

REAL ACADEMIA
DE
CÓRDOBA

COLECCIÓN
RAFAEL CASTEJÓN
IV

MÚSICOS CORDOBESES
DE AYER Y DE HOY

J. M. MORENO
R. LUQUE
Coordinadores



2019

MÚSICOS CORDOBESES DE AYER Y DE HOY



JUAN MIGUEL MORENO CALDERÓN
ROSA LUQUE REYES
Coordinadores

REAL ACADEMIA DE CÓRDOBA

JUAN MIGUEL MORENO CALDERÓN
ROSA LUQUE REYES
Coordinadores

MÚSICOS CORDOBESES
DE AYER Y DE HOY

REAL ACADEMIA DE CÓRDOBA

2019

MUSICOS CORDOBESES DE AYER Y DE HOY
(Colección *Rafael Castejón IV*)

Coordinador científico:

Juan Miguel Moreno Calderón, académico numerario

Coordinadora editorial:

Rosa Luque Reyes, académica correspondiente

Portada: Órgano del coro de la Mezquita-Catedral de Córdoba

© De esta edición: Real Academia de Córdoba

© Los autores del libro

ISBN: 978-84-121657-2-2

Dep. Legal: CO 2052-2019

Impreso en Litopress. Edicioneslitopress.com. Córdoba

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopias, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del Servicio de Publicaciones de la Real Academia de Córdoba.

**FERNANDO DE LAS INFANTAS, UN COMPOSITOR
EN LA CÓRDOBA DEL SIGLO DE ORO
(ca. 1534-1609)**

JOSÉ LUIS RUIZ VERA
Profesor de Educación Secundaria

En el siglo XVI la música española asiste a un espectacular florecimiento, equiparado en brillantez a la que exhiben las artes plásticas y la literatura de este período. La obra de una pléyade de polifonistas como Francisco Guerrero, Juan Navarro, Melchor Robledo, Rodrigo de Ceballos, Mateo Flecha el joven, Francisco Soto de Langa, Santos de Aliseda, Juan Esquivel de Barahona, Tomás Luis de Victoria -mucho antes Cristóbal de Morales-, y un largo etcétera de maestros, eleva nuestro lenguaje sonoro a los mismos ámbitos que el de los maestros franco-flamencos e italianos; aportando, además, una austera dosis de recursos técnicos y estéticos con los que alcanza altas cotas de expresividad, delicado lirismo y emoción, que son las que han propiciado la denominación de esta época, con toda propiedad y justo título, como el “Siglo de Oro” de la música española.

Esta prodigiosa eclosión no volverá a materializarse en la historia de nuestra cultura musical hasta los años finales del siglo XIX, con figuras de la categoría de Albéniz, Turina, Granados y Manuel de Falla.

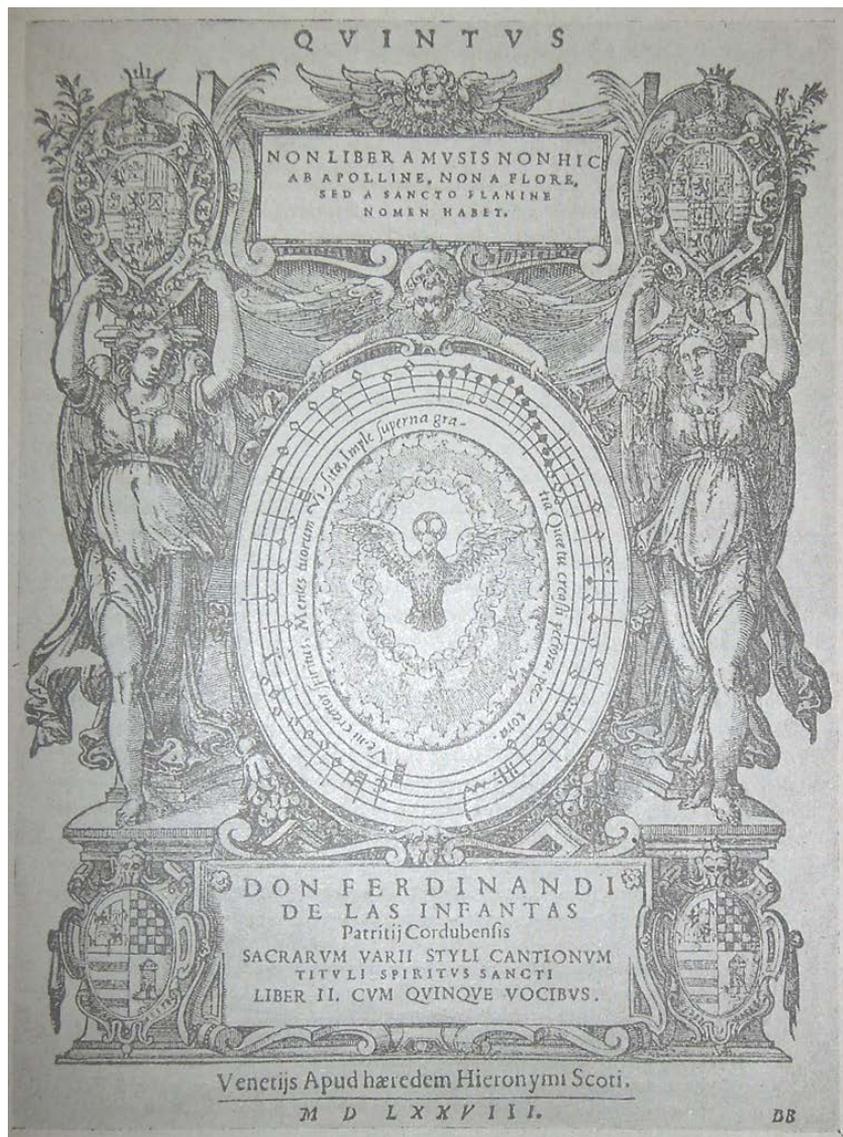
La ciudad de Córdoba, que en líneas generales durante esta época vive su mayor período de expansión demográfica y prosperidad económica, posee la gloria de ser la cuna de Fernando de las Infantas y de contar entre sus próceres con uno de los compositores más importantes de su tiempo, que aunque bastante desconocido por sus paisanos, sin embargo es el más universal que haya dado la ciudad.

Orígenes familiares y nacimiento

A falta de algún documento original que pueda certificar el nacimiento del polifonista en la ciudad de la Mezquita, ya que los libros de bautismos de San Juan de los Caballeros, collación en la que pudiera haber tenido lugar su nacimiento, comienzan en 1543¹, y los de la

¹ RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ, Teodomiro: *Paseos por Córdoba, o sean Apuntes para su Historia*. Librería Luque-Editorial Everest. Córdoba-León, 1981, p. 454.

mayoría de las parroquias de la ciudad empiezan a escribirse en la primera mitad del siglo XVI, la primera afirmación sobre sus orígenes la aporta el propio personaje, que en todas sus obras no duda en declararse como *patritij cordubensis*; en un memorial dirigido al rey Felipe III se presenta como “sacerdote de Córdoba”, y en el elogio que Cerone le dedica en *El Melopeo y maestro*, junto al nombre del músico añade el gentilicio de su patria chica.



Portada del Libro II de motetes. Fuente: R. Mitjana.

Según Rafael Mitjana -que sigue la *Historia de Córdoba* de Andrés de Morales y Padilla-, el origen del apellido “de las Infantas” lo adopta Juan Fernández de Córdoba, bisabuelo del bisabuelo del músico, cuando tras la muerte de Pedro el Cruel, en 1369 acompañó a Inglaterra a dos de sus hijas, que al contraer matrimonio con Juan de Gante, duque de Lancáster, y Edmundo de Langley, conde de Cambridge y futuro duque de York, el cordobés recibe de Eduardo III, padre de ambos contrayentes, el privilegio de así nombrarse y el escudo de armas que con alguna variante se exhibe al pie de las portadas de las publicaciones del compositor, razón más que suficiente para que su descendiente pudiera titularse de *patritii cordubensis*².

El abuelo paterno del compositor fue el valeroso caballero de la ciudad de Córdoba don Antonio de las Infantas, al servicio de los Reyes Católicos en las guerras contra el reino de Granada, donde en un alarde heroico protagonizó un lance en defensa del propio rey. En recompensa a sus hechos de armas recibió una encomienda de la orden militar de Santiago, conociéndolo desde entonces sus conciudadanos con el título de “el Comendador”³. Fue jurado de la collación de San Juan de los Caballeros, donde tenía su morada, en la actual calle de Saravia -llamada también de los Infantas-, esquina a la plaza de Pineda⁴.

El padre de nuestro personaje fue Luis de las Infantas, cuarto hijo varón del comendador. Contrajo matrimonio con doña María de Herrera, hija de don Juan de Herrera, alcaide de Priego y de Aguilar de la Frontera, familia de elevada alcurnia en Córdoba⁵.

Una de las aportaciones del trabajo de don José de la Torre es la localización del domicilio en que pudo nacer el compositor hacia 1534, situado en la misma collación de San Juan de los Caballeros, en unas casas donadas a don Luis por su hermano Fernando, en la calleja de Pan

² MITJANA, Rafael: *Don Fernando de las Infantas. Teólogo y Músico*. Centro de Estudios Históricos. Madrid, 1918, p. 13.

³ RAMÍREZ DE ARELLANO, T.: *Op. cit.*, p. 452.

⁴ *Ibid.*, p. 457.

⁵ TORRE Y DEL CERRO, José de la: “Fernando de las Infantas, músico y teólogo”, en *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba (BRAC)*, 32 (1931), 169. Mitjana, al seguir para la genealogía la obra de Andrés de Morales, equivoca el nombre de la madre del polifonista llamándola Elvira, en lugar de su verdadero nombre, María, ratificado por De la Torre al localizar en los protocolos de Córdoba la carta de tutela de sus hijos menores, otorgada tras la muerte de don Luis de las Infantas. Este error se reitera en cuantos se han ocupado de la biografía del músico sin conocer el trabajo del archivero cordobés.

y Conejo, ubicadas junto a otras de la herencia de su padre -a las que se fue a vivir cuando contrajo matrimonio⁶-, sin otra indicación respecto a su emplazamiento que la de tener como linderas unas casas del Cabildo eclesiástico, posiblemente en la actual calle de Barroso⁷. Esta vivienda aldeaña, propiedad de la Catedral, pudo arrendarse al hermano mayor de Fernando, pues en 13 de febrero de 1540 remataron “la casa de la calleja de Pan y Conejo en Antonio de las Infantas, en mil y doscientos y cincuenta maravedís y dos pares de gallinas”⁸. Días más tarde, el 16 de febrero, “Luis de las Infantas y Diego Bañuelo, vecinos de Córdoba, fiaron a Antonio de las Infantas, hijo del susodicho, en el por vida de las casas que tomó en la calleja de Pan y Conejo”⁹.



Azulejo de la calleja de Pan y Conejo.

Los precedentes testimonios documentales sirven a De la Torre para refutar la localización de la casa en la que supuestamente nació el compositor, en el número 3 de la calle Duque de Hornachuelos, ya desaparecida, lugar en el que en la sesión de 6 de diciembre de 1930, y a propuesta de don Rafael Vich Bennasar, maestro de capilla de la Catedral, la Real Academia hizo suyo el acuerdo de colocación de una lápida conmemorativa del artista. La iniciativa del maestro Vich tenía como base la coincidencia de los cuarteles que blasonan los escudos nobiliarios representados en las portadas de las obras musicales de

⁶ *Id.*

⁷ *Ibid.*, p. 173.

⁸ ARCHIVO CATEDRAL DE CÓRDOBA (ACC), *Actas Capitulares*, t. 11, f. 143r.

⁹ *Ibid.*, f. 144r.

Fernando de las Infantas y los que flanqueaban el balcón principal de la citada mansión, aunque inscritos en aquellos los correspondientes a los apellidos Infantas, Muñiz de Godoy, Aguayo y Carrillo, faltando en estos el del segundo linaje¹⁰.

Don Luis de las Infantas muere en diciembre de 1546, dejando como herederos a sus cinco hijos: Teresa Muñiz de Godoy y Antonio de las Infantas, ya mayores de edad; Pedro Muñiz de Godoy, María y Fernando de las Infantas, aún niños. El archivero don José de la Torre localizó la carta de tutela notarial, fechada en 3 de enero de 1547, que nombra a su madre, María de Herrera, “por tutora e curadora de los dichos menores”, el cual es el primer documento original que recoge el nombre de nuestro personaje. El protocolo es otorgado por sus hermanos Pedro y María, en nombre propio y en representación de Fernando, pese a la escasa diferencia de edad que el escribano aprecia entre ellos: Pedro, de 14 años; María, de 12, y Fernando, menor de 14 años¹¹. El instrumento notarial corrobora su vecindad en la collación de San Juan de los Caballeros de esta ciudad, recoge la fecha y el escribano que redacta el testamento de su progenitor, certifica la mayoría de edad de sus hermanos Antonio y Teresa, informa del detalle anecdótico de la incapacidad de la madre para escribir, careciendo además de las firmas del polifonista y de su hermana María:

(...) Lunes, tres días del mes de Enero del año del nacimiento de Nuestro Salvador Jhesuchristo de mill e quinientos e quarenta e siete años (...), pareçieron el señor Pedro Muñiz de Godoy, mayor que se dixo e por su aspeto pareçía de catorze años, e la señora doña María de las Infantas, mayor que se dixo e por su aspeto pareçía de doze años e menores de veinte e çinco, por ellos e en nombre de Fernando de las Infantas, menor de catorze años, todos tres hermanos, hijos ligítimos del noble cavallero Luis de las Infantas, difunto, que aya santa gloria, e de la señora doña María, que fue su ligítima muger, vecinos de la dicha çibdad en la collación de San Juan (...) ¹².

¹⁰ TORRE, J. de la: Art. cit., pp. 159 y 161.

¹¹ Según declaración propia, cuando en 1601 da a la estampa en París su *Tractatus de Praedestinatione* debía de contar, a tenor de lo que manifiesta en su Prólogo, sesenta y siete años, por lo que hubo de nacer en 1534, y por lo tanto tenía unos doce años de edad en el otorgamiento de esta escritura. MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 13.

¹² TORRE, J. de la: Art. cit., p. 192.

La educación y la formación musical de Fernando de las Infantas

No volvemos a encontrar otro testimonio de nuestro artista hasta finales de mayo de 1556, cuando contaría unos 22 años. Nada, por tanto, conocemos de su infancia y juventud, y, menos aún, de todos los aspectos que conciernen a su educación artística y a la formación intelectual y humana.

Los bienes materiales de la familia del compositor pudieron bastar para proporcionarle una formación general, sólida educación musical y un remanente económico que diera sustento a las necesidades materiales de la vida. Sin embargo, el bagaje literario y humanístico recibido debió de ser de escasa solidez, a juzgar por el latín empleado en su *Tractatus de Praedestinatione*, plagado de italianismos, poco correcto y nada elegante, realidad que se confirma en las declaraciones del propio autor, según las cuales no poseía el dominio de la lengua latina, teniendo que concebir originariamente su trabajo en italiano¹³.

El prólogo *ad lectorem* que abre la citada obra, aunque escrito en tercera persona, aparece como una confesión autobiográfica en la que se nos manifiestan interesantes rasgos de la personalidad de su autor¹⁴. De acuerdo con esta fuente, la educación literaria del joven músico cordobés debió de ser bastante limitada, pues, según él mismo cuenta, en su juventud demostró muy poca afición a las bellas letras, ya que su apasionada dedicación a la música le impidió entregarse a otros estudios¹⁵.

Otra prueba de las carencias culturales más básicas del personaje es el torpe manejo de la lengua materna, con un estilo enrevesado y falto de claridad expositiva, tal como podemos apreciar en la redacción de los memoriales dirigidos a la Corona. Por otra parte, cuando rechaza con acritud y desprecio el gusto y la dedicación a la lectura de la buena literatura, únicamente menciona a escritores italianos como Dante, Petrarca, Ariosto, pareciendo desconocer a los más aclamados autores españoles¹⁶.

Aunque son frecuentes en la época los contratos privados ante escribano público entre maestros que trataban directamente con el padre o tutor las materias a impartir, el tiempo en que se desarrollarían, la

¹³ MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 7.

¹⁴ *Id.*

¹⁵ *Ibid.*, p.17.

¹⁶ *Id.*

forma de la enseñanza y las condiciones de pago¹⁷, no podemos obviar, en lo que se refiere a la formación del compositor, el deprimente panorama educativo de la ciudad de Córdoba en la primera mitad del siglo XVI. Esta situación impulsa a don Antonio Fernández de Córdoba, II señor de Belmonte, a la fundación de un centro dedicado a las enseñanzas de Filosofía y Teología, que se establecería en el convento de San Pablo. Los albaceas del fundador pactan con el prior de San Pablo las condiciones para la erección del colegio, en el que la mayoría de los colegiales serán religiosos de la propia orden, constituyendo los becarios seglares una minoría, lo que causa un notorio malestar en la ciudad al contravenir los deseos e intenciones del fundador de proporcionar educación a los hidalgos cordobeses¹⁸.

La misma carestía documental impide dar satisfacción a todos los interrogantes que nos planteamos sobre la formación musical del artista: ¿A qué edad comienza?, ¿En qué lugar la recibe?, ¿Quién o quiénes fueron sus maestros? Una vez más es el ya citado prólogo el que desvela, en confesión del propio autor, “que desde muy temprana edad *-ab incunabulis-*, había llevado una vida tranquila y solitaria a la que por naturaleza se inclinaba, dedicándose a cultivar el arte de la Música”¹⁹.

Según la carta de tutela aludida, nuestro músico permanecía en el domicilio paterno a la edad de doce años, por lo que suponemos que toda su infancia y adolescencia transcurrió en Córdoba. Aceptando tal posibilidad, la Catedral pudo ser la institución que le inició y formó en los secretos del arte de la composición, si bien por el momento no se ha encontrado documento alguno que permita acreditar tal presunción.

Desde la Edad Media hasta bien entrado el siglo XIX, las catedrales españolas sirvieron eficazmente de escuelas de enseñanza musical altamente cualificadas, mucho antes de que estas funciones fueran encomendadas a los conservatorios.

Aunque a lo largo de todo el siglo XVI son bastante frecuentes las citas documentales que inciden en la pobreza de la fábrica de la catedral cordobesa, empeñada en la espléndida y costosa obra nueva del

¹⁷ AGUILAR PRIEGO, Rafael: “Maestros cordobeses de primeras letras. Siglos XV al XVIII”, en *BRAC*, 77 (1958), 125.

¹⁸ ARANDA DONCEL, Juan: *Historia de Córdoba: 3. La época moderna (1517-1808)*. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros. Córdoba, 1984, pp. 165-167.

¹⁹ MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 15.

coro, crucero y capilla mayor que hoy admiramos, el obispo y Cabildo no escatimaron recursos en el transcurso de la centuria para dotar a su sede de una eminente plantilla de cantores, ministriles, veinteneros, organistas y maestros de capilla que contribuyeran con sus sonos al realce de las cada vez más suntuosas ceremonias de los oficios litúrgicos²⁰.

Entre los maestros residentes en la ciudad que hubieran podido intervenir en la formación musical de Fernando de las Infantas tenemos que destacar al presbítero Alonso de Vieras, quien durante la infancia y primera juventud de nuestro personaje rigió el magisterio de capilla, cargo en el que permanece durante más de veinticuatro años, aunque con algunas breves interrupciones²¹. En 1546, cuando Fernando habría cumplido los 12 años, vuelve una vez más a Córdoba Álvaro de Cervantes, hermano del anterior, pero esta vez en el oficio de cantor tiple y con la obligación de enseñar canto de órgano, en sesiones de mañana y tarde, a los beneficiados, mozos de coro y otros clérigos que lo quisieran aprender²². Otros oficiales a los que en ese tiempo también hubiera podido acogerse para el aprendizaje de los secretos del arte musical pudieron ser el organista Chacón, tañedor de gran habilidad que, a juzgar por las generosas dádivas y aumentos de salario con que fue agraciado por el Cabildo, debió de gozar de reconocido prestigio y consideración, siendo sustituido poco antes de mediados de siglo, a

²⁰ FREXNEDA, Fray Bernardo de: *Estatutos de la Sancta Yglesia Cathedral de Córdoba*. Andrés Lobato. Antequera, 1577, ff. 34r-53r.

²¹ Las funciones de la composición musical entre las obligaciones de este maestro están acreditadas por el acuerdo capitular de 22 de noviembre de 1538 en que “mandaron sus mercedes que Vieras, cantor, venga por quince días al principio de Tercia y de Vísperas, y se esté en su casa para hacer ciertas chanzonetas para la noche de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo”, ACC, *Actas Capitulares*, t. 11, s/f. Agradezco la amabilidad de don Manuel Nieto Cumplido, canónigo archivero emérito de la Catedral de Córdoba, quien generosamente me hizo cesión de los documentos de esta época referentes a la música que se conservan en ese archivo.

²² Cabildo de 1 de octubre, *ibid.*, t. 13, f. 111r. Este inquieto personaje rigió el magisterio de la catedral de Granada. Posteriormente, con frecuentes abandonos y reingresos, desempeña el mismo cargo en Córdoba entre 1525 y 1531, año en que vuelve a encargarse de la dirección de la capilla granadina, y sustituido por su hermano Alonso de Vieras al frente de aquella. La habilidad y valía de Álvaro de Cervantes está demostrada en la magnanimidad y buena acogida que el Cabildo cordobés le dispensa en la vuelta a su servicio, así como en la consideración que le otorgan los documentos de la sede granadina. Vid. LÓPEZ CALO, José: *La Música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*. I. Fundación Rodríguez Acosta. Granada, 1963, pp. 152-153, 156 y 292.

causa de su avanzada edad y continuos achaques, por Gaspar de los Reyes²³.

Aunque entre las obligaciones de los maestros de capilla que ejercieron el magisterio durante los años en que tendría lugar la formación de Fernando de las Infantas estaba la de enseñar contrapunto y canto de órgano, en sesiones de mañana y tarde, a cualquier integrante de la plantilla de cantores e instrumentistas, como a los beneficiados, capellanes, sacristanes y mozos de coro de la Catedral²⁴, no tenemos noticias, ni los documentos justifican, la posibilidad de que seglares ajenos al templo se beneficiaran gratuitamente de esas clases que ofrecía la Iglesia.

Por otra parte, es más que probable que los hermanos Cervantes y Vieras hubieran podido intervenir en la formación de nuestro músico, pues tenemos noticias de que, además de cumplir con las obligaciones propias de su magisterio en la Catedral, ejercieron la docencia de manera particular. Tal es así que en 1547, los jóvenes Cristóbal de la Cruz y Alonso García, a los que Cervantes había enseñado canto de órgano, acuerdan con el cantor el perfeccionamiento de los conocimientos para concluir su formación:

En Córdoba, honze días del mes de março, (...) otorgaron, de la vna parte, Álvaro de Çervantes, vecino de Córdoba a Santa María, y de la otra, Chrisptóbal de la Cruz y Alonso García, uecinos de Córdoba, y dixeron que por quanto los dichos (...) avían aprendido y sabían canto de órgano, y porque les convenía y hera nescesario, demás de aquello, saber çierto canto para poder yr liberalmente y servir en el coro a vn señor, (...) se conçertaron en esta manera: quel dicho Álvaro de Çervantes otorgó y se obligó de acabar de mostrar la dicha música de canto de órgano (...), aquellas cosas quales paresçiere que son menester para el dicho efeto (...)²⁵.

Aunque no está documentado, en los inicios de su formación musical, Infantas pudiera haberse acogido a esta modalidad de aprendizaje mediante clases particulares, posiblemente también bajo el magisterio de Alonso de Vieras, que tenía su domicilio muy cerca de la casa de aquél, junto al convento de Jesús Crucificado. El único testimonio de su labor docente fuera de la Catedral lo encontramos en 1545, cuando el caballe-

²³ Cabildo de 2 de junio de 1543, ACC, *Actas Capitulares*, t. 12, f. 87r.

²⁴ Cabildo de 21 de mayo de 1530, *ibid.*, t. 10, f. 137v.

²⁵ TORRE, J. de la: Art. cit., p. 176.

ro cordobés don Francisco Cárcamo de Figueroa, vecino de la ciudad de los Ángeles, en la Nueva España, puso a cargo del maestro a su hijo Francisco, de 10 años de edad, para que durante cinco años le enseñase a leer y escribir, en latín y romance, gramática, canto llano y de órgano²⁶.

No obstante, con este único testimonio de ejercicio de la docencia no creemos estar en condiciones de justificar que el maestro Vieras regentara una academia o colegio, tal como supone De la Torre y posteriormente han divulgado otros autores²⁷.

A mediados de 1556 el Cabildo cordobés nombra por ayudante de Alonso de Vieras a Rodrigo de Ceballos²⁸, compositor reputado de singular valía, y aunque Fernando de las Infantas ya rondaba los 22 años y su formación musical estaría totalmente consolidada, no es descartable que pudiera haber recibido los consejos de aquel artista. Es interesante señalar que por entonces Ceballos pasa algún tiempo en Sevilla, lo que aprovecha el cabildo hispalense para encargarle la copia de los nuevos libros de canto de órgano, a fin de sustituir los cantorales con música de técnica y estilo “antiguo” por aquéllos con “la mejor música que agora ay”, y donde encontramos compositores como Guerrero, Josquin, el propio Ceballos, Morales, Fernández de Castilleja, Escobar y Gombert²⁹.

El músico cordobés demostró desde muy joven una singular pericia en el dominio de los secretos compositivos, pues en la dedicatoria de sus *Plura modulationum* advierte que los primeros catorce estudios de contrapunto de esta publicación los concluyó siendo aún un simple estudiante. Por otra parte, el motete *Parce mihi Domine*, compuesto a los 24 años, lo revela como un polifonista consumado³⁰.

Años de juventud y primeras obras musicales

En efecto, por un documento notarial otorgado el último día de mayo de 1556 sabemos que el compositor todavía se encontraba en

²⁶ *Ibid.*, p. 179.

²⁷ *Id.* Aguilar Priego hasta se atreve a relacionar entre sus más eminentes alumnos al autor del Quijote, y, por supuesto, al músico Fernando de las Infantas. *Vid.* art. cit., p. 129.

²⁸ Cabildo de 10 de junio, ACC, *Actas Capitulares*, t. 14, f. 242r.

²⁹ GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio: *Francisco Guerrero (1528-1599), vida y obra. La música en la catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*. Cabildo Metropolitano de la Catedral. Sevilla, 2000, p. 162.

³⁰ MITJANA, R.: *Op. cit.*, pp. 15-16.

Córdoba, avecindado en la calle de Marroquíes de la collación de Santa Marina, en la casa de su hermano Antonio. Probablemente, tras la muerte de su madre abandonara el hogar donde nació y transcurrieron los años de su infancia, ya que por herencia la casa debió de adjudicarse a su hermano Pedro Muñiz de Godoy, y fuera acogido en el domicilio del primogénito³¹. En la referida escritura anulaba el arrendamiento de dos pedazos de olivar a Pedro de Góngora, gadamecilero, revirtiendo a su propio beneficio los frutos que en el momento colgaban de los árboles, de lo que podemos inferir una preentoria necesidad pecuniaria en nuestro personaje³².



Firma en escritura de cancelación de arrendamiento. Fuente: AHPC.

³¹ TORRE, J. de la: Art. cit., pp. 171 y 179.

³² TORRE, J. de la: *Ibid.*, pp. 193-194.

Según Rafael Mitjana, a Fernando de las Infantas nunca le faltó protección en la primera mitad de la vida, ya que su ilustre apellido le franqueaba la entrada en la corte, lugar donde sus méritos artísticos le dispensarán el favor real. Añade el diplomático una atractiva hipótesis, muy difícil de probar, en la que el mentor de esta relación cortesana fuera el archiduque don Leopoldo de Austria, hijo del emperador Maximiliano I y tío carnal de Carlos V, gran aficionado a las artes, y en especial a la música, que en 1541 toma posesión del Obispado de Córdoba, y que probablemente llamara a su servicio a los más diestros y hábiles jóvenes segundones de familias patricias. Sugiere además la posibilidad de que Fernando le acompañase en alguno de sus viajes a la corte, surgiendo así la protección dispensada por el emperador, y más tarde por Felipe II, su hijo³³.

Contra lo que muchas veces se ha afirmado, no contamos con testimonios que demuestren una supuesta entrevista entre el joven Infantas y Carlos V en su retiro de Yuste, o que el emperador le concediera algún tipo de merced³⁴. Lo único seguro sobre este aspecto es una frase en la dedicatoria de sus *Plura modulationum genera* a Felipe II, en la que el polifonista agradece la generosa protección que su padre le había otorgado³⁵.

En realidad no sabemos en qué pudieron consistir las dádivas y mercedes que Infantas recibió de Carlos V y de su hijo Felipe II, mas el cordobés manifiesta su sincera gratitud en la plegaria del *planctus* por la muerte del César, fallecido en Yuste en 21 de septiembre de 1558. Tal es el hermoso motete a cinco voces, *Parce mihi Domine* (num. 28 del *Liber II*), su obra más temprana y fechada con precisión, cuando tenía aproximadamente 24 años, en la que ya se revela como un compositor consumado³⁶, y tal vez hubiera abandonado su ciudad natal.

La estancia en Nápoles

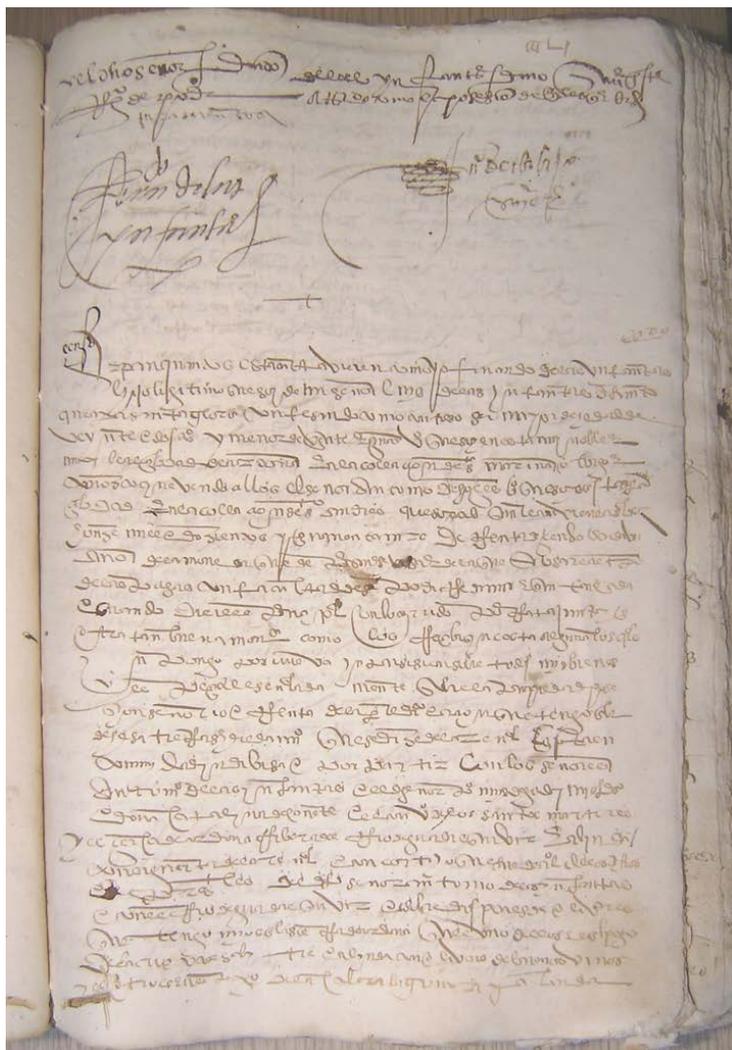
³³ MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 16. El mitrado muere en Villanueva de la Serena, un año antes que el emperador, precisamente al regreso de la última visita que hizo a su sobrino en el retiro de Yuste.

³⁴ STEVENSON, Robert Louis: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Alianza Editorial. Madrid, 1994, p. 361.

³⁵ MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 16.

³⁶ *Id.*

Seis meses antes de la muerte del emperador, el 18 de marzo de 1558, Fernando de las Infantas otorga tres escrituras notariales que ponen de manifiesto su necesidad de hacerse con una importante cantidad de dinero para fines que desconocemos. Además nombra un representante legal al que da poderes para la administración de sus bienes, que como advierte don José de la Torre tuviera el objeto de la salvaguarda de su patrimonio e intereses para ausentarse de Córdoba³⁷.



Firma del músico al final de una escritura. Fuente: AHPC.

³⁷ TORRE, J. de la: Art. cit., p. 180.

Pudiera ser en estas circunstancias cuando emprende rumbo hacia el reino de Nápoles, enviado por Felipe II, con el fin de prestar a la Corona ciertos servicios de naturaleza desconocida, por los que obtendría cierta pensión, y donde por primera vez debió de llevar una vida despreocupada, en supuestos ambientes del más desenfadado estilo cortesano, tal como informa en uno de los memoriales dirigido al rey después de 1607. ¡Él, que por naturaleza se define de temperamento austero y solitario!: “Don Fernando de las Infantas, Sacerdote de Córdoba, con ocasión que tuvo de cierta pensión que la dichosa memoria de Phelipo segundo le mandó dar en el Reyno de Nápoles por servicios de lego, haviendo de venir en Italia...”³⁸.

En los años de su estancia se sucedieron dos virreyes: el cardenal Bartolomé de la Cueva y Toledo y Per Afán Enríquez de Ribera, I duque de Alcalá. En el panorama musical, a partir de mediados de siglo se reconstruye una capilla musical de corte con testimonios continuados de su fecunda producción, además de instaurar la tradición de protección de la música en iglesias y palacios aristocráticos. La sociedad napolitana estaba conformada por la clase noble, popular (que integraba a las clases acomodadas y a los funcionarios regios), plebeya y otras categorías especiales como las señoras, los españoles residentes en el reino, los eclesiásticos y otras, que tienen su reflejo en las instituciones musicales domésticas (casas aristocráticas, teatros familiares y academias), públicas (capilla real, cámara del virrey, capilla de la Fidelissima Città de Nápoles, conjunto de instrumentistas del castillo, música de las galeras, teatro de corte y teatros públicos), didácticas (los cuatro conservatorios, las casas piadosas y colegios) y eclesiásticas (catedral, tesoro de San Genaro, cofradías de músicos en varias iglesias, cofradías que realizan encargos musicales, servicio musical en varias iglesias y monasterios y el oratorio de los Padres Filipinos³⁹). Los círculos ligados al gobierno virreinal y a la comunidad española fueron los principales focos de atracción de músicos españoles, con los que se nutrió inicialmente la nueva Capilla Real, promovida por el virrey Pedro de Toledo en 1553, aunque activa oficialmente solo desde 1555⁴⁰.

³⁸ MITJANA, R.: *Op. cit.*, pp. 34-35.

³⁹ FABRIS, Dinko: “Nápoles”. *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*. 7. Sociedad General de Autores de España. Madrid, 2000, pp. 953-954.

⁴⁰ FABRIS, D.: “La música en Nápoles en el tiempo de Felipe II”, en GRIFFITHS, J., SUÁREZ-PAJARES, J. (eds.): *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Ediciones del ICCMU. Madrid, 2004, p. 491.

De estos años es la siguiente obra fechada de su creación, la plegaria a siete voces, *Congregati sunt inimici nostri* (num. 20 del *Liber III*), de 1565, compuesta probablemente en Nápoles, en acción de gracias por la victoria contra los turcos que sitiaban la isla de Malta⁴¹.

Retiro en Roma

Ignoramos el tiempo que permaneció en el virreinato antes de retirarse a Roma. Pero antes de emprender este viaje, en 5 de abril de 1571, nuevamente lo encontramos avecindado en la collación de Santa Marina de Córdoba, hospedado en la casa de Antonio, el hermano mayor, al que en la misma jornada vendió la parte que poseía en la dehesa, tierras y heredamiento del Arenal. Al día siguiente otorga otras dos escrituras por las que vendía sendos pedazos de olivar en el arroyo de las Peñas y en el pago de la Cueva del Salitre (cerca de la Arruzafa). El producto de estas ventas ascendió a poco más de mil ducados, cantidad que supuso la liquidación de todos los bienes raíces de su hacienda y de las ataduras materiales que le unían a su tierra, prueba elocuente de un cambio drástico de vida y la preparación de una partida que, si no definitiva, fue bastante duradera⁴².

No podemos determinar el tiempo que pasó en Córdoba o en otro lugar de España antes de partir para la Ciudad Eterna. Tampoco sabemos dónde recibió la inspiración para componer el *Canticum Moysi* (num. 5 del *Liber II*), triunfal motete a cinco voces, en dos partes⁴³, para celebrar, en palabras de Cervantes, “la más alta ocasión que vieron los siglos”. Con esta obra, solo Fernando de las Infantas entre los compositores españoles, junto a Brudieu y Palestrina⁴⁴, celebraron la victoria naval de Lepanto, acaecida el 7 de octubre de 1571.

Por la comunicación que desde Roma cursa a Felipe II el 25 de noviembre de 1577, oponiéndose a la reforma del Gradual romano, conocemos su presencia en la ciudad imperial desde 1572⁴⁵, donde, según palabras propias, “vivió por espacio de veinte y cinco años continuos”⁴⁶, afirmación que no podemos considerar al pie de la letra,

⁴¹ MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 18.

⁴² TORRE, J. de la: *Art. cit.*, p. 181.

⁴³ MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 18.

⁴⁴ REESE, G.: *La música en el Renacimiento*. 2. Alianza Editorial. Madrid, 1988, p. 714.

⁴⁵ MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 19.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 34.

pues volvemos a documentar su presencia en Córdoba en fecha cercana al 15 de marzo de 1588⁴⁷.

Por aquellos años residían en la Ciudad Eterna Tomás Luis de Victoria y el P. Soto de Langa, prestigioso cantor de la Capilla Pontificia y miembro de la Congregación del Oratorio, a los que pudo tratar nuestro protagonista⁴⁸, e incluso coincidir con su paisano, el pintor y tratadista Pablo de Céspedes, quien abandona la ciudad en 1577 para tomar posesión de una ración en la Catedral de Córdoba.

Tres años antes de entregar sus obras a las prensas compuso el salmo *Jubilate Deo* (num. 14 del *Liber III*) a seis voces, en dos partes, grandiosa creación concebida para solemnizar las celebraciones del Año Jubilar de 1575⁴⁹.

Fernando de las Infantas va a vivir en Roma los acontecimientos más trascendentales de su vida, y una serie de experiencias decisivas que marcarán el posterior devenir de su existencia. Las razones que, según él, lo llevan a la capital del imperio tenemos que buscarlas en el hartazgo de la vida acomodada y placentera que debió de disfrutar en el reino de Nápoles, modo de vida que quizás lo inclinara definitivamente a imprimir un cambio espiritual a su vida, siguiendo la misma senda por la que caminarán otros hombres y mujeres de nuestra patria, a la búsqueda de una nueva religiosidad auspiciada por las doctrinas de Trento. Es la estampa que describe el memorial a Felipe III, la de nuestro músico en su retiro latino, entregado en un hospital a los más desfavorecidos y alejado de las humanas vanidades, o apartado de los vicios de la urbe en la quietud de una sencilla iglesia en el campo, ensimismado en la vida solitaria; todo, por amor a los pobres, sin los frutos de beneficio eclesiástico, sino con los estipendios sufragados de su propio peculio:

(...) Por huir de la regalada Vida de aquel Reyno y ser inclinado a lo contrario, se retiró a Roma, por la devoción de aquellos lugares sacros, donde bivió por espacio de veinte y cinco años continuos, parte en un hospital, en servicio de pobres, fuera de toda conversación de gentes, parte en una pequeña yglesia, casa y viña, también en vida solitaria, en el campo de Frascata, ciudad pequeña cerca de Roma, [todo] a su costa y de su patrimonio (porque no posee bienes eclesiásticos ni los ha querido) edificada (...) ⁵⁰.

⁴⁷ ACC, *Actas Capitulares*, t. 28, s/f.

⁴⁸ MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 19.

⁴⁹ *Id.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 34.

Aunque no podemos dejar a un lado otras importantes razones para viajar a Roma, como la supervisión personal de la edición de sus obras en las afamadas tipografías venecianas, a juzgar por lo que él mismo manifiesta a Felipe II: “(...) Esto me hace persuadir que el auer esperado aquí ç[inco] años el remedio de poder estanpar los libros [que] a V. mgd. e dedicado, ha sido disposición diuina (...)”⁵¹. Sin embargo, en contra de lo que se ha supuesto, no encontramos ningún testimonio que demuestre que llevara consigo el encargo del cumplimiento de misión alguna en nombre del rey⁵².

La reforma del Gradual Romano

Después del Concilio de Trento surge la idea de una reforma del canto litúrgico, ya presente en ciertos ambientes musicales e incluso propugnada entre los artistas más expertos y entendidos, ya que en la realidad, la tradición gregoriana solo se mantenía intacta en los códices, pues la notación neumática era desconocida para la mayoría, de manera que no se interpretaba en su versión más auténtica⁵³.

La reforma del canto litúrgico, encargada a Palestrina y a Aníbal Zoilo, tiene lugar mediante un Breve pontificio fechado en la Santa Sede en 25 de octubre de 1577, aunque las fuentes de la época no parecen conceder gran importancia a esta revisión, centrada en una mera corrección de las melodías para preparar la nueva edición de los libros litúrgicos, decretada por el Concilio de Trento, terminando definitivamente con la unificación del culto⁵⁴.

En apoyo de esta realidad, ningún tratado italiano anterior a 1577 habla de cambiar el coral gregoriano. Las críticas fundamentales inciden la mayoría de las veces en la interpretación práctica del canto litúrgico. Por lo cual, el gregoriano sigue siendo, entonces aún, una tradición discutida, pero respetada⁵⁵.

Sin embargo, no parece que las cosas en Roma estuvieran tan claras, pues la alarma que el hecho produce en el compositor cordobés

⁵¹ *Ibid.*, p. 47.

⁵² *Ibid.*, p. 19.

⁵³ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 38-39.

⁵⁵ CARRERAS, Juan José: “Música y diplomacia: La reforma post-tridentina del canto litúrgico y la Corona Española”. *Itálica. Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, 17 (1984), p. 223.

demuestra que el trabajo de Palestrina y Zoilo no se llevará a cabo conforme a las directrices del breve de Gregorio XIII. Inquieto por la situación, un mes después Infantas escribe un memorial a Felipe II comunicándole la preparación de una nueva edición del Gradual, lo que significa la primera noticia sobre el comienzo de la reforma para los historiadores y la corte de Madrid⁵⁶.

Infantas se quejaba de que los melismas iban a ser abreviados, la notación revisada para conformarla con el acento, y ciertos cánticos reescritos. Felipe II no solo escribió al embajador español con instrucciones para interceder ante el Papa, sino que cursó una misiva personal a Gregorio XIII⁵⁷. Entretanto -afirma Stevenson-, el cordobés remitió al Papa un memorial en el que le exponía que el propio Palestrina, tras una conversación con él sobre el tema, se desdecía de lo que antes consideraba como “errores” en el canto, pues “lejos de ser errores, eran realmente artificios musicales admirables, que el maestro al que Su Santidad confió la tarea, tras posterior estudio, estuvo de acuerdo en no alterar”⁵⁸.

El memorial termina considerando las desastrosas consecuencias que semejante proyecto acarrearía a las imprentas y el comercio librero en España, sin duda porque conocía su importancia en el negocio del libro litúrgico, que quizás la nueva edición de Gregorio XIII podía poner en peligro⁵⁹.

Por lo tanto, de estas recomendaciones podemos deducir que el polifonista cordobés debía de estar al día, contar con información de primera mano y estar al tanto de las ediciones de los diversos libros litúrgicos preparadas por Arias Montano a instancia del rey prudente, propósito que pretendía la realización por la Corona de un vasto proyecto económico consistente en el monopolio sobre la venta de los impresos necesarios para el culto⁶⁰.

Infantas no desfalleció en su denodada defensa del canto gregoriano, clamando incluso ante el Papa Gregorio XIII para que defendiera el patrimonio musical compuesto, según la tradición, por su homónimo antecesor, apelación pontificia que en halagüeña respuesta garantizaba la seguridad de que la reforma no tocaba nada sustancial; propi-

⁵⁶ *Ibid.*, p. 226.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 227.

⁵⁸ La cita en STEVENSON, R. L.: *Op. cit.*, p. 363.

⁵⁹ CARRERAS, J. J.: *Art. cit.*, p. 227.

⁶⁰ MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 42.

cia la intervención de la monarquía católica, la que recibe fiel confirmación de que los temores son infundados. No obstante, la reforma seguía su curso y para nuestro artista la impresión del Gradual era inminente, solo ralentizada por los problemas financieros que acuciaban a las prensas de la tipografía papal⁶¹.

Gracias a la expeditiva intervención del cordobés ante el monarca, la reforma quedó de pronto paralizada, probablemente entre 1579 y 1580, con lo que nadie volvió a hablar más de ella, y la tradición gregoriana, tal como entonces era entendida, quedó salvaguardada⁶². Mas no debemos olvidar que las raudas diligencias de la diplomacia española en paralizar la reforma se debieron fundamentalmente a la salvaguarda de sus intereses económicos en la importante empresa del monopolio de la edición de libros litúrgicos en los vastos territorios de su imperio.

A esta perseverante entrega y lucha en el mantenimiento de la más genuina tradición gregoriana no solo se dedicó con sus gestiones personales, sino con la redacción de ciertos escritos desgraciadamente perdidos, seguramente de contenido teórico y fundamentando sus iniciativas, a los que hace referencia en una de las mandas de su testamento en los términos siguientes: “(...) y si le pareziere sacallo en luz -se dirige a don Luis Fernández de Córdoba, deán de la catedral, a quien lega sus creaciones musicales-, allí está con ello juntamente unas declaraciones en música en latín, que yo tomé trabajo en Roma en defensa del canto del goriano [sic]”⁶³.

La obra musical

Aunque algunos bibliógrafos le han atribuido erróneamente obras profanas⁶⁴, la obra musical de Fernando de las Infantas es exclusivamente religiosa, pues la mentalidad en su creación musical es consecuencia de la renovada reacción espiritual emanada de Trento, igual a la concepción de la música en artistas contemporáneos como Tomás Luis de Victoria, que jamás escribe una página de música profana; Francisco Guerrero en la madurez de su vida, o tantos otros ignorados maestros de capilla de la segunda mitad del XVI español que componen su obra para mayor honra y gloria de la alabanza divina, con la

⁶¹ CARRERAS, J. J.: Art. cit., pp. 228-229.

⁶² *Ibid.*, p. 229.

⁶³ TORRE, J. de la: Art. cit., p. 205.

⁶⁴ MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 60.

misma mentalidad que expresa el músico abulense en la dedicatoria de su primer libro de misas a Felipe II, ya manifestada años antes por Cristóbal de Morales en la dedicatoria de su mismo libro al Papa Pablo III: “Toda música que no sirva para honrar a Dios o para enaltecer los pensamientos y sentimientos de los hombres, falta por completo a su verdadero fin”⁶⁵.

El insigne cordobés, fiel a su temperamento y concepción vital, no pudo desperdiciar los dotes que Dios le había otorgado para escribir obra alguna de carácter profano, pues en su propia opinión, desprecia a todos los que malgastaban los dones recibidos del Creador componiendo canciones lascivas y voluptuosas⁶⁶.

Como supone Rafael Mitjana, es probable que antes de su partida de España para su retiro romano, Fernando de las Infantas, que podría tener alguna especial relación con el monarca, había presentado al soberano su creación musical, recibiendo del mismo su patrocinio y el privilegio de estampar las armas reales en las portadas de sus publicaciones. También es probable que el rey contribuyera con algún donativo o bien sufragara todos los gastos de la edición, a cuya generosidad el compositor correspondiera con la dedicatoria de sus obras⁶⁷. En apoyo de esta suposición, cuando en su testamento refiere el capital de su herencia y los gastos con él satisfechos, no hace mención alguna a los ocasionados por la edición de sus obras, aunque tampoco hay testimonios que avalen la financiación real.

En 1578 salió a la luz, de las prensas venecianas de *Gardanum*, la primera recopilación de motetes a cuatro voces de Fernando de las Infantas, designada con el título, común a los tres libros, de *Sacrarum varii styli Cantionum, tituli Spiritus Sancti*.

La portada, igual en los tres libros, define la mentalidad, la fuente de inspiración, la concepción y el destino de la música para Fernando de las Infantas. Se trata de un escenario arquitectónico en cuya parte superior, una cartela, rematada por un querubín sobre el que se apunta la nomenclatura de la voz correspondiente, alude en su prosa al origen divino de esta música: “*Non liber à Musis, non hic ab Apolline, non a Flore, sed à Sancto Flamine nomen habet*”. Pues al contrario que los

⁶⁵ CASARES RODICIO, Emilio: “Concepto y función de la música en el Renacimiento”, en *La música en el Renacimiento*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1975, p. 18.

⁶⁶ MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 17.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 61.

clásicos, la inspiración del cordobés no se encuentra en las musas, ni procede de Apolo, ni surge del lirismo bucólico de la visión de las flores, sino en la fuente del Espíritu Santo, cuya gracia invoca en un canon circular a dos voces con el texto del himno de Pentecostés, *Veni Creator Spiritus*; todo, circundado por un gran óvalo sostenido por un ángel niño, en cuyo centro resplandece en rompimiento de gloria la Tercera Persona de la Trinidad⁶⁸. Debajo, entre los escudos del noble linaje del polifonista, se inscribe la inscripción: *DON FERNANDI DE LAS INFANTAS, Patritij Cordubensis. SACRARVM VARIJ STYLI CANTIONVM TITVLI SPIRITVS SANCTI*, seguida del Libro correspondiente y del número de voces con que se cantan los motetes que contiene. Flanquean la escenografía dos ángeles colosales, elevados en sendos basamentos, que sostienen sobre sus cabezas los blasones con las armas de Felipe II, “*Potentissimo Hispaniarum Regi Catholico*” -a quien dedica sus obras-. Bajo esta escenografía, la ciudad, el tipógrafo y el año de su edición⁶⁹. Todos los libros contienen un índice en el que se relacionan los títulos de los motetes por orden alfabético.

La iconología del Espíritu Santo como fuente de inspiración de su música manifiesta la mentalidad del compositor cordobés de tratar de crear su arte con la misma espiritualidad de las melodías del repertorio gregoriano, según la tradición compuestas por San Gregorio bajo la inspiración del paráclito.

El primer libro consta de 37 composiciones, algunas en dos, tres, cuatro y cinco partes, denominadas en el título con el término culto de *cantionum* y en el índice con la nomenclatura de *motecta*, de la misma manera que lo hacen otros autores⁷⁰.

La mayor parte de los textos que inspiran estas composiciones proceden de las antífonas del oficio divino, como era lo más habitual en la época, aunque Infantas suele recurrir a los salmos que por su estructura y extensión pueden ser tratados en dos o más partes⁷¹, aunque no debemos olvidar tampoco la influencia que esta forma litúrgica tuvo en el polifonista, pues, según él, fue su lectura la que le inspiró la

⁶⁸ RUBIO, Samuel: *Historia de la música española. 2. Desde el “ars nova” hasta 1600*. Alianza Editorial. Madrid, 1983, p. 173.

⁶⁹ Una reproducción de la portada del *Liber II* puede verse en MITJANA, R., *Op. cit.*, p. 63.

⁷⁰ RUBIO, S.: *Op. cit.*, p. 173.

⁷¹ *Id.*

adopción de las sagradas órdenes⁷². Las voces que cantan estos motetes suelen ser mixtas, aunque también encontramos ejemplos en que son iguales. Sin embargo, lo que más merece nuestro interés es la indicación de la procedencia del tema melódico que sirve de diseño al edificio sonoro: “*Super excelso Gregoriano cantu*”⁷³.

En el mismo año sale de las prensas venecianas el *Liber secundus*, pero en esta ocasión, y sin que conozcamos los motivos, de diferente impresor, “*Apud haeredem Hieronymi Scoti*”, aludiendo en la nueva dedicatoria a Felipe II a los libros primero y tercero, que en el momento aún no estaba ultimado⁷⁴.

Por fin, en 1579, con la publicación del *Liber tertius* en las mismas prensas venecianas que el anterior, Infantas completa la edición de todos sus motetes⁷⁵.

Una vez publicada su colección de motetes en tres volúmenes, debió de seguir componiendo, pues en una de las mandas de su testamento se refiere a nuevas creaciones e himnos suyos para que se enviaran a don Luis de Córdoba, deán de la Catedral de esta ciudad: “Que çiertas múnscas e ynos compuestos en música, con otros libros que salen de allí compuesto”⁷⁶. En esta última referencia a libros de música pudiera referirse a las ediciones ya conocidas.

El mismo año publica su tratado de contrapunto titulado *Plura modulationum genera quae vulgo contrapuncta appellantur, super excelso gregoriano cantu*, con idéntica portada, destinatario de la dedicatoria de las obras anteriores, y en la misma ciudad e imprenta que dieron a luz los dos últimos libros⁷⁷.

Consta de 100 ejercicios de contrapunto, de carácter puramente escolar, desde dos a ocho voces sobre un único tema que no es netamente gregoriano, y que pudiera recordar el inicio del gradual *Laudate Dominum omnes gentes*; notado mediante diez notas del mismo valor, todas breves, excepto una longa al final (mi-sol-la-do-sol-la-do-do-la-sol), con el que se plantea y resuelve el autor todos los problemas contrapuntísticos imaginables, alguno de los cuales él mismo califica de “dificilísimos”⁷⁸.

⁷² MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 21.

⁷³ RUBIO, S.: *Op. cit.*, p. 173.

⁷⁴ *Id.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 174.

⁷⁶ TORRE, J. de la: *Art. cit.*, p. 205.

⁷⁷ MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 82.

⁷⁸ RUBIO, S.: *Op. cit.*, p. 176.

El estilo musical de Fernando de las Infantas

Señala Rafael Mitjana que Fernando de las Infantas, por su estilo y procedimientos, se encuadra en la segunda mitad del siglo XVI, durante la que la forma motete alcanza su apogeo artístico, y caracterizada por la mayor pureza en la escritura contrapuntística, la fusión de una amalgama de peculiaridades nacionales, tales como la austeridad y gravedad de la primera época de la escuela franco-flamenca, la delicadeza italiana y una marcada tendencia hacia la expresividad que aportan los artistas españoles⁷⁹.

Sin embargo, el polifonista cordobés se mantiene fiel a la tradición neerlandesa⁸⁰, preocupado más por el desarrollo de los artificios contrapuntísticos que por la expresión de los sentimientos, resultando seco en algunas ocasiones⁸¹. No obstante, en su obra nos encontramos ante un contrapunto muy florido que destaca sobre el de casi todos los restantes polifonistas españoles, alterando de vez en cuando las líneas melódicas por el uso discreto de un cromatismo voluntariamente expresado⁸².

El motete, como el mismo autor indica en el título de sus colecciones, es la forma que da vida a las ideas musicales expresadas en todas sus composiciones. El *cantus firmus ostinato* está entre los procedimientos clásicos de que se vale en el desarrollo formal de un gran número de piezas, procedimiento técnico que pudo adoptar al contacto, -no sabemos de qué manera-, con la obra de Cristóbal de Morales, quien, según Mitjana, parece ser el maestro español que mayor influencia ha ejercido sobre Fernando de las Infantas⁸³. Si bien este recurso también está presente en las composiciones de Gombert, Willaert, Constanzo Festa, Esquivel y Francisco Guerrero, entre otros, polifonistas todos contemporáneos del músico hispalense⁸⁴.

Escribió líneas vocales con una extraordinaria amplitud de registros, gustando de los pasajes en escalas, y en sus obras admiramos la singular destreza en la utilización de los colores vocales con el fin de expresar los sentimientos que emanan de sus textos⁸⁵.

⁷⁹ MITJANA, R.: *Op. cit.*, pp. 69-71.

⁸⁰ REESE, G.: *Op. cit.*, p. 708.

⁸¹ MITJANA, R.: *Op. cit.*, pp. 69-71.

⁸² RUBIO, S.: *Op. cit.*, p. 174.

⁸³ MITJANA, R.: *Op. cit.*, pp. 78-79.

⁸⁴ GONZÁLEZ, H.: *Op. cit.*, pp. 306 y 308.

⁸⁵ STEVENSON, R. L.: *Op. cit.*, p. 363.

Otra de las características del estilo de Infantas es la perfecta adaptación del texto literario al musical -de acuerdo con las llamadas reglas de Zarlino-, que tan al detalle observan Palestrina y Victoria, normas apartadas de la práctica y desconocidas en España, salvo por los polifonistas que vivieron en Italia. No obstante, también Morales publicó sus obras en la misma ciudad de Venecia, vivió en Roma durante diez años, y sin embargo está muy lejos de conseguir esta norma uniforme⁸⁶.

En palabras del musicólogo Michael Noone, las obras de Infantas constituyen una síntesis única de numerosas influencias del pasado y de su época. Algunas de sus páginas revelan cómo asimiló la música de maestros anteriores como Josquin y Morales, y sus motetes, sin duda, son susceptibles de ser puestos a la altura de los de Guerrero, Victoria y Palestrina por su sólida modernidad⁸⁷.

Huida de Roma y refugio en su ciudad natal

No podemos determinar cuáles fueron los motivos que llevaron a Fernando de las Infantas a huir de Roma y emprender el camino de su patria. Del ya citado memorial que después de 1607 dirige a Felipe III se infiere que probablemente antes de su partida, y sin conocer las razones, estuviera seriamente enemistado con César Baronio, prefecto de la Congregación del Oratorio, pues en la misma fuente el polifonista manifiesta el enconado odio que este personaje le profesaba, de tal magnitud que se holgara ante el rumor de su muerte. Sin embargo, contra lo apuntado por Rafael Mitjana, no podemos fundar la animadversión que aquél le profesaba en las ideas teológicas de nuestro biografiado, y argumentarlas como la causa de su precipitada huida⁸⁸.

En contra de tal justificación debemos tener en cuenta el escrupulo y la prudencia que Infantas observa en las cláusulas de su testamento, al ordenar que todos sus escritos fueran sometidos al examen del obispo para que censurara todo lo que hubiera en ellos contrario al credo de la Iglesia⁸⁹. Esta actitud pudiera advertirnos de la discreción con que los guardaba y la nula difusión dada a los mismos con anterioridad a su publicación.

⁸⁶ RUBIO, S.: *Op. cit.*, p. 175.

⁸⁷ NOONE, Michael: "Fernando de las Infantas y el arte del motete". *Goldberg*, 38 (2006), 40-47.

⁸⁸ MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 27.

⁸⁹ TORRE, J. de la: *Art. cit.*, pp. 202-205.

Tampoco podemos buscar el motivo de la enemistad, -como pudiera deducirse de uno de estos documentos enviados al rey-, en las posibles diferencias entre ambos personajes por la legítima posesión del reino de Sicilia, razón por la que la corona española impone su veto para la elección como Papa del nombrado cardenal, pues tal hecho es posterior a los acontecimientos que nos interesan: “El Cardenal Baronio dexó escripto que el Reyno de Sicilia es de la yglesia, y, aunque por tal causa en la nueva elección de summo Pontífice fue impedido de parte de Vuestra Magestad de poder ser elegido Papa”⁹⁰.

Por otra parte, aunque una vez más carecemos de tal testimonio, Rafael Mitjana apunta como otra de las posibles causas determinantes de su vuelta a España, las venganzas de los funcionarios de la curia por su responsabilidad en el fracaso del negocio de la venta de los nuevos libros sagrados, echando a perder los cuantiosos beneficios que en la mente de algunos ya estaban embolsados⁹¹.

Según Rafael Mitjana, tal vez algunas disputas por la supuesta codicia del purpurado, tratando de apropiarse de cierta tierra de la titularidad del compositor, colindante a su hacienda, en la pequeña villa de Frascati, cerca de Roma, pudieran haber dado lugar a la encarnizada enemistad entre ambos, como parece dejarse entrever en los términos del reiterado memorial:

Ofreciósele de yr a España y como fue ausente, fue publicado que havía muerto en el camino, y caído del cavallo, de muerte repentina. Y con este ruido echiço, el cardenal Baronio, que mucho la desseava, se entró en ella y la unió con su heredad y viña, y de manera que no solamente no la ha podido recobrar⁹².

Pero dudamos que esta fuera la causa, pues según su testamento, la propiedad debió de adquirirla poco antes de emprender el regreso, obligado a emplear el dinero invertido en la compra de un “caballerato de San Pedro”, por el que se ordenó de misa, ante la disyuntiva de perderlo. El cardenal, ante la difusión de la noticia de su muerte, y deseoso de la propiedad, parece que aprovechó la situación para arrebatársela:

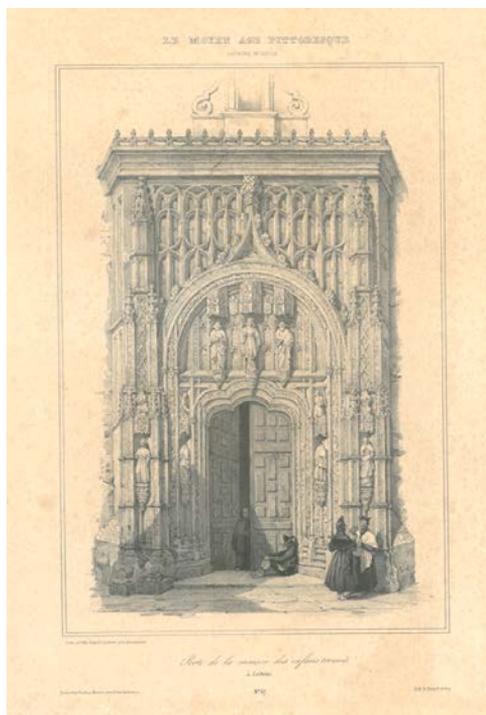
⁹⁰ MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 31.

⁹¹ *Ibid.*, p. 27.

⁹² *Ibid.*, pp. 34-35.

Iten, declaro questos mill ducados y ochenta y tantos ducados, poco más o menos, (...), por los quales compré un caballerato de San Pedro, al título del qual me ordené de misa, (...), e viniéndome a repatriarme obligaron que los emplease, so pena de privación de la misa, como paresçe por sus órdenes y la pena del caso lo narra (...) ⁹³.

Como refiere el testimonio, en el camino de regreso sufrió un desafortunado accidente, a causa de la caída del caballo, que debió de dejarlo en tal estado de postración que incluso se difundió la noticia de su muerte. Aunque Mitjana sitúa la fecha de su retorno en 1597 ⁹⁴, don José de la Torre se acerca más a la realidad, aunque sin llegar del todo a ella, cuando en 1590 lo encuentra en Córdoba, enfermo y acogido por merced del cabildo de la catedral en el Hospital Mayor de San Sebastián ⁹⁵.



Portada del Hospital de S. Sebastián.

Fuente: <https://biblioteca.cordoba.es/index.php/biblio-digital/grabados/6733-1837-39-portada-hospital-san-sebastian.html>.

⁹³ TORRE, J. de la: Art. cit., p. 203.

⁹⁴ MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 28.

⁹⁵ TORRE, J. de la: Art. cit., p. 182.

Fue en la sesión capitular de 15 de marzo de 1588 cuando se dio lectura a una petición de Fernando de las Infantas, que al cursarse mediante una carta pudiera haberla remitido antes de llegar a Córdoba, en la que rogaba su acogimiento en el referido Patronato hospitalario:

Que se le dé aposento en San Sebastián a don Fernando de las Infantas.

Item, este día el señor deán leyó una carta de don Fernando de las Infantas en que escribe que se quería retirar al hospital de San Sebastián, por ser lugar en que se podría ejercitar la caridad y servir a nuestro Señor muy de veras. El Cabildo, teniendo noticia de su virtud y de la utilidad que tendrían los pobres, ordenó a los señores deán y administrador del dicho hospital le den aposento en él y le escriban pidiéndoles muy encarecidamente que se venga luego a él⁹⁶.

Llama la atención en el documento la fama de hombre virtuoso de que gozaba el músico entre sus conciudadanos; sus desvelos, estando enfermo, por dedicarse al prójimo y agradar al Señor, y la satisfacción con que los beneficiados acceden a sus deseos, encareciéndole con prontitud a aposentarse en él, por el bien que reportaría a los allí acogidos, contenidos que comparten un espíritu similar a los de la respuesta con que los canónigos aceptarían, un año más tarde, el retiro del erudito Ambrosio de Morales, cronista de Felipe II, con quien el polifonista coincidió y compartiría los aposentos altos del mismo establecimiento benéfico⁹⁷.

Después de más de dos años todavía se encuentra postrado por la enfermedad en el Hospital de San Sebastián, como manifiesta en el testamento otorgado en 6 de septiembre de 1590: "(...) Fernando de las Infantas, sacerdote, vecino de Córdoba en la collación de Santa María (donde radica la Institución, junto a las casas obispales), estando enfermo del cuerpo y libre de la voluntad y en mi memoria y entendimiento natural, cual Dios Nuestro Señor fue servido de me lo dar (...)”⁹⁸.

Después de firme y sincera profesión de fe católica, preparada su alma para marchar a la vida eterna, dispone su entierro con francisca-

⁹⁶ ACC, *Actas Capitulares*, t. 28, s/f.

⁹⁷ GARCÍA DEL MORAL, Antonio: *El Hospital Mayor de San Sebastián de Córdoba: cinco siglos de asistencia médico-sanitaria institucional (1363-1816)*. Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial. Córdoba, 1984, pp. 83 y 239.

⁹⁸ TORRE, J. de la: Art. cit., p. 202.

na humildad, rogando el doble con las campanas de los menesterosos, tal como él se proclama, y su cuerpo llevado solo por cuatro clérigos pobres, precedido por la cruz de la Iglesia Mayor, donde dispone la sepultura, junto al gradón del portal de la puerta del Perdón:

Quando Dios Nuestro Señor fuere seruido de me llebar desta presente bida, mando que mi cuerpo sea sepultado en la Santa Iglesia Catedral de Córdoba, junto al gradón de la puerta el Perdón de la parte del portal, en una de aquellas sepulturas que obiere lugar.

Que para que lleven mi cuerpo se busquen quatro clérigos pobres (...) y me entierren con la cruz de la Iglesia Mayor solamente (...).

Que se le dé al campanero un real para que me doble con las campanas de los pobres, las últimas, y no se permita que sea doblado con quatro campanas, porque yo e dexado la pompa del mundo, y esta es una pompa para ricos, e yo soy pobre (...) ⁹⁹.

Una prueba de su buena crianza y humildad se manifiesta al declarar su sincera gratitud a los miembros del Cabildo catedralicio por la hospitalidad dada, sin olvidar a los más desfavorecidos cuando otorga a la benéfica institución diez ducados de limosna para ayuda al vestido de una cama para los pobres:

(...) y den de limosna al hospital mayor de San Sebastián diez ducados, y esto respeto de la caridad que me han fecho de acogermene en él, y agradezco a estos señores deán e Cabildo la merçed que me han fecho (...), y estos diez ducados se empleen en lienço e en lana para ayuda a una cama para los pobres, y no se empleen en otra cosa por caridad ¹⁰⁰.

La bondad natural y el alma noble de Fernando de las Infantas sale a la luz acudiendo en auxilio de un conciudadano de su mismo estrato social, ahora caído en desgracia, sumido en la enfermedad y abrumado por la necesidad y las cargas familiares: “Iten, que se den de limosna a Sancho Carrillo, noble e medio çiego e casado y con un hijo, questá en gran neçesidad e vive en San Lorenzo, diez ducados de limosna” ¹⁰¹.

Finalmente ejerce su caridad con los vecinos más pobres, sin desamparar en sus necesidades a los familiares de los trabajadores que

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 202-203.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 204.

¹⁰¹ *Id.*

servieron en la casa paterna, así como el reconocimiento a las personas que en alguna ocasión han acudido en su auxilio: “Que den a Christóval de Torres, que me ha fecho caridad, aunque yo por çierto no e faltado de reconoçerle, quatro ducados”¹⁰².

Las especulaciones teológicas

A finales de 1588 se publica en Lisboa la obra *Concordia liberi arbitrii...*, del jesuita Luis de Molina¹⁰³. Al redactar sus comentarios a las obras de Santo Tomás de Aquino, buscó la manera de conciliar el libre albedrío del hombre con la presciencia divina y el auxilio de la gracia, formulando así la doctrina llamada “molinista”. En ella concedía una importancia superior al libre arbitrio, disminuyendo, por consiguiente, el valor efectivo de la gracia.

Estas teorías ponían en cuestión las doctrinas de Santo Tomás, dividiendo el panorama teológico en dos bandos beligerantes: molinistas y escolásticos (jesuitas y dominicos).

Las controversias soliviantaron los ánimos de tal manera, que se puso de moda hablar de teología entre gentes sin preparación, con la consiguiente formulación de todo tipo de disparates que obligaron a intervenir al propio Felipe II prohibiendo, sin éxito, todas las disputas sobre la materia¹⁰⁴.

Un ejemplo de esta moda lo encontramos en nuestro compositor, pues según el prólogo que precede a su *Tractatus de Praedestinatione*, una vez publicada su obra musical y entregado en Roma a la vida tranquila y solitaria, adquiere con el dinero de su herencia un “caballero de San Pedro”, beneficio eclesiástico sin ganancias pecuniarias mediante el cual se ordenó de sacerdote en 1584, a la edad de cincuenta años¹⁰⁵.

El curioso prólogo refiere también la pintoresca anécdota del origen de sus desvelos espirituales, con ocasión de la compra y lectura de un ejemplar de los Salmos del rey David. A partir de este momento finaliza la vida artística del compositor, y, una vez obtenidas las sa-

¹⁰² *Id.*

¹⁰³ Unas notas sobre la biografía de Luis de Molina (Cuenca, 1535) podemos encontrarlas en OCAÑA GARCÍA, Marcelino: *Molinismo y libertad*. Publicaciones de la Obra Social y Cultural de Cajasur. Córdoba, 2000, pp. 162-164.

¹⁰⁴ MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 22.

¹⁰⁵ MITJANA, R.: *Ibid.*, p. 21.

gradas órdenes, solo se dedicará a las investigaciones teológicas, renunciando a todas las humanas vanidades y entregándose a cierta especie de quietismo, mezclado de iluminismo, que inconscientemente le llevarán a la heterodoxia¹⁰⁶.

Según parece, y tal como alguna fuente bibliográfica recoge, el músico cordobés debió de entusiasmarse con las ideas del “molinismo” e interviene activamente en las polémicas sobre el libre albedrío, la predestinación y la gracia eficaz¹⁰⁷.

Sus especulaciones teológicas fueron dadas a conocer en dos obras tituladas *Tractatus de Praedestinatione* y *Liber divinae lucis*, publicadas en París y Colonia en 1601 y 1603 respectivamente, y según Infantas inspiradas por divina revelación. Por esta temeridad, los enemigos del “molinismo” llegaron a denunciarlo ante el Santo Oficio, lo que le supuso la caída en desgracia, las más duras reprensiones del Tribunal y la inclusión de sus obras en el *Índice de libros prohibidos*¹⁰⁸.

Los últimos años conocidos de su vida

Después de otorgado su testamento en 1590 no hubo necesidad de llevar a cabo el cumplimiento de las cláusulas en lo dispuesto para su entierro, pues transcurrido cierto tiempo que desconocemos, ya repuesto de sus dolencias, definitivamente abandona Córdoba para nunca más volver. Nuevamente fija su residencia en Roma, donde al parecer vuelve a sufrir la implacable persecución de su antiguo y encarnizado enemigo César Baronio, confesor ahora del Papa Clemente VIII, y todavía más poderoso al ser creado cardenal en 1596¹⁰⁹.

A su regreso a la Ciudad Eterna intentó publicar sus escritos teológicos, topándose con la encubierta oposición de su declarado adversario, tal como informa el nuncio al embajador de España en Venecia: “(...) Más le ha hecho perpetua persecución, impidiéndole la impresión y aprobación de sus libros, con tanta disimulación y secreto, que nunca se entendió de donde procedía el daño hasta que fue muerto”¹¹⁰.

Sin poder recuperar los humildes bienes usurpados por el codicioso cardenal ni obtener indemnización a cambio, cansado de tanta ani-

¹⁰⁶ *Id.*

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 21-22.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 28-30.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 34. El cardenal muere en Roma a mediados de 1607.

madversión e iniquidades, tenemos indicios de que prepara su salida de los Estados Pontificios. Así, antes de abandonar la Ciudad Eterna, trata de salvaguardar sus escasos recursos económicos, para lo cual otorga el 9 de marzo de 1599 un poder especial a su sobrino Pedro de las Infantas y al presbítero Andrés de Morales, vecinos de Córdoba, para que empleasen los mil ducados que les remitía por una letra de cambio, en censos impuestos a favor del primero y de su hermano Luis de las Infantas, de cuyos beneficios les hacía donación¹¹¹, acto llevado a efecto por escritura de venta de 28 de julio del mismo año¹¹². Todavía en agosto pudiera permanecer en Roma, pues dispone una sustitución de poder satisfecha en su nombre por Pedro de las Infantas, sobrino suyo¹¹³.

Buscó refugio en Francia, donde en 1601 publicó en París el *Tractatus de Praedestinatione*¹¹⁴. Después de publicadas sus obras teológicas e incluidas en el *Índice* de libros prohibidos, los últimos testimonios documentales de la vida de Fernando de las Infantas consisten en dos interesantes memoriales sin fecha, dirigidos a Felipe III con posterioridad a 1607¹¹⁵.

En el segundo documento se revela el cansancio, la desilusión por las cosas mundanas y la sensación de desengaño que embargaba a nuestro personaje. Solo rogaba para terminar los últimos días de su ya larga vida, pues contaría la edad de 74 o 75 años, un lugar humilde y solitario para dedicarse al mayor gozo espiritual en la contemplación divina. A partir de aquí, ante el peso de su existencia, poco más se prolongaría; pues la muerte, como el resto de su vida, cuando ocurrió es una incógnita más¹¹⁶.

El compositor en la producción bibliográfica

Según Rafael Mitjana, la primera cita bibliográfica sobre nuestro personaje la encontramos en el capítulo XXIII del primer libro de *El Mellopeo y maestro* de Pedro Cerone, “A cuáles compositores prácticos podremos imitar seguramente y sin peligro”, obra editada en 1613,

¹¹¹ TORRE, J. de la: Art. cit., pp. 205-207.

¹¹² *Ibid.*, pp. 208-210.

¹¹³ *Ibid.*, p. 211.

¹¹⁴ MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 28.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 34.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 35.

quizás todavía en vida de nuestro artista, donde encontramos una relación en la que cita, además de algunos músicos poco conocidos, a Josquin des Pres, a los españoles Cristóbal de Morales, Tomás Luis de Victoria, Francisco Guerrero, y elogiando precisamente, como gran virtuoso de la técnica compositiva del momento, a Fernando de las Infantas, del que expresa, además, su ciudad de nacimiento. ¡Y precisamente, en un autor con manifiesta aversión hacia todo lo español!:

Los compositores prácticos que a mi parecer, (salvo el mejor juyzio), se pueden imitar en cosas de Iglesia son estos: Domingo Phinot, Jacobo Vaet..., Christóual de Morales y a Jusquino... En los madrigales se podrá imitar a Thomás de Crecquillón..., y de los más modernos a Pedro Vincio..., Francisco Guerrero y Thomás de Victoria... Quien quisiere saber muchas variedades y diferencias de contrapuntos y gastar el tiempo en ver cosas sabrosas de Música, y de que se puedan sacar obseruaciones buenas y apropiadas para contrapuntar, vea los ciento Contrapuntos de Don Fernando de las Infantas, Cordoués, adonde hallará y verá cosas escondidas a muchos Cantores, dignas de ser manifiestas a todos los Contrapuntantes (...) ¹¹⁷.

Este testimonio es de gran interés por tratarse de la primera referencia bibliográfica sobre nuestro polifonista, y es revelador de la fama y considerable calidad del músico en su tiempo, destacando asimismo el conocimiento de su origen cordobés.

Después de este reconocimiento, el interés de los eruditos por la personalidad y la obra de Fernando de las Infantas cayó en el más oscuro de los olvidos. Es así que en 1931, el eminente estudioso don José de la Torre y del Cerro se lamentaba de que hasta hace unos veinte años solo se conocían sus obras, el nacimiento en esta ciudad y su ordenación sacerdotal. De la misma manera apuntaba la escasez de noticias que traía el diplomático malagueño Rafael Mitjana, cuando entre 1913 y 1914 visitó Córdoba en busca de la documentación que le sirviera para escribir su monografía sobre nuestro personaje, del que nada encontró, ni siquiera sobre sus progenitores de manera indiscutible, si bien el docto archivero puso en sus manos los testimonios con que contaba referentes a personas de su inmediata familia, y es el que

¹¹⁷ La cita, a la que añadimos algunos signos de puntuación, en MITJANA, R.: *Op. cit.*, pp. 3-4. El texto con el elogio de Cerone ya había sido reproducido antes por Hilarión Eslava.

en un excelente trabajo da a conocer los únicos testimonios documentales originales sobre el entorno familiar, económico, social e intelectual del polifonista¹¹⁸.

El musicólogo Rafael Mitjana da a conocer en 1918, -aunque ya terminada por completo a mediados de 1914-, la única documentada monografía sobre el polifonista cordobés hasta la actualidad, obra que ha supuesto la referencia bibliográfica fundamental y obligada para cuantos se han ocupado de la controvertida y desconocida biografía del músico, y que en el momento de ver la luz probablemente constituyera la única obra en lengua castellana sobre un compositor del Renacimiento español, en el mismo año en que Felipe Pedrell publica la dedicada a Tomás Luis de Victoria¹¹⁹. El propósito de su autor era completarla con la edición de una serie escogida de sus obras musicales, proyecto que la Gran Guerra impidió¹²⁰.

Según recoge el musicólogo malagueño, casi siglo y medio antes de la gestación de estos trabajos, el bibliógrafo Nicolás Antonio, en su *Bibliotheca Hispana Nova* publicada en 1783, reseña de nuestro músico su autodefinición de “idiota”, el origen cordobés, la ordenación presbiterial a la que se consagró, la relación de sus obras musicales -sin especificar el número de libros de motetes- y teológicas, de las que relaciona tres títulos y refiere algunos detalles, a veces erróneos, así como la prohibición de las últimas y su inclusión en el *Índice de Libros prohibidos*, datos a los que posteriormente recurrirán algunos de los autores que tratan sobre el compositor¹²¹.

Más de medio siglo después, coincidiendo con los albores de la musicología en España y el interés por la música de nuestro Siglo de Oro, es un compositor, Hilarión Eslava, el primero que publica una obra de nuestro artista, la secuencia del Domingo de Resurrección *Victimae paschali laudes*, adquirida en la capital prusiana gracias a las

¹¹⁸ TORRE Y DEL CERRO, José de la: “Fernando de las Infantas, músico y teólogo”, en *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba (BRAC)*, 32 (1931), 160. Este autor era por los años 1913 y 1914 archivero de la Delegación de Hacienda y encargado interinamente del Archivo Municipal de Córdoba.

¹¹⁹ PEDRELL, Felipe: *Tomás Luis de Victoria, abulense. Biografía, bibliografía, significado estético de todas sus obras de arte polifónico-religioso*. Manuel Villar Editor. Valencia, 1918.

¹²⁰ MITJANA, R., *Op. cit.*, p. VIII.

¹²¹ *Ibid.*, pp. 4-5.

gestiones del bibliotecario real¹²². Afirma de ella “que su talento era superior a su genio”, careciendo de la originalidad de sus contemporáneos, pero es muestra del gran dominio en la progresión de las voces y de “un clasicismo notable en todas sus partes”. Recoge por primera vez el referido elogio de Cerone, confirma que Infantas no ejerció el magisterio de capilla, aunque lo coloca, sin saber por qué, de profesor de Teología en su ciudad natal, y finaliza lamentándose de la ausencia de obras de este autor en los archivos y bibliotecas españoles, a pesar del empeño con que las ha buscado¹²³.

Baltasar Saldoni yerra al situar el nacimiento de Fernando de las Infantas en la segunda mitad del siglo XVI, enumera los títulos de las obras musicales, sin especificar el número de libros de motetes, y aunque alude a sus escritos teológicos, no cita ningún título. Hace referencia al texto de Cerone y da cuenta de la publicación de la Secuencia de Resurrección en la *Lira*, en una escueta reseña tributaria de Eslava¹²⁴.

Francisco Asenjo Barbieri comienza la biografía de Infantas con la descripción de la portada del primer libro de *Sacrarum varii styli cationum*, -común a los tres volúmenes, pero sin especificar este número-, las características codicológicas del impreso y la transcripción de parte de la dedicatoria a Felipe II, valiéndose probablemente del ejemplar del cuaderno con la voz de *Cantus* y *Altus* que actualmente se encuentra en la Biblioteca Nacional¹²⁵, y con anterioridad, según refiere, en la biblioteca del Ministerio de Fomento, casi con toda seguridad procedente de fondos de desamortización del monasterio de Uclés, donde al parecer todavía se encuentran los ejemplares correspondientes a las voces de Tenor y *Bassus*¹²⁶.

Aunque acertadamente reseña el nombre de Martín de la Fuente como el primero de la relación de los maestros de capilla que ejercie-

¹²² ESLAVA, Hilarión: *Lira Sacro-Hispana, Siglo XVI*. I, serie 2ª. Martín Salazar. Madrid, 1852-1860, pp. 175-183.

¹²³ “Lira sacro-hispana”, en *La Zarzuela, Gaceta Musical de Teatros, Literatura y Nobles Artes* (Madrid), 64. Madrid, (20 de abril de 1857), 505.

¹²⁴ SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. IV. Imprenta de Antonio Pérez Dubrull. Madrid, 1881, pp. 445-446.

¹²⁵ <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000158260&page=1>> [consulta 22-10-2019].

¹²⁶ BARBIERI, Francisco Asenjo: *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (legado Barbieri)*. I. Edición de Emilio Casares Rodicio. Fundación Banco Exterior. Madrid, 1986, pp. 264-265.

ron en la Catedral de Córdoba desde 1515, y en la que no consta como tal Fernando de las Infantas, así como la total ausencia de sus obras en el archivo musical de esta iglesia, sorprende la alusión a la búsqueda de documentos sobre el personaje en los archivos de la Catedral de Coruña, en lugar de hacerlo en Córdoba, ciudad de la que como más adelante afirma es natural, anécdota que pudiera calificarse de lapsus:

Buscados antecedentes en los archivos de la Catedral de Coruña acerca de Fernando de las Infantas, (...) no se encuentra ningún maestro de ella, de tal nombre, en la lista de los que lo han sido desde 1515 hasta la fecha. El primero de que se hace mención en las actas capitulares de la fecha mencionada fue Martín de la Fuente¹²⁷.

Continúa Barbieri con la resolución de la duda de Nicolás Antonio -del que en parte resulta deudor- sobre la identidad del autor de unas publicaciones teológicas que recoge en su obra en la persona del músico cordobés, algunas prohibidas por el Santo Oficio, y al parecer también citadas en el suplemento de la *Bibliotheca Universalis* de Gesner¹²⁸.

Siguen una serie de pintorescos disparates sobre su filiación, de los que solo acierta la ciudad de Córdoba como el lugar de su naturaleza, y que pudieran hacernos dudar de la identidad de nuestro personaje, tales como afirmar que además de llamarlo por su nombre utiliza el apelativo de “San Juan”; atribuye la progenitura del artista a don Alonso de las Infantas, personaje del siglo XV descendiente del primero en utilizar el apellido, y a doña Juana de Aguayo, acertando únicamente en la antigüedad y nobleza de su linaje. Sin conocer las fuentes en que fundamenta su exposición, lo hace poseedor de una educación aristocrática y se inventa su posterior profesión religiosa en el monasterio de San Jerónimo de Valparaíso de su ciudad natal, cenobio desde el que lo envían al colegio de Sigüenza, donde se forma con sobresaliente aprovechamiento y llega a regentar la cátedra de Artes. Añade que tras pasar un tiempo fuera de él regresa como prior en 1581, donde ejerce una meritoria labor con la construcción de gran parte del convento y su exorno con pinturas de gran valor, entre ellas una Cena colocada en el refectorio “de un excelente artífice llamado

¹²⁷ *Ibid.*, p. 265.

¹²⁸ *Id.*

Céspedes, muy amigo suyo -lo que pudiera ser cierto-, racionero de la Catedral de Córdoba”. Finaliza los despropósitos con el nombramiento de prior de Benavente, lugar en el que muere, adelantando la fecha del óbito a 1587, a la edad de 40 años, todo lo anterior según información en la que utiliza como fuente a un tal Santos:

Que también se llamó de San Juan, (...) hijo de don Alonso de las Infantas y de doña Juana de Aguayo, cuya nobleza es casi tan antigua como la ciudad. Criose Fernando como caballero y luego tomó el hábito en el monasterio de San Gerónimo de Córdoba. Lo enviaron al colegio de Sigüenza, donde se hizo insigne en letras, llegando a regentar la cátedra de artes. Volvió a su colegio donde lo hicieron prior en el año 1581 (...). Fue un prior muy notable que hizo construir gran parte del convento, adornándolo con diversas pinturas de estimable primor, entre las cuales la de la Cena, que se colocó en el refectorio, fue obra grande de un excelente artífice, llamado Céspedes, muy amigo suyo, racionero de la catedral de Córdoba (...). Fue nombrado después prior de Benavente, donde murió a los 40 años de su edad en el de 1587”¹²⁹.

La producción bibliográfica cordobesa no se ha mostrado más elocuente y generosa con su ilustre músico. El historiador Antonio Jaén Morente relaciona en 1921 a “D. Fernando de las Infantas, presbítero”, como uno de los protagonistas de *Varones ilustres de Córdoba*, del médico cordobés Enrique Vaca de Alfaro, libro de viejas bibliografías cordobesas escrito en la segunda mitad del siglo XVII, cuyos contenidos referentes a nuestro compositor ignoramos, aunque según el informante, pocos datos aporta¹³⁰. Además de reputar a Infantas como el músico moderno más notable que ha producido Córdoba “y que no tiene nada que envidiar a los grandes compositores hispanos”, nada más es lo que Jaén Morente escribe sobre el personaje¹³¹.

El profesor José Luis Escudero da cuenta de la singular relevancia de la figura del músico cordobés, “no solamente desconocido para

¹²⁹ *Id.*

¹³⁰ JAÉN MORENTE, Antonio: *Historia de la Ciudad de Córdoba*. Publicaciones de la Librería Luque. Córdoba, 1976, p. 242. La referida obra de Vaca de Alfaro parece que ha llegado a nuestros días a través de Díaz de Ayora, extraída de una copia realizada en 1770 por el canónigo Vázquez Venegas, y según el propio historiador, conservada en la Biblioteca Colombina de Sevilla.

¹³¹ *Ibid.*, p. 239.

Vaca de Alfaro, sino incluso para el propio Ramírez de Arellano, don Luis Ramírez de las Casas Deza y tantos otros preocupados por sacar a la luz a los hijos de Córdoba que destacaron en el mundo de las letras”. Le llama la atención el tratamiento de “idiota” que de sí mismo hace el compositor, cayendo posteriormente en la cuenta de que no era otra cosa que “su modestia ante todo lo que sabía y que confiesa ignorar”¹³², e insiste en lo poco que Vaca de Alfaro habla de él en su manuscrito, en que solo se refiere a los tratados teológicos *Liber Divinae Lucis* y *Tractatus Predestinatione*¹³³. El primer autor, conocedor del libro de Rafael Mitjana y el trabajo de José de la Torre sobre Fernando de las Infantas, relaciona todas las obras musicales del compositor, especificando en este caso los tres libros de motetes, pero siguiendo a los bibliógrafos Nicolás Antonio y Bartolomé José Gallardo, cita una tercera obra teológica de Infantas, *De libere arbitrio & divinis auxiliis*, también publicada en París en 1601¹³⁴.

Aunque en su deambular por la ciudad se encuentre frecuentemente con ilustres personajes de apellido Infantas, Teodomiro Ramírez de Arellano no debió de tener conocimiento de nuestro personaje en el período comprendido entre 1873 y 1877 en que escribe su obra más afamada, pues no cita su nombre cuando en el Paseo décimo, correspondiente al barrio del Salvador y Santo Domingo de Silos, narra el conflicto acaecido a principios del siglo XVI entre el deán don Juan Fernández de Córdoba y don Luis de las Infantas, en la casa confundida con la de su residencia, ni en el siguiente Paseo, en que recorriendo la collación de San Juan y *Omnium Sanctorum* y pasar por el templo que lleva el nombre del primer titular, ubica el lugar de enterramiento del comendador don Antonio de las Infantas, abuelo de Fernando, y cuenta la gesta que protagoniza, en defensa del Rey Católico, en los días previos a la toma de Granada¹³⁵.

Rafael Ramírez de Arellano no debía de conocer en 1921 la obra de Rafael Mitjana sobre el músico cordobés, pues solo cita su libro primero de motetes, utilizando como fuente el *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* de Bartolomé José Gallardo; del

¹³² ESCUDERO LÓPEZ, José Luis: *Varones ilustres de Córdoba, de Vaca de Alfaro. Edición y estudio bibliográfico*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1982, p. 30.

¹³³ *Ibid.*, p. 34.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹³⁵ RAMÍREZ DE ARELLANO, T.: *Op. cit.*, pp. 428-429 y 452.

Liber divinae lucis tiene noticias a través de unos apuntes del doctor Vaca de Alfaro; el *De libero arbitrio et divine auxiliis* lo relaciona por la información aportada por Carlos Ramírez de Arellano, y finalmente *Plura modulationem genera* a expensas de Nicolás Antonio, sin otros contenidos de interés, reiterando los mismos errores recogidos en los repertorios bibliográficos referidos, e incidiendo en la inclusión de sus tratados teológicos en el *Catálogo expurgatorio de libros de 1640*¹³⁶.

Palau, tomando como fuente a Gallardo, solo anota la dedicatoria “*Non liber a Musis...*” y la publicación en Venecia en 1578 de su libro primero de motetes, copiada del ya referido cuaderno de la voz de *Cantus* que utilizara Barbieri¹³⁷.

Continuando con la bibliografía musical, el *Diccionario* de Anglés y Pena redacta la voz correspondiente a nuestro personaje utilizando como fuente fundamental la monografía de Rafael Mitjana. Aunque sin ningún tipo de argumento sitúa su muerte en fecha cercana a 1601; destaca la composición de las piezas conmemorativas de la muerte de Carlos V en 1558 y por la victoria en la batalla naval de Lepanto en 1571; reseña su eficaz y diligente intervención en la paralización de la corrección de los libros de canto gregoriano y la consagración a los estudios teológicos, una vez ordenado sacerdote y abandonada la creación musical, lo que le reporta la condena de sus obras teológicas. Hace relación de sus obras musicales impresas, las copiadas en manuscritos de Viena y Munich, así como los motetes divulgados en colecciones antiguas, y desmiente la atribución de madrigales al músico cordobés, pese a lo cual es un error que muy recientemente se ha vuelto a publicar¹³⁸.

También en 1954 y utilizando como fuente la obra del diplomático malagueño, Gustave Reese publica los diez primeros compases del canon de espejo sobre *Laudate Dominum*; observa las mismas tendencias conservadoras de nuestro polifonista en la obra de Juan de Esquivel; reproduce el texto de Cerone en lo que a aquél se refiere, y recalca

¹³⁶ RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael: *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba con descripción de sus obras*. I. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid, 1921, pp. 280-281.

¹³⁷ PALAU Y DULCET, Antonio: *Manual del librero Hispano-Americano (1923-1945)*. IV. Julio Ollero Editor. Madrid, 1990, p. 95.

¹³⁸ ANGLÉS, Higinio, PENA, Joaquín: “Fernando de las Infantas”, en *Diccionario de la Música Labor*. II. Ed. Labor. Madrid, 1954, p. 1270.

que junto a Palestrina y Brudieu, Infantas fue el único maestro español que dedicó una obra a la batalla de Lepanto¹³⁹.

En el mismo empeño de acortar la vida del polifonista se mantiene Lloréns en 1972. Vuelve a reseñar las obras conmemorativas de la muerte de Carlos V y de la victoria naval de Lepanto, así como la autorización de Felipe II para intervenir impidiendo la reforma de la música sagrada; afirma que las obras conservadas testimonian “su privilegiado talento y sólida formación musical”; relaciona solo los títulos de sus colecciones musicales, aunque sin especificar el número de libros de motetes; cita entre sus obras el motete *Preparate corda vestra* y la secuencia *Victimae paschali laudes*, mas a pesar de que dice haber leído a Mitjana, reitera la errónea atribución de obras profanas a Infantas, afirmando que “en 1591 compuso unos intermedios y madrigales, a manera de ilustraciones con destino a una comedia representada en Florencia con motivo de los festejos nupciales de Fernando de Médicis”¹⁴⁰.

Stevenson, en el extenso espacio de una nota a pie de página, añade a lo ya conocido el análisis de algunos motetes del polifonista, las últimas publicaciones de sus obras en el siglo XX, así como unas enjundiosas e interesantes consideraciones sobre las características más peculiares de su lenguaje sonoro¹⁴¹.

La producción bibliográfica de la década de los 80 no ha mostrado más consideración a nuestro personaje, pues ninguna novedad aporta el *New Grove Dictionary*¹⁴². Las mismas apreciaciones tenemos que hacer constar de las escasas líneas que Antonio Martín Moreno le dedica en sus trabajos sobre la música andaluza¹⁴³.

El padre Samuel Rubio, utilizando como única fuente la obra de Mitjana, destina a la figura del cordobés una extensión considerable en la que asume los errores genealógicos del protagonista vertidos por

¹³⁹ REESE, Gustave: *La música en el Renacimiento*. 2. Alianza Editorial. Madrid, 1988, pp. 707-708, 714 y 718.

¹⁴⁰ LLORÉNS CISTERÓ, José María: “Fernando de las Infantas”, en ALDEA VAQUERO, Q., MARÍN MARTÍNEZ, T., VIVES GATELL, J. (Dir.), *Diccionario de Historia eclesiástica de España*. II. C.S.I.C. Madrid, 1972, p. 1192.

¹⁴¹ STEVENSON, R. L.: *Op. cit.*, pp. 361-363.

¹⁴² STEVENSON, R. L.: “Fernando de las Infantas”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 9. Macmillan Publishers Limited. London, 1980, p. 225.

¹⁴³ MARTÍN MORENO, A.: “La Música”, en DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (Dir.), *Historia de Andalucía*. V. Madrid, 1981, pp. 420-421, y del primer autor *Historia de la Música Andaluza*. Editoriales Andaluzas Unidas. Granada, 1985, p. 159.

el musicólogo malagueño, aunque apuntando varias ideas interesantes y exponiendo algunos rasgos estéticos originales propios del estilo de *Infantas*¹⁴⁴.

En 2000, nuevamente es Lloréns quien se encarga de la figura de Fernando de las Infantas incorporando esta vez la relación de todos los títulos de sus tres libros de motetes; recoge algunas ideas expuestas por Samuel Rubio y Henri Collet; en esta ocasión revisa la fecha de su muerte, pero al no conocer el trabajo de don José de la Torre también equivoca el nombre de la madre del artista, reincidiendo una vez más en el error de atribuirle la composición de intermedios y madrigales con motivo de los festejos nupciales de Fernando de Médicis¹⁴⁵.

Nada nuevo encontramos en la escueta entrada correspondiente al músico en la *Cordobapedia*, aunque no deja de sorprendernos la mención que hace a su ingreso en un monasterio a partir de 1584, y que no relacione entre las obras musicales sus tres libros de motetes¹⁴⁶.

Por fin, la entrada de su voz en el *Diccionario Biográfico Español* categóricamente da por sentada su formación en la Catedral de Córdoba, con el maestro Alonso de Vieras; señala cuatro colecciones de música polifónica; se le suponen ciertas disputas contra el Vaticano por sus tendencias heterodoxas que fueron la causa de la Ciudad Eterna y sitúa el lugar de su muerte en Roma o en la villa de Frascati hacia 1610, utilizando como única fuente bibliográfica lo escrito por Lloréns sobre el músico en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*¹⁴⁷.

En lo que a la teología se refiere, es lugar común que todos los bibliógrafos que relacionan las obras contemplativas del polifonista cordobés certifiquen su inclusión en los *Índices de libros prohibidos*. Es así porque el catálogo expurgatorio ordenado por el cardenal-arzobispo de Toledo, don Bernardo de Sandoval y Roxas, recoge el *Tractatus de Praedestinatione* y el *Liber divinae Lucis*, obras que de

¹⁴⁴ RUBIO, S.: *Historia de la música española*, pp. 171-176.

¹⁴⁵ LLORÉNS, J. M^a: “Fernando de las Infantas”, en CASARES, Emilio, FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, LÓPEZ-CALO, José (Dirs.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 6. SGAE. Madrid, 2000, pp. 423-425. Vid. TORRE, J. de la: Art. cit., p. 169.

¹⁴⁶ VARIOS: “Fernando de las Infantas”, en *Cordobapedia*: <https://cordobapedia.wikanda.es/wiki/Fernando_de_las_Infantas> [consulta 20-11-2019].

¹⁴⁷ ROMÁN FERNÁNDEZ, Manuel: “Fernando de las Infantas”, en *Diccionario Biográfico Español*, Real Academia de la Historia: <<http://dbe.rah.es/biografias/12817/fernando-de-las-infantas>> [consulta 21-10-2019].

igual manera, a pesar de su aparente ingenuidad, siguen considerándose perniciosas en el último *Índice* de época de Carlos IV¹⁴⁸.

Pero si escasamente significativas son las aportaciones sobre Fernando de las Infantas en la bibliografía musical hasta el siglo XIX, no más elocuentes se han mostrado los repertorios editoriales que a la teología se dedican. Es más, su obra teológica debió de tener tan escasa trascendencia y poco interés, que nada escribe Menéndez y Pelayo sobre la misma en su *Historia de los heterodoxos españoles*¹⁴⁹.

La difusión de la obra de Fernando de las Infantas

Al tratarse de uno de los pocos compositores españoles del Renacimiento que publicó su obra en las prestigiosas tipografías venecianas, algunos de sus motetes fueron editados en las distintas antologías que durante la época proliferaron en Alemania e Italia. Por ejemplo, el motete *O admirabile commercium*, que muy pocos años después de su publicación adquirió una gran popularidad; pues Fernando de las Infantas, junto a Morales y Victoria, ha sido uno de los polifonistas españoles más apreciados en Alemania¹⁵⁰. Sin embargo, es muy difícil encontrar la música de este artista en España.

Samuel Rubio supone que las composiciones del músico cordobés, aun habiéndose divulgado por las catedrales españolas y formado parte del repertorio de las capillas vaticanas, fueran retiradas de las bibliotecas y archivos musicales al ser condenado su autor por heterodoxo e inscritos sus tratados teológicos en el *Índice de libros prohibidos*¹⁵¹.

En un inventario de libros de canto antiguos de la capilla real de Felipe II, fechado en El Escorial el 22 de agosto de 1597, encontramos “un libro escrito de mano, de canto de motetes, hecho por Hernando de las Infantas, natural de Córdoba”, además de otro libro de antifonas, repertorio que pudiera haber formado parte del archivo real de música ya en tiempos del emperador¹⁵².

¹⁴⁸ MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 5.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 6.

¹⁵⁰ MITJANA, R.: *Op. cit.*, pp. 69-71.

¹⁵¹ RUBIO, S.: *Op. cit.*, p. 175.

¹⁵² BARBIERI, F. A.: *Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)*. II. Edición de E. Casares. Fundación Banco Exterior. Madrid, 1988, p. 65.

El único vestigio de la obra de nuestro polifonista en los archivos de su ciudad natal lo encontramos en un inventario de los libros de canto de órgano de la Catedral, realizado en 26 de abril de 1629, donde bajo el apartado de “Libros pequeños de motetes” se relacionan “Seis libros de motetes de don Fernando de las Ynfantas”, con la anotación al margen “faltan quatro”¹⁵³. Sospechamos que pudiera tratarse del *Liber III de Sacrarum varii styli cantionum* (Venecia, 1579), que es la única colección constituida por el mismo número de impresos. Aunque no tenemos constancia de la fecha de entrada de este fondo librario en el archivo musical catedralicio, pudiera tratarse de los mismos que en su testamento manda enviar a don Luis de Córdoba, deán de la Catedral¹⁵⁴.

¹⁵³ ACC, *Inventarios*, doc. s.n., ff. 151r-154r.

¹⁵⁴ TORRE, J. de la: Art. cit., p. 205.

[...] el profesor Moreno Calderón relaciona y analiza el conjunto de las grabaciones comercializadas en su día, las cuales sitúan a Orozco como uno de los grandes pianistas de su generación y como uno de los más internacionales que ha dado España. [...] la veintena larga de discos que nos legó Orozco, junto a otras versiones de las obras interpretadas, nos acercan a un virtuoso de primer nivel, poseedor de una técnica apabullante y una fuerte personalidad musical, lo que le permitió hacer un vasto repertorio desde Bach a Prokofiev, con especial dedicación al gran repertorio romántico, protagonista de la mayoría de sus discos y reflejo a su vez de lo que fue su imponente carrera concertística. [...]

Fuente: Moreno Calderón, Juan Miguel, “Prólogo”, en *Músicos cordobeses de ayer y de hoy*, Córdoba, 2019, pp. 21-22.

