



Niños caponados: o início de uma prática vocal de origem ibérica
Niños caponados: el inicio de una práctica vocal de origen ibérica
Castrated children: the beginning of a vocal practice in Iberian Peninsula

Kristina AUGUSTIN¹

Resumen: Este artículo tiene como objetivo tratar y aclarar algunas cuestiones sobre los castrati, cuestión cronológica sobre el comienzo de la práctica de la castración con el objetivo de música en Europa, así como la migración existente en particular entre España e Italia en la primera mitad del siglo XVI.

Palabras-clave: Castrati – Capón – Castración – La práctica vocal – Música Antigua.

Abstract: This article is intended to address and clarify some issues about the castrati, the chronological question about the beginning of the practice of castration with musical objective in Europe as well as the existing migration particularly between Spain and Italy in the first half of the sixteenth Century.

Keywords: Castrati – Capon – Castration – Vocal practice – Early Music.

ENVIADO: 9.10.2015
ACEPTADO: 11.11.2015

I. Introdução

Os *castrat*² estiveram presentes na vida musical europeia durante aproximadamente 300 anos (1550-1850) nos palcos europeus (ROSSELLI, 1988: 143) e ainda mais

¹ Coordenadora do *Centro de Estudo e Iniciação Musical* (CEIM) da Universidade Federal Fluminense (UFF): <http://ceimuff.blogspot.com.br>. E-mail: krisaugustin@outlook.com.

² Plural da palavra italiana *castrato*. Refere-se única e exclusivamente a membros de uma coletividade masculina que foram castrados com o objetivo da preservação da voz aguda infantil, visando uma carreira musical. Castrato (i), evirato(i), capon, caponcillos, capado, niños caponados, míseros, tipples, falsetistas, dessus mués, sopranista, kastrat, são alguns dos vocábulos nas diversas línguas utilizados

tempo, cerca de 466 anos (1456-1922) no seio da Igreja Católica.³ Esse grupo de cantores profissionais exerceu um grande impacto na história da música vocal entre o século XVI e final do século XIX, assim como no desenvolvimento da ópera e na evolução da técnica vocal.

“Como julgar uma intervenção médica que influenciou toda a música ocidental durante mais de dois séculos, quando nos sentimos tão longe das razões que prevaleciam na era barroca?” (BARBIER, 1993: 1). Aos olhos de uma sociedade do século XXI, a castração⁴ parece ser um procedimento terrível e desumano, mas essa prática surgiu e se estabeleceu desde a Antiguidade, constituindo um grupo de homens castrados e cultos, muitas vezes grandes militares e filósofos que normalmente estavam a serviço do Estado ou da Igreja.

A intervenção cirúrgica, que ocorria no menino entre oito a doze anos⁵, tinha como objetivo inibir a produção do hormônio masculino, a testosterona, a fim de evitar a mudança de voz na fase da puberdade, ou seja, a voz não baixava uma oitava ou ainda, como se diz hoje: a voz não engrossava (BARBIER, 1993: 13; MELICOW, 1983: 748). Essa cirurgia preservava a voz aguda cuja extensão vocal corresponde hoje à das vozes femininas (soprano, mezzo soprano ou contralto).

Normalmente, após a mudança de voz, a laringe do homem desce, dando origem a uma angulação mais conhecida como pomo de Adão. Mas no caso dos *castrati* não ocorria esse abaixamento de modo que as pregas vocais (cordas vocais) permaneciam mais próximas das cavidades de ressonância reforçando ainda mais a voz clara e brilhante. Do ponto de vista ósseo e dimensional, a laringe dos *castrati* se assemelhava

para nomear os *castrati*. Em português a palavra mais apropriada é castrado, mas no âmbito da música é comumente utilizada a expressão italiana *castrato* (i).

³ Os *castrati* Antonio Cortis e Johannes de Ponte são os primeiros cantores que se tem registro de contratação em 1456 na capela papal. Já o último *castrato* que trabalhou no Vaticano foi o italiano Alessandro Moreschi que faleceu em 1922.

⁴ Castração é um ato de mutilação sexual em que se incapacita o homem ou a mulher de reproduzir sexualmente e suprime seu aporte de hormônios sexuais. Na Antiguidade, a castração em homens consistia na extirpação dos testículos ou na remoção de todo órgão externo masculino, denominada emasculação.

⁵ Angus Heriot defendeu que a cirurgia deveria ser entre sete e nove anos, enquanto Scholz proclamou que deveria ser entre oito e doze anos. Historiadores modernos alegam que nos séculos XVII e XVIII a idade da puberdade era mais tardia, em torno dos dezessete anos de idade, devido a questões nutricionais, e por essa razão o menino poderia ser castrado com uma idade mais avançada (SOWLE, 2006: 25).

à da mulher, mas conservava também a posição, a forma e elasticidade da laringe infantil. Essa laringe híbrida alcançava o seu desempenho máximo graças a um paciente trabalho vocal de anos, com uma média de quatro a seis horas de estudo diária (BARBIER, 1993: 14).

Quando o *castrato* chegava à idade adulta, as particularidades que mais se destacavam eram a sua voz que permanecia aguda a semelhança das mulheres, a pilosidade era quase nula como ausência de pelos e de barba (BARBIER, 1993: 11; SOWLE, 2006: 17). O corpo desenvolvia-se como de um homem adulto, aumentando o tórax e a capacidade pulmonar que dotavam os *castrati* de uma considerável reserva de ar, possibilitando-os à execução de longas frases musicais. Um maior desenvolvimento da massa muscular fazia com que ganhassem potência vocal, ou seja, um volume superior ao do volume das mulheres.

Além desses aspectos físicos, nas instituições religiosas ou conservatórios musicais, os *castrati* conquistavam um alto nível técnico devido a uma intensa e longa formação musical que os distinguiu dos outros músicos. Todos esses elementos reunidos em um só corpo tornavam o cantor *castrato* um profissional extremamente bem preparado, com uma voz rara e, por essa razão, tão requisitada pela Igreja ou pelo Estado.

II. Motivos para a castração

A prática da castração ocupou um lugar de destaque sob o cristianismo e a forma de castração e os motivos para tal podiam variar de uma sociedade para outra. Em linhas gerais, homens e meninos foram castrados segundo quatro grandes vertentes: questões judiciais (punição), motivação religiosa, recomendações médicas e motivação musical.

No âmbito judicial, a castração como forma de castigo talvez seja a mais antiga. Foi praticada principalmente no contexto de vingança e punição para o adultério ou um grande crime de transgressão à ordem social. Era ainda utilizada para humilhar e torturar prisioneiros capturados em guerra ou como demonstração de poder (BARBIER, 1993: 7; FROSCH, 2006: 595; RINGROSE, 2007: 497).

A prática da castração por motivação religiosa ou até mesmo pessoal sempre esteve presente na mitologia assim como na história social do homem desde o Egito antigo. Acreditava-se que os deuses interferiam diretamente nos assuntos humanos e que era necessário acalmá-los por meio de rituais de sacrifícios. Esses rituais desempenharam

um importante papel na formação da relação entre o homem e o divino. Tanto na Índia, Ásia, Egito, assim como em relatos encontrados em fontes gregas e romanas, acreditava-se que a prática da castração era uma maneira de fertilizar a deusa da terra – Gaia – que dava vida a todos (RINGROSE, 2007: 495). Dava-se um órgão, o da reprodução, em troca de obtenção de uma graça maior, em troca da fertilidade da terra, do controle das forças do mal, a favor de um bem maior para uma comunidade.⁶ Acredita-se que foi através do culto da Deusa Cibele, introduzido em Roma por volta de 204 a. C, que a prática da castração tenha sido mais difundida e intensificada na Europa.

Na Medicina, a castração era recomendada, na maioria dos casos, como terapia curativa ou preventiva. O físico espanhol Juan Huarte y Navarro (c. 1530-1592) encontrou nos tratados medievais de Medicina a confirmação dos benefícios terapêuticos da castração contra doenças como a lepra, a hérnia, a epilepsia, a gota e certas doenças inflamatórias (BARBIER, 1993: 7; FELDMAN, 2007: 10; FROSCHE, 2006: 595, GERBINO, 2004: 349; RINGROSE, 2007: 18).

A prática da castração foi reconhecida oficialmente pela medicina acadêmica, mas a cirurgia em si, na maioria das vezes, não era realizada pelos médicos da época, raros e caros, e sim pelos barbeiros cirurgiões. Esses barbeiros, que também atuavam como médicos da população local eram homens sem formação acadêmica e quase sempre trabalhavam de forma empírica curando feridas, extirpando membros e preparando unguentos (GERBINO, 2004: 349). A operação com finalidade musical parece ter sido relativamente segura, até mesmo porque era uma prática rotineira na época e a recuperação levava cerca de treze dias (ROSSELLI, 1998: 151-152).⁷

⁶ Dentre vários mitos, vale citar o de Isis e Osíris que aborda a questão da emasculação de Set. O mito de Semíramis e seu forte envolvimento com a comercialização de eunucos como, por exemplo, a venda de cerca de 500 jovens castrados aos Persas para servirem como escravos (SCHOLZ, 2001: 73). Destaca-se igualmente o episódio dos amores de Agdístis e Átis, inserido no complexo mítico associado ao culto de Cibele que deu grande proeminência ao terceiro dia da festa, chamado *Dies Sanguinis*. Cantos e lamúrias misturavam-se e, num frenesi religioso, os jovens se feriam com facas e alguns se castravam frente à imagem da Deusa. Após a automutilação, os seguidores de Cibele se tornavam *Galli* ou sacerdotes-eunucos (RINGROSE, 2007: 499; SCHOLZ, 2001: 99).

⁷ A castração total ou emasculação representava a retirada de todo o aparelho sexual masculino. Essa cirurgia provocava uma lesão muito grande e o número de mortes era muito alto. Na cirurgia com finalidade musical não era necessário retirar o pênis. Normalmente um ou os dois testículos eram removidos ou cordão espermático poderia ser cortado.



COSTA, Ricardo da, SALVADOR GONZÁLEZ, José María (coords.). *Mirabilia 21 (2015/2)*
Medieval and early modern Iberian Peninsula Cultural History (XIII-XVII centuries)
Cultura en la Península Ibérica Medieval y Moderna (siglos XIII-XVII)
Cultura na Península Ibérica Medieval e Moderna (séculos XIII-XVII)

Jun-Dez 2015/ISSN 1676-5818

No âmbito da Música, não se pode, contudo, especificar quando exatamente a prática da castração foi utilizada com finalidade exclusivamente musical ou quando se começou a utilizar a voz aguda dos homens castrados. A tradição no emprego das vozes masculinas no cerimonial religioso nos remete aos primórdios da história da própria Igreja e do desenvolvimento da música religiosa que, inicialmente, não se utilizava de instrumentos e contava exclusivamente com as vozes masculinas como solistas e no coro (SCHOLZ, 2001: 272).

Existem evidências da utilização de cantores castrados nas igrejas bizantinas no século V. A partir do século X, cada vez mais foram encontradas menções a esses cantores, e os registros do século XII demonstram que muitos dos cantores profissionais na igreja de Hagia Sofia eram cantores castrados (MORAN, 2002: 99).⁸

Os estudos realizados pelo musicólogo espanhol Angel Medina comprovaram que na região do Mediterrâneo a prática da castração foi muito realizada, principalmente no território que hoje conhecemos como Espanha. A utilização das vozes dos *castrati* na arte musical de forma profissional é própria da civilização ocidental, da tradição católica no início do século XVI (MEDINA, 2001: 47).

IV. O início de uma prática vocal: a origem ibérica

O final do século XV e início do século XVI foi um período comumente descrito como a época das “novas monarquias” na Europa, uma época em que monarcas buscavam consolidar o poder de seus reinos (ELLIOTT, 2005: 41). Seguindo os ideais de seu tempo, certamente a criação de um Estado unificado e centralizado sob o controle real era o grande objetivo do governo espanhol. A política adotada pela coroa espanhola sob o reinado dos Reis Católicos conseguiu elevar a Espanha a uma esfera de respeito e grandeza, colocando-a no centro do poder político europeu, alcançando uma hegemonia militar e política (CHASE, 1959: 16).

Seu poderio não só foi percebido pelas conquistas territoriais, poder econômico, política externa, mas também em cada detalhe da vida cotidiana. O momento de expansão máxima e consolidação da política do Estado coincidem com o período conhecido como *Siglo d'oro* da música espanhola e da sua forte influência, principalmente na Itália (SUBIRÁ, 1978: 521-522).

⁸ Através do estudo da notação bizantina, das crônicas e tratados, Neil Moran pode confirmar a existência de vozes masculinas muito agudas, com solos ricamente ornamentados e que somente um *castrato* teria capacidade de cantar (MORAN, 2011: 99-112).

Nesse período de tantas reformas, a estrutura litúrgica musical das catedrais espanholas e mosteiros não poderiam ficar incólumes: estas também sofreram reformas internas no âmbito musical em meados do século XV. A estrutura hierárquica previa um Mestre de Capela, figura central que organizava as atividades musicais, o organista e os cantores.

Em relação ao canto, estabeleceu-se que os cantores seriam agrupados em quatro grandes regiões sonoras: baixos, tenores, altos e *tiples*⁹ (MEDINA, 2001: 41), formando a base do quarteto vocal. A partir dessa organização interna, a polifonia vocal religiosa ibérica começou a ganhar maior dimensão e necessitava de cantores masculinos para executar as vozes agudas, com extensão vocal mais ampla e melhor domínio técnico.

Como a Igreja Católica não admitia a presença das mulheres no serviço religioso, não permitia que pregassem ou que cantassem no coro da igreja, “Mulier taceat in ecclesia” (BARBIER, 1993: 102; GERBINO, 2004: 307; FROSCHE, 2006: 596; ROGERS, 1919: 414; SOWLE, 2006: 9) a solução inicialmente encontrada foi a utilização das vozes masculinas: as vozes dos falsetistas¹⁰ e dos *niños enteros* ou *caponados*,

Na época, a extensão vocal dos falsetistas não era muito grande, fixava-se na região do que hoje chamamos de contralto ou mezzo soprano (GERBINO, 2004: 307; ROSSELLI, 1988: 147-148), pareciam não possuir um alto padrão técnico-vocal e o timbre não agradava muito. O músico e teórico Frei Pablo Nasarre (1650-1730) definiu como voz violenta e desagradável ao ouvido (MARQUEZ, 2008: 03).

Já as vozes dos *niños enteros* eram bastante estimadas, mas levavam cerca de seis anos para serem educados e treinados e quando começavam a apresentar um bom desenvolvimento vocal, ocorria a mudança de voz e todo o investimento técnico musical era perdido, gerando um problema contínuo para as dioceses na procura de novas vozes agudas (SOWLE, 2006: 09).

⁹ O termo *tiple* (s) ou *triple* foi muito utilizado na Península Ibérica para designar a voz mais aguda (soprano) de uma peça vocal polifônica. Frei Pablo Nasarre (1650-1730) em sua obra *Escuela de Música según la práctica moderna* (1723-1724), explicou que o *tiple* era uma voz própria dos meninos entre oito a quatorze anos, das mulheres e dos eunucos ocidentais (MARQUEZ, 2008: 03).

¹⁰ Os falsetistas eram cantores adultos que alcançavam o registro agudo utilizando uma técnica chamada de falsete. Através do estudo, o cantor controla a zona de passagem da região aguda em voz plena para os correspondentes em falsete, alcançando a região ou tessitura das vozes femininas. A partir do século XX, o cantor que domina essa técnica ficou mais conhecido como contrateno.

O menino castrado era um excelente investimento: recebia educação musical com a vantagem de que sua voz não mudaria, permaneceria aguda como a de um jovem até a idade avançada. Portanto, na busca de uma solução para resolver essa questão vocal, a incorporação das vozes dos meninos castrados foi considerada, na época, como a melhor solução.

O desenvolvimento da arte musical, mais particularmente o da polifonia, uniu os cantores numa autêntica escola e centro de desenvolvimento musical. Dentro dessa organização, as vozes de soprano e contralto infantis se tornaram uma peça fundamental para a grandeza e qualidade de desempenho do canto litúrgico nas dioceses espanholas.

Ao que tudo indica o maior centro de castração na Espanha foi a região de Navarra.¹¹ Sempre que possível os cabidos, que possuíam uma rede de informações buscavam diretamente em Navarra cantores castrados, optando pelos cantores mais jovens, menores de 30 anos, fase em que estavam com melhor desenvolvimento vocal e poderiam trabalhar ainda por muitos anos:

[...] Que o Chantre escreva a um tiple de Palencia, porque dizem que há um ali [naquela cidade] e que não passando dos trinta anos, venha a ser ouvido. (Actas Capitulares. L-131, sesión 05/05/1711, folio 84v, *apud* MEDINA, 2001: 74).¹²

A procura de cantores com vozes agudas para realizar a voz do soprano, foi uma tônica geral nas catedrais espanholas. Nos registros de várias igrejas encontramos relatos da dificuldade em se encontrar bons *tiples*. As igrejas elegiam um representante do cabido, que poderia ser um cantor ou um professor, que viajava pelas cidades da Península Ibérica na busca de meninos com um bom potencial vocal. Para recrutar os meninos especialmente destinados ao canto, os professores realizavam grandes viagens fora de sua região:

Para recrutar os “Seises” ou “cantorcicos”, especialmente destinados ao canto, os professores realizavam grandes viagens fora de sua região [...] Devido ao freqüente “vagar” dos professores e dos cantores para as mais remotas capelas e regiões, sabiam muito bem onde havia Seises com “boa voz”. No entanto, a admissão estava reservada

¹¹ Medina justifica essa afirmativa utilizando-se inclusive de ditos populares e fontes literárias. Faz alusão a Francisco Gregorio de Salas que em seus poemas reforçou a visão das aptidões castradoras dos homens de Navarra (MEDINA, 2001: 74).

¹² “Que el sochantre escriba a Palencia a un tiple que se dice que hay allí para que no pasando de treinta años venga a ser oído”.

ao Cabido [conselho catedralício], através de uma audição para julgar as habilidades: ouvido e voz [...] ¹³ (SCHMITT, 2000: 07).

Para ser aceito no colégio ou escola de uma catedral, o jovem cantor deveria se submeter a várias provas, mas a maior exigência para ser admitido era a de possuir uma boa voz e condições para aprendizagem de música. Na primeira prova, *Sufficiencia scientiae*, verificava-se se o jovem tinha algum domínio na escrita e leitura; na segunda prova *Vita et moribus*, era averiguada a conduta pessoal do menino e a retidão de caráter de seus pais; na terceira, *Puritate sanguinis*, voltava-se para a questão da “pureza do sangue”, ou seja, se o menino tinha algum antecedente árabe e a quarta e última, *Integra salute*, consistia de um exame médico para verificar se o menino tinha alguma enfermidade contagiosa, mutilação grave ou defeito físico horrendo ¹⁴ (MARTÍNEZ, 2007: 08).

Após o rigoroso exame, podiam ser admitidos os *niños enteros*, aqueles que não eram castrados, e deveriam ter no máximo nove anos e os *niños caponados*, os castrados, que poderiam ser maiores de idade, pois tinham a vantagem de não mudar de voz (SCHMITT, 2000: 10). Os *niños de coro* viviam em internato comunitário e eram criados por um adulto que exercia a função de pai e professor.

A partir do século XVII, a coroa espanhola começou a enfrentar um período de forte recessão econômica devido à diminuição da mineração nas colônias, ao predomínio comercial inglês e à Guerra da Sucessão Espanhola. Foram anos de fome e escassez para a maioria da população. Por essa razão, mesmo que a vida de um *niño cantorvico* fosse bastante difícil e dura, deve-se considerar que, se ele conseguisse ter um bom rendimento nos estudos, teria um cargo vitalício. Esse era um dos motivos que movia as famílias a castrarem um filho.

¹³ “Para reclutar a los 'seises' o 'cantorcicos', especialmente destinados al canto, hacían los maestros grandes viajes fuera de su circunspección [...] Debido al frecuente 'vagar' de los maestros y de los cantores por las más apartadas capillas y regiones sabían todos muy bien dónde había seises con 'buenas voces'. Sin embargo, su admisión estaba reservada al cabildo, previa una audición a fin de poder juzgar sobre sus aptitudes: oído y voz [...]”.

¹⁴ A esse respeito deve ser lembrado que os cabidos espanhóis invariavelmente admitiram como coristas e solistas os cantores castrados. Muitas famílias alegavam que a criança havia sido submetida à cirurgia da castração por recomendações médicas. Esse argumento era suficiente para a Igreja Católica que assumiu um posicionamento dúbio: negava e proibia qualquer tipo de mutilação grave, mas por outro lado aceitava abertamente os *caponillos*.

Muitos meninos não aguentavam o rigor do internato e dos estudos e fugiam. Outros tinham a saúde debilitada ou não atingiam um bom desempenho nos estudos e também eram retirados da escola (BROOKS, 1988: 106). Nos livros de registros encontramos muitas queixas dos mestres de Capela, responsáveis pela educação dos *ninõs*, principalmente relativas aos problemas de insubordinação que geralmente acabavam em expulsão.

Tabela 1: Jornada diária dos *ninõs de coro* (SCHMITT, 2000: 10)

5h30 - abril a outubro 6h30 - outubro a abril	Horário para despertar. Classe (aula) de latim
7h30	Café da manhã. Uma vez terminado, caminhavam com o professor de música ao Palácio para cantar no ofício matinal
9h-11h	Classe (aula) de música com aulas teóricas, aulas práticas, estudo do repertório sacro vocal e aulas de canto.
12 horas	Almoço.
13h -15h	Siesta (pausa), momento de recolhimento;
15 -16 h	Aula para os que necessitavam melhorar o latim ou redação.
16h - 19 h	Classe de música para exercitar o contraponto ou estudar os madrigais.
19h - 20h	Continuação da aula de música da parte da manhã, quando o professor corrigia os exercícios.
20 h	Jantar
21h	Ida ao oratório com o Reitor para rezar o rosário.
22h	Horário de recolher, dormir.

Especificamente na Espanha verificou-se e concluiu-se que os meninos eram recebidos, educados e empregados em várias tarefas no âmbito interno e organizacional das Catedrais. Quando esses meninos atingiam a fase adulta, as igrejas possuíam um corpo eclesiástico altamente preparado e com um nível musical de excelência. Bernadette Nelson apresenta quatro divisões nos grupos de meninos: *Cantorvicos*: meninos cantores; *Moços de Capilla*: meninos que auxiliavam na preparação do altar; *Moços de Oratório*: meninos que auxiliavam no oratório do rei e serviam à sua mesa nos jantares públicos; *Moço de Limosna*: meninos responsáveis em recolher as sobras de pão para doar aos pobres e necessitados (NELSON, 2000: 171).

Além desses quatro grupos, é pertinente incluir os *Seises de Sevilla*. A primeira evidência da dança dos *Seises* data do ano de 1508, com o registro do pagamento de *Cantorvillos* que cantaram e dançaram na procissão de *Corpus Christi* (TREND, 1921: 19). Inicialmente esses meninos faziam parte do coro polifônico cantando nas vozes



COSTA, Ricardo da, SALVADOR GONZÁLEZ, José María (coords.). *Mirabilia 21* (2015/2)
Medieval and early modern Iberian Peninsula Cultural History (XIII-XVII centuries)
Cultura en la Península Ibérica Medieval y Moderna (siglos XIII-XVII)
Cultura na Península Ibérica Medieval e Moderna (séculos XIII-XVII)

Jun-Dez 2015/ISSN 1676-5818

superiores, sendo que alguns começaram também a dançar nos autos e nas festas de Natal e Páscoa¹⁵, sob o olhar vigilante do mestre de capela e compositor Francisco Guerrero (1517-1599).

Nem sempre os registros especificam claramente a condição física do menino cantor, porém, nem todo menino que cantava no coro a voz aguda era castrado. Por outro lado, os cabidos das igrejas com maior poder aquisitivo preferiam meninos castrados geralmente nomeados *capón*, *caponcitos* ou *caponcillos*.

Durante o século XVI, constatou-se que os meninos do coro começaram a viver sob a tutela do *maestro de capilla* (mestre de capela) em uma casa ao lado da catedral. Verificou-se que essas crianças se beneficiaram mais tecnicamente e eram dotadas de um conhecimento musical mais sólido. Uma das mais antigas escolas do reino de León, situada em Tarragona e fundada em 1187 sob o nome de *Scolas de Salms i Cant*, registrou em 1525 a substituição do *chantre* (dirigente do coro) pelo mestre de capela no ensino e preparo dos meninos de coro (MARTÍNEZ, 2007: 03).

A partir de então, essa prática foi se difundindo para as outras dioceses como, por exemplo, as de Vich, Urgel, Solsona ou Barcelona, onde eram constantes as escolas de canto para meninos em suas catedrais. Na arquidiocese de Zaragoza, a catedral de Pamplona, Calahorra, Huesca, Tarazona, que no século XIV são mencionadas como as metrópoles eclesiásticas, também mantinham as suas antigas escolas medievais de canto litúrgico sob a direção do mestre de capela.

A existência de vários centros de formação musical para os meninos, desde o século XII, e a criação do *Colegio de Infantes para niños* no século XVI, demonstram que nas diversas dioceses espanholas havia uma preocupação e consciência por partes dos cabidos da necessidade de preparação intelectual, técnico musical e humana desses meninos que foram figuras centrais no culto e na música das catedrais espanholas.

¹⁵ Essa prática foi preservada e é repetida todos os anos na catedral de Sevilha. Na atualidade são em número de dez os meninos que dançam diante do Santíssimo. *Internet*, <http://youtu.be/wnxmWSf-OPs> e http://youtu.be/r2kUVVhkK_Q.

Imagem 1



Meninos cantores. Detalhe da obra “Cantoria di Luca della Robbia”, esculpida no coro da *Catedral de Santa Maria del Fiore*, em Florença e hoje preservada no *Museo dell’Opera del Duomo*.

A procura de cantores com vozes agudas para realizar a voz do soprano, foi uma tônica geral nas catedrais espanholas. Nos registros de várias igrejas encontramos relatos da dificuldade em se encontrar bons *tiples*. No caso específico das Catedrais menos abastadas, como a de Zamora, que não contava com um grande recurso econômico, a dificuldade era ainda maior.



COSTA, Ricardo da, SALVADOR GONZÁLEZ, José María (coords.). *Mirabilia 21* (2015/2)
Medieval and early modern Iberian Peninsula Cultural History (XIII-XVII centuries)
Cultura en la Península Ibérica Medieval y Moderna (siglos XIII-XVII)
Cultura na Península Ibérica Medieval e Moderna (séculos XIII-XVII)

Jun-Dez 2015/ISSN 1676-5818

Os volumes manuscritos da Biblioteca da Catedral de Burgos registraram de forma continuada o grande interesse da catedral em contratar um *niño caponado*. Nesses livros onde eram registradas as contratações dos cantores, em sua maioria, descreviam se eram cantores castrados (*caponados*) ou não.

O primeiro volume que apresenta informações concretas sobre os *cantores caponados* data de 1490 a 1514, e pode-se observar a seguinte anotação: “[...] o qual mandarem lembrar daqui a diante, e que o vigário nomeará um moço capado, que tem boa voz, para moço de coro”¹⁶ (E-Bua, Registro 26, *folio* 766, 07/05/1506).

Geralmente as igrejas preferiam aceitar crianças maiores de oito pois queriam ter certeza acerca do rendimento musical dos pequenos cantores. Desta forma, o cantor acima citado, se foi contratado com cerca de doze anos, ainda muito jovem, significa que nasceu em torno de 1494 e provavelmente foi castrado em torno de 1502, com oito anos. Nos outros volumes que se seguem também foram encontradas referências sobre *castrati* espanhóis, nomeados também como *tiple*.

[...] Que falem com o cantor Jóan García e que lhe deem a instrução que for necessária para trazer um tiple capado que está em Valladolid¹⁷ (E-Bua, registro 48, *folio* 354v, 28/03/1547).

Este dia Martím Mingado, tiple cantor, pediu misericórdia para aqueles senhores, que lhe dessem licença para ir a sua terra visitar um tio seu que está doente, para morrer e que o chama...¹⁸ (E-Bua, registro 48, *folio* 418v, 27/03/1547).

Neste dia o dirigente do coro, Francisco de Gobantes, responsável pelas rações, entrou no cabildo e disse aos ditos senhores, que traziam um rapaz capado de boa voz, para moço de coro desta igreja [...] ¹⁹ (E-Bua, registro 49, *folio* 23v, 04/03/1550).

No século XVI, na Península Ibérica, foi muito utilizado o termo *tiple* ou *triple* para designar a voz mais aguda de uma peça vocal polifônica. Convém explicar que tanto em Espanha como Portugal, em meados do século XVI e durante todo o século

¹⁶ [...] Lo cual todo mandaron guardar de aqui adelante, e que tomen un mozo tresado, que nombrará el provisor, caponado, que tiene buena voz, por mozo de coro.

¹⁷ “[...] que hablen a Joán García, cantor, e le den la instrucción que les pareciere para traer un tiple capón que está em Valladolid...”

¹⁸ “[...] Este día Martín Mingado, tiple cantor, pidió por merced a los dichos señores para ir a su tierra le diesen licencia, por quanto um tío suyo está malo para morir e le invía a llamar...”

¹⁹ “[...] Este día el chantre Francisco de Gobantes, racionero, entró em cabildo e dijo a los dichos señores que um mochacho capado de buena voz traían para mozo de coro desta iglesia [...]”

XVII, o termo *tiple* também era utilizado para designar os cantores castrados (MEDINA, 2001: 83).

Nos textos dessa época, ao citar um determinado cantor, inicialmente o denominavam de *tiple*, para indicar que cantavam na voz de soprano e, ao longo do texto, podiam alternar para a palavra *capón* ou vice-versa. Algumas vezes encontramos as duas palavras seguidas: *tiple capado*.

[...] Trataram se serviram unicamente os cantores Alcedo e Pérez, moços para o coro, *tiples* castrados, e se lhes acrescentaria um aumento de salário...²⁰ (Biblioteca de Burgos, folio 657V, 19/7/1564).

Essa ambivalência do termo *tiple* sem dúvida dificulta muito a pesquisa histórica. O pesquisador deverá enfrentar essa questão com cautela, para não pautar a sua pesquisa em considerações e conclusões equivocadas. No século XVI e XVII na Península Ibérica, podemos assumir a premissa de que todo cantor *tiple* não era necessariamente um cantor castrado, mas um *castrato* geralmente cantava a voz *tiple* (soprano).

O primeiro dicionário de terminologia musical escrito em castelhano define o cantor castrado da seguinte forma: “Músico que em sua infância foi privado dos órgãos da procriação para conservar a voz aguda, que canta a parte chamada de *tiple*”²¹ (*Diccionario de Música*, Sevilha, 1818, *apud* MEDINA, 2001: 44). Ainda é bastante difícil inferir se dentre todos os *niños* (meninos de coro, os *tiples*, os contraltos ou o grupo dos *Seises*) que estavam ao serviço da capela de música, eram ou não meninos castrados. A presença dos *castrati* nas catedrais é hoje um tema mais que confirmado, mas dentre tantos nomes nos livros de registro não é possível saber com exatidão que porcentagem os *caponados* representavam sobre o total dos meninos e cantores adultos de uma determinada capela.

Muitas vezes, os livros de registro das catedrais, ao citar um cantor, o descreve como *capón* ou *caponado*, não deixando dúvidas quanto à sua condição. Mas, várias vezes outros cantores são descritos sem indicação clara se são castrados ou não. Considerando a preferência dos cabidos por *tiples capones* e a dificuldade em encontrá-los e contratá-los, conclui-se que os cantores elogiados pela sua qualidade vocal, longevidade e pelos altos salários, pertenciam à categoria dos *castrati*.

²⁰ “[...] Trataram sobre si servirían de sólo cantores Alcedo y Pérez, mozos de coro, tiples capados, y se les acrecentaría más salario...”

²¹ “Músico que se ha privado en su infancia de los órganos de la generación para conservale la voz aguda que canta la parte llamada Tiple”.

Angel Medina, que estudou profundamente a história dos *castrati* na Espanha, defendeu que num coro com quatro integrantes na voz de soprano, normalmente um ou dois seriam *caponados*, sendo menos frequente três e dificilmente quatro. Em termos de porcentagem, Medina formulou que entre vinte e cinco a cinquenta por cento dos *tiples*, de uma catedral média espanhola no século XVII, eram *castrati*. Naturalmente que em tempo de crise ou em um centro religioso com menor poder econômico, esse percentual era diferenciado (MEDINA, 2001: 83).

Se no século XVI a música das cortes e igrejas espanholas viveu seu período de apogeu musical, no século seguinte começou o período de decadência. Mas, mesmo assim, a presença dos *castrati* continuou, talvez não de forma tão brilhante como foi na Itália, mas de maneira oculta e contínua no seio da Igreja.

Alguns historiadores apontam a diminuição dos *castrati* na Espanha por volta de 1760 e o término da tradição em 1828. De fato, em 30 de setembro de 1828 através de uma Ordem Real, os *caponados* foram excluídos expressamente das vagas de *niños cantores*. Mas parece que antes dessa ordem, o *castrato* Manuel Lacasia foi contratado para a Capela Real em 1828 e gozou de longa vida cantando até o ano de sua morte em 1880 (MEDINA, 2001: 58).

Já o *castrato* Pedro Bonastre Canosa, foi contratado para o posto de soprano na Capela Real Espanhola em 1840 onde esteve ativo até cerca de 1870. Como a Ordem Real foi promulgada em 1828, Medina argumentou que, ou ele já estava cantando na Capela Real antes dessa data e obteve o posto estável na referida data, ou simplesmente a ordem real não foi cumprida.

Manuel Lacasia e Pedro Bonastre Canosa foram os últimos *caponados* espanhóis, provenientes de uma longa tradição, que começou em 1456 com Antonio Cortit e Joahannes de Ponte²² até a morte de Lacasia em 1880. Foram 424 anos de atividade dos cantores *caponados* na Espanha dedicando suas vozes à Igreja e à corte.

O fenômeno dos cantores castrados deu-se principalmente entre os séculos XVI e XIX. Existe uma espécie de consenso entre os musicólogos em considerar a Itália como o berço dos *castrati*. Nesse país os cantores atuavam tanto na corte como nos teatros de ópera e foi exatamente essa atividade lírica que trouxe uma ampla projeção pública, *status* e riqueza para esses cantores. Foi também na Itália que os *castrati*

²² Segundo Richard Sheer, Johannes é são os primeiros *castrati* espanhóis que se tem notícia documentada.

altamente especializados encontraram uma grande demanda de trabalho, meios para ensinar – os conservatórios – e foram melhores acolhidos pela sociedade italiana da época.

Mas para uma ampla compreensão do fenômeno dos *castrati* faz-se necessário fazer uma separação entre a fase do sucesso em si desses cantores e a fase inicial, o ponto de origem onde se deu o início da prática da castração com objetivo musical.

Em relação à existência dos *castrati* no contexto musical europeu, mesmo com os vários trabalhos de pesquisa em andamento, a maioria dos autores ainda insiste na afirmação de que os *castrati* tiveram sua origem na Itália em meados do século XVI, como escreveu John Roselli: “[...] parece não haver evidência de cantores castrados na Europa ocidental antes de 1550” (ROSELLI, 1988: 146). Quando o mesmo autor escreveu o verbete *castrato* para o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), manteve a mesma linha de pensamento acrescentando uma nova informação:

A prática da castração, com finalidade musical, foi confinada quase que inteiramente na Itália, embora possa ter se originado na Espanha e foi, ocasionalmente, dotada nos estados do sul da Alemanha. Os primeiros documentados surgiram em Ferrara e Roma, em torno de 1550- 1560.²³

Autores contemporâneos como Cappelletto, Scholz, Frosch, Melicow, Rosselli, Rogers, entre outros, comentam brevemente em seus textos sobre a existência de cantores castrados espanhóis, mas não fazem alusões sobre como e quando teria surgido essa prática em solo espanhol: “[...] através da Espanha é que tudo viria a acontecer no plano musical” (BARBIER, 1993: 7). Mas o referido autor não desenvolve essa afirmação.

Tarazona, em breve artigo, aborda mais frontalmente essa questão do início da prática vocal dos *castrati*: “[...] os cantores castrados, que já tinham tradição na Península Ibérica desde a Idade Média nos círculos moçárabe de Toledo e outras partes de

²³ “The practice of castration for musical purposes was confined almost wholly to Italy, though it may have originated in Spain and was occasionally adopted in the southern German states. The first documented castrato singers appeared in Ferrara and Rome, about 1550–60.” WIGMORE, Richard. “Castrato”. In: LATHAM, Alison (ed.). *The Oxford Companion to Music. Internet*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1205>.

Castela, alcançaram um posto de destaque nas capelas das igrejas espanholas” (TARAZONA, 1998: 646).²⁴

Os autores acima citados não desenvolvem ou contextualizam a questão da tradição de cantores castrados na Península Ibérica. As informações são muito vagas. O livro *Los atributos del Capón. Imagen histórica de los cantores castrados en España*, escrito por Angél Medina, é o mais completo e detalhado estudo sobre os *castrati* na Espanha, até o presente momento. O autor demonstrou e defendeu com segurança a origem hispânica do costume da castração com objetivo musical, indiscutível diante de todos os documentos e fontes históricas apresentadas no livro.

V. O trânsito migratório Espanha-Itália

No início do XVI a Espanha já possuía cantores castrados com um domínio técnico-vocal ainda não encontrado em outros países e conseguiam cantar plenamente na tessitura vocal da voz de soprano. As igrejas e capelas, principalmente da Península Ibérica e Itália começaram a buscar esses cantores.

A Capela Papal em Roma buscava procurava se munir dos melhores compositores e cantores da época. No século XVI, os principais cantores eram oriundos de regiões hoje conhecidas como França (incluindo a Bélgica), Itália e Espanha. Os primeiros cantores espanhóis trabalharam na Capela Papal em Roma que se tem notícia são Antonio [Antonius] Cortit (serviu em 1456-1479) proveniente de Tortosa e Johannes de Ponte (serviu 1456-1464) da diocese de Valencia (HABERL, 1885: 39; SERRA, 1927: 54; SHERR, 1992: 608).

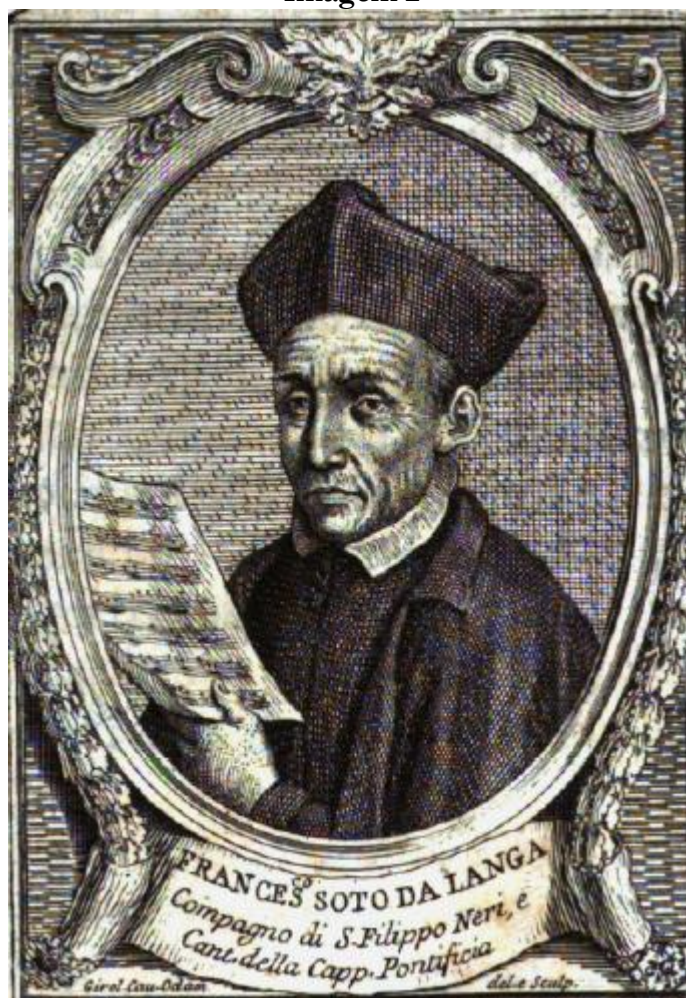
No final do século XV, em 1492, foi identificada a presença do espanhol Johannes de Aragonia [Johannes Hillanis] e, em 1497, foi contratado Alfonsus de Troya. Portanto, o coro do papa Alexandre VI (nascido em Valência com o nome de *Rodrigo de Borja*) contava com dois cantores castrados de origem espanhola. A partir dessa época os *castrati* espanhóis começaram a influenciar musicalmente as atividades da Capela Papal na Itália (SHERR, 1992: 601).

O Papa Alexandre VI (1492-1503) firmou alianças entre seu papado e a coroa espanhola auxiliando em muito a consolidação dos *castrati* espanhóis como um grupo

²⁴ “[...] los cantores capones, que ya tenían una tradición en la Península Ibérica desde la Edad Media en los círculos mozárabes de Toledo y de otros puntos de Castilla, alcanzaron un puesto destacado en las capillas de los templos españoles”.

de cantores profissionais na *Capela Giulia* e depois Capela Sistina (SHERR, 1992: 601). Em 1499 juntaram-se ao coro os espanhóis Marturianus Prats e Martinus Scudero. Esses quatro são os primeiros cantores dos quais se tem notícia documentada e que se sabe o ano em que foram contratados. Essas referências a esses quatro nomes, anterior à data tradicionalmente apontada pelos investigadores para marcar a presença de cantores espanhóis no coro do Vaticano que, supostamente, teve início com Francisco Soto, em meados do século XVI.

Imagem 2



Padre Francisco Soto da Langa (1534-1619). Nasceu em Langa e provavelmente foi menino cantor na Catedral de Burgo em Osma. Segundo Andrea Adami, em 6 de junho de 1562, entrou como soprano na Capela Pontifícia onde permaneceu até 1611 (ADAMI, 1711: 176).



COSTA, Ricardo da, SALVADOR GONZÁLEZ, José María (coords.). *Mirabilia 21* (2015/2)
Medieval and early modern Iberian Peninsula Cultural History (XIII-XVII centuries)
Cultura en la Península Ibérica Medieval y Moderna (siglos XIII-XVII)
Cultura na Península Ibérica Medieval e Moderna (séculos XIII-XVII)

Jun-Dez 2015/ISSN 1676-5818

Em 1502 Martinus Scudero deixou o coro e foram admitidos Alfonsus de Frias e Garsias Salinas e coro passou a contar com cinco cantores de origem espanhola. Mas durante o papado de Julius II (1503-1513) o número de cantores espanhóis subiu para nove: Hillanis, Frias, Salinas, Palomares, Scribano, Pietro, Rezola, Monteagudo e Forero. O poder espanhol estava representado agora pelas vozes desses cantores que encarnavam também a alegoria de uma unidade nacional espanhola num país estrangeiro (SHERR, 1992: 601).

Graças as pesquisas realizadas por Sherr, Medina, Tarazona e Cerbino, pode-se reunir e confrontar várias informações obtidas por esses trabalhos de pesquisas e textos publicados desses autores com o intuito de realizar um levantamento dos espanhóis que migraram para a Itália e foram contratados pelo Vaticano.

Hoje pode-se afirmar que os nomes que estão com asterisco foram de fato *castrati* espanhóis que trabalharam na Capela Sistina desde o início do século XVI. Os outros nomes listados foram espanhóis indicados nas fontes históricas como soprano, porém ainda não se pode afirmar com segurança se eram de fato cantores castrados: é muito provável que tenham sido.

Existe ainda bastante diversidade de opinião sobre a identidade desses cantores, cujos nomes eram grafados de várias formas e, normalmente, em uma versão em latim e outra em italiano ou espanhol. Por exemplo, há ainda muitas dúvidas em torno do nome do cantor Jacomo Spagnoletto, cujas fontes deixam claro que ele era castrado: “Jacomo Spagnoletto, eunuco, começou a servir no lugar [posto] de M. Jacopo Brunetto, Francês...” (*Diari Sistini*, 14, *folio* 76v; *apud* GERBINO, 2004: 318). Contudo, Gerbino defendeu a teoria de que Diego Vasquez e Jacomo Spagnoletto eram a mesma pessoa (GERBINO, 2004: 318).

Sheer foi mais longe e, tendo como base a documentação do Vaticano, afirmou que Diego Vasquez, Jacomo Vasques e Jacomo Spagnoletto, os três, eram um único cantor, nomeados diferentemente. Já Tarazona acredita que “[...] em 7 de abril de 1653, foi incorporado na capela papal outro *castrato* espanhol, Juan de Figueroa, mais conhecido pelos italianos como Giacomo Spagnoletto” (TARAZONA, 1998: 02). Nenhum outro autor relacionou Figueroa a Spagnoletto e o autor não forneceu a fonte de onde retirou tal informação. Quanto à datação, acredita-se que foi um erro de digitação: em lugar de 1653 deveria ler-se 1563. De qualquer modo, foi dada preferência à datação estabelecida por Richard Sherr.



COSTA, Ricardo da, SALVADOR GONZÁLEZ, José María (coords.). *Mirabilia 21* (2015/2)
 Medieval and early modern Iberian Peninsula Cultural History (XIII-XVII centuries)
 Cultura en la Península Ibérica Medieval y Moderna (siglos XIII-XVII)
 Cultura na Península Ibérica Medieval e Moderna (séculos XIII-XVII)

Jun-Dez 2015/ISSN 1676-5818

Tabela 2: cantores espanhóis atuantes na Capela Papal

Sopranos	Ano de contratação
Johannes Hillanis * [de Lannis, de Illanis, de Yllianis, de Aragonia]	1492-1517
Alfonsus de Troya *	1497 - 1505
Marturianus Prats *	1499-1505
Martinus Scudero *	1499-1502
Alfonsus de Frias *	1502-1512?
Garsias Salinas *	1502-1513
Johannes [Juan] Scribanus [Scribano, Escribano] *	1503-1539
Johannes Palomares *	1503
Pedro Perez de Rezola	1510-1517
Ludovicus [Alonso] Forero *	1510-1522?
Leo Raydummel	1510-1514
Martinus [Martin] de Monteagudo *	1512-1518
Martinus [Martin] Prieto *	1512-1519
Franciscus [Francisco] de Peñalosa	1517-1521
Antonius Ribera	1520-1523
Blasius [Blas] Nuñez	1520-1563
Bartholomeus [Bartolomé] Escobedo	1536-1542
Johannes [Juan] Palomares *	1537depois de 1526
Octavianus [Octaviano] Gemelli [Aquilano]	1542 -1547
Juan Sanchez de Tineo	1550-1555
Stefano Toro	1550-1554
Domenico Bustamante*	1555-1558
Franciscus [Francisco] Talavera	1555-1564
Franciscus [Francisco] Bustamante*	1558-1565
Ferdinandus [Hernando] Bustamante*	1558-1561
Pietro Scortecci	1558-1590
Christophorus [Cristóbal] de Oggeda [Uggeda, Hoyeda, Hoseda]	1561-1561
Antonius [Antonio] Didacus [Diego] de Villadiego	1561-1565
Franciscus [Francisco] Torres	1562- 1571
Franciscus [Francisco] Soto [de Langa]*	1562-1590
Johannes [Juan] Figueroa	1563-1571
Johannes [Juan] Paredes *	1571-1574
Gabriel Carnevale *	1574-1581
Johannes [Juan] Santos *	1587-1590
Didacus [Diego, Jacomo] Vasquez Jacomo Spagnoletto *	1587-1610
Martino Soto *	1599-1590



COSTA, Ricardo da, SALVADOR GONZÁLEZ, José María (coords.). *Mirabilia 21* (2015/2)
Medieval and early modern Iberian Peninsula Cultural History (XIII-XVII centuries)
Cultura en la Península Ibérica Medieval y Moderna (siglos XIII-XVII)
Cultura na Península Ibérica Medieval e Moderna (séculos XIII-XVII)

Jun-Dez 2015/ISSN 1676-5818

Existe ainda uma evidência de que Martino Soto também era um *castrato*:

Foi escolhido um soprano castrado, excedente, no mesmo dia, com consenso de todos os cantores, chamado Martino, ao qual lhe será dado o primeiro lugar [posto] que vagar²⁵ (GERBINO, 2004: 318).²⁶

Nem sempre os *castrati* eram cantores excepcionais, mas mesmo assim conquistavam um emprego como foi o caso do *castrato* espanhol Juan Paredes que foi contratado pela Capela Papal em 1571, apesar de sua voz não ter sido considerada de elevado nível:

Joannes Paredes. Esse é castrato e foi contratado pela necessidade de sopranos. Não tem muito boa voz; mas se pode aguardar até que compareçam bons sopranos da Espanha e dar-lhe então uma boa recompensa [...] ²⁷ (Manuscrito do Vaticano, *Miscellanea Arm.* XI, vol. 93, 152v).

O exemplo dado pelo Vaticano, assim como em países sob a sua influência política (Sul da Alemanha), ao empregar os *castrati* espanhóis em sua capela, despertou ainda mais o interesse por esse grupo de cantores cada vez mais valorizados.

Aos poucos, foi-se desenvolvendo uma espécie de rede de informações acerca desses cantores que queriam mudar de cidade ou que estavam dispostos a deixarem suas residências ou mecenas diante de uma perspectiva de um melhor ganho financeiro (MEDINA, 2001: 62).

O italiano Antimo Liberati que foi um cantor da Capela Papal e vivenciou toda a sua rotina deixou-nos os seus escritos teóricos (1662-1663), textos esses que clarificam que a Capela Papal contratava os *castrati* espanhóis.

[...] começou-se, entretanto a ser encontrada na Espanha uma quantidade de eunucos e, que foram castrados com o objetivo de conservar a voz falsa e podiam manter-se cantando por muito tempo. Prestavam-se a suprir a voz de soprano pela natureza super aguda de suas cordas [vocais] e os Pontífices, se servindo desse argumento, faziam

²⁵ “S’è pigliato un soprano castrato sopranumerario nel medesimo giorno con consenso di tutti li cantori chiamato Martino, al quale se li darà il primo loco che vacarà”.

²⁶ “S’è pigliato un soprano castrato sopranumerario nel medesimo giorno con consenso di tutti li cantori chiamato Martino, al quale se li darà il primo loco che vacarà”.

²⁷ “Joannes Paredes. Questo è castrato et fu preso per necessità de soprani. Non ha molto buona voce; si può però tenere fin che compariscano buoni soprani di Spagna, et darli di poi buona recompensa [...]”. *Internet*, <http://sophia.smith.edu/~rsherr/frmst1.htm>.

icm

COSTA, Ricardo da, SALVADOR GONZÁLEZ, José María (coords.). *Mirabilia 21* (2015/2)
Medieval and early modern Iberian Peninsula Cultural History (XIII-XVII centuries)
Cultura en la Península Ibérica Medieval y Moderna (siglos XIII-XVII)
Cultura na Península Ibérica Medieval e Moderna (séculos XIII-XVII)

Jun-Dez 2015/ISSN 1676-5818

sempre vir da Espanha eunucos e *castrati* para o serviço na Capela Pontificia, mediante, porém, concurso público e exame rigoroso sobre a idoneidade do cantor segundo o preceito das Constituições Apostólicas (*Liberati*, 1662/63, *folio* 32v, *apud* GILBERTI-RAMBOTTI, 1987: 115).²⁸

Esse texto nasceu da constatação do cantor, da desordem que reinava na Capela Pontificia. Segundo Liberati o “caos” foi provocado pela presença dos *castrati* de origem italiana na voz de soprano. Segundo ele, até 1660, a voz do soprano era cantada por *castrati* espanhóis, escolhidos através de um rigoroso exame, extremamente hábeis tecnicamente.

Imagem 3



Antimo Liberati (1617-1692), compositor, teórico italiano e cantor da Capela Papal. Em 20 de novembro de 1661 foi contratado como contralto da Capela Papal (ADAMI, 1711: 206).

²⁸ “[...] si cominciarono però a trovare nella Spagna quantità de eunuchi e castrati, i quali eviratisi a tale effetto e com la voce finta conservandosi a cantare molto tempo, prestavano supplire a cantera il soprano per le corde della natura sopracuta: onde i pontefici servendosi di questo commodo fecero sempre venire dalla Spagna gli eunuchi e castrati per servizio della Cappella Pontificia, mediante però Il concorso pubblico ed esame rigoroso sovra la loro idoneità secondo ol precetto delle Costituzioni Apostoliche...”.

No primeiro indício de que começavam a perder a habilidade no canto, retornavam automaticamente para a Espanha, deixando o posto livre para outro cantor mais competente. Já os *castrati* italianos eram admitidos sem prova de entrada e o emprego era vitalício. Se o cantor perdesse a voz pela idade, não poderia ser destituído do cargo. Para Liberati esse foi o início do período de decadência do coro da Capela Pontifícia

Os papas também foram grandes mecenas das artes. Clemente VIII, conhecido como o protetor dos artistas, nutria admiração pelas vozes agudas dos *castrati*, em especial pela voz do *castrato* italiano Girolamo Rosini. Foi em seu papado que se deu a admissão oficial dos dois primeiros *castrati* de origem italiana no coro pontifical: Pietro Paulus Folignati [Petrus Paulus Folignatus Eunuchus] e Girolamo Rosini [Hieronimus Rosinus Perusinus Eunuchus], em 1599 (BARBIER, 1993: 08; CAPPELLETTO, 1996: XII; FROSCH, 2006: 595; SOWLE, 2006: 61):

Padre Girolamo Rosini de Perugia, soprano, 22 de abril de 1601 (data em que foi admitido). Com boa voz, com bom gosto para cantar e de bons costumes. Ele foi o primeiro soprano italiano (ADAMI, 1711: 189).

Imagem 4



Girolamo Rossini (1581-1644) um dos primeiros *castrati* de origem Italiana a ser admitido no coro pontifical (ADAMI, 1711: 189).

Outra via de integração dos *castrati* espanhóis na Itália foi através das cortes de Ferrara e Mantua, que mantinham estreita relação com a coroa espanhola. Mantua estava sob o poder de Guglielmo Gonzaga, terceiro duque de Mântua (1550-1587), um dos principais mecenas de seu tempo. Parece que o interesse de Gonzaga na aquisição de *castrati* começou em meados de 1550.

Prova desse interesse é a correspondência enviada pelo cardeal Ippolito II d'Este, um dos maiores patronos do século XVI, datada de 09 de novembro de 1555. Nela, o cardeal escreveu que ouviu dizer que Guglielmo Gonzaga estava interessado em contratar *castrati* e se ofereceu então para enviar dois deles para que o duque pudesse escolher um para si próprio (SHERR, 1992: 35).

Em 1565, Guglielmo Gonzaga tinha a seu serviço três *castrati* e as suas correspondências revelam o seu apreço pelo repertório para a voz solo e seu constante interesse por cantores castrados. A predileção do duque por esses cantores pode ser também interpretada, como uma resposta à mudança de estilo que começava a se impor: a música secular começava a dedicar uma maior ênfase sobre o cantor solista, na melodia vocal acompanhada (SHEER, 1992: 46).

O canto solo acompanhado por um instrumento de cordas dedilhadas teve uma longa tradição na Espanha. “Os vihuelistas espanhóis foram os primeiros que inventaram um acompanhamento puramente instrumental para as canções monódicas”²⁹ (Querol, 1988, *apud* TORRENTE E RODRIGUES, 1998: 148). A canção solo acompanhada por um baixo harmonizado já era conhecida e cultivada na Espanha antes mesmo de se tornar uma tradição italiana (Stein, 1987, *apud* TORRENTE E RODRIGUES, 1998: 148).

A partir da segunda metade do século XVI os cantores castrados italianos começaram a conquistar maior espaço no Vaticano assim como nos salões dos nobres mecenas italianos e a presença dos *castrati* espanhóis foi diminuindo até desaparecer por completo. O novo estilo que vinha surgindo e se firmando – a ópera italiana – abriu novas perspectivas de trabalho atraindo cada vez mais os cantores castrados na Itália.

Outro incentivo, talvez indireto, para a difusão dos *castrati* na Itália, foi a promulgação feita por Inocêncio XI (1676-1689) proibindo que as mulheres subissem aos palcos dos teatros nos Estados Pontificais. Logo, se as mulheres eram vetadas de cantar e os

²⁹ “Los vihuelistas españoles fueron los primeros em inventar um acompanhamento puramente instrumental para canciones monódicas”

meninos não eram aceitos por serem jovens demais para representar e dar expressão aos sentimentos e paixões humanas (*affetti*) vitais na ópera barroca, a utilização de *castrati* nas partes referentes às vozes agudas como as de soprano e contralto foi a opção mais adotada. Nos palcos europeus eles encarnavam personagens míticos, deuses, heróis ou reis assim como também papéis femininos (FREITAS, 2003: 198; FELDMAN, 2007: 1).

Os *castrati* começaram a ser respeitados e considerados como a elite dos músicos pelo seu alto nível técnico/musical conquistando um status social que nenhum outro grupo de cantores atingiu em seu tempo (FROSCH, 2006: 597; FELDMAN, 2007: 1). Foram consolidando o seu potencial vocal e sucesso nos palcos europeus, elevando cada vez mais o custo de uma apresentação.

Conclusão

Nos últimos quinze anos, os resultados das pesquisas desenvolvidas por musicólogos, muitas vezes auxiliados pelos cantores, nos mostraram que em toda a região do Mediterrâneo a castração foi praticada largamente, mas, foi principalmente na região que hoje conhecemos como Espanha que esses cantores se impuseram como profissionais nos templos e nos palácios, na virada do século XV para o XVI.

Na maioria dos textos recolhidos sobre a temática dos *castrati*, encontramos a opinião tradicional, hoje não mais aceita, de que parecia não haver cantores castrados na Europa Ocidental antes de 1550. Em relação a essa questão cronológica observamos o impressionante adiantamento temporal das fontes primárias espanholas que, em torno de 1506, já apresentam nomes de cantores castrados trabalhando nas catedrais e centros religiosos da Espanha, com algumas pequenas inserções na esfera civil.

Verificou-se que, a partir de alianças firmadas entre o papado e a Coroa Espanhola em torno de 1492-1503, lentamente os *castrati* espanhóis foram sendo levados para a Itália e contratados principalmente pela Capela Papal, consolidando desta forma um forte grupo de cantores profissionais naquele país. O exemplo dado pelo Vaticano assim como em países sob a sua influência política (Sul da Alemanha), ao empregarem os *castrati* em suas capelas, despertou ainda mais o interesse por esse grupo de cantores cada vez mais valorizado no cenário musical europeu.

Quando Inocêncio XI (papa entre 1676-1689) promulgou a proibição da atuação das mulheres nos teatros dos Estados Pontificais, indiretamente incentivou a utilização



COSTA, Ricardo da, SALVADOR GONZÁLEZ, José María (coords.). *Mirabilia 21* (2015/2)
Medieval and early modern Iberian Peninsula Cultural History (XIII-XVII centuries)
Cultura en la Península Ibérica Medieval y Moderna (siglos XIII-XVII)
Cultura na Península Ibérica Medieval e Moderna (séculos XIII-XVII)

Jun-Dez 2015/ISSN 1676-5818

dos *castrati* nas partes referentes às vozes agudas como as de soprano e contralto na ópera italiana. Desta forma, os *castrati* foram consolidando o seu potencial vocal e obtiveram o sucesso e fama internacional, e até hoje, esse grupo de cantores profissionais ainda despertam interesse e muita curiosidade.

Fontes

- Archivo Histórico de la Catedral de Burgos (E-BUa). Libro de Profesiones desde el Año 1490 hasta 1514, Registro 26 e Autos Capitulares de Diego d' Vilbao desde 1506 hasta 1510, Registro 35.
- ADAMI, Andrea da Bolsena. *Osservazioni per ben regolare Il Coro della Cappella Pontificia*. Roma, Roma, Antonio de' Rossi, 1711.
- CASCALES, Francisco. *Cartas Philologicas, es a saber, de letras humanas, varia erudición, explicaciones de lugares, lecciones curiosas, documentos poéticos, observaciones ritos y costumbres y muchas sentencias exquisitas*. Don Antonio de Sancha: Madrid, 2ª edição, 1779.
- HABERL, Franz Xaver. *Bausteine für Musikgeschichte*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1885.

Bibliografia

- AUGUSTIN, Kristina. *Os castrati e a prática vocal no espaço luso-brasileiro (1752-1822)*. Tese de doutorado. Universidade de Aveiro, Nov. 2013.
- AUGUSTIN, Kristina N. "Reflexões Históricas sobre os Castrati: origem ibérica (séc. XVI)". In: *Música e Linguagem - Revista do Curso de Música da UFES*, v. 2, nº 1. Espírito Santo: UFES, 2013. Internet, <http://www.periodicos.ufes.br/musicaelinguagem/article/view/4533/3540>.
- BARBIER, Patrick. *História dos Castrati*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BROOKS, Lynn Matluck. *The Dances of the Processions of Seville in Spain's Golden Age*. Kassel: Edition Reichenberger, 1988.
- BAROFFIO, Bonifacio Giacomo. "La Chiesa cattolica e i cantri evirati". In: *La voce perduta: vita di Farinelli evirato cantore*. Torino: E.D.T. Edizione de Torino, 1995.
- BERGERON, Katherine. "The Castrato as History". In: *Cambridge Opera Journal* 8 (2,1996, p. 167-184).
- BROUWN, Peter. "Antiguidade Tardia". In: *História da vida privada. Do Império Romano ao ano mil*. Org. por P. Ariès and G. Duby. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CELANI, Enrico. "I Cantori della Cappella Pontificia nei secoli XVI-XVIII". In: *Rivista Italiana di Musicologia* 14 (1907): pp. 83-104, pp. 752-790.
- CHASE, Gilbert. *The Music of Spain*. Nova Iorque: Dover Editions, 1959.
- ELLIOTT, John Huxtable. *La España Imperial*. Barcelona: Edições Vicens Vives S.A, 7ª ed, 2005.
- FELDMAN, Martha. "The Castrato in Nature". In: *Medicine, Body, Practice*. University of Chicago: pp. 4-38, 2007.
- FREITAS, Roger. "The Eroticism of Emasculation: Confronting the Baroque Body of the Castrato". In: *The Journal of Musicology* 20(2): pp.196-249, 2003.
- FROSCH, W. A. "The sopranos: post-op virtuosi". In: *The FASEB Journal* 20(abril): pp. 595-597, 2006.



COSTA, Ricardo da, SALVADOR GONZÁLEZ, José María (coords.). *Mirabilia 21* (2015/2)
Medieval and early modern Iberian Peninsula Cultural History (XIII-XVII centuries)
Cultura en la Península Ibérica Medieval y Moderna (siglos XIII-XVII)
Cultura na Península Ibérica Medieval e Moderna (séculos XIII-XVII)

Jun-Dez 2015/ISSN 1676-5818

- GERBINO, Giuseppe. "The quest for the soprano voice". *In: Renaissance Italy. Studi Musicali* 32 (2, 2004).
- GILIBERTI, GALLIANO & RAMBOTTI, Fiorela. "La produzione musicale e gli scritti teorici di Antimo Liberati, cantor della Cappella Pontificia". *In: Analli della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università degli studi di Perugia.* 2, XXV, nova série, vol. XI: pp. 87-131, 1987-88.
- MARQUEZ, Alberto Matín. "Niños e Típles en la Catedral de Zamora (1600-1750)". *In: Zamora: Festival Internacional de Música "Pórtico de Zamora" 2008.*
- MARTÍNEZ, Bernabé Bartolomé. "Los Cabildo Catedralicios, Patrocinadores de las Letras y de la enseñanza". *In: Papeles del 450 aniversario* N° 10, 2007.
- MEDINA, Angel (2001). *Los atributos del Capón. Imagen Histórica de los cantores castrados en España.* Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales- ICCMU, 2001.
- NELSON, Bernadette. "Ritual and Ceremony in the Spanish Chapel c.1559- c.1561." *In: Early Music History*, vol. 19. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 105-200.
- REYNOLDS, Christopher A. *Papal Patronage and the Music of St. Peter's, 1380-1513.* Berkeley: University of California Press, 1995.
- RINGROSE, Kathryn M. "Eunuchs in Historical Perspective". *In: History Compass -Blackwell Publishing Ltd* 5 (2), 2007, p. 495-506.
- ROSSELLI, John. "The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850". *In Acta Musicologica* 60(2): p. 143-179, 1998.
- OWLE, Jennifer. *The castrato sacrifice: Was it justified?* Dissertação (Mestrado em Artes). University of North Texas. Texas, agosto de 2006.
- SERRA, J. Ruis. "Catalanes y Aragones en la corte de Calixto III". *In: Analecta Sacra Tarraconensis* 3, 1927: 193-330.
- SHEER, Richard. "Capsule singer biographies: singers in the papal chapel in the reigns of popes julius II to sixtus V (1503-1590)". *Internet*, <http://sophia.smith.edu/~rsherr>.
- SHERR, Richard. "The 'Spanish Nation' in the Papal Chapel, 1492-1521". *In: Early Music*, 20 (4): pp. 601-609, 1992.
- SCHMITT, Thomas. (2000). La biografía de Guerau. *In: Francisco Guerau, Poema harmónico, estudio, transcripción y facsímil*, editado por T. Schmitt. Madrid Alpuerto, 2000.
- SOWLE, Jennifer. *The castrato sacrifice: Was it justified?* Dissertação em Música, University of North Texas, Texas, 2006.
- SUBIRÁ, José. *História de la Musica.* Vol. II. Barcelona: Salvat Editores, 1978.
- TARAZONA, Andrés Ruiz. "Los Cantores Capones un Texto Revelador". *In: Revista de Musicología* (Vol. XXI: pp. 1-8). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1998.
- VOGELAAR, Peter W. "Castrati in Western art music, part 2: Selection and musical training: physical and psychosocial implications". *In: Medical Problems of Performing Artists* 13 (4), 1998, p. 146-154.
- WALKLEY, Clive. *Juan Esquivel: A Master of Sacred Music During the Spanish Golden Age.* Woodbridge: Boydell Press, 2010.