



CELIA MARTÍN GANADO
*Universidad Nacional de Educación a Distancia
 Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*

Juan Francisco Gómez de Navas (1647-1719): nuevos documentos sobre su vida y obra¹

Con el objetivo de actualizar y poner al día la figura del compositor Juan Francisco Gómez de Navas, este texto recopila, ordena y contrasta la información que ha sido publicada sobre la vida del compositor e incorpora nuevos datos hallados en el Archivo General de Palacio (sección de Expedientes Personales) y el Archivo Histórico Nacional. Por otro lado, se revisa su obra a partir de un inventario detallado, con información sobre las fuentes musicales conservadas y sus concordancias con fuentes literarias.

Palabras clave: Juan de Navas, tonos humanos, tonos a lo divino, música escénica cortesana de final del siglo XVII, fiestas mitológicas, música en la corte de Carlos II.

The objective of this article is to bring the figure of the composer Juan Francisco Gómez de Navas up to date, compiling, arranging and contrasting all the information that has been published thus far about the composer's life and incorporating new information discovered at the Archivo General de Palacio (Expedientes Personales section) and the Archivo Histórico Nacional. On the other hand, his output is revised by establishing a detailed inventory, including information about extant music sources and their concordances with literary sources.

Keywords: Juan de Navas, tonos humanos, tonos a lo divino, late-seventeenth-century courtly stage music, mythological feasts, music at the court of Charles II.

De todos los músicos-compositores que desarrollaron su actividad artística en la corte de Carlos II, Juan de Navas es, quizás, el que ha originado más equívocos y controversias a la hora de elaborar una biografía o una recopilación de su obra. Este problema se debe al hecho de que los Navas fueron una saga familiar al servicio de la Casa Real a lo largo de todo el siglo XVII, al comienzo del cual eran trabajadores en las dependencias de las Caballerizas Reales. Es a partir de 1656, con el recibimiento de Juan Gómez de Navas como cantor de la Real Capilla, cuando se inició una línea de miembros de la familia dedicados a la música en esa institución: el propio Juan (cantor tenor) y sus dos hijos, Juan Francisco (arpista) e Ignacio (cantor contralto). También es conveniente señalar que algunas equivocaciones con respecto a la biografía de los Gómez de Navas se deben a

¹ El contenido de este artículo forma parte de un estudio más amplio sobre la música compuesta por Juan Francisco Gómez de Navas para la comedia *Duelos de Ingenio y Fortuna* de Bances Candamo, fiesta cantada y representada en 1687 en el Real Coliseo del Buen Retiro. Dicho estudio obtuvo el premio Fin de Carrera, en la especialidad de Musicología, en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid el curso 2012-13.

la existencia en la misma época de otra familia Navas, músicos y comediantes inscritos en el gremio de representantes españoles de Nuestra Señora de la Novena².

A la vista de la gran cantidad de música conservada de Navas, tanto en España como en diferentes archivos y bibliotecas de Europa y América, es obligada la tarea de identificar al compositor (o compositores) y aclarar ciertos aspectos de la biografía de un autor que sin duda fue importante en su época.

La obra musical de Navas está integrada, en su mayoría, por tonos humanos de tema mitológico, ubicados dentro de representaciones de fiestas palaciegas, y tonos a lo divino, muchos de ellos dedicados al Santísimo Sacramento³. El carácter de esta producción musical sitúa al compositor (o compositores) en el ámbito cortesano, por lo que es adecuado descartar a los Navas comediantes y centrarnos en los músicos de la Real Capilla.

Aclarado el problema de los Navas representantes, la confusión se genera sobre todo a raíz de los Navas músicos de la Real Capilla que se llaman Juan, es decir, Juan Gómez de Navas, el tenor antes citado, y Juan Francisco Gómez de Navas, su hijo arpista. El compositor Juan de Navas ya es citado por los historiadores y estudiosos de la música a finales del siglo XIX. Si se hace una breve recapitulación de las opiniones y referencias publicadas a lo largo de más de cien años sobre el compositor se pueden establecer los momentos en los cuales se originan las confusiones, equívocos que, de manera paradójica, son paralelos al descubrimiento de documentos que aportan nuevos datos.

Felipe Pedrell transcribe algunas piezas de Navas en los volúmenes III y IV del *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, cuyo capítulo dedicado a las biografías de los compositores reseña:

² José Subirá en *El gremio de Representantes españoles y la cofradía de Nuestra Señora de la Novena* (Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1960), da noticia de un Juan de Navas, músico inscrito en el gremio hacia 1650, pero son Shergold y Varey quienes aclaran la existencia de un Alonso de Navas, padre de María y de Juan de Navas: "Alonso de Navas. Padre de María de Navas. Fue arpista. [...] Allamosle en los cauidlos que se tubieron en 12 de março 1658, en 28 março 1675, en 15 março 1687, en 6 de março 1689, en 2 de abril 1691. Estubo en Valenzia en el año 1669 por arpista de la compañía de Fauiana Laura, en la de Joseph Verdugo el año 1679 por arpista y segunda barba, y el año siguiente 1680 con el mismo autor estubo soamente por arpista", N. D. Shergold, J. E. Varey: *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, Londres, Tamesis Books, 1985, p. 135. También se cita en la p. 476 a María de Navas: "Hija de Alonso de nauas, harpista, y de ana de Nauas". Consta además un Juan de Navas, director de compañía en Valencia en 1697. La coincidencia de fechas entre las actividades de los Navas comediantes y los Navas músicos de la Real Capilla deja claro que se trata de dos familias distintas.

³ En 1639 tiene lugar el traslado del Santísimo Sacramento a la Capilla Real, con el que se instaura la celebración del culto de "las cuarenta horas" los primeros jueves, viernes y sábados de cada mes. Esta celebración incluía la interpretación de villancicos y tonos a lo divino. Véase Luis Robledo: "Capilla Real", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.), vol. 3, Madrid, SGAE, 1999, pp. 119-132 y *Tonos a lo divino y a lo humano en el Madrid Barroco*, Madrid, Fundación Caja Madrid-Alpuerto, 2003, pp. 26-44; Pablo L. Rodríguez: *Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665-1700)*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2003 (inédita).

El autor de las bellas composiciones que se hallan en este volumen y en el siguiente, ¿sería, acaso, el arpista de la Real Capilla recibido en 17 de Mayo de 1669 y cuyos apellidos verdaderos eran Juan Francisco Gómez de Navas?

Es probable. Como “harpista del la Real Capilla y Cámara de su Magestad” firma en “Madrid a 6 de Agosto de 1700” la aprobación al *Compendio numeroso de cifras Armónicas...para harpa de una orden, de dos órdenes etc*, compuesto por Don Diego Fernández de Huet, harpista de la Santa Iglesia de Toledo, etc. Madrid, en la Imprenta de Música, año 1702⁴.

Hacia 1920 Rafael Mitjana, en su *Historia de la música en España y Portugal* publicada dentro de la *Encyclopédie de la musique*, hace las mismas referencias que Pedrell y transcribe el tono *Desde el tronco esquivo*. También da noticia de dos *Responsorios a ocho voces* existentes en la Bayerische Staatsbibliothek y del ejemplar de *Destinos vencen finezas* que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España⁵. Treinta años más tarde, en el *Diccionario de la música* editado por Labor, además de los datos ya presentados por los anteriores autores, se indica que Juan de Navas figura en la plantilla de la Real Capilla en la Corte de Felipe V como arpista durante los años 1703-1709⁶.

Las confusiones comienzan en 1957, cuando Nicolás A. Solar-Quintes publica en el *Anuario Musical* un documento en el que consta que Juan Gómez de Navas fue recibido por cantor tenor de la Real Capilla el 5 de octubre de 1656⁷, y continúan cuando José Subirá hace referencia a un Juan de Navas músico de teatro y arpista que aparece inscrito en el gremio de actores en 1650, y a otro Navas, de nombre Alfonso, inscrito también en el gremio hacia 1630⁸. En 1970 se originan más equívocos debidos a un documento publicado por Mercedes Agulló y Cobo que da cuenta de Francisco de Navas, padre de un Juan de Navas maestro de la Real Capilla en 1683⁹. Todos estos datos los expone Miguel Querol en el volumen V de *Música Barroca en España*, donde transcribe el tono *La rosa que reina* y donde además sugiere que detrás del autor Juan de Navas puede haber más de una persona¹⁰. Ya en los años

⁴ Felipe Pedrell: *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, vol. III, La Coruña, Canuto Barea y Compañía, 1897, p. XXVIII.

⁵ Rafael Mitjana: *La música en España. Arte religioso y arte profano*, reedición Antonio Martín Moreno y Antonio Álvarez Cañibano, Madrid, Centro de Documentación Musical, 1993, p. 182. El ejemplar de *Destinos vencen finezas* del que habla Mitjana estuvo perdido muchos años y fue localizado en 1995. Véase Juan José Carreras: “Conducir a Madrid estos moldes: Producción, dramaturgia y recepción de la fiesta teatral *Destinos vencen finezas* (1698/99)”, *Revista de Musicología*, XVIII, 1-2, 1995, pp. 113-141.

⁶ Higinio Anglés: *Diccionario de la música Labor*, Barcelona, Labor, 1954, tomo II, p. 1618.

⁷ Nicolás A. Solar-Quintes: “Panorama musical desde Felipe III a Carlos II”, *Anuario Musical*, XII, 1957, pp. 167-200; 193.

⁸ J. Subirá: *El gremio de Representantes españoles...*, p. 80 (véase la nota 2).

⁹ Mercedes Agulló y Cobo: “Documentos para las biografías de músicos de los siglos XVI y XVII”, *Anuario Musical*, XXV, 1970, pp. 105-124; 113-114.

¹⁰ Miguel Querol (ed.): *Cantatas y canciones para voz solista e instrumentos*, Barcelona, CSIC, Monumentos de la Música Española, XXXV, 1973, pp. 11-12.

ochenta, Stevenson escribe en el diccionario *New Grove* la entrada “Navas, Juan (Francisco) de” aunque confundiendo todavía datos de los dos músicos, el padre y el hijo. Por una parte cita la incorporación en la Real Capilla de Juan Gómez de Navas hacia 1659 y la constancia de su cargo como maestro subordinado de Cristóbal Galán en 1683; pero por otro lado, también dice que firma la aprobación de libros teóricos de música como arpista de la Real Capilla a partir de 1700 y que en uno de esos tratados aparece como Juan Francisco¹¹. Stevenson interpreta de manera correcta que el firmatario es el hijo de Juan de Navas, mientras que indica erróneamente que podría haber heredado de su padre el puesto de arpista en la Real Capilla¹².

Como se observa en lo expuesto hasta ahora, aquella información dada por Pedrell de un Juan Francisco Gómez de Navas arpista en la Real Capilla a partir de 1669 cae en el olvido, algo que podría deberse a la no localización del documento descrito por el musicólogo (y que se publica completo por vez primera en este artículo), extravió que probablemente sea la razón por la cual sólo se tenga en cuenta en esta época el informe que da noticia de la incorporación como cantor en la Real Capilla del padre, Juan Gómez de Navas. Unos años después de la primera edición del *New Grove*, Begoña Lolo saca a la luz un documento en el que consta un “Maestro Navas” firmando un acta de examen efectuado en el colegio de niños cantorcos de Madrid en 1686¹³.

Hay que esperar hasta 1993 para aclarar las diferencias entre los dos músicos Navas. Louise K. Stein establece la distinción entre la figura del Navas padre, cantor de la Real Capilla desde 1656, y la del Navas hijo, arpista que entra a formar parte de esa institución en 1669; Stein indica la existencia de un memorial fechado en 1688 en el que Juan Francisco pretende el puesto de Juan Hidalgo (1614-1685), documento en el que se afirma que tal pretendiente lleva diecinueve años al servicio de la Real Capilla¹⁴. Estas dos fechas distintas de entrada en la institución musical confirman las personalidades diferentes de Juan Gómez de Navas y de Juan Francisco Gómez de Navas. Ya en el 2001, la segunda edición del *New Grove* ratifica estas distintas personalidades al introducir una entrada para cada músico. En la voz “Navas, Juan Francisco de”¹⁵, Stein data la vida del compositor (ca. 1650-1719);

¹¹ Los tratados a los que se refiere Stevenson son: *Compendio numeroso de escalas y arpeggios con teórica y práctica para arpa de una orden, de dos órdenes y de órgano* de Diego Fernández de Huete y de *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y arpa* de José de Torres.

¹² Robert Stevenson: “Navas, Juan (Francisco) de”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 13, Stanley Sadie (ed.), Londres, Macmillan, 1980, p. 83.

¹³ Begoña Lolo: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h.1670-1738)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1988, p. 202.

¹⁴ Louise K. Stein: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 306-307.

¹⁵ Louise K. Stein: “Navas, Juan Francisco de”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Nueva York, Macmillan, vol. 17, 2001, pp. 718-719.

refiere su incorporación en 1669 en la Real Capilla como arpista; da noticia de unos documentos en los que consta que el propio Juan Hidalgo le designa como sucesor; e informa de su obra, sobre todo la compuesta para representaciones escénicas cortesanas. Por su parte, Luis Robledo, en la voz “Gómez de Navas, Juan”¹⁶, data la vida de este (ca. 1630-1695); lo diferencia de su hijo arpista indicando que entró a formar parte de la Real Capilla en 1656 como cantor con voz de tenor; hace referencia a un informe de 1688 en el que se da noticia de su labor como maestro de capilla interino entre 1684 y 1691, ocupando la vacante dejada por la muerte de Cristóbal Galán hasta el nombramiento de Diego Verdugo; y en cuanto a su obra, Robledo indica otro documento en el que se dice que ha compuesto “muchas obras de latín y romance”¹⁷, y aunque el musicólogo opina que la mayor parte de obra conservada probablemente pertenezca al hijo arpista, atribuye al maestro Juan Gómez de Navas la *Misa a ocho con clarín* que se halla en la catedral de Santiago de Compostela. En resumen, a partir de la edición del diccionario *New Grove* de 2001 ya se tiene claro que Juan Gómez de Navas, cantor y maestro interino de la Real Capilla es el padre de Juan Francisco Gómez de Navas, arpista y compositor de música escénica cortesana.

Con la publicación del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Antonio Ezquerro introduce una novedad importante acerca de nuestro compositor: su apellido materno. La entrada que dedica a “Gómez de Navas y Sagastiberri, Juan Francisco”¹⁸, aporta la ciudad y fecha exacta de su nacimiento, Calatayud, 23 de octubre de 1647; sin embargo, confunde al hijo de nuevo con el padre al identificarlo con el maestro Navas que firma el examen de 1686 del colegio de niños cantorricos.

Unos años después se vuelve a hacer mención al memorial por el cual Juan Francisco Gómez de Navas pretende el puesto de Juan Hidalgo. Esta vez es Luis Robledo en *Tonos a lo divino y a lo humano en el Madrid Barroco* (2003) quien aporta un dato nuevo: Juan Francisco es convencido por su padre y el capellán mayor de la Real Capilla para que abandone la carrera de leyes y se dedique por completo a la música¹⁹. En el año 2009 Ezquerro avanza otro paso más en la biografía de los Navas elaborando todo el árbol genealógico de la familia basándose en documentos hallados en la Colegiata de Santa María de Calatayud²⁰. Así confirma el parentesco entre

¹⁶ Luis Robledo: “Gómez de Navas, Juan”, *The New Grove...*, vol. 10, pp. 130-131.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Antonio Ezquerro: “Gómez de Navas y Sagastiberri, Juan Francisco”, *Diccionario de la música...*, vol. 5, 1999, pp. 718-719.

¹⁹ Luis Robledo: *Tonos a lo divino...*, p. 17.

²⁰ Antonio Ezquerro: *Música de la catedral de Barcelona a la Biblioteca de Catalunya*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2009, pp. 21-31.

Francisco (abuelo), Juan (padre) y Juan Francisco (hijo). También informa del acta matrimonial de 1644 que refleja el matrimonio de Juan Gómez de Navas (padre) con Teresa de Sagastiberri.

Por último, hay que citar la edición de *Viento es la dicha de Amor* en la que José Máximo Leza, comentando el tono *Selva apacible*, alude a una partida de defunción con fecha de 1719 de Juan Francisco Gómez de Navas existente en el Archivo General de Palacio²¹.

Resumiendo: una síntesis de lo publicado hasta nuestros días y expuesto en los párrafos anteriores sería que Juan Gómez de Navas (fl. 1644-1695), cantor tenor de la Real Capilla desde 1656 y maestro eventual entre 1683 y 1691 de esa institución, fue el padre de Juan Francisco Gómez de Navas y Sagastiberri (1647-1719), el arpista y compositor que firmó dando aprobación a varios tratados teóricos musicales a principios del siglo XVIII.

Resuelto el asunto biográfico del parentesco, el problema más complicado de solucionar es la autoría de la música conservada y atribuida a Juan de Navas, pues puede referirse tanto al padre como al hijo. Está claro que todas las piezas datadas a partir de finales de la década de los ochenta son sin duda de Juan Francisco, el arpista; su padre es jubilado en 1689 y existen varios memoriales en los que el tenor se queja de su salud²². También se puede considerar que la atribución “maestro Juan de Navas” en algunos manuscritos se refiere al progenitor. Sin embargo, la afirmación de que todas las partituras que llevan asignado como autor al “maestro J. de Navas” pertenecen al padre, Juan Gómez de Navas, hay que hacerla con extrema prudencia²³.

Gran parte de la música existente de (los) Navas ya ha sido transcrita y publicada en ediciones actuales dedicadas al estudio de tonos. Cabe destacar entre ellas las elaboradas por Luis Robledo²⁴, Mariano Lambea²⁵, Patxi García Garmilla²⁶ y Antonio Ezquerro Esteban²⁷.

²¹ José Nebra, Antonio de Zamora: *Viento es la dicha de Amor*, ed. crítica José Máximo Leza, Madrid, ICCMU, 2009, p. XIII.

²² Madrid, Archivo General de Palacio, Capilla Real, caja 120.

²³ Es muy probable que la confusión entre ambos músicos ya se diera en el siglo XVIII. Prueba de ello es el tono *La rosa que reina* que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Catalunya, M 138/63. Esta pieza es el tono de inicio de la segunda jornada de *Destinos vencen finezas*, fiesta palaciega escrita por Lorenzo de las Llamosas con música de Juan Francisco Gómez de Navas y representada ante los reyes en 1698. En esta versión de Barcelona aparece escrito al inicio: “Del maestro Juan de Navas”.

²⁴ Luis Robledo Estaire: *Tonos a lo divino...*

²⁵ Mariano Lambea, Lola Josa: *Manojuelo poético musical de Nueva York*, Madrid, CSIC, 2008; “*Todo es amor*”; idem: *Manojuelo poético musical de Barcelona*, Madrid, CSIC, 2013. Lambea también ha introducido varias transcripciones de tonos de Navas en la página web del Consejo Superior de Investigaciones Científicas: <http://digital.csic.es/>

²⁶ Patxi García Garmilla: *Música a lo divino y a lo humano. 141 obras del archivo de la catedral de Burgos*, Burgos, Aula Boreal, 2008.

²⁷ A. Ezquerro: *Música de la catedral de Barcelona...*

Para poner al día la figura del compositor y arpista Juan Francisco Gómez de Navas (1647-1719), en las siguientes líneas se aportan nuevos datos de su biografía, contrastándolos con la información ya existente del músico y su entorno. Por otro lado, con la recopilación de los títulos de sus composiciones, dispersas en numerosos archivos, y de la bibliografía que existe acerca de cada pieza, se ha elaborado un listado de su obra con la intención de servir de referencia a futuras investigaciones.

Nuevos documentos para la biografía de Juan Francisco Gómez de Navas

Tras la última reorganización del Archivo General de Palacio se ha comprobado que existen distintos expedientes personales dedicados a la familia Gómez de Navas. Tanto el padre, Juan, como el hijo, Juan Francisco, tienen su propia carpetilla, algo que ha facilitado el trabajo de investigación y recopilación de datos sobre los dos músicos. El primer documento al que haremos referencia es un memorial de 1668 en el que Juan (padre) pide una merced para su hija Teresa. En dicha solicitud son interesantes la fecha (1668) y el rango o posición del solicitante (maestro de la Real Capilla)²⁸:

Madrid, 7 de mayo de 1668

D. Juan Gómez de Navas, criado de Vuestra Majestad, maestro en su Real Capilla dice que su padre Francisco Gómez de Navas sirvió a su Majestad, que esté en el cielo, de jardinero mayor en la Huerta Real de la Priora cuarenta y siete años con grande puntualidad y cuidado. Y su abuelo sirvió, al señor D. Felipe III, veinticuatro, y un tío suyo, más de dieciocho, y él, que sirve a Vuestra Majestad, más de trece años. Y hoy no se halla con merced alguna en recompensa de tantos servicios, hallándose con las obligaciones de mujer y cuatro hijos sin los medios posibles para ayudar al sustento necesario de tanta familia como tiene.

Suplica a Vuestra Majestad humildemente haga merced del goce que a su padre tenía para Doña Teresa Gómez de Navas, su hija, para ayudar a remediarla y ponerla en estado por ser sumamente pobre y necesitada, y para que Vuestra Majestad sea informada de la verdad mande se remita este memorial al marqués de Malpica, para que como jefe y superintendente de obras y bosques informe y consulte a Vuestra Majestad²⁹.

Según la información contenida en este documento, Juan Gómez de Navas ya era maestro de la Real Capilla en 1668. Este dato plantea varios

²⁸ En la transcripción de los documentos reproducidos en el presente artículo se ha corregido la ortografía, los signos de puntuación y se han desarrollado las abreviaturas para facilitar la comprensión del lector. Dichos documentos se han copiado en su totalidad excepto palabras ilegibles o ininteligibles que se indican con (...).

²⁹ Madrid, Archivo General de Palacio, Expedientes Personales, caja 448, exp. 15.

problemas en cuanto a lo que se conoce de dicho magisterio en la época: en ese año, oficialmente, el maestro de la capilla era Carlos Patiño (1600-1675) y su teniente Francisco de Escalada (?-1680). Patiño es llamado a palacio para desempeñar la función de maestro de capilla en 1634, actividad que compaginará con la de rector del colegio de los niños cantorcicos. En 1653 deja la dirección del colegio y en 1660 pide el retiro de sus funciones en la Real Capilla por enfermedad, pero dicha jubilación el rey no se la concede. A partir de 1668 deja de componer debido a su mala salud³⁰. Es posible que Juan Gómez de Navas ejerciera el magisterio de la capilla provisionalmente en ciertos lapsos de tiempo a partir de 1660 supliendo al maestro enfermo, quizás alternando con el teniente Francisco de Escalada³¹. Conforme el documento sacado a la luz por Mercedes Agulló y Cobo, detrás de la muerte de Cristóbal Galán (ca.1620-1684), catorce años después, Juan Gómez de Navas ejercería, acaso de nuevo, un magisterio eventual entre 1684 y 1691 hasta que es nombrado Diego Verdugo maestro titular. Aunque esta plaza fuera de carácter interino, es probable que el tratamiento de maestro lo conservase durante toda su vida.

En el mismo año del memorial anterior, 1668, se escribe otro documento, este relativo a Juan Francisco (hijo), un certificado que constata su paso por las universidades de Salamanca y de Alcalá de Henares, y que da noticia de su formación académica antes de ingresar en la Real Capilla en 1669.

Yo, Joseph Brandoli, notario (...) y secretario del muy insigne claustro (...) y Universidad de la Ciudad de Salamanca doy fe y testimonio verdadero de Don Juan Francisco Gómez de Navas, natural de Calatayud de la región de Zaragoza, probó haber cursado en la Universidad de Alcalá de Henares un curso en decreto y decretales desde dieciséis de noviembre de mil seiscientos sesenta y tres hasta diecisiete de mayo de mil seiscientos sesenta y cuatro. Y otro curso en decreto y decretales desde veintiocho de noviembre de mil seiscientos sesenta y cuatro hasta veintinueve de mayo de mil seiscientos sesenta y cinco, con un testimonio signado de D. Luis de la Serna de secretario de la Universidad de Alcalá de Henares con fe de aprobación en gramática y (...). Y probó haber cursado el alumno Juan Francisco de Navas en la Universidad de Salamanca un curso en decretales desde San Lucas de mil seiscientos sesenta y cinco hasta fin de abril de mil seiscientos sesenta y seis. En recibo de Don Francisco de Adda, conde de Adda, fiador de esta

³⁰ La vida de Carlos Patiño en la corte están detalladas por Danièle Becker: *Las obras humanas de Carlos Patiño*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1987, pp. 21-28. Véase también Gustavo Sánchez López: "La Real Capilla durante el magisterio de Carlos Patiño (1634-1675)", *Evolución y estructura de la Casa Real de Castilla*, vol. 2, Andrés Gamba Gutiérrez (coord.), Madrid, Polifemo, 2010, pp. 901-937.

³¹ A Carlos Patiño le sucede su teniente Francisco de Escalada, que es maestro en funciones hasta su muerte en 1680. Ese año es nombrado maestro titular de la Real Capilla Cristóbal Galán pero muere cuatro años después, momento en el que consta, según referencias documentales indicadas por Stein y Robledo, Juan Gómez de Navas como maestro eventual hasta la toma de posesión de Diego Verdugo.

Universidad, donde queda mencionado (...) Y está matriculado dicho Juan Francisco de Navas en tiempo competente para poder ganar el curso de Salamanca a mil seiscientos sesenta y siete, para ello conste de pedimento de su parte.

En Salamanca, veinticuatro de marzo de mil seiscientos sesenta y ocho años. Doy fe de lo cual se signe de mi signo. Joseph de Brandoli³².

Nuestro autor estudia en la universidad desde 1663 hasta 1668, años en los que, como hemos visto, su padre es maestro de la Capilla Real. En el documento se certifica que Juan Francisco ha seguido cursos de gramática y decreto (o decretales), desde los dieciséis años hasta aproximadamente los veintiuno, en Alcalá y Salamanca. En total son cinco años, precisamente los que se necesitan, según los planes de estudios de la universidad de Salamanca, para conseguir el grado de Bachiller. Las disciplinas que estudia (decreto o decretales) son propias de la llamada Cátedra Menor de Cánones incluida en la Facultad de Leyes y Cánones³³.

Un año después del anterior certificado, Juan Francisco es recibido como arpista en la Real Capilla. Los datos de este recibimiento, que Pedrell ya publicó y que Stein deduce de un memorial, están reflejados en un documento que se encuentra dentro del expediente personal de Enrique Boselero en el Archivo General de Palacio. Este documento es un pliego en el que hay todo tipo de anotaciones desordenadas acerca de distintas personas. En el recto del folio primero, en la parte inferior derecha se lee:

Juan Francisco Gómez de Navas fue recibido por músico de arpa en 17 de mayo de 1669 con una plaza y una distribución, y entró en lugar de Martín Al-mendáriz.

(Al margen)

Por aviso del Patriarca en 4 de octubre de 1671 consta le hizo Su Majestad merced de otra plaza más para desde el otro día en adelante son 12 plazas al día³⁴.

La pequeña anotación al margen en la que se hace constancia de la merced dada por la reina en 1671 hace referencia a un documento original que se encuentra dentro del expediente personal de Juan Francisco Gómez de Navas y que se transcribe a continuación:

La Reina Nuestra Señora, Dios la guarde, se ha servido de hacer merced a Juan Francisco de Navas, arpista de la Real Capilla, de una plaza más de la que goza por la Casa de Borgoña, de doce plazas al día. De que aviso a Vuestra Merced para que

³² Madrid, Archivo Histórico Nacional, Universidades, caja 464, exp. 152.

³³ Luis Enrique Rodríguez, Javier Alejo, Juan Luis Polo Rodríguez: "Matriculas y grados, siglos XVI-XVII", *Historia de la Universidad de Salamanca*, vol. 2, Luis Enrique Rodríguez San Pedro (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, pp. 607-603.

³⁴ Madrid, Archivo General de Palacio, Expedientes Personales, caja 16.677, exp. 2.

se le haga bueno en su asiento en los libros de Su Majestad anotando en los de las mesadas eclesiásticas, lo que ha de correr por la de este año. Dios guarde a Vuestra Merced 4 de octubre del corriente 71.

El Patriarca³⁵.

Juan Francisco ingresa en la Real Capilla bajo el magisterio de Carlos Patiño, quizás siendo maestro interino su propio padre. En principio se le da una distribución y una plaza³⁶, emolumentos que le son aumentados un año después por mandato de la reina regente. En el documento de 1671 se informa de que se le aumenta la retribución en una plaza más al día por cuenta de la Casa de Borgoña, es decir, se le paga una cantidad más cada día que asista a la capilla.

A partir del anterior informe se produce un vacío documental de 16 años sobre las actividades de Juan Francisco. El siguiente escrito al que se tiene acceso está fechado en 1687:

El Rey Nuestro Señor, Dios le guarde, por su Real Decreto de 25 de diciembre del año próximo pasado se ha servido hacer merced de quinientos ducados de mengos en la de las mesadas de la Real Capilla a D. Juan de Navas, arpista de ella, con declaración que su goce deba correr desde quince de diciembre del año pasado de 1685. Doy aviso a Vuestra Merced para que lo tenga entendido y lo note donde convenga. Dios guarde a Vuestra Merced, (...) 14 de 1687.

D. Juan Velasco, grefier de Su Majestad³⁷.

Aunque no es posible saber con certeza la razón de este pago, se podría pensar en una retribución por realizar las funciones de primer arpista de la capilla, puesto que desempeñaba Juan Hidalgo³⁸. La merced que se le otorga a Navas es de carácter retroactivo a contar desde 1685, año de la muerte del veterano compositor. A la vista de la mayor cantidad de documentación sobre Juan Francisco conservada a partir de 1685 parece razonable, como

³⁵ Madrid, Archivo General de Palacio, Expedientes Personales, caja 738, exp. 6.

³⁶ La distribución consiste en una retribución fija diaria para los músicos que desempeñan una actividad regular en la capilla. Véase Luis Robledo Estaire: "Estructura y función de la capilla musical en la corte de Felipe II" y Juan A. Sánchez Belén: "La Capilla Real de palacio a finales del siglo XVII", *Capilla Real de los Austrias, música y ritual de corte en la Europa moderna*, Juan José Carreras y Bernardo J. García García (eds.), Madrid, Fundación Carlos Amberes, 2001, pp. 195-206 y 411-448. El término "plaza" es derivado de "plaça" o "placa": "Placa: s. f. Moneda antigua nuestra, cuyo valor parece correspondía al de un cuarto de ahora. Covarr. dice tomó este nombre de que antiguamente las monedas eran unos pedazos de metal quadrados y mui delgados, con la marca de su intrínseco valor", *Diccionario de Autoridades V*, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, 1737, p. 285.

³⁷ Madrid, Archivo General de Palacio, Expedientes Personales, caja 738, exp. 6.

³⁸ Juan Hidalgo fue arpista y claviarista de la Real Capilla desde 1633 y maestro de la Real Cámara a partir de 1645. Fue uno de los compositores españoles más importantes del siglo XVII de música cortesana en lengua romance, tanto para celebraciones piadosas como para representaciones escénicas. Músico que además ejerció una gran influencia sobre compositores de generaciones posteriores como Juan Francisco Gómez de Navas o Sebastián Durón. Véase L. K. Stein: *Songs of Mortals...*, pp. 298-331.

señala Louise K. Stein, que el músico creció como compositor a partir de la muerte de Hidalgo³⁹.

En 1688 Juan Francisco Gómez de Navas emite un memorial en el que se queja de ciertas maniobras para quitarle el puesto y solicita ser nombrado único sucesor del célebre arpista y compositor Juan Hidalgo. Este es el documento al que hacen referencia tanto Stein como Robledo y que transcribimos aquí por ser importante para determinar dos puntos de inflexión en la vida profesional de nuestro autor: su ingreso en la Real Capilla abandonando la carrera de leyes y la sucesión de Hidalgo⁴⁰:

Madrid, 12 de julio de 1688

Juan de Navas, arpista de la Real Capilla.

Don Juan de Navas, criado y arpista de Vuestra Majestad en su Real Capilla, dice que el Patriarca Don Alonso Pérez de Guzmán, en tiempo que la Reina Madre, Nuestra Señora, era gobernadora, y habiendo de recibir sujeto que sucediese a Juan Hidalgo después de sus días, considerando cuan ajena era de su profesión la inteligencia de quien fuese más benemérito para proseguir en la habilidad a un hombre tan grande, hizo árbitro de la elección al mismo Juan Hidalgo. Y concurriendo muchos a la pretensión y al examen, ninguno de ellos satisfizo el deseo que tenía de que fuese el más a propósito. Y habiendo oído casualmente algunos tonos que el suplicante había hecho sólo por inclinación, dijo al Patriarca que ninguno podía suplir su falta, ni era más de su ingenio que Don Juan de Navas, pero que se hallaba en diferente profesión pues estaba graduado de leyes y actualmente en vísperas de abogar en los Reales Consejos. Con cuyo informe el Patriarca, como tan celoso del servicio de Vuestra Majestad, envió llamar al padre del suplicante, y le redujeron a que su hijo dejara la profesión que hasta entonces estudiaba y siguiese en adelante la que había sido inclinación acompañada de unos principios de arpa. Y habiendo sacrificado muy gustoso las conveniencias y aumentos de aquella por lograr el honroso título de criado de Vuestra Majestad, sería mantenido 19 años en la fe de suceder a Juan Hidalgo, así por la aprobación que merecieron sus obras como la de los más inteligentes en su profesión. Hasta ahora, que hubo la novedad de mandar el Patriarca a su padre, don Juan de Navas, que don Joseph Hurtado, recién entrado en la capilla sirva igualmente con él y don Antonio Armendáriz, quitándole su antigüedad y el lugar que le toca por muerte de su antecesor, circunstancia que le tiene en el mayor desconsuelo, mayormente cuando su habilidad no lo ha desmerecido, por cuya razón y la de haber adelantado tan poco en 19 años que un nuevo le iguala y en parte le estorbe, que los papeles que trabaja para el culto divino y servicio de Vuestra Majestad no los logre sino las pocas veces que le llega en un año su turno.

Suplica a vuestra Majestad, puesto a sus reales pies, que no le haga más gracia que es hacerle justicia mandando se le dé el lugar que le toca por su antigüedad y servicios en la conformidad que la tenía su antecesor, Juan Hidalgo, pues con esa circunstancia entró a servir a Vuestra Majestad y abandonó las conveniencias que

³⁹ L. K. Stein: *Songs of Mortals...*, p. 306.

⁴⁰ Véanse notas 14 y 19.

se le podían seguir de su primera profesión en que recibía particular honra, como lo espera de la justificación de Vuestra Magestad⁴¹.

El documento es de gran interés no sólo por los datos objetivos que proporciona, sino también por el sentido oculto o las verdades subyacentes que parece sugerir sobre la personalidad de Juan Francisco y sobre el funcionamiento interno (extraoficial) de la Capilla Real. Tres años después de la muerte de Juan Hidalgo, siendo ya Navas primer arpista de la capilla por antigüedad, parece que se origina un problema de competencias o pugna entre los arpistas de la institución. El texto, que está estructurado en tres partes bien distintas, primero narra el episodio de la elección de sucesor por parte de Hidalgo, después expresa la indignación de Navas al ver que compañeros noveles le adelantan, en especial Joseph Hurtado, y finaliza pidiendo al rey la gracia de ocupar el sitio de su antecesor.

Para que el rey pueda decidir, el Patriarca consulta a dos miembros veteranos de la Real Capilla: Francisco Guerau (1649-ca. 1722) y Manuel Fernández Bateta⁴². El primero escribe a favor: "... a mi corto entender y la común estimación en lo práctico, así en el instrumento como en la composición, don Juan de Navas hace muchas ventajas al dicho Joseph Hurtado..."⁴³; sin embargo, Manuel Fernández manifiesta un parecer desfavorable porque aunque estima que "Juan de Navas es digno del primer puesto de arpista en la Real Capilla por antigüedad, no es el único digno sucesor de Juan Hidalgo", se muestra partidario de Joseph Hurtado y Antonio Armendáriz, "este último uno de los mejores arpistas de España"⁴⁴. Ninguno de los dos ratifica la historia de la designación personal de Hidalgo a favor de Navas con respecto a su sucesión, más bien al contrario, tanto Francisco Guerau como Manuel Fernández afirman que el ilustre claviarpista nunca mostró preferencias por ningún músico en particular⁴⁵. Esta última aseveración hace sospechar que la anécdota relatada por Juan Francisco en el memorial acerca de la elección directa sobre su persona pueda ser algo exagerada. Más allá de eso, es casi seguro que Hidalgo eligió a Navas para su ingreso en la capilla acogéndolo bajo su protección.

Pero ¿qué funciones o atribuciones eran las específicas de Hidalgo? ¿Qué es lo que solicita exactamente Juan Francisco en su instancia? En su amplia exposición de los hechos dice que un músico novel le iguala y le estorba en "los papeles que trabaja para el culto divino y servicio de Vuestra Majestad". Está claro que el músico pide más responsabilidades, pero

⁴¹ Madrid, Archivo General de Palacio, Capilla Real, caja 120.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

además defiende su posición de posibles rivales, en este caso Joseph Hurtado. Navas quiere desempeñar todas las funciones y ser considerado de igual manera que lo era en vida Juan Hidalgo, y tal vez así fomentar su ingreso en la Real Cámara que tuvo lugar poco después, como se verá.

En cualquier caso, la muerte de su ilustre antecesor supone un cambio sustancial en la vida profesional de Navas, no sólo porque ocupe el puesto de primer arpista en la Real Capilla, sino también porque impulsa su actividad como compositor. Este aumento de su trabajo es fácil de comprobar; aunque la primera comedia que contiene partes musicales del arpista es de 1680, *Venir el Amor al mundo* de Melchor Fernández de León, el grueso de su obra está fechado en los últimos quince años del siglo XVII.

En esta etapa final del reinado de Carlos II se representan en la corte varias comedias y zarzuelas de tema mitológico que son muy significativas por los cambios que introducen en el género creado por Calderón. Juan Francisco pone música a esas fiestas y representaciones ideadas por Francisco Bances Candamo (1662-1704) y Antonio Zamora (1660-1728), autores muy solicitados en la corte. En la fecha de su ingreso en la Real Cámara de su Majestad, Navas ya ha compuesto tonos para varias fiestas reales, una de ellas es considerada la más espectacular y fastuosa de todo el reinado de Carlos II, *Duelos de Ingenio y Fortuna*, comedia de Bances Candamo, representada para celebrar los años del rey en 1686⁴⁶. Se podría pensar que tras el memorial de 1688 y a la vista de los méritos como compositor de música para varias de estas exitosas representaciones cortesanas, su ingreso en la Real Cámara es el premio lógico a su trabajo:

Don Juan Manuel de (...) Caballero del Orden de Santiago y del Rey Nuestro Señor, de la Sumillería de Corps, veedor y contador de su Real Cámara:

Certifico que Su Majestad, Dios le guarde, por su Real Decreto de 1º de este presente mes se sirvió hacer merced a D. Juan de Navas de plaza de músico de su Real Cámara, en la cual fue admitido y jurado por el excelentísimo duque de Pastrana y del Infantado del Consejo del Estado de su Majestad, y su sumiller de Corps, en 23 de él, estando yo presente, como consta del referido Decreto y juramento que pasa con los papeles de la curia de mi cargo.

Madrid a 27 de Febrero de 1693.

Don Juan Manuel de (...) ⁴⁷.

⁴⁶ El drama mitológico de corte en época de Carlos II ha sido estudiado por Kazimierz Sabik, quien dice de *Duelos de Ingenio y Fortuna*: "En esta pieza, que por la envergadura de su escenografía y las trayectorias no tienen rival en todo el teatro de corte de los últimos treinta años del siglo XVII, la música es un componente esencial que contribuye en gran medida a la grandiosidad y el boato de su realización escénica", Kazimierz Sabik: "La función de la música en el teatro de corte en España a fines del siglo XVII (1670-1699)", *Música y literatura en la Península Ibérica (1600-1750)*, María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos, Carmelo Caballero Fernández-Rufete (eds.), Valladolid, V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1997, p. 464. Véase también K. Sabik: "El teatro de tema mitológico en la corte de Carlos II. Texto y escenografía", *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8, 1989, pp. 715-791.

⁴⁷ Madrid, Archivo General de Palacio, Expedientes Personales, caja 738, exp. 6.

Sin duda Navas sigue los pasos de Juan Hidalgo, recordemos que este fue maestro-director de esa formación aproximadamente desde 1645. El ingreso en la Real Cámara supone un ascenso en el estatus del músico. Las personas que pertenecen a esa institución sean músicos, consejeros, capellanes, etc. forman parte de una élite, tienen el privilegio de entrar en las habitaciones privadas del monarca. No se conocen muy bien las funciones de los músicos de cámara de Carlos II, quizás simplemente sean las mismas que tenían con Felipe IV; sí se tiene noticia, en cambio, del trabajo de la cámara musical de la reina, más orientado al acompañamiento de las danzas⁴⁸. De cualquier manera no se puede obviar la relación que existe entre la Real Cámara de música y las fiestas y zarzuelas en la corte, ya no sólo por la composición continuada de Juan Hidalgo o Juan de Navas de tonos para ellas, sino también porque en algunas crónicas de la época se da cuenta de la Cámara del Rey acompañando las representaciones⁴⁹.

Los siguientes documentos con información sobre Juan Francisco Gómez de Navas son recibos firmados de su puño y letra de diversos pagos en fechas correlativas: en febrero de 1699 se le pagan 80.959 maravedíes; el 12 y el 17 de noviembre de 1699, 31.250 maravedíes cada día; en marzo de 1700 recibe otros 31.250 maravedíes. Estas retribuciones bien podrían ser, como ya se viene diciendo, por la música de comedias:

En Madrid a doce de marzo de mil y setecientos años se dieron a Juan Francisco Gómez de Navas: treinta y un mil doscientos cincuenta maravedíes que hubo de haber de resto al año pasado de mil seiscientos y noventa y nueve, lo firmo
Don Juan Francisco de Navas⁵⁰.

Es llamativo, por otro lado, que en el expediente personal de Sebastián Durón (1660-1716), organista recibido en la Real Capilla en 1691 y conocido compositor de música para fiestas cortesanas, existan recibos idénticos al transcrito anteriormente. En ellos se repite con frecuencia la extraordinaria cantidad de 31.250 maravedíes; acaso fuera una cantidad fija preestablecida para un tipo de trabajo estipulado⁵¹. Esta coincidencia sugiere que eran pagos por la composición de músicas escénicas.

⁴⁸ Véase María Sanhuesa Fonseca: "Carlos II y las 'danzerías de la reyna': violones y danza en las posimetrías de la casa de Austria", *Revista de Musicología*, XX,1, 1997, pp. 261-274.

⁴⁹ Es muy interesante a este respecto la crónica que hay en la edición literaria de 1698 de *Zelos vencidos de Amor* de Marcos de Lanuza, conde Clavijo, en la que se describe los "acompañamientos" dando noticia de numerosos instrumentos de la "ópera de Flandes" y que termina de la siguiente manera: "Luego al punto que se acabó el Ocho de Música con que empieza la Loa, el qual se acompañó de variedad de instrumentos, así de los de la Cámara del Rey como de los que vinieron de Flandes", Biblioteca Nacional de España (en adelante E-Mn), T/1542. Véanse también más adelante notas 70 y 71.

⁵⁰ Madrid, Archivo General de Palacio, Expedientes Personales, caja 738, exp. 6.

⁵¹ *Ibidem*, caja 16.862, exp. 13.

Por estas fechas, se edita *Destinos vencen finezas*, representada en 1698, primera obra que se imprime en la recién inaugurada Real Imprenta de Música⁵². En su introducción al lector se ilustra la figura del arpista de la siguiente manera: "...Puesta en música por Don Juan de Navas, ingenioso, y acertado compositor de nuestros tiempos..."⁵³.

Existe otro documento de octubre de 1700, una orden por la cual se le pagan atrasos por sus funciones como músico de la Real Capilla⁵⁴.

Navas firma en 1702, la aprobación para que sean impresos el *Compendio numeroso de escalas y arpeggios con teórica y práctica para arpa de una orden, de dos órdenes y de órgano* de Diego Fernández de Huete y de *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y arpa* de José de Torres. También aprueba *Curiosidades del canto llano sacadas de las obras del Reverendo Don Pedro Cerone de Bérnago, y de otros autores* de Jorge Guzmán en 1709⁵⁵.

Durante el nuevo siglo figura como primer arpista de la Real Capilla en la corte de Felipe V desde 1701 hasta 1719⁵⁶. El último documento que se encuentra en su expediente es la copia de su partida de defunción, el escrito al que alude José Máximo de Leza en la edición de *Viento es la dicha de Amor*⁵⁷:

Certifico yo, fr. Juan González (...) cura de la iglesia parroquial de San Martín de Madrid cómo en el libro corriente de difuntos de otra iglesia a hojas trece hay tal partida del tenor siguiente:

Partida:

Don Juan de Navas, parroquiano de esta iglesia, calle del Carmen, casas de administración, otorgó su testamento ante don Felipe Díaz Herráiz en trece de septiembre de mil setecientos diecinueve, nombró por testamentario y heredero a don Joseph de Navas, su primo. Recibió los Santos Sacramentos. Murió en trece de octubre de este año. Enterróse en el Carmen Calzado de secreto con licencias del señor vicario, señaló seiscientas misas, legó a la fábrica diez ducados.

⁵² Véase Juan José Carreras: "Conducir a Madrid estos moldes..."; Begoña Lolo: "La imprenta de música de José de Torres: un modelo de desarrollo político y cultural en el s. XVIII", *Imprenta y edición musical en España* (ss. XVIII-XX), Begoña Lolo, José Carlos Gosálvez (eds.), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2012, pp. 607-663 y más recientemente Juan José Carreras: "José de Torres and the Spanish Musical Press in the Early Eighteenth Century (1699-1736)", *Eighteenth Century Music*, 10/1, 2013, pp. 7-40.

⁵³ Lorenzo de las Llamosas: *Comedia Destinos vencen finezas. Fiesta que se representó y cantó el día seis de noviembre de 1698, día de los felices años del Rey Nuestro Señor*, E-Mn, R/9348.

⁵⁴ Madrid, Archivo General de Palacio, Expedientes Personales, caja 738, exp. 6.

⁵⁵ Para tener una idea general de las licencias, privilegios y aprobaciones relacionadas con la imprenta de José de Torres a principios del s. XVIII y su funcionamiento véase B. Lolo: "La imprenta de música...", pp. 607-663.

⁵⁶ Este dato ha sido extraído de las tablas que reflejan la plantilla de la Capilla Real de Felipe V desde 1701 hasta 1748, publicadas por Nicolás Morales: *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIIIe siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 1997, pp. 507-516.

⁵⁷ Véase la nota 21.

Concuerta con el original que queda en mi poder a que me remito y para que conste donde convenga doy la presente en San Martín de Madrid y octubre, treinta de mil setecientos diecinueve años.

Fr. Juan González⁵⁸.

Juan Francisco Gómez de Navas muere a los 72 años, el 13 de octubre de 1719. Que designe heredero de sus bienes a un primo indica que probablemente no tuvo descendencia.

La obra de Juan Francisco Gómez de Navas: tonos humanos y divinos, villancicos y responsorios

“Don Juan de Navas, ingenioso, y acertado compositor de nuestros tiempos. Sírvanle de alabanza sus mismas obras, en donde se miran unidos los dos extremos de Doctas y Deleitables...”⁵⁹.

Esta semblanza del compositor que escribe Lorenzo de las Llamosas, poeta y diplomático peruano, en la edición musical de *Destinos vencen finezas*, puede dar una idea de la reputación de Navas en la corte madrileña⁶⁰. No era habitual en la época citar en las ediciones literarias de comedias al autor musical, mientras que en el caso de la fiesta *Destinos vencen finezas* se le nombra dos veces: en la impresión del texto con música y en la impresión del texto poético. En esta última se dice: “Puso la música de ella don Juan de Navas, dulcísimo Orfeo de este siglo⁶¹. Por otro lado, la referencia que hace Lorenzo de las Llamosas al *docere et delectare* del *Ars poetica* de Horacio en la cita de la edición musical, aparte de la carga aduladora que conlleva, es casi un presagio de lo que será en el siglo XVIII la Ilustración y podría definir muy bien la tendencia teatral cortesana en los últimos años del reinado de Carlos II⁶².

⁵⁸ Madrid, Archivo General de Palacio, Expedientes Personales, caja 738, exp. 6.

⁵⁹ L. de las Llamosas: *Comedia Destinos vencen...*, E-Mn, R/9348.

⁶⁰ En torno a Lorenzo de las Llamosas y su actividad en la corte madrileña véase Miguel Zugasti: “Lorenzo de las Llamosas, escritor de dos mundos y de dos siglos”, *Criticón*, 103-104, 2008, pp. 273-294.

⁶¹ L. de las Llamosas: *Comedia Destinos vencen finezas. Fiesta Real que se representó en celebración de los felices años de su magestad (que Dios guarde) el día seis de noviembre de este presente año*, Madrid, Francisco Sanz, 1698, E-Mn, R/ 3423.

⁶² La función pedagógica del teatro cortesano y su carácter innovador en las postrimerías del siglo XVII está tratado en numerosos estudios que han proliferado en los últimos años, aun así y a pesar de su longevidad son de obligada referencia, por ser un clásico, las actas del congreso dedicado al teatro español de fines del siglo XVII celebrado en la universidad de Amsterdam en 1988: Javier Huerta Calvo, Harm den Boer, Fermín Sierra Martínez (eds.): *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, vol. II y III. *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, Amsterdam, Rodopi, 1989. También véase Jesús Pérez Magallón: *Construyendo la modernidad: la cultura española en el “tiempo de los novatores” (1675-1725)*, Madrid, CSIC, 2002; Carmen Sanz Ayán: *Pedagogía de reyes. El teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2006.

El arpista es en 1698, quizás junto a Francisco Guerau, uno de los músicos en activo más veteranos al servicio del rey. Tal vez este fuese suficiente motivo para que sus tonos protagonizaran la primera impresión de texto y música de una comedia, aunque también debió influir que sus obras no sólo eran conocidas en la corte, prueba de ello es que sus tonos se hallan en numerosos archivos y bibliotecas de España, así como de países de Europa y América⁶³.

La música que se conserva de Navas, exceptuando *Destinos vencen finezas* y la segunda jornada de *Apolo y Dafne*, está dispersa, bien por archivos catedralicios o incluida en recopilaciones o antologías manuscritas de tonos humanos. Su obra está formada por tonos humanos que, por regla general, pertenecen a comedias o zarzuelas, y tonos a lo divino, muchos de ellos dedicados al Santísimo Sacramento. También tiene villancicos, dos responsorios y alguna pieza en latín. Más de una docena de las obras religiosas son policorales.

En cuanto a sus tonos humanos, se han hallado concordancias con fragmentos de las siguientes fiestas palaciegas: *Venir el Amor al mundo* (1680) de Melchor Fernández de León, *Duelos de Ingenio y Fortuna* (1687) de Francisco Bances Candamo, *Amor es esclavitud* (1688) de Manuel Vidal Salvador, *Amor, industria y poder* (1692) de Lorenzo de las Llamosas, *Viento es la dicha de Amor* (1700) de Antonio Zamora, *Amor es quinto elemento* (1701) de Antonio Zamora, *Ser fino y no parecerlo* (ca. 1700) de Antonio Zamora y *Con música y por amor* (ca. 1700) de Antonio Zamora y José Cañizares⁶⁴. A estas hay que añadir: *Apolo y Dafne* (1699), zarzuela en tres jornadas en colaboración con Sebastián Durón y *Destinos vencen finezas*, primera fiesta palaciega impresa con texto y música por la Real Imprenta en 1699⁶⁵.

No es extraño que la música de una fiesta palaciega esté compuesta por varios autores. Está claro el ejemplo de la zarzuela *Apolo y Dafne*⁶⁶, musicada a medias por Durón y Navas, pero también este hecho se da en *Júpiter y Yoo* cuya loa tiene música de Antonio de Literes (1673-1747), mientras

⁶³ La circulación de la música es notable durante el siglo XVII, las partituras solían ser copiadas e intercambiadas entre las diferentes catedrales y monasterios a través de los músicos, sobre todo eran muy valoradas las piezas creadas en la corte. Véase Matilde María Olarte: "Difusión de la música barroca española a través de los maestros de Capilla y músicos de los monasterios", *Monjes y monasterios españoles. Actas del Simposium, San Lorenzo del Escorial, 1-5 septiembre 1995*, Francisco Javier Campos (ed.), Madrid, San Lorenzo del Escorial, RCU Servicio de Publicaciones, 1995, pp. 811-836; Álvaro Torrente: "Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna", *Artígrama*, 12, 1996-97, pp. 217-236.

⁶⁴ Algunas de estas concordancias ya fueron indicadas por L. K. Stein: *Songs of Mortals...*, pp. 361-407.

⁶⁵ Juan Lorenzo Gómez de Navas es el compositor de la música de la segunda jornada de *Apolo y Dafne* según consta en la propia fuente de la E-Mn, M/2208. Para la impresión de *Destinos vencen finezas*, véase J. J. Carreras: "Conducir a Madrid estos moldes...", pp. 113-141.

⁶⁶ *Apolo y Dafne*, zarzuela en tres actos del maestro Sebastián Durón y Juan de Navas, E-Mn, M/2208.

que los tonos de la zarzuela son de Sebastián Durón⁶⁷. Asimismo, la zarzuela *Amor, industria y poder* contiene tonos tanto de Juan Francisco Gómez de Navas, como de Manuel de Villaflor (?-1707) y de Juan Serqueira de Lima (fl. 1676-1726), estos dos últimos, músicos titulares de compañía de teatro⁶⁸. Seguramente estas colaboraciones eran una práctica común en la época y fueron con probabilidad origen de confusiones. A veces un mismo tono aparece asignado a dos músicos diferentes según la fuente. Este es el caso de *Óyeme Deyanira*, atribuido a Navas en el Manuscrito Suro de San Francisco, y a Durón en las fuentes de Madrid y Barcelona⁶⁹.

Por otro lado, es importante señalar los vínculos que existen entre las músicas de fiestas palaciegas y tonos a lo divino para celebraciones de tipo piadoso. En la obra de Navas se dan varias concordancias entre tonos humanos y tonos a lo divino al Santísimo Sacramento, es decir, hay tonos a lo divino que son *contrafacta* de tonos humanos.

En cuanto a los instrumentos en la obra de Navas tenemos que orientarnos con las fuentes musicales primarias (arquetipos) que presentan todas las partes. El compositor incluye violines y clarín como instrumentos obligados en algunos números de las fiestas *Apolo y Dafne* y *Destinos vencen finezas*. En esta última son muy significativos los tonos *La rosa que reina* para tiple, viola de amor, viola de arco y acompañamiento, y *Al arma, rencores* para tiple, clarín, coro de oboes con su acompañamiento y continuo. La viola de amor y los oboes no son instrumentos habituales en la corte española. Es posible que esa música fuese especialmente compuesta por Navas para músicos extranjeros. En 1698, año de la representación de *Destinos vencen finezas* también se representa *Zelos vencidos de amor y de Amor el mayor triunfo* del conde de Clavijo, en cuya loa se dice:

Acompañamientos: Diversos representantes y representantas, y la música, así de la loa como de la comedia y sainetes, demás de las Arpas y guitarras, violones y violines, clarines, trompetas y timbales. Se acompañó de la ópera de Flandes que ha venido, que se compone de instrumentos muy acordes, viguela de Arco, viguela de Amor &c⁷⁰.

⁶⁷ Sebastián Durón, Antonio Literes: *Loa con clarines y Zarzuela nueva intitulada Los cielos premian deseos o Júpiter y Yoo*, E-Mn, M/2277.

⁶⁸ Manuel de Villaflor fue músico teatral en Madrid durante quince años, en los que perteneció a las compañías de Carlos Vallejo y a la de Sabina Pascual, su mujer. Juan Serqueira de Lima, compositor de origen portugués que trabajó con la compañía de José del Prado y la de José Garcés. Véase Shergold y Varey: *Genealogía, origen...*, pp. 198, 232 y 235.

⁶⁹ *Óyeme Deyanira* se encuentra en el Manuscrito Suro de la Biblioteca Suro de San Francisco, SMMS-M1; en E-Mn, M S 14771 y en la Biblioteca de Catalunya, M 738/8.

⁷⁰ Marcos de Lanuza: *Zelos vencidos de amor y de Amor el mayor triunfo Fiesta Zarzuela Que Se Represento A Sus Magestades en uno de los jardines de la Priora, en celebridad de los años de la Madre de la Reyna nuestra Señora*, Madrid, Francisco Sanz, 1698, en E-Mn, T/1542.

¿Podrían ser estos músicos flamencos, según el cronista, los que tocaron la viola de amor y la viola de arco en la interpretación de la *Rosa que reina*? Es muy probable⁷¹. Es interesante también el empleo del oboe, instrumento francés de nueva invención, que curiosamente aparece en otras dos comedias cortesanas de la época, *Apolo y Dafne* y *Coronis*⁷².

En cuanto a los tonos a lo divino y villancicos hay que destacar la gran cantidad de piezas policorales con instrumentos. Muchos de estos manuscritos que se hallan en los archivos catedralicios son versiones efectuadas por copistas o músicos de capilla, razón por la cual no pueden considerarse como fuente fidedigna de la distribución instrumental y vocal ideada por Navas.

Conclusiones

Juan Francisco Gómez de Navas fue un músico compositor que desarrolló su carrera en la corte española de Carlos II. Nació en Calatayud pero debió de trasladarse a Madrid muy pronto pues su abuelo, Francisco Gómez de Navas, ya trabajaba para el rey como jardinero en las dependencias de las Caballerizas Reales. En 1656, su padre, Juan Gómez de Navas, es recibido en la Real Capilla como cantor con voz de tenor. Con dieciséis años ingresa en la universidad de Alcalá de Henares pero se gradúa como Bachiller en la de Salamanca hacia 1668. Un año después, bajo la protección de Juan Hidalgo y habiendo sido elegido personalmente por él, es recibido como arpista en la Real Capilla.

En la década de los ochenta su actividad profesional adquiere un nuevo impulso. Después de la muerte de Hidalgo en 1685 ocupa el puesto de primer arpista en la Capilla Real y solicita que se le reconozca el derecho de ser su único sucesor. En este tiempo compone tonos para comedias palaciegas, entre ellas *Duelos de Ingenio y Fortuna* (1687) de Bances Candamo, una de las más fastuosas de todo el reinado de Carlos II. Ingresa en la Real Cámara de Su Majestad en 1693, el mismo año que también se incorpora a ella Francisco Guerau. A la vista de los pagos que recibe, en los últimos diez años de siglo se dedica en mayor medida a poner música a comedias. Entre los dramaturgos con los que colabora se encuentran

⁷¹ La descripción del acompañamiento que aparece en la edición de *Zelos vencidos de amor* ya fue mencionada por Rafael Mitjana y Emilio Cotarelo, y es relacionada con la representación de *Destinos ven- cen finezas* por J. J. Carreras: "Conducir a Madrid...", pp. 124-125.

⁷² El tono *Cristal apacible* de Durón incluido en la primera jornada de *Apolo y Dafne* (E-Mn, M 2208) está compuesto para tiple, dos oboes, cuatro vocal y acompañamiento. En la zarzuela *Coronis* (E-Mn, M 1339) de Durón hay violines y oboes como instrumentos obligados en gran parte de los números. Existe una edición de la zarzuela, Sebastián Durón: *Coronis*, Raúl Angulo Díaz, Antoni Pons Seguí (eds), Santo Domingo de la Calzada, Fundación Gustavo Bueno, 2009.

además de Bances Candamo, Lorenzo de las Llamosas y Antonio Zamora, poetas habituales en las academias literarias de la época⁷³. En 1699 se imprime *Destinos vencen finezas*, la primera comedia editada con música y texto, de la cual él es autor musical. Con la muerte de Carlos II y el cambio de dinastía se reduce su actividad compositiva en el teatro cortesano, tal vez aventajado por la juventud de Sebastián Durón y Antonio Literes. Firma la aprobación para que sean impresos tres tratados teóricos, dos de ellos de compañeros suyos en la Real Capilla: José de Torres (ca. 1670-1738) y Diego Fernández de Huete (ca. 1650- ca. 1711). Figura como primer arpista de la Capilla Real de Felipe V entre 1701-1719, año en el que muere. Es enterrado en el convento del Carmen Calzado en Madrid.

Su obra musical, por lo general en romance, tanto escénica como de carácter devoto se ubica mayormente en los últimos quince años de siglo, es decir entre 1685 y 1700. Este dato es significativo para atribuir algunas obras a lo divino más antiguas a su padre, Juan Gómez de Navas.

Juan Francisco Gómez de Navas fue uno de los compositores más importantes de su época en el ámbito de la música cortesana. Durante sus cincuenta años de servicio en la Capilla Real, la relación que establece con Juan Hidalgo en su juventud y su posterior convivencia con músicos más jóvenes como Sebastián Durón, Antonio Literes y José de Torres, hacen de él una figura de transición, que une las formas ya tradicionales de Hidalgo con las nuevas tendencias hacia lo italiano y lo francés de los jóvenes compositores⁷⁴.

⁷³ Francisco Bances Candamo no está mucho tiempo en la corte, es nombrado dramaturgo oficial de la misma por el rey después del éxito de *Duelos de Ingenio y Fortuna* (sería lógico pensar que Navas también tuviera su propio reconocimiento). El dramaturgo permanece en el puesto hasta 1693, año en el que cae en desgracia y es destinado como oficial de Hacienda al pueblo de Cabra. Véase la introducción de Duncan Moir en Francisco Bances Candamo: *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, ed. crítica Duncan Moir, Londres, Tamesis Books, 1970.

⁷⁴ Para saber más de las influencias francesas e italianas en la música de final del XVII y principios del XVIII, véase Juan José Carreras: "L'Espagne et les influences européennes: la musique française à la cour d'Espagne (1679-1714)", *Echanges musicaux franco-espagnols XVIIe-XIXe siècles*. F. Lesure (ed.). Actes des Recontres de Villecroze, 15 au 17 octobre 1998, Klincksieck, Académie Musicale de Villecroze, 2000, pp. 61-82; ídem: "Amores difíciles: la ópera de corte en la España del siglo XVIII", *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*, Emilio Casares y Álvaro Torrente (eds.), Madrid, ICCMU, vol. 2, 2001, pp. 205-230. Esta tendencia hacia el exterior no sólo se da en la música, se da en el teatro y en todas las manifestaciones culturales y artísticas, véase Jesús Pérez Magallón: "El hacerse de un teatro nuevo entre los siglos XVII y XVIII", *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 20,1, 1997, pp. 131-154; ídem: "Lo francés en España entre el Barroco y la Ilustración", *Revista de Literatura*, 61,122, 1999, pp. 389-425; ídem: *Construyendo la modernidad: La cultura española en el "tiempo de los novatores" (1675-1725)*, Madrid, CSIC, 2002, pp. 291-335.

Inventario de obras conservadas

Este inventario, provisional, se divide en tres secciones: obras completas, tonos y villancicos y obras en latín. La recopilación de los tonos y demás piezas se ha hecho a partir de las fuentes, y cuando no ha sido posible se han utilizado catálogos de archivos y las descripciones de manuscritos publicadas en artículos de revistas especializadas.

Las fuentes musicales consultadas son: *Manuscrito 2478, Tabla de tonos puestos en cifra de arpa* (E-Mn, M/2478); *Manuscrito Gayangos-Barbieri* (E-Mn, Ms/13.622); *Libro de cantadas a lo humano del P. M. F. Anselmo de Lera* (E-Mn, M/2618); *Manuscrito de Mallorca* (E-Bbc, M-3660); el *Manuscrito Suro* (US-Sfs, SMMS-M1); tonos en pliegos sueltos del Fondo Joan Carreras i Dagas y del archivo de la catedral de Barcelona en la Biblioteca Nacional de Catalunya y tonos en pliegos sueltos del archivo de la catedral de Segovia.

Otras fuentes consultadas se citan precedidas de la abreviatura F y de acuerdo con las siglas RISM. La información sobre los tonos que se hallan en la Seo de Zaragoza y sus correspondientes signaturas ha sido facilitada de manera personal por Antonio Ezquerro Esteban.

En cada ítem del inventario se indica la bibliografía consultada (incluyendo catálogos y estudios), precedidos por la abreviatura B, y las ediciones (precedidas por E). Las referencias bibliográficas únicas se citan desarrolladas normalmente y las más utilizadas se indican abreviadas por el sistema autor-fecha:

- Bonastre i Beltrán, Francesc y Gregori i Cifré, Josep María: *Inventaris dels fons musicals de Catalunya v.2/1. Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar*, Barcelona, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2009.
- Caballero Fernández-Rufete, Carmelo: "El Manuscrito Gayangos-Barbieri", *Revista de Musicología*, XII, 1, 1989, pp. 199-268.
- Carreras, Juan José: "«Conducir a Madrid estos moldes»: Producción, dramaturgia y recepción de la fiesta teatral Destinos vencen finezas (1698/99)", *Revista de Musicología*, XVIII, 1-2, 1995, pp. 113-141.
- Climent, José: *Fondos musicales de la Región Valenciana III. Catedral de Segorbe*, Segorbe, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe, 1984.
- Ezquerro, Antonio: *Música de la catedral de Barcelona a la Biblioteca de Catalunya*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2009.
- García Garmilla, Patxi: *Música a lo divino y a lo humano. 141 obras del archivo de la Catedral de Burgos*, Burgos, Aula Boreal, 2008.
- Koegel, John: "Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España", *Heterofonía* 116-117, 1997, pp. 9-37.
- Lambea, Mariano y Lola Josa (eds.): *Manojuelo poético-musical de Nueva York (The Hispanic society of América)*, Madrid, CSIC, 2008.
- Llopis, Nuria y Celia Martín: *Tonos humanos a solo con acompañamiento de arpa. Concordancias entre el manuscrito 2478 de la Biblioteca Nacional de España y el manuscrito Suro, SMMS, M1, de la Biblioteca Suro de San Francisco, California*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2009.

López Calo, José: *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1972.

_____: *La música en la catedral de Segovia*, Segovia, Diputación Provincial, 1988.

_____: *Catálogo del archivo de música de la Capilla Real de Granada*, Granada, Junta de Andalucía, 1993.

_____: *La música en la catedral de Valladolid*, Valladolid, Caja España, 2007.

Pedrell, Felipe: *Teatro Lírico Español anterior al XIX*, vols. III (1897) y IV (1898), La Coruña, Canuto Barea, 1897-98.

Robledo, Luis: *Tonos a lo Divino y a lo Humano en el Madrid Barroco*, Madrid, Fundación Caja Madrid-Alpuerto, 2004.

Ros-Fábregas, Emilio: "La biblioteca musical de Federico Olmeda (1865-1909) en la Hispanic Society of America de Nueva York", *Revista de Musicología*, XX, 1, 1997, pp. 553-570.

Stein, Louise K: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

Torrente, Álvaro y Pablo-L. Rodríguez: "The Guerra Manuscript (c. 1680) and the rise of solo song in Spain", *Journal of the Royal Musical Society*, 123, 2, 1998, pp. 147-190.

OBRAS COMPLETAS

Apolo y Dafne (2ª Jornada)

Zarzuela en tres jornadas. En colaboración con Sebastián Durón

F: E-Mn, M/2208

E: Sebastián Durón, Juan de Navas: *Apolo y Dafne*, edición crítica Raúl Angulo Díaz, Santo Domingo de la Calzada, Fundación Gustavo Bueno, 2014

Destinos vencen finezas

Comedia en tres jornadas. Textos de Lorenzo de las Llamosas. Madrid, Real Imprenta de Música, 1699

F: E-Mn, R/9348; F-Dc, In 8º 26

E: Mariano Lambea, Lola Josa: <http://goo.gl/xTupO1> (última consulta 28-VII-2014)

B: Carreras, 1995

TONOS Y VILLANCICOS⁷⁵

A él le digo mancebo / Sálgase afuera del trigo

Al Santísimo a 8

Con acompañamiento

F: E-Zac, B-53/783

⁷⁵ Los tonos recopilados aparecen reflejados con los primeros versos del estribillo y coplas, según el orden en el que aparecen en la fuente musical. Se indica el lugar donde se hallan dichas fuentes con las siglas internacionales de bibliotecas y archivos. En esta relación de obras se incluyen todas las atribuidas a "Navas". Existe la posibilidad de que algunas obras no sean de Juan Francisco y que el autor sea su padre, Juan. Por otro lado, no se han tenido en cuenta las obras que hay en el archivo de la catedral de Salamanca por estar atribuidas a un tal Juan Francisco Gómez y fechadas bien entrado el siglo XVIII (1758 y 1763), como puede comprobarse en Josefa Montero (dir.): *Catálogo de los fondos musicales de la catedral de Salamanca*, Salamanca-Madrid, Cabildo Catedral de Salamanca-Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, 2011.

A extremo ganaderos / El que quisiere ganado

Al Santísimo a 8
Con acompañamiento
F: E-Zac, B-33/525

Al arma, toca el amor

Villancico al Santísimo, a 4
Tiple 1, tiple 2, alto y tenor, con acompañamiento
F: E-SE, 45/33

Al concebirse hermosa / Fénix de llama pura

Solo a la Virgen
Tiple con acompañamiento
F: E-Bua, 57/4
E: García Garmilla, 1997, pp. 71-74

Alado cisne de nieve / Pero bien haces disfrazando rigores

F: E-Scu, M. Guerra; E-Vc, 70/270
B: Torrente, Rodríguez, 1998

Alados querubens desprended las nubes / A él digo de lo encarnado

Al Santísimo a 8
Con acompañamiento
F: E-Zac, B-33/523

Albricias zagalas / Aquel rapazuelo

Solo con acompañamiento
F: E-Mn, Ms/13.622
B: Caballero Fernández-Rufete, 1989

Alma del cielo / Este rubí partido

Solo a la Concepción
Tiple y acompañamiento
F: E-Bua, 61/23
E: García Garmilla, 2008, pp. 75-77

Angélicas escuadras

Villancico con instrumentos al Nacimiento a doce partes.
Tiple 1 y tiple 2, alto y tenor; clarín, instrumento, instrumento y bajo (voz); tiple, alto, tenor y bajo, con acompañamiento de órgano (para el tercer coro) y continuo
F: E-Vc, 7.269

Aunque los floridos campos

F: E-G

Aura tierna amorosa / Amor de flores se viste

Amor es esclavitud II de Manuel Vidal Salvador
Solo con acompañamiento
F: E-Mn, M/2478; E-M Monte de Piedad⁷⁶; US-Sfs, SMMS-M1
E: Robledo, 2004, pp. 57-58 y 100-105; Llopis, Martín, 2009, pp. 23, 55-57
B: Koegel, 1997

⁷⁶ Esta fuente está sin catalogar. Se trata de una colección de tonos hallada en el archivo histórico del Monte de Piedad de Madrid, transcrita y editada por Robledo, 2004.

Aves, flores y estrellas, imiten mis huellas / Fértil estancia hermosa

Amor es esclavitud II de Manuel Vidal Salvador

Solo con acompañamiento

F: E-Mn, Ms/13.622, M/2478; US-Sfs, SMMS-M1

E: Llopis, Martín, 2009, pp. 21, 51

B: Koegel, 1997; Caballero Fernández-Rufete, 1989

Aves, flores, peces brutos / En este arpón tirano / pues violentando la cuerda

Venir el amor al mundo de Melchor Fernández de León.

Solo con acompañamiento

F: E-Mn, M/2478; E-Bbc, M738/62; US-Sfs, SMMS-M1

E: Stein, 1993, pp. 523-524; Llopis, Martín, 2009, pp. 25, 60-61

B: Koegel, 1997

Ay amor que apacibles / Finos enamorados

Solo al Santísimo, con acompañamiento

Contrafactum de *Fértil estancia hermosa*

F: E-Bbc, M738/53

Ay amor, quién entiende tus tiranías / En los jardines de Apolo

Duelos de Ingenio y Fortuna de Bances Candamo

Solo con acompañamiento

F: E-Mn, M/2478; US-Sfs, SMMS-M1

E: Llopis, Martín, 2009, pp. 22, 2-54; Mariano Lambea, Lola Josa: <http://digital.csic.es/handle/10261/65898> (última consulta 28-VII-2014)

B: Koegel, 1997

Ay amor, quién no vierte perlas de fuego

Solo con acompañamiento

Contrafactum de *Ay amor, quién entiende tus tiranías*

F: E-SE, 45/31

Ay divino amor

Solo al Santísimo

Tiple y acompañamiento al arpa

F: E-Vc, 7.270

Ay qué dolor

Dúo de tiples con acompañamiento

F: US-Nyhsa, Ms. HC. 380/824a/43,1

E: Lambea, Josa, 2008, pp. 88, 146-147, 311-314

B: Ros Fábregas, 1997

Bárbaros moradores / Seguid de mi lira los dulces acentos

Solo con acompañamiento

F: US-SFs, SMMS-M1

B: Koegel, 1997

Buscaba el amor en la llama / Preguntaba al cielo

Solo con acompañamiento

F: E-Mn, MS/13.622; E-B Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar ,6/641, 6/642, 6/643⁷⁷

E: Pedrell, 1897-98, vol. 3, pp. 50-51

Con celestial simpatía

Villancico a Nuestra Señora, a 3

Tiple, alto, tenor y acompañamiento

F: E-PAL, 45/7

Corderita que paces

Solo a la Asunción de Nuestra Señora con violón.

Tiple, “acompañamiento violón al solo” y “acompañamiento al solo, arpa”.

F: E-SE, 45/34

De la prisión de aquel monte / Arroyo si has de parar

Solo humano, tiple y acompañamiento

F: E-Bua, 57/4

E: García Garmilla, 2008, pp.68-70

Del bravo de la vida

Al Santísimo a 4

Con acompañamiento

F: E-Zac, B-50/ 753

Desde el tronco esquivo / Donde oculta vivo

Amor es esclavitud de Manuel Vidal Salvador

F: E-Mn, Ms/13.622

E: Pedrell, 1897-98, vol. IV, p. 56; Rafael Mitjana: *La música en España. Arte religioso y arte profano*, reedición A. Martín Moreno y A. Álvarez Cañibano, Madrid, Centro de Documentación Musical, 1993, p. 182.

*Despertad zagalejos / Escuadrones celestiales*⁷⁸

Villancico de Navidad a 8

Con acompañamiento

F: E-Zac, B-33/526

Despierta padre del día / Ya la aurora esparce

Duelos de Ingenio y Fortuna de Bances Candamo

Solo con acompañamiento

F: E-Mn M/2478; US-SFs SMMS-M1

E: Llopis, Martín, 2009, pp. 26, 62-64; Mariano Lambea, Lola Josa: <http://digital.csic.es/handle/10261/65897> (última consulta 28-VII-214)

B: Koegel, 1997

⁷⁷ En el archivo de la iglesia de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar hay tres versiones del tono *Buscaba el Amor*, en el catálogo está descrito como solo al Santísimo Sacramento, una de las versiones es un villancico a 6.

⁷⁸ Atribuido en la fuente a Juan Gómez.

Donde esquivada adorada se empeña

Amor, industria y poder de Lorenzo de las Llamosas

Solo con acompañamiento

F: E-Mn, MS/13.622

E: Pedrell, 1897-98, vol. III, p. 10

B: Caballero Fernández-Rufete, 1989

El sol se eclipsa

Solo de Miserere

Tiple con acompañamiento

F: E-SEG, 8/28

En las aras del altar

Villancico a 3

Con violines, trompetas y acompañamiento

F: E-Zac

En los jardines del alba / ay amor, quién no vierte perlas

Solo al Santísimo Sacramento⁷⁹

Contrafactum de *Ay amor quién entiende / En los jardines de Apolo*

F: E-Bbc, M1679; E-SE, 45/31

E: Ezquerro, 2009, pp. 101-106 y 274-275

En qué estado nos hallamos / Filis créeme

Solo con acompañamiento

F: US-Nyhsa, Ms. HC. 380/824a/43,2

E: Lambea, Josa, 2008, pp. 69, 115-116, 239-240

B: Ros Fábregas, 1997

Enamorado de Siquis / Tente Siquis, espera

Solo con acompañamiento

F: E-Mn, MS/13.622; E-Scu, M. Guerra

B: Caballero Fernández-Rufete, 1989; Torrente, Rodríguez, 1998

Esquivada adorada Europa

Amor, industria y poder de Lorenzo de las Llamosas

Solo con acompañamiento

F: E-Mn, M/2478; E-Bbc, M3660; US-SFs, SMMS-M1

E: Llopis, Martín, 2009, pp. 18, 42-43

B: Koegel, 1997

Flores a escuchar los dos ruiseñores / Cómo compiten sonoros

Dúo al Santísimo

Tiple 1 y tiple 2 con acompañamiento

F: E-Bbc, M738/24; E-G; E-Vc⁸⁰

E: C. Caballero Fernández-Rufete: "*Arded, corazón, arded*". *Tonos humanos del Barroco en la península ibérica*, Valladolid, Las Edades del Hombre, 1997, pp. 48, 93, 177-184

⁷⁹ En la fuente del archivo de la catedral de Segovia "Tonada solo". En el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Catalunya este tono está atribuido al "Maestro Navas", sin embargo la pieza es *contrafactum* de un tono humano perteneciente a *Duelos de Ingenio y Fortuna*, comedia representada en 1687 y con música de Juan Francisco Gómez de Navas (hijo).

⁸⁰ La fuente de Valladolid, transcrita por Carmelo Caballero, es anónima, pero la partitura concuerda con la conservada en Barcelona que sí está atribuida a Navas en el manuscrito.

Guerra, sañas, fuego, enojos / Cómo quiero si guerrero

Con música y por amor de Antonio Zamora y José Cañizares

Solo humano, sin la parte del acompañamiento

F: E-Mn, M/2618

B: J. J. Carreras: "La cantata de cámara española a principios del siglo XVIII: el manuscrito M 2618 de la Biblioteca Nacional de Madrid y sus concordancias", *Música y literatura en España 1600-1750*, M^a Antonia Virgili, G. Vega García-Luengos y Carmelo Caballero (eds.), Valladolid, V Centenario Tratado de Tordesillas, 1997, pp. 65-126

Hay una luz brillante

Villancico a 4

F: E-SA, 25/19

Huyan las sombras del ocio

Solo con acompañamiento

F: E-Mn, M/2478; US-SFs, SMMS-M1

E: Llopis, Martín, 2009, pp. 24, 58-59

B: Koegel, 1997

La rosa que reina / Recoge ese llanto

Destinos vencen finezas de Lorenzo de las Llamosas⁸¹

Solo humano con instrumentos, tiple, violín, violón y acompañamiento

F: E-Bbc, M738/63

E: M. Querol Galvaldá (ed.): *Cantatas y canciones para voz solista e instrumentos*, Monumentos de la Música Española, XXXV, Barcelona, CSIC, 1973, p. 3; M. Lambea, L. Josa: *Todo es Amor. Manojuelo poético-musical de Barcelona*, Madrid, CSIC, 2013, pp. 42, 77, 78 y 165-169

La rosa y el jazmín

Tono a solo a Nuestra Señora

Tiple con acompañamiento

F: E-B Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar, 6/640

Los ángeles y los hombres

Responsión general a 8

Tiple 1, tiple 2, alto, tenor; tiple, alto, tenor, bajo

Con órgano y continuo

F: E-Bbc, M1618/24⁸²; D-Mbs, Mus.ms 2903

Místicos accidentes / Sacro emblema divino

Solo al Santísimo

Contrafactum de *Rústicos ciudadanos / Sacro padre Neptuno*

F: E-Bbc, M738/52

Noche que la nieve / Todo el capote se ha hecho

Villancico de Navidad a 8

F: E-Zac, B-33/524

⁸¹ Este tono abre la segunda jornada de la comedia *Destinos vencen finezas*, la plantilla en esta es: tiple, viola de amore, viola y acompañamiento.

⁸² El manuscrito que se halla en la Biblioteca de Catalunya está incompleto.

Orfeo del aire, músico del sol

Solo al Santísimo
Tiple con acompañamiento
F: E-Vc, 7.272

Óyeme Dejanira / En la piel del centauro

Quinto elemento es amor de Antonio Zamora
Solo con acompañamiento
F: E-Mn, M/2478; US-SFs, SMMS-M1
E: Llopis, Martín, 2009, pp. 20, 47-50
B: Koegel, 1997

Pero bien haces

Solo al Santísimo Sacramento
Tiple con acompañamiento
F: E-B Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar, 6/644

Por qué ha de morir la llama / Atiende, repara, examina

Dúo al Santísimo
Tiple, alto y acompañamiento
F: E-Bua, 60/18
E: García Garmilla, 2008, pp. 78-80

Porque hay diferencias

Tono solo al Santísimo Sacramento
Tiple con acompañamiento
F: E-B Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar, 6/645)

Puebla de luces el cielo

Responsorio a 8
Tiple 1, tiple 2, alto y tenor; tiple, alto, tenor y bajo
Con órgano y continuo
F: D-Mbs, Mus.ms. 2904

Puesto que baja el Amor a la tierra

Duelos de Ingenio y Fortuna de Bances Candamo
Tono humano
Solo con acompañamiento
F: E-SE, 45/32

Puesto que lo inconstante / Y por vientos y mares

Duelos de Ingenio y Fortuna de Bances Candamo
Dúo humano
Tiple 1, tiple 2 y acompañamiento
F: E-Bbc, M738/13
E: M. Lambea, L. Josa: <http://digital.csic.es/handle/10261/65899>
(última consulta 28-VII-2014)

Qué hermosa luz es aquella / Celebran de sus rayos suave

Cuatro al nacimiento
Tiple 1, tiple 2, alto, tenor y acompañamiento
E: García Garmilla, 2008, pp. 81-87

Quién sabe cepar

Villancico al Santísimo Sacramento a 3
Tiple 1, tiple 2, tenor y acompañamiento
F: E-SEG, 8/29

*Recibe sacro / Apolo. Airecillos suaves / Silencio, quedito*⁸³

Duelos de Ingenio y Fortuna de Francisco Bances Candamo
Solo con acompañamiento.
F: E-Mn, M/2478; US-SFs, SMMS-M1
E: Llopis y Martín, 2009, pp. 17, 40-41; M. Lambea, L. Josa: <http://digital.csic.es/handle/10261/65901> (última consulta 28-VII-2014)
B: Koegel, 1997

Rústicos ciudadanos/ Sacro padre Neptuno

Duelos de Ingenio y Fortuna de Francisco Bances Candamo.
F: E-Mn M/2478; E-Bbc M775/81; US-SFs SMMS-M1
E: Stein, 1993, p. 528; Llopis y Martín, 2009, pp. 19, 44-46; Mariano Lambea y Lola Josa: <http://digital.csic.es/handle/10261/65902> (última consulta 28-VII-2014)
B: Koegel, 1997

Sabed famosos isleños

Duelos de Ingenio y Fortuna de Francisco Bances Candamo
Solo con acompañamiento
F: US-SFs, SMMS-M1

Selva apacible

Viento es la dicha de Amor de Antonio Zamora
Solo con acompañamiento
F: E-Mn, MS/13.622
E: Pedrell, 1898, vol. IV, p. 49; José de Nebra, Antonio Zamora: *Viento es la dicha de Amor*, ed. crítica José Máximo Leza, Madrid, ICCMU, 2009, p. 223
B: Caballero Fernández-Rufete, 1989

Si el niño de los cielos / Si este niño del cielo

Villancico de Navidad a 11 con órgano y acompañamiento
F: E-Zac, B-33/527

*Si mis yerros os tienen pendientes*⁸⁴

Tono a 4 de Miserere
Tiple 1, tiple 2, alto, tenor y acompañamiento
F: E-Bbc, M1677/30; E-NA/RV, 22.393
E: Ezquerro, 2009, pp. 77-81 y 216-225

⁸³ Tono que consta de una introducción, estribillo y coplas. En la fuente *Libro de tonos puestos en cifra de arpa*, E-Mn, M/ 2478, no aparece la parte introductoria *Recibe sacro Apolo*.

⁸⁴ En la fuente de Barcelona la portada del pliego dice Maestro Navas, por lo tanto habría que sopesar la posibilidad de que fuese de Juan Gómez de Navas (padre). En la fuente de Roncesvalles, villancico a 4.

Sosiega, que en esta apacible calma / Este globo flechado

Ser fino y no parecerlo de Antonio Zamora

Solo con acompañamiento

F: US-SFs, SMMS-M1

B: Koegel, 1997

*Suspiros para gemir / Que en el alma se disputan*⁸⁵

Tono a solo al Santísimo

Solo con acompañamiento

F: E-Bbc, M1686

B: Ezquerro, 2009, pp. 104-109 y 276-279

Ven Amor si eres dios / Hermosa y lloras mujer

Solo con acompañamiento

B: Caballero Fernández-Rufete, 1989

F: E-Mn, MS/13.622

Ven a este ameno Pensil / Los acentos amorosos

Al Santísimo Sacramento a 6 con violines

Tiple 1, tiple 2, alto, tenor, violines 1 y 2, continuo y clavicordio

F: E-Bbc, M1687/6

E: Ezquerro 2009, pp. 106-109 y 280-193

*Ves Urisel esa fuente*⁸⁶

F: E-Mn, MS/13.622

B: Caballero Fernández-Rufete, 1989

Volad abejuelas / Dorad las floridas alas

Al Santísimo Sacramento a 6

Tiple 1, tiple 2, alto, tenor, violines 1 y 2, violón y acompañamiento

F: E-Bbc, M1679/32

E: Ezquerro, 2009, pp. 97-103 y 262-272

Ya te cansaste Cupido / No te burles más

Solo humano

Solo con acompañamiento

F: E-Bbc, M738/14

Zagalejo que naces llorando

Dúo a lo divino

F: E-GU

⁸⁵ También atribuido en la fuente al “Maestro Navas”.

⁸⁶ Tono incompleto en la fuente.

OBRAS EN LATÍN⁸⁷

*Misa a 8, con clarín*⁸⁸

Coro 1: Tiple 1 y 2, alto y tenor

Coro 2: Tiple, clarín, tenor y bajón

Acompañamiento: arpa, violón y continuo

F: E-SC, 116

Benedictus Dominus Deus

Salmo a 4

Tiple, alto, tenor y bajo, sin acompañamiento

F: E-GRcr, 2/30

Recibido: 20.05.2014

Aceptado: 10.07.2014

⁸⁷ En el catálogo musical de la catedral de Granada hay referencia a obras de un Félix de Navas y obras de un "Navas" poniendo entre interrogación "¿Juan?". En el presente trabajo no se incluyen dos de estas últimas porque es probable que sean también de Félix de Navas, pues están fechadas en 1773.

⁸⁸ En la referencia a esta obra en el catálogo musical de la Catedral de Santiago se indica que el autor es "Maestro Navas" por esta razón es atribuido a Juan Gómez de Navas, padre.