

-91-3-1

R. 5113



Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 3. Año 1998

Actas del Primer Coloquio «Antropología y Música. Diálogos 1».

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Presidente del Consejo de Redacción

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo de Redacción

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

ÁNGEL MEDINA

CALIXTO SÁNCHEZ

Secretario del Consejo de Redacción

MANUEL LORENTE RIVAS

Consejo Asesor

CARMELO LISÓN, ANTONIO MANDLY, MERCEDES VILANOVA,
JEAN CUISENIER, SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA,
JOAQUINA LABAJO, HABIB HASSAN TOUMA, MANUELA CORTÉS.

Secretaría Técnica

ÁLVARO MATEO GARCÍA

FRANCISCO BENAVENT

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión

LA GRÁFICA, S.C.AND. GRANADA

Depósito Legal: GR-380/98

I.S.S.N.: 1138-8579

Edita

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Los atributos del Capón*

Ángel Medina Álvarez

1. Introducción

El día 21 de diciembre de 1996 (y en los días sucesivos), coincidiendo con la revisión de esta ponencia para su inclusión en las actas, la prensa de todo el mundo recogía la noticia de la muerte del eunuco Sun Yaoting. Tenía 94 años y había sido castrado a los ocho. Era un superviviente de la época del imperio chino, en cuyos palacios los eunucos se contaban por cientos. Del bíblico Putifar –eunuco del Faraón– a nuestro contemporáneo Sun Yaoting, la tradición del eunuquismo no ha dejado de perpetuarse en todos los períodos de la historia, en unas y/u otras culturas, en contextos de esclavismo o de libertad, en medios sacros, militares, funcionariales o aúlicos.

Su oficio histórico principal de guardianes palaciegos *no implica la castración en todos los casos*, pero se consideraba que la misma aumentaba las características de fidelidad que se requerían en estos personajes. La imagen del eunuco autorizado a entrar en las estancias femeninas (como ocurre en la comedia *El Eunuco*, de Terencio Africano, basada a su vez en la homónima de Menandro), o sirviendo como guardianes del harén en el mundo árabe, explica sobradamente lo antes apuntado sobre las estrechas relaciones entre eunuquismo y castración.

Además de los citados oficios palaciegos y de su utilización con fines sexuales –como es el caso, por ejemplo, de los *pueri delicati* del mundo romano– la castración estuvo también asociada, durante siglos, a una específica actividad musical. Hablamos de los capones o cantores castrados. El fenómeno es característico de los siglos XVI al XIX. Pero sólo algunos países lo aceptaron y practicaron de manera sistemática.

Existe un cierto acuerdo musicológico en considerar a Italia como *el paraíso* de los cantores castrados. Activos en la Italia en la segunda mitad del siglo XVI hasta fines del XIX, los castrados también podían ofrecer sus servicios en las cortes y en los teatros de ópera. De hecho fue esta actividad teatral la causante de su amplia proyección pública y de la opinión antes referida sobre el país donde estos especialísimos músicos encontraron mayor demanda, medios específicos de enseñanza y mejor acogida.

Pero una cosa es el éxito del fenómeno de los *castrati* y otra muy distinta los orígenes de su

* Queremos agradecer a las instituciones que organizan este encuentro la invitación para participar en el mismo. Y deseamos circunscribir mi gratitud en las personas de Beatriz de Miguel Albarracín, José Antonio González Alcántud, a quienes nos unen lazos de amistad y fructíferas relaciones profesionales y, muy especialmente –porque fue quien nos convenció para adentrarnos en cuestiones hasta ahora ajenas a nuestra trayectoria– a nuestro querido amigo Reynaldo Fernández Manzano.

dedicación al arte musical. Hay una frase inequívoca en el conocido y ameno libro de Patrick Barbier sobre el tema. Es esta: «de hecho, fue en España donde todo habría de realizarse en el plano musical»¹. Este autor alude a la «civilización mozárabe hacia el siglo XII» de donde pasarían a la liturgia católica, «para llegar a su apogeo en el siglo XVI»². También cita Barbier un detalle aún más concreto. Se trata de una Bula del papa Sixto V (1585-90) dirigida al nuncio en España, que parece demostrar la antigua presencia de este tipo de cantores en la iglesia española³. Y, en efecto, frente a la opinión extendida en la musicología internacional de que, por decirlo con palabras de John Roselli, «parece no haber evidencia de cantores castrados en la Europa occidental antes de 1550»⁴, la documentación española presenta datos que modifican esta situación y que aún habrán de dar algunas sorpresas. Por ejemplo, en Burgos, en un documento sobre mozos de coro de 1506, se dice: «que tomen un mozo tresado, que nombrará el señor provisor, caponado, que tiene buena voz, por mozo de coro»⁵.

Pero además de esta cuestión de origen y difusión, en la que no podemos entrar, el fenómeno de los cantores castrados tuvo en España una enorme amplitud, aunque distinta del caso italiano. Mientras que en España (donde, por lo demás, eran muy apreciadas las mujeres cantantes) la actividad operística estaba limitada prácticamente a la Corte y a la presencia itinerante de compañías italianas, las capillas de música se hallan en todas y cada una de las numerosas catedrales españolas e incluso en algunos monasterios, colegiatas e iglesias destacadas. Eso significa que toda la España urbana y parte de la rural próxima a centros eclesiásticos de relieve, tenía la experiencia de la música de las capillas a su alcance, bien asiduamente o bien en días señalados. Y esto fue así durante toda la Edad Moderna. Es en este contexto donde un tipo especial de intérprete, el capón, tiene un lugar permanente de actividad. Curiosamente la musicología hispánica ha dedicado una atención muy escasa a esta singular figura del entramado musical. Este hecho es tanto más sorprendente por cuanto que la investigación sobre las capillas de música catedralicias constituye una de las líneas de actuación más características, paradigmáticas y tradicionales de nuestra musicología.

¿Se deriva este silencio sobre el tema de la ausencia de datos? No exactamente. Creemos que desde el punto de vista de los datos publicados no cabe hablar del silencio de la documentación, aunque es cierto que aún hay fuentes documentales y extramusicales sin tocar, otras que conviene reinterpretar y no pocos aspectos oscuros.

1. BARBIER, Patrick, *Historia de los castrati*. Buenos Aires, 1990. Javier Vergara, editor, p. 18.
2. Ibid.
3. Ibid.
4. ROSSELLI, John, «The castrati as a Professional Group a Social Phenomenon, 1550-1850», *Acta Musicológica*, LX, Fasc. II, 1988, pp. 143-179. («There seems to be no evidence of castrati singers in Western Europe before the 1550s», p. 146). Por otra parte, este autor relaciona las cortes de Mantua (con los Gonzaga) y Ferrara en el enlace de cantores españoles con la capilla papal. (Ibid).
5. LÓPEZ CALO, José, La música en la Catedral de Burgos, vol. III. *Documentario musical* (I). Burgos, 1996. Caja de Ahorros del Círculo Católico de Burgos. Registro 35. fol. 580, 7-V-1506. Entrada nº 109 del Documentario, p. 43. Tanto la característica de «caponado», como la de «que tiene buena voz» han de referirse al mozo, y no al provisor, aunque la sintaxis sea ambigua.

Muchos de estos datos dispersos en las publicaciones los ha reunido el profesor Casares para redactar la entrada «capón» del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, entrada inédita de la que disponemos por cortesía de su autor. Nuestra reflexión, sin embargo, pretende abordar cuestiones completamente distintas, atendiendo a la propia singularidad de estos músicos y tratando de recuperar la *imagen histórica* que proyectaron en los siglos en que formaban parte del mundo musical hispano, con especial acento en el ámbito eclesiástico. Esa imagen está mejor esbozada en documentos literarios, médicos, teológicos y de tratadística musical antes que en las actas catedralicias, muy eufemísticas en este tema, pese a que no consiguen ocultar ciertos intereses.

Un retrato así exige no pocas pinceladas de cuño antropológico. No aspiramos tanto a darlas, más bien a poner de relieve su necesidad y su ausencia en las investigaciones de la musicología histórica española. Como decía Gilbert Durand para la antropología, creemos que también la musicología debe abrirse desde las distintas especializaciones hacia una «suma cultural» que permita abordar problemas estéticos y de simbolismo que comparte con otras disciplinas, precisamente porque dichos problemas son simples constantes en la relación del hombre con el mundo.

2. El nombre. Uso y eufemización.

Hablar del capón es hablar de sus atributos, de aquéllos que recuerdan una virilidad expoliada y de aquellos otros que se predicán sobre su figura. Pero antes hay que decir algo del nombre.

La terminología musical española define al capón como el cantor castrado que hace la parte de tiple o la de contralto⁶. La provisión de tan particulares cantores es conocida. Bien sea con un fin musical específico —aunque no manifiesto—, bien sea por razones terapéuticas o de accidente real o fingido, lo cierto es que si la castración del niño se realiza previo a la muda de la voz, ésta se mantendrá en el futuro con la tesitura aguda propia de la infancia⁷. No hace falta recordar que las mujeres —tiples y contraltos naturales— no podían cantar la liturgia en la Iglesia Católica y que todavía el Motu Proprio de 1903 establece una casuística muy vidriosa al respecto.

Se ha dicho que el término «capón» —que encontramos en otros idiomas— encierra una connotación despectiva, pero quizá habría que limitar la afirmación para países donde realmente no hubo una aceptación del fenómeno parangonable al caso italiano. En España el vocablo «capón» puede tener carácter despectivo, pero también se usa con normalidad y

6. El primer diccionario de terminología musical escrito en castellano define al capón de esta manera: «Músico que se le ha privado en su infancia de los órganos de la generación para conservarle la voz aguda que canta la parte llamada Tiple». Palatín, Fernando, *Diccionario de Música* (Sevilla), 1818. Edición y estudio preliminar de Angel Medina. Oviedo, 1990. Ed. Universidad de Oviedo (Ethos-Música, serie Académica 3) y Centro de Documentación musical de Andalucía. Respecto a la voz de contralto, véanse las referencias de Pablo Nasarre recogidas en el epígrafe 7.

7. Véanse las distinciones del tratadista Pablo Nasarre que citamos en el epígrafe 7.

en lugares que no resultan apropiados para las invectivas, como *pudieran ser las* actas capitulares.

Un simple ejemplo. En 1574, el Cabildo catedralicio de Oviedo estudia en una de sus sesiones la petición escrita de una tal Magdalena Fernández para que la Catedral recibiese como mozos de coro a un sobrino suyo y a un «caponcico» que, a lo que se ve, también estaba bajo su jurisdicción. El Cabildo responde a su doble ofrecimiento con toda claridad. Respecto al sobrino se decide que «no ha lugar»; en cuanto al «niño capón» el acuerdo es muy distinto: «que le traiga mañana para que le vean»⁸. Nótese la absoluta normalidad en el uso de términos como caponcico y niño capón y también el clarísimo interés que el Cabildo manifiesta hacia el capón. Las razones son evidentes. La inversión que se hiciese en enseñar música al caponcillo se rentabilizaría durante toda la vida⁹.

El interés en los capones se mantiene en los siguientes siglos en cualquier capilla musical¹⁰. Cuando en 1648 faltan tiple en la Catedral de Oviedo se comisiona a un capitular para que mire a ver si puede contratar a cierto capón de León¹¹. La naturalidad en cuanto a su denominación, bien que limitada, se encuentra hasta fines del XVIII. Un catálogo de esta época –documento inapropiado para cargar un término con connotaciones críticas– que registra las obras que existían entonces en la Catedral, incluye algunas de Lázaro Lacalle, «tiple capón» de la Catedral de León¹².

Claro que –volviendo a la cuestión del nombre y su uso– algún texto literario nos presenta a capones descontentos de ser llamados así: «Llamadles tiple, que es nombre de voz y honroso, y capón es odiosísimo y que significa defecto y falta»¹³ –le dice un capón a su criado en el *Diálogo intitulado El Capón*, obra de principios del siglo XVII de Narváez de Velilla. La sinonimia entre capón y tiple se repite en otros pasajes de la obra.

Surge aquí un problema notable, pues efectivamente la expresión *tiple* es más usada que la de *capón* y significa voz aguda, bien sea hecha por niños, por hombres enteros mediante

-
8. Actas Capitulares, 13, 4-IV-1574, fol. 662 v. Citado en Arias del Valle, Raúl, «El magisterio de capilla de la Catedral de Oviedo en el siglo XVI (1508-1597)», p. 117.
 9. Los maestros de capilla son conscientes de los problemas que causa el hecho de que los niños se vayan después de haber sido instruidos en el canto. García Muñoz, maestro de capilla de la Catedral de Segovia, ya se queja por este motivo en 1531, por lo que el Cabildo acuerda que el maestro de capilla tome garantía –fianza– de los responsables del niño para que éste no se vaya, y si se marchase, se pague la enseñanza recibida. Actas del 30-VIII-1531. Acuerdo recogido en la entrada nº 171 en López Calo, José, *Documentario musical de la Catedral de Segovia*. Santiago de Compostela, 1990. Col. Aula Abierta-Música, nº 2. Universidad de Santiago de Compostela. Otros documentos testimonian que, en efecto, dichas garantías se tomaron por parte de la Catedral y fueron expresamente aceptadas por parte de los candidatos o por sus padres.
 10. Emilio Casares selecciona un buen número de ejemplos en su entrada para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (inédito). De entre lo publicado, obran datos de relieve en Lolo, Begoña, *La música en la Real Capilla de Madrid*: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738). Madrid, 1988. Ed. Universidad Autónoma. Selección de Estudios.
 11. Arias del Valle, Raúl, «El Magisterio de Capilla de la Catedral de Oviedo en el siglo XVII». Oviedo, 1978. *BIDEA*, XXXII, pp. 117-215.
 12. Arias del Valle, Raúl, «Tres catálogos musicales pertenecientes al Archivo Capitular de la Catedral de Oviedo». Oviedo, 1977. *Studium Ovetense* V, pp. 323-366.
 13. Narváez de Velilla, Francisco, *Diálogo intitulado. El capón*. Prólogo y edición de Víctor Infantes y Marcial Rubio Arquez. Madrid, 1993. Visro Libros.

una determinada técnica vocal o por capones, como veremos en el epígrafe 7. Las actas permiten distinguir muchas veces al niño de los adultos, pero entre estos no es fácil sacar conclusiones sobre si estamos ante un tiple entero o ante un tiple capón, a veces llamado, «tiple de gala» en sutil y transparente eufemismo¹⁴. Pongamos un ejemplo de Oviedo. En 1582 —época nada menos que del magisterio de Juan Esquivel— canta su primera misa un tal Haro, tiple, que ya aparece como tal en los años anteriores.

Es un adulto, desde luego, que además hace constar al cabildo y así se recoge en las actas, su intención de «hacer óbolo por toda su vida de servir en esta Santa Iglesia con su voz, y que dello dará seguridad de lo ansí y cumplir y ansí se hizo el tal óbolo»¹⁵. Ya D. Raúl Arias del Valle advertía una inusual solemnidad en el ofrecimiento de la voz de por vida. Y suponía bien, pues el citado Haro aparece después como capón¹⁶. Simultáneamente las actas aluden a un mozo de coro a quien llaman El Caponcillo, y a otros dos llamados Valdés y Queipo, que también figuran como capones¹⁷. Resulta indudable que, hacia 1581-1585, la cuerda aguda estaría pues cubierta en una catedral media como la de Oviedo casi de manera exclusiva por capones, por más que la mayoría de las veces aparezcan como tiples.

La abundancia de tiples adultos que se encuentran en las actas catedralicias de toda España en los dos siglos siguientes, *tiples adultos* que incluso en algunos casos como el de la Catedral de Santiago son traídos de Italia con sueldos muy respetables, nos permiten suponer que el porcentaje de los mismos que fuesen capones era suficientemente alto como para constituir un colectivo singular.

Como dice jocosamente Francisco Gregorio de Salas de cierto tenor catedralicio, ya de cincuenta años, que se hallaba en la cárcel por visitar a una «mujer sospechosa»:

*«Su culpa fuera menor
en el lance acaecido
si en su edad hubiera sido
tiple en lugar de tenor»*¹⁸

«Tiple» por tanto es un término numerosísimas veces eufemístico, usado en medios eclesiásticos hispánicos igual que en Italia se usaron en la esfera civil expresiones como «virtuoso», «músico» o «evirado» para suavizar el término «castrato». Una minoría, pues, significativa y especializada, denominada en las actas eufemística y masivamente como tiples y en

14. Véase la nota 8.

15. Cit. en ARIAS DEL VALLE, Raúl, *El magisterio de Capilla de la Catedral de Oviedo en el siglo XVI (1508-1597)*, p. 128

16. La costumbre de marcar hitos ofreciendo el nombre de los primeros castrados cantores conocidos por su nombre —como hace *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London, ed. S. Sadie) que considera a Jacomo Spagnoletto y a un tal Martino, que entran en la Capilla Sixtina en 1588, como «the earliest castratos known by name»— ha de ponerse en cuarentena porque la documentación española rebaja de continuo las fechas que arrojan los archivos italianos.

17. ARIAS DEL VALLE, Raúl, *El Magisterio de Capilla de la Catedral de Oviedo en le siglo XVI (1508-1597)*.

18. SALAS, Francisco Gregorio de, *Colección de epigramas y otras poesías críticas, satíricas y jocosas*. Madrid, 1816. En «Repullés», p. 167.

menor medida como capones, y capaz además de proyectar una imagen histórica de sí mismos, que, como veremos, no resultará nada favorable.

3. El capón como metáfora polivalente. Alteridad, rasgos victimarios y convergencia de imágenes críticas. La comparación gastronómica.

Decimos pues que los capones pueden ser vistos como colectivo en función de su peculiaridad, exactamente igual que otros colectivos lo son por otro tipo de circunstancias. Los capones representan un particular modelo de alteridad, cuyos rasgos vamos a ir perfilando. Más previamente es prudente señalar que partimos del concepto de alteridad según lo ha expuesto y utilizado el profesor Ruano en su discurso de ingreso en la Academia de la Historia, titulado precisamente *De la alteridad en la historia*. Quiero recordarlo aquí: «El Otro es en la Historia (...) el múltiple sujeto que se presenta a los ojos de una cultura, de una sociedad, de un estado, de una generación, de un grupo humano cualquiera, o, simplemente, de un individuo, como alguien o algo perteneciente a su propia naturaleza, pero al mismo tiempo radicalmente distinto de sí mismo»¹⁹.

Efectivamente, los capones constituyen un sujeto histórico susceptible de ser visto por la sociedad como representantes de una cierta alteridad. Pero además, esa visión se modifica con el propio discurrir de la Historia. Lo que significa que la «imagen histórica» de los capones es la imagen cambiante que unos determinados sujetos históricos —la sociedad en general o sectores determinados de la misma, como los que ostentan la autoridad o el poder, o los teólogos y los escritores— tienen de aquellos otros sujetos históricos que representan al Otro, a quienes Ruano llama sus «homogéneos contrapuestos»²⁰ y que en este caso son los capones.

El carácter distintivo de los capones viene dado por el hecho de la castración. Homogéneos respecto a sus congéneres por tantos motivos, los capones se distinguen por una mutilación antinatural y significativa. Mutilación que no pueden esconder por cuanto que parece manifestarse en detalles fisionómicos externos y porque, además, es la clave de su precisa ubicación laboral, cantando las partes agudas de la composición.

Los antropólogos han estudiado los diversos tipos de intervenciones en el cuerpo humano, sean efímeras o permanentes. Y han comprobado que, como resume Lourdes Méndez, muchas veces «son requisitos indispensables para que puedan contraer matrimonio, ser cazadores, guerreros, chamanes o incluso artistas»²¹. No otra cosa ocurre con los capones, que, desde nuestra perspectiva, se caracterizan por adquirir *un status socio-sexual y artístico en función de una previa e irreversible intervención sobre su cuerpo*. Poco hay aquí de la pasión y el deseo que Estrella de Diego ha sabido analizar en las metamorfosis con las que siempre ha soñado el género humano (desde el simple disfraz hasta el mito del andrógino),

19. BENITO RUANO, Eloy, *De la alteridad en la Historia*. Discurso de ingreso en la academia de la Historia. Madrid, 1988. Real Academia de la Historia. P. 15.

20. *Op. Cit.*, p. 16.

21. MÉNDEZ, Loides, *Antropología de la producción artística*. Madrid, 1995. Ed. Síntesis S.A., p. 152.

y a cuyo término de las mismas sobreviene «el personaje», por seguir la cita de Canetti que encabeza su trabajo²². Por el contrario, metamorfearse en capón es un acto ciertamente ajeno a la pasión y el desco. Pero empuja igualmente a quien lo sufre hacia el escaparate de lo singular, hacia *el personaje*.

Se dibujan ya dos rasgos victimarios, en el sentido que René Girard da a esta expresión²³. En primer término, la propia mutilación, después, el lugar privilegiado desde el punto de vista musical, en el ámbito más llamativo, más sonoro, de la composición. Un lugar en el agudo que atrae inmediatamente los oídos, que centra su figura en el imaginario aéreo como rey de las regiones agudas, diáfano objeto de admiración y no menos nítido blanco de la infamia y de la envidia.

Claro que los capones no fueron objeto de una «acusación estereotipada», (es decir, como lo fueron los judíos en la realidad, o el rey Edipo en el mito) en el sentido de René Girard, pero sí de acusaciones generales y fueron también el símbolo elegido para referirse metafóricamente a otras realidades.

Veamos un ejemplo. Existe una obra de Francisco Narváez de Velilla llamada *Diálogo intitulado. El Capón*, fechada en los primerísimos años del siglo XVII, donde, según los historiadores de la literatura, se lanza un ataque contra ciertas normativas que exigían el estatuto de limpieza de sangre a fin de excluir a los hijos y nietos de conversos de determinadas órdenes y funciones eclesiásticas. El último editor de este diálogo resume así el principal argumento de la obra: «Creemos que el objetivo último del diálogo, con independencia de otros menos relevantes, es plasmar la contradicción que supone excluir de la religión a aquellos cuya única *falta* es tener sangre de judíos, árabes, etc., a veces en cuarto o quinto grado, y dejar que otros, los capones, sigan en la religión cuando sus faltas hacia lo que dicta la Iglesia son tantas y tan graves como las que se enumeran en el diálogo»²⁴.

Pero el lector actual apenas puede darse cuenta de esta intención, oculta como está bajo el fortísimo arsenal de oprobios y befas dirigidas contra los capones. Esto refuerza sus posibilidades victimarias, su capacidad de simbolizar un amplio espectro de males, que no pueden proceder de una simple transferencia paradójica de uno a otro colectivo. Decimos paradójica porque se nos sugiere que los conversos no son en modo alguno malos por su sangre, mientras que los capones sí lo son por su misma esencia. O de otra forma, la maldad objetiva de los capones actúa como paradójico contraste de la pretendida maldad atribuida a los conversos y a sus descendientes.

Todo el diálogo es una alegoría contra ciertos usos eclesiásticos, pero las piezas que lo nutren, sus metáforas, paradojas y descalificaciones encadenadas en torno de los capones tienen que tener una buena dosis de credibilidad consideradas en sí mismas.

Entendemos que Narváez de Velilla estaba al tanto de las habladurías de la gente sobre los

22. DIEGO, Estrella de, *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid, 1992. Cisor. La Barca de la Medusa, 53.

23. GIRARD, René, *El chivo expiatorio*. Barcelona, 1986. Ed. Anagrama.

24. NARVÁEZ DE VELILLA, Francisco, *Diálogo intitulado. El capón*. Prólogo y edición de Víctor Infantes Arquez. Madrid, 1993. Visor Libros. (Prólogo, p. 31).

capones, pero además tenía información literaria y hasta erudita sobre ellos, y desde luego, podía tener perfectamente la experiencia directa de su manera de cantar. Si analizamos sus invectivas, podemos concluir que los capones representan hacia 1600 una inquietante alteridad. No hay defecto que no tengan. Se les tacha de envidiosos, libidinosos, vanidosos, avaros, proclives a la mentira y a la veleidad, traidores, inconstantes, sucios, malolientes, se les compara a los bichos más despreciables, etc.

Algunos años después el doctor Bernardo Robredo, médico complutense, concluye su réplica al humanista Cascales creyendo haber probado que los capones son «un género de gente imperfecta, mutilada y truncada, son unos hombres menospreciados, odiosos, viles, bajos, estériles, infecundos, infructíferos, afeminados, lascivos, impúdicos, desonestos, débiles, morbosos, traidores, tímidos, alevosos, invidios, codiciosos, avarientos y glotonnes»²⁵.

Pero la retahíla de epítetos y de injurias en un texto como el anterior, salido de una docta pluma, no puede explicarse totalmente sin aludir a la mentalidad de la época sobre el tema. Durante nuestro Siglo de Oro existió una literatura popular, anónima casi siempre, que circuló de manera prácticamente clandestina, y en la que la diatriba contra los capones estaba a la orden del día. Una estrofa de una composición poética de este género –cuyas acusaciones convergen con los dos textos citados anteriormente– dice así:

«Demás desto son celosos,
cobardes, desanimados,
son infames y apocados,
vanos y vanagloriosos,
de fría conversación»²⁶

Estamos ante un caso de polarización de las imágenes en el sentido de Baudouin o Durand²⁷. El psicoanálisis literario de los textos relativos a los capones arroja una *convergencia de imágenes* en torno a cuestiones permanentes del imaginario del hombre. Pronto los veremos en relación con los símbolos catamorfos o instalados en el universo de lo teratológico. De forma que los capones son distintos, señalables como grupo²⁸, susceptibles de convertirse en chivo expiatorio, pero al mismo tiempo están insertos en el núcleo más significativo de la vida española de aquel entonces, precisamente en la Iglesia Católica.

El retrato va cambiando con el tiempo. El capón puede ser personaje de farsa teatral o de novela picaresca, además de tema médico y objeto de polémica, en el siglo XVII; se con-

-
25. ROBREDO, Bernardo, Invectiva respondiendo a una Carta Philogética que escribió el Licenciado Francisco de Cascales en favor y patrocinio de los capones o castratis, que es esta en orden a la Decada I, Epist. 4. Córdoba, 1636. Por Salvador de Cea Tesa. f. 26.
26. ALZIEU, Pierre / JAMMES, Robert / LISSORGUES, Yvan, *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona, 1984. Ed. Crítica. Se trata de la poesía antologada con el número 97, p.188, cuyo estribillo dice así: «Di, hija ¡por qué te matas/ por amores del capón/ que tiene grandes las patas/ y chiquito el espolón?» y que, prueba de la circulación de este tipo de textos, sale a relucir también en el Diálogo de Narváez de Velilla.
27. DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, 1982. Ed. Taurus.
28. ROSSELLI, John, «The castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850», *Acta Musicológica*, LX, Fasc. II, 1988, pp. 143-179.

funden con un pajarillo de fábula en el marco del moralismo ilustrado del siglo XVIII, al tiempo que son blanco de afiladas coplillas satíricas; y en el XIX, cuando los capones ya estaban prácticamente desaparecidos, siguen figurando en alguna rara novela histórica y en intencionadas ediciones de textos anteriores, para reaparecer incluso en el XX en alguna que otra obra literaria. Sirven como blanco idóneo para decir otra cosa. Reciben ataques *per se* y diatribas que en realidad van dirigidas a otros. Su ambigüedad es la causa principal de sus males. Son usados en metáforas que, aprovechándose de dicha ambigüedad, apuntan pocas veces hacia lo excelso y muchas hacia lo deplorable, tal como la que siempre descubrimos en un Otro, que resulta «naturalmente ambiguo»²⁹ y seductor en la visión de González Alcántud.

Las comparaciones y juegos de palabras empleados en los más diversos textos recorren un amplio espectro temático, con especial insistencia en lo sexual. Pero hay otras posibilidades. La comparación gastronómica, por ejemplo, es otra de las constantes en las que se mueve el arsenal de invectivas del que son objeto los capones a lo largo de la historia. El menú consta de huevos, sesos, criadillas, gallo, gallina y capón. En el título de este trabajo aludimos a los «atributos del capón». Los atributos de un toro o de un carnero, entendidos como menú, se llaman criadillas. La chanza estaba servida. Véase esta cuarteta asonantada de Francisco Gregorio de Salas, importante autor de nuestro siglo XVIII:

«Comiendo las criadillas
un capón las dijo: andad
y no paréis hasta el sitio
en donde debéis estar»³⁰

Los huevos aparecen con idéntica finalidad y en varias recetas. A un capón que tiene problemas con otra persona le dicen que no se preocupe, pues el otro no le puede estrellar un par de huevos, jugando con la expresión de huevos estrellados o fritos³¹. A otro capón, que llevaba huevos a un convento, nunca le salían las cuentas, aunque era honrado, y es que «siempre le faltaba un par»³².

Pero la comparación por excelencia es con el gallo castrado, pues el paralelismo es doble en una sóla imagen, por ser ambos castrados y cantores. Puesto que se han comido capones antes de que los fieles escuchasen cantar a sus homónimos humanos, era inevitable que los

29. GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio, *La extraña seducción. Variaciones sobre el imaginario exótico de Occidente*, Granada, 1993. Universidad de Granada. Monográfica Antropología, p. 131.

30. SALAS, Francisco Gregorio de, *La Castreida*, poema original epigramático que contiene setenta y cuatro epigramas dirigidas a varios de esta clase. Madrid, 1838. Imprenta de los hijos de D^a Catalina Piñuela, p. 16. Si, como creemos, no hay ediciones anteriores de esta obra estaríamos tal vez ante una edición sacada a la luz póstumamente y con una cierta intencionalidad anticlerical, muy propia de esos años de desamortizaciones y pugnas dinásticas, que pondría de relieve la fuerza metafórica de los capones en épocas posteriores a los momentos de su mayor actividad musical. No olvidemos la condición eclesiástica del autor de *La Castreida* y la circunstancia de que, aunque el tema lo había tocado en otras de sus publicaciones poéticas, esta colección monográfica no viese la luz en su época, porque probablemente rozase los límites de las licencias tolerables en el género satírico.

31. *Op. cit.*, p. 14.

32. *Op. cit.*, p. 6.

críticos hiciesen alusiones a esta polisemia del término. La cuestión da para el chiste fácil, pero hubo quien trató de demostrar su ingenio por el procedimiento contrario, a base de equiparar lo bueno de los capones de comer con lo bueno de los capones de cantar. El humanista Francisco de Cascales escribió una de sus *Cartas Filológicas* en defensa de los capones, redactando bajo esta premisa uno de sus párrafos, en donde defendía las grandes cualidades de la carne de buey o la del capón propiamente dicho. Pero bien se advierte que el humanista no está argumentando en serio, sino en clave de eutrapelía o juego inofensivo del ingenio. Además, no faltó quien le echase en cara la ligereza, pues el silogismo –en buena lógica caníbal– habría de concluir postulando que, al igual que la carne de gallo capón sabe buena, la carne de hombre castrado también debería de resultar muy sabrosa. Más aceradas son las puyas en las que un capón canta misa, misa de gallo, naturalmente:

*«Con femenina armonía
cantó con impropiedad
misa del gallo, a fe mía,
un clérigo que tenía
dos votos de castidad»³³*

Una de las más logradas, en tono crítico-gastronómico, pero con la intención última de criticar un estilo de música y no a los capones, se debe al eminente Antonio Eximeno, jesuita del siglo XVIII. En su *Don Lazarillo Vizcardi* describe un villancico para antes de la misa del gallo, donde los excesos del contrapunto dan lugar a una caótica mezcolanza del texto. Mientras alguien vocaliza sobre la palabra final de su verso, que es «corazón», el tiple lo hace sobre el suyo, que concluye en «kirieleisón», y como es habitual hacer un amplio floreo, sale en la práctica que el tenor hace «cocorocó» y el tiple «kikiriki», como dos gallos. Más adelante, cuando la tía Juana dice tener miedo de los capones, Lazarillo le responde que no lo tenga que «esos tales tienen más de gallinas que de capones» «¡Válgame Dios! exclamó Juanito ¿Qué casta de pájaros es ésta? El cirujano o Rabino de su lugar le hizo capón; mi tío en su villancio nos lo quería hacer gallo; y ahora el Sr. D. Lazarillo nos lo hace gallina; con él sólo, cortado en tres pedazos, hubiera podido v.m. tía Juana, hacer toda la comida, olla con gallina, guisado de gallo y asado de capón; fortuna que en tan abundante comida no hubiera hecho falta el frito de sesos ni de otro, porque caret utroque»³⁴. Para estos guisos podríamos encontrar acompañamiento vegetal –tomates, espárragos...– con idéntica intencionalidad, pero con lo anterior ya es más que suficiente. Como se ve, estamos hablando de género por vía gustativa.

33. *Op. cit.*, pp. 11-12.

34. EXIMENO, Antonio, *Don Lazarillo Vizcardi*. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante. Madrid, 1872. Sociedad de Bibliófilos Españoles, p. 88. La alusión al Rabino se explica en el contexto de la novela. Puesto que la castración del capón Longinos no era perfecta –de lo que se hace deducir una voz mediocre– se bromea si fue capadura o circuncisión de rabino lo que le practicaron.

4. El capón: un sinsentido médico y teológico entre el tercer género y la clasificación teratológica

La cuestión del género de los capones preocupó a numerosos autores. No son vistos como hombres ni como mujeres, lo que en cierta literatura popular del siglo XVI se dice abiertamente:

«Finalmente yo les tacho
por una gente infernal;
reniego de animal
que sin ser hembra, no es macho»³⁵

A veces se les ve como suma o medio de ambos, es decir, como andróginos o hermafroditas, o bien como un hombre con rasgos feminoides. En algunos diccionarios inversos -español latín- del siglo XVIII la voz capón se traduce a veces como «semivir», o sea, semihombre. Circuló bastante la definición del humanista italiano Celio Rodiginio como «tercer género de hombres», (*tertium genus hominum*), tema éste de los géneros *otros* que sigue llamando la opinión de los estudiosos³⁶.

Resulta fundamental reiterar que la intervención corporal que se efectúa en los capones afecta directamente al género en muchos aspectos y al sexo en su sentido más elemental y biológico y, por ello, dicha intervención los convierte en un producto dentro de un sistema de relaciones sociales y culturales de una época.

Esa imposibilidad de clasificación genérica hace dudar incluso sobre el verdadero carácter de su naturaleza. Un personaje del *Diálogo intitulado el Capón* le dice al protagonista que cierta conversación que había tenido con un capón había acabado mal porque éste había mostrado oídos sordos. A lo que su interlocutor responde: «¿No se lo dije yo a vuestra paternidad? No son estos capones de la especie humana». «Pues de cuál, ¿de la angélica?» replica el primero.: «De la angélica, pues por ahí se allegan más al diablo»³⁷ –remacha el otro.

La imagen del ángel, que también es cantor y suele tener el rostro lampiño, era previsible. A falta de alas, la propia voz del capón implica una fuerte movilidad ascensional. Describiendo Eximeno la interpretación de un Gloria, dice así: «el capón con el *in excelsis* se puso en las nubes». El bajo, con el *et in terra* se fue a los abismos»³⁸. La tratadística del Renacimiento –v. g. Zarlino en *Le Institutioni Harmoniche*– ya había diferenciado las cuatro voces de la polifonía clásica en concordancia con los cuatro elementos, dejando para el aire

35. ALZIEU, Pierre/ JAMES, Robert/ LISSORGUES, Yvan, *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona, 1984. Ed. Crítica. Se trata del villancico antologado con el número 97, anterior a 1589 (véase p. XIII de la introducción) p. 188.

36. DIEGO, Estrella de, *El andrógino sexuado... Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid, 1992. Cisor. La Barca de la Medusa, 53. Cap. 4, pp. 47 y ss.

37. NARVÁEZ DE VELILLA, Francisco, *Diálogo intitulado. El Capón*. Prólogo y edición de Víctor Infantes y Marcial Rubio Arquez. Madrid, 1993. Visor Libros, p. 78.

38. EXIMENO, Antonio, *Don Lazarillo Vizcardi*, p. 79.

y el fuego las voces más agudas de contralto y tiple. Nueva convergencia de imágenes, pues, que nutre esta mirada sobre los capones y bosqueja su retrato (y el imaginario que representan) con algunos recursos antropológicos.

Pero en modo alguno escasea la imagen de ángel caído, a la que aludíamos un poco más atrás. Por eso, cuando el humanista Francisco de Cascales se atreve a certificar que los mensajeros de Dios, los ángeles, no toman forma de mujer ni de varón barbado, sino de «hombre capón», ha de encontrarse con la dura réplica del médico Bernardo Robredo, martillo de capones y coprotagonista de esta polémica del siglo XVII, quien le explica que los ángeles de nuestro imaginario son «mancebos hermosos», pero no capones. Repárese, dicho sea de paso, en la amplia cantidad de datos que tenemos de la primera mitad del siglo XVII, algo más significativo de lo que a primera vista pudiera parecer.

Incluso en un momento dado encontramos una frase que tiene un punto de confianza sobre este particular por parte del médico: «Yo confieso mi pecado y digo de mí que si por posible o imposible a mí se me hiciera la aparición del Nuncio Apostólico en figura capona, que huyera del cielo y tierra, porque de los deste siglo huyo como de todos los diablos»³⁹. Y acto seguido, una apreciación donde se detecta el lado profesional del que escribe: «porque sus caras y fisonomías me asombran y me estremecen como si viera fantasmas; tanto que si por la mañana (cuando voy visitando) encuentro algún capón me persuado que es aparición de algún diablo en figura de capón, o por lo menos me pronostico mal presagio y me anuncio mal aguero»⁴⁰.

De diablo a monstruo no hay demasiado distancia. Las imágenes que nos proporcionan algunas fuentes muestran una polarización, una convergencia, una constelación sistemática. Si ya en la Edad Media, como nos dicen Bestard y Contreras, «existe una creencia generalizada en lo teratológico, como consecuencia de la observación de algunas deformaciones congénitas» que es capaz de «borrar la frontera entre lo sano y lo patológico, entre lo normal y lo monstruoso, entre lo real y lo fantástico»⁴¹ creemos que es en la Edad Moderna cuando esta mentalidad no sólo haya su continuación, como dicen estos autores, sino cuando la información escrita en relaciones, tratados médicos y otros documentos está verdaderamente a la orden del día.

Muchas de esas relaciones de seres monstruosos aluden a la Majestad de Nuestro Señor como causa del portentoso. Era usual que los monstruos fueran llevados a la Corte para que el Rey viese el prodigio. Conocemos algunos casos especialmente llamativos en tiempos de Carlos II, pero no sabemos —permítasenos una licencia— quién se pasmaba más en el cruce de miradas, si el monarca o el portentoso recién nacido. No olvidemos, en la misma línea, el repertorio de enanos cortesanos que nos ha legado la pintura española de la época. Sólo con estas premisas se puede entender que se hallan levantado algunas voces por en-

39. ROBREDO, Bernardo, *Invectiva*... f.10.

40. *Op. cit.*, f.10v.

41. BESTARD, Jean/ CONTRERAS, Jesus, *Bárbaros, salvajes, paganos y primitivos. Una introducción a la Antropología*. Barcelona, 1987. Ed. Barcanova. Temas Universitarios, p. 71.

tonces para encuadrar a los capones dentro del abanico prodigioso y perfectamente tipificado de los monstruos.

Así, el Padre Soto distingue a los monstruos por defecto de la materia, como los pigmeos, que lo son por defecto en todo su ser. o los que les falta un dedo, que lo son por defecto en parte; por exceso, como los gigantes o los que tienen seis dedos; por proporción indebida, como los raquíuticos; o por malicia de la matriz, como los que nacen cojos o tuertos. El Doctor Robredo, en 1636 y en el opúsculo varias veces citado, no duda en ubicar a los capones entre los monstruos, siguiendo esta clasificación en la que los encajan en primer y cuarto lugar, sea por falta parcial de materia, sea por malicia de matriz, es decir porque fueron castrados o porque nacieron así de forma natural.

Al hilo de lo anterior no podemos dejar de recordar una escena del *Diálogo intitulado El Capón* en la que aparece un siniestro cuarteto de testigos sinodales, o sea, de personajes muchas veces corruptos que actuaban como informantes en la certificación del estatuto de cristiano viejo. Este cuarteto está formado por un capón, un cojo, un jorobado, clérigos ellos, y un seglar de paradógica nariz judaizante, en esencia, monstruosidades parciales por defecto en los dos primeros o por exceso en los otros. Monstruosidades, en suma, que constituyen precisamente el elemento común de los cuatro inquietantes individuos. Como se ve hay cierta literatura que dice con tono esperpéntico lo que la ciencia de la época circunstanciaba en términos más sesudos y escolásticos.

Pero si el hábito de las monstruosidades no es otra cosa que la admisión de los designios del Señor, la monstruosidad específica del capón, contrariamente, parece contravenir los usos morales y los fundamentos teológicos de la religión.

El razonamiento escolástico no tiene vuelta de hoja. En el día del juicio resucitarán todos los hombres como eran, sin defecto. Luego el capón, a quien tantos autores consideran como un hombre imperfecto, resucitará entero. El satírico Francisco Gregorio de Salas lo veía de esta manera:

*«De Josafat en el valle
por disposición del cielo
compareceréis fecundos
cuando ya no podráis serlo»⁴²*

En el XVII se consideraba esta conclusión sobre la resurrección de los capones como signo de que Dios rehace lo que indebidamente se había eliminado. La Gracia y la Naturaleza ideas culturales muy repetidas en el XVII español —recuperan así su lugar por encima de la cultura y el artificio, aunque sólo sea en el plano teórico.

El razonamiento médico también es apodáctico. Siguiendo a Galeno y a Avicena, las partes principales del ser humano son el cerebro, el corazón, el hígado —partes clásicas en muchos autores y los testículos. Si falta una de ellas, el ser humano deja de ser «integral». Puede

42. SALAS, Francisco Gregorio de, *La Castreida*, p. 10.

seguir siendo un compuesto de «cuerpo y alma», y ser hombre entero física y metafísica-mente, pero no entero desde la teoría médica del ser integral⁴³.

Ello significa que tanto la teología como la ciencia y, naturalmente, el saber popular de la época ven al capón como un ser esencialmente menor, incompleto y defectuoso al que situarán en el punto de mira de sátiras y de calificaciones varias y del que no suelen com- padecerse, pues, a diferencia de otros seres anómalos que no pueden valerse por sí mismos, el capón tiene un papel significativo en la vida musical de la Iglesia o del palacio.

5. El rostro desnudo y otros estigmas de la apariencia, la salud y la sexualidad.

Nos dice Lourdes Méndez que «las imágenes de los ‘otros’ remiten, a través de la represen- tación de sus cuerpos a la diferencia y a la jerarquía»⁴⁴. Hay tanta verdad en el retrato de los capones como en los retratos del «negro virtuoso» o del «judío avaro», una verdad que se deseaba ver aunque fuese idealizando o caricaturizando al modelo y que en el caso de los capones es más de tipo médico-literario que plástica, aunque no falten dibujos de algunos de los más famosos.

Seleccionando sólo los testimonios que se repiten y que concuerdan en obras de médicos y de literatos, se puede hacer una caricatura, ya que no exactamente un prototipo. Habría que pensar en unas piernas largas, nalgas desarrolladas en demasía, amplio torax, piel pálida, cara lampiña y cabeza dotada de buen cabello. El habla también sería aguda. El licenciado Robredo –pasando ya del tópico certificado en varias fuentes a la manía personal– no duda en atribuíles orejas comprimidas, nariz aguzada, ojos saltones y sienas hundidas.

Por otra parte, sin barba que lucir, el capón tiene que ofrecer su rostro desnudo como una prueba más, como un imborrable estigma de su condición singular. Filósofos y teólogos defienden la barba como signo de virilidad, apoyándose en las recomendaciones del Anti- guo Testamento a los judíos. La barba representa virilidad, pero también indica sensatez, severidad, madurez, incluso salud, pues sólo surge en temperamentos cálidos y no en los definidos por la humedad, como son habitualmente los de las mujeres. Los capones care- cían también de este atributo piloso y las invectivas que se lanzaron con este argumento no son difíciles de imaginar.

En el plano sanitario se creía que no podían tener gota, enfermedad que se consideraba privati- va de los hombres y ajena a mujeres y niños, a lo que el médico complutense Robredo afirma que la gota tiene que ver con el exceso y la vida ociosa, como se testifica por casos antiguos y, sin pelos en la lengua, continúa así: «Y en los tiempos presentes hay infinitos [capones] que la padecen, y yo lo conocí en Alcalá de Henares capón de la Santa Iglesia de San Justo y Pas- tor, que por primavera y otoño se curaba todos los años, por padecer esta especie de gota podrágica, causada de sus desconciertos de comida y bebida, porque era viciosísimo en extremo y muy glotón, como lo son todos los que en los tiempos presentes alcanzamos»⁴⁵.

43. ROBREDO, Bernardo, *Invectiva...*, f.4.

44. MÉNDEZ, Lores, *Antropología de la producción artística*. Madrid, 1995. Ed. Síntesis S.A., p. 145.

45. ROBREDO, Bernardo, *Invectiva...*, 21r y v.

La cuestión sexual no es baladí en el tema de los capones y es una de las más envueltas en la leyenda. Son muchos los datos referidos a los eunucos de la Antigüedad. Excepto el don de la generación, los antiguos eunucos poseían un amplio repertorio en lances sexuales del que no vamos a hablar. Pero teniendo en cuenta que los capones que a nosotros nos interesan tienen por oficio la práctica del canto en medios eclesiásticos habría que suponer que los atributos en este campo fuesen escasos. No es así. Los filósofos, teólogos o literatos integran en sus exposiciones la mitología sexual de los antiguos eunucos y no dudan en aplicarla a los actuales capones. De forma que nos los presentan como extremadamente libidinosos y como el único caso en que la castración no pacifica y hace remitir la furia, según ocurre universalmente con los animales⁴⁶.

Pero si otorgamos un grado mayor de credibilidad a los médicos de la época, entonces la cosa aún queda más clara. Porque el ya citado Bernardo Robredo nos indica que mientras que el común de los hombres, *emisso semine*, se calma, «los Capones, imposibilitarlos de lograrlo, aunque más titilen, en lugar de quietarse, más se arden». Así, «desto nace de que sean los Capones ardentísimos amadores de Venus»⁴⁷.

Y para más información sobre este punto aconsejamos un vaciado de las obras médicas de Gaspar Bravo de Sobremonte, también del XVII, donde encontramos, como sintetiza Granjel, «disertación sobre conservación de la apetencia erótica, en los castrados, cuestión que analiza con gran aparato crítico y, (el subrayado es nuestro) *documentos clínicos*»⁴⁸.

6. Los castradores

Los encargados de efectuar la operación no tienen una literatura tan crítica como la de los propios capones. Sin embargo serían merecedores de mayor culpa en un razonamiento de la época. Porque los capones que lo son por manos de artífices no son criaturas de Dios en cuanto capones, sino criaturas de sus capadores en términos estrictamente escolásticos. Pueden ser criaturas de Dios en cuanto cristianos y como clérigos, pero su carencia antinatural no se debe a sus designios sino al libre albedrío y a la mano de otros hombres.

Es evidente que la condena moral de la castración no ha de referirse a los casos congénitos o que tienen su causa en diverso tipo de accidentes. Tampoco a la castración realizada por prescripción médica en determinados casos de hernia. E incluso existe cierta tolerancia en el supuesto de castración practicada para evitar los deseos. Aunque sobre esto hay opiniones, pues es mejor evitar las tentaciones antes por la fuerza de la voluntad que con acción tan desmedida pero prestigiada por los precedentes concretos de ciertos Padres de la Iglesia que, a su vez, habían tomado el pasaje de Mateo (19, 12) al pie de la letra.

El problema se deriva más bien de que la castración fue vista como método-panacea para curar –y cobrar– males que pudieran tener otras terapias.

46. *Op. cit.*, f.16.

47. *Op. cit.*, f.25.

48. GRANJEL, Luis, *La medicina española del siglo XVII*. Salamanca, 1978. Ed. Universidad de Salamanca, p. 205.

Esto ya fue denunciado en aquella época. De hecho, los capones tenían sus posibles primeros enemigos en la persona que les efectuaba la operación. Porque tal persona podía no estar cualificada en numerosas ocasiones, ser alguien de la familia o cualquier capador de animales que ofreciese sus servicios en la zona. Por fuentes italianas se sabe que la operación no era excesivamente complicada y que las atenciones especiales del postoperatorio se prolongarían durante un par de semanas⁴⁹.

Hablando de capadores, recordemos que la literatura popular del Renacimiento tiene entre sus tópicos el del albéitar que va a curar un animal perteneciente a un médico y que no cobra diciéndole:

«—Señor, no tenemos costumbre de llevar dinero a los de la facultad»⁵⁰.

Que albéitares y cirujanos no se deben a la misma disciplina es algo que siempre estuvo claro, pero el intrusismo de los primeros en el campo de los segundos difuminaba la diferencia de formación y se prolongó hasta finales del XVIII. En ese sentido podemos citar un texto legal emitido en Asturias en 1781 cuyo encabezamiento es el siguiente: «Real Provisión de los Señores de la Real Audiencia de Oviedo de veinte de septiembre de este año, por la que se manda a las Justicias de este Principado, no permitan que los Hernistas, y Capadores executen la operacion de castracion en los Niños, sin las precauciones que en ellas se contienen»⁵¹.

Habla del caso de Juan Francisco Diéguez, del que se sigue causa en su contra, por haber hecho de hernista «en este principado sin estar examinado». El Fiscal lo acusa y parece cosa grave, pues había castradores que se entrometían en «hacer tales operaciones en los racionales como si fuera lo mismo la Albeitería que la Facultad Médica» Parece ser que los aldeanos, a causa de sus pocos medios, o por ignorancia, contrataban castradores de animales para hacer lo propio con los niños. La Provisión pide que la Justicia de cada sitio vele porque no se haga así, si no es por gentes que tengan la «debida facultad». Se cita una decisión del Real Protomedicato, de 29 de abril de 1775. Y añade: «y en caso de practicarse, una vez pasada la hedad de catorce años por urgentísima necesidad, en los que previene el arte, se haga por Cirujanos aprobados de la mejor nota»⁵². Y aún insiste otra vez en que no se practique con los racionales, en que se les arreste y se informe a la Real Audiencia.

El carácter ordinario de la castración de niños precisamente en la edad previa al cambio de voz, tuvo que haber sido rentabilizado por las familias humildes para colocar a alguno de sus vástagos en los coros eclesiásticos. Y no es descabellado pensar que algunas castraciones fuesen impulsadas en el seno de la misma familia. Resulta comprensible que las fuentes eclesiásticas sean especialmente opacas en este punto.

49. ROSSELLI, John, «The castrati as a Profesional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850», *Acta Musicológica*, LX, Fasc. II, 1988, pp. 143-179.

50. Ver Santa Cruz, *Floresta* IV VIII, 9. Más ejemplos en CHEVALIER, Maxime, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Madrid, 1975. Ed. Gredos. Biblioteca Románica Hispánica.

51. Año 1781. En Oviedo en la Oficina de Francisco Díaz Pedregal. Impresor del Principado de Asturias. La fecha oficial de la provisión es de 20 septiembre de 1781.

52. *Op. cit.*

Tal opacidad no permite obtener datos, por el momento, acerca de los diversos procesos que podían desembocar en la castración del niño con fines musicales. Algo parecido ocurre con los castradores. Los navarros parecen llevarse la palma en cuanto a mérito castrador. Cuatro coplillas de una colección de Francisco Gregorio de Salas titulada *La Castreida* –como la *Enéida*, pero en castrados– aluden a este hecho. Veamos una:

*Los frailes discretamente
a vendimiar enviaron
al que por mano navarra
estaba ya vendimiado*⁵³

En otra cuarteta se cuenta el caso de un capón que no tiene nada que temer de la casa que visita, aunque era de navarros, puesto que ya estaba capado⁵⁴.

De un capón que había cantado bien un aria se dice:

*El castrado merecía
por lo bien que lo ha cantado,
que Dios le restituyera
lo que en Navarra le hurtaron*⁵⁵

Y aún hay una cuarta, donde un ladrón navarro entra en huerta ajena, robando los tomates y dejándole el rábano⁵⁶. No sabemos lo que hay de realidad en esta adjudicación de méritos castradores a Navarra. Pero es seguro que como tópico funcionaba perfectamente. De hecho, este autor escribió también un conjunto de poemas alusivos a los distintos «reinos y provincias de España» donde se retratan las virtudes y, sobre todo, los defectos de las distintas partes de nuestro país. Los navarros son pintados como gente de palabra, amigos del buen comer y beber, comerciantes, indianos, asentistas [sic] ... y capadores⁵⁷. En Italia, donde el fenómeno está menos eufemizado, tenía fama la villa de Norcia, en la Macerata, aunque también eran usadas otras adscripciones como arma arrojada.

Interesa destacar, no obstante, que el abuso de la castración en Navarra debía ser muy notable puesto que Martín Darrayoaga, cirujano mayor del Reino, redacta un informe sobre el tema en tono muy crítico, informe que fue utilizado en la introducción a la ley 68 del 10 de marzo de 1766 de los Tres Estados de Navarra, donde se exige que los castradores tengan supervisión de médico o cirujano para intervenir en seres humanos y se ponen penas de dos años para quien la incumpla. La circular asturiana de sólo poco después es más avanzada sin duda (pues no se contenta con la supervisión médica, sino que excluye a

53. SALAS, Francisco Gregorio de, *La Castreida*, p. 8.

54. *Ibid.*

55. *Op. cit.*, p. 15

56. *Op. cit.*, p. 21.

57. SALAS, Francisco Gregorio de, *Colección de epigramas y otras poesías críticas, satíricas y jocosas*. Madrid, 1816. En Repullés, pp. 27-38. En otra poesía de esta colección se queja el autor de cierto larguísimo sermón predicado a unos navarros, lamentándose de que no hubiera un navarro que capase tan largo discurso.

cualquier otro agente de la operación) pero ambas muestran el mismo abuso en la práctica de la castración en las décadas postreras del siglo XVIII.

7. La imagen de la voz

La voz de los capones es un enigma del que no nos sacan las grabaciones de Alessandro Moreschi, castrato de la Capilla Papal, realizadas en los primeros años de este siglo.

Sería una voz más potente que la de un niño o una mujer que pudiesen cantar la misma parte. Los testimonios de las buenas cualidades vocales de los capones son numerosísimos, especialmente en el caso de los castrados dedicados a la ópera, que aquí hemos querido dejar de lado, pero también parecen darse en los capones eclesiásticos.

Pero, para el caso de España, ¿la voz de los capones fue realmente vista como una voz hermosa?

Creemos comprobado que en España la voz del capón no chocaba a los oídos del común de la gente. Dejaremos a un lado los testimonios positivos —como los muy conocidos de Lope sobre Florián Rey o los numerosísimos referidos a Farinelli— para analizar de qué manera veían su voz los más críticos. En el *Diálogo* de Narváez y Velilla, donde no hay tara física y moral que los capones no padezcan, nada se dice en contra de su voz. Incluso cuando aparece uno de los últimos personajes capones, a cuyo criado le preguntan si su amo es músico, aquél responde «Sí, señor (tachado: tiple) y de los mejores de España. Así tuviera él la condición como la voz, que no hubiera tal hombre en el mundo»⁵⁸.

En un villancico de nuestro Siglo de Oro —anterior a 1589— se aconseja a una doncella que no tome amor con un capón:

*Si es hija por bien cantar
más han de ser estimadas
dos lágrimas bien lloradas
que todo su gorjear*⁵⁹

No son los capones buen partido para joven casadera, pero en gorjeos parecen no tienen rival, aunque sea con «voz de monja», como se señala en otra estrofa de la misma composición.

Un romance de 1654, dirigido a una cierta Juanilla enamorada de un capón, es una colección de infamias contra los capones de fuerte tono erótico. Estructurado en cuartetos, cada una de ellas ofrece un nuevo argumento tópico, pero hay una que aunque no deja de ser una puya tan fuerte como las anteriores necesita de una construcción concesiva. Dice así:

*«y aunque sea gran cantante
y en la música muy diestro*

58. NARVÁEZ DE VELILLA, Francisco, *Diálogo intitulado. El Capón*, p. 115.

59. ALZIEU, Pierre / JAMMES, Robert / LISSORGUES, Yvan, *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona, 1984. Ed. Crítica. Se trata de la poesía antologada con el número 97, p. 187.

*por la llave de natura
no te cantará un soneto*⁶⁰

Igual que la comparación gastronómica antes citada también es digna de mención una metáfora profesional como la aquí empleada. Porque la llave de natura no se refiere sólo a las circunstancias naturales (natura vale tanto como sexo) que en el capón han sido modificadas, sino que hace expresa referencia a la teoría del solfeo hexacordal vigente en la época, aludiendo al hexacordo natural, o sea, sin bemol ni becuadro⁶¹. Es decir, sin las dificultades derivadas de la fluctuación de la nota Si, sea natural o bemol, que aparece en los correspondientes hexacordos, artificiosos en comparación con el hexacordo del Ut, donde el semitono coincide con el Mi-Fa. Es decir, que podría cantar en llaves o hexacordos que tienen una cierta *anomalía* en una de sus partes –equivalente a la que arrostran los capones en las suyas pero no en la propiedad música «de natura», la cual no necesitaba de artificios para colocar los semitonos innombrables que se dan en torno de la nota Si⁶². Era de esperar que, a la inversa, la imagen de «cantar por natura» se emplease precisamente para los galanes ardorosos, ya que no poder cantar por natura es propio de capones. Una letra dialogada nos presenta a una dama que pone freno a las pretensiones sexuales de un fogoso galán diciéndole que

*«canta por natura
y resuena mucho el eco»*⁶³

y ante la insistencia del joven le da el remedio para dejar de cantar por natura:

*«Pues vaya sin más tardar
a que le cape Barrueco»*⁶⁴

Con todo, algunos testimonios aluden a los comprensibles casos de capones que no tenían cualidades vocales excepcionales, que estaban por debajo de las expectativas que cabría depositar en quien ejerce el canto con sacrificio personal tan irreversible.

El capón Longinos, del tratado novelado de música de Antonio Eximeno, reconoce estar castrado a medias y por ello no llega bien a los agudos en la voz de tiple ni a los graves en la de contralto. El médico Robredo escribe su sexta paradoja contra el humanista Cascales negando que la voz sea, como decía éste «suave y regalada»; antes es «afeminada» dice el

60. *Op. cit.*, p. 194. «A Juana, enamorada de un capón», romance recogido en el comentario crítico al poema anterior, publicado en 1654 pero con ecos y temas anteriores y tópicos, y que comienza: «Dicen que tienes, Juanilla».

61. Y no «la escala natural del modo mayor», si no queremos incurrir en un anacronismo teórico y terminológico, como ocurre en Alzieu, Pierre / Jammes, *op. cit.*, p. 163.

62. Subsidiariamente, este tipo de composiciones poéticas nos abre el interrogante sobre capones cantantes no eclesiásticos en el siglo XVI y primera mitad del XVII. Creemos que en esta época, en España, el fenómeno de los cantores castrados estaba tan ampliamente vinculado al mundo eclesiástico que la presentación de capones aparentemente seculares y emparejados con mujeres responde más a un deseo de satirizar en tono erótico con las imposibilidades sexuales de estos personajes antes que a cualquier otra cosa.

63. ALZIEU, Pierre / JAMMES, *op. cit.* Número 79 de la antología, p. 139.

64. *Op. cit.*, p. 140, (Otra aldeana manda a troquillear a un mozo «pujante de natura»), p. 235.

médico y, desde luego, no se deriva de la castración el cantar bien. Y asegura que la mitad o más de los capones «no tienen voz de provecho», llegando incluso a decir que algunos la pierden cuando la castración⁶⁵. Pero la artillería del médico, siempre tan anticapona, no pasa aquí de una pequeña salva.

La información que nos proporciona Fray Pablo Nasarre en su *Escuela música según la práctica moderna* (una obra editada en 1724, pero ya escrita en 1683, según la argumentación de L. Siemens en la introducción a la edición facsímil del tratado) es muy ponderada y valiosa, máxime si la contrastamos con el silencio sobre el tema que encontramos en la gran tratadística del XVII español y, hasta donde sabemos, en la amplia pléyade de tratadistas menores de esa misma época. Al estudiar las cuatro voces de la polifonía, desde el capítulo XII, se detiene con especial cuidado en la de tiple, señalando que «dicha especie de voz se halla naturalmente en tres especies de sugetos, que son muchachos, eunucos y mugeres»⁶⁶. Distingue acto seguido, en el caso de los muchachos, dos estados vocales: la infancia (hasta los siete u ocho años) y la puericia (de ocho o nueve años hasta los catorce aproximadamente)⁶⁷. Tras diferenciar el llanto de la voz cantada en el primer estado con explicaciones basadas en la teoría de los temperamentos, considera que el segundo estado es el apropiado para iniciarse en la música. Pero «en llegando a la edad de los catorze años, o quince, poco mas, ó menos»⁶⁸ comienza la muda de la voz, que Nasarre describe con detalle. Insiste en que la voz se hace más grave con el cambio, pudiendo mejorar o empeorar indistintamente respecto a la etapa anterior.

Al hablar de los eunucos (nótese que Nasarre no emplea la voz capón, quizá con un deseo de asepsia o distanciamiento cultista que encaja con su fundamentación aristotélica pero que choca con el empirismo con el que habla de las voces propias del canto de órgano) este autor establece unos resultados vocales con fuerte dependencia del momento en que se realiza la castración. Asegura que: 1º) si la castración se realiza claramente antes de la muda, la voz se mantiene aguda permanentemente; 2º) si la castración se efectúa en la época de la muda, la voz tarda en asentarse y «unas veces será mejor, y otras peor, unas clara, otras ronca, ó aspera, unas suben más, y otras menos»⁶⁹. 3º) En plena mudanza o después de ella, resultará una voz de tenor, pero de poca calidad. 4º) Y, por fin, «si acaso la castradura fuese cerca de la mudanza de la complexión les quedará la voz, después de aver mudado, algo mas grave, que la tuvieron antes; y ordinariamente queda en la cuerda de contralto»⁷⁰. En cuanto a los contraltos, Nasarre certifica, ya en el capítulo XIII, la amplia extensión vocal de los eunucos, superior a la de las mujeres, «excediendo por los altos de su cuerda, y por los baxos teniendo todo lo suficiente»⁷¹.

65. ROBREDO, Bernardo, *Invectiva...*, ff. 18v-19.

66. NASSARRE, Pablo, *Escuela música según la práctica moderna*. Zaragoza, 1724. Por los Herederos de Diego de Larumbe. I, XII, p. 43. También alude en este mismo capítulo a las voces de tiples realizadas por adultos en falsete y a los tiples naturales no castrados.

67. *Ibid.*

68. *Ibid.*

69. *Op. cit.*, p. 44.

70. *Op. cit.*, p. 44.

71. *Op. cit.*, p. 48.

La conclusión de Nasarre sobre el tema es clara. Sale al paso del tópico de que la buena voz de los eunucos se deriva de la castración, pero asegura que «si antes de la muda tuvieron buena voz, tan buena les queda despues, ó con poca diferencia; y en lo que suele aver su mas, o menos, es en ser algo mas alta, ó mas baxa»⁷². No hay ni un atisbo de crítica —antes al contrario— hacia las voces de los eunucos ni hacia su misma singularidad. Si, como reconoce Nasarre al final del capítulo XIII, su análisis de las voces humanas tiene una inmediata finalidad práctica, que es la de ser útil a quien tiene la obligación de elegir cantores, hemos de convenir que las voces de eunucos resultarían altamente recomendables en la opinión de este importante tratadista.

Tampoco se desprestigian las cualidades vocales de los capones por las opiniones críticas más tardías, como las de los ilustrados. León de Arroyal dice que están los templos «indacentes y mal servidos», en tanto se llenan las catedrales de «capones y flautistas, más propios del teatro de Atenas que del templo de Jerusalén»⁷³, pero su ataque no va contra la música sino contra la división de la renta y las imposiciones de la curia romana. Cuando en este mismo autor se refiere en otro lugar a «probar la finura del chillido de un capón»⁷⁴ está hablando de la buena vida de los beneficiados catedralicios, con el juego de palabras entre lo músico y lo gastronómico al que ya nos hemos referido. No se aduzca tampoco la crítica del P. Esteban de Arteaga —desde su exilio italiano al sinsentido de la castración, porque eso no le impidió escribir sobre Farinelli en un tono de absoluta admiración.

De forma que ante su voz, los insultos cesaban, el dedo acusador se recogía, las constelaciones de imágenes ya no están tan polarizadas salvo para el reconocimiento de su arte vocal, acaso a regañadientes entre los más críticos pero, aún así, forzados éstos al silencio significativo en este asunto y a dirigir sus dardos hacia aspectos más vulnerables de estos particulares músicos.

La gloria de Dios, durante más de tres siglos, exigió el sacrificio personal de algunos de sus oficientes. Una musicología sensible a la historia de las mentalidades no debería de pasar por alto este fenómeno, propiciado por la doble moral de la Iglesia, acaso no tan denostable en la opinión de la época como lo consideramos ahora, pero capaz sin duda de sembrar en aquellos cantores una permanente infelicidad que no curaban los aplausos del palacio o de la escena, en su caso, ni las prebendas, raciones y beneficios eclesiásticos de los muchísimo más numerosos y anónimos cantores eclesiásticos, ni siquiera el dudoso honor de dirigirse al Sacrificado con el sacrificio físico y moral de sí mismos⁷⁵.

72. *Op. cit.*, p. 45.

73. Cit. en GALLEGO, Antonio, *La música en tiempos de Carlos III*. Madrid, 1988. Alianza Música, p. 48.

74. *Ibid.* (Y, como dice Gallego, también habla del rebuzno de los sochantres, así que la crítica apunta en otra dirección).

75. La ponencia incluía en su título original una segunda parte —Los atributos del capón y otros temas de antropología e Historia de la Música donde se sugerían efectivamente algunos otros asuntos propios de la Historia de la Música pero susceptibles de análisis en clave antropológica. Como por razones de tiempo sólo hemos podido hacer alusión a los mismos en el coloquio (imagen del hormigueo —caos— y del laberinto, ceremonial de determinadas performances, exotismo y vanguardia, nuevas tecnologías, campanas y campaneros...) dejamos su desarrollo para mejor ocasión.