

«ENTRE LA LITURGIA Y LA ENSEÑANZA»: MÚSICA DE TECLA DE MOZART ARREGLADA POR FRANCISCO OLIVARES EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XIX*

«BETWEEN LITURGY AND TEACHING»: MOZART'S KEYBOARD MUSIC ARRANGED BY FRANCISCO OLIVARES DURING THE FIRST DECADES OF THE 19TH CENTURY

Héctor Eulogio Santos Conde
Universidad de La Rioja
hectorsantosconde@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-9954-7652

Resumen

La investigación musicológica ha venido demostrando en los últimos años que la música instrumental centroeuropea tuvo una amplia diseminación en variados contextos españoles durante la transición del siglo XVIII al XIX, como atestigua el caso paradigmático de Joseph Haydn (1732-1809). Sobre la difusión de la música de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), estudios recientes han analizado la temprana recepción de algunas de sus obras en diversos espacios españoles. Dentro de este ámbito temático, esta aportación presenta un caso de estudio que aborda el conocimiento de la música de tecla mozartiana por parte de Francisco Olivares (1778-1854), primer organista de la Catedral de Salamanca desde 1804 hasta su muerte. Para ello, se han consultado siete colecciones manuscritas vinculadas con este músico que contienen piezas destinadas para órgano, fechadas aproximadamente entre 1800 y 1820. Mediante el estudio contextual de dichas fuentes y el análisis comparativo de las composiciones mozartianas adaptadas por Olivares con sus correspondientes modelos, en este trabajo se plantean dos objetivos: por un lado, determinar cuáles son los recursos que empleó Olivares para arreglar estas obras y las razones que podrían justificar la aparición de estas modificaciones y, por otro, documentar las funciones que cumplió esta música centroeuropea en sus instituciones de destino. De este modo, se puede confirmar el papel activo que jugó este organista en la recepción de estas piezas, no limitándose a copiarlas, sino adecuándolas para posibilitar su interpretación en los contextos locales donde desarrolló su trayectoria profesional.

Abstract

Musicological research has demonstrated in recent years that Central European instrumental music had a wide dissemination in various Spanish contexts during the late eighteenth and early nineteenth centuries, as proved by the paradigmatic case of Joseph Haydn (1732-1809). On the diffusion of Mozart's music, recent studies have analyzed the early reception of some of his compositions in various Spanish spaces. This contribution presents a case study that addresses the knowledge of Mozart's keyboard music by Francisco Olivares (1778-1854), first organist in the Cathedral of Salamanca from 1804 until his death. Seven manuscript collections for the organ have been consulted linked to this musician and dated approximately between 1800 and 1820. Through the contextual study of these sources and the comparative analysis of the Mozartian compositions arranged by Olivares with their corresponding models, the following two objectives are proposed: on the one hand, to determine what resources Olivares utilized to arrange these pieces and what reasons could justify the appearance of these modifications; and, on the other, to document the functions that this Central European music fulfilled in its new environment. In this way, it can be confirmed the active role played by this organist in the reception of these compositions, not limiting himself to copying them, but adapting them to enable their interpretation in the local contexts where he developed his professional career.

* Este trabajo se ha realizado al amparo de las ayudas Margarita Salas para la formación de jóvenes doctores de la Universidad de La Rioja (Resolución 761/2021, de 28 de junio), financiadas por el Ministerio de Universidades y la Unión Europea. Trabajo financiado por la Unión Europea-

Next GenerationEU. Asimismo, este artículo forma parte de los resultados del proyecto I+D «La música como interpretación en España: historia y recepción (1730-1930)» (PID2019-105718GB-I00) financiado por el MCIN / AIE / 10.13039/501100011033.

Palabras clave

Recepción, arreglo, música de tecla, órgano, Wolfgang Amadeus Mozart, Francisco Olivares (1778-1854), Catedral de Salamanca, liturgia, enseñanza musical.

Key words

Reception, arrangement, keyboard music, organ, Wolfgang Amadeus Mozart, Francisco Olivares (1778-1854), Salamanca Cathedral, liturgy, music education.

1. «DEL CÉLEBRE MAESTRO MOZART»: LA RECEPCIÓN DE SU MÚSICA EN ESPAÑA ENTRE C. 1790 Y C. 1850

A la luz de las investigaciones más recientes es posible afirmar que la música de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) fue difundida tempranamente en diversos contextos españoles, si bien es cierto que en menor medida que la de otros músicos europeos contemporáneos suyos, entre los que destacan Joseph Haydn (1732-1809) e Ignace Pleyel (1757-1831). En sintonía con este ámbito de investigación, el presente trabajo pretende contribuir a un mejor conocimiento de este fenómeno, centrando su atención en un caso de estudio específico que tiene como protagonista a Francisco Olivares (1778-1854), organista primero de la Catedral de Salamanca entre los años 1804 y 1854. A través de un análisis contextual y comparativo de siete fuentes manuscritas con obras para tecla de Olivares, hoy preservadas en la Biblioteca Nacional de España, el Monasterio de Santo Tomás de Ávila y la Catedral de Cuenca,¹ se busca responder las dos preguntas siguientes: por un lado, de qué forma adapta o reutiliza Francisco Olivares determinadas composiciones para teclado de Mozart y qué razones podrían justificar la aparición de estas modificaciones y, por otro, qué funciones cumplió esta música centroeuropea en sus instituciones de destino. Para presentar de forma ordenada este material, se distinguen dos categorías: en primer lugar, se analizan las fuentes que contienen movimientos completos adaptados por Olivares; posteriormente, se abordan las composiciones de nueva creación elaboradas por este músico catedralicio en las que se incluyen pasajes extraídos de piezas mozartianas. Dentro de cada uno de estos bloques, los manuscritos se ordenan cronológicamente, siguiendo la información proporcionada por los propios documentos o, en su defecto, por la Biblioteca Nacional de España.

Pero antes de centrar la atención en este caso específico, resulta pertinente mencionar cuál es el estado de la cuestión en torno a la recepción de la música mozartiana en España durante el periodo cronológico analizado.

¹ Para referirse de manera abreviada a los distintos archivos, se emplearán las siglas propuestas por el RISM; véase <<https://rism.info/community/sigla.html>> [consulta: 04/09/2022].

Dos trabajos de síntesis, publicados respectivamente por Paulino Capdepón y Juan José Carreras, recopilan algunos de los hitos principales y mencionan, entre otros, los siguientes aspectos: la adquisición de composiciones de Mozart en el entorno de la corte; la presencia de su música en los anuncios de la prensa madrileña; el estreno, aunque fuera esporádico y con importantes modificaciones, de algunas de sus últimas óperas en ciudades como Barcelona (*Così fan tutte*, 1798) y Madrid (*Le nozze di Figaro*, 1802); la importancia de ciertos músicos como agentes difusores de su música, como ejemplifican los casos paradigmáticos de Manuel García (1775-1832) o Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847), y, por último, las primeras interpretaciones del *Requiem* tanto en Madrid como en Barcelona.²

No obstante, buena parte de estas informaciones han sido analizadas más específicamente en otras publicaciones. Por ejemplo, dos trabajos de David Wyn Jones documentan el posible origen de las fuentes orquestales mozartianas que se conservan en el Palacio Real de Madrid.³ Otros dos artículos de reciente publicación, elabo-

² Paulino Capdepón, «La recepción de la música de Mozart en España desde finales del siglo XVIII hasta 1832», en *Mozart en España Estudios y recepción musical*, ed. Paulino Capdepón y Juan José Pastor (Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2016), pp. 33-90; Juan José Carreras, «La recepción de la música alemana», en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5: *La música en España en el siglo XIX*, ed. Juan José Carreras (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018), pp. 327-347: 337-340. Un estudio codicológico de la fuente de *Così fan tutte* empleada para el estreno barcelonés de 1798 aparece planteado específicamente en Laura Pallàs i Mariani, «*Così fan tutte*. El manuscrito de la versión barcelonesa (1798)», en *Mozart en España Estudios y recepción musical*, ed. Paulino Capdepón y Juan José Pastor (Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2016), pp. 23-32. Una síntesis de obligada lectura acerca de la recepción de la música de Mozart —camerística, orquestal, operística y religiosa— a lo largo del siglo XIX en España se podrá consultar en Miguel Ángel Marín, *Poder y gloria. El Réquiem de Mozart en la España del siglo XIX* (en prensa).

³ David Wyn Jones, «Sinfonías austriacas en el Palacio Real de Madrid», en *La música en España en el siglo XVIII*, ed. Malcolm Boyd y Juan José Carreras (Madrid: Cambridge University Press, 2000), pp. 145-165; David Wyn Jones, «“ma in

rados respectivamente por Judith Ortega y Sara Navarro, corroboran la adquisición de obras orquestales, camerísticas y vocales de Mozart por parte de la corte madrileña durante los reinados de Carlos IV (1788-1808) y Fernando VII (1808, 1814-1833) a partir del análisis de los inventarios y catálogos de la Real Cámara elaborados entre 1814 y 1834 y aquellos redactados para tasar los bienes de Carlos IV y María Luisa de Parma tras la muerte de ambos en 1819.⁴ La tesis de máster de Lluís Bertran nos ofrece un primer acercamiento al repertorio mozartiano, preferentemente camerístico, que circuló por Madrid, tanto en el mercado musical como en el ámbito cortesano, durante los últimos quince años del siglo XVIII.⁵ Por su parte, Laura Cuervo identifica la copia de determinadas composiciones instrumentales de Mozart —las doce variaciones sobre «La Bergère Célimène» (KV 359) y tres sonatas para piano y violín (KV 378-380), junto con otras dos obras espurias— en cuatro cuadernos ficticios para piano (tomos 4º, 8º, 9º y 10º) pertenecientes a una colección manuscrita conformada por nueve tomos, que se encuentra conservada actualmente en la Biblioteca Nacional de España.⁶ Josep Martínez analiza en su

tesis doctoral las fuentes orquestales mozartianas conservadas en la Biblioteca Histórica de Madrid y su posible vinculación con los conciertos realizados en los teatros públicos de la capital entre marzo y abril del año 1797, en los que se anunciaba la interpretación de una sinfonía del compositor salzburgoés.⁷ Junto a estas evidencias, tam-

Ispagna...". Sources for Mozart's Music in the Royal Palace, Madrid», *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, 49/1-2 (2001), pp. 40-50.

⁴ Judith Ortega, «Música para reyes. El archivo de música de la Real Cámara de Carlos IV y Fernando VII a través de sus inventarios (ca. 1750-1834)», *Ad Parnassum. A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music*, 19/36 (2021), pp. 1-54; Sara Navarro, «Repertorio e instrumentos musicales de Carlos IV en el exilio», *Revista de Musicología*, 44/1 (2021), pp. 165-214. Asimismo, en el fondo asociado a los reyes de Etruria —María Luisa de Borbón (1782-1824), hija de Carlos IV, y su esposo Luis de Borbón-Parma (1773-1803)—, conservado en la Biblioteca Palatina de Parma, también se han localizado algunas composiciones de Mozart compradas en el mercado musical madrileño: entre ellas, seis *lieder* adaptados con letra en castellano (KV 152, 473, 517, 579, 596 y 598). Véase: Lluís Bertran, Ana Lombardía y Judith Ortega, «La colección de manuscritos musicales españoles de los reyes de Etruria en la Biblioteca Palatina de Parma (1794-1824): un estudio de fuentes», *Revista de Musicología*, 38/1 (2015), pp. 107-190: 177, 184-185.

⁵ Lluís Bertran, «Les trios à cordes de Gaetano Brunetti. Création musicale et réception en Espagne pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle» (tesis de máster, Université de Paris-Sorbonne [Paris IV], 2011), pp. 187-189.

⁶ Laura Cuervo, «El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012), pp.

114-132; Laura Cuervo, «Repertorio musical en nueve cuadernos manuscritos para piano conservados en la Biblioteca Nacional de España (1800-1810)», *Revista de Musicología*, 36/1-2 (2013), pp. 225-256. El lote con las doce variaciones sobre «La Bergère Célimène» ya aparecía mencionado en un anuncio de la *Gaceta de Madrid* fechado el 4 de junio de 1793, al ser la única colección con acompañamiento de violín que presenta ese número de variaciones. Véase: <<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1793/045/A00518-00520.pdf>> [consulta: 04/09/2022]. Además de las piezas mencionadas en las publicaciones anteriores, en el tomo 4 de esta colección (E-Mn, sig. M/2234) he identificado cinco temas de *La Flauta Mágica* (KV 620), con sus respectivas variaciones, copiados a partir de ediciones europeas impresas vinculadas con Friedrich Joseph Kirmair (c. 1770-1814). Las tres melodías englobadas bajo el título «Tres Themas con variaciones por Kirmair» (pp. 167-179) corresponden, por este orden, con los fragmentos «Klinget, Glockchen, Klinget» (escena 29, cc. 576-613 del *finale* del segundo acto, solo de Papageno), «Schnelle Füße, rascher Mut» (escena 16, cc. 228-239 del *finale* del primer acto, dúo de Pamina y Papageno) y «Drei Knäbchen, jung, schön» (sección final, a partir del compás 214, del quinteto [número 5] del primer acto). Por su parte, las dos melodías tituladas «Dos Temas de la Opera *La flute magique* variadas por Kirmair» (pp. 185-193) se basan, respectivamente, en el aria de Papageno «Der Vogelfänger bin ich ja» (número 2 del primer acto) y en los seis primeros compases del *terzetto* (número 6) del primer acto en el que participan Monostatos, Pamina y Papageno («Du feines Täubchen nur herein»). Todos estos temas arreglados por Kirmair aparecen publicados, tanto de manera individual como incluidos en colecciones, por diversos editores europeos, entre los que destacan Johann Julius Hummel (Berlín), Bernhard Schott (Mainz), Johann Michael Götz (Mannheim, Worms) y Louis Rudolphus (Hamburgo).

⁷ Josep Martínez, «El surgimiento del concierto público en Madrid (1767-1808)» (tesis doctoral, Universidad de La Rioja, 2017), pp. 208-209. Los conciertos en los que se programó esta sinfonía de Mozart tuvieron lugar en el Teatro de los Caños del Peral (05/04/1797) y en el Teatro de la Cruz (15/03/1797, 18/03/1797, 23/03/1797, 03/04/1797). Véanse: Yolanda F. Acker, *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808): noticias, avisos y artículos* (Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza [INAEM], 2007), pp. 245, 246, 249, 250; Martínez, «El surgimiento del concierto público», pp. 295-297. En esta tesis también se menciona la interpretación de una sonata

bién es posible considerar las colecciones opus 9 y 19 de Fernando Sor (1778-1839), elaboradas a partir de temas extraídos de *La Flauta Mágica* (KV 620), como otro de los hitos que configuran la recepción española de la música de Mozart durante este periodo, a pesar de que estas obras fueron compuestas y publicadas en Londres entre los años 1821 y 1825.⁸

Por último, el estudio de la recepción española del *Requiem* (KV 626) ha cobrado cierto auge y relevancia internacional en los últimos años. En primer lugar, María José de la Torre ha analizado la adquisición y el marco ceremonial e interpretativo de esta obra en la Catedral de Málaga durante la primera década del siglo XIX.⁹ De modo similar, Tomás Garrido documenta en su

para fortepiano en un concierto a beneficio de Agustina Lhoest, celebrado el 20 de enero de 1797 en el teatro de los Caños del Peral, y la reutilización del aria «Voi che sapete» de *Le nozze di Figaro* (KV 492) en un *pasticcio* elaborado por Melchor Ronzi sobre el texto de *La passione di Gesù Cristo* de Pietro Metastasio, que fue interpretado en 1792 en el teatro de los Caños del Peral. Martínez, «El surgimiento del concierto público», pp. 251-252, 293.

⁸ David Buch, «Two likely sources for Sor's variations on a theme of Mozart, op. 9», en *Estudios sobre Fernando Sor: Sor Studies*, ed. Luis Gásser (Madrid: ICCMU, 2003), pp. 353-357; Eusiel Silva do Rego, «Fernando Sor e as transcrições Opus 19 para violão de *Seis árias escolhidas de A flauta mágica* de Mozart: uma abordagem estético-analítica» (tesis de maestría, Universidade de São Paulo, 2012). Un caso similar al opus 9 de Sor se encuentra en una fuente manuscrita vinculada con Benito Lentini (1793-1846), organista y maestro de capilla de la Catedral de Gran Canaria entre 1815 y 1828. Su tema con seis variaciones, titulado «Tema / de Mozarth. / Variado por / Benedetto Lentini», es una adaptación bastante libre de la melodía del *glockenspiel* cantada por Monostatos y el coro de esclavos («Das klinget so herrlich, das klinget so schön») en el *finale* del primer acto (escena 17, cc. 294-325). Esta composición se conserva en el Museo Canario (E-LPAm, sig. ES 35001 AMC/MCC 049.026) y ha sido grabada por Ainoa Padrón en un disco dedicado a la música de fortepiano compuesta por músicos vinculados con instituciones canarias durante la primera mitad del siglo XIX: *El pianoforte en la primera mitad del siglo XIX. Obras de José Palomino, Cristóbal José Millares, Benito Lentini y Juan Valladares*, Ainoa Padrón, pianoforte, colección «La creación musical en Canarias» [RALS CD-37 DCD/237 (2007)], pista 13.

⁹ María José de la Torre, «Música, poder y propaganda en las honras malagueñas por los héroes de Bailén (1808)», *Boletín de Arte*, 29 (2008), pp. 215-237: 229-232; María José de la Torre, «El inventario de 1806-1814 y el repertorio de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga en las funciones contratadas

tesis doctoral las primeras interpretaciones del *Requiem* en Madrid en torno a los años 1806 y 1808 y la posible influencia de dicha composición en la *Misa de Difuntos* compuesta en 1819 por Mariano Rodríguez de Ledesma para los funerales de María Isabel de Braganza (1797-1818), segunda esposa de Fernando VII.¹⁰ Por su parte, Miguel Ángel Marín plantea una primera panorámica sobre la recepción de la música sacra mozartiana en las instituciones eclesiásticas españolas, aunque ciñéndose preferentemente a la presencia del *Requiem*, en un reciente estudio dedicado a la particular fuente conservada en la Catedral de Pamplona que preserva esta última composición.¹¹

2. ARREGLOS Y PRÉSTAMOS: DISTINTOS NIVELES DE REELABORACIÓN A PARTIR DE OBRAS PREEXISTENTES

Este estudio aborda la recepción de la música de Mozart a través de los arreglos de Francisco Olivares, en sintonía con algunos de los trabajos incluidos en el libro sobre circulación de música editado por Rudolf Rasch en 2008 («Assimilations and Appropriations»)¹²

de principios del siglo XIX (II)», *Boletín de Arte*, 32-33 (2011-2012), pp. 149-176: 158-160 y 171.

¹⁰ Tomás Garrido, «Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847): vida y obra de un músico del romanticismo» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019), pp. 72-82 y 174-179.

¹¹ Miguel Ángel Marín y Aurelio Sagaseta, eds., *Mozart's Requiem in Pamplona (1844): study and music edition* (Kassel: Edition Reichenberger, 2020), pp. 1-8. Para un estudio exhaustivo de los contextos en los que se integró esta obra, las funciones que cumplió, las apreciaciones críticas que suscitó y las fuentes españolas decimonónicas que se conservan en la actualidad, véase Marín, *Poder y gloria* (en prensa).

¹² Rudolf Rasch, «Introduction», en *The Circulation of Music in Europe 1600-1900*, ed. Rudolf Rasch (Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008), pp. 1-6: 4: «When music is transferred from one place to another, changes may well take place, due to the variations in musical cultures from one part of Europe to another. It is fascinating to see what may happen if a musical composition is performed in a context that deviates quite extensively from that in which it was conceived. Depending on the extent of the difference between the two contexts it may or may not have been adapted or arranged». [Cuando la música se transfiere desde un lugar a otro, pueden tener lugar cambios debido a las variaciones en las culturas musicales entre distintas partes de Europa. Es sorprendente ver lo que ocurre si una composición musical se interpreta en un contexto muy diferente de aquel para el que fue concebida. Dependiendo del grado de

Más específicamente, los conceptos *arrangement* ('arreglo' o 'adaptación') y *borrowing* ('material que se toma prestado'), a los que se les dedica sendas voces en el *New Grove*, permiten agrupar las dos modalidades de recepción que tienen lugar en este estudio.¹³ En ambos casos se parte de composiciones ya existentes, pero pueden diferenciarse en que el término *borrowing* [préstamo] se circunscribe a un fenómeno más concreto —la inclusión de uno o más elementos procedentes de una pieza anterior en una nueva composición—,¹⁴ mientras que el concepto de *arrangement* [arreglo] aglutina distintas categorías de reelaboración —desde transcripciones casi literales hasta la variación del material preexistente en varios niveles (estructural, melódico-armónico, orgánico requerido para su interpretación, etc.)—. ¹⁵ En esta misma línea, Elena Pons plantea

diferencia entre ambos contextos, la obra puede o no haber sido adaptada o arreglada].

¹³ Malcolm Boyd, «Arrangement», en *Grove Music Online*, ed. Stanley Sadie. DOI : <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01332>>; J. Peter Burkholder, «Borrowing», en *Grove Music Online*, ed. Stanley Sadie. DOI : <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52918>>.

¹⁴ J. Peter Burkholder, «The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field», *Notes*, 50/3 (1994), pp. 863: «Let us define musical borrowing broadly as taking something from an existing piece of music and using it in a new piece. This “something” may be anything, from a melody to a structural plan. But it must be sufficiently individual to be identifiable as coming from this particular work, rather than from repertoire in general». [Definamos préstamo musical de forma amplia como tomar algo de una pieza musical existente y usarlo en una nueva pieza. Este «algo» puede ser cualquier cosa, desde una melodía a un plan estructural. Pero ha de ser suficientemente individual como para ser identificado como procedente de esta obra en particular y no del repertorio en general]. Burkholder, «Borrowing», p. 1: «The study of borrowing in music focusses, not on this broadest level of interrelations, but on the use in a new composition of one or more elements from a specific piece». [El estudio del préstamo en música se centra, no en este amplio nivel de interrelaciones, sino en el uso en una nueva composición de uno o más elementos de una pieza específica].

¹⁵ Boyd, «Arrangement», p. 1 : «[...] the word may be taken to mean either the transference of a composition from one medium to another or the elaboration (or simplification) of a piece, with or without a change of medium. In either case some degree of recomposition is usually involved, and the result may vary from a straightforward, almost literal, transcription to a paraphrase which is more the work of the

en la introducción de su tesis doctoral una reflexión más detallada acerca de los significados e implicaciones que presenta el término *arrangement* y la relevancia de estudiar los arreglos para rebatir la supuesta inmutabilidad de las creaciones musicales, idea que, junto con la del *genio creador*, se consolida durante el periodo histórico analizado (c. 1770 - c. 1810).¹⁶ Siguiendo estas premisas conceptuales, el enfoque analítico de este caso de estudio se sitúa en las particularidades que presentan fuentes concretas respecto a las composiciones que toman como referencia, transformaciones que vienen motivadas y que dan respuesta a las necesidades, posibilidades o tradiciones interpretativas particulares de los contextos receptores donde dichas fuentes se gestaron.¹⁷

arranger than of the original composer» [...la palabra puede entenderse como la transferencia de una composición de un medio a otro o la elaboración (o simplificación) de una pieza, con o sin cambio de medio. En cualquier caso, por lo general implica cierto grado de recomposición, y el resultado puede variar desde una transcripción directa, casi literal, hasta una paráfrasis que es más obra del arreglista que del compositor original]. Elena Pons, «Arranging the Canon: keyboard arrangements, publishing practices and the appropriation of musical classics, 1770-1810» (tesis doctoral, University of London, 2017), p. 22: «It refers [refiriéndose al término *arrangement*] to different degrees of proximity to the arranged piece, from the minor revision to outright new composition». [Se refiere (refiriéndose al término *arreglo*) a diferentes grados de proximidad a la pieza arreglada, desde la revisión menor hasta la composición completamente nueva]. Varias de estas categorías de reelaboración aparecen identificadas en Burkholder, «The Uses of Existing Music», pp. 854-855.

¹⁶ Pons, «Arranging the Canon», pp. 17-27.

¹⁷ Este planteamiento teórico que vincula notación y variantes en las fuentes escritas con el plano performativo de las composiciones musicales aparece argumentado de manera específica en: Stanley Boorman, «Composition-Copying: Performance-Recreation: The Matrix of Stemmatic Problems for Early Music», en *L'Edizione Critica tra Testo Musicale e Testo Letterario*, ed. Renato Borghi y Pietro Zappalà (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995), pp. 45-56; Stanley Boorman, «The Musical Text», en *Rethinking music*, ed. Nicholas Cook y Mark Everist (Oxford: Oxford University Press, 1999), pp. 403-423: 414-417. Véase también: Nicholas Cook, «Introduction», en *Music, Performance, Meaning*, ed. Nicholas Cook (Abingdon, New York: Routledge, 2016), pp. IX-XVIII: XII-XIII, XV y, de manera particular, el noveno capítulo del mismo libro, Nicholas Cook, «At the Borders of Musical Identity: Schenker, Corelli and the Graces», en *Music, Performance, Meaning*, pp. 157-211.

Diversas publicaciones abordan desde esta perspectiva casos específicos sobre determinados repertorios del periodo estudiado conservados en España o Hispanoamérica. Un primer ejemplo sería un artículo de Alma Espinosa en el que se analiza cómo Félix Máximo López (1742-1821), organista de la Real Capilla desde 1775 hasta su muerte, adapta para instrumentos de teclado y reformula mediante distintas estrategias —reordenación, supresión, adición, sustitución o alteración— los materiales de determinadas sinfonías de Joseph Haydn (Hob. I: 23, 56, 67, 69, 73, 74 y 75), dando como resultado ocho *nuevas* sonatas incluidas en su antología *Música de clave* (E-Mn, sig. M/1234).¹⁸ En la misma línea se encuentra uno de los apartados del libro que Miguel Ángel Marín dedica a la música en la ciudad de Jaca durante el siglo XVIII, en el que se analizan las adaptaciones locales que presentan ciertas trio sonatas de Arcangelo Corelli (1653-1713) conservadas en fuentes catedralicias.¹⁹ Marín también aplica este mismo enfoque a otras dos fuentes madrileñas para teclado de principios del siglo XVIII que incluyen movimientos adaptados de Corelli.²⁰ Un ejemplo más reciente lo proporciona el tercer capítulo del estudio que recoge la versión pamplonesa del *Requiem* de Mozart, ya que en este bloque se identifican las reelaboraciones locales que presenta dicha fuente, particularmente en relación con la instru-

¹⁸ Alma Espinosa, «Félix Máximo López, Franz Joseph Haydn, and the Art of Homage», *Early Keyboard Journal*, 16-17 (1998-1999), pp. 133-192. Esta antología puede consultarse en <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000111832&page=1>> [consulta: 04/09/2022]. Una edición moderna de esta colección fue publicada por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales: Alberto Cobo, ed., *Félix Máximo López. Integral de la música para clave y fortopiano* (Madrid: ICCMU, 2000).

¹⁹ Miguel Ángel Marín, *Music on the Margin: Urban Musical Life in Eighteenth Century Jaca (Spain)* (Kassel: Reichenberger, 2002), pp. 265-278. Para consultar más información sobre este mismo caso, así como una edición musical de dos de las sonatas, véase también Miguel Ángel Marín, *Antología musical de la Catedral de Jaca en el siglo XVIII* (Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2002), pp. xli-l y 87-93.

²⁰ Miguel Ángel Marín, «La recepción de Corelli en Madrid (ca. 1680-ca. 1810)», en *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica: nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350º anniversario della nascita*, ed. Gregory Barnett, Stefano La Via y Antonella de Ovidio (Firenze: Leo S. Olschki, 2007), pp. 573-637: 593-605.

mentación.²¹ En el ámbito hispanoamericano, Alejandro Vera analiza un relevante caso de estudio sobre la copia y adaptación de música de tecla de Joseph Haydn y Muzio Clementi (1752-1832) en fuentes conventuales conservadas en Lima.²² Por último, esta perspectiva es habitual en la tesis doctoral y algunas publicaciones de Héctor Eulogio Santos, puesto que en ellas se estudian diversas fuentes que recogen movimientos adaptados de sinfonías de Joseph Haydn e Ignace Pleyel, así como la reutilización de fragmentos extraídos de sinfonías o composiciones camerísticas de Carl Joseph Toeschi (1731-1788), François-Joseph Gossec (1734-1829), Friedrich Schwindl (1737-1786) o el propio Pleyel por parte de músicos activos en las catedrales de León, Tudela (Navarra), Astorga (León), Huesca o Las Palmas de Gran Canaria.²³

3. FRANCISCO OLIVARES COMO AGENTE RECEPTOR DE LA MÚSICA DE TECLA MOZARTIANA

3.1. Datos biográficos de Olivares

Para reconstruir la trayectoria vital de Francisco Olivares (1778-1854), organista de origen conquense activo en Salamanca durante la primera mitad del siglo XIX, es preciso consultar dos publicaciones que

²¹ Marín y Sagaseta, *Mozart's Requiem*, pp. 32-50. Este mismo tipo de análisis, pero aplicado al conjunto de fuentes españolas decimonónicas que preservan el *Requiem*, podrá consultarse en Marín, *Poder y gloria* (en prensa).

²² Alejandro Vera, «The Circulation of Instrumental Music between Old and New Worlds: New Evidence from Sources Preserved in Mexico City and Lima», *Eighteenth-Century Music*, 12/2 (2015), pp. 183-196: 188-192.

²³ Héctor Eulogio Santos, «Recepción de música orquestal centroeuropea en la Catedral de León: la actividad del violinista Tomás Medrano (1783-1807)», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 31 (2018), pp. 133-155: 140-155; Héctor Eulogio Santos, «Adquisición y adaptación de música instrumental europea en las catedrales españolas en torno a 1800», en *Coleccionismo, Mecenas y Mercado Artístico: su proyección en Europa y América*, ed. Antonio Holguera, Ester Prieto y María Uriondo (Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, 2018), pp. 569-584: 572-581; y, del mismo autor, «Música orquestal en las catedrales españolas entre c. 1770 y c. 1840: funciones, géneros y recepción» (tesis doctoral, Universidad de La Rioja, 2019), pp. 141-146, 153-156, 303-307, 450-461, 508-512.

abordan de manera central su figura. En primer lugar, un año después de su muerte aparece en *La Gaceta Musical de Madrid* un primer texto biográfico de carácter laudatorio escrito por el pianista salmantino Martín Sánchez Allú (1823-1858), quien se presenta como alumno suyo.²⁴ Más recientemente, la actividad musical de Olivares en diversas instituciones salmantinas —la capilla de música de la catedral, el colegio de niños de coro de la catedral y la sección filarmónica de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy— ha sido estudiada específicamente por Dámaso García Fraile en una edición que recopila parte de sus obras para dos órganos.²⁵ No obstante, también se menciona a Olivares tangencialmente en otros trabajos que, o bien estudian a músicos ligados a la catedral salmantina que fueron compañeros suyos —como Manuel Doyagüe (1755-1842) y Juan Carlos Borreguero (1794-1867)—,²⁶ o bien reconstruyen la actividad de las principales instituciones musicales de la ciudad en las que desarrolló su trayectoria profesional.²⁷ Debido

²⁴ Martín Sánchez Allú, «Biografía de D. Francisco José Olivares, presbítero prebendado y organista principal que fue de la Santa Iglesia Catedral de Salamanca», *Gaceta Musical de Madrid*, 47 (1855), pp. 371-372.

²⁵ Dámaso García Fraile, ed., *Francisco Olivares (1779-1854). Once conciertos para dos órganos*, La Música en la Iglesia de Castilla y León, 13 (Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre, 2003).

²⁶ Josefa Montero, «La figura de Manuel José Doyagüe (1755-1842) en la música española» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010); Claudio Calles y Josefa Montero, «José Carlos Borreguero (1794-1867): música y política en la Catedral de Salamanca», en *La Catedral de Salamanca: de fortis a magna*, ed. Mariano Casas Hernández (Salamanca: Diputación de Salamanca, 2014), pp. 633-776.

²⁷ Dámaso García Fraile, «La Sección Filarmónica de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, una experiencia ciudadana. Salamanca 1838-39», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9 (2001), pp. 81-123: 115-117; Mariano Pérez, «La enseñanza musical en la Catedral de Salamanca de 1800 a 1850», *Música y Educación*, 71 (2007), pp. 45-73; Josefa Montero, dir., *Catálogo de los fondos musicales del Archivo Catedral de Salamanca* (Salamanca: Catedral de Salamanca, 2011), pp. 52-54; Josefa Montero, «La capilla musical de la Catedral de Salamanca: del Antiguo Régimen al Concordato de 1851», en *La Catedral de Salamanca: de fortis a magna*, ed. Mariano Casas Hernández (Salamanca: Diputación de Salamanca, 2014), pp. 2371-2407; Alberto Hernández, «Modernización musical y periferia en la España isabelina. Un caso de estudio: la Escuela de San Eloy y la Salamanca de Martín

Sánchez Allú», *Revista de Musicología*, 38/2 (2015), pp. 465-497; Josefa Montero, «Catedral y música civil en torno a Martín Sánchez Allú (1823-1858)», *Revista de Musicología*, 38/2 (2015), pp. 499-527. Un estudio sobre las composiciones para teclado conservadas en el archivo de la Catedral de Cuenca también ofrece una breve biografía de este maestro, matizando, mediante la consulta de las actas capitulares de dicha institución, la información sobre su estancia en la seo conquense. Fernando Juan Cabañas Alamán, «Música para instrumentos de tecla en la Catedral de Cuenca», *Docencia e Investigación: Revista de la Escuela Universitaria de Magisterio de Toledo*, 23/8 (1998), pp. 5-43: 27-28.

Fecha	Acontecimiento o puesto obtenido
17/11/1778	Nacimiento en Rubielos Bajos, obispado de Cuenca.
1786-1793	Niño de coro en la Catedral de Cuenca. Estudios musicales con el maestro de capilla de la Catedral, Pedro Aranaz y Vides (1740-1820).
1793-1796	Acólito en la Catedral de Cuenca.
1796-1803	Segundo organista en la Catedral de Orihuela (Alicante).
marzo de 1803 - julio de 1853	Rector y Administrador del colegio de niños de coro de la Catedral de Salamanca.
abril de 1804 - julio de 1854	Organista primero de la Catedral de Salamanca.
1807	Estancia en Cuenca para visitar a su maestro Aranaz. Publicación del <i>Tratado completo de composición fundamental para la instrucción de los niños que se dedican al estudio de la Música</i> , escrito juntamente con su maestro Aranaz.
1838-1840	Maestro de música y director de la sección filarmónica de la Escuela de San Eloy (Salamanca).
02/09/1854	Muerte en Salamanca.

Tabla 1. Hitos biográficos de Francisco Olivares (1778-1854).

Sánchez Allú», *Revista de Musicología*, 38/2 (2015), pp. 465-497; Josefa Montero, «Catedral y música civil en torno a Martín Sánchez Allú (1823-1858)», *Revista de Musicología*, 38/2 (2015), pp. 499-527. Un estudio sobre las composiciones para teclado conservadas en el archivo de la Catedral de Cuenca también ofrece una breve biografía de este maestro, matizando, mediante la consulta de las actas capitulares de dicha institución, la información sobre su estancia en la seo conquense. Fernando Juan Cabañas Alamán, «Música para instrumentos de tecla en la Catedral de Cuenca», *Docencia e Investigación: Revista de la Escuela Universitaria de Magisterio de Toledo*, 23/8 (1998), pp. 5-43: 27-28.

3.2. Composiciones de Olivares vinculadas con Mozart

Para comenzar este apartado, es preciso destacar una información mencionada por Alberto Hernández en un artículo publicado en 2015, que evidencia el conocimiento explícito que tenía Francisco Olivares de determinadas composiciones instrumentales mozartianas. En dicho trabajo se hace referencia a la interpretación de una sonata a cuatro manos de Mozart por parte de Olivares y Martín Sánchez Allú en una academia celebrada en la Escuela de San Eloy en febrero de 1839 y, además, se destaca la importancia del primero como agente activo en la recepción de la música del compositor salzburgués.²⁸ Para corroborar esta última idea, Hernández menciona una de las fuentes conservada en la Biblioteca Nacional de España que contiene música de Mozart y que está vinculada explícitamente con Olivares: un manuscrito titulado *Tres Sonatas y un Rondó* (E-Mn, sig. MP/3176/12).²⁹ Esta información, que sirve de punto de partida para el presente trabajo, puede ser confirmada mediante la consulta de otras seis fuentes que se analizan en las siguientes páginas.

Hasta la fecha, he localizado seis piezas copiadas en siete fuentes manuscritas —dos de ellas son ejemplares que contienen la misma música— que permiten conectar, en mayor o menor medida, a Francisco Olivares con Mozart: cinco de las seis composiciones se encuentran conservadas en la Biblioteca Nacional de España y son de libre acceso a través de la Biblioteca Digital Hispánica, de una de ellas se conserva un segundo ejemplar en el archivo del Monasterio de Santo Tomás en Ávila, y la restante se preserva en el archivo capitular de Cuenca. Tres de las colecciones manuscritas aparecen datadas en sus portadas en 1807, 1808 y 1811, mientras que otras tres son fechadas por la Biblioteca Nacional entre los años 1800 y 1820. En cuatro de estas siete fuentes se incluyen arreglos para órgano de los primeros movimientos de las sonatas para piano

KV 283 y KV 309, de la sonata a cuatro manos KV 381 y de la sonata para piano y violín KV 376.³⁰ Por su parte, en las tres restantes he identificado la integración de pasajes extraídos de las sonatas para piano KV 284, KV 311 y KV 330 en composiciones del propio Olivares. Toda esta información aparece sintetizada en la siguiente tabla:

²⁸ Hernández, «Modernización musical», p. 487: «Pero también hay piezas del repertorio “clásico”, como una *Sonata para piano a 4 manos* de Mozart que interpretaron Francisco Olivares y Sánchez Allú en 1839. La interpretación de esta obra es importante, en primer lugar, porque contribuye a conocer la recepción de Mozart en España en el siglo XIX, escasamente estudiada; y en segundo lugar porque confirma la importancia de Olivares en esta recepción». Este mismo dato ya aparecía mencionado en García Fraile, «La Sección Filarmónica», p. 104.

²⁹ Hernández, «Modernización musical», p. 487, nota 102.

³⁰ Esta práctica no es, en ningún caso, exclusiva del contexto español. Es posible documentar la integración de diversos movimientos de Mozart arreglados para órgano, extraídos tanto de sus obras vocales (sacras u operísticas) como instrumentales, en ediciones impresas inglesas de la segunda mitad del siglo XIX. Un ejemplo paradigmático de este tipo de literatura lo constituye la siguiente colección: William Thomas Best, *Arrangements / from the scores of the great masters, / for the / Organ, / by / W. T. Best. / London: Novello and Company, Limited. / New York: The H. W. Gray Company. Sole Agents for the U.S.A., 5 vols.* (London: Novello, Ewer & Co., n.d.). Esta colección en cinco volúmenes contiene un total de 27 movimientos o piezas adaptadas de Mozart <[https://imslp.org/wiki/Arrangements_from_the_Scores_of_the_Great_Masters_\(Best%2C_William_Thomas\)](https://imslp.org/wiki/Arrangements_from_the_Scores_of_the_Great_Masters_(Best%2C_William_Thomas))> [consulta: 04/09/2022].

Arreglos de composiciones preexistentes			
Obra	Fuente	Archivo / fecha	Composición de origen de Mozart
<i>Verso 1º. / Allº. Sol M. 3/4.</i>	<i>6 versos largos de 8º tono / para la Nona de la Ascensión / Compuestos / Por Dº Franº Olivares. Firma Aguilera.</i>	E-Mn, sig. Mp/3172/3 (fols. 2r-3v). Fecha propuesta por la BNE: 1808 ³¹	Verso basado en el primer movimiento de la sonata para piano KV 283.
<i>Sonata 1ª. Allegro. Fa M. Compasillo.</i> <i>Sonata 2ª. Do M. Compasillo.</i>	<i>Tres Sonatas y un Rondó. / Para Organo; arregladas / por Dº. Franº Olivares / 1808. Firma Borreguero. En la esquina superior: de Mozart.</i>	E-Mn, sig. MP/3176/12 (fols. 1v-2r y 2v-3v) ³²	Primer movimiento arreglado de la sonata para piano y violín KV 376. Primer movimiento arreglado de la sonata para piano KV 309.
<i>Sonata pª Organo. Alegro. Do M. Compasillo.</i>	<i>Quaderno para Principiar Órgano. (fol. 1r) Versos de 1º tono pª Vísperas y Misas de Dº Franº Olivares (fol. 8v). Sonata, 3ª / Para Forte, Piano. / Con Acompº de Violin. / Del Sºr Pleyel. En la esquina inferior derecha: Es de José Carlos / Borreguero / Año de 1811</i>	E-Mn, sig. MP/3176/11 (fols. 14r-15r) Fecha propuesta por la BNE: 1820 ³³ E-Mn, sig. MP/4038/7 (fols. 6v-7r)	Primer movimiento arreglado y transportado de la sonata para cuatro manos KV 381.
Materiales prestados en composiciones de nueva creación			
<i>Sonata 1ª. Do M. Compasillo.</i>	<i>Coleccion / de Varias Sonatas / para Organo y Forte Piano. / Compuestas por Dº Francisco Olivares.</i> <i>Tres sonatas / para órgano / S. XVIII.</i>	E-Mn, sig. MP/3176/9 (fols. 1v-2v). Fecha propuesta por la BNE: 1800 ³⁴ E-Ast, sig. 6/42 (1r) ³⁵	cc. 64-67 = cc. 66-69 del primer movimiento de la sonata KV 284. cc. 110-114 = cc. 109-112 del primer movimiento la sonata KV 311. cc. 115-116 = cc. 126-127 del primer movimiento de la sonata KV 284.
<i>Verso de 8º tono pª. dos Orgºs. Sol M. Compasillo.</i>	<i>Verso de 8º tono para / dos Organos De Dº / Franº Olivares. / Año de 1807.</i>	E-CU, fondo musical, sección XXIX, nº 1 ³⁶	cc. 16-19 = cc. 23-26 del primer movimiento de la sonata KV 330.

Tabla 2. Obras musicales de Francisco Olivares vinculadas con composiciones mozartianas.

³¹ Véase el enlace <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000165029&page=1>> [consulta: 04/09/2022].

³² Véase <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000078368&page=1>> [consulta: 04/09/2022].

³³ Véase <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000078342&page=1>> [consulta: 04/09/2022].

³⁴ Véase <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000078362&page=1>> [consulta: 04/09/2022].

³⁵ Alfonso de Vicente, *Los organistas de la Catedral de Ávila y su archivo musical* (Madrid: AEDOM, 2002), pp. 131-132.

³⁶ Este verso aparece transcrito en García Fraile, *Francisco Olivares*, pp. 137-148. Además, aparece grabado, junto con otras composiciones para dos órganos conservadas en la Catedral de Cuenca, en un disco publicado por la Sociedad Española de Musicología: *Música para dos órganos en la Catedral de Cuenca*. Heinrich Walther y Michael Fuerst, órganos, *El Patrimonio Musical Hispano*, 8 (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002), pista 3.

En relación con las obras mencionadas en la tabla anterior, se sabe que la sonata para piano y violín KV 376 y la sonata a cuatro manos KV 381 circulaban por Madrid en ediciones de Artaria —opus 2 y 3, respectivamente— durante la última década del siglo XVIII y la primera del XIX, como documenta Lluís Bertran en su tesis de máster y como ilustran algunos anuncios de la prensa madrileña.³⁷ Aunque, por el momento, no he podido establecer la filiación de las fuentes manuscritas asociadas a Olivares con estas ediciones de Artaria, emplearé estas últimas como referencia para realizar el cotejo.³⁸

Por su parte, son pocas todavía las evidencias localizadas acerca de la diseminación de las sonatas para piano mozartianas por España en las primeras décadas del siglo XIX, a diferencia de otros géneros para teclado de los que sí se han encontrado más referencias, como los conciertos³⁹ o los lotes de variaciones.⁴⁰ Hasta la fecha,

³⁷ Bertran, «Les trios à cordes», p. 189; en un anuncio del *Diario de Madrid*, 217 (3/8/1805), pp. 145-146, se publicita la venta de tres sonatas para piano y violín pertenecientes a la «obra segunda de Mozart»; véase Acker, *Música y danza*, p. 399. Asimismo, las tres últimas sonatas del opus 2 (KV 378-380) aparecen copiadas —solo la parte destinada al piano— en el tomo 9 de la colección analizada por Laura Cuervo (E-Mn, sig. M/2239); véase Cuervo, «Repertorio musical en nueve cuadernos», p. 256.

³⁸ Título diplomático de la edición publicada en Viena por Artaria como opus 2 (1781): *SIX SONATES / Pour le Clavecin, ou Pianoforte avec / l'accompagnement d'un Violon / Dediés / A Mademoiselle / IOSEPHE D'AURNHAMER / par / WOLFGANG AMADEE MOZART / Oeuvre II. / Publiés, et se vendent chez Artaria Comp. a Vienne* [RISM A/I: M 6492]. Contiene las sonatas para piano y violín KV 376, 296, 377, 378, 379 y 380. Título diplomático de la edición publicada en Viena por Artaria como opus 3 (1783): *DEUX SONATES / a quatre mains / SUR UN CLAVECIN ou PIANOFORTE / par / W. A. MOZART / Oeuvre 3me / Chez Artaria Compa. a Vienne* [RISM A/I: M 6678]. Contiene las sonatas a cuatro manos KV 381 y 358.

³⁹ Bertran, «Les trios à cordes», p. 189, menciona la circulación por Madrid de una colección que contiene los conciertos KV 413-415, editada por Artaria como opus 4. Una copia del KV 413 se preserva dentro del fondo musical asociado a los organistas de la Catedral de Ávila (E-Ast, sig. 6/43); véase Vicente, *Los organistas de la Catedral de Ávila*, pp. 80-81. Por su parte, un anuncio incluido en el *Diario de Madrid*, 68 (8/3/1808), p. 303, hace referencia a la venta de «9 conciertos [de piano] de Mozart»; véase Acker, *Música y danza*, p. 457.

⁴⁰ En primer lugar, es preciso destacar la difusión de una colección espuria atribuida a Mozart, titulada *Freut euch des Lebens* (C 26.07, K.3 Anh. 289a), de la que se han localizado hasta el mo-

únicamente es posible mencionar la interpretación de una «sonata para fortepiano», no identificada, en un concierto a beneficio de Agostina Lhoest celebrado en enero de 1797 en el teatro de los Caños del Peral,⁴¹ la conservación de los primeros movimientos de las sonatas KV 310, 311 y KV 331 en dos copias manuscritas preservadas en el fondo musical procedente del Convento de Santa Clara de Sevilla,⁴² así como un reducido número de anuncios

mento cuatro copias distintas: tomos 8 y 10 (E-Mn, sigs. M/2238 y M/2240) de la colección analizada por Laura Cuervo, una fuente en el archivo asociado con los organistas de la catedral abulense (E-Ast, sig. 6/24) y otra preservada en el Santuario de Aránzazu (E-AR, Ms. 937-1). Véanse respectivamente: Cuervo, «Repertorio musical en nueve cuadernos», pp. 255-256; Vicente, *Los organistas de la Catedral de Ávila*, p. 82; catálogo del antiguo archivo musical del Santuario de Aránzazu recuperado a partir de <<https://www.eresbil.eus/sites/arantzazu/es/2-0-mozart-wolfgang-amadeus/>> [consulta: 04/09/2022]. Asimismo, en un anuncio de la *Gaceta de Madrid* (4/6/1793), ya mencionado previamente en la nota 6, se publicita la venta de una arieta con doce variaciones para fortepiano (¿KV 179, 265, 353, 354, 500?), junto con el lote de doce variaciones para piano y violín «La Bergère Célimène». Carreras, «La recepción de la música alemana», p. 338, menciona la interpretación de un set de variaciones para piano, no identificado, en un concierto celebrado en Barcelona a finales de 1802. Por su parte, una colección de «doce variaciones de Mozart» para fortepiano (3/267) aparece referenciada en el inventario del año 1824 que recopila el archivo de música de la xv Condesa-Duquesa de Benavente; citado en Juan Pablo Fernández, «El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española» (tesis doctoral, 2 vol., Universidad de Granada, 2005), p. 104. Por último, se han localizado dos copias de las doce variaciones sobre la romanza «Je suis Lindor» (KV 354): la primera en el fondo musical asociado con los organistas de la Catedral de Ávila (E-Ast, sig. 6/151) —véase Vicente, *Los organistas de la Catedral de Ávila*, p. 81—, mientras que la segunda, conservada actualmente en la Biblioteca Nacional de España (E-Mn, MP/5917/8), perteneció a la biblioteca particular del músico salmantino Juan Carlos Borreguero, compañero y colaborador del propio Olivares en la Catedral de Salamanca y en la sección filarmónica de la Escuela de San Eloy.

⁴¹ Martínez, «El surgimiento del concierto público», p. 293.

⁴² Este fondo musical se preserva actualmente en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid; véase <<https://webs.ucm.es/BUCM/blogs/Foliocomplutense/12805.php>> [consulta: 04/09/2022]. Agradezco a José María Domínguez que me facilitara una reproducción de la sonata KV 311 (sig. CS-2-08-0977). Por su parte, los primeros movimientos de las sonatas KV 310 y KV 331 (este último incompleto) son copiados, junto con otras lecciones, directamente del método para piano de Louis Adam, fechado en 1804 (sig. CS-2-11-1087).

publicados en la prensa madrileña y barcelonesa que publicaban, en ocasiones de forma muy genérica, la venta de música para teclado de diversos autores, entre los que se menciona explícitamente a Mozart.⁴³ Ante la ausencia de información acerca de las fuentes que pudo emplear Olivares como modelo, en el caso de los movimientos procedentes de las sonatas para piano recurriré a las ediciones publicadas por la *Neue Mozart Ausgabe* para efectuar las correspondientes comparaciones.⁴⁴

3.2.1. Arreglos de movimientos completos: primeros movimientos de las sonatas KV 283, 309, 376 y 381

El verso basado en el primer movimiento de la sonata KV 283 aparece ubicado en primer lugar en una colección de seis versos largos destinados para la hora canónica de nona en el día de la Ascensión del Señor, fiesta móvil que tenía lugar cuarenta días después del Domingo de Resurrección.⁴⁵ En las catedrales españolas

de hispanoamericanas esta hora canónica se desarrollaba tradicionalmente con especial solemnidad y con amplio aparato musical por considerarse el momento preciso en el que Jesucristo subió al cielo.⁴⁶

El cotejo entre este verso y la edición de la *Neue Mozart Ausgabe* correspondiente a la sonata KV 283 ofrece los siguientes resultados. Desde el punto de vista formal, se puede constatar que el material de la sonata mozartiana proporciona, en buena medida, la estructura del verso de Olivares, si bien dicho planteamiento se encuentra desdibujado por la supresión de determinados pasajes *originales* y la adición de nuevo material. Más concretamente, los temas principales de la sonata son modificados en mayor o menor grado y la sección final del verso, compuesta *ex novo*, toma como base motivos extraídos de la pieza mozartiana. Todas estas modificaciones, comunes a otros arreglos realizados durante este mismo periodo cronológico, se describen a continuación de forma más precisa.⁴⁷

⁴³ Para los anuncios incluidos en la prensa madrileña, véase Acker, *Música y danza*, p. 412: 9/6/1806, n.º 170, p. 699; Acker, *Música y danza*, p. 447: 30/10/1807, n.º 305, pp. 525-6. En el caso de Barcelona, se han localizado dos anuncios integrados en el *Diario de Barcelona*, fechados respectivamente el 28 de noviembre de 1804 y el 28 de septiembre de 1806, que hacen referencia a la música para teclado de Mozart. El más tardío menciona de forma explícita la venta de «las varias sonatas para el fuerte-piano y la entera colección de las obras para el relatado instrumento de W. A. Mozart». Citado en Oriol Brugarolas, «El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercio» (tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2015), pp. 291-292.

⁴⁴ Wolfgang Plath y Wolfgang Rehm, eds., *Wolfgang Amadeus Mozart. Serie IX. Klaviermusik. Werkgruppe 25: Klaviersonaten. Band 1* (Kassel-Basel-London: Bärenreiter, 1986), pp. 48-51 (KV 283), pp. 60-66 (KV 284), pp. 84-89 (KV 309) y pp. 104-109 (KV 311); Wolfgang Plath y Wolfgang Rehm, eds., *Wolfgang Amadeus Mozart. Serie IX. Klaviermusik. Werkgruppe 25: Klaviersonaten. Band 2* (Kassel-Basel-London: Bärenreiter, 1986), pp. 2-6 (KV 330) <http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=2> [consulta: 04/09/2022].

⁴⁵ Dentro de esta misma colección es posible identificar otro préstamo de la música instrumental centroeuropea, ya que la sección inicial (*Adagio*) del verso 4 comienza con una reelaboración del tema principal del segundo movimiento del cuarteto Hob. III: 77 (opus 76 número 3) de Joseph Haydn. Para una explicación detallada de dicho préstamo, véase Santos, «Música orquestal en las catedrales españolas», pp. 248-249. Asimismo, Olivares también conoció de primera mano el *Stabat Mater* de Haydn (Hob. xxbis), puesto que su firma aparece en la portada de la fuente manuscrita conservada en la Catedral de Salamanca

que contiene esta obra (E-SA, sig. Cj. 5047 número 16); véase Montero, *Catálogo de los fondos musicales*, pp. 54 y 723.

⁴⁶ Joseph Chueca i Mezquita, *Asistencia de los fieles / al templo / en el día de la admirable / Ascensión del Señor, / i a la hora de nona: / contiene una sucinta idea / de esta festividad: la Nona i Misa tradu- / cidias; i algunas reflexiones sobre / el Evangelio. / Por el Dr. D. Joseph Chueca / i Mezquita. / Con licencia. / En Madrid, por Pantaleón Aznar: / Año 1787. / Se hallará en la Librería del Castillo, fren- / te las Gradas de S. Felipe el Real; i / en el Puesto de Manuel del Cerro, calle / de Alcalá* (Madrid: Pantaleón Aznar, 1787), pp. 6-7: «La hora del medio día [hora nona] se solemniza tan particularmente, por ser la misma en que nuestro Redentor subió á los cielos [...] ofrece para ello [la Iglesia] á esta hora en todos los Templos, al Eterno Padre, el más acepto sacrificio, i hace que sus Ministros estén incesantemente repitiendo las divinas alabanzas».

⁴⁷ En el Archivo Comarcal de la Segarra, en Cervera (Lérida), he localizado una colección manuscrita (E-CER, caja 27/7) que preserva dieciocho versos destinados para cuarteto o quinteto de cuerda (con dos violas) que están basados en obras de Angelo Maria Benincori (números 1 a 7), Ferdinand Dufresne (número 8), Leopold Aimon (números 9 a 12), Mozart (números 13 a 17) y Pleyel (número 18). En concreto, los versos desde el número 13 hasta el número 17 proceden de los movimientos lentos de los quintetos con dos violas KV 406 (número 13), KV 593 (número 14) y KV 614 (número 15), el cuarteto con piano KV 478 (número 16) y el quinteto con clarinete KV 581 (número 17). En todos los casos, estas adaptaciones presentan importantes supresiones respecto a las composiciones mozartianas originales, incluyendo únicamente, o bien el primer material temático junto con los materiales de cierre (versos basados en

En primer lugar, se comprueba la variación evidente de la melodía del primer grupo temático (P¹),⁴⁸ si bien es cierto que Olivares mantiene las notas de referencia y el planteamiento armónico de la sonata —este último con una figuración más estática—. Por todo ello, la vinculación del verso con esta sonata de Mozart permanece clara, como puede observarse en el siguiente Ejemplo 1:

Ejemplo 1. Comparación del primer grupo temático en la sonata KV 283 (cc. 1-16) y en el primer verso para la *Nona de la Ascensión* de Francisco Olivares (cc. 1-16). Elaboración propia.⁴⁹

En segundo lugar, la primera frase del segundo grupo temático (cc. 22-30) aparece transcrita de forma más fiel al original mozartiano (S^{1.1}, cc. 23-31), a pesar de que Olivares simplifica, de nuevo, el acompañamiento de la mano izquierda en la repetición, como evidencia el Ejemplo 2:

Ejemplo 2. Comparación del primer módulo del segundo grupo temático en la sonata KV 283 (cc. 23-31) y en el primer verso para la *Nona de la Ascensión* de Francisco Olivares (cc. 22-30).

Una vez presentada esta frase inicial del segundo bloque temático, se observan las mayores divergencias entre ambas composiciones, puesto que Olivares solo reutiliza, de forma variada, el material mozartiano ubicado entre los compases 31 y 34 (motivo inicial de S^{1.2}) y propone una nueva cadencia normativa de cuatro compases (cc. 30-39), suprimiendo el resto de la sección planteada por Mozart (cadencia y repetición acortada de S^{1.2}, S^{1.3} y C, cc. 35-43, 43-51 y 51-53):

KV 406, KV 593 y KV 478), o bien la recapitulación completa de los movimientos reutilizados (versos basados en KV 614 y KV 581). Agradezco a Lluís Bertran que me haya facilitado noticia sobre esta fuente.

⁴⁸ La nomenclatura analítica se toma prestada de James Hepokoski y Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata* (New York: Oxford University Press, 2006).

⁴⁹ Todos los ejemplos son de elaboración propia a no ser que se indique lo contrario.

Motivo reutilizado por Olivares en su verso

Material basado en motivo de cc. 31 y 32 de la sonata KV 283

Compás nuevo por Olivares

p Material basado en motivo de cc. 32-34 de la sonata KV 283

Inversión de los intervallos respecto al original

Cadencia normativa de nueva creación propuesta por Francisco Olivares

Ejemplos 3a/b. Recomposición del segundo bloque temático (cc. 31-53) en el primer verso para la *Nona de la Ascensión* de Francisco Olivares (cc. 30-39).
Imágenes procedentes de la *Neue Mozart Ausgabe* y de elaboración propia.

Esta última cadencia se yuxtapone con un pasaje basado enteramente en el material del desarrollo de la sonata construido sobre un pedal de la dominante principal (cc. 39-49 del verso = cc. 62-71 de la sonata), desechando Olivares la primera frase de carácter más melódico que Mozart introduce tras la doble barra (cc. 54-62). No obstante, el organista de la catedral salmantina no se limita a copiar este fragmento, sino que introduce algunos cambios al trasladarlo a su verso. Como puede comprobarse en el Ejemplo 4, el más evidente consiste en la adición de un compás en el enlace destinado a la mano derecha que desemboca en la vuelta del primer módulo temático:

The image displays three systems of musical notation comparing Mozart's Sonata KV 283 (top) and Francisco Olivares' 'Nona de la Ascensión de la Virgen' (middle and bottom). Each system consists of two staves: the upper staff for the right hand and the lower staff for the left hand. The first system shows measures 39-49 of Olivares' work, which correspond to measures 62-71 of Mozart's. The second system shows measures 50-58 of Olivares' work, corresponding to measures 72-80 of Mozart's. The third system shows measures 59-62 of Olivares' work, corresponding to measures 81-84 of Mozart's. In the third system, a red bracket highlights the first thematic block, and a vertical line marks the beginning of the recapitulation. Dynamic markings such as *f* and *p* are present throughout the score.

Ejemplo 4. Comparación del pedal de dominante previo a la recapitulación en la sonata KV 283 (cc. 62-72) y en el primer verso para la *Nona de la Ascensión de la Virgen* de Francisco Olivares (cc. 39-50).

Por su parte, la recapitulación de todos estos materiales en el verso (cc. 50-88) sigue las particularidades comentadas hasta el momento sin demasiadas modificaciones. Únicamente parece pertinente destacar que la repetición del primer módulo perteneciente al segundo grupo temático (S^{1.1}, cc. 75-78) se transporta una octava inferior, para no alcanzar, de este modo, el re³ y mi³ que propone Mozart en el pasaje equivalen-

te de la sonata (cc. 94-97).⁵⁰ Esta particularidad, que también justifica la variación textual en los compases 8 y 14 del primer bloque temático (véase Ejemplo 1) y la inversión interválica en los compases 34-35 (véase Ejemplo 3), viene determinada seguramente por la necesidad que tenía Olivares de ajustarse a la extensión de cuatro octavas —de do a do³— que presentan los dos teclados del órgano mayor de la Catedral de Salamanca, construido en 1744 por Pedro de Echevarría.⁵¹

Para finalizar, es preciso señalar que el aspecto más destacado de este cotejo se documenta en la sección final del verso (cc. 89-106). Olivares reutiliza los cinco primeros compases que conforman el pasaje sobre el pedal de dominante del desarrollo, previamente mencionado, y su motivo rítmico característico (silencio de corchea más tresillo de semicorcheas y dos corcheas) confrontándolos con una melodía gregoriana incluida en valores largos en el registro grave. Este canto llano se corresponde con la terminación de la fórmula salmódica gregoriana en octavo tono y, por consiguiente, con la *differentia* de la antifona *Videntibus illis*.⁵² Esta estrategia compositiva de incluir explícitamente el final de la fórmula salmódica correspondiente a esta antifona, propia de la hora nona del día de la Ascensión del Señor, es compartida por numerosos versos instrumentales del periodo estudiado —entre ellos los versos 2, 3 y 5 de esta misma colección—, posibilitando la translación del octavo tono salmódico dentro

⁵⁰ Para referirse a la altura de las notas se sigue el sistema empleado en la guía para presentación de propuestas de la serie Monumentos de la Música Española (p. 5). Véase este documento en: <https://www.imf.csic.es/files/ficheros/publicaciones/MME_Normas.pdf> [consulta: 04/09/2022].

⁵¹ Una descripción detallada de este órgano puede consultarse en Luis Dalda, «Los órganos de la Catedral de Salamanca. La evolución del órgano a través de los instrumentos conservados en la Catedral de Salamanca», en *La Catedral de Salamanca: de fortis a magna*, ed. Mariano Casas Hernández (Salamanca: Diputación de Salamanca, 2014), pp. 2105-2125: 2121-2125. Este tipo de ajustes motivados por la extensión de un determinado teclado también los documenta Vera, «The circulation of instrumental music», pp. 189-190, en su cotejo de una fuente conventual limeña que copia la sonata Hob. xvi: 22 de Joseph Haydn.

⁵² Véase Antonio Ventura Roel del Río, *Institucion Harmonica, / [...] Escrita / por Don Antonio Ventura Roel del Rio, / Prebendado, Maestro de Capilla de la misma Santa Iglesia / Cathedral de Mondoñedo. / Con Licencia. En Madrid: Por los Herederos de la Viuda de Juan / García Infanzón. Año de 1748* (Madrid: Por los Herederos de la Viuda de Juan García Infanzón, 1748), p. 100.

de los límites del sistema tonal (en este caso, comienzo en sol mayor y final sobre su dominante).⁵³

Material de la mano derecha basado en cc. 62-66 de la sonata K. 283

Notas graves enmarcadas en un círculo azul conforman la terminación de la entonación salmódica en octavo ton

Cadencia perfecta final sobre la dominante de sol mayor

Ejemplo 5. Sección final del primer verso para la *Nona de la Ascensión* de Francisco Olivares (cc. 89-106).

⁵³ Este mismo *cantus firmus* también se integra en la sección conclusiva de cuatro versos pertenecientes a dos juegos compuestos en 1798 y 1801 por Francisco Cabo, organista de la Catedral de Valencia desde 1796, y en los versos grandes números 4, 7 y 8 de un juego escrito en 1803 por Félix Máximo López, uno de los organistas de la Capilla Real. Véanse respectivamente: José Climent, ed., *Francisco Cabo (1768-1832). Versos, pasos y sonatas* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1991), pp. 77-91 y 149-163; Félix Máximo López, *8to tono / Versos de Nona / con un verso p^a el Himno de 1^o tono punto bajo / de Dn Felix Máximo López / orgia de la Rl Caplla de S. M. C. / Año 1803*. Véase E-Mn, sig. Mc/5285/20, pp. 6, 9-10, fuente manuscrita recuperada de <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000138304&page=1>> [consulta: 04/09/2022]. Asimismo, tres versos para bajón y órgano conservados en Zaragoza, dos de ellos compuestos por Ramón Ferreñac en 1791, y un verso para flauta y órgano compuesto en 1840 por Valeriano Lacruz, maestro en la Catedral de Segorbe entre 1832 y 1882, incluyen de nuevo este canto llano en la sección final. Véanse respectivamente: Antonio Ezquerro, *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada (conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón —con violines y/u órgano—, de La Seo y El Pilar de Zaragoza)*, Monumentos de la Música Española, 69 (Barcelona: CSIC, Institución Milà i Fontanals, Departamento de Musicología, 2004; reedición digital: Madrid, Editorial CSIC, 2018, <http://libros.csic.es/product_info.php?products_id=1278>), pp. 279-284, 285-288 y 289-293; y Santos, «Música orquestal en las catedrales españolas», pp. 232-234.

Asimismo, la inclusión de este canto llano permite plantear la función litúrgica que cumplieron estos versos, ya fuera como sustitutos de las antifonas —como argumenta Stephen Bonta al analizar fuentes organísticas italianas del siglo xvii, aunque centrándose en la hora de vísperas—⁵⁴ o como interludios ubicados entre la antifona y los salmos o cánticos posteriores, como atestiguan unos estatutos de la Catedral de Salamanca fechados en 1818.⁵⁵

Las dos piezas basadas en los primeros movimientos de las sonatas para piano y violín KV 376 y para piano KV 309 aparecen integradas, junto con otras dos composiciones, en la colección titulada *Tres Sonatas y un Rondó*, fechada en 1808. Si bien en la portada de este manuscrito se atribuye explícitamente toda la colección a Mozart, una consulta al catálogo de Ludwig Ritter von Köchel⁵⁶ permite confirmar que las dos últimas obras —*Sonata 3^a Adagio-All^o* en fa mayor (3v-5r) y *Rondo All^o* en do mayor (5r-5v)— son falsas atribuciones, presumiblemente composiciones del propio Francisco Olivares, puesto que no existen concordancias con la música recogida en dicho catálogo.

En este caso, la confrontación entre los dos movimientos arreglados y las ediciones que se toman como referencia proporcionan los siguientes resultados. En primer lugar, se observan cambios en la tesitura de determinados pasajes, lo cual viene motivado, como ya se comentó previamente al analizar el verso basado en la sonata KV 283, por la necesidad que tenía Olivares de ajustarse a la extensión de cuatro

⁵⁴ Stephen Bonta, «The Uses of the “Sonata da Chiesa”», *Journal of the American Musicological Society*, 22/1 (1969), pp. 54-84: 79-82.

⁵⁵ Estos estatutos, copiados a su vez de una reglamentación del año 1550, determinan que los músicos instrumentistas (denominados *ministriles*) tenían que tocar entre la antifona del *Magnificat* y el comienzo de este cántico en las primeras y segundas vísperas de las principales festividades, evidenciando, a pesar de su retórica conservadora, uno de los momentos donde podía integrarse la música instrumental durante los oficios divinos: «Ytem ordenamos que a las primeras y segundas vísperas de los días solemnes tañan los ministriles altos a la entrada de los caperos en el coro, y el primer verso del Himno, y en acabando la Antifona que se dice a la *Magnificat* antes que se comience [este cántico] tañan los dichos ministriles, y asimismo tañan al Deo Gratias». Véase E-SA, *Estatutos de la santa iglesia de Salamanca y reforma hecha en el año de 37*, Cajón 30, legajo 1, n^o 97, fol. 95v; resaltado en cursiva por el autor.

⁵⁶ Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, 6^a ed. (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1964).

octavas que presentan los dos teclados del órgano mayor de la catedral salmantina. Los siguientes Ejemplos 6 y 7 ilustran estos ajustes en cada uno de los dos movimientos:

The image shows two systems of musical notation. The first system is for 'Sonata Mozart' (KV 376) and the second is for 'Sonata Olivares'. Each system consists of a piano part (treble clef) and a bass part (bass clef). In the Olivares version, red boxes highlight the changes in the closing material of the recapitulation, showing a more condensed structure compared to the original Mozart score.

Ejemplo 6. Ajustes de tesitura en el material de cierre de la recapitulación en la sonata KV 376 (cc. 117-120) y en la sonata primera adaptada por Olivares (cc. 101-104).

The image shows two systems of musical notation. The first system is for 'Sonata Mozart' (KV 309) and the second is for 'Sonata Olivares'. Each system consists of a piano part (treble clef) and a bass part (bass clef). In the Olivares version, red boxes highlight the changes in the transition material of the exposition, showing a more condensed structure compared to the original Mozart score. Dynamics markings like 'p' and 'f' are visible.

Ejemplo 7. Ajustes de tesitura en el material de transición de la exposición en la sonata KV 309 (cc. 21-30) y en la sonata segunda adaptada por Olivares (cc. 21-30).

Un segundo recurso utilizado para elaborar estas adaptaciones es la supresión y/o modificación de determinados compases, especialmente en las secciones del desarrollo y de la recapitulación.⁵⁷ Una comparación entre el número total de compases de cada uno de los dos movimientos corrobora una evidente reducción en los arreglos propuestos por Olivares.⁵⁸ En la pieza basada en la sonata para piano y violín KV 376, los pasajes que el organista salmantino suele eliminar son aquellos en los que el violín actúa como protagonista (cc. 40-43, 65₃-68₂, 70, 109-116 de la sonata mozartiana), aspecto que resulta lógico ya que la adaptación está destinada exclusivamente para el órgano. Sin embargo, en la versión de la sonata para piano KV 309, las motivaciones para

⁵⁷ Este mismo procedimiento lo documenta Alma Espinosa en su estudio sobre las sonatas de Félix Máximo López que están basadas en sinfonías de Joseph Haydn; véase Espinosa, «Félix Máximo López», p. 139: «After the statement of the opening theme, López usually condenses the rest of the first theme group—and often the transition, and second theme and closing theme groups as well. He also tends to cut the length of developments and recapitulations drastically» [Después de la presentación del tema de apertura, López suele condensar el resto del primer grupo temático —y, a menudo, la transición, y también el segundo tema y los grupos temáticos de cierre. También tiende a reducir drásticamente la longitud de los desarrollos y las recapitulaciones]

⁵⁸ El primer movimiento de la sonata KV 376 presenta un total de 120 compases: exposición (47 cc.), desarrollo (26 cc.) y recapitulación (47 cc.). Por su parte, la versión modificada por Olivares se reduce a 104 compases: exposición (43 cc.), desarrollo (22 cc.) y recapitulación (39 cc.). Lo mismo ocurre al comparar el primer movimiento de la sonata KV 309. La edición de la *Neue Mozart Ausgabe* contiene un total de 155 compases: exposición (58 cc.), desarrollo (35 cc.) y recapitulación (62 cc.). Sin embargo, la versión propuesta por Olivares se reduce a 142 compases: exposición (57 cc.), desarrollo (31 cc.) y recapitulación (54 cc.). En otra sonata de Francisco Olivares, que, en realidad, es una adaptación del primer movimiento del trío para piano, violín y violonchelo B. 474 de Ignace Pleyel (E-Mn, sig. Mp/3172/2), este mismo procedimiento se emplea hasta el extremo de suprimir 52 compases de la obra preexistente: de los 192 compases que presenta el primer movimiento de este trío de Pleyel se pasa a los 140 de la sonata arreglada por Olivares. Esta última fuente puede consultarse en <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000174911&page=1>> [consulta: 04/09/2022]. Por último, Olivares también suprime un total de 30 compases en la adaptación para órgano que realiza de la abertura de la ópera *Le calife de Bagdad* (1800) de Adrien Boieldieu (E-Mn, sig. MP/5928/19, fols. 4v-6v): 215 compases del arreglo frente a los 245 de la versión orquestal original.

eliminar pasajes (cc. 33, 71-72, 89, 93, 127-132 y 152-154 de la sonata mozartiana) resultan menos evidentes, puesto que ¿qué necesidad tenía Olivares de modificar una obra compuesta para el mismo medio en el que él escribe? Nicholas Cook aporta una sencilla explicación al analizar las transformaciones que incluye Francesco Geminiani (1687-1762) en el segundo movimiento de la sonata opus 5 nº 9 de Arcangelo Corelli, vinculando ambas versiones con el concepto de *alternativity*: las dos propuestas son diferentes, pero igual de válidas.⁵⁹ Quizá en este mismo sentido es como podría entenderse la versión *reducida* que plantea Olivares. Uno de los pocos ejemplos de este movimiento en los que se puede argüir una posible razón que justifique este tipo de cambios corresponde con el inicio del segundo bloque temático de la recapitulación (S^{1.1}, cc. 127-136). Como puede observarse en el Ejemplo 8, parece probable que Olivares suprimiera la primera semifrase de dicho tema (cc. 127-132) en su adaptación (cc. 122-126) para no subvertir el rol tradicional asignado a cada una de las dos manos que sí propone Mozart (mano izquierda con la melodía y mano derecha realizando el acompañamiento). Para reforzar esta posible justificación, se comprueba que Olivares sí copia ambas semifrases, aunque variándolas textualmente, en la exposición de su arreglo (cc. 33-41),

ya que en la sonata de Mozart el material melódico se asigna exclusivamente a la mano derecha (cc. 33-42).

En rojo se señalan los compases suprimidos en la versión de Olivares

Sonata Mozart

Sonata Olivares

Olivares solo incluye la segunda semifrase, variando ligeramente la melodía

Sonata Mozart

Sonata Olivares

Sonata Mozart

Sonata Olivares

Ejemplo 8. Supresión y transformación melódica del inicio del segundo grupo temático en la recapitulación de la sonata KV 309 (cc. 127-137) y en la sonata segunda adaptada por Olivares (cc. 122-127).

Esta fuente manuscrita aparece firmada en su portada por Juan Carlos Borreguero, compañero de Olivares en la catedral salmantina. Se tiene constancia de que este músico reunió una notable colección de composiciones europeas —tanto instrumentales (de teclado y camerísticas) como operísticas— de autores tan variados como Joseph Haydn, Ignace Pleyel, Gioacchino Rossini, Domenico Cimarosa o el propio Mozart, entre otros. Según afirman Claudio Calles y Josefa Montero, es posible que estas composiciones propiedad de Borreguero se escuchasen en ámbitos laicos como podían ser las academias celebradas en la Escuela de San Eloy,⁶⁰ donde este músico fue profesor entre finales de

⁵⁹ Cook, «At the Borders of Musical Identity», pp. 166-167: «Here, in short, we cannot think of Geminiani's version as a performing version of Corelli's; Corelli's original is just as suitable for performance, in a way that the slow movements from Op. 5 are not. *What, then, is the point of Geminiani's changes?* Presumably *the point is simply that the new version is different from the old one* so that, as Marx puts it, it gives the listener "the thrill of the new, the not yet experienced, which he expected even from a performance of older music". [...] We are dealing with a much simpler principle, though one which (as we shall see) creates its own problems for music theory: *the principle of alternativity, or that one thing will do as well as another*» [Aquí, en definitiva, no podemos pensar en la versión de Geminiani como una versión práctica de la de Corelli; el original de Corelli es igualmente adecuado para la interpretación, de una forma que los movimientos lentos de la Op. 5 no lo son. *Entonces, ¿cuál es el motivo de los cambios de Geminiani?* Presumiblemente, *el motivo es simplemente que la nueva versión es diferente de la antigua*, de modo que, como dice Marx, le da al oyente "la emoción de lo nuevo, de lo que aún no ha experimentado, que él esperaba incluso de una interpretación de música más antigua". [...] Se trata de un principio mucho más simple, aunque uno que (como veremos) crea sus propios problemas para la teoría musical: *el principio de alternativity, o que una cosa funcionará tan bien como otra*]. Resaltado en cursiva por el autor.

⁶⁰ Calles y Montero, «José Carlos Borreguero», pp. 686-687. En la Biblioteca Nacional de España se conservan otros tres manuscritos vinculados con Olivares que incluyen la firma de Borreguero: en primer lugar, la adaptación del primer movimiento del trío para piano, violín y violonchelo B. 474 de Ignace Pleyel, ya mencionada previamente en la nota a pie número 58, en la que además una segunda mano (¿el propio Borreguero?) copia

1838 y mediados de 1840, junto con Olivares.⁶¹ Sin embargo, el hecho de que este cuaderno con piezas de Mozart estuviese destinado explícitamente para órgano —en concreto, el órgano mayor de la catedral salmantina— sugiere que estas composiciones se concibieron, o bien para su interpretación en el ámbito litúrgico, o bien para su empleo como recursos didácticos. En primer lugar, dos ceremoniales de la Catedral de Salamanca, fechados respectivamente en 1762 y 1818, revelan las distintas ceremonias en las que tenían que tocar los organistas, entre las que destacan las visperas y las misas de las festividades más solemnes.⁶² No se puede descartar que durante estas últimas los organistas interpretasen piezas independientes en determinados momentos como el gradual,⁶³ el ofertorio o la elevación, como ya indicaba Francisco Valls en su tratado de composición fechado en torno a 1740 o como ejemplifican los repertorios destinados para el ofertorio compuestos entre las décadas de 1780 y 1790 en la Catedral de Málaga.⁶⁴ Por su

y arregla para teclado el segundo y tercer movimientos del concierto para violín B. 103 de Pleyel (fols. 3r-5r); en segundo lugar, la fuente que contiene el arreglo efectuado por Olivares de la obertura de *Le calife de Bagdad* (1800) de Adrien Boieldieu, también referenciada anteriormente en la nota a pie número 58; y, por último, una de las copias de la escena de Abradates y Panthea, compuesta por Olivares en 1817 y dedicada a Fernando VII (E-Mn, sig. MP/3176/8). Esta última fuente puede consultarse en <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000078360&page=1>> [consulta: 04/09/2022]. Asimismo, la fuente salmantina que preserva el *Requiem* mozartiano, conservada actualmente en la catedral, fue copiada también por Borreguero, como se explica en Marín, *Poder y gloria* (en prensa).

⁶¹ Calles & Montero, «José Carlos Borreguero», p. 653.

⁶² E-SA, Cajón 30, legajo 1, número 88, p. 60. La misma información también puede consultarse en: E-SA, *Estatutos de la santa iglesia de Salamanca y reforma hecha en el año de 37*, Cajón 30, legajo 1, número 97, 97v-98r.

⁶³ Los ceremoniales de 1762 y 1818 mencionan explícitamente la obligación del organista de tocar «después de la gloria de la misa» en la festividad del Sábado Santo; véase E-SA, Cajón 30, legajo 1, n.º 88, p. 60.

⁶⁴ Francisco Valls, *MAPA / ARMÓNICO PRÁCTICO [...] / ESCRIVIOLE / El Rdo Francisco Valls Presbítero, y / Maestro de Capilla jubilado de / la Santa Iglesia de / Barcelona*. [c. 1742], fol. 229r: «En los Graduales, Ofertorios, y Elevacion de el SS^{mo} Sacra^o podrá [el organista] tocar de Phantasia lo que quisiere; mas al alzar procure que la música sea Pathetica, pausada, y devota; porque no distraiga al celebrante, ni a los que asisten a tan alto sacrificio». Las composiciones instrumentales que requieren la participación obligada de un órgano, destinadas para el ofertorio y conservadas en la Catedral de Málaga, aparecen recogidas en

parte, la vertiente didáctica de estas sonatas se puede plantear a partir de una afirmación de Martín Sánchez Allú, ya que, en la nota necrológica que redacta sobre Olivares, este músico indica la funcionalidad de muchas de las composiciones organísticas de su maestro: «Toda su vida fue muy laborioso; los ratos que le dejaban sus muchas ocupaciones, los empleaba en *componer versos* por todos los ocho tonos del canto llano (largos y cortos), y *sonatas, adagios y allegros para sus discípulos*.»⁶⁵ Como podrá comprobarse a continuación, esta afirmación viene corroborada por el contenido que presenta una fuente de carácter pedagógico titulada *Quaderno para Principiar Órgano*, fechada por la Biblioteca Nacional de España en el año 1820.

El manuscrito *Quaderno para Principiar Órgano* (1820) está conformado por diversos tipos de piezas, las cuales se organizan mediante un aumento progresivo de la dificultad. En primer lugar, se encuentran cinco ejercicios de escalas para estudiar las digitaciones básicas en la tonalidad de do mayor (fol. 1r-1v). Posteriormente, se incluyen seis minuetos de sencilla factura que se pueden agrupar de tres en tres tomando como referencia la secuencia de tonalidades en las que están escritos (do mayor - sol mayor - do mayor) (fols. 1v-3r). Más adelante, Olivares introduce dos *allegros* de sonata junto con dos rondós. Todas estas piezas, excepto una, siguen manteniendo la tonalidad de do mayor (fols. 3v-8r). La segunda de estas sonatas, la única de esta sección escrita en sol mayor, está atribuida a un músico apellidado Varrera. La factura artística de esta pieza, que presenta un esquema de forma binaria y una escritura poco articulada, evidencia un estilo diferente al que presentan las sonatas del propio

Antonio Martín Moreno, ed., *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*, 2 vols. (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003), vol. 1, pp. 115-117, y vol. 2, pp. 679-680 y 796-798. Para una visión de conjunto acerca de la interpretación de la música instrumental durante la liturgia en las instituciones religiosas españolas, véanse: Francisco Javier Garbayo, «La viola y su música en la Catedral de Santiago entre el barroco y el clasicismo» (tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 1995), vol. I, pp. 26-52; Francisco Javier Garbayo, «Música instrumental y liturgia en las catedrales españolas en tiempos de barroco», *Quintana*, 1 (2002), pp. 211-224; Francisco Javier Garbayo, «Documentación sobre capillas de ministriles y orquestas catedralicias: hacia una música “quasi profana” en la liturgia de las catedrales», *Memoria ecclesiae*, 31 (2008), pp. 341-368; y Santos, «Música orquestal en las catedrales españolas», pp. 129-182.

⁶⁵ Sánchez Allú, «Biografía de D. Francisco José Olivares», p. 372; resaltado en cursiva por el autor.

Olivares, cuyos temas aparecen más perfilados y siguen, en cierta medida, el modelo formal tipo 3 descrito por Hepokoski y Darcy.⁶⁶ No se puede descartar que Olivares la tomara prestada de un organista llamado José Barrera, quien, según explica Allú, fue su maestro de órgano en la Catedral de Cuenca.⁶⁷ En la sección central de este cuaderno se copian cinco lotes conformados por seis versos breves más sus fabordones, ordenados como es normativo por sus respectivos tonos salmódicos (fols. 8r-12v). Estas piezas se destinan explícitamente para las vísperas y las misas —aparecen tituladas como «Versos de 1º tono pª Vísperas y Misas de Dª Fran^{co} Olivares»—, que, como he comentado previamente, eran algunas de las ceremonias principales en las que tenían que participar los organistas de la catedral salmantina a lo largo del año litúrgico. Por último, se añaden otros tres allegros de sonata (fols. 13r-17r), que siguen una disposición tonal por quintas descendentes (sol mayor - do mayor - fa mayor), entre los que se encuentra el que está basado en el primer movimiento de la sonata para cuatro manos KV 381.⁶⁸

⁶⁶ Hepokoski y Darcy, *Elements of Sonata Theory*, p. 17.

⁶⁷ Sánchez Allú, «Biografía de D. Francisco José Olivares», p. 371: «En 1793, no pudiendo disfrutar por mas tiempo la beca de número, salió del colegio, no sin haberle dado el cabildo una plaza de acólito en la misma iglesia, con el fin de que continuase sus estudios de composición con el referido Sr. Aranaz y los de órgano con D. José Barrera, organista principal entonces de aquella catedral». A pesar de esta información, los estudios actuales sobre los organistas de la Catedral de Cuenca durante este periodo no mencionan a ningún José Barrera como organista principal desde 1793 en adelante. Los organistas activos en torno a esta fecha son: Juan Manuel del Barrio (primer organista desde 1753 hasta su muerte en 1794), Alfonso Humana (segundo organista desde 1782 a 1795 y primero desde 1795 hasta 1804) y Fernando Gil de Úbeda (segundo organista desde 1795); véase Cabañas Alamán, «Música para instrumentos de tecla», p. 27. El único José Barrera que aparece vinculado como organista a la Catedral de Cuenca es el autor de los ofertorios para órgano y orquesta conservados en la Catedral de Málaga, ya que antes de su llegada a esta última institución sirvió como organista segundo durante casi treinta años en la seo conquense (entre 1753 y 1782); véase Antonio Tomás del Pino, ed., *José Barrera (1729-1788). Conciertos de órgano* (Fundación Gustavo Bueno, Ars Hispana, 2013), p. 2.

⁶⁸ En los tres últimos folios del *Quaderno para Principiar Órgano* aparecen copiadas por la misma mano que elabora el resto del documento tres piezas vocales en italiano —dos de ellas denominadas «Canzonetas italianas» (fols. 17v-18r) y la restante «Veneziana» (fol. 18v)—, una pieza vocal en castellano titulada «El Amante tímido» (fol. 18r) y el inicio inconclu-

El tipo de sonatas incluidas en el *Quaderno para Principiar Órgano*, escritas en un único movimiento rápido —que, como se ha podido comprobar, es el más habitual en el corpus conservado de Francisco Olivares—, permite sugerir la posible vinculación de estas composiciones con la liturgia. Además de estar ajustadas para un órgano catedralicio específico, estas sonatas también se pueden equiparar a numerosos repertorios instrumentales compuestos en un movimiento destinados para las ceremonias religiosas de distintas instituciones europeas y españolas.⁶⁹ Asimismo, si se parte de que este documento pedagógico está concebido para dotar a los posibles alumnos de las habilidades, destrezas y tipos de composiciones más habituales que requeriría su labor cotidiana —como ejemplifican los cinco lotes de versos—, se hace patente la funcionalidad que podrían cumplir estas sonatas.

Centrando la atención en el movimiento adaptado de la sonata para cuatro manos KV 381, el primer aspecto que merece la pena destacar de este arreglo, además de su simplificación evidente en cuanto al número de ejecutantes, es su transposición en do mayor frente al re mayor de la sonata original mozartiana. En sintonía con lo que ocurre en las dos fuentes examinadas con anterioridad, este cambio de tonalidad viene determinado por la necesidad de ajustarse a la extensión de los teclados del órgano mayor de la catedral salmantina, ya que, de nuevo, Oliva-

so de una contradanza (fol. 20r), de las que se desconoce, por el momento, su funcionalidad. El acompañamiento de acordes desplegados, escrito en clave de sol y sin bajar del mi que aparece en la segunda *canzoneta*, la pieza en castellano y la *veneziana* quizá está concebido para su interpretación en una guitarra.

⁶⁹ Una recopilación y análisis de repertorios instrumentales vinculados explícitamente con la liturgia aparece en Santos, «Música orquestal en las catedrales españolas», pp. 92-95 y 138-159. Las diecisiete sonatas de iglesia (*Kirchensonaten*) compuestas por Mozart entre c. 1772 y 1780 para las misas de las principales festividades en la Catedral de Salzburgo constituyen un ejemplo paradigmático de este tipo de composiciones. Por su parte, algunos teóricos dieciochescos como Johann Scheibe o Johann Abraham Peter Schulz, al diferenciar los tipos de sinfonías en base a su función social, afirman que las *church symphonies* ('sinfonías para la iglesia') estaban compuestas habitualmente en uno o dos movimientos; véase Mary Sue Morrow, «Eighteenth-Century Viewpoints», en *The Symphonic repertoire, vol 1: The Eighteenth-Century Symphony*, ed. Mary Sue Morrow y Bathia Churgin (Bloomington: Indiana University Press, 2012), p. 51.

res en ningún caso supera las cuatro octavas que abarcan dichos teclados. Esta estrategia de cambiar la tonalidad para posibilitar la interpretación de determinadas composiciones en instrumentos específicos también la documenta Alma Espinosa en su estudio sobre las sonatas de Félix Máximo López que están basadas en sinfonías de Joseph Haydn.⁷⁰ El resultado de la comparación entre este arreglo de Olivares y la edición opus 3 de Artaria muestra las mismas conclusiones que en los casos anteriores, si bien las transformaciones se circunscriben preferentemente al segundo bloque temático de la sonata: así, se localizan cambios textuales tanto en la melodía como en el acompañamiento —en concreto, inversión de intervalos, presencia de nuevas figuraciones en el acompañamiento, cambio de notas por otras pertenecientes al mismo acorde en determinados compases, mínimas variaciones rítmicas—, se introducen ligeras variantes armónicas y se suprimen determinados compases, aunque este último procedimiento se observa en menor medida que en los casos descritos previamente.⁷¹ Todas estas modificaciones pueden comprobarse en el siguiente Ejemplo 9:

The image shows a musical score comparison between two versions of a sonata. It is organized into three systems, each with four staves: Piano (Sonata and Olivares), Piano (Sonata and Olivares), and Sonata and Olivares. The score includes various annotations: 'Nuevas figuraciones en el acompañamiento' (New figurations in the accompaniment) in the first system; 'Cambio de notas por otras pertenecientes al mismo acorde' (Change of notes for others belonging to the same chord) in the second system; 'Supresión de este compás en el arreglo' (Suppression of this measure in the arrangement) in the second system; 'Variantes armónicas' (Harmonic variants) and 'Variaciones rítmicas' (Rhythmic variations) in the third system; and 'Inversión de intervalos' (Interval inversion) in the fourth system.

Ejemplo 9. Transformación del segundo grupo temático en la sonata KV 381 (cc. 14-30) y en la sonata adaptada por Olivares (cc. 14-29).

⁷⁰ Este cambio de tonalidad ocurre en una sonata en do mayor de Félix Máximo López (E 257) que toma como modelo la sinfonía en re mayor Hob. 1: 75 del maestro austriaco. Espinosa, «Félix Máximo López», pp. 143 y 147: «One is immediately struck by the discrepancy of key between sonata and model; this is the only one of the López-Haydn sonatas that is set in a new key. It is reasonable to assume that López made the change in order to “fit” the keyboard versión to the instrument he had at hand. But what instrument might that have been? The highest pitch in the sonata is d3; had López retained the original key of D Major, it would be e3. By transposing, he clearly has made this sonata playable on the Chapel organ». [Uno se sorprende de inmediato por la discrepancia de tonalidad entre la sonata y el modelo; esta es la única de las sonatas de López-Haydn que está en una tonalidad nueva. Es razonable suponer que López hizo el cambio para «ajustar» la versión del teclado al instrumento que tenía a mano. Pero, ¿qué instrumento podría haber sido ese? La nota más aguda de la sonata es d3; si López hubiera conservado la tonalidad original de Re mayor, sería e3. Al transponer, claramente ha hecho que esta sonata se pueda tocar en el órgano de la capilla].

⁷¹ Frente a los 16 y 13 compases eliminados por Olivares en sus versiones de las sonatas KV 376 y 309, en esta adaptación del primer movimiento de la sonata KV 381 solo suprime cuatro. El movimiento mozartiano presenta un total de 95 compases: exposición (30 cc.), desarrollo (21 cc.) y recapitulación (44 cc.). Por su parte, la versión modificada por Olivares se reduce a 91 compases: exposición (29 cc.), desarrollo (21 cc.) y recapitulación (41 cc.).

⁷² E-Mn, sig. MP/4038/7, fols. 6v-7r (arreglo sonata KV 381) y fols. 8v-9r (sonata en sol mayor atribuida a Olivares).

⁷³ E-Mn, sig. MP/4038/7, fols. 7v-8r.

con él, puesto que el propio Borreguero permanecía como mozo de coro interno en el colegio de la catedral salmantina, del que Olivares era rector y administrador desde 1803;⁷⁴ en segundo lugar, este arreglo se copia entremedias de dos piezas vinculadas con Olivares y, por último, en esta adaptación se emplean los mismos recursos que en los restantes ejemplos asociados explícitamente con este organista. Por todo ello, podría proponerse que este cuaderno fue elaborado por Borreguero, quizá a instancias de Olivares, como un documento de estudio personal.⁷⁵

3.2.2. *Materiales prestados en composiciones de nueva creación: pasajes extraídos de las sonatas KV 284, 311 y 330*

Una vez presentadas las adaptaciones de movimientos completos, en este apartado se analiza cómo Francisco Olivares toma prestados fragmentos procedentes de otras tres sonatas para piano de Mozart para incorporarlos dentro de dos de sus composiciones. En todos los casos, la integración de estos pasajes mozartianos en las piezas del organista salmantino es lo suficientemente reconocible para poder establecer la conexión, a pesar de que, en ocasiones, pueden apreciarse ligeras variaciones textuales. Además, estas vinculaciones se ven favorecidas por el hecho de que Olivares reutiliza estos pasajes con la misma función que cumplían en las sonatas de origen.⁷⁶

De este modo, en la primera de las tres sonatas incluida en un manuscrito titulado *Colección de Varias Sonatas para Órgano y Forte Piano*, conservado tanto en la Biblioteca Nacional de España como en el archivo del Monasterio de Santo Tomás de Ávila, he identificado pasajes extraídos de los primeros movimientos de las sonatas KV 284 y 311. Al igual que en el caso de la sonata KV 381, Olivares transporta los pasajes originales en re mayor para incluirlos en su propia sonata que está escrita en do mayor. Pero, en esta ocasión, no es posible asegurar que este cambio de tonalidad venga motivado por la necesidad de ajustarse a la tesitura de cuatro octavas que le marcaba el órgano mayor de la catedral salmantina, debido tanto a la temprana datación que propone la Biblioteca Nacional de España para esta fuente (1800) como, sobre todo, a la indefinición organológica plasmada en el título.⁷⁷

El primer pasaje copiado por Olivares, extraído de la sonata KV 284, es una progresión descendente que desemboca en el pedal de dominante de dos compases previo al inicio de la recapitulación (cc. 66-69). Olivares lo emplea sin cambios y con la misma función en su sonata (cc. 64-67), si bien su propio enlace sobre el pedal de dominante se prolonga un compás más que el de Mozart, como puede comprobarse en el siguiente Ejemplo 10:

⁷⁴ Calles y Montero, «José Carlos Borreguero», pp. 637-638.

⁷⁵ El tipo de repertorio incluido en este manuscrito no difiere demasiado del que aparece copiado en el *Quaderno para Principiar Órgano* o del que, según Allú, Olivares componía para sus discípulos: exceptuando una sonata completa para pianoforte con acompañamiento de violín, compuesta por Ignace Pleyel (B. 573), el cuaderno está conformado por dos valsos/minuetos, tres sonatas en un movimiento (los dos movimientos arreglados de Mozart y la sonata atribuida a Olivares en sol mayor) y cuatro versos largos en octavo tono para las vísperas de primera clase.

⁷⁶ Esta misma práctica se documenta en dos sinfonías compuestas por José Castel (1737-1807) —maestro de capilla de la Colegiata y, posteriormente, Catedral de Tudela entre 1773 y 1807—, quien tomó prestados pasajes procedentes de los primeros movimientos de las sinfonías opus 12 números 2 y 6 de François-Joseph Gossec. Véase una explicación de este caso concreto en Santos, «Música orquestal en las catedrales españolas», pp. 302-306.

⁷⁷ La primera sonata sí se limita a las cuatro octavas que presentan los teclados del órgano mayor de la catedral salmantina, pero en varios compases de la segunda (cc. 19, 28, 104 y 113) se alcanza un re3 que este instrumento no podría proporcionar. Por su parte, y a diferencia del manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, la fuente conservada en el Monasterio de Santo Tomás de Ávila (E-Ast, sig. 6/42) indica explícitamente que son sonatas destinadas para órgano; véase Vicente, *Los organistas de la Catedral de Ávila*, pp. 131-132.

Ejemplo 10. Integración de la progresión descendente ubicada al final del desarrollo en la sonata KV 284 (cc. 66-72) dentro de la sonata compuesta por Olivares (cc. 64-71).

Asimismo, Olivares reutiliza los materiales de cierre de las sonatas KV 284 (cc. 126-127) y KV 311 (cc. 109-112) para concluir esta misma sonata (cc. 110-116). El penúltimo compás de la KV 284 lo incluye con un mínimo cambio de notas en sus dos primeros pulsos —do³-sol²-mi² (1-5-3) en lugar del re²-fa^{#1}-re¹ (1-3-1) de Mozart—. Esta modificación no invalida esta concordancia, ya que, además de reutilizar previamente un fragmento extraído del desarrollo de esta sonata, el resto del pasaje es idéntico (véase recuadro rojo, cc. 126-127, del Ejemplo 11). Por su parte, los dos compases finales de la sonata KV 311 sí sufren una mayor transformación en la pieza de Olivares, debido a que se invierten los intervalos —de las sextas propuestas por Mozart se pasa a décimas—, se añaden notas de adorno y una cadencia rota sobre el sexto grado que no aparecen en la sonata tomada como modelo y se repite el penúltimo compás modificado para proponer, ahora sí, el cierre sobre el acorde de tónica (véase recuadro azul, cc. 109-112, del Ejemplo 11). A pesar de esta evidente modificación, es posible mantener el vínculo entre ambas obras, ya que los dos compases previos se mantienen sin cambios.⁷⁸

⁷⁸ Olivares presenta este mismo material al final de la exposición de su sonata (cc. 40-46). Es decir, copia ambas veces la cadencia rota sobre el sexto grado que Mozart propone en

Ejemplos 11a/b/c. Integración de los materiales de cierre de las sonatas KV 311 (color azul, cc. 109-112) y KV 284 (color rojo, cc. 126-127) dentro de la sonata compuesta por Olivares (cc. 110-116). Imágenes procedentes de la *Neue Mozart Ausgabe* y de elaboración propia.

Un último ejemplo que ilustra esta práctica de reutilizar materiales preexistentes en una nueva composición lo he documentado en un verso para dos órganos conservado en la Catedral de Cuenca. A diferencia de las obras analizadas hasta el momento, esta pieza está concebida para su interpretación en los órganos gemelos de dicha institución, construidos entre 1768 y 1770 por el organero Julián de la Orden (¿-1794). Así lo atestiguan diversos indicios: la presencia de Olivares en Cuenca en el año 1807 —fecha de composición de este verso— para visitar a su maestro Pedro de Aranaz,⁷⁹ la conservación de esta obra en el archivo de la catedral conquense y la concepción de este verso para una pareja de órganos que pudieran tocarse simultáneamente, como ocurre en esta institución. En este verso se reutiliza el inicio del segundo grupo temático perteneciente al primer movimiento de la sonata KV 330: concretamente, la segunda semifrase del primer módulo (S^{1.1}, cc. 23-25) junto al primer compás

la recapitulación (c. 110), a diferencia del propio compositor salzburgués que en el antepenúltimo compás de su exposición introduce una cadencia perfecta (c. 37).

⁷⁹ Montero, *Catálogo de los fondos musicales*, p. 52.

del segundo (S^{1,2}, c. 26). A pesar de que Olivares no sigue un esquema de sonata en este verso, mantiene la función que este pasaje cumplía en la obra original, puesto que ubica dicho material mozartiano a la manera de un segundo bloque temático normativo (cc. 16-21): es decir, esta frase aparece después de una articulación firme de la semicadencia precedente —el equivalente de una media cesura (cc. 15)—, presenta una reducción de la textura y un carácter preferentemente *cantabile* en una sonoridad más suave, ya que está destinada exclusivamente para el teclado de cadereta del órgano primero.⁸⁰ Por su parte, la

cita de este pasaje conlleva mínimas intervenciones que se limitan a ajustar el valor de las notas al doble de su valor *original* —se pasa del 2/4 mozartiano a un compás de compasillo—, a simplificar y homogeneizar la melodía y el acompañamiento y a reorganizar la estructura interna de las frases —de una semifrase que se yuxtapone con el comienzo de otro módulo, en el caso de la sonata de Mozart, se pasa a un tema asimétrico de seis compases cuyos dos últimos compases son idénticos al tercero y cuarto (2+4), en el verso de Olivares—. Todas estas transformaciones se pueden observar en el siguiente Ejemplo 12:

The image displays a musical score for two organs, labeled 'Organo I Verso Olivares' and 'Organo II Verso Olivares'. It consists of four systems of staves. The first system shows the original Mozart material (measures 19-22) and the beginning of the new arrangement (measures 23-26) in red. The second system shows the arrangement for Organ I (Verso/Olivares) and Organ II (Verso/Olivares). The third system shows the arrangement for Organ I (Verso/Olivares) and Organ II (Verso/Olivares), with a red box highlighting the 'Cadereta' section. The fourth system shows the arrangement for Organ I (Verso/Olivares) and Organ II (Verso/Olivares), with a red box highlighting the 'Semicadencia entendida como media cesura' section.

Ejemplos 12a/b. Integración del inicio del segundo grupo temático de la sonata KV 330 (cc. 23-26) dentro del verso para dos órganos compuesto en 1807 por Olivares (cc. 16-21). Imágenes procedentes de la *Neue Mozart Ausgabe* y de elaboración propia.

⁸⁰ Hepokoski y Darcy, *Elements of Sonata Theory*, p. 131: «Although both *piano* and *forte* S-themes are options within the late-eighteenth and early-nineteenth-century style, the former is the more common choice. S is usually introduced as a reduction of sonic forces, a drop to a *piano* dynamic after the preceding TR, which had maintained or gained intensity through the MC».

[Aunque tanto los temas S en *piano* como *forte* son opciones dentro del estilo de finales del siglo XVIII y principios del XIX, el primero es la opción más común. S generalmente se presenta como una reducción de las fuerzas sónicas, una caída a una dinámica de *piano* después del TR anterior, que había mantenido o ganado intensidad a través del MC].

4. CONCLUSIONES

El presente caso de estudio permite ampliar el conocimiento existente sobre la recepción de la música para teclado de Mozart en España durante las primeras décadas del siglo XIX, concretamente en contextos catedralicios relativamente periféricos como son Salamanca y Cuenca. En primer lugar, se puede afirmar que los recursos empleados por Francisco Olivares para reelaborar el material preexistente abarcan desde mínimas variaciones en la melodía y la armonía hasta la recomposición prácticamente *ex novo* de determinadas secciones. Un aspecto que es preciso recalcar son los cambios de tonalidad, con sus consiguientes modificaciones textuales, los cuales suelen venir motivados por la necesidad de limitarse a la tesitura de los instrumentos para los que se destinan los arreglos —principalmente el órgano mayor de la Catedral de Salamanca, aunque una de las obras está destinada para los dos órganos de la Catedral de Cuenca—. Asimismo, en estas adaptaciones se comprueba la supresión, en mayor o menor medida, de determinados compases, si bien no se pueden proporcionar razones en todos los casos de por qué se eliminan. Por su parte, los fragmentos que se toman prestados son fáciles de identificar y se reutilizan con la misma función que en las obras originales, aunque pueden presentar pequeñas adaptaciones textuales. En segundo lugar, es posible documentar que las funciones que cumplió esta música centroeuropea en las instituciones de destino se circunscriben, por un lado, a su interpretación dentro de la liturgia, como evidencian explícitamente los versos para uno o dos órganos —si bien, como se ha argumentado, las sonatas en un movimiento también podían incluirse en determinados momentos ceremoniales—, y, por otro, a su uso como material pedagógico, como ilustra el arreglo de la sonata a cuatros manos KV 381. En definitiva, como corroboran las informaciones que se han ido desgranando a lo largo de este texto, se puede confirmar que Francisco Olivares jugó un papel activo en la recepción de, al menos, siete composiciones para teclado de Mozart (sonatas KV 283, 284, 309, 311, 330, 376 y 381), ya que no se limitó a copiarlas, sino que las modificó para posibilitar su interpretación en los contextos locales donde desarrolló su trayectoria profesional. A mayores, sería pertinente que futuras investigaciones abordaran de forma más detallada hasta qué punto asimiló Olivares el estilo compositivo mozartiano, a través del cotejo y análisis de un mayor número de fuentes (no solo de tecla), y presentaran una valoración más ajustada de lo que suponen las aportaciones de este organista, mediante un estudio panorámico

que aborde la recepción española —al menos en espacios religiosos— de la música para teclado del compositor salzburgués durante el siglo XIX.

FUENTES PRIMARIAS

- Best, William Thomas. *Arrangements / from the scores of the great masters, / for the / Organ, / by / W. T. Best. / London: Novello and Company, Limited. / New York: The H. W. Gray Company. Sole Agents for the U.S.A.* 5 vols. London: Novello, Ewer & Co., [s.f.] <[https://imslp.org/wiki/Arrangements_from_the_Scores_of_the_Great_Masters_\(Best%2C_William_Thomas\)>](https://imslp.org/wiki/Arrangements_from_the_Scores_of_the_Great_Masters_(Best%2C_William_Thomas)>) [consulta: 04/09/2022].
- Borreguero, José Carlos. *Sonata, 3ª / Para Forte, Piano. / Con Acompº de Violin. / Del Srº Pleyel. / Es de José Carlos / Borreguero / Año de 1811.* [1811]. Ejemplar manuscrito conservado en E-Mn, sig. MP/4038/7.
- _____. *Sinfonía Dela Opera / del Preso. / Para Forte-Piano. / Borreguero.* Ejemplar manuscrito conservado en E-Mn, sig. MP/5928/19.
- Chueca i Mezquita, Joseph. *Asistencia de los fieles / al templo / en el día de la admirable / Ascensión del Señor, / i a la hora de nona: / contiene una sucinta idea / de esta festividad: la Nona i Misa traducidas; i algunas reflexiones sobre / el Evangelio. / Por el Dr. D. Joseph Chueca / i Mezquita. / Con licencia. / En Madrid, por Pantaleón Aznar. / Año 1787. / Se hallará en la Librería del Castillo, frente las Gradas de S. Felipe el Real; i / en el Puesto de Manuel del Cerro, calle / de Alcalá.* Madrid: Pantaleón Aznar, 1787.
- E-SA, Cajón 30, legajo 1, nº 88.
- E-SA, *Estatutos de la santa iglesia de Salamanca y reforma hecha en el año de 37,* Cajón 30, legajo 1, nº 97.
- Lentini, Benito. *Tema / de Mozarth. / Variado por / Benedetto Lentini.* [s.f.]. Ejemplar manuscrito conservado en E-LPAm, sig. ES 35001 AMC/MCC 049.026.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *SIX SONATES / Pour le Clavecin, ou Pianoforte avec / l'accompagnement d'un Violon / Dediés / A Mademoiselle / IOSEPHE D'AURNHAMER / par / WOLFG. AMADEE MOZART / Oeuvre II. / Publies, et se vendent chez Artaria Comp. a Vienne.* Wien: Artaria & Comp, 1781 [RISM A/I: M 6492].
- _____. *DEUX SONATES / a quatre mains / SUR UN CLAVECIN ou PIANOFORTE / par / W. A. MO-*

- ZART / *Oeuvre 3^{me} / Chez Artaria Compa. a Vienne*. Wien: Artaria & Comp, 1783 [RISM A/I: M 6678].
- Olivares, Francisco. *Coleccion / de Varias Sonatas / para Organo y Forte Piano. / Compuestas por Dⁿ Francisco Olivares*. [c. 1800]. Ejemplar manuscrito conservado en E-Mn, sig. MP/3176/9. Recuperado de <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000078362&page=1>> [consulta: 04/09/2022].
- _____. *Verso de 8º tono para / dos Organos De Dⁿ / Fran^{co} Olivares. / Año de 1807*. [1807]. Ejemplar manuscrito conservado en E-CU, fondo musical, sección XXIX, nº 1.
- _____. *6 versos largos de 8º tono / para la Nona de la Ascensión / Compuestos / Por Dⁿ Fran^{co} Olivares*. [c. 1808]. Ejemplar manuscrito conservado en E-Mn, sig. Mp/3172/3. Recuperado de <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000165029&page=1>> [consulta: 04/09/2022].
- _____. *Tres Sonatas y un Rondó. / Para Organo; arregladas / por Dⁿ. Fran^{co} Olivares / 1808. / Borreguero*. [1808]. Ejemplar manuscrito conservado en E-Mn, sig. MP/3176/12. Recuperado de <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000078368&page=1>> [consulta: 04/09/2022].
- _____. *Escena Seria / Abradates y Pantea. / Para Forte Piano. Por D. Fran^{co} Olivares. / Año de 1817. / Borreguero*. [1817]. Ejemplar manuscrito conservado en E-Mn, sig. MP/3176/8. Recuperado de <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000078360&page=1>> [consulta: 04/09/2022].
- _____. *Quaderno para Principiar Órgano*. [c. 1820]. Ejemplar manuscrito conservado en E-Mn, sig. MP/3176/11. Recuperado de <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000078342&page=1>> [consulta: 04/09/2022].
- _____. *Sonata p^a Organo / y Forte Piano / de Dⁿ Francisco Olivares. / Borreguero*. [s.f.]. Ejemplar manuscrito conservado en E-Mn, sig. Mp/3172/2. Recuperado de <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000174911&page=1>> [consulta: 04/09/2022].
- _____. *Tres sonatas / para órgano / S. XVIII*. [s.f.]. Ejemplar manuscrito conservado en E-Ast, sig. 6/42.
- Roel del Río, Antonio Ventura. *Institucion Harmonica, / [...] Escrita / por Don Antonio Ventura Roel del Rio, / Prebendado, Maestro de Capilla de la misma Santa Iglesia / Cathedral de Mondoñedo. / Con Licencia. En Madrid: Por los Herederos de la Viuda de Juan / Garcia Infanzón. Año de 1748*. Madrid: Por los Herederos de la Viuda de Juan García Infanzón, 1748. Ejemplar impreso recuperado de <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000093591&page=1>> [consulta: 04/09/2022].
- Valls, Francisco. *MAPA / ARMÓNICO PRÁCTICO [...] / ESCRIVIOLE / El Rdo Francisco Valls Presbítero, y / Maestro de Capilla jubilado de / la Santa Iglesia de / Barcelona*. [c. 1742]. Ejemplar manuscrito conservado en E-Mn, sig. M/1071. Recuperado de <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000013569&page=1>> [consulta: 04/09/2022].
- Versos a 4*. [s.f.]. Ejemplar manuscrito conservado en E-CER, caja 27/7.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Acker, Yolanda F. *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808): noticias, avisos y artículos*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza (INAEM), 2007.
- Bertran, Lluís. «Les trios à cordes de Gaetano Brunetti. Création musicale et réception en Espagne pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle». Tesis de máster, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 2011.
- Bertran, Lluís; Ana Lombardía y Judith Ortega. «La colección de manuscritos musicales españoles de los reyes de Etruria en la Biblioteca Palatina de Parma (1794-1824): un estudio de fuentes». *Revista de Musicología*, 38/1 (2015), pp. 107-190.
- Bonta, Stephen. «The Uses of the “Sonata da Chiesa”». *Journal of the American Musicological Society*, 22/1 (1969), pp. 54-84.
- Boorman, Stanley. «Composition-Copying: Performance-Re-creation: The Matrix of Stemmatic Problems for Early Music». En *L'Edizione Critica tra Testo Musicale e Testo Letterario*, editado por Renato Borghi y Pietro Zappalà. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995, pp. 45-56.
- _____. «The Musical Text». En *Rethinking Music*, editado por Nicholas Cook y Mark Everist. Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 403-423.
- Boyd, Malcolm. «Arrangement». En *Grove Music Online*, editado por Stanley Sadie. DOI: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01332>>.
- Brugarolas, Oriol. «El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercio». Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2015 <<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/96273>> [consulta: 04/09/2022].
- Buch, David. «Two Likely Sources for Sor's Variations on a Theme of Mozart, op. 9». En *Estudios sobre Fernando Sor. Sor Studies*, editado por Luis Gásser.

- Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003, pp. 353-357.
- Burkholder, J. Peter. «The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field». *Notes*, 50/3 (1994), pp. 851-870.
- _____. «Borrowing». En *Grove Music Online*, editado por Stanley Sadie. DOI: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52918>>.
- Cabañas Alamán, Fernando Juan. «Música para instrumentos de tecla en la Catedral de Cuenca». *Docencia e Investigación: revista de la Escuela Universitaria de Magisterio de Toledo*, 23/8 (1998), pp. 5-43 <<https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/11391/M%c3%basica%20para%20instrumentos%20de%20tecla%20de%20la%20catedral%20de%20Cuenca.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [consulta: 04/09/2022].
- Calles, Claudio y Josefa Montero. «José Carlos Borroguero (1794-1867): música y política en la Catedral de Salamanca». En *La Catedral de Salamanca: de fortis a magna*, editado por Mariano Casas Hernández. Salamanca: Diputación de Salamanca, 2014, pp. 633-776.
- Capdepón, Paulino. «La recepción de la música de Mozart en España desde finales del siglo XVIII hasta 1832». En *Mozart en España Estudios y recepción musical*, editado por Paulino Capdepón y Juan José Pastor. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2016, pp. 33-90.
- Carreras, Juan José. «La recepción de la música alemana». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 5: La música en España en el siglo XIX*. Editado por Juan José Carreras. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018, pp. 327-347.
- Climont, José, ed. *Francisco Cabo (1768-1832). Versos, pasos y sonatas*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1991.
- Cobo, Alberto, ed. *Félix Máximo López. Integral de la música para clave y fortepiano*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2000.
- Cook, Nicholas. «Introduction». En *Music, Performance, Meaning. Selected Essays* editado por Nicholas Cook. London: Routledge, 2007; eBook 2017, pp. IX-XVIII.
- _____. «At the Borders of Musical Identity: Schenker, Corelli and the Graces». En *Music, Performance, Meaning. Selected Essays*, editado por Nicholas Cook. London: Routledge, 2007; eBook 2017, pp. 157-211.
- Cuervo, Laura. «El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012 <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/17068/1/T34027.pdf>> [consulta: 04/09/2022].
- _____. «Repertorio musical en nueve cuadernos manuscritos para piano conservados en la Biblioteca Nacional de España (1800-1810)». *Revista de Musicología*, 36/1-2 (2013), pp. 225-256.
- Dalda, Luis. «Los órganos de la Catedral de Salamanca. La evolución del órgano a través de los instrumentos conservados en la Catedral de Salamanca». En *La Catedral de Salamanca: de fortis a magna*, editado por Mariano Casas Hernández. Salamanca: Diputación de Salamanca, 2014, pp. 2105-2125.
- Espinosa, Alma. «Félix Máximo López, Franz Joseph Haydn, and the Art of Homage». *Early Keyboard Journal*, 16-17 (1998-1999), pp. 133-192.
- Ezquerro, Antonio. *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada (conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón —con violines y/u órgano—, de La Seo y El Pilar de Zaragoza)*. Monumentos de la Música Española, 69. Barcelona: CSIC, Institución Milà i Fontanals, Departamento de Musicología, 2004. Reedición digital: Madrid, Editorial CSIC, 2018. <http://libros.csic.es/product_info.php?products_id=1278>
- Fernández, Juan Pablo. «El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española». Tesis doctoral, 2 vols., Universidad de Granada, 2005.
- Garbayo, Francisco Javier. «La viola y su música en la Catedral de Santiago entre el barroco y el clasicismo». Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 1995.
- _____. «Música instrumental y liturgia en las catedrales españolas en tiempos de barroco». *Quintana*, 1 (2002), pp. 211-224 <https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/6296/pg_213-226_quintana1.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [consulta: 04/09/2022].
- _____. «Documentación sobre capillas de ministriles y orquestas catedralicias: hacia una música “quasi profana” en la liturgia de las catedrales». *Memoria ecclesiae*, 31 (2008), pp. 341-368.
- García Fraile, Dámaso. «La Sección Filarmónica de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, una experiencia ciudadana. Salamanca 1838-39». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9 (2001),

- pp. 81-123 <<https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61210>> [consulta: 04/09/2022].
 _____. ed. *Francisco Olivares (1779-1854). Once conciertos para dos órganos*, La Música en la Iglesia de Castilla y León, 13. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre, 2003.
- Garrido, Tomás. «Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847): vida y obra de un músico del romanticismo». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019 <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/57584/1/T41412.pdf>> [consulta: 04/09/2022].
- Hepokoski, James y Warren Darcy. *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press, 2006.
- Hernández, Alberto. «Modernización musical y periferia en la España isabelina. Un caso de estudio: la Escuela de San Eloy y la Salamanca de Martín Sánchez Allú». *Revista de Musicología*, 38/2 (2015), pp. 465-497.
- Köchel, Ludwig Ritter von. *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, 6ª edición. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1964.
- Marín, Miguel Ángel. *Music on the Margin: Urban Musical Life in Eighteenth Century Jaca (Spain)*. Kassel: Reichenberger, 2002.
 _____. *Antología musical de la Catedral de Jaca en el siglo XVIII*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2002.
 _____. «La recepción de Corelli en Madrid (ca. 1680-ca. 1810)». En *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica: nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350o anniversario della nascita*, editado por Gregory Barnett, Stefano La Via y Antonella de Ovidio. Florencia: Leo S. Olschki, 2007, pp. 573-637.
 _____. *Poder y gloria. El Réquiem de Mozart en la España del siglo XIX* (en prensa).
- Marín, Miguel Ángel y Aurelio Sagaseta, eds. *Mozart's Requiem in Pamplona (1844): Study and Music Edition*. Kassel: Edition Reichenberger, 2020.
- Martín Moreno, Antonio, et al. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*, 2 vols. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003.
- Martínez, Josep. «El surgimiento del concierto público en Madrid (1767-1808)». Tesis doctoral, Universidad de La Rioja, 2017 <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=122696>> [consulta: 04/09/2022].
- Montero, Josefa. «La figura de Manuel José Doyagüe (1755-1842) en la música española». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010 <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/13770/1/T33180.pdf>> [consulta: 04/09/2022].
 _____. dir. *Catálogo de los fondos musicales del Archivo Catedral de Salamanca*. Salamanca: Catedral de Salamanca, 2011.
 _____. «La capilla musical de la Catedral de Salamanca: del Antiguo Régimen al Concordato de 1851». En *La Catedral de Salamanca: de fortis a magna*, editado por Mariano Casas Hernández. Salamanca: Diputación de Salamanca, 2014, pp. 2371-2407.
 _____. «Catedral y música civil en torno a Martín Sánchez Allú (1823-1858)». *Revista de Musicología*, 38/2 (2015), pp. 499-527.
- Morrow, Mary Sue. «Eighteenth-Century Viewpoints». En *The Symphonic Repertoire, vol 1: The Eighteenth-Century Symphony*, editado por Mary Sue Morrow y Bathia Churgin. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2012.
- Navarro, Sara. «Repertorio e instrumentos musicales de Carlos IV en el exilio». *Revista de Musicología*, 44/1 (2021), pp. 165-214.
- Ortega, Judith. «Música para reyes. El archivo de música de la Real Cámara de Carlos IV y Fernando VII a través de sus inventarios (ca. 1750-1834)». *Ad Parnassum. A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music*, 19/36 (2021), pp. 1-54.
- Pallàs i Mariani, Laura. «Così fan tutte. El manuscrito de la versión barcelonesa (1798)». En *Mozart en España. Estudios y recepción musical*, editado por Paulino Capdepón y Juan José Pastor. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2016, pp. 23-32.
- Pérez, Mariano. «La enseñanza musical en la Catedral de Salamanca de 1800 a 1850». *Música y Educación*, 71 (2007), pp. 45-73.
- Pino, Antonio Tomás del, ed. *José Barrera (1729-1788). Conciertos de órgano*. Serie Partituras / Colección Ars Hispana. Santo Domingo de la Calzada: Fundación Gustavo Bueno, 2013.
- Plath, Wolfgang y Wolfgang Rehm, eds. *Wolfgang Amadeus Mozart. Serie IX. Klaviermusik. Werkgruppe 25: Klaviersonaten. Band 1*. Kassel-Basel-London: Bärenreiter, 1986.
 _____. eds. *Wolfgang Amadeus Mozart. Serie IX. Klaviermusik. Werkgruppe 25: Klaviersonaten. Band 2*. Kassel-Basel-London: Bärenreiter, 1986.
- Pons, Elena. «Arranging the Canon: Keyboard Arrangements, Publishing Practices and the

- Appropriation of Musical Classics, 1770-1810». Tesis doctoral, University of London, 2017 <https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/files/28601288/0_ThesisDEF.pdf> [consulta: 04/09/2022].
- Rasch, Rudolf. «Introduction». En *The Circulation of Music in Europe 1600-1900*, editado por Rudolf Rasch. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, pp. 1-6.
- Sánchez Allú, Martín. «Biografía de D. Francisco José Olivares, presbítero prebendado y organista principal que fue de la Santa Iglesia Catedral de Salamanca». *Gaceta Musical de Madrid*, 47 (1855), pp. 371-372.
- Santos, Héctor Eulogio. «Recepción de música orquestal centroeuropea en la Catedral de León: la actividad del violinista Tomás Medrano (1783-1807)». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 31 (2018), pp. 133-155.
- _____. «Adquisición y adaptación de música instrumental europea en las catedrales españolas en torno a 1800». En *Coleccionismo, Mecenasgo y Mercado Artístico: su proyección en Europa y América*, editado por Antonio Holguera, Ester Prieto y María Uriondo. Universidad de Sevilla: Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, 2018, pp. 569-584 <<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/90588/Santos%20Conde.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [consulta: 04/09/2022].
- _____. «Música orquestal en las catedrales españolas entre c. 1770 y c. 1840: funciones, géneros y recepción». Tesis doctoral, Universidad de La Rioja, 2019, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=232088>> [consulta: 04/09/2022].
- Silva do Rego, Eusiel. «Fernando Sor e as transcrições Opus 19 para violão de *Seis árias escolhidas de A flauta mágica* de Mozart: uma abordagem estético-analítica». Tesis de maestría, Universidade de São Paulo, 2012 <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-06032013-160229/publico/EusielRego.pdf>> [consulta: 04/09/2022].
- Torre, María José de la. «Música, poder y propaganda en las honras malagueñas por los héroes de Bailén (1808)». *Boletín de Arte*, 29 (2008), pp. 215-237.
- _____. «El inventario de 1806-1814 y el repertorio de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga en las funciones contratadas de principios del siglo XIX (II)». *Boletín de Arte*, 32-33 (2011-2012), pp. 149-176.
- Vera, Alejandro. «The Circulation of Instrumental Music Between Old and New Worlds: New Evidence from Sources Preserved in Mexico City and Lima». *Eighteenth-Century Music*, 12/2 (2015), pp. 183-196.
- Vicente, Alfonso de. *Los organistas de la Catedral de Ávila y su archivo musical*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 2002.
- Wyn Jones, David. «Sinfonías austriacas en el Palacio Real de Madrid». En *La música en España en el siglo XVIII*, editado por Malcolm Boyd y Juan José Carreras. Madrid: Cambridge University Press, 2000, pp. 145-165.
- _____. «“ma in Ispagna...”». Sources for Mozart's Music in the Royal Palace, Madrid». *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, 49/1-2 (2001), pp. 40-50.

DISCOGRAFÍA

- El pianoforte en la primera mitad del siglo XIX. Obras de José Palomino, Cristóbal José Millares, Benito Lentini y Juan Valladares*. Ainoa Padrón, pianoforte. La creación musical en Canarias. RALS CD-37 DCD/237, 2007.
- Música para dos órganos en la catedral de Cuenca*. Heinrich Walther y Michael Fuerst, órganos. El Patrimonio Musical Hispano, 8. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002.

Recibido: 13.04.2022
Aceptado: 25.07.2022