



**Manuel Ruiz. *Il Primo Uomo***  
Domingo, 30 de marzo de 2025  
Teatro Alameda. 20:00 horas

---

### ***Il Primo Uomo***

#### **I**

##### **Arcangelo Corelli (1653-1713)**

Sarabanda de la Sonata para violín y continuo en fa mayor Op.5 nº10 [1700]

##### **Georg Friedrich Haendel (1685-1759)**

Sinfonia (Presto) de *Rinaldo* HWV 7b [1711/1731]

"Cara sposa, amante cara, dove sei?", aria de *Rinaldo* HWV 7b [1711/1731]

"Son contenta di morire", aria de *Radamisto* HWV 12 [1720]

##### **Alessandro Scarlatti (1660-1725)**

"Adam prole tu chiedi, e prole avrai... L'innocenza paccando perdesti", accompagnato y aria de *Cain overo il primo omicidio* IAS 40 [1707]

#### **II**

##### **Georg Friedrich Haendel**

Concerto grosso en sol mayor Op.6 nº1 HWV 319

A tempo giusto – Allegro – Adagio – Allegro – Allegro

"Degg'io dunque, oh Dio, lasciarti", aria de *Radamisto* HWV 12 [1720]

##### **Antonio Vivaldi (1678-1741)**

"Vedrò con mio diletto", aria de *Giustino* RV 717 [1724]

#### **III**

##### **Alessandro Scarlatti (1660-1725)**

Sinfonia (Grave e piano) de *Cain overo il primo omicidio* IAS 40 [1707]

##### **Georg Friedrich Haendel**

"Empio, dirò, tu sei", aria de *Giulio Cesare in Egitto* HWV 17 [1724]

##### **Girolamo Kapsberger (c.1580-1651)**

Passacaglia en re menor

##### **Alessandro Scarlatti**

"Dorme, o fulmine di guerra", aria de *La Giuditta* (Nutrice) [1693]

##### **Georg Friedrich Haendel**

Largo del Concerto grosso en fa mayor Op.3 nº4a HWV 315 [1716]

"Lascia la spina", aria de *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* HWV 46a [1707]

---

**Manuel Ruiz, *contratenor*****Ílber Ensemble**

Mar Blasco (concertino), Gevorg Vardanyan y Adrián Pineda, *violines I*  
Cristina Altemir, Lidia Fernández Rodríguez y José Ángel Vélez, *violines II*  
Marta Sampere y Helena Reguera, *violas*  
Héctor Hervás, *violonchelo*  
Javier Utrabo, *contrabajo*  
Aníbal Soriano, *tiorba*

**Darío Tamayo, *clave y dirección musical*****Director de escena: Antonio Ruz****Vestuario: Pablo Árbol****Iluminación: Olga García****Maquillaje y peluquería: Ara García****NOTAS**

En *Due Dialoghi della Musica*, un libro publicado por el sacerdote oratoriano Luigi Dentini en 1553, aparece por primera vez documentada la expresión *soprano maschio* (soprano masculino), que bien podía aludir al falsetista, pero igualmente apuntar al cantante *castrado*, una práctica que posiblemente saltó de España a Italia en algún momento del siglo XVI. Ya en 1589 el papa Sixto V reorganizó el coro de la Basílica de San Pedro para hacer que los *castrati* sustituyeran a niños y falsetistas. Es justo en el cambio del siglo XVI al XVII que el empleo de los *castrati* se promociona a gran escala en las iglesias romanas con el afán de conseguir una música que evocara el canto celestial de los ángeles. Y es justo en ese cambio de siglo cuando en algunas cortes del norte de Italia empieza a desarrollarse el espectáculo que hemos llamado ópera. El *Orfeo* de Monteverdi, que se estrenó en la corte ducal de Mantua en febrero de 1607, fue posible entre otras cosas porque la vecina y amiga corte florentina prestó al príncipe heredero Francesco Gonzaga, organizador de la *Favola*, al *castrato* Giovan Gualberto Magli, que hizo hasta tres papeles en la presentación de la obra monteverdiana (la Música del Prólogo, Proserpina y la Mensajera o la Esperanza).

A lo largo del siglo XVII, la castración fue declarándose ilegal, al menos que los niños que la sufrían estuvieran de acuerdo en practicársela, pero habida cuenta que la operación se realizaba a edades prepúberes, habitualmente entre los 8 y los 10 años, hoy hablaríamos de un consentimiento por completo viciado en origen. Más bien cabe pensar en padres ambiciosos o sumidos en la pobreza que aspiraban a darles a los hijos que eran alabados por sus condiciones canoras vidas más cómodas, pero, pese a la fama y la riqueza que consiguieron algunos, el éxito fue mayormente esquivo para millares de estos niños fatalmente mutilados. Es cierto, en cualquier caso, que en su mayoría fueron cobijados, al menos algún tiempo, bajo las alas de alguna institución eclesiástica que les daba manutención, alojamiento y una formación elemental, lo que para muchos compensaba el sacrificio.

Fuera como fuese, a medida que la ópera apuntaba hacia el belcantismo, el *castrato* se convirtió en figura esencial del nuevo espectáculo, muy especialmente en la primera mitad del siglo XVIII, aunque la práctica subsistió subrepticia y residualmente hasta bien entrado el XIX, a veces camuflada en intervenciones quirúrgicas realizadas por razones de salud (hernias inguinales, infecciones, traumatismos testiculares o algún tipo de problema congénito eran usados habitualmente como justificaciones). No hay que olvidar que el Orfeo de Gluck en el estreno de *Orfeo ed Euridice* en Viena en octubre de 1762 fue el *castrato* Guadagni, a pesar de que la obra es considerada como la punta de lanza del movimiento reformista que vino justamente a acabar con los *castrati* en la ópera. Pero es que aún en 1824 se escribió un papel operístico destinado a un *castrato*: fue el de Armando en la ópera *Il crociato in Egitto* de Meyerbeer, estrenada en Venecia con Giovanni Battista Vellutti, el último de los grandes *castrati* operísticos, dándole voz. Ítem más, en 1913 se retiraba a los 55 años de edad del coro de la Capilla Sixtina el llamado último *castrato*, Alessandro Moreschi, mutilado por razones no del todo

aclaradas y que, para decepción de los oyentes contemporáneos fascinados por el fenómeno, dejó incluso alguna grabación convertida en objeto de culto.

El rescate progresivo de la ópera barroca en el siglo XX obligó a escoger qué tipo de cantante iba a asumir los roles asignados originalmente a los castrados. Durante un tiempo, la preferencia apuntaba claramente a voces femeninas, sopranos y contraltos, pero en las últimas décadas del siglo, justo cuando el *revival* barroco se aceleró, se conoció el ascenso y promoción de los contratenores, cantantes que utilizan recursos técnicos para la producción del sonido con los que alcanzan las tesituras originales (que no otras características de su sonido) de los *castrati*, y hoy su presencia se ha hecho mayoritaria en esos roles.

El contratenor cordobés Manuel Ruiz se presenta en este espectáculo escénico cantando algunos roles que hicieron en su día *castrati* míticos como Senesino, la gran estrella de la compañía londinense de Haendel por más de diez años. Él estrenó por ejemplo el papel de César en ***Giulio Cesare in Egitto*** en 1724 e interpretó el papel principal de ***Rinaldo*** en la reposición de la obra en 1731 (en su estreno de 1711 cantado por otro *castrato*, Nicolino). En cambio, el papel de Zenobia de ***Radamisto*** no fue interpretado nunca por un *castrato*: en su primera presentación en abril de 1720, cuando Senesino, ya contratado como *primo uomo* de la compañía, aún no había llegado a Londres, lo cantó la soprano británica Anastasia Robinson; una vez Senesino en la capital inglesa, Haendel hizo una segunda versión de la obra, que se presentó así el 28 de diciembre con el cantante italiano de protagonista y la soprano Margherita Durastanti cambiando ese papel por el de Zenobia. No se conoce en cambio el nombre del *castrato* que cantó el rol de Anastasio en el estreno de ***Giustino*** de Vivaldi en el teatro Capranica de Roma por el carnaval de 1724, cuando el compositor veneciano había adoptado ya las formas hipervirtuosísticas de la *opera seria* a la napolitana, pues durante su primera etapa como operista, Vivaldi cultivó las formas venecianas más antiguas y eludió en lo posible el recurso al *castrato*.

Junto a la ópera, a principios del siglo XVIII el oratorio se había convertido en otro género de dominio de las grandes voces agudas, lo que favoreció el desempeño de los *castrati*. No sabemos quién cantó el papel del Piacere en el estreno en la Roma de 1707 de ***Il trionfo del Tempo e del Disinganno*** de Haendel, aunque teniendo en cuenta que al año siguiente el marqués Ruspoli fue amonestado por permitir que en *La Resurrezione*, el otro gran oratorio romano de Haendel, participase la soprano Durastanti, que fue sustituida por un *castrato* para la segunda presentación de la obra, bien cabe pensar que fue asumido por un *castrato*. Aunque Scarlatti trabajó mucho en Roma ninguno de los dos oratorios que se han incluido en programa tienen origen en la capital pontificia: ***La Giuditta*** es una obra napolitana, mientras que ***Cain*** fue estrenado en Venecia unos meses antes de la presentación haendeliana de *Il trionfo*.

© Pablo J. Vayón