de su devoción, otra manera de rezar y elevar sus plegarias, convirtiéndose en una forma distinta de seguir con su rigurosa formación religiosa, muy parecida a la de las novicias<sup>223</sup>. La instrucción recibida era considerada inmejorable y de alto nivel, e incluso, frecuentemente, la clase alta solicitaba y pagaba para ingresar en ellos a sus hijas como alumnas, de modo que pudieran igualmente beneficiarse de su calidad. En el caso de las jóvenes capacitadas en música, había un permiso especial para aquellas que demostraran mayor talento, el cual les permitía recibir una excelente educación sobre teoría musical, retórica y composición. Las chicas que tenían conocimientos suficientes podían incluso ayudar a sus maestros de coro a transcribir, arreglar y componer música de ser necesario<sup>224</sup>.

Otro rasgo característico de estas letradas mujeres era su habilidad pedagógica, destreza que era regularmente practicada en el hospicio, y que podía proveerles de algunas consideraciones especiales. Los maestros de coro, que vivían fuera del claustro, visitaban este recinto para dar clases dos o tres veces por semana, y su magisterio estaba exclusivamente dirigido a las alumnas más destacadas. Sin embargo, en el hospicio, la enseñanza y práctica musical era un deber diario, que requería una dedicación constante por

---

<sup>221</sup> Vanesa Tonelli, *Op. cit.*, p. 56.

<sup>222</sup> *Vid.*, Florindo di Mónaco, *Op. cit.*

<sup>223</sup> Vanesa Tonelli, *Op. cit.*, p. 27.

<sup>224</sup> *Ibidem* p. 53.

parte de las hijas del coro, por lo que las afortunadas alumnas que podían recibir una atención particular del *maestro di coro*, tenían luego la obligación de pasar esta información a sus hermanas de rangos musicales inferiores<sup>225</sup>. En este sentido, el compositor y organista inglés Charles Burney menciona que la instrucción musical está principalmente en manos de las chicas mayores, e incluso puntualiza que, por estos motivos, el deber de los maestros de coro se limita más bien a escribir, componer y dirigir en los eventos públicos<sup>226</sup>. En este punto, es importante explicar que el término *maestro di coro* no sólo hace referencia a quien se encuentra en la dirección de un ensamble de voces; en la época de Vivaldi, esta palabra era utilizada para nombrar en realidad a quien dirigía tanto ensambles vocales como instrumentales.<sup>227</sup>

Por otro lado, el reconocimiento de las habilidades de estas músicas no sólo les servía únicamente para ser seleccionadas como ejecutantes en los conciertos públicos, sino que, al alcanzar cierto nivel, podía implicar un provecho económico para ellas, pues, además de sus presentaciones de fin de semana en el coro del hospicio, eran objeto de una alta demanda para conciertos privados, en donde a las participantes se les pagaba una tercera parte de lo recaudado. El ingreso podía ser mayor si las chicas se desempeñaban en varios instrumentos a la vez, o tenían más participaciones como solistas. Además, si las ejecutantes eran maestras de coro, sus ganancias podían ser todavía mayores, más aún si su tutoría musical era requerida para atender a los hijos e hijas de las clases privilegiadas. Se sabe que muchas niñas de familias pudientes llegaban de toda Europa para aprender música con las huérfanas de La Piedad. Conocidas con el sobrenombre de “hijas de la educación”, algunas de ellas ingresaban en el hospicio desde los dos años, permaneciendo allí hasta los dieciséis, edad en que salían para contraer matrimonio.

Los beneficios económicos que por este trabajo reunían las hijas del coro podían ser depositados en el banco del centro, donde algunas chicas los guardaban para que su dote fuera mayor al momento de casarse, o incluso solían entregarlos como donativos a la institución; aunque, con regularidad, parte de ese dinero lo usaban para comprar más comida, ropa o algunos suministros necesarios<sup>228</sup>. A pesar de que no todas las huérfanas accedían a

---

<sup>225</sup> *Ibidem* p. 56.

<sup>226</sup> *Idem*.

<sup>227</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>228</sup> *Ibidem*, p. 55.

tener este privilegio económico, y que, en realidad, las cantidades que recibían no eran equiparables al trabajo que realizaban, su situación y libertad económica era mucho mayor y más autónoma que la de la mayoría de las mujeres venecianas del *settecento*. Pese a este gran paso en la independencia económica de las mujeres italianas dedicadas a la música, su aparente libertad material e intelectual, su procedencia de estratos sociales bajos y su labor de entretener, hacía que injustamente la sociedad las comparara con las cortesanas honestas, quienes también gozaban de una educación de alta calidad y podían tener acceso a un ingreso económico independiente<sup>229</sup>.

Al margen de estas prebendas, una realidad era que, alcanzada la edad adulta, las jóvenes aspiraran a salir del *ospedale*; sin embargo, sólo existían en realidad dos maneras permitidas para que las muchachas pudieran exclaustrarse: el matrimonio o tomar los votos conventuales en alguna orden religiosa. No obstante, la opción del matrimonio podía ser complicada por el mismo encierro en el que se encontraban las jóvenes, imposibilitadas de conocer prospectos masculinos. Por otra parte, un aspecto que podía atraer a eventuales pretendientes era que el hospicio daba una amplia dote a cualquiera que se comprometiera con una de sus hijas, llegando a ofrecer hasta la exorbitante cantidad de doscientos ducados, la cual era una sustanciosa suma para la época. Sin embargo, todas las chicas que tuvieran la opción de ser desposadas tenían que firmar un contrato en el que aseguraban que fuera del claustro no volverían a cantar o a tocar sus instrumentos musicales, pues estos servicios eran exclusivos para Dios. Esta situación era a todas luces injusta si se toma en cuenta que, por ejemplo, en el caso de los conservatorios de Nápoles, los varones músicos, una vez fuera del orfanato podían buscar el éxito, la fama y la fortuna, aprovechando la preparación musical recibida; mientras que a los esposos de las hijas de La Piedad les hacían firmar un documento por el que podían incluso retirarles la dote en caso de quebrantar esta regla<sup>230</sup>. Una tercera alternativa poco usual para salir de su enclaustramiento, y tener una oportunidad de desarrollo fuera del claustro, era que a estas jóvenes las sacaran sus progenitores.

En ocasiones, los padres de estas chicas regresaban a buscarlas, ya que la acción de llevar a los neonatos a las inclusas no siempre significaba que no fueran deseados, sino que para muchas familias entregarlos momentáneamente era la única opción cuando se

---

<sup>229</sup> *Ibidem* p. 52.

<sup>230</sup> Patrick Barbier, *Op. cit.*, p. 84.

encontraban en una situación complicada, ya fuera por problemas económicos o de salud. Una práctica común de los padres para recuperar a los hijos o hijas, demostrando su filiación, era dejar con ellos, en el momento de ser entregados, la mitad de un objeto, guardando la otra mitad; esta pieza podía ser un botón, un camafeo, un naipe, en realidad, la mitad de cualquier cosa. Una vez que ponían al bebé en el cunero, se le dejaba la mitad de este objeto; posteriormente los trabajadores de los hospicios lo almacenaban y lo registraban junto con el nombre del bebé. De esta manera, si en un futuro sus padres se encontraban en mejores condiciones y querían reclamarlos podían hacerlo presentando la otra parte de la pieza, conservada como prueba de paternidad.<sup>231</sup> Los registros de muchos de estos objetos, denominados “signos de reconocimiento”, se conservan en el archivo histórico de La Piedad, conocidos como "registro scaffetta", o “registro rueda”.

La cuarta opción de futuro factible para las *figlie di coro* era prestar al hospicio sus servicios musicales de por vida, generando grandes sumas para la institución de acogida. Sin embargo, es importante explicar que para que las jóvenes pudieran elegir cualquiera de estas opciones anteriores, la permanencia mínima de las internas debía ser de diez a quince años, sirviendo con fervor, ya fuera en el ámbito de la música o de la caridad. Por ello, no es difícil imaginar el nivel técnico musical que eran capaces de alcanzar las famosas hijas del coro, pues, en su mayoría, se iniciaban en estos servicios entre los seis y los diez años, aunque, en algunos casos, la edad en la que se incorporaban a este colectivo de desamparadas podía ser mucho mayor<sup>232</sup>. En este punto, llama la atención comprobar que el tiempo mínimo de estancia en estos centros guarda relación con el periodo exigido en los actuales conservatorios de música, concordando también con los parámetros de las edades recomendadas para la iniciación musical.

---

<sup>231</sup> *Vid.*, Rupert Edwards, *Op. cit.*

<sup>232</sup> Patrick Barbier, p. 76.

### 4.3 Ingenio pedagógico: Vivaldi y sus “hijas de la música”

Uno de los principales objetivos de esta tesis es demostrar la relación directa existente entre la genialidad compositiva de Antonio Vivaldi y las mujeres virtuosas de La Piedad, tomando en cuenta la convergencia de sensibilidades y capacidades similares tanto del compositor como de las jóvenes músicos desde su ámbito respectivo. La fama que obtuvo el *Ospedale della Pietà* coincide cronológicamente con la época en la que el “cura rojo” se desempeñó como maestro en esta institución, tiempo en el que algunos de sus más grandes e interesantes trabajos compositivos fueron ejecutados por la orquesta *del orfanato*. No obstante, hay que reconocer que el modelo pedagógico de *La Pietà*, así como el de los restantes *ospedali*, gozaba de gran prestigio mucho antes de la llegada de Vivaldi, y que éste no fue el único gran compositor de su época en ofrecer música técnicamente compleja y hermosa a sus residentes. Por supuesto, a pesar del anonimato al que debían someterse estos geniales músicos en el *settecento*, varios nombres de talentosas mujeres quedaron para siempre consignados en los registros de revistas, periódicos, y demás reseñas contemporáneas.

Los grandes compositores de la época eran también los maestros que daban vida con su música a las famosas casas de ópera. Tanto los hospicios como la ópera, ambos referentes de la cultura musical de la *Serenísima*, eran de gran importancia para la economía citadina<sup>233</sup>. Por ello, estas instituciones, una vez que vieron una oportunidad económica relevante, no escatimaron en gastos en lo que se refiere a repertorio y educación musical para sus ejecutantes. Tenemos, por ejemplo, el caso del gran compositor Nicola Porpora, quien escribió para las chicas de los *Incurabili* una magnífica obra titulada *Salve Regina*, así como también el oratorio de *San Petrus*. En el mismo orfanato, resuena el nombre de la virtuosa Giacomina Stromba, quien, a pesar de apodarse literalmente “trompeta”, fue una afamada violinista.

En la popular gaceta de orientación para extranjeros *Guida de'forastieri* se menciona que todo lo que sabe Giacomina es gracias a Giuseppe Tartini. Giovanni Legrenzi, Carlo Francesco Pollarolo y Francesco Gasparini son algunos de los increíbles artistas que tenían la ardua labor de transformar en coros celestiales a estas desheredadas mujeres. Sin importar que fueran *figlie di coro* o *di comun*, todas ellas compartían ciertas responsabilidades y

---

<sup>233</sup> *Ibidem*, p. 80.

deberes, y vivían sus días juntas realizando diversas tareas, por lo que, muy probablemente, se veían unas a otras como familia, convirtiéndose las mujeres mayores en figuras maternas para las más pequeñas. A pesar de las restricciones de interacción, esta convivencia debió ser muy importante para su desarrollo emocional y, por lo tanto, también para su desenvolvimiento artístico.

Una de las características más relevantes del orfelinato de La Piedad, además de ser el único exclusivamente femenino, fue el hecho de ser el más concurrido de los cuatro *ospedali* de Venecia. Casi mil personas se alojaban en este espacio, que se encontraba a sólo doscientos metros de la Plaza de San Marcos. En un principio, la educación musical que se impartía allí era únicamente vocal, como en los otros hospicios de la ciudad. Sin embargo, después de la contrarreforma en 1650, la música sacra busca actualizarse con las nuevas corrientes de la época, incorporando también diversos instrumentos musicales; esta situación, en poco tiempo, daría popularidad a La Piedad, puesto que sus hijas, además de que eran excelentes cantantes, comenzaron también a destacar en la ejecución musical, tocando instrumentos de cuerda frotada, alientos madera, cuerda punzada, e incluso órgano. La incorporación de nuevos instrumentos como el salterio, la viola inglesa o la *mussette*, convirtió en pioneras a las instrumentistas de *La Pietà*.

La entrega de estas jóvenes equivalía, de alguna manera, a intentar competir con los demás *ospedali*, que tenían más tiempo en la implementación de educación musical, por lo que estas incorporaciones novedosas representaban alguna ventaja para ellas. Ser un ensamble femenino ya no era suficiente, porque para la época de esplendor de *La Pietà*, conjuntos de esta naturaleza existían en todos los centros de beneficencia.

Se tiene constancia de que antes de la llegada de Vivaldi, ya comenzaban a oírse los nombres de grandes músicos femeninos en el Hospicio de *La Pietà*, tales como Michieletta dell violín, Lucieta della viola, Cattarina dell cornetín y Bianza Maria dall órgano, quienes, gracias a su talento y a las capacidades aprendidas en dicho orfelinato, habían comenzado a adquirir renombre.

Al ser un orfanato tan poblado y exclusivo de mujeres, la inserción de profesores del sexo masculino se mantenía al mínimo, buscando que sólo existiera un número esencial de maestros que no representaran un “riesgo” para las huérfanas. Por ello, frecuentemente, su modelo educativo contemplaba la participación de las antes mencionadas *maestre*, mujeres,

en su mayoría, mayores de cuarenta años, que habían servido al coro mucho tiempo, por lo que tenían bastante experiencia y capacidad para formar a las próximas estrellas. Usualmente, su responsabilidad musical era tal que, si llegara a faltar, por alguna razón, el maestro encargado de la dirección de la orquesta, ellas podían sustituirlo sin problema. Esto ayudaba a que, en realidad, el coro del *ospedale*, que era bastante numeroso, ahorrara en maestros de instrumento y, al mismo tiempo, el maestro de coro podía enfocarse en la creación de obras musicales para las internas. Se tiene noticia de que de 1703 a 1740 la población docente existente era escasísima en comparación con el número de alumnas, pues en este periodo únicamente queda registro de siete maestros contratados para enseñar diversos instrumentos y ciertas materias teóricas; incluso algunos de estos docentes podían contar con algún incentivo extra por dedicarse al mantenimiento de los instrumentos que lo requirieran. Entre los reconocidos compositores y afamados músicos que fungieron como enseñantes de La Piedad figuran: Francesco Gasparini, Giovanni Porta, Gennaro D'Alessandro, Nicola Porpora y Andrea Bernasconi, a los que se sumó el más grande de todos: Antonio Vivaldi.

*La Pietà* fue, sin duda, para Vivaldi, una excelente oportunidad económica y musical, pues le daba la ocasión de combinar su quehacer eclesiástico con su carrera artística. En 1703, año en el que inicia sus relaciones laborales con La Piedad, Antonio Vivaldi es contratado únicamente como maestro de violín. En ese tiempo, quien estaba realmente encargado de la organización y manejo del coro era Francesco Gasparini, discípulo de Arcangelo Corelli, quien ocupaba uno de los puestos más importantes en *La Pietà*: el de *maestro di coro*. Este trabajo era considerado sólo para los más grandes compositores de la época, ya que comprendía la destacada labor de crear las obras necesarias para los conciertos más señalados de los *ospedali*. En el caso de *La Pietà*, las fiestas principales donde debían presentarse las mejores obras eran la Pascua y la Visitación de la Virgen María.

Gasparini gozaba, entonces, de gran fama y reconocimiento en las principales casas de ópera por sus extravagantes y prolíferas composiciones (solía presentar hasta ocho óperas al año). Frecuentemente, se ausentaba de su puesto principal en el hospicio, delegando todo el trabajo al recién llegado “cura rojo”, quien aprovechaba esta oportunidad y tomaba el mando en la educación de las chicas, así como en la composición de arreglos musicales para sus presentaciones. La creación de nuevos repertorios no estaba dentro de las responsabilidades que justificaran su salario. Sin embargo, ya que con regularidad se le daba

este tipo de tareas, en varias ocasiones llegó a recibir un incentivo económico por parte de la institución gracias a las excelentes opiniones del público y a sus destacados trabajos, por los cuales el coro de La Piedad comienza a ganar notoriedad y aceptación.

En *La Pietà* existía un exagerado número de albergadas; sin embargo, como se mencionó con anterioridad, la orquesta que se presentaba al público tenía un número modesto de integrantes. En el libro *La gran música*, de Carlo Bologna<sup>234</sup>, puede leerse que, seguramente, Vivaldi llegó a atender hasta cien pupilas al mismo tiempo; con todo, las anotaciones en los programas conservados dan fe de que la orquestación podía llegar a incluir, a lo mucho, de quince a veinte instrumentistas más cantantes, además de algunas extras, que ejecutaban únicamente partes solistas.

Entre estas huérfanas se documentan connotadas compositoras que, desde niñas, habían pertenecido a La Piedad. De ellas da noticia la investigadora en historia de la música Jane L. Baldauf-Berdes en sus libros *Women musiciens of Venice: Musical Foundations, 1525-1855*<sup>235</sup>, y *A Guide to Ospedali Research*<sup>236</sup>, este último en coautoría con la también investigadora y docente estadounidense Joan Whittemore. Así mismo, Baldauf-Berdes participa en la publicación de *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*<sup>237</sup>, en cuyas entradas incluye a las siguientes músicos del veneciano hospicio, que también fueron compositoras: Michielina della Pietà, Agata della Pietà y Santa della Pietà, antiguas expósitas que, como muchas otras huérfanas, recibieron un mismo apellido careciendo de uno originario al ser abandonadas y entregadas a esta institución benéfica desde el día de su nacimiento.

Michielina (Michaelis o Michioletta) della Pietà (1701-1744), además de violinista y organista, fue compositora y maestra de La Piedad desde 1726. Entre sus obras, destaca una *Letanía* que compone para la Navidad de 1740 y *Pange lingua*, escrito en 1741<sup>238</sup>.

<sup>234</sup> Vid., Carlo Bologna, *La Gran Música*, Asuri, Barcelona, 1991.

<sup>235</sup> Vid., Jane L. Baldauf-Berdes, *Women musiciens of Venice: Musical Foundations, 1525-1855*, Oxford University Press, Oxford, 1993.

<sup>236</sup> Vid., Jane L. Baldauf-Berdes y Joan Whittemore, *A Guide to Ospedali Research*, Pendragon Press, Maesteg, 2012.

<sup>237</sup> Vid., Sadie, Julie Anne y Rhian Samuel (Eds.), *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, W. W. Norton & Company, New York / London, 1995.

<sup>238</sup> Jane L. Baldauf-Berdes, «Della Pietà, Michielina», *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, (Julie Anne Sadie & Rhian Samuel, Eds.) W. W. Norton & Company, New York / London, 1995. pp. 138 y 139.

Agata della Pietà fue soprano solista, maestra de canto y directora académica de la escuela. El que no fuera una músico intérprete dedicada al estudio de un instrumento se debía a la circunstancia de que, como informa el investigador y maestro Pier Giuseppe Gillio, le faltaban cuatro dedos de la mano izquierda<sup>239</sup>. Agata fue intérprete solista de sus propias obras por encargo específico de los compositores Porta y Bernasconi, siendo su nombre anotado en las partituras de este último, así como en un verso anónimo de 1740 sobre los coros del *ospedale*. Poco se conserva de sus creaciones, salvo dos motetes y *Aprili Novo*, que lleva la dedicatoria “Luisa della Sga Agnatte” y la parte del bajo de una versión del Salmo 134. Así mismo, escribió una especie de manual de pedagogía musical titulado *Dones para Gregoria*, dedicado a una alumna contralto llamada, al parecer, Gregoria de la que no se tiene ninguna otra información<sup>240</sup>.

La tercera huérfana compositora, Santa della Piedad (Sanza o Samaritana), fue como las demás entregada desde niña al *ospedale*, donde recibió educación musical. Se sabe que, además de componer, fue contralto solista y violinista, habiendo estudiado violín con otra huérfana destacada, Anna Maria della Pietà, y fungiendo, igualmente, como directora de la orquesta de la institución en torno a 1740. Ya en este cargo condujo la mayor parte de las obras que, a su vez, Vivaldi había compuesto para Anna Maria. Casi todas las composiciones de Santa se han perdido, a excepción de una obra sobre el Salmo 113<sup>241</sup>.

Indiscutiblemente, una de las solistas más importantes de este centro fue la afamada violinista Anna Maria della Pietà, alumna predilecta del “cura rojo”, el cual le dedicará más de veinticinco conciertos (y probablemente dos más para *viola di amore*). Esta músico, lideresa en la época de Vivaldi, fue reconocida por ser una impresionante multi instrumentista, a la que muchos llamarían el primer violín de Italia.

Anna Maria nació en 1696. Fue una *figlia di coro*, quien, antes de elegir el violín como su instrumento predilecto, se destacó musicalmente, también, como ejecutante de tiorba, viola d’amore, clave, laúd y órgano. Pero es hasta que cumplió dieciséis años, en 1712, que Antonio Vivaldi decide comprarle su primer violín, acción que económicamente le

---

<sup>239</sup> Pier Giuseppe Gillio y Alessandra Bonomo, *Actividad musical en los hospitales de Venecia en el siglo XVIII: marco histórico y materiales documentales*, LS Olschki, Florencia, 2006, p. 111.

<sup>240</sup> Jane L. Baldauf-Berdes, «Della Pietà, Agata», *Op. cit.*, p. 138. Karin Anna Pendle (Ed.), *Mujeres y música: una historia*, Indiana University Press, Bloomington, 1991, p. 114. Bertil van Boer, *Historical Dictionary of Music of the Classical Period*. Scarecrow Press, Lanham, 2012, p. 155.

<sup>241</sup> Jane L. Baldauf-Berdes, «Della Pietà, Santa», *Op. cit.*, p. 139.

costará al *prete rosso* más de un mes de salario. Este hecho puede estar relacionado con que Antonio veía un gran potencial en esta joven, la cual ya dominaba con maestría diversos instrumentos. La oportunidad de tener un violín significaría para Anna Maria ampliar su nivel de virtuosismo y dificultad en sus interpretaciones.

Anna Maria no tardó en dominar el violín, y pronto recibió permisos exclusivos, junto con otras de sus compañeras más destacadas, para dar conciertos fuera del hospicio. Su fama era tal, que no sólo su nombre estuvo relacionado con su instrumento, sino que públicamente era conocida como *Anna Maria della Pietà*, nombre que denota su destacada participación en esa fundación.

Fue considerada primer violín de Europa por muchas personalidades, entre ellas el conciliador de la corte Alemana Joachim Christoph Nemeitz, quien relata que era la instrumentista más versátil y competente de todas las músicos de *La Pietà*, el flautista, compositor y teórico alemán, Joachim Quantz, y el barón de Prusia Karl Ludwig von Pöllnitz. Charles de Brosses menciona, incluso, que su lugar no podría ser usurpado por ningún hombre o mujer.

Además del “cura rojo”, existieron otros compositores que escribieron conciertos para Anna Maria, entre ellos Giuseppe Tartini, Giovanni Francesco Brusa y Mauro D’alay<sup>242</sup>. En 1721, cuando ella tenía veinticinco años, se le concede un permiso especial para dar clases a hijos de la nobleza, situación poco común, permitida sólo a alumnas destacadísimas, lo cual, muy probablemente, se debió a su fama como ejecutante y maestra. También, en 1737 se le otorga el título de violinista principal de la orquesta de señoritas.

Anna Maria tuvo una larga carrera musical, pues continuó dando conciertos públicos hasta los setenta y seis años; sin embargo, diez años después, moriría a causa de una terrible fiebre. Su longevidad da testimonio de las excelentes condiciones de las que gozó durante su paso por este mundo. Indudablemente, su violín, su fama y su talento le dieron la oportunidad de disfrutar de un estilo de vida poco usual para una músico del siglo XVIII.

Otra de las grandes alumnas de Antonio Vivaldi fue, desde luego, su *prima donna*, la mantuana Anna Giró, llamada Annina dell prete rosso. Nacida entre 1710 y 1711 (no se sabe con exactitud), inicia sus estudios con el “cura rojo” en 1720. Anna provenía de una familia fabricante de pelucas, y llegó a estudiar con Vivaldi con su hermanastra Paolina, quien se

---

<sup>242</sup> Vanessa Tonelli, *Op. cit.*, p. 75.

desempeñaba como acompañante y chaperona. Paolina, posteriormente, se convertiría en enfermera y confidente del compositor veneciano.

Seguramente, los dotes artísticos de Anna eran extraordinarios, ya que su maestro la hizo debutar en su ópera *Dorilla en Tempe*, en 1726. Posteriormente, la Giró trabajaría en exclusiva para interpretar los papeles principales de su maestro, y junto con su hermana se convertirían ambas en la comitiva que acompañaría al compositor en sus viajes y giras artísticas. Esta situación hacía sospechar a la sociedad mal intencionada de Venecia, la cual veía con malos ojos esta relación de cercanía entre el sacerdote y las hermanas Giró. Las especulaciones llegaron a incomodar a Vivaldi a tal grado que, aunque son pocas las cartas manuscritas donde el músico veneciano expresa con honestidad su sentir en temas personales, podemos encontrar señales de su evidente inconformidad con respecto a estos rumores en un par de cartas dirigidas al Marqués de Bentivoglio. En ellas, Antonio expresa el reto que representan estos viajes para su salud, por lo que debe hacerse acompañar de un grupo de mujeres que puedan auxiliarlo y atenderlo. Sin embargo, el largo periodo que estas damas permanecieron al lado del compositor, que, además, siendo sacerdote se reusaba a dar misa, representaron una situación sospechosa y reprobable ante la sociedad. En una de las cartas anteriormente citadas escribe Vivaldi: “Estas damas y yo hemos viajado durante catorce años a través de toda Europa”.<sup>243</sup> Sobre su disgusto ante una de las acusaciones promovidas contra él en la ciudad de Ferrara por ser un sacerdote que nunca oficiaba misa, y que además viajaba por el mundo acompañándose de mujeres, puede leerse lo siguiente: “No he dicho misa por espacio de veinticinco años y no tengo intención de volver a hacerlo, no por causa de prohibición u orden alguna, sino por mi propia voluntad a causa de una enfermedad que he sufrido desde mi infancia y que todavía me atormenta”<sup>244</sup>. A pesar de todo, los malos comentarios no afectaron de ninguna manera las cuestiones laborales del “cura rojo”; una prueba de ello puede leerse en los anales del *Ospedale della Pietà*, donde queda descrito su comportamiento como “*persona de costumbres ejemplares*”<sup>245</sup>.

Lo cierto es que ha sido imposible encontrar información suficiente que pueda hacer constar que estas acusaciones fueron verdaderas. Lo que sí queda claro, y lo expresa Mickey

---

<sup>243</sup> José Luis Pérez de Arteaga, “Antonio Vivaldi”, Enciclopedia Salvat de *Los Grandes Compositores*, Tm. 1, Salvat, México, 1983, p. 44.

<sup>244</sup> *Idem.*

<sup>245</sup> *Idem.*

White, es que Vivaldi entendía la naturaleza de la sensibilidad de las artistas con las que trabajaba. Indudablemente, creía en el talento que ellas poseían y, por supuesto, en su capacidad intelectual. Por eso, tuvo a bien componer de la manera en la que lo hizo, pues estaba seguro de que sus artistas lo comprenderían, dejando plasmadas en sus partituras las dedicatorias para sus más talentosas alumnas: Pierina, Fortunata, Catterina, Bianca, Claudia, Lorenza, Giusepina, Candida, Bettina, Margherita, Teresa, Maddalena, Prudenza, Pelegrina, o Lucietta, por mencionar algunas. Respecto de lo anterior, se da la circunstancia de que la primera composición que Vivaldi escribe para el orfanato, una sonata para oboe, violín, salmo y órgano datada entre 1704 y 1709, está dedicada a Pelegrina (oboe), Prudenza (contralto), Candida (viola) y Lucietta (órgano). Ellas, y muchas otras, fueron sus musas, sus amigas, sus enfermeras, sus intérpretes musicales y, sin duda alguna, las personas que ayudarían a catapultar su música a la posteridad.

Antonio Vivaldi debía trabajar con un gran número de mujeres y, seguramente, el requerido para las ejecuciones magistrales sería mucho más limitado, en comparación con el de alumnas que debían ser atendidas. Por ello, uno de los rasgos más importantes de su genialidad pedagógica fue el que se observa en su *Opus 3 L'estro armonico*, obra compuesta en 1711, cuando el compositor tenía treinta y tres años.

Este compendio de doce conciertos ofrece una extensa gama de posibilidades técnicas para la cuerda frotada, mostrando formatos novedosos para la época, como los *concertos grossos*, propuestos con anterioridad por Alessandro Stradella en el siglo XVII, pero popularizados por Arcangelo Corelli en el *settecento*<sup>246</sup>, así como los conciertos solistas y demás formatos sinfónicos para orquesta de cuerdas<sup>247</sup>. La genialidad pedagógica que comprende este compendio se haya intrínseca en la creatividad con la que Vivaldi escribe, utilizando las nuevas tendencias compositivas, tanto para las alumnas avanzadas como para las de niveles inferiores, a través de la repartición de voces en los *concertos* del *Opus 3 del Ingenio armónico*.

---

<sup>246</sup> *Vid.*, José Luis García del Busto, “Formas musicales, El concierto grosso”, *Melómano Digital*, 2012. En línea: <https://www.melomanodigital.com/el-concerto-grosso/>. Consultado: 11 de julio 2023.

<sup>247</sup> Es importante mencionar que en este periodo histórico la palabra “sinfonía” era comúnmente usada para nombrar las composiciones musicales de ensambles numerosos de distintos instrumentos, y no tenía que ver, en realidad, con la definición de hoy en día, que se refiere a una forma musical.

A fin de entender más la metodología compositiva utilizada por el “cura rojo”, se definirá en primera instancia qué es un *concerto*, cuyo significado musical ha ido evolucionando a través de los años. Se trata de una forma musical en la que se involucran varias líneas melódicas, las cuales, a través de una mezcla de diversas fuentes sonoras, son conducidas hacia un mismo propósito musical y armónico. El vocablo comienza a utilizarse en la Italia barroca a finales del siglo XVII, entendiéndose por él una composición orquestal en la que un grupo mayoritario denominado *tutti* intercambia material musical con uno o más solistas. Antonio Vivaldi coadyuvó en gran medida al establecimiento de la estructura del diálogo entre solista y orquesta, así como también terminaría por definir el esquema italiano de tres movimientos (rápido, lento, rápido). Curiosamente, la palabra *concertare* deriva de la palabra *certare*, que significa competir o enfrentar, situación que queda completamente en evidencia cuando auditivamente podemos percibir las líneas melódicas intercambiadas por los contrastes sonoros en las composiciones de Antonio Vivaldi<sup>248</sup>.

Esta disputa auditiva corresponde, en realidad, a un mero efecto sonoro, con la finalidad de contrastar las diferentes voces y capacidades tímbricas de los instrumentos empleados en estas composiciones, donde se da un papel específico a cada uno de los elementos involucrados. Tenemos, por ejemplo, el rol de *concertino*, también conocido como *solí*, el cual tiene como objetivo hacer frente, de manera individual, a la masa sonora gruesa, que usualmente se le conoce como *tutti* (todos) o *ripieno* (relleno). Esta novedosa fórmula compositiva es utilizada por los grandes creadores musicales de la época, y su popularidad se extiende enseguida entre los melómanos que disfrutaban de esta nueva y brillante creación. Antonio Vivaldi no solamente se une a la utilización de este nuevo recurso compositivo, sino que lo revoluciona a su manera, empleándolo como medio metodológico de enseñanza, sobre todo en lo que se refiere a la enseñanza del violín, su instrumento por excelencia.

En el texto *Análisis técnico-instrumental y de la praxis ejecutiva en los conciertos para dos violines de Vivaldi*, escrito por Fabrizio Ammetto, uno de los grandes exponentes investigativos vivaldianos en la actualidad, se analiza el motivo por el cual el “cura rojo” decide escribir veintiocho conciertos exclusivos para dos violines (algunos de los más populares se encuentran presentes precisamente en su *Opus 3*). A pesar de que podemos encontrar dos líneas solistas en estos conciertos dobles, en realidad su estructura no es

---

<sup>248</sup> Vid., José Luis García del Busto, *Op. cit.*

potencialmente distinta de la forma compositiva del concierto de violín solo; por el contrario, ambas líneas están diseñadas para estar encontradas o, como antes se dijo, en disputa. Este aparente choque de líneas melódicas tenía como propósito medir y contrastar las capacidades virtuosas de ambos ejecutantes; sin embargo, estaban pensadas de tal manera que el segundo violín pudiera participar en esta lucha sin estar expuesto en cuanto a recursos técnicos se refiere, a diferencia de la voz del violín primero. En este aspecto se puede observar una clara intención pedagógica para que las alumnas de nivel inferior comiencen su camino como solistas con un poco menos de presión<sup>249</sup>. Pero, por el contrario, es posible que la cuestión competitiva que involucra al estilo de composición de este tipo de conciertos pueda corresponder a la intención de motivar a las estudiantes a subir su nivel de ejecución.

En cuanto a la dificultad, podemos encontrar composiciones de esta índole, que pertenecen al periodo laboral de Vivaldi en el hospicio, que van desde lo más sencillo hasta lo más complejo. La maestría, naturaleza e inclinación del maestro Vivaldi por componer obras para dos violines puede deberse quizá a su propia historia musical, siendo inspirado por su padre y gran maestro. En relación con lo anterior, Ammetto menciona que el objetivo de esta enorme cantidad de conciertos bien pudiera ser una especie de homenaje de Vivaldi a hacia su padre, con quien siempre mantuvo una estrecha relación; otro de los posibles motivos tal vez se deba a esta necesidad de Antonio de destacarse de otros, y de medirse con los grandes violinistas de la época. El bailarín y musicólogo Olivier Fourés, refiere que es probable que el RV 516 pudo haber sido ejecutado y compuesto por Vivaldi para competir con el famoso violinista y compositor Antonio Locatelli, pues la fecha de su creación se corresponde con el periodo de estadía del compositor en la *Serenísima*<sup>250</sup>.

Se puede observar en sus RV 765, 764, 528 y 522 cómo, en cuanto recursos técnicos, Vivaldi propone la utilización del diapasón del violín con límite en la tercera posición. En su concierto doble RV 528, el segundo solista se puede mantener todo el concierto en primera posición. Sin embargo, en la parte de *ripieno*, la orquesta tiene música técnicamente más compleja, por lo cual puede observarse claramente el propósito didáctico de estos conciertos. En los dieciséis conciertos restantes, a excepción de tres (RV 513,521,552), la utilización del diapasón tiene un rango más extenso, complicando en gran medida el nivel de dificultad para

---

<sup>249</sup> Fabrizio Ammetto, *Análisis técnico-instrumental y de la praxis ejecutiva en los conciertos para dos violines de Vivaldi*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2011, p. 38.

<sup>250</sup> *Idem*.

ambos ejecutantes, y teniendo cualidades técnicas que ya no buscan proteger a alguno de los dos violines, sino, por el contrario, ahora sí, verdaderamente enfrentarlos en una batalla musical digna de grandes virtuosos del instrumento<sup>251</sup>.

Otro de los aspectos notables de sus creaciones es la originalidad de crear en las melodías confrontadas (independientemente de su grado de dificultad) dos entidades distintas, correspondiendo así a la teatralidad de la hermosa República de Venecia, donde era habitual ver en su carnaval majestuosas máscaras personalizando a criaturas míticas y fantásticas, que ocultaban el rostro de la persona que las portaba. En sus clases, Vivaldi daba a sus estudiantes la oportunidad de divertirse adjudicándoles “personajes melódicos” personificados por medio del violín, imágenes simbólicas generadas que se desprendían de la música del *concerto grosso*. Esta manera de escribir es muy distinta, por ejemplo, del estilo compositivo del gran violinista y pedagogo musical George Philip Telemann, quien en varios de sus conciertos para dos violines escribe pensando más en la utilización de esta melodía como en una pareja que se complementa y acompaña que en dos entidades distintas que se enfrentan<sup>252</sup>.

Así, por el aumento en el virtuosismo de la utilización de las voces, el incremento del nivel de dificultad en la ejecución, la repartición de las melodías entre los distintos rangos de instrumentos y las disposiciones técnicas para su ejecución, podemos ver cómo este tipo de composiciones nos puede dar un claro y genial ejemplo de la praxis metodológica de los recursos técnico-instrumentales utilizados por Vivaldi con sus alumnas, con quienes tenía la colosal tarea no sólo de proveerlas de la música más exquisita para la audición de sus ya devotos escuchas, sino de velar por su mejoramiento instrumental y musical.

#### **4.4. Las tesituras vocales de las coristas: un reto para ellas y un placer para el oyente**

Uno más de los grandes retos a los que debió enfrentarse la genialidad de Vivaldi fue, sin duda, la cuestión de la repartición de voces en un coro enteramente femenino, pues, por cuestiones fisiológicas, podría creerse que las jóvenes del *Ospedale della Pietà* no estaban

---

<sup>251</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>252</sup> *Idem*.

en condiciones de abordar los rangos sonoros necesarios para la ejecución coral de todas las voces requeridas. Sin embargo, en los registros de *La Pietà* se lee que, en realidad, sí existían jóvenes cuyas voces tenían características muy masculinas, y quienes, además, habían trabajado sus cuerdas bucales a tal grado que habían alcanzado rangos bajísimos. En el libro de Patrick Barbier *La Venecia de Vivaldi* podemos encontrar, en su tercer capítulo dedicado a la Gloria musical de los *ospedali*, los nombres de Annetta *dal basso*, Antonia *dal tenor*, Vittoria *dal tenor*; sin embargo, su autor piensa que en caso de que estos rangos hubieran sido alcanzados por estas jóvenes, su potencia nunca habría servido para darle equilibrio al coro; a su juicio: “ La hipótesis más plausible es la transposición de las partes masculinas a la octava superior: las sopranos cantan su parte, las segundas sopranos leen la parte de tenor a la octava alta, las mezzosopranos toman la parte de contralto, y las contraltos, la de bajo una octava por encima”<sup>253</sup>. Por otra parte, Mickey White, en su documental *Vivaldi's women*, lleva esta teoría a la práctica, consiguiendo cantantes con peculiaridades sonoras que realmente pueden recrear la genuina sonoridad del coro del hospicio. Por otro lado, en el mismo documental, se menciona cómo Vivaldi se apoya en los instrumentos graves para fortalecer las líneas de las cantantes más graves y estabilizar la armonía acústica de este magnífico coro, práctica comúnmente utilizada en los demás coros femeninos de los *ospedali*<sup>254</sup>. Howard Robbins Landon, musicólogo estadounidense, comenta que otra de las opciones quizá fuera que las voces masculinas fueran cantadas por servidumbre que trabajaba en el mismo orfanato, pero, dado el nivel de dificultad de las partes, es muy poco probable que fueran interpretadas por personas que no tuvieran una previa educación musical profesional a la altura de las chicas de La Piedad. En 1687, en el diario *Pallade Veneta*, se habla de una cantante con registro de barítono y, por consiguiente, con una voz muy parecida a la de un varón, pero que, además, poseía una delicadeza y una suavidad en el tono tales que su brillante ejecución era reconocida por el público. Barbier explica que se encuentran varios textos donde se recogen casos similares en la región, y el hecho de que Vivaldi escribiera mucho más para barítono que para bajo hace más probable esta posibilidad<sup>255</sup>.

Si bien es importante recordar que Vivaldi comienza a componer formalmente ópera a sus treinta y ocho años, es de relevancia ver la manera en la que estructuró igualmente su

---

<sup>253</sup> Patrick Barbier, *Op. cit.*, p. 89.

<sup>254</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>255</sup> *Idem*.

repertorio eclesiástico, con tintes de dulzura y melancolía propios del estilo de sus *arias* operísticas, no sólo por los recursos vocales de coloratura utilizados por sus sopranos en ambos géneros, sino por la singular transparencia y gracia con la que componía los acompañamientos de la orquesta<sup>256</sup>.

Uno de los grandes ejemplos de este ingenio compositivo, mezclado con sus recursos operísticos, es sin duda *Juditha triumphans*, la cual igualmente poseía una enorme carga de mensaje militar y político inserto en un texto bíblico, lo que nos permite distinguir las ideas y emociones de su trabajo creativo.

La inspiración para la creación de esta importante obra procede de dos victorias militares que había tenido la agonizante República de Venecia: la del príncipe Eugenio de Saboya, uno de los más brillantes genios militares al servicio de Austria (aliado de la *Serenísima*), quien luchó en las guerras en donde los turcos fueron expulsados, frenando así la expansión otomana en los territorios austrohúngaros, y la liberación de una de las fortalezas de la *Serenísima* en Corfú. Retomando el texto bíblico, la historia de Judith es la de una heroína que se sacrifica para salvar a su pueblo, Betulia, de la tiranía del general asirio Holofernes. Por la noche y acompañada de su cierva, Judith decide cortar la cabeza del odiado enemigo. La interpretación vivaldiana identificó a la iglesia con Betulia, a Holofernes con el imperio turco, a Judith con la República de Venecia y a su sierva con la fe cristiana<sup>257</sup>. Esta composición estrenada por sus alumnas, las jóvenes de La Piedad, es un himno de victoria para subir el ánimo de una República en declive que constantemente está enfrentando guerra tras guerra, motivando, también, el deseo creativo de las alumnas y la pasión por su pueblo, al mismo tiempo que les proporciona la oportunidad de experimentar, en primera instancia, la magia de la composición operística, ya que, por su situación de encierro, estas no tenían ocasión de visitar las casas de ópera.

Esta cuestión de música poética, como puede leerse en los primeros tratados de música, puede encontrarse también en los títulos que engalanan las creaciones del cura pelirrojo, tales como: *La tempestad di mare, la notte, Il Cardellino*, y, por supuesto, sus famosas *Quattro Stagioni*<sup>258</sup>, obras de música programática que, con la ayuda de la retórica musical, manejan un plano sonoro que conduce a la imaginación a través de la imitación,

---

<sup>256</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>257</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>258</sup> *Ibidem*, p. 96.

llegando así nuevamente, a una de las ideas cumbres de la Ilustración, la cual permite resaltar el gran ingenio del compositor véneto: la imitación de la naturaleza.

#### 4.5. Influencias filosóficas en el trabajo pedagógico de Antonio Vivaldi

Es interesante notar que Antonio Vivaldi bautiza su *Opus 3* con el título *L'estro armonico* (*El ingenio armónico*), tan sólo tres años después de que, en 1708, Gian Battista Vico, uno de los grandes filósofos de la época, e impulsor de las ideas iluministas, en sus famosos *Discursos Inaugurales*, definiera el concepto de “ingenio” como la capacidad de conocer lo nuevo. Vico puntualiza que el ingenio debe corresponder a una facultad caracterizada por habilidades cognitivas, donde por encima de la razón analítica se encuentran las pasiones y los sentidos como principal motor del desarrollo creativo, factores que determinarán las concepciones gnoseológicas tanto de Vico como de Vivaldi. Vico criticaba, sobre todo, el método científico que intentaba dar resultados blancos o negros, es decir, verdaderos o falsos<sup>259</sup>, y, oponiéndose al cartesianismo, exponía que realmente no había una verdad evidente por la que ser tan inflexible, inclinándose, en todo momento, a catalogar de “supuestas” esas verdades que, además dejaban fuera la creatividad humana. En su obra *De Antiquissima*, Vico menciona que el ingenio es capaz de convertir cosas diversas y dispersas en una sola<sup>260</sup>.

Es entonces como Antonio Vivaldi, sobre esta misma idea, se atreve a mezclar y unificar ejecutantes con habilidades técnicas distintas, para crear obras verdaderamente magníficas, donde, independientemente de las capacidades musicales de cada uno, todo se unifica en un mismo universo sonoro. El ingenio, tanto para Vico como para Vivaldi, es una habilidad compositiva práctica, pues une elementos de una manera rápida, fácil y eficaz<sup>261</sup>. Siguiendo este pensamiento, no es extraño, entonces, creer en la capacidad compositiva del célebre sacerdote veneciano, la cual se ha presumido a través del tiempo como una de las más veloces, hermosas y elocuentes de toda la historia. Es precisamente por el ingenio

---

<sup>259</sup> Gloria Elsy Sánchez Nieto, *Aproximación al pensamiento filosófico e histórico de Giambattista Vico*, (trabajo de grado), Universidad de La Salle, Bogotá, 2007, p. 53.

<sup>260</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>261</sup> *Idem*.

impreso en ella que esta obra comenzará a impulsar también el desarrollo de aspectos técnico-pedagógicos que llevarán a la evolución de la educación musical instrumental.

Vico defiende que el deleite producido por el ingenio agudo está íntimamente relacionado con la cuestión de la belleza; por lo tanto, citando a Aristóteles, explica que la causa del placer que producen las agudezas consiste en que el producto no se logra ni por la materia ni por su novedad, sino por la propia construcción que las relaciona y une, enfatizando la faceta poética de la invención. Así pues, destaca las características de la habilidad compositiva, mediante las cuales se genera la admiración, la belleza y el conocimiento, llegando a su objeto propio, que es la verdad, y hace alusión a este método de aprendizaje describiéndolo en tres palabras: “*mucho, breve y fácilmente*”<sup>262</sup>.

Una cuestión resaltada en numerosas ocasiones por Vico sobre este planteamiento tiene que ver con el efecto emocional generado por la persuasión como parte del ingenio, relacionando, sobre todo, la elocuencia con la sabiduría. En el texto *De ratione* plantea el siguiente cuestionamiento: “¿Qué otra cosa es la elocuencia sino la sabiduría que habla de forma adornada, copiosa y acomodada al sentido común?”<sup>263</sup>.

Es así como, también, un rasgo característico de estos dos grandes personajes está íntimamente relacionado con otra de las disciplinas más importantes para el pensamiento humanista en esta época: la retórica. Y es que la retórica musical como tal, en el siglo XVIII, aparece por primera vez en los tratados, llevando el nombre de música poética, refiriéndose a estas instrucciones y conocimientos que sistematizan los recursos técnicos para el proceso creativo<sup>264</sup>. También, se considera que esta palabra comienza a ser utilizada por los músicos para impulsar la revaloración de la música en la jerarquización de las artes<sup>265</sup>, aspecto que, afectó de manera directa la vida en el ámbito artístico en el que se desenvolvían Vico y Vivaldi.

La retórica estuvo íntimamente ligada al legítimo reclamo de propiedad, así como a la defensa de los argumentos<sup>266</sup>. Es pues esta disciplina la que ayudará en un futuro a la

---

<sup>262</sup> Giambattista Vico, *Elementos de retórica: El sistema de los estudios de nuestro tiempo y principios de oratoria*, Trotta, Madrid, 2005, p. 205.

<sup>263</sup> Giambattista Vico, *Oraciones inaugurales. La antiquísima sabiduría de los italianos*, Anthropos, Barcelona, 2002, p. 124.

<sup>264</sup> Rubén López Cano, *Música y retórica en el barroco*, Universidad Autónoma de México, México, 2010, p. 24.

<sup>265</sup> José Luis Pérez de Arteaga, *Op. cit.*, p. 43.

<sup>266</sup> Rubén López Cano, *Op. cit.*, p. 19.

música con la apropiación de su valor en relación con las otras ramas del arte. La música, comenzó entonces su propia teorización poética y, como consecuencia de esto, su implicación con los términos retóricos<sup>267</sup>.

En el barroco, el arte, en general, se usó con fines persuasivos, por lo que los discursos que debían hacerse utilizando alguna disciplina artística tuvieron que ir acompañados del desarrollo de pautas estructurales para el discurso, máxime por el espíritu suasorio que se buscó imprimir al barroco, el cual debía tener un profundo conocimiento de la naturaleza humana, sobre todo de las *pasiones del alma*, convirtiéndose así la retórica, en una de las prácticas más importantes en la música de los siglos XVII y XVIII<sup>268</sup>.

Producir en la audiencia, a través de la música, un efecto contundente en las emociones, como sucedía al escuchar los discursos de un gran orador, se convirtió en el propósito de los compositores barrocos, por lo que se fijaron normas compositivas de carácter armónico y melódico, que tendrían como objetivo, ayudar a ser más claros en el discurso musical<sup>269</sup>.

Por ejemplo, tenemos el caso de *los afectos*, que musicalmente tendrán como propósito la imitación, de los temperamentos humanos (soberbia, orgullo, humildad, obstinación, tristeza, odio, alegría etc.) a través de estructuras que abarcan elementos como: ritmo, melodía, tonalidad, escalas, armonía, rango, forma, color instrumental etc., las cuales ayudarán a describir y personificar estas características de la naturaleza humana<sup>270</sup>.

Para conocer más sobre el afecto predominante de una pieza, el antes mencionado teórico alemán Johann Joachim Quanz explica que es muy importante considerar cuatro elementos: Modos (tonalidades mayores y menores), Intervalos (distancia de una nota a la otra), Disonancias (sonidos que chocan y no parecen estéticamente correctos) y Ornamentos (adornos)<sup>271</sup>. Es así como puede percibirse el ingenio de Antonio Vivaldi más allá de las concepciones musicales, pues su creatividad e inventiva pedagógica y musical correspondieron con el desarrollo de complejos planteamientos filosóficos de su tiempo, los

---

<sup>267</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>268</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>269</sup> *Idem*.

<sup>270</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>271</sup> *Ibidem*, p. 65.

cuales utilizó como elementos compositivos complementarios para la creación de música escrita para sus huérfanas hijas de la música.

Un testimonio de la virtuosidad y la capacidad interpretativa de las mujeres de *La Pietà* ha quedado plasmado gracias al texto *Las Confesiones*<sup>272</sup>, del filósofo suizo Jean-Jacques Rousseau, cuyo primer volumen, en el que se registran los comentarios sobre las virtuosas huérfanas, fue escrito entre 1712 y 1719, abarcando uno de los periodos en los que Vivaldi trabajó en la institución. Dichos comentarios expresan, en primera instancia, la magnificencia de la música que ahí se escuchaba. Rousseau dice: “A mi modo de ver hay una música muy superior a la de las óperas y que no tiene semejante en Italia ni en el resto del mundo, y es la de los hospicios”<sup>273</sup>. Posteriormente continúa enfatizando el efecto que tenía dicha música en el oyente: “Nada conozco tan voluptuoso, tan conmovedor como esta música, las maravillas del arte, el gusto exquisito de los cantos, la belleza de las voces, la exactitud de la ejecución, todo, en fin, en esos deliciosos conciertos ocurre a producir una impresión que no es seguramente muy saludable, pero de la que no creo haya corazón capaz de librarse”<sup>274</sup>.

La fascinación de Rousseau lo llevó a suplicar que lo llevaran a conocer a las encantadoras artistas detrás de estas magistrales ejecuciones, pensando que su belleza física sería tan celestial como su interpretación musical. Sin embargo, se llevó una sorpresa al darse cuenta de que la realidad estaría muy alejada de estas suposiciones, y es que era natural que estas mujeres abandonadas, hijas de prostitutas, no fueran hermosas, al nacer, la mayor parte de las veces, con deformidades atroces, ya que un gran porcentaje de sus madres sufrían de sífilis, una enfermedad muy común en la ciudad flotante. Por ello, escribe sorprendido: “Me presentaron una tras otra, todas aquellas cantatrices celebres de quienes no conocía más que la voz y el nombre. “<<Venid Sofia...>>. Era horrible. <<Venid Catina...>>. Era Tuerta. <<Venid Batti...>>. Su cara estaba desfigurada por la viruela. Apenas había una que no tuviera un defecto notable. El malvado se reía de mi cruel sorpresa.”<sup>275</sup>

A pesar de su obvia extrañeza, bastó con que Rousseau las escuchara hablar para que pudiera apreciar en ellas nuevamente la belleza de su esencia, pues estas mujeres a las que él

---

<sup>272</sup> Vid., Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones*, Garnier, París, 1921,

<sup>273</sup> *Ibidem*, p. 374.

<sup>274</sup> *Idem*.

<sup>275</sup> *Ibidem*, p. 375.

llamaba feas eran increíblemente inteligentes y talentosas, así que, a pesar de esta primera impresión, Rousseau resume la experiencia de esta visita diciendo lo siguiente: “La fealdad no excluye las gracias, y las encontré en ellas. Yo me decía: no se canta así sin alma; por consiguiente, deben tenerla. En fin, mi manera de verlas cambió de tal modo que salí prendado de todas aquellas feítas”<sup>276</sup>.

Este testimonio puede ejemplificar perfectamente el poder del discurso musical en el barroco, pues testifica que no fue necesario el recurso visual para persuadir al oyente y hacerle imaginar a estas doncellas como seres angelicales. Al mismo tiempo, su interpretación musical tenía un poder seductor casi adictivo, donde la retórica musical persuadía al público a permanecer “cautivo” de estas magistrales interpretaciones. La preparación intelectual de estas jóvenes les permitió entender y ejecutar la inteligente e intencionada música de su maestro, cuyo trabajo pedagógico las dotó de herramientas interpretativas, quedando claro entonces que el intelecto también puede escucharse a través de la ejecución musical.

La gran fama de la que gozaron las *figlie di coro* en la época de Vivaldi puede apreciarse en las diversas reseñas de la época, así como en las anotaciones de los viajeros. A tan sólo un año de la incursión del compositor como maestro de violín en el *ospedale*, puede leerse en la antes mencionada *Pallade Veneta* de 1704: “El domingo, las muchachas del coro de La *Pietà* hicieron oír en vísperas una sinfonía de instrumentos dispuesta a cada lado de la iglesia con tal armonía y novedad de ideas que dispensaron maravillas exóticas (sic) y hacían suponer que tales composiciones venían del cielo más que de los hombres”<sup>277</sup>. Otra reseña más de 1711 vuelve a hacer elogio de las vírgenes de La Piedad, quienes llevaron a la multitud a un éxtasis provocado ante la armonía espiritual que se desprendía de la variedad sonora de sus instrumentos<sup>278</sup>.

A pesar del rotundo éxito que tuvieron sus enseñanzas y sus composiciones, en los casi veintiocho años que sirvió en La Piedad, llama la atención que Vivaldi nunca llegó a ser *maestro di coro*, el cargo máximo en esta institución para un maestro de música, aunque en su lugar se creó un puesto nuevo para él llamado *maestro dei concerti*. Su permanencia en el hospicio debía ser, también, evaluada anualmente por un comité, el cual en dos ocasiones le

---

<sup>276</sup> *Idem.*

<sup>277</sup> Patrick Barbier, *Op. cit.*, p. 91.

<sup>278</sup> *Idem.*

retiró de su posición. Así, el gran Antonio Vivaldi desempeñó las funciones de *maestro di violino* de 1703 a 1715; posteriormente una votación interna le jugó en contra, y tuvo que abandonar su puesto, para nuevamente regresar en 1723, pero ahora con un nuevo cargo como maestro de conciertos, aunque no de manera permanente, sino esporádica, recibiendo sólo la distinción y la remuneración económica por las obras producidas<sup>279</sup>.

Es una verdadera lástima que uno de los más grandes maestros de *La Pietà*, el cual, a través de su quehacer musical, había impregnado el trabajo de las *figlie di coro* con composiciones de un gran bagaje pedagógico, convirtiéndose en un referente para la evolución de las formas musicales posteriores, tuviera a bien desistir de su puesto.

Desanimado por el poco reconocimiento que se daba a su trabajo, decidió abandonar a “sus hijas de la música” en 1739, a los sesenta y un años, y después de haber consagrado casi la mitad de su vida a esta magna institución. Sin embargo, sin saberlo, Vivaldi y sus chicas llevarían a La Piedad a su más grande gloria musical, la cual sería tristemente el preámbulo de su próximo fin, primero por su decadencia financiera, acaecida en 1777<sup>280</sup>, y, posteriormente, por la invasión napoleónica, siendo el *Ospedale della Pietà* el último de los *ospedali* en caer<sup>281</sup>.

#### Referencias. Capítulo IV

- Aceves, Octavio, *La Venecia de casanova*, Huerga y Fierro, Madrid, 2006.
- Ammetto, Fabrizio, *Análisis técnico-instrumental y de la praxis ejecutiva en los conciertos para dos violines de Vivaldi*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2011.
- Baldauf-Berdes, Jane L., *Women musiciens of Venice: Musical Foundations, 1525-1855*, Oxford University Press, Oxford, 1993.
- Baldauf-Berdes, Jane L., y Joan Whittemore, *A Guide to Ospedali Research*, Pendragon Press, Maesteg, 2012.
- Barbier, Patrick, *La Venecia de Vivaldi. Música y fiestas barrocas*, Paidós, Buenos Aires, 2005.

---

<sup>279</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>280</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>281</sup> Vanessa Tonelli, *Op. cit.*, p. 11.

- Bologna, Carlo, *La Gran Música*, Asuri, Barcelona, 1991.
- Di Monaco, Florindo, “Le putte di Vivaldi, stelle del settecento musicale veneziano”, *Vitamine veganti*, Vol. 104, Roma, 6 de marzo del 2021. En línea: <https://vitamineveganti.com/2021/03/06/le-putte-di-vivaldi-stelle-del-settecento-musicale-veneziano/> Consultado: 30 de septiembre 2023.
- Edwards, Rupert, *Vivaldi's women*, BBC Four, Reino Unido, 2006. En línea: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b0074sbz/>. Consultado: 2 de abril de 2023.
- García del Busto, José Luis, “Formas musicales, El concierto grosso”, *Melómano Digital*, 2012. En línea: <https://www.melomanodigital.com/el-concerto-grosso/>. Consultado: 11 de julio 2023.
- Giazotto, Remo, *Vivaldi*, Nuova Accademia Editrice, Milan, 1965.
- Gillio, Pier Giuseppe, y Alessandra Bonomo, *Actividad musical en los hospitales de Venecia en el siglo XVIII: marco histórico y materiales documentales*, LS Olschki, Florencia, 2006.
- Grosley, Pierre-Jean, *New observations on Italy and its inhabitants*, Vol. I, L. Davis and C. Reymers, London, 1769.
- López Cano, Rubén, *Música y retórica en el barroco*, Universidad Autónoma de México, México, 2010.
- Online Etymology Dictionary. En línea: <https://www.etymonline.com/es/word/conservatory/>. Consultado: 10 de mayo de 2023.
- Pendle, Karin Anna (Ed.), *Mujeres y música: una historia*, Indiana University Press, Bloomington, 1991.
- Pérez de Arteaga, José Luis, (Coord.), “Antonio Vivaldi”, Enciclopedia Salvat de *Los Grandes Compositores*, Tm. 1, Salvat, México, 1983.
- Pérez Martín, Antonio, *Estudios de género aplicados a la música*, Universidad de Granada, Granada, 2021. En línea: <https://blogs.ugr.es/musicaygenero/la-educacion-musical-femenina-en-los-ospedali-venecianos-el-exito-de-las-figlie-del-coro/>. Consultado: 3 de marzo de 2023.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Las Confesiones*, Garnier, París, 1921.
- Sadie, Julie Anne y Rhian Samuel (Eds.), *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, W. W. Norton & Company, New York / London, 1995.

- Sánchez Nieto, Gloria Elsy, *Aproximación al pensamiento filosófico e histórico de Giambattista Vico*, (trabajo de grado), Universidad de La Salle, Bogotá, 2007.
- Tonelli, Vanessa, *Women and music in the venetian ospedali*, Thesis-Master of Arts, Michigan State, University, Michigan, 2013.
- Van Boer, Bertil, *Historical Dictionary of Music of the Classical Period*. Scarecrow Press, Lanham, 2012.
- Vico, Giambattista, *Oraciones inaugurales. La antiquísima sabiduría de los italianos*, Anthropos, Barcelona, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Elementos de retórica: El sistema de los estudios de nuestro tiempo y principios de oratoria*, Trotta, Madrid, 2005.

## CONCLUSIONES

En la Venecia de los siglos XVII y XVIII la música tuvo un papel protagónico por excelencia. Su sociedad, ávida de arte, entretenimiento e intelectualidad, permitió que se relajaran las normas culturales que imposibilitaban a las mujeres destacar en este ámbito artístico. Es entonces que la *Serenísima* del *settecento* fue terreno propicio para el desarrollo musical femenino.

Indiscutiblemente, que las féminas vénetas tuvieran oportunidades para sobresalir en el arte de la música no era posible sin las herramientas educativas ofrecidas por las instituciones eclesiásticas a través del proyecto asistencial de los cuatro *ospedali*, que, además de la musical, brindaban una educación completa a las huérfanas que allí se albergaban. Estas desheredadas no solo engalanaron con su ejecución algunas de las más bellas obras escritas del barroco italiano, sino que, además, contribuyeron pedagógicamente a mantener y consolidar el modelo educativo de los hospicios, puesto que su metodología “en cascada” permitía que, además de ser alumnas, se convirtieran también, con el tiempo, en las maestras de sus compañeras más jóvenes.

Uno de estos orfanatos venecianos fue el *Ospedale della Pietà*. Este centro brindó a las músicas allí acogidas, a pesar de su condición de orfandad y de su vida de encierro claustral, unas condiciones de vida bastante favorables. Estas, pasaban de ser niñas abandonadas, muchas de ellas hijas de prostitutas, a adultas que, debido a su talento musical y sus habilidades como intérpretes, gozaban de ciertos privilegios y consideraciones. Además, su calidad de vida era mejor en comparación con la de otras mujeres de la época que, del mismo modo, se encontraban en situación vulnerable. Ser una hospiciana y servir a Dios cantando o tocando un instrumento llegó a ser una opción aceptada y bien vista por la sociedad citadina, con lo cual, las huérfanas pudieron encontrar, al mismo tiempo que amparo y respeto social, beneficios económicos al poder dedicarse sin reservas a la música.

Antonio Vivaldi, uno de los músicos más prolíferos y brillantes del barroco italiano, fue, por largo tiempo, maestro del *ospedale*, a cuyas alumnas dedicó algunas de sus composiciones. Sensible a la crítica, luchó toda su vida por obtener el beneplácito de sus contemporáneos, sobre todo como compositor y empresario operístico, buscando, al mismo

tiempo, fama y fortuna. Aun cuando consiguió figurar entre las personalidades más representativas de la época (desde una edad muy temprana), realizar giras por Europa, pese a sus complicaciones de salud, y publicar su música con importantes compañías editoriales, estos logros no fueron suficientes en vida, ya que su popularidad siempre estuvo relacionada con su virtuosismo de violinista y no con su genialidad creativa, situación que le acongojaba muchísimo. Lamentablemente, la popularidad y el éxito esperado llegarían para Vivaldi siglos después de su muerte.

A sabiendas de la importancia que tenían para él sus composiciones, es relevante y admirable comprobar que el “cura rojo” depositó un gran porcentaje de su obra en manos de las músicos desamparadas de La Piedad, con las que mantuvo una relación de cercanía, respeto y afinidad.

Por otro lado, es innegable que el maestro Antonio Vivaldi tenía problemas para compaginar su carrera eclesiástica con su vida artística. A pesar de ello, mantuvo un perfil estable y con evidentes resultados en lo que respecta a su quehacer como maestro y compositor de las hospicianas. Empatizó con el alto grado de sensibilidad de este grupo de mujeres vulnerables, rechazadas y rezagadas socialmente, de las cuales fue capaz de ver y valorar su gran potencial. En este sentido, existe, pues, una gran posibilidad de que el *Ospedale della Pietà* fuera el laboratorio experimental por excelencia del “*prete rosso*”.

Así mismo, el pedagógico y lúdico manejo de los recursos técnico-musicales en sus conciertos para violín, sus obras programáticas cuya estética pretendía imitar a la naturaleza (pensamiento base de la estética iluminista), y el sugerente nombre de su *Opus No. 3 L'estro armónico*, son muestras de las probables influencias filosóficas intrínsecas en el trabajo formativo y compositivo de Vivaldi. El cual, según José Luis Pérez de Arteaga, pudo estar influenciado por las ideas de su contemporáneo, el filósofo Giovanni Batista Vico<sup>282</sup>.

El hecho de que Antonio Vivaldi brindara a sus alumnas composiciones con todos estos elementos retóricos, los cuales, sin duda, enriquecían su discurso musical en los espectáculos de La Piedad, puede dar una idea de hasta qué punto confiaba y creía en las capacidades intelectuales e interpretativas de su orquesta femenina, lo cual respalda la

---

<sup>282</sup> José Luis Pérez de Arteaga (Coord.), “Antonio Vivaldi”, Enciclopedia Salvat de *Los Grandes Compositores*, Tm. 1, Salvat, México 1983, p. 35.

hipótesis propuesta en esta tesis respecto de la relación establecida entre su genialidad compositiva y el virtuosismo de las huérfanas músicos.

Se conoce que lo acontecido en los *ospedali* se convirtió en un verdadero referente en la pedagogía musical, y no solo en esa esfera, sino también en el mundo de la composición y la ejecución instrumental. Debido a las reestructuraciones y aportaciones que se hicieron en torno a las formas musicales, se redefinieron las pautas para la creación musical. De igual manera, es asombroso comprobar cómo, gracias a lo anterior, estas instituciones lograron sobrevivir y gozar de esplendor, pese a que la economía de Venecia comenzaba a decaer.

Tomando en cuenta que los ingresos de esos centros se debían en gran medida a las ganancias obtenidas en los conciertos que organizaban, junto a las aportaciones de sus patrocinadores y benefactores, es evidente que la música jugó un papel fundamental tanto en pro de su economía interna como en la de la propia ciudad. El hecho de que los ensambles estuvieran conformados enteramente por mujeres llamaba la atención del público, el cual, embelesado por las interpretaciones de estas, e incentivado por la curiosidad y el morbo que provocaban las jóvenes enclaustradas, no perdía la oportunidad de presenciar tal fenómeno musical, dejando así buenos dividendos.

Con posterioridad, el modelo estructural de los *ospedali* italianos se exportó a otros países, con el fin de replicar la excelencia con la que tan orgánicamente funcionaba esta alianza pedagógico-musical. Uno de los primeros ejemplos de esta incorporación se dio en Alemania, donde se inició un proyecto similar de orfanatos, los cuales brindaban educación musical, además de otros servicios, siguiendo la pauta del sistema italiano. Vanessa Tonelli, en su trabajo acerca de la mujer y la música en los hospicios venecianos, expresa la posibilidad de que el joven Johann Sebastian Bach pudiera, incluso, haber recibido instrucción musical en algún lugar de acogida semejante, al haber quedado huérfano a los diez años<sup>283</sup>.

Otro notable caso que intenta reproducir el modelo de los *ospedali*, tomándolo como referente de la pedagogía musical, se registra en Inglaterra, ya que en 1773 el historiador musical inglés Charles Burney, al regresar de un largo viaje por varias localidades europeas (entre ellas Venecia), regresa a su país de origen con la convicción de abrir un conservatorio

---

<sup>283</sup> Vanessa Tonelli, *Women and music in the venetian ospedali*, Thesis-Master of Arts, Michigan State, University, Michigan, 2013, p. 70.

con las características de los establecimientos italianos. Burney destaca también la importancia de fundar institutos musicales para ambos sexos, basadas en los modelos educativos de Nápoles y Venecia. Propone, igualmente, que estas escuelas deben ser de carácter público, y aunque no logra en vida este objetivo, años más tarde, en 1822, se abrirá en Londres la Royal Academy of Music, siendo la primera escuela musical que acepta estudiantes femeninos y masculinos, proveyéndoles de una educación integral basada en los modelos de Italia, tal como Burney había soñado<sup>284</sup>.

Otro ejemplo más de centros musicales que nacen a partir de este modelo es el caso del *Ordentliche Singschule Nach Art Deritalienischen Konservatorien*, institución musical fundada en 1804 por Carl Zelter, maestro del brillante Félix Mendelssohn, quien, al igual que Vivaldi, es considerado uno de los más importantes compositores en el terreno violinístico, destacando por su innovación en la estructura del concierto moderno para violín. A partir de esta iniciativa, Zelter participará después en la fundación del *Leipzig Conservatory*, erigido en 1843<sup>285</sup>.

Con lo antes mencionado, se busca mostrar la relevancia estructural de estos modelos de educación musical, los cuales han sido precursores de los conservatorios profesionales de música en la actualidad, además de haberse convertido en un puente histórico que entrelazó figuras tan importantes para la música como Vivaldi, Bach y Mendelssohn.

Frente a la problemática actual que aqueja al sector musical respecto del poco o nulo presupuesto destinado al arte, el análisis del funcionamiento del proyecto social de los *ospedali* puede ayudar, salvando las distancias de sus coordenadas, a la elaboración de nuevas propuestas y alternativas para la creación de proyectos artísticos autosustentables. De igual modo, el análisis del desarrollo técnico en la pedagogía violinística intrínseca en la obra de Antonio Vivaldi puede ser un referente más valorado para la elaboración de nuevos planteamientos estructurales en el campo metodológico de la enseñanza musical.

Por último, debe reconocerse que, a pesar de los grandes avances en torno al estudio de la mujer y su aportación al desarrollo de las bellas artes, es necesario implementar acciones para actuar sobre los factores de género que han entorpecido el reconocimiento del papel de la mujer en el legado histórico-musical de la humanidad. Con esta investigación se ha podido

---

<sup>284</sup> Carlos Bologna, *La Gran Música*, Asuri, Barcelona, 1991, p. 51.

<sup>285</sup> *Ibidem*, p. 52.

vislumbrar que, aun cuando las alumnas del célebre Vivaldi tuvieron una participación relevante en la escena musical del barroco tardío, la información que puede encontrarse sobre ellas sigue siendo escasa en comparación con la de las figuras musicales masculinas de la época.

Así pues, queda pendiente aún mucho trabajo de indagación acerca del compositor Antonio Vivaldi y sus virtuosas alumnas, las huérfanas de *La Pietà*, cuyas aportaciones a la música continúan siendo todavía espejismos y sombras proyectadas por las rejas y celosías de su enclaustramiento, siendo apenas advertidas y vislumbradas por la investigación histórica y musical.

### **Referencias. Conclusiones**

- Bologna, Carlo, *La Gran Música*, Asuri, Barcelona, 1991.
- Pérez de Arteaga, José Luis, (Coord.), “Antonio Vivaldi”, *Enciclopedia Salvat de Los Grandes Compositores*, Tm. 1, Salvat, México, 1983.
- Tonelli, Vanessa, *Women and music in the venetian ospedali*, Thesis-Master of Arts, Michigan State, University, Michigan.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abe, G. M. “El nacimiento de una súper potencia, Venecia celebra 1600 años de su fundación”, *Revista Historia National Geographic*, 2021. En línea: [https://www.historia.nationalgeographic.com.es/a/venecia-celebra-1600-anos-su-fundacion\\_16568](https://www.historia.nationalgeographic.com.es/a/venecia-celebra-1600-anos-su-fundacion_16568). Consultado: 30 de abril 2022.
- Aceves, Octavio, *La Venecia de casanova*, Huerga y Fierro, Madrid, 2006.
- Ambrosiano, Aurelia, “I Vivaldi: una Familia di sonadori, barbieri e bandita”, *Studi vivaldiani*, No. 16, Instituto Italiano Antonio Vivaldi, Fondazione Giorgio Cini Venezia, 2016, pp. 33-52.
- Ammetto, Fabrizio, *Análisis técnico-instrumental y de la praxis ejecutiva en los conciertos para dos violines de Vivaldi*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2011.
- Baldauf-Berdes, Jane L., *Women musiciens of Venice: Musical Foundations, 1525-1855*, Oxford University Press, Oxford, 1993.
- Baldauf-Berdes, Jane L., y Joan Whittemore, *A Guide to Ospedali Research*, Pendragon Press, Maesteg, 2012.
- Barbier, Patrick, *La Venecia de Vivaldi. Música y fiestas barrocas*, Paidós, Buenos Aires, 2005.
- Bartolini, Donatella, “Bambini abbandonati a Venezia tra Ottocento e Novecento”, *Popolazione e Storia*, Vol. 2, No. 2, Forum editrice universitaria udinese, Udine, 2001, pp. 45-72.
- Bologna, Carlo, *La Gran Música*, Asuri, Barcelona, 1991.
- Caffi, Francesco, *Storia della musica sacra nella già Capella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, Venezia, G. Antonelli, 1854.
- Clarke, Paula C., “The Business of Prostitution in Early Renaissance Venice.” *Renaissance Quarterly*, Vol. 68, No. 2, Cambridge University Press and Renaissance Society of America, New York, 2015, pp. 419-464.
- Conoce la historia del primer gueto judío en Europa*. En línea: <https://www.edition.cnn.com/videos/spanish/2016/11/24/cnnee-pkg-ben-wedeman-gueto-venecia-judios-turismo-italia.cnn#:~:text=El%20primer%20gueto%20jud%C3%ADo%20dejud%C3%ADos%20de%20fuera%20de%20Italia>. Consultado: 2 de febrero de 2022.
- Cook, Susan C. and Judy S. Tsou (Edts.), *Cecilia Reclaimed : Feminist prespectives on gender and music*, Music Library Association, University of Illinois Press, Chicago, 1994.
- De Vries Meijer, Wietse, y Yadira Navarro Rangel, “Egresados universitarios y la equidad de género: evidencias de una exitosa revolución silenciosa”, X Congreso Nacional de Investigación Educativa, Veracruz, 2009, pp. 1-14.

- Di Crollanza, Giovanni Battista, *Dizionario Stórico-blasónico dele famiglie nobili e notable italiane estinte e Fiorentina*, Vol. I. Arnaldo Forni Editore, Bologna, 1886. Reimp. Universidad de Michigan, Ann Arbor, 1965.
- Dimicco, Francesca, *Historia de un carnaval*, VAI BEIT, portal italiano-chileno, Santiago de Chile, 22 de febrero de 2022. En línea: <https://www.vai.cl/historia-de-un-carnaval/>. Consultado: 26 de febrero de 2022.
- Di Monaco, Florindo, “Le putte di Vivaldi, stelle del settecento musicale veneziano”, *Vita-mine veganti*, Vol. 104, Roma, 6 de marzo del 2021. En línea: <https://vitaminevaganti.com/2021/03/06/le-putte-di-vivaldi-stelle-del-settecento-musicale-veneziano/> Consultado: 30 de septiembre 2023.
- Edwards, Rupert, *Vivaldi's women*, BBC Four, Reino Unido, 2006. En línea: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b0074sbz/>. Consultado: 2 de abril de 2023.
- El carnaval de Venecia, entre historia y modernidad*. En línea: [https://www.cultura.gob.mx/estados/saladeprensa\\_detalle.php?id=28269](https://www.cultura.gob.mx/estados/saladeprensa_detalle.php?id=28269). Consultado: 2 de febrero de 2022.
- Galibert, Léon *Historia de Venecia*, Librería Española, Imprenta de Luis Tasso, Barcelona, 1857.
- García del Busto, José Luis, “Formas musicales, El concierto grosso”, *Melómano Digital*, 2012. En línea: <https://www.melomanodigital.com/el-concerto-grosso/>. Consultado: 11 de julio 2023.
- Giazotto, Remo, *Vivaldi*, Nuova Accademia Editrice, Milan, 1965.
- Gillio, Pier Giuseppe, y Alessandra Bonomo, *Actividad musical en los hospitales de Venecia en el siglo XVIII: marco histórico y materiales documentales*, LS Olschki, Florencia, 2006.
- Grandes compositores de música clásica*, Planeta, Ciudad de México, 1994.
- Grosley, Pierre-Jean, *New observations on Italy and its inhabitants*, Vol. I, L. Davis and C. Reymers, London, 1769.
- Guía del Piccolo Museo Antonio Vivaldi*, Venecia, 2004.
- Hargreaves, David J., *Música y desarrollo psicológico*, Graó, Barcelona, 1998.
- Heller, Karl, *Antonio Vivaldi Té Red Priest of Vence*, Amadeus Press, Portland, 1997.
- Honolka, Kurt, *et alii, Historia de la música*, Edaf, Madrid. 1980.
- Horacio, *Sátiras*, (Javier de Burgos, Tm. III), Librería de D. José Cuesta, Madrid, 1844.
- López Cano, Rubén, *Música y retórica en el barroco*, Universidad Autónoma de México, México, 2010.

- Los siglos de oro de la cultura veneciana. Los ciudadanos del siglo XVIII*. En línea: <https://www.venicethefuture.com/schede/es/327-aliasid=327.htm>. Consultado: 3 de febrero 2022.
- Lupiáñez, Javier, *Descubriendo Vivaldi*, MusicaAntigua.com, 5 de febrero de 2020. En línea: <https://www.musicaantigua.com/descubriendo-vivaldi>. Consultado: 11 de agosto de 2022.
- Mallmann, Francis, “El chevalier servant: soldado del amor y la belleza, llevaba con cuidado y maestría su hacer señorial”, *La Nación*, Buenos Aires, 6 de noviembre de 2016.
- Máñez Champion, Samuel, *Vivaldi y la conquista de México: una verdadera tragedia musical*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Proceso, Ciudad de México. 2019.
- New Grove, Dictionary of music and musicians*, edited by Stanley Sadie, Tm. 10, Macmillan Publishers Limited, London, 1980.
- Nicol, Donald M., *Bizancio y Venecia: un estudio sobre relaciones diplomáticas y culturales*, University Press, Cambridge, 1988.
- Niero, Antonio, y Antonio Tommaseo Ponzetta, *La Pietà a Venezia. Guida alla Chiesa e Breve Storia dell'Istituzione*, Venezia Sacra, Venezia, 1988.
- Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- Online Etymology Dictionary*. En línea: <https://www.etymonline.com/es/word/conservatory/>. Consultado: 10 de mayo de 2023.
- Palacios, Rafael, “El oboe veneciano del siglo XVIII; introducción y trayectoria del oboe en la República veneciana”, *La palabra y el hombre*, No. 137, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2006, pp. 115-136.
- Pendle, Karin Anna (Ed.), *Mujeres y música: una historia*, Indiana University Press, Bloomington, 1991.
- Pérez de Arteaga, José Luis, (Coord.), “Antonio Vivaldi”, *Enciclopedia Salvat de Los Grandes Compositores*, Tm. 1, Salvat, México, 1983.
- Pérez Martín, Antonio, *Estudios de género aplicados a la música*, Universidad de Granada, Granada, 2021. En línea: <https://blogs.ugr.es/musicaygenero/la-educacion-musical-femenina-en-los-ospedali-venecianos-el-exito-de-las-figlie-del-coro/>. Consultado: 3 de marzo de 2023.
- Rosenthal, Margaret F., *The honest courtesan*, The University of Chicago Press, 1992.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Las Confesiones*, Garnier, París, 1921.

- Sadie, Julie Anne y Rhian Samuel (Eds.), *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, W. Norton & Company, New York / London, 1995.
- Sánchez, Laura A., *Botas de flores*, En línea: <http://botasdeflores.blogspot.mx/2012/10/venecia-capital-del-sexo.html>. Consultado: 1 de septiembre de 2021.
- Sánchez Nieto, Gloria Elsy, *Aproximación al pensamiento filosófico e histórico de Giambattista Vico*, (trabajo de grado), Universidad de La Salle, Bogotá, 2007.
- Selfridge-Field, Eleonor y Margherita Gianola, “La famiglia materna di Antonio Vivaldi”, *Studi Vivaldiani*, No. 15, Instituto Italiano Antonio Vivaldi, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 2015, pp. 13-53.
- Suleng, Kristin, “La mutación genética que hace que los pelirrojos perciban el ambiente de forma distinta”, *EL PAÍS*, 19 de agosto de 2018. En línea: [https://www.elpais.com/elpais/2018/08/17/buenavida/1534507016\\_216616.html?event\\_log=fa&o=cerrbuenavida&event=fa&prod=REGCRART&event\\_log=fa](https://www.elpais.com/elpais/2018/08/17/buenavida/1534507016_216616.html?event_log=fa&o=cerrbuenavida&event=fa&prod=REGCRART&event_log=fa). Consultado: 21 de julio de 2022.
- Tarabotti, Arcangela, *Siglo XVII*. En línea: <https://www.mujeresquehacenlahistoria.blogspot.com/2011/09/siglo-xvii-arcangela-tarabotti.html>. Consultado: 2 de febrero de 2022.
- Tassini, Giuseppe, *Curiosità Veneziane*, Filippi Editore, Venecia, 1964.
- Tommaseo Ponzetta, Antonio (Ed.), *La Piedad en Venecia. Arte, música y puericultura entre tradición e innovación*, Istituto Provinciale per l'Infanzia Santa Maria della Pietà, Venecia, 2009.
- Tonelli, Vanessa, *Women and music in the venetian ospedali*, Thesis-Master of Arts, Michigan State, University, Michigan, 2013.
- Van Boer, Bertil, *Historical Dictionary of Music of the Classical Period*. Scarecrow Press, Lanham, 2012.
- Venecia en los siglos XVII Y XVIII: la lenta decadencia*. En línea: <https://www.artehistoria.com/es/contexto/venecia-en-los-siglos-xvii-y-xviii-la-lenta-decadencia#:~:text=La%20lenta%20decadencia%20veneciana%20se,francesas%20entraban%20en%20la%20ciudad>. Consultado: 28 de diciembre de 2021.
- Venecia, viaje musical. Ospedali*. En línea: <https://veneciaviagemusical.wordpress.com>. Consultado: 22 de octubre de 2021.
- Vico, Giambattista, *Oraciones inaugurales. La antiqúisima sabiduría de los italianos*, Anthropos, Barcelona, 2002.

- \_\_\_\_\_, *Elementos de retórica: El sistema de los estudios de nuestro tiempo y principios de oratoria*, Trotta, Madrid, 2005.

-Wright, Eduard, *Some observations made in travelling through France, Italy, &c. in the years 1720, 1721 and 1722*, Vol.2, Gale ECCO, Print Editions, Londres, 2018.

## ANEXO

En este breve Anexo se presenta una serie de ilustraciones como ejemplo y complemento de lo expuesto en los capítulos anteriores y la finalidad de poner imagen a lo escrito. Varias son obras paisajísticas y retratos de figuras emblemáticas de la *Serenísima*, obras de grandes pintores venecianos, como Canaletto, Guardi, Tiepolo o Palma el Joven. También, se reproducen documentos relativos a familia de Antonio Vivaldi, dibujos del siglo XVIII y fotografías actuales de lo que ahora se supone fue la antigua ubicación del *Ospedale della Pietà*. Finalmente, se incluyen otras imágenes relativas a los huérfanos y huérfanas como recreación de lo que fueron sus vidas en La Piedad en el siglo vivaldiano.



**Fig. 1. “El retorno del Bucintoro el día de la Ascensión”.**  
**Giovanni Antonio Canal, *Canaletto*, 1732. Museo Nacional de Arte de Cataluña.**



**Fig. 2. “Dux Pietro Loredan suplicando a la virgen”. Jacopo Palma il Giovane, 1595. Palacio Ducal, Venecia.**



**Fig. 3. “El minué”. Giovanni Domenico Tiepolo, 1756. Museo Nacional de Cataluña.**



**Fig. 4. “Veronica Franco”, cortesana veneciana. Jacopo Comin, *Tintoretto*, 1575. Museo de Arte de Worcester.**



**Fig. 5. “Antonio Vivaldi”. Anónimo, 1723. Museo Internacional y Biblioteca de la Música, Palacio Sanguinetti, Bolonia.**

Ad in ottobre 1650  
 Dopo la solita publicatione in tre giorni  
 fecerai come appar nel libro delle scritte  
 fu contento marit. per il Sr. Gio: Battista del  
 Bonolo Cionci et suo braco la Sr. m.  
 Zanetta fia del Sr. And: Temporini  
 con il Sr. Camillo G. Negro Calicchio  
 di Regno di Napoli cui. doi della  
 notomia contin. et poi subito sposati  
 li sposi nella notomia Chiesia & il not.  
 Sr. Cionci, alla presenza dell' M.  
 Sr. Ido And: Miani fu deq. hui. della  
 Contea di S. Samuel, et di Sr. And: Balbi  
 Quarter della nostra terra onerati  
 per Sr. tutti li not. del sacro Consilio  
 di Trento, et sinodali.

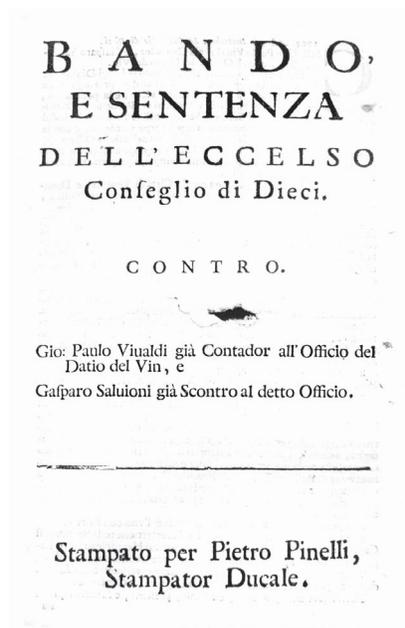
Fig. 6. Acta de matrimonio de Zanetta Temporini y Giovanni Camillo Calicchio (12 octubre 1650). Parroquia de S. Agnese, Registros Matrimoniales, Reg. 6, f. 216<sup>286</sup>.

In nota il Sr. Cionci  
 Sr. Cionci come con. la Sr. sep.  
 Sr. Cionci  
 Ad Anno Domini 1689 m. 1.  
 Sr. Zanetta fia del Sr. Gabriel Cionci  
 anni 10 inc. de Reum maligna, et  
 occidua in q. 8. med. Theraxi con  
 fu in nota et se separa il Sr.  
 Cionci ad S. Pietro. Sr. Cionci.

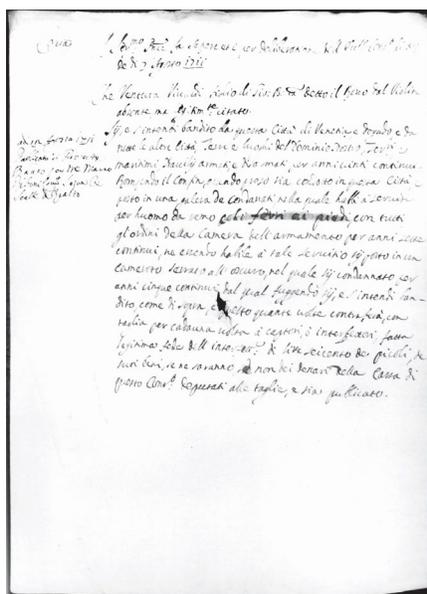
Fig. 7. Acta de defunción de Zanetta Temporini (1 de enero de 1689). Parroquia de S. Giovanni in Bragora, Registros de Difuntos, Reg. 15, f. 34<sup>287</sup>.

<sup>286</sup> Selfridge-Field, Eleonor y Margherita Gianola, -Selfridge-Field, Eleonor y Margherita Gianola, "La famiglia materna di Antonio Vivaldi", *Studi Vivaldiani*, No. 15, Istituto Italiano Antonio Vivaldi, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 2015, pp. 13-53.

<sup>287</sup> *Idem*.



**Fig. 8. Proclamación en contra de Giovanni Paolo Vivaldi y Gasparo Salvioni emitida el 9 de diciembre de 1703 y colocada en la escalinata del Puente de Rialto. Archivos Estatales de Venecia No. 77/2016<sup>288</sup>.**



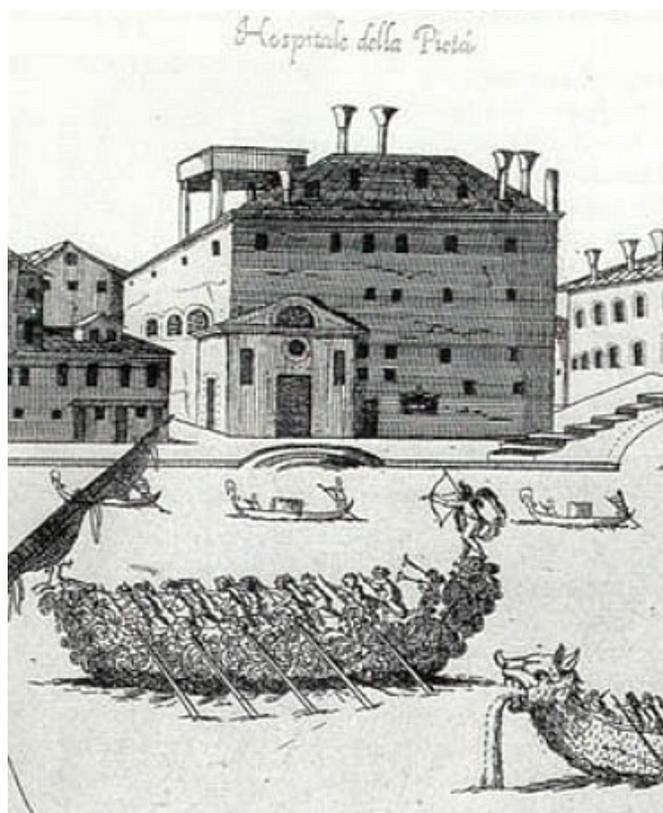
**Fig. 9. Proclamación en contra de Ventura Vivaldi emitida el 7 de agosto de 1711 y colocada el día 12 en la escalinata del Puente de Rialto. Archivos Estatales de Venecia No. 77/2016<sup>289</sup>.**

<sup>288</sup> Aurelia Ambrosiano, "I Vivaldi: una Familia di sonadori, barbieri e bandita", *Studi vivaldiani*, No. 16, Instituto Italiano Antonio Vivaldi, Fondazione Giorgio Cini Venezia, 2016, pp. 33-52.

<sup>289</sup> *Idem*.

12  
 Non si sapeva se i veneti si erano già divisi  
 che Iseppo Vivaldi solo habbia già del suo del abbate in dno  
 Abate non si nominava se si intendeva che lo stesso habbia  
 con il padre e figlio e lo mai l'abbate non si ha di  
 questo l'ordine di unio veneti e manini manly amari  
 A d. 13 maggio 1779 e diavran' per anni sei con un' un il miris e spumato  
 Per lo spumato del qual bando si manifesta l'una parte di cader in  
 di fatto per il nome di: e si può in ogni parte senza che lui nella  
 Leone del 1779 amali habbia a una parte una corona che molto  
 grande se si intendeva in una parte una corona che molto  
 e ciò non uolendo questa corona con agli di veni  
 e ogni di 100 di soldi di sua casa se ne saranno  
 se non del denaro del banco di casa alla parte di parti non  
 in una parte del banco di unione se senza che lui  
 non hanno la parte di unione sopra del banco di unione  
 se nel 1779 mesi uno si è di unione se senza che lui  
 con un' e ogni in con del banco di unione se si ha  
 con i suoi e si ha con unione se si intendeva  
 a parte

**Fig. 10.** Proclamación en contra de Iseppo Vivaldi, emitida el 11 de mayo de 1779, y colocada el día 18 en la escalinata del Puente de Rialto. Archivos Estatales de Venecia No. 77/2016<sup>290</sup>.



**Fig. 11.** *Il Pio Ospedale della Pietà* in Venice, prima della costruzione, all'inizio del XIX secolo, della facciata della chiesa sulla Riva Degli Schiavoni. Collezione privata, Venezia.

<sup>290</sup> *Idem.*



Fig. 12. *Riva Degli Schiavoni* con el Hospicio de La Piedad al fondo, siglo XVIII.



Fig. 13. Edificio actual del *Ospedale della Pietà*, Venecia. Fot. Loren Clark, 2011.



**Fig. 14. Fachada de la Iglesia de La Piedad, Venecia.**



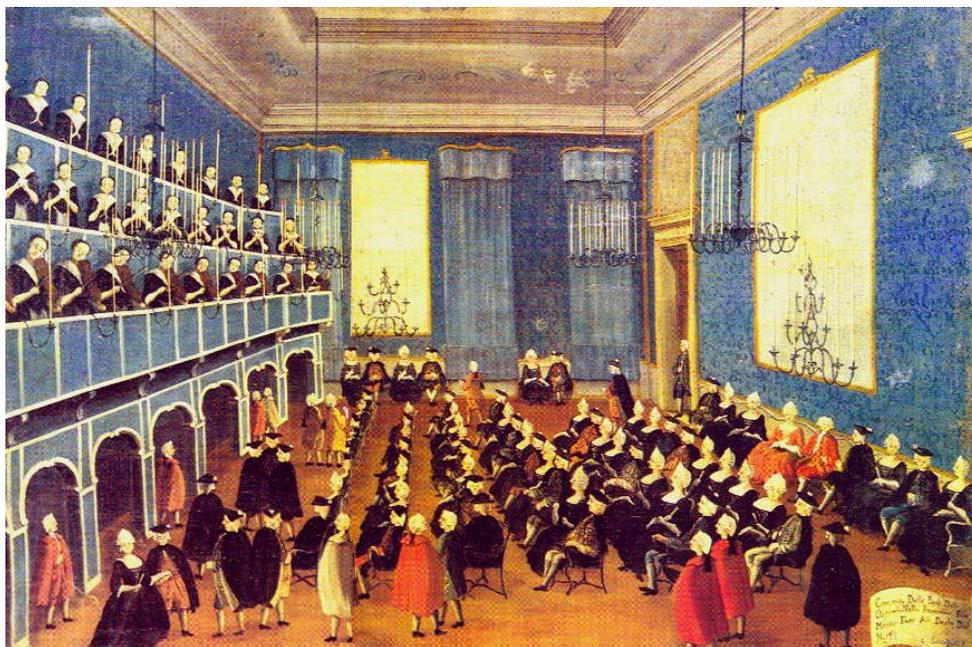
**Fig. 15. Interior de la actual Iglesia de La Piedad construida a mediados del s. XIV por el arquitecto veneciano Giorgio Massari.**



Fig. 16. Rejas del coro de la actual Iglesia de La Piedad, Venecia.



Fig. 17. “La cantata de las putas”, Giovanni Grevenbroch. Museo Correr, Venecia.



**Fig. 18. “La cantata de las huérfanas en el Casino dei Filarmonici”<sup>291</sup>, Gabriele Bella. Pinacoteca Querini Stampalia, Venecia.**



**Fig. 19. Concierto ofrecido por el Tsarevich Pablo de Rusia en honor de su esposa, la princesa María Fedorowna, en Venecia, en 1782. Francesco Guardi (s.d.), Pinacoteca de Munich.**

<sup>291</sup> Este concierto lo reproducirá también Francesco Guardi; *Vid.*, Fig. 18.



Fig. 20. La vestimenta de las *figle dei coro* de La Piedad. Museo de La Piedad, Venecia.



Figs. 21 y 22. Grabado y dibujo coloreado hospicianas.



**Fig. 23. Muro del antiguo Hospicio de La Piedad en Venecia, en donde estaba “la rueda de los expósitos”.**



**Fig. 24. Placa con inscripción epigráfica sobre los restos de un hueco en donde estuvo la rueda o torno de los expósitos, que traslada una bula del Papa Pablo III contra los que, teniendo medios económicos, abandonen a sus hijos<sup>292</sup>. Fot. Giovanni Dall’Orto (2007).**

<sup>292</sup> “Fulmina el Señor Dios con maldiciones y excomuniones a aquellos que envían o permiten que envíen a sus hijos e hijas legítimos como naturales a este Hospital de La Piedad teniendo el modo y la facultad de poderlos criar, estando obligados al resarcimiento de todos los daños y gastos hechos por ellos no pudiendo ser absueltos si no los satisfacen, como claramente aparece en la bula de Nuestro Señor el Papa Pablo Tercero fechada el 12 de noviembre de 1548” (Trad. Paola de Jesús Pacheco Vega).



Fig. 25. Entrada del antiguo Hospicio de La Piedad, Venecia.

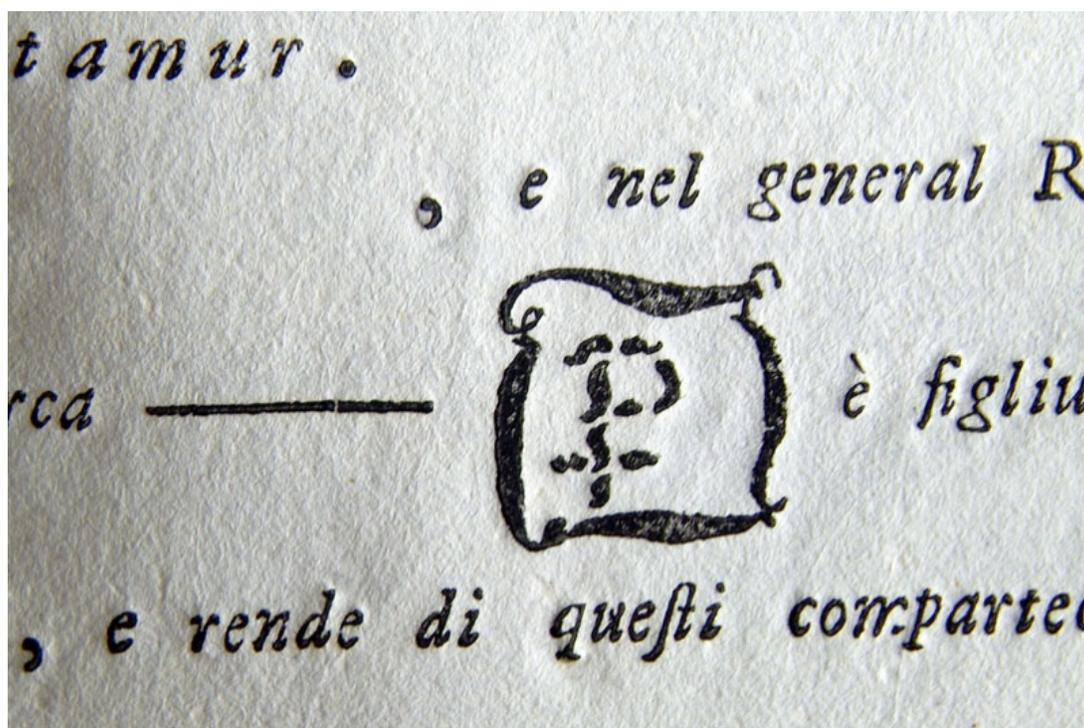


Fig. 26. Marca hecha con hierro candente con la que, supuestamente, se identificaba a los niños depositados en La Piedad.



**Fig. 27.** Mitad de una estrella atada al cuello de un niño abandonado por sus padres en el *ospedale*, guardando ellos la otra mitad como medio de reconocerlo si en un futuro llegasen a reclamarlo.



**Fig. 28.** Escrito identificativo y mitades de naipes dejados con los niños entregados al *ospedale* para reconocer su filiación.



**Fig. 29. Placa conmemorativa del trabajo de Vivaldi en el *Ospedale della Pietà*, ubicada ahora en la fachada del Hotel Metropole, Venecia.**