

POLIFONÍA ARAGONESA

XXIII

TE DEUM LAUDAMUS A 9 VOCES

Ramón F. Cuéllar y Altarriba
(1777-1833)



Estudio preliminar y transcripción musical

Susana Sarfson

Rodrigo Madrid



Institución Fernando el Católico
Excma. Diputación Provincial
Zaragoza, 2026

POLIFONÍA ARAGONESA
XXIII

TE DEUM LAUDAMUS
A 9 VOCES

Ramón F. Cuéllar y Altarriba
(1777-1833)

POLIFONÍA ARAGONESA

XXIII

TE DEUM LAUDAMUS A 9 VOCES

Ramón F. Cuéllar y Altarriba
(1777-1833)



Estudio preliminar y transcripción musical

SUSANA SARFSON
RODRIGO MADRID



Institución Fernando el Católico
Excma. Diputación Provincial
Zaragoza, 2026

Publicación núm. 4179
de la Institución Fernando el Católico
Organismo autónomo de la Excma. Diputación de Zaragoza
Plaza de España, 2. 50071 Zaragoza (España)
Tels.: [34] 976 288 878 / 79
ifc@dpz.es
www.ifc.dpz.es



© Del estudio: Susana Sarfson. De la transcripción: Rodrigo Madrid.
© De la presente edición, Institución Fernando el Católico.
ISBN: 978-84-9911-778-2
ISMN: 979-0-801219-39-8
Depósito Legal: Z-757-2026
Preimpresión: Albanta creativos, S.L.
Impresión: Solana e Hijos Artes Gráficas, S.A.U Madrid

AGRADECIMIENTOS

A la Institución Fernando el Católico de la Diputación Provincial de Zaragoza.

A la Catedral de Huesca, que conserva un rico patrimonio musical dentro del cual se encuentra la obra de Ramón Félix Cuéllar y Altarriba que aquí se presenta.

Al Archivo y Biblioteca Capitulares de las Catedrales de Zaragoza.

Al Archivo General de Palacio.

Al Archivo y Biblioteca de la Catedral de Santiago de Compostela.

Al Archivo de la Catedral de Burgos.

Esta investigación ha sido llevada a cabo en el marco del grupo de investigación de referencia *Vestigium* (H19_23R), Departamento de Ciencia, Universidad y Sociedad del Conocimiento del Gobierno de Aragón.

I. ESTUDIO PRELIMINAR

1. Introducción

La figura del Maestro Ramón Cuéllar ofrece un atractivo singular para la investigación y para la recuperación de patrimonio musical: por su formación con Francisco Javier García-Fájer, *el Españolito*, por su recorrido musical personal, sucesivamente como infante de coro, contrabajista, compositor de copiosa obra y dedicación a la enseñanza musical, por su desempeño como Maestro de Capilla en Huesca, Zaragoza y Oviedo (donde sufrió injusta expulsión por razones políticas) y como organista en Roda de Isábena y Zaragoza en su edad juvenil, en Santiago de Compostela hacia el final de su vida, por su relación con la nobleza y con Fernando VII, por su orientación liberal que le trajo no pocos contratiempos en una época de vaivenes políticos nacionales e internacionales. Hilarión Eslava lo presenta como *maestro digno de todo elogio*¹, Mariano Cavía lo describe como *compositor de genio brillante, maestro que será famoso en tanto que viva la música sagrada en nuestra España*².

Todo ello lo hace merecedor del estudio y motiva el interés por plasmar los hallazgos realizados a partir de fuentes bibliográficas, pero fundamentalmente mediante documentación archivística y a través del estudio de su música. Para ello se ha recurrido a la bibliografía disponible, a fuentes hemerográficas más o menos contemporáneas del compositor y también se han recorrido algunos archivos eclesiásticos significativos para consultar *in situ* documentos y obras manuscritas de Ramón Cuéllar: Catedral de Huesca, Catedrales de Zaragoza, Catedral de Oviedo, Catedral de Burgos, Catedral de Santiago de Compostela y Catedral de Plasencia, así como el Archivo General de Palacio en Madrid. En cada uno de estos repositorios documentales es menester agradecer a los archivos y a sus archiveros (actuales y pasados), custodios de los documentos y de los manuscritos musicales que guardan la memoria y permiten reconstruir, como las teselas de un mosaico, el camino personal y musical notable de este músico, inserto en un contexto histórico y político complejo.

Los datos localizados en las diversas fuentes han sido corroborados, corregidos, ampliados o completados al consultar *in situ* la documentación. Esto nos ha permitido no sólo actualizar la información disponible, sino realizar una reconstrucción cronológica y complementarla con cuestiones relacionadas con las personas que se nombran en dicha documentación, aportando información e interpretaciones inéditas hasta ahora. Se ha tratado, entonces, de triangular las informaciones para que la documentación organizada, ya cronológicamente, permita construir una línea discursiva reveladora.

¹ ESLAVA, Hilarión (1852), *Lira Sacro-Hispana*, Tomo I, Madrid, Martín Salazar editor, p. III.

² CAVÍA, Mariano de (1878), "Músicos aragoneses", *Revista de Aragón*, N.º 8, p. 60.

En este libro se presenta la transcripción de una de sus obras: *Te Deum laudamus a 9 voces con acompañamiento de violines, viola, flauta, clarinetes, fagot, trompas, clarín, órgano y bajo*. Ramón Cuéllar escribe en la portada: Año 1823. Se compuso para celebrar la libertad y salida de Su Majestad (que Dios guarde) de Cádiz verificada el 1º de octubre del mismo y lo dedica al Ilustrísimo Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana de Zaragoza³ según el manuscrito que se conserva en el archivo musical de la Catedral de Huesca. Se procura ofrecer también el contexto creativo de la obra a partir de la investigación realizada.

Entre la documentación consultada para la reconstrucción de su semblanza biográfica tienen especial interés histórico y musical las fuentes conservadas en los siguientes repositorios (mencionados aquí según la cronología vital de Ramón Cuéllar):

Archivo y Biblioteca Capitulares de las Catedrales de Zaragoza.
 Archivo de la Catedral de Huesca.
 Archivo General de Palacio.
 Archivo de la Catedral de Oviedo.
 Archivo y Biblioteca de la Catedral de Santiago de Compostela.
 Archivo de la Catedral de Burgos.

También se han considerado otros archivos donde se localizan copias de algunas obras, expedientes legales, documentación histórica diversa y fuentes hemerográficas, en especial aquellas contemporáneas o cercanas a la vida de Cuéllar: los datos consignados son los que se han corroborado documentalmente⁴. Toda esta información se ha integrado para reconstruir su biografía y para comprender su entorno creativo.

2. Ramón Félix Cuéllar y Altarriba (1777-1833): vida, música y contexto

Fue un músico con formación musical sólida (práctica y teórica) y obra prolífica, consciente de su valía como compositor y como maestro de música, creador de obras donde el tratamiento orquestal ofrece caracteres nítidos, ya sea brillantes, con cierta marcialidad, o bien melódicos y de carácter *cantabile*, conocedor de aquellos efectos sonoros que pueden llenar de música un espacio arquitectónico concreto y solemnizar la celebración religiosa, de acuerdo con las modas de su momento. Su sonoridad en las grandes obras, como en el *Te Deum* que aquí se presenta, presenta ecos vieneses, especialmente de la música de Haydn y de Mozart. Los villancicos polifónicos, en cambio, recurren a modelos ampliamente difundidos en el contexto hispánico y presentan los rasgos arcaizantes que eran también habituales, tanto a finales del siglo XVIII como aún a comienzos del siglo XIX.

Ramón Félix Cuéllar y Altarriba nació en Zaragoza el 20 de septiembre de 1777. Él mismo refiere que *fue infante o seise de la [Catedral] del Salvador de Zaragoza, su patria, bajo la dirección y enseñanza del célebre maestro García, llamado el Españolito*⁵, cuestión que tanto Hilarión Eslava (1860)⁶

³ CUÉLLAR, Ramón (1823). *Te Deum*, Archivo de la Catedral de Huesca, E-Huc: 22-1.

⁴ *Porque es necesario tener presente que en el día las historias sobre bellas artes, si no van acompañadas con documentos y monumentos, no merecen estimación alguna*, Hilarión Eslava (1852-1860), “Breve memoria histórica de la música religiosa en España”, *Lyra Sacro-Hispana*, vol 10º, p.1 [p.254 del pdf consultado el 29 de diciembre de 2025] <https://bne.digital.bne.es/bd/es/viewer?id=16916b6e-875e-4b6a-b202-8d7206cf94fa&page=252>

⁵ Archivo y Biblioteca de la Catedral de Santiago de Compostela, IG 215, *Carta de Ramón Cuéllar al Cabildo de Santiago*, 22 de noviembre de 1823. Son tres páginas manuscritas y firmadas por el Maestro Cuéllar.

⁶ ESLAVA, Hilarión (1860), *Lira Sacro-hispana*, Volumen 7º, Madrid, Imprenta de Martín Salazar, p. III.

como Baltasar Saldoni (1868)⁷ consignan en sus respectivas publicaciones. Cuéllar expone que ya desde sus años infantiles componía *pequeñas piezas que se cantaban los días de Primera Clase*⁸. Al cambiar la voz pasó a ser contrabajista en la misma capilla musical. A los 16 años opositó al magisterio de capilla de la Catedral de Santa María de Teruel, y el tribunal lo calificó como merecedor del segundo lugar *con distinción entre muchos opositores*⁹. A los 17 años accedió al puesto de organista de la Catedral de Roda de Isábena (provincia de Huesca).

A finales del siglo XVIII, en 1798, fue nombrado organista segundo de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza merced a una solicitud realizada por Ramón Ferreñac que contó con el aval de los maestros de capilla de la Catedral del Salvador (la Seo zaragozana) y del Pilar: Francisco García Fajer y Vicente Fernández¹⁰.

En mayo de 1799, Ramón Félix Cuéllar deja la ciudad de Zaragoza para ocupar el cargo de Maestro de Capilla de la Catedral de Huesca:

*Se leyó la convocatoria para la provisión del magisterio de capilla de esta Santa Iglesia y se acordó con uniformidad de votos a favor de D. Ramón Cuéllar, organista segundo del Pilar de Zaragoza, con el mismo salario que tuvo D. Ramón Ferreñac, en esta forma: 112 libras jaquesas hasta que se le provea la ración que dejara D. Diego Lorente, y después de provista esta, el de 92 libras jaquesas y demás emolumentos que por vía de fiestas percibe; a cuyo fin resolvió el Cabildo que se le escribiese al Maestro García y a este igualmente (...) y que aceptando esta gracia se pusiese en camino para esta con la mayor brevedad*¹¹.

Ramón Cuéllar refiere reiteradamente, en diversos documentos, este nombramiento como Maestro de Capilla de Huesca, que al igual que los cargos de organista de Roda de Isábena y del Pilar de Zaragoza *todas tres sin oposición y en virtud de solos informes*¹². Fue ordenado sacerdote en marzo de 1805.

Por otra parte, años después del fallecimiento de su maestro (acaecida en 1809 durante los cruentos Sitios de Zaragoza por parte de las tropas napoleónicas), en 1812 oposita al magisterio de capilla de la Seo zaragozana donde toma posesión el 14 de agosto de ese mismo año. Los firmantes para realizar dicha oposición fueron *Don Manuel San Clemente, Clérigo de Menores y Racionero de los llamados de Mensa del mismo Templo, Don Ramón Cuéllar, Presbítero, Maestro de Capilla y Organista de la Santa Iglesia de Huesca, y Don Antonio Ibáñez, Maestro de Capilla de la Iglesia Colegial de Borja*¹³. El tribunal que dirimió esta oposición estuvo compuesto por Vicente Fernández (maestro de capilla del Templo de Nuestra Señora del Pilar), Joaquín Layseca (organista de la Seo de Zaragoza) y Ramón Ferreñac (organista primero del Pilar). Al respecto, Cuéllar refiere que *por rigurosa oposición y en competencia del primer organista que es ahora de Sevilla y del maestro actual del Pilar pues-*

⁷ SALDONI, Baltasar (1868), *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, p.133.

⁸ *Carta de Ramón Cuéllar al Cabildo de Santiago, Íbidem.*

⁹ *Carta de Ramón Cuéllar al Cabildo de Santiago, Íbidem.*

¹⁰ CÁVIA, Mariano de. Op. Cit.

¹¹ Archivo Diocesano de la Catedral de Huesca: *Resoluciones, años 1797 a 1804*, transcripción realizada y citada por MURBERNAD, Juan José (1993). *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Huesca*, Excelentísimo Ayuntamiento de Huesca, p. 209.

¹² Archivo y Biblioteca de la Catedral de Santiago de Compostela, *Carta de Ramón Cuéllar al Cabildo de Santiago*, 22 de noviembre de 1823, IG 215.

¹³ *Actas Capitulares*, Seo de Zaragoza, Año de 1812, pp. 49 y 50.

tas todas sus obras en primer lugar por tres examinadores y en censuras separadas fue elegido para el magisterio del Salvador de Zaragoza¹⁴.

Cuéllar desarrolló una intensa labor como compositor y también como docente de música. Él mismo consideraba esta tarea como uno de sus méritos profesionales:

Tuvo a su cargo la dirección y enseñanza científica, moral y civil de los Colegios de Seises o infantes de las iglesias de Zaragoza y Huesca que desempeñó tan a satisfacción de sus cabildos en todos ramos como testifican los certificados que tiene en su poder y puede presentar a V.S.I. y los informes que de nuevo se quieran tomar. Ha logrado en aquella y en esta iglesia formar tiple que no cedieran a ningún otro en España, y alguno se presentó con asombro en la Real Capilla¹⁵.

En este sentido, sería importante la recopilación y recuperación de los materiales didácticos elaborados por Cuéllar para la enseñanza de los infantes, su estudio y comparación con otras obras análogas y contemporáneas.

El contexto político y social de España, las consecuencias de las invasiones francesas, el cautiverio de Fernando VII, las Cortes de Cádiz, la Constitución de 1812, la liberación del rey y su retorno a España, ciertos conflictos políticos y sociales posteriores, todo ello tuvo repercusión también en la vida de Ramón Cuéllar, tanto en aspectos personales como profesionales.

Precisamente, se dictó una Orden para que se celebrara y conmemorara el retorno de Francia del rey, que conllevaba la solemnidad que daría la música: debía realizarse la interpretación pública de un *Te Deum* con asistencia de las autoridades. En el Archivo Histórico Nacional se conserva el documento *Expediente sobre el modo de solemnizar la noticia de la llegada del Rey a territorio español y disposiciones relativas a su viaje* (Madrid, marzo de 1814)¹⁶. En esta carpeta de documentos están contenidas las diversas decisiones realizadas por los Diputados con motivo del retorno del Fernando VII: expresar públicamente el júbilo, designarlo con el nombre de *El Aclamado* y que se cante en todas las iglesias un *Te Deum*:

No pudiendo la nación española manifestar al Sr. D. Fernando VII su inexplicable alegría por su venida al seno de sus súbditos sino con señales exteriores e indelebles, hago la siguiente indicación: que en cuantas partes se escriba o mente su augusto nombre se le llame Fernando el Aclamado¹⁷.

En el mismo expediente consta la Orden para que los Diputados de las Cortes asistan al mencionado *Te Deum*, para solemnizar la noticia de hallarse el Rey en territorio español¹⁸. Asimismo, se ordena que el dichoso día 24 de marzo en que Su Majestad el Sr. Fernando VII, el deseado, nuestro amado

¹⁴ Archivo y Biblioteca de la Catedral de Santiago de Compostela. *Memorial* que Ramón Cuéllar dirige al Cabildo de Santiago (Oviedo, 8 de julio de 1828); IG 217. Es un texto manuscrito: el Maestro Cuéllar solicita plaza de organista en esa Catedral, en el que realiza una exposición de su recorrido formativo y profesional como músico.

¹⁵ Archivo y Biblioteca de la Catedral de Santiago de Compostela, *Carta de Ramón Cuéllar al Cabildo de Santiago*, 22 de noviembre de 1823, IG 217.

¹⁶ *Proposiciones de los diputados de las Cortes Generales y Ordinarias, disposiciones y oficios relativos a la organización de diferentes actos para celebrar y solemnizar la feliz entrada de Fernando VII en territorio español, tales como la realización de rogativas y cánticos "Te deum" en todas las iglesias del reino, iluminaciones públicas o las cesiones de las dietas de los diputados en beneficio del ejército o para dote de las doncellas, s para celebrar y solemnizar la feliz entrada de Fernando VII en territorio español*, Archivo Histórico Nacional, ESTADO, 3566, Exp.71. Disponible en: <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/5428189?nm> Consultado el 22 de diciembre de 2025.

¹⁷ Es el mismo expediente que se refiere en la nota anterior, página 26: está escrito *el deseado*, pero tachado y corregido por *el aclamado*.

¹⁸ *Ibidem*, página 41.

*Rey, libre de su desgraciado cautiverio pisó el suelo español de Gerona se solemnice todos los años en los pueblos de la Monarquía perpetuamente con un Te Deum al que deberán asistir las autoridades civiles y militares; y que después por el Ayuntamiento de la capital de cada provincia se sorteen dos decenas de dotes del caudal respectivo nacional entre las doncellas huérfanas honestas y pobres desde la edad de 20 a 25 años de los pueblos de la provincia*¹⁹.

Dicho esto, en abril de 1814, Fernando VII llega a Zaragoza, donde pasa la Semana Santa y asisten con su comitiva a los Oficios Divinos. En las Actas Capitulares se conserva una *Relación de lo ocurrido en este año de 1814 en los dos Santos Templos Metropolitanos del Salvador y Nuestra Señora del Pilar, los días jueves, viernes y sábado de la Semana Mayor y Domingo de Pascua que estuvo Su Majestad el Sr. Fernando VII y su Alteza el Sr. Infante Don Carlos en esta ciudad y asistió a los Oficios Divinos*²⁰. En este extenso documento se presenta una descripción minuciosa del desarrollo protocolar de estos eventos, y la preocupación del Cabildo por expresar el gozo por la presencia del rey. En esta crónica consta que en la Seo se cantó el *Miserere* con un golpe de música magnífico y lo oyeron su Mag. y su Alteza de rodillas; asimismo, al día siguiente se repitió al *Miserere* la música de la noche anterior por haber sido del agrado de su Mag.²¹

Este mismo evento es narrado por Ramón Cuéllar:

*En diversas ocasiones ha ejecutado sus obras a presencia de Sus Majestades, y a la vuelta de su cautiverio de Francia que asistió al Miserere del Jueves Santo en Zaragoza que mandó repetir el viernes; ya un Oratorio que él mismo dirigió en su Real Cámara, ya un Himno que le dedicó con motivo del alumbramiento de una infanta que se archivó en Palacio (y hay copia en esa), y ya por fin las Vísperas y Misa de la Ascensión con que le obsequió este año el Ilustrísimo Cabildo de Zaragoza en su tránsito por aquella ciudad*²².

En mayo de 1815 Ramón Cuéllar solicitó al rey que le concediera los honores de Músico de Cámara, según se indica en su expediente personal conservado en el Archivo General de Palacio (Madrid)²³. Consta que el Duque de San Carlos encarga una serie de informes para decidir acerca de esta instancia²⁴. En esta gestión intercedieron y proporcionaron informes varias personalidades del entorno del rey. El Conde de la Puebla informa en favor de Cuéllar:

... Que se ha hecho merecedor de las bondades del Rey N.S. tanto por su sobresaliente mérito en la carrera que sigue y virtudes morales que le adornan, cuanto por el honor que ha tenido de que sus obras se hayan cantado en la Real presencia de S. M., a fin de que elevando esta apreciable circunstancia a su Soberana consideración, se digne agradecerle con los honores que solicita de músico de su Real cámara, pues no sólo juzgo sea este un premio debido a la constante aplicación de un profesor de las bellas artes, sino que servirá de estímulo para que otros adelanten prodigiosamente en sus tareas, y se consiga algún día el que nuestra Nación ocupe

¹⁹ *Ibidem*, página 47, firmado por Benito Sáenz González, diputado por Toledo, el 28 de marzo de 1814.

²⁰ Ambas citas corresponden al documento *Relación de lo ocurrido en este año de 1811 en los dos Santos Templos Metropolitanos del Salvador y Nuestra Señora del Pilar los días jueves, viernes y sábado de la Semana Mayor y Domingo de Pasqua*, Actas Capitulares de Zaragoza, 1814, sin número de página.

²¹ *Ibidem*.

²² *Memorial*, Archivo y Biblioteca de Santiago de Compostela, *Ibidem*.

²³ Archivo General de Palacio, Expediente Personal, Cuéllar, D. Ramón (Presbítero), Músico de Cámara honorario, Caja 16720/16820, Expediente N.º 23.

²⁴ José Miguel de Carvajal y Vargas (Lima, 1770-París, 1828), II Duque de San Carlos, era Mayordomo Mayor del rey en el momento que aquí se refiere.

entre las demás el distinguido lugar que la es debido por los singulares talentos con que la ha favorecido la Naturaleza ²⁵.

También es significativa la misiva manuscrita de María Hermida, Marquesa (consorte) de Santa Coloma, que dirige y envía al Conde de la Puebla, incluida en el mismo expediente:

Exmo. Sr.

Mi estimado Amigo y Sr. como Vuestra Merced sabe, no puedo dejar de recomendar a los buenos profesores de música y sabiendo agradó a S. M. un oratorio puesto en música por el Mtro. que dice, espero proteja Vuestra Merced su solicitud y disimule Vm. la impertinencia de su atenta amiga y señora.

Besa las manos de Vuestra Merced.

María Hermida (firma)

*Disimule Vm. el borrón y si quiere vuestra merced oír, mañana a la noche, un poco de buena música, la tendrá Vm. en esta su casa*²⁶.

María Josefa Hermida, nacida en Granada en 1769 cuando su padre estaba destinado en la Chancillería de esa ciudad, era hija de Benito Ramón de Hermida Maldonado (1736-1814), licenciado en derecho por la Universidad de Santiago de Compostela en 1756, desempeñó diversos cargos públicos importantes, entre ellos Regente de la Real Audiencia en Sevilla y Director de la Sociedad Patriótica de esa ciudad, posteriormente Secretario de Estado y del Despacho de Gracia y Justicia (hasta 1810). Benito Hermida mantuvo amistad con los ilustrados de su tiempo, como el Conde de Floridablanca y Gaspar Melchor Jovellanos. Fue representante por Galicia en las Cortes de Cádiz, en las que fue presidente provisional en su sesión constitutiva en 1810 y votó afirmativamente a la Constitución en 1812.

María Hermida, Marquesa de Santa Coloma, ofrece singular testimonio histórico sobre su padre (aunque pudiera estar sesgado por piedad filial). Se encarga de publicar la traducción que su padre había realizado de *El Paraíso perdido* de John Milton (obra que tenía especial interés para los ilustrados y liberales españoles); en la *Advertencia de la editora*, la hija expone los muchos sucesos y cargos ocupados por su padre, así como las penalidades que padeció en Zaragoza durante los Sitios:

*Prefirió servirle [al rey] entre los horrores de la inmortal Zaragoza tomando una parte activa en su gloriosa revolución; en donde tuvimos el honor de perder cuanto poseíamos, teniendo que abandonar aquella capital, para evitar el decreto de proscripción, fulminado por los enemigos de mi marido por haber sido vocal de las Cortes que allí se convocaron; retirándonos a la Villa de Monroyo en las montañas de Aragón a una casa propia de cuyo rincón sacaron a mi padre para ir a servir al Ministerio de Gracia y Justicia cuando se instaló la Junta Central Gubernativa del Reino en nombre del Rey durante su ausencia, en cuyo ministerio trabajó constantemente por defender los derechos de su legítimo soberano*²⁷.

²⁵ Archivo General de Palacio, Expediente personal: Cuéllar, D. Ramón (Presbítero), *Músico de Cámara honorario*, Caja 16720/16820, Expediente N.º 23.

²⁶ Archivo General de Palacio, Expediente personal: Cuéllar, Ramón (Presbítero). *Músico de cámara honorario*, Caja 16720/16820, Expediente N.º 23.

²⁷ MILTON, John (1814): *El Paraíso perdido*, traducción de Benito Ramón Hermida Maldonado, editado por María Hermida, Madrid, Imprenta de Ibarra, p. VI.

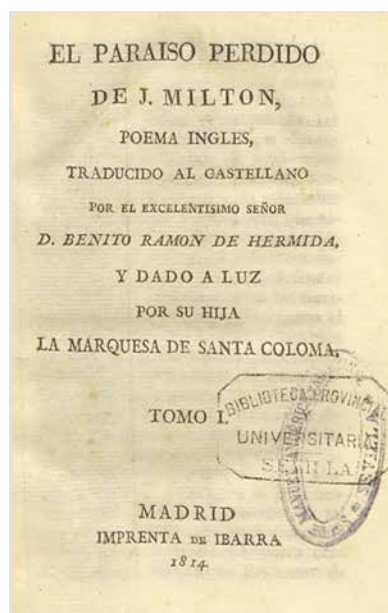


Figura: Portadilla de la traducción de *El Paraíso Perdido* de Milton.
Madrid, Imprenta de Ibarra, 1814

María Hermida tuvo un notable desarrollo intelectual: a los siete años de edad se publicó su traducción del francés un *Breve y devoto exercicio de un christiano para oír misa con devoción* impreso en Madrid por Ibarra en 1777²⁸. Fue conocida como notable clavecinista y celebrada en algún texto poético: el escritor Antonio Francisco de Castro le dedicó la obra *Al primor con que toca el clave mi Señora Doña Mariquita Hermida y Marín*²⁹. Además, estaba casada con Felipe de la Torre y Pellicer (1763-1834), Marqués de Santa Coloma, Alguacil Mayor de la Real Audiencia de Aragón.

María Hermida se sitúa, entonces, en un contexto directamente relacionado con los conflictos vinculados a las invasiones francesas y sus consecuencias en la vida política, social, económica y cultural de España; arraigada en Aragón es persona cultivada y con dominio musical, propio de las señoras principales de su tiempo.

Cuéllar la menciona en la notable *Carta* que envía a D. Andrés de Acuña el 16 de febrero de 1828³⁰.

Y hallándome un día de San Fernando en Madrid, toqué y acompañé a las voces de cámara (presente Lidón) en casa de la Marquesa de Santa Coloma, (que creo que V. S. conoce) y diciéndole a su jefe Brunetti lo que entendían de mi mérito, este me brindó para que lo hiciese delante de su Majestad en un intermedio, la noche que tuve el honor de dirigir un oratorio en su Real Cámara por el que se dignó agraciarme con los honores de músico de ella.

Se puede considerar entonces el salón de María Hermida como uno de tantos puntos de encuentro de las élites: la velada musical en su casa madrileña donde personajes influyentes se reúnen,

²⁸ MARTÍNEZ BARBEITO, Carlos (1960): "Doña María Francisco de Isla y su Romance en gallego al cura de Fruime", *Cuadernos Hispanoamericanos* 130, p. 86 y 87.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Archivo y Biblioteca de la Catedral de Santiago de Compostela, Carta que Ramón Cuéllar envía a D. Andrés Acuña, 16 de febrero de 1828, Signatura IG 217: son cuatro páginas manuscritas y firmadas por el Maestro Cuéllar.

evidentemente no sólo para compartir un momento de ocio musical sino como espacio de consolidación de lazos sociales y políticos. Para un músico como Cuéllar, era una forma de legitimación y un intento de protegerse ante su posición liberal. La participación de los miembros de la corte en estos eventos privados otorgaba a estos espacios una dimensión singular, donde la música podía ser el centro de esa sociabilidad cortesana: *la asistencia de otros miembros de la familia real suponía igualmente un signo de distinción*³¹.

En todo caso, y más allá de estas u otras reflexiones, en el expediente de personal de Ramón Cuéllar en el Archivo General de Palacio se piden informes a distintas personas, entre quienes la única mujer es María Hermida, Marquesa de Santa Coloma (consorte), quien padeciera en primera persona los sitios de Zaragoza y sus consecuencias, persona cercana a la corte fernandina, con un marcado cultivo musical. Cuéllar complementa la información indicando la presencia de José Lidón como ejemplo de la calidad extraordinaria de su auditorio.

Aunque, según se refiere en el mencionado expediente, Cuéllar ya había realizado esa solicitud en junio, en su expediente de personal del Archivo General de Palacio consta que el 19 de julio de 1815 presenta una instancia en papel timbrado en la que pide a Fernando VII ese nombramiento honorario de Músico de Cámara *sin emolumento alguno*³².

Fechado el 15 de octubre de 1815, el Conde de Miranda³³ firma un escrito donde consta que Fernando VII se ha servido concederle los honores de Músico de la Real Cámara³⁴.

Para concretar este nombramiento, Ramón Cuéllar tuvo que realizar ante la Tesorería General de la Real Casa un pago correspondiente a *media anata* que queda registrado: 359 reales y 18 maravedíes realizado en diciembre de 1815. El 4 de enero de 1816 Cuéllar realizó en Zaragoza el juramento de fidelidad al rey ante el Marqués de Lazán, Gobernador y Capitán General de esta ciudad, según Acta Notarial firmada por el escribano José de Latorre³⁵. En el mismo expediente consta que Cuéllar solicitó un certificado el 13 de enero, y que *se despachó el certificado correspondiente el 18 de enero de 1816*.

Los conflictos relacionados con las confrontaciones entre ilustrados, liberales, afrancesados, absolutistas y reformistas tuvieron una repercusión directa en la vida de Ramón Cuéllar, quien era conocido por una tendencia liberal que condicionó su estabilidad profesional. El nombramiento de Músico Honorario, además de poner en evidencia sus relaciones personales con personas cercanas a la corte, era una forma de protección, aunque quizás no resultara suficiente.

Gómez Uriel expresaba que *la brillante y fogosa imaginación de Cuéllar*³⁶ sumado a cuestiones políticas llevaron al compositor a buscar otros horizontes. Conocido su apoyo a la Constitución de 1812, los arzobispos de Zaragoza tuvieron orientaciones distintas: mientras Ramón José de Arce y Rebollar (1755-1844), arzobispo entre 1801 y 1816 era afrancesado, su sucesor Manuel Vicente Mar-

³¹ MORAL RONCAL, Antonio Manuel (2023): "Aproximación al estudio de la corte como centro de sociabilidad de las élites: la época de Fernando VII", en Sánchez, Raquel y San Narciso, David, *Con pase y de etiqueta: Elites y sociabilidad en la España del siglo XIX*, Universidad de Valencia, pp. 47-84.

³² Archivo General de Palacio (Madrid), *Íbidem*.

³³ Pedro de Alcántara Álvarez de Toledo y Gonzaga.

³⁴ Archivo General de Palacio (Madrid), *Cuéllar, Ramón (Presbítero), Expediente personal*, Caja 16820/16720, N.º 23.

³⁵ Este Acta Notarial se conserva en el expediente de Archivo General de Palacio citado (supra).

³⁶ GÓMEZ URIEL, Miguel (1885), "Cuéllar y Altarriba, Ramón", *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa*, Zaragoza, Imprenta de Calisto Ariño, Tomo I, p. 373.

tínez y Jiménez (1759-1823) tuvo una tendencia no sólo conservadora sino conflictiva hacia los liberales, personaje controvertido³⁷ *destacado por su neto compromiso por la causa absolutista*³⁸, sus edictos evidencian un tono severo y punitivo³⁹.

Ante estas circunstancias, Ramón Cuéllar, que fue miembro de la Real Sociedad de Amigos del País en Aragón, solicita al Cabildo de Zaragoza en 1817 ... *una certificación de sus méritos y conducta en la instrucción y educación de los infantes*⁴⁰, este documento le es imprescindible para presentarse a la oposición de maestro de capilla de la Catedral de Oviedo que gana en enero de 1817, y cuya documentación se conserva en el archivo de música de esta Catedral⁴¹, allí se localizan las siguientes obras realizadas por Cuéllar como ejercicios para esta oposición: *Responsorio a Santa Eulalia de Mérida* (1817), *Salmo 132* (1817), *Jesu corona virginum*, himno, (1817), *Villancico a 8 para Santa Eulalia* (1817) y también otra obra compuesta durante su período oscense: *Misa a tres voces* (1800)⁴². Resulta interesante reseñar las instrucciones dadas por el tribunal para realizar dicha oposición de las que reseñamos los siguientes mandatos: *el opositor disponía de cincuenta y ocho horas para escribir las obras y correspondía al tribunal señalar la estructura de la pieza, así como el número de voces e instrumentos que deberían emplearse*⁴³.

En su primera etapa ovetense, Cuéllar compuso la obra, cuya partitura se conserva en el Archivo General de Palacio, titulada *Himno al nacimiento de S.A.S. la Infanta D^a María Isabel Luisa dedicado a S.M.C. por mano de su gentilhombre de cámara D. Isidoro Montenegro. D. Ramón Cuéllar y Altarriba, Músico de Cámara Honorario de S. M., Prebendado, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Oviedo*⁴⁴. Se trata de una composición en honor de María Isabel Luisa de Borbón y Braganza, nacida el 21 de agosto de 1817 en el Palacio Real de Madrid, aunque fallecida en enero de 1818. La obra tiene sonoridad brillante, compuesta para voces y orquesta con la siguiente formación:

Orquesta: Violín 1º, Violín 2º, Viola, Violoncello, Contrabajo, Flauta 1ª, Flauta 2ª, Oboe 1º, Oboe 2º, Clarinete 1º, Clarinete 2º, Fagot 1º, Fagot 2º, Trompa 1ª en sol, Trompa 2ª en sol, Clarines en re.

Voces: Tiple, Contralto, Tenor I, Tenor II, Bajo.

La estructura de esta obra es la siguiente: un breve *Adagio* orquestal en Re menor a modo de introducción, seguido de un vistoso *Allegro* en Sol mayor que comienza a toda orquesta e intercala un solo de contralto, seguido del *tutti* de las voces con orquesta, un solo de violín y coda instrumental. A continuación, se alternan seis coplas con la coda orquestal: Copla 1ª de tenor I (con una cadencia) con cuerdas completas y trompa (incluido un solo) y fagot 1º; copla 2ª de contralto con cuerdas com-

³⁷ BRIOSO y MAYRAL, Julio (1988), "El obispo de Huesca Eduardo Sáenz de la Guardia y sus relaciones con los prelados vecinos", *Argensola* 101, pp.67-76.

³⁸ RAMÓN SOLANS, Francisco Javier, (2020), "La Iglesia de Zaragoza durante el Trienio liberal. Espacio sagrado, opinión pública y legitimación del poder político", *Bulletin d'Histoire contemporaine de l'Espagne* 54, <https://doi.org/10.4000/bhce.2543>

³⁹ VICENTE MARTÍNEZ, Manuel (ca. 1821), *Nos Don Manuel Vicente Martinez y Ximenez ... ninguna cosa más conforme al espíritu de la religión...* (ca. 1821) - Zaragoza (Archidiócesis). Diputación Provincial de Zaragoza, Signatura: S. 10080/16(58).

⁴⁰ Actas Capitulares de las Catedrales de Zaragoza, Año de 1817, pp. 26 y 27.

⁴¹ SARFSON, Susana (2010), *Ramón Félix Cuéllar y Altarriba (1777-1833): los ejercicios para la Oposición al cargo de Maestro de Capilla de la Catedral de Oviedo de 1817*, en *Revista Nassare* N.º 26, pp. 167-176.

⁴² Archivo de Música de Asturias, signaturas C10-20, C10-21, C13-5 y C1-1 y Archivo Capitular de la Catedral de Oviedo, signatura C 10-19.

⁴³ SARFSON, Susana op.cit.

⁴⁴ Archivo General de Palacio, Real Capilla, Caja 1015, Expediente 1405.

pletas, oboe (incluido un solo) y se agrega la trompa 1ª en los últimos 26 compases; copla 3ª de tiple con cuerdas completas y flauta 1ª (incluye un solo); copla 4ª con introducción orquestal seguida de *tutti* de las voces; copla 5ª de tenor II con cuerdas completas y trompa; copla 6ª de bajo con orquesta completa (incluye un solo de oboe).

En la partitura constan los apellidos de los cantantes; Sr. Ordóñez, tiple; Sr. Andrés, contralto; Sr. Ledesma, tenor (I), Sr. Arteaga, tenor (II), Sr. Torrellas, bajo. Esto permite suponer que se interpretó en la Real Capilla.

El tratamiento de la orquesta armoniza en forma sólida con las cuerdas completas, empleando una formación característica del clasicismo vienés, con solos instrumentales y vocales que permiten el lucimiento virtuosístico de los intérpretes; por otra parte, la alternancia tímbrica en las coplas da variedad al desarrollo del largo texto poético en loor de la infanta.

En Oviedo, Ramón Cuéllar se integra en la sociedad y refiere en primera persona que *la Sociedad de Amigos del País Asturicense le nombró su individuo de mérito en premio de una obra*⁴⁵. También ratifica sus los contactos con el ámbito militar: *Es también compositor del Batallón de Reales de Oviedo desde su instalación y ha compuesto muchos himnos en loor de Su Majestad, para el servicio del Cabildo de la ciudad y Reales*⁴⁶.

Según Acta Capitular del 24 de octubre de 1823⁴⁷, el cabildo catedralicio ovetense decide privar de voto activo y pasivo a una serie de capitulares, por haber mostrado distintos tipos de apoyo a las ideas constitucionales; y además de esto se menciona al Maestro Cuéllar: *el Maestro de Capilla, cuya expulsión hace el Cabildo, señalándole por conmiseración seis reales diarios hasta su colocación en otra Iglesia*⁴⁸.

No resulta baladí señalar que el obispo de Oviedo en ese momento fuera D. Gregorio Ceruelo, notable antiliberal. Las cuestiones que se mencionarían como excusa para esta expulsión se refieren a su conducta política, por haberse manifestado en favor de la Constitución, por componer música para cantos patrióticos, por asistir en la Universidad de Oviedo a las celebraciones correspondientes a las investiduras de Doctorado de Álvaro Florez Estrada y de Agustín de Argüelles, (ambos liberales con destacada actuación política) y otras manifestaciones análogas.

Cuéllar comienza un largo proceso legal con el propósito de que esa expulsión sea anulada⁴⁹, pero al mismo tiempo busca otro puesto de trabajo.

En ese mismo año de 1823 compone el imponente *Te Deum* que es objeto de esta publicación, como expresión de júbilo ante la liberación de Fernando VII en Cádiz, y dedicado al Cabildo de la Seo zaragozana. Existen al menos tres ejemplares de esta obra: en el Archivo de las Catedrales de Zaragoza, en la Catedral de Huesca y en la Catedral de Santiago de Compostela.

⁴⁵ Archivo y Biblioteca de la Catedral de Santiago de Compostela, *Memorial de Ramón Cuéllar al Cabildo de Santiago* (Oviedo, 8 de julio de 1828); IG 217.

⁴⁶ *Ibidem*

⁴⁷ ARIAS DEL VALLE, Raúl (1979): Expulsión y proceso del Maestro Cuéllar (Oviedo, 1823-1836), *Revista de Musicología* 2 (2), pp. 307-326.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 310.

⁴⁹ Véase el artículo de Arias del Valle citado *supra*.

El 22 de noviembre de 1823 escribe una carta dirigida al Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela⁵⁰, en la que solicita se le tenga en cuenta en la provisión del magisterio de capilla vacante tras el fallecimiento del maestro Melchor López. El autor expone sus principales hitos formativos y profesionales y en este sentido es una fuente de primer orden para el conocimiento biográfico musical del compositor. Sin embargo, durante cuatro años quedó vacante esa plaza *por los trastornos políticos de aquella época*⁵¹. Los edictos se publicaron recién en 1826, y el puesto de maestro de capilla fue otorgado a Ramón Palacio (no se contempló la participación de Cuéllar).

Ramón Cuéllar subsiste, según él mismo refiere, impartiendo clases particulares y con la reducida cantidad que el cabildo ovetense había determinado proporcionarle hasta que encontrara otro puesto.

El 16 de febrero de 1828 Cuéllar escribe desde Oviedo una carta a Andrés de Acuña (Deán de la Catedral de Santiago de Compostela)⁵² para solicitar participar en la selección de primer organista. Se trata de un escrito donde el compositor no sólo refiere algunos de sus méritos profesionales más destacados, que legitima mediante la valoración de autoridades diversas. En esta carta destacan tres cuestiones: por una parte, que todas las recomendaciones otorgadas por sus destinos anteriores (Huesca, Zaragoza, Oviedo) son unánimes al informar sobre su habilidad musical, su impecable conducta moral y su excelencia docente (especialmente en la formación de cantantes sacros); por otra parte, que él mismo interpuso un recurso ante la Real Audiencia (que perdió) y una apelación ante el Tribunal de la Rota (que en ese momento seguía su curso). Y la tercera es el apasionamiento con que expone lo ocurrido.

Escribe Ramón Cuéllar⁵³:

Mi delito es: haber compuesto música para los liberales; nada de palabras, nada de acciones, nadie me acusa, nadie me reprende. Conservo la libertad y licencias principales que todos los notados han perdido. Clama el pueblo y los Reales contra este procedimiento (testigos el expresado tenor y el Dr. Tames, administrador general del Marqués de Santa Cruz, que hoy se hallan, y los comandantes del expresado cuerpo a quien puede preguntárseles); pero yo nada adelanto.

Señor, ¿podrá creerse que se tache de delito un hecho tan inevitable? ¿Qué hizo el mismo Cabildo al día siguiente de mi expulsión? La ciudad al pasear el retrato de S. M y los Reales en su primera formación y desde entonces acaso hacerme componer himnos, marchas sinfónicas, amén de un Te Deum que voluntariamente dispuse⁵⁴. Y si contrariis contraria curantur⁵⁵; ¿cómo estos clavos no sacaron aquél? Porque por cada punto que mandado compuse para aquellos, he compuesto acaso mil sin exagerar para estos. Mas siendo el único compositor en el pueblo, ¿a

⁵⁰ Archivo y Biblioteca de la Catedral de Santiago de Compostela. *Carta de Ramón Cuéllar al Cabildo de Santiago* (22 de noviembre de 1823), IG 214.

⁵¹ TAFALL ABAD, Santiago: "La capilla de música de la Catedral de Santiago. Notas históricas", Boletín de la Real Academia Gallega 234, 1931, pp. Recuperado de: <https://academia.gal/hemeroteca/brag>

⁵² Andrés de Acuña y Malvar fue canónigo y Deán de la Catedral de Santiago de Compostela, caballero de la Real Orden Distinguida de Carlos III desde 1793; fue hermano del influyente Pedro de Acuña y Malvar (1755-1814) que en 1777 viajó al Virreinato del Río de la Plata donde fue obispo de Buenos Aires; a su regreso fue Deán de la Catedral de Santiago y en 1794 fue nombrado miembro del Consejo de Estado.

⁵³ Archivo y Biblioteca de la Catedral de Santiago de Compostela, *Carta que el Maestro Ramón Cuéllar dirige a D. Andrés de Acuña*, IG 217, páginas 2r y 2v.

⁵⁴ Se trata del *Te Deum* que se presenta en esta publicación.

⁵⁵ Los contrarios se curan con las cosas contrarias.

quién han de acudir todos los que en él, acaso al herrador? ¿Y que todos los artistas habían de plegar sus brazos en aquel aciago tiempo, ora durase 3, ora 30 años? ¿Quién deja al mejor pintor, arquitecto ni aún sastre por haber trabajado entonces, para echar mano de otro que acaso por imperito no le hicieron trabajar?

Pero ya veo que se me dejaría repuesto en mi destino: mas entonces no tendría que solicitar otro siendo este uno de los mejores de la nación. Ni estaría en estado de solicitarlo; porque muchas veces ha asegurado el Sr. Patriarca (a quien puede preguntársele), que, teniéndole, me hubiera agraciado o procurado el magisterio u órgano de la Real Capilla. Mas acaso me repondrá Vuestra Señoría no haber ejemplar de admitir expulsos: lo hay, por de pronto se me ofrecen tres. Don José Sobejano⁵⁶ lo fue de León y Su Majestad le ha conferido el órgano de la Real Capilla de San Isidro y el Magisterio del Colegio de Nobles. Un tal Maynar, también de la misma, fue a hacer oposición de bajón a Palencia; le siguieron informes bien contrarios que aquel Cabildo supo despreciar diciendo que buscaba músicos, no políticos. En Zamora han admitido de subchante o maitinante a uno que lo fue de Ciudad Rodrigo y cuya ruidera causa anda impresa.

Señor, si se busca un organista, ¿no bastara lo sea brillante y tenga una conducta ejemplar? La virtud y la ciencia ¿no serán suficiente título para entrar en la iglesia y pulsar un teclado? Si fuera para un ministerio, un gobierno, o una cátedra de pública enseñanza ya lo entiendo. Pero ¿para músico? ¡!!! ¿Y exigir que nunca se haya engañado en materias políticas? ¿Dónde está nuestra instrucción? ¿Dónde nuestros talentos? Por fin; según el afecto que me han dicho Vuestra Señoría a la música, yo no quisiera echar mano de otro argumento que de hacerle oír un par de obras con el lleno de esa capilla, compuesto por su afectísimo y rendido servidor que besa las manos de Vuestra Señoría,

Ramón Cuéllar

La voz del maestro Cuéllar resuena en estas páginas manuscritas y revela su carácter apasionado. Asimismo, con fecha 8 de julio dirige un *Memorial* al Cabildo de Santiago de Compostela⁵⁷, importante documento en el que expone formalmente y en orden cronológico su formación y experiencia profesional, solicita ser considerado como aspirante a la plaza de organista, y agrega su disposición para sustituir eventualmente al Maestro de Capilla en caso de ausencia o enfermedad.

En sesión del 23 septiembre de ese mismo año de 1828, el Cabildo decide convocar a cuatro aspirantes: Ramón Cuéllar, Ramón Ximeno, Nicolás Ledesma y Antonio Sanclemente; se envían las cartas el día 24 y finalmente se otorga la plaza de primer organista a Ramón Cuéllar en noviembre de ese año, *agraciado con 9500 reales*⁵⁸.

Sin embargo, se presentó a oposiciones para el magisterio de capilla de la Catedral de Burgos en 1832. En su Archivo se conserva la solicitud fechada el 24 de octubre de 1832 en la que Cuéllar pide *que se le tenga presente en la elección de maestro de capilla de Burgos*⁵⁹. En este Archivo hemos estudiado dos partituras de Cuéllar: un *Salmo de nona con órgano obligado*, obra para orquesta, coro y órgano, y también un *Himno Jesu Redemptor para Vísperas de Navidad* para orquesta, coro y órgano.

⁵⁶ <https://musicadiz1812.es/compositor-sobejano-y-ayala-jose.html>

⁵⁷ Archivo y Biblioteca de la Catedral de Santiago de Compostela. *Memorial de Ramón Cuéllar al Cabildo de Santiago* (Oviedo, 8 de julio de 1828); IG 217.

⁵⁸ Archivo y Biblioteca de la Catedral de Santiago de Compostela, Expediente "Sobre la provisión de una plaza de organista, IG 217.

⁵⁹ Archivo Histórico de la Catedral de Burgos, Referencia LIB-143, Unidad documental 373-429, Folio 412.

Con fecha 3 de marzo de 1833 consta una anotación del secretario capitular, D. Urbano Ordóñez, que indica *se retiran del proceso de oposición del magisterio de capilla vacante en esta iglesia Juan Navasa y Ramón Cuéllar por haber fallecido (...) ⁶⁰*.

En suma, Ramón Cuéllar fue organista de la Catedral de Santiago hasta su fallecimiento el 7 de enero de 1833. Truncada la posibilidad de lograr otro puesto de Maestro de Capilla, el pleito por el reintegro del magisterio de la Catedral de Oviedo continuó tras su fallecimiento, llevado por el esposo de su hermana Clementa Cuéllar, el abogado Félix de la Ballina⁶¹, finalizando, tras un largo proceso y testimonios, después del fallecimiento de Fernando VII (es decir, tras un nuevo cambio de aires políticos): a comienzos de 1835 los herederos de Cuéllar ganan ante el Tribunal de la Rota.

Guy Bourlignieux considera que el carácter franco y apasionado de Ramón Cuéllar unido a su notable talento pudieron provocar envidias⁶². Nos inclinamos a valorar también las dificultades derivadas de los cambios y tensiones sociales relacionadas con las invasiones napoleónicas, así como los grupos de poder en Aragón (eclesiásticos, nobiliarios y militares), en la corte de Madrid y en Oviedo. El mismo Cuéllar, en una de las cartas que se conservan en el Archivo de Santiago, expone *la pequeña fracción del cabildo que, después de quitado el voto a nueve de sus compañeros, había decretado mi expulsión, conservaba y conserva todo su ascendente*⁶³. El arzobispo u obispo que dirigiera el Cabildo catedralicio, según su tendencia liberal o absolutista, podía aceptar o relegar a los miembros según coincidieran más o menos con su propia posición política. Ramón Cuéllar padeció una expulsión injusta de su cargo de Maestro de Capilla de la Catedral de Oviedo, cuestión que tardó años hasta dirimirse en los tribunales y ser restituidos sus derechos, que no llegó a recibir él, sino ya sus herederos.

Su obra se conservó parcialmente. Como se ha mencionado, en el archivo de la Catedral de Huesca hay ciento quince piezas⁶⁴; conviene tener en cuenta que su hermano, Domingo Cuéllar, fue organista en esa catedral, a la que legó por disposición testamentaria esta importante recopilación de partituras.

En la Seo de Zaragoza hay una copia del *Te Deum* que aquí se presenta, también misas y mote-tes para voces y orquesta, y una breve y singular pieza de cuatro páginas: *Letrilla a Filis cantando: Venid pajaritos*, catalogada bajo la signatura E-Zac, D caja 251/2177. Escrita en Sol Mayor para voz y piano, hemos localizado la fuente del texto en la obra *Letrilla Filis cantando* (1820) del poeta Juan Meléndez Valdés (1754-1817), incluida en la serie de veinticinco odas, *La paloma de Filis*⁶⁵.

Este escritor extremeño fue un jurista cercano a Jovellanos, a Moratín y a Goya, también fue magistrado en Zaragoza desde 1789 (sólo dos años) donde asistió a las reuniones de la Real Sociedad

⁶⁰ Archivo Histórico de la Catedral de Burgos, Referencia RR-134, Unidad documental s/nº, Folios 284-285.

⁶¹ ARIAS DEL VALLE, Raúl (1979), Expulsión y proceso del Maestro Cuéllar (Oviedo, 1823-1836), *Revista de Musicología* 2 (2), 1979, pp. 307-326. Explica y desgrana todo el proceso legal y transcribe sus legajos.

⁶² BOURLIGUEUX, Guy (1970), El compositor Don Ramón Cuéllar y Altarriba. Organista de la Catedral de Santiago de Compostela (1777-1833), *Compostellanum. Sección de estudios jacobinos* XV (2), p. 171.

⁶³ Carta a D. Andrés Acuña, íbid supra.

² MUR BERNAD, Juan José (1993): *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Huesca*, Huesca, Excelentísimo Ayuntamiento de Huesca, 1993. Obras N.º 378 a 556. De ese amplio repertorio, existe una edición de tres de sus villancicos para coro y orquesta (*Un colegial linajudo, Al portal vienen hoy, ¿Qué haces, Gil?*): SARFSON, Susana y MADRID, Rodrigo (2016): *Ramón Félix de Cuéllar y Altarriba (1777-1833): Villancicos polifónicos*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.

⁶⁵ MELÉNDEZ VALDÉS, Juan (1815): Letrilla VII, en "La paloma de Filis", *Poesías de Juan Meléndez Valdés con el Prólogo y la vida del autor*, Imprenta de D. Antonio Bergnes, Barcelona, 1838, p. 99 y 100.

Económica de Amigos del País. Justamente, Goya retrató a Juan Meléndez Valdés en 1797 y en la parte inferior del mismo escribió *A Meléndez Valdés, su amigo Goya*. Este cuadro hoy se encuentra en Inglaterra, en el Bowes Museum, donde se refiere que Goya y Valdés probablemente se hubieran conocido en Zaragoza⁶⁶. En 1808 tuvo que desplazarse a Oviedo con una comisión de la Junta Central: allí fue acusado de traicionar a la nación, fue procesado y sobreesido⁶⁷. Escribió una *Oda al rey José I* en 1811⁶⁸. También fue miembro de número de la Real Academia Española de la Lengua desde 1812 (Letra B), pero en 1814 se recibió la orden de Fernando VII de destituir a los académicos liberales entre quienes se encontraba Meléndez Valdés. Por su orientación liberal se radicó en Francia; en 1815 redactó un *Prólogo* para su libro de poesías donde narra algunas de sus vicisitudes y el exilio como consecuencia de sus ideas liberales; falleció en Montpellier en 1817.

La partitura manuscrita de Cuéllar de esta pieza breve está fechada por el autor en 1826, probablemente enviada a Zaragoza en ese período en que estaba inmerso en las penurias derivadas de su expulsión, del proceso legal y de la búsqueda de otro puesto estable como músico. Desconocemos a quién concretamente envió Cuéllar esta partitura manuscrita, ya que junto con la misma no se conserva adjunta la carta correspondiente, pero podría sugerirse un mensaje en clave, o quizás un sarcasmo del compositor que sorteaba la censura de la correspondencia. Se puede advertir cierto paralelismo entre Cuéllar y Meléndez Valdés: con estas cuatro páginas de música manuscrita el compositor quizás envía un mensaje entre líneas sobre artistas liberales que trabajaron en Zaragoza y fueron perseguidos *a posteriori*.

Las obras de Ramón Cuéllar conservadas en la Catedral de Santiago de Compostela incluyen misas, salmos y magnificats, responsorios de Navidad, varia en latín (incluida una copia del *Te Deum* objeto de este libro), y obras con texto en lengua castellana⁶⁹.

En otros archivos catedralicios y conventuales se han podido localizar también copias de algunas obras de este compositor⁷⁰.

Asimismo, a lo largo del siglo XIX se pueden localizar vestigios que remiten a la interpretación y valoración del compositor y de su obra que ponen en evidencia la consideración que se mantuvo de su valía musical, años después de su fallecimiento⁷¹.

En este sentido, en 1852 Hilarión Eslava incluye a Ramón Cuéllar en el séptimo volumen de su magna antología, *Lira Sacro-Hispana*, donde esboza algunos rasgos biográficos e incluye el *Motete al Santísimo Sacramento* a cinco voces y orquesta (oboe, violín 1º, violín 2º, trompas en re y acompañamiento), *Lauda Sion*, en Re Mayor, Allegro Spiritoso⁷².

⁶⁶ Bowes Museum, <https://thebowesmuseum.org.uk/juan-antonio-melendez-valdes-is-back-on-display/>, consultado el 27 de diciembre de 2025.

⁶⁷ Estuvo a punto de ser fusilado, la noticia llegó en el último momento, *Íbidem*, p. 26.

⁶⁸ MELÉNDEZ VALDÉS, Juan (1811): *España a su Rey José Napoleón I en su feliz vuelta de Francia oda: La excelsa cumbre de Pirene / doblaba ya con planta presurosa / por el Consejero de Estado Juan Meléndez Valdés*, Manuscrito encuadernado, 1811. Disponible en: <https://bndigital.bne.es/bd/es/card?id=113bf811-5d7c-4250-bc29-b00fc4325622> Consultado el 27 de diciembre de 2025.

⁶⁹ LÓPEZ, CALO, José Luis (1972): Catálogo musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago, Instituto de Música religiosa, Cuenca. Obras N.º 2708 a 2730.

⁷⁰ Queda entonces pendiente una investigación mediante la cual se pueda concretar un catálogo completo y actualizado de las obras de Ramón Cuéllar e integrar las noticias dispersas.

⁷¹ Se mencionan a continuación las referencias localizadas, en orden cronológico.

⁷² ESLAVA, Hilarión: *Lira Sacro-Hispana*, Tomo 7º, 1852, Madrid, Martín Salazar editor, pp.155-167.

En una publicación de 1854, José Puente y Villanúa ofrece la descripción física y psicológica del compositor:

Cuéllar era alto y robusto; tenía fisonomía expresiva, ojos negros, penetrantes y vivos, frente anchurosa, continente desembarazado y airoso; toda su persona respiraba una vivacidad atractiva y simpática. Su carácter era alegre, su conversación variada, agradable y aguda: inexorable a la santidad de sus deberes de sacerdote, era no obstante condescendiente con la sociedad que sabía animar con su humor festivo, pero dentro de los límites de la conversación honesta; era muy pausado en celebrar, muy silencioso y grave en el templo, enemigo mortal de chismes y cuentos (polilla de las corporaciones) y sumamente austero con sus subordinados⁷³.

Por otra parte, en 1866 la Gaceta de Madrid publica un extenso artículo sobre música para el Jueves Santo, en el que su autor, Mariano Soriano Fuertes, menciona a Ramón Cuéllar entre una pléyade de músicos cuyas composiciones se ejecutan en estos días en las catedrales de España, con asombro de los oyentes por su mérito extraordinario (...) ⁷⁴ y da a entender que aún se interpretaban algunas de sus obras.

En 1892, en el periódico *El Siglo Futuro* (diario católico de Madrid) se anuncia la realización de una misa en honor a San José, patrono de la publicación, donde se cantará, por primera vez en Madrid la Misa en re mayor de D. Ramón Cuéllar a gran orquesta y dos coros⁷⁵.

En 1895 Antonio Lozano, maestro de capilla del Pilar de Zaragoza, en su libro *La música popular, religiosa y dramática en Zaragoza desde el siglo XVI hasta nuestros días*⁷⁶ dedica dos páginas a Cuéllar, en las que explica los rasgos más notables de su música:

Representa en el arte de su tiempo al compositor de alientos vigorosos (...) Sus andantes rebosan ternura y delicadeza, mientras sus allegros denuncian el artista fogoso que se halla en su centro anotando en el pentagrama las impresiones de que su agitado espíritu se encuentra poseído⁷⁷.

Lozano se refiere también al estilo de melodía acompañada y a la falta de imitaciones, cánones o fugados en la obra de Cuéllar. Estas cuestiones son citadas por Pedrell en 1897 en su *Diccionario*⁷⁸ que expone la bibliografía disponible en su momento, y donde cita una fuente que le atribuye la posible composición del Himno de Riego.

Estas referencias son ejemplo de reconocimiento hacia la figura y perdurabilidad de la obra de Cuéllar. Ahora bien, los impulsos hacia la revisión del repertorio musical religioso en España en la segunda mitad del siglo XIX, posteriormente el cecilianismo y finalmente las disposiciones del Motu

⁷³ PUENTE Y VILLANÚA, José (1854): *Biografía del Presbítero Don Ramón Cuéllar y Altarriva [sic], músico honorario de la Real Cámara, Maestro de Capilla de la Seo de Zaragoza y de la Catedral de Oviedo y juicio crítico de sus composiciones de música religiosa*, Imprenta y Litografía de El fomento de Asturias, Oviedo, p. 38.

⁷⁴ SORIANO FUERTES, Mariano (1866): *Jueves Santo*, *Gaceta musical de Madrid* 26, p.104.

⁷⁵ "Fiesta a San José", *El Siglo Futuro*, Año XVIII N.º 5120, 17 de marzo de 1892, [páginas sin numerar, tercera página de este ejemplar].

⁷⁶ LOZANO, GONZÁLEZ, Antonio (1895): *La Música popular, religiosa y dramática en Zaragoza desde el siglo XVI hasta nuestros días*, Tipografía de Julián Sanz y Navarro, Zaragoza.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 62.

⁷⁸ PEDRELL, Felipe (1897): *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*, Tomo I, Imprenta de Víctor Berdós y Feliú, Barcelona.

Proprio *Tra le sollecitudini* de Pío X de 1903⁷⁹ llevaron a relegar las composiciones con las características que presenta la música de Cuéllar.

Así, las partituras de las obras de Ramón Cuéllar que se conservan en el Archivo y Biblioteca de la Catedral de Santiago de Compostela tienen escrito en las portadas de cada manuscrito la palabra “Prohibido”. En estas prohibiciones participó el canónigo D. Santiago Tafall, Maestro de Capilla entre 1895 y 1898, en que, previa oposición, el cargo pasa a ser ocupado por Manuel Soler Palmer.

Tafall fue el principal encargado de revisar la música archivada en Santiago de Compostela y de valorar su adecuación a las normas del Motu Proprio *Tra le sollecitudini* de Pío X sobre música sagrada, promulgado en 1903. Las obras de Ramón Cuéllar desde luego no conciben con estas disposiciones: son fundamentalmente partituras de música orquestal, con instrumentos de viento, solos instrumentales y vocales, caracteres brillantes (por su tonalidad, ritmo, orquestación y *tempo*), escaso o nulo contrapunto, definitivamente no es tampoco esa polifonía que promueven las disposiciones papales.

En 1907 se constituye una Comisión de Música Sagrada en la catedral compostelana, presidida por el obispo, con la vicepresidencia de Santiago Tafall y cinco vocales (entre quienes se encontraba Manuel Soler Palmer y los dos organistas del templo) que revisan la música archivada y valoran su adecuación al Motu Proprio⁸⁰. Las obras de Cuéllar recibieron entonces este rótulo de *Prohibido*, que conllevó el silencio interpretativo.

El Maestro Tafall falleció en 1930, pero en 1931 se publicó el que hubiera sido su discurso de ingreso en la Real Academia Gallega⁸¹. El texto recorre los rasgos más notables de la música catedralicia y de sus maestros de capilla. Aunque no menciona a Ramón Cuéllar (porque no fue maestro de capilla en Santiago), es interesante recuperar sus valoraciones sobre los maestros que le eran contemporáneos, trasladables a las composiciones de Cuéllar por compartir ciertos rasgos estilísticos:

Durante el tiempo de los maestros [Melchor] López y [Ramón] Palacio, el empleo de la orquesta en las funciones de culto llegó a rebasar los límites de lo prudente y rayar en el abuso. Durante el octavario del Corpus, además de tocar la misa mayor, había lo que llamaban siesta, esto es: de doce a una tocaba la orquesta conciertos, cada día un solista un instrumento, alternando con el canto de villancicos; de una a dos, cuartetos clásicos, por los instrumentos de cuerda, y de dos a tres, el órgano solo. Por la tarde, antes de la Reserva, se cantaba un aria con coros y orquesta, y aparte de esto, en todas las solemnidades, al ofertorio de la misa se tocaban sinfonías, conciertos, etc. Todo esto se hacía por realzar el esplendor del culto, y hasta tal punto se aquilataban los detalles que los profesores de la orquesta estaban obligados a vestir el frac siempre que tenían que actuar en el coro de la iglesia.

⁷⁹ SANTA SEDE: *Motu Proprio Tra le sollecitudini* del Sumo Pontífice Pío X sobre la música sagrada, 22 de noviembre de 1903.

https://www.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html
Consultado el 29 de diciembre de 2025.

⁸⁰ CANCELA MONTES, Beatriz (2013): Las obras censuradas de Santiago Tafall y su labor en la instauración del Motu Proprio en la Catedral de Santiago de Compostela, *Annuario Sancti Iacobi*, 2, 2013, 253-278.

⁸¹ TAFALL ABAD, Santiago (1931): La capilla de música de la catedral de Santiago: notas históricas, *Boletín de la Real Academia Gallega*, Tomo 20, N.º 234, pp. 129-137.

No podía ser más recta ni más digna de alabanza la intención que guiaba al Cabildo que tales cosas disponía; pero hemos de reconocer que no iban acertados, a pesar de su buen celo, y el tiempo se encargó de hacer patente esta verdad, no sólo con la depuración del gusto artístico, que iba poniendo en evidencia ciertos anacronismos, sino con los abusos del poco devoto público, que concurría a estos actos más bien para pasar el rato oyendo música que por dar culto y reverenciar a Dios con la modestia y recogimiento propios del lugar santo. El mismo Cabildo, convencido de estos inconvenientes, suprimió las audiciones musicales, semiconciertos sacros, y limitó el uso de la orquesta a los actos litúrgicos que lo permiten⁸².

Ramón Cuéllar fue entonces un músico cuyo recorrido vital y profesional fue marcado por las vicisitudes históricas y sociales de su tiempo, cuya obra merece atención, estudio y presencia en las programaciones de conciertos. Su música es elocuente, con sonoridades a veces marciales, a veces líricas son ecos de su época y una parte valiosa del patrimonio musical y cultural español.

3. *Te Deum laudamus* a 9 voces

La fuente manuscrita de esta edición es la partitura conservada en el Archivo de Música de la Catedral de Huesca (N^o 467, signatura E-Huc 22-1 del catálogo realizado por D. Juan José Mur Bernad)⁸³. Se encuentran copias manuscritas de este mismo *Te Deum* en el Archivo de las Catedrales de Zaragoza y en el Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela.

Ramón Cuéllar compuso esta obra en Oviedo y la dedicó al Cabildo de la Catedral del Salvador de Zaragoza, como hace constar de su puño y letra en la portada:

Te Deum laudamus a 9 voces con acompañamiento de violines, viola, flauta, clarinetes, fagot, trompas, clarín, órgano y bajo. Ramón Cuéllar escribe en la portada: Año 1823. Se compuso para celebrar la libertad y salida de Su Majestad (que Dios guarde) de Cádiz verificada el 1º de octubre del mismo y lo dedica al Ilustrísimo Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana de Zaragoza.

La orquesta es compacta: violines primeros y segundos, violas, violón y contrabajo, flauta, clarinetes, fagot, trompas, clarines y órgano, con los dos coros que eran habituales en este repertorio: Coro I (tiple 1º, mezzo, tenor, bajo), Coro II (tiple 2º, contralto, tenor, bajo), más otro tiple solista.

El primer movimiento, *Allegro Briosso* en Re mayor, comienza con una introducción a toda orquesta, extensa y brillante, que recuerda a las oberturas de las óperas mozartianas. La entrada de las voces coincide con una modulación a re menor y da intensidad dramática al texto. Se suceden dúos, fortísimos del *tutti*, y otros giros modulantes van coloreando el desarrollo de ese texto con una sonoridad clásica de ánimo triunfal.

⁸² TAFALL ABAD, Santiago (1931): La capilla de música de la catedral de Santiago: notas históricas, *Boletín de la Real Academia Gallega*, Tomo 20, N.º 23, p.134.

⁸³ En este catálogo (páginas 76 a 90) se refieren ciento quince obras atribuidas a Ramón Cuéllar: Misas, Secuencias, Motetes, Salves, Magnificats, Salmos, Responsorios, Lamentaciones, Versos, Lamentaciones, Misas de Requiem, Rosarios, dos Oratorios y numerosos villancicos con textos en castellano, además de una pieza instrumental (Verso de bajones). Abundan las obras policorales. Algunos de los manuscritos musicales fueron fechados por su autor: obras compuestas en Huesca, en Zaragoza, en Oviedo.

El segundo movimiento, *Andante no mucho*, dulcifica el discurso musical con su compás de $\frac{3}{4}$ y tonalidad principal de Fa mayor. El órgano actúa como cimienta armónico y presenta el cifrado original.

El tercer movimiento, *Allegro Spiritoso*, retoma la vivacidad y brillo que se expuso al comienzo de la obra. Nuevamente una extensa introducción orquestal precede la entrada de las voces. El tratamiento del material sonoro vuelve a recordar las últimas óperas de Mozart.

Susana Sarfson Gleizer



Figura: Calle Ramón Cuéllar donde se sitúa la puerta de entrada a la Seo del Salvador de Zaragoza.
(Fotografía: S. Sarfson)

4. Bibliografía

- AGUILAR, María Jesús: *La imagen del trienio liberal en Asturias*, Universidad de Oviedo, 1999.
- ALBA PAGÁN, Ester: Las depuraciones políticas en el arte: la Guerra de la Independencia y sus consecuencias, *XIX Jornadas Internacionales de Historia del Arte*. Instituto de Historia, CSIC. Madrid, 11-12 de diciembre de 2018,
- ARIAS DEL VALLE, Raúl: Expulsión y proceso del Maestro Cuéllar (Oviedo, 1823-1836), *Revista de Musicología* 2 (2), 1979, pp. 307-326.
- BOURLIGUEUX, Guy: El compositor Don Ramón Cuéllar y Altarriba. Organista de la Catedral de Santiago de Compostela (1777-1833), *Compostellanum. Sección de estudios jacobeos* XV (2), 1970, pp.155-178.
- BRIOSO y MAYRAL, Julio: El obispo de Huesca Eduardo Sáenz de la Guardia y sus relaciones con los prelados vecinos, *Argensola* 101, 1988, pp.67-76.
- CANCELA MONTES, Beatriz: Las obras censuradas de Santiago Tafall y su labor en la instauración del Motu Proprio en la Catedral de Santiago de Compostela, *Annuarium Sancti Iacobi*, 2, 2013, 253-278.
- CASARES, Emilio y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, 1995, p. 53.
- CÁVIA, Mariano de: Músicos aragoneses, *Revista de Aragón*, N.º 8, 1878, p. 60. <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/31/08/RevistaDeAragon1878-08.pdf> Consultado el 27 de diciembre de 2025.
- ESLAVA, Hilarión: *Lira Sacro-Hispana*, 1852-1860, Madrid, Martín Salazar editor.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: Memoria de actividades de RISM-ESPAÑA / 1994, *Anuario Musical* 50, 1995, pp. 271-272. <https://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/338> Consultado el 17 de noviembre de 2025.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: Archivo de música de la Catedral de Barbastro, *Anuario musical* 50, 1995, pp. 286-293.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: *La música en los archivos de las catedrales de Aragón*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2008.
- FALCÓN EITO, Ignacio: Mecenazgo nobiliar y música sacra en España a finales del siglo XVIII: el caso del Conde de Luque y F.J. García Fájer, maestro de capilla de la Seo de Zaragoza, *Ars & Renovatio* 1, 2013, pp. 215-230.
- <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/349251> Consultado el 18 de noviembre de 2025.
- GÓMEZ URIEL, Miguel: “Cuéllar y Altarriba, Ramón”, *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa*, Zaragoza, Imprenta de Calisto Ariño, 1885, Tomo I, p. 373.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente, GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio y EZQUERRO, Antonio: El compositor Juan Francisco Agüeras y González (1876-1936) y la música de su entorno, *Suesetania, Revista del Centro de Estudio de las Cinco Villas* 18, 1999, pp. 102-136.

- LÓPEZ, CALO, José Luis: *Catálogo musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*, Cuenca, Instituto de Música religiosa, 1972.
- LÓPEZ CALO, José Luis: “Ramón Cuéllar”, en *La música en la Catedral de Santiago*, Diputación Provincial de La Coruña, 1993, p.209.
- LÓPEZ CALO, José Luis: Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del cecilianismo en España, *Príncipe De Viana*, 238, 577-607. Consultado el 29 de diciembre de 2025: <https://revistas.navarra.es/index.php/PV/article/view/2225>
- LOZANO, GONZÁLEZ, Antonio: *La Música popular, religiosa y dramática en Zaragoza desde el siglo XVI hasta nuestros días*, Tipografía de Julián Sanz y Navarro, Zaragoza, 1895.
- MARTÍNEZ BARBEITO, Carlos: “Doña María Francisco de Isla y su Romance en gallego al cura de Fruime”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 130, octubre de 1960, p. 86 y 87.
- MELÉNDEZ VALDÉS, Juan (1815): Letrilla VII, en “La paloma de Filis”, *Poesías de Juan Meléndez Valdés con el Prólogo y la vida del autor*, Barcelona, Imprenta de D. Antonio Bergnes, 1838, pp. 99 y 100.
- MELÉNDEZ VALDÉS, Juan: *España a su Rey José Napoleón I en su feliz vuelta de Francia oda: La excelsa cumbre de Pirene / doblaba ya con planta presurosa / por el Consejero de Estado Juan Meléndez Valdés*, Manuscrito encuadernado, 1811. <https://bne.digital.bne.es/bd/es/card?id=113bf811-5d7c-4250-bc29-b00fc4325622> Consultado el 22 de noviembre de 2025.
- MIGUEL GARCÍA, Isidoro y GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. *El Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza*, 2024. [Sin indicación de edición]. Recuperado a partir de <https://catedral-dezaragoza.es/wp-content/uploads/archivo-musica-catedrales-de-zaragoza.pdf> Consultado el 29 de diciembre de 2025.
- MILTON, John: *El Paraíso perdido*, traducción de Benito Ramón Hermida Maldonado, editado por María Hermida, 1814, Madrid, Imprenta de Ibarra, p. VI.
- MORAL RONCAL, Antonio Manuel: “Aproximación al estudio de la corte como centro de sociabilidad de las élites: la época de Fernando VII”, en Sánchez, Raquel y San Narciso, David, *Con pase y de etiqueta: Elites y sociabilidad en la España del siglo XIX*, 2023, Universidad de Valencia, pp. 47-84.
- MUR BERNAD, Juan José: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Huesca*, Huesca, Excelentísimo Ayuntamiento de Huesca, 1993.
- PEDRELL, Felipe: “Cuéllar, Ramón”, *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*, Tomo I, Barcelona, Imprenta de Víctor Berdós y Feliu, 1897, pp.459-461.
- PUENTE Y VILLANÚA, José: *Biografía del Presbítero Don Ramón Cuéllar y Altarriva [sic], músico honorario de la Real Cámara, Maestro de Capilla de la Seo de Zaragoza y de la Catedral de Oviedo y juicio crítico de sus composiciones de música religiosa*, Imprenta y Litografía de El fomento de Asturias, Oviedo, 1854.
- RAMÓN SOLANS, Francisco Javier, “La Iglesia de Zaragoza durante el Trienio liberal. Espacio sagrado, opinión pública y legitimación del poder político”, *Bulletin d'Histoire contemporaine de l'Espagne* 54, 2020, <https://doi.org/10.4000/bhce.2543> Consultado el 29 de diciembre de 2025.

- SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1868, p. 133.
- SÁNCHEZ, Raquel y SAN NARCISO, David: *Con pase y de etiqueta. Élite y sociabilidad en la España del siglo XIX*, Universidad de Valencia, 2023.
- SÁNCHEZ HITA, Beatriz: “Fernando VII contra los periodistas. Los procesos seguidos por la Comisión de Causas de Estado”, *Hispania*, 77/256, 2017, pp. 375-405. doi: 103989/hispania.2017.011
- SARFSON, Susana: Ramón Félix Cuéllar y Altarriba (1777-1833): los ejercicios para la Oposición al cargo de Maestro de Capilla de la Catedral de Oviedo de 1817, *Nassarre* 26, 2010, pp.167-176.
- SARFSON, Susana y MADRID, Rodrigo: *Villancicos polifónicos de Ramón Félix Cuéllar y Altarriba (1777-1833)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Polifonía Aragonesa XIX, 2016.
- SARFSON, Susana: Blas, Gil, Pascual y otros personajes jocosos en los villancicos polifónicos hispánicos, *Criticón* 149, 2023, pp. 75-85. DOI <https://doi.org/10.4000/14duc>
- SORIANO FUERTES, Mariano (1866): Jueves Santo, *Gaceta musical de Madrid* 26, pp. 103-104.
- SUBIRÁ, José: *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953, p. 750.
- TAFALL ABAD, Santiago: “La capilla de música de la Catedral de Santiago. Notas históricas”, *Boletín de la Real Academia Gallega* 234, 1931, pp. 129-137. Recuperado de: <https://academia.gal/hemeroteca/brag> Consultado el 22 de diciembre de 2025.
- VICENTE MARTÍNEZ, Manuel: *Nos Don Manuel Vicente Martinez y Ximenez ... ninguna cosa mas conforme al espíritu de la religión...* (ca. 1821) - Zaragoza (Archidiócesis). Diputación Provincial de Zaragoza, Signatura: S. 10080/16(58). Disponible en <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=438942> Consultado el 29 de diciembre de 2025.
- YZQUIERDO PEIRÓ, Ramón. “Pedro Acuña y Malvar y su legado: la colección de tapices de la catedral de Santiago”, *Ad limna* 9 (9), 2018, pp. 109-162.

II. TRANSCRIPCIÓN MUSICAL

TE DEUM LAUDAMOS

A 9 voces y orquesta

Parte I

Ramón Félix Cuéllar y Altarriba

Zaragoza, 1777-Santiago de Compostela, 1833

Edición: Rodrigo Madrid

Allegro brioso

The musical score is for the first part of 'Te Deum Laudamus' by Ramón Félix Cuéllar y Altarriba. It is written for a full orchestra and nine voices. The tempo is 'Allegro brioso'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score includes staves for the following instruments and voices:

- Flauta
- Clarinetes
- Fagot
- Clarín en D
- Trompas en D
- Tiple 1
- Mezzo-soprano
- Tenor
- Bajo
- Soprano
- Alto
- Tenor
- Bajo
- Violín 1
- Violín 2
- Viola
- Contrabajo
- Órgano
- Acompañamiento al Violon

The vocal parts (Mezzo-soprano, Tenor, Bass, Soprano, Alto, Tenor, Bass) are currently silent, indicated by whole rests. The instrumental parts are active, with many measures containing notes and rests. The score is marked with 'ff' (fortissimo) in several places, indicating a loud dynamic level.

9

Fl.

Cl.

Fg.

Cln.

Cor.

T. 1

Mzs.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ch.

Org.

Acomp.

mf

17

Fl.

Cl.

8

Fg.

8

The musical score is written for three instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Fagott (Fg.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 17. The Flute part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including trills and grace notes. The Clarinet part provides harmonic support with chords and single notes, marked with an '8' in measures 17, 18, and 19. The Fagott part plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, also marked with an '8' in measures 17, 18, and 19. The score concludes at measure 24.

25

Fl.

Cl.

Fg.

Cln.

Cor.

T. 1

Mzs.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cb.

Org.

Acomp.

[illegible]

[illegible]

65

Fl.

Cl.

Fg.

Cln.

Cor.

T. 1

Mzs.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cb.

Org.

Acomp.

om - nis te - rra ve - ne - ra - tur om - nis te - rra ve - ne - ra - tur om - nis

This musical score is for the hymn "Te rra ve ne ra - tur ve ne ra - tur". It is written for a full orchestra and vocal soloists. The score is in 4/4 time and the key signature has one sharp (F#), indicating D major or B minor. The tempo is marked "Allegro".

The vocal parts include:

- Fl.** (Flute)
- Cl.** (Clarinet)
- Fg.** (Fagott/Bassoon)
- Cln.** (Corno/Trumpet)
- Cor.** (Coro/Trumpet)
- T. 1** (Tenor 1)
- Mzs.** (Mezzosoprano)
- T.** (Tenor)
- B.** (Bass)
- S.** (Soprano)
- A.** (Alto)
- T.** (Tenor)
- B.** (Bass)

The instrumental parts include:

- Vln. 1** (Violin 1)
- Vln. 2** (Violin 2)
- Vla.** (Viola)
- Ch.** (Cello)
- Org.** (Organ)
- Acomp.** (Accompaniment)

The lyrics are: "te - rra ve - ne - ra - - - tur ve - ne - ra - tur".

[illegible]

[illegible]

105

Fl.

Cl.

Fg.

Cln.

Cor.

T. 1

Mzs.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cb.

Org.

Acomp.

ti - bi che - ru-bin et - - se - raphim Duo
in - ce - sa - bi - li vo - ce pro - cla - mant
Duo
in - ce - sa - bi - li vo - ce pro - cla - mant

113

Fl. *f* *p* *p*

Cl. *f* *p* *p*

Fg. *f* *p* *p*

Cln. *f*

Cor. *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

T. 1 in - ce - sa - bi-li vo-ce-pro - cla - mant San - - tus San - - tus

Mzs. in - ce - sa - bi-li vo-ce-pro - cla - mant San - - tus San - - tus

T. in - ce - sa - bi-li vo-ce-pro - cla - mant San - - tus San - - tus

B. in - ce - sa - bi-li vo-ce-pro - cla - mant San - - tus San - - tus

S. in - ce - sa - bi-li vo-ce-pro - cla - mant San - - tus San - - tus

A. in - ce - sa - bi-li vo-ce-pro - cla - mant San - - tus San - - tus

T. in - ce - sa - bi-li vo-ce-pro - cla - mant San - - tus San - - tus

B. in - ce - sa - bi-li vo-ce-pro - cla - mant San - - tus San - - tus

Vln. 1 *f* *p* *fp* *fp* *fp* *fp* *poco f*

Vln. 2 *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *p* *poco f*

Vla. *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *p*

Ch. *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

Org. flautado

6 4 6 6 4 3 6 4 3

Acomp. *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

[illegible]

145

Fl.

Cl.

Fg.

Cln.

Cor.

T. 1

Mzs.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cb.

Org.

Acomp.

fp

fp

fp

Duo

te pro - fe - ta - rum pro - fe - ta - rum lau -

Duo

te pro - fe - ta - rum pro - fe - ta - rum lau -

- o - sus A - pos - to - lo - rum a - pos - to - lo - rum cho - rus

[illegible]

177

Fl.

Cl.

Fg.

Cln.

Cor.

T. 1

Mzs.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cb.

Org.

Acomp.

Soprano 1

ve - ne -

-ta - - tis Pa-trem in - men - - se ma - ies - ta - - tis

p

p

p

p

p

7 $\frac{3}{4}$
6 $\flat$
4

8

7 $\flat$

6
4

7 $\frac{3}{4}$
6 $\flat$
4

8

p

185

Fl.

Cl.

Fg.

Cln.

Cor.

T. 1

Mzs.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cb.

Org.

Acomp.

-ran-dum - tu - um ve - rum et u - ni-cum fi - li - um Solo San - tum

poco *f*

poco *f*

p

p ligado

$\frac{4}{2}$

p

193

Fl.

Cl.

Fg.

Cln.

Cor.

T. 1

Mzs.

quo - - que pa - ra - - cli - - tum spi - ri - tum

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cb.

Org.

Acomp.

6 6 3 7 5 7 4

5b 3 3 3 3 3 2

201

Fl.

Cl.

Fg.

Cln.

Cor.

T. 1

Mzs.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cb.

Org.

Acomp.

pa - - ra - cli - tum spi - ri tum san - tum quo - que pa - ra - cli - tum spi - ri - tum pa

6 6 65 43 7 6b 4 5 7 6b 4 8

[illegible]

225

Fl.

Cl.

Fg.

Cln.

Cor.

T. 1

Mzs.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cb.

Org.

Acomp.

-te glo - ri - e chris - te

-te glo - ri - e chris - te

te glo - ri - e chris - te

-te glo - ri - e chris - te

-te glo - ri - e chris - te

-te glo - ri - e chris - te

-te glo - ri - e chris - te

-te glo - ri - e chris - te

poco *f*

poco *f*

5/3 6/8 8/3 7 6/4 5/3 7 6/4 5/3

[illegible]

249

Fl.

Cl.

Fg.

Cln.

Cor.

T. 1

Mzs.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cb.

Org.

Acomp.

76#

7^b₅

7^b₅
3

non ho - rru - is - ti vir - gi - nis u - te - rum tu de -

sus - cep - tu - rus ho - mi - nem non ho - rrus - is - ti vir - gi - nis u - te - rum

non ho - rrus - is - ti vir - gi - nis u - te - rum

non ho - rrus - is - ti vir - gi - nis u - te - rum

p

p

p

p

257

Fl.

Cl.

Fg.

Cln.

Cor.

T. 1

Mzs.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cb.

Org.

Acomp.

- vic - - to mor - tis a - cu - le - o a - pe -

273

Fl.

Cl.

Fg.

Cln.

Cor.

T. 1

Mzs.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cb.

Org.

Acomp.

Tutti

a - pe - ru - is - ti cre - den - ti - bus reg - -

a - pe - ru - is - ti cre - den - ti - bus reg - -

a - pe - ru - is - ti cre - den - ti - bus reg - -

a - pe - ru - is - ti cre - den - ti - bus reg - -

a - pe - ru - is - ti cre - den - ti - bus reg - -

a - pe - ru - is - ti cre - den - ti - bus reg - -

a - pe - ru - is - ti cre - den - ti - bus reg - -

a - pe - ru - is - ti cre - den - ti - bus reg - -

a - pe - ru - is - ti cre - den - ti - bus reg - -

a - pe - ru - is - ti cre - den - ti - bus reg - -

6 4 7³ 4 8 7^b 6 4 7³ 4 8 7^b

[illegible]

305

Fl. *f*

Cl. *f*

Fg. *f*

Cln. *f*

Cor. *f*

T. 1 in glo - - - ri - - a Pa - - -

Mzs. in glo - - - ri - - a Pa - - -

T. in glo - - - ri - - a Pa - - -

B. in glo - - - ri - - a Pa - - -

S. in glo - - - ri - - a Pa - - -

A. in glo - - - ri - - a Pa - - -

T. in glo - - - ri - - a Pa - - -

B. in glo - - - ri - - a Pa - - -

Vln. 1 *f*

Vln. 2 *f*

Vla. *f*

Cb. *f*

Org.

Acomp. *f*

6 7 5 6 6

[illegible]

326

Fl.

Cl.

Bg.

Cln.

Cor.

T. 1

Mzs.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cb.

Org.

Acomp.

e - seven-tu - rus in - dex cre - de - ris e - seven-tu - rus in - dex iu - dex cre - de -

[illegible]

339

Fl.

Cl.

Fg.

Cln.

Cor.

T. 1

Mzs.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Via.

Cb.

Org.

Acomp.

TE DEUM LAUDAMOS

Parte II

Ramón Félix Cuellar y Altarriba
Edición: Rodrigo Madrid

Andante no mucho

Flauta

Clarinete I y II

Fagot

Clarin en Fa

Trompa II en Fa

Tiple 1º

Tiple 2º

Contralto

Tenor

Bajo

Violín 1

Violín 2

Viola

Contrabajo

Órgano

Acompañamiento de Violon

p

p

p

flautado

5
3

7

Te er - go que - su - mus

Te er - go que - su - mus

Te er - go que - su - mus

Te er - go que - su - mus

Te er - go que - su - mus

9

Fl.

Cl. I y II

Fg.

Clr.

Cor.

T. 1

T. 2

C.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cb.

Org.

Acomp.

dol.

fp

tu - is fa - mu - lis sub - ve - ni tu - is fa - mu - lis sub - ve - ni

6#

3#

17

Fl.

Cl. I y II

Fg.

Clr.

Cor.

T. 1

T. 2

C.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cb.

Org.

Acomp.

dol.

p

solo

quos pre - ti - o - so quos pre - ti - o - so san - gui - ne re - de - mes - ti

quos pre - ti - o - so quos pre - ti - o - so san - gui - ne re - de - mes - ti

quos pre - ti - o - so quos pre - ti - o - so san - gui - ne re - de - mes - ti E - ter - na

quos pre - ti - o - so quos pre - ti - o - so san - gui - ne re - de - mes - ti

quos pre - ti - o - so quos pre - ti - o - so san - gui - ne re - de - mes - ti

p

p

contra.

5 3 6 4 7 5 6 4 3 6 4 7 5 8 6 7 5 6 4 6 4 7 5 6 4 5 3 7 5 6 4 6 4 5 3

[illegible]

33

Fl.

Cl. I y II

Fg.

Clr.

Cor.

T. 1

T. 2

C.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cb.

Org.

Acomp.

p

solo

in - - glo - ri - a nu - me - ra - ri in glo - ri - a nu - me - ra - ri

in glo - ri - a nu - me - ra - ri in glo - ri - a nu - me - ra - ri

in glo - ri - a nu - me - ra - ri

6 7 3 6 7 43#

3#

41

Fl. *f*

Cl. I y II *f*

Fg. *f* *p*

Clr. *f*

Cor. *f*

T. 1
in glo - ri - a nu - me - ra - ri po - pu - lum tu - um

T. 2
in glo - ri - a nu - me - ra - ri

C. *solo*
in glo - ri - a nu - me - ra - ri Sal - vum fac po - pu - lum tu - um

T.
in glo - ri - a nu - me - ra - ri po - pu - lum

B.
in glo - ri - a nu - me - ra - ri Sal - vum fac po - pu - lum

Vln. 1 *f* *p*

Vln. 2 *f* *p*

Vla. *f* *p*

Cb. *f*

Org.
7 3# 6 4 7# 4 7# 4 8 3#

Acomp.

[illegible]

57

Fl.

Cl. I y II

Fg.

Clr.

Cor.

T. 1

-dic he-re-di-ta-te tu-e Et-re-ge e-os et ex-to-le ex-to-le i-llos us-que

T. 2

-dic he-re-di-ta-te tu-e Et-re-ge e-os et ex-to-le ex-to-le i-llos us-que

C.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cb.

Org.

Acomp.

65

Fl.

Cl. I y II

Fg.

Clr.

Cor.

T. 1

us - que in e - ter - num in e - ter - - num

T. 2

us - que in e - ter - num in e - ter - - num

C.

T.

B.

Vln. 1

poco *f*

Vln. 2

poco *f*

Vla.

Cb.

Org.

Acomp.

7 3# 6 4 7# 4 3#

72

Fl.

Cl. I y II

Fg.

Clr.

Cor.

T. 1

in e - ter - - num e - ter - - num.

T. 2

in e - ter - - num e - ter - - num.

C.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cb.

Org.

Acomp.

7

6 4

7# 4

5b 3#4

5b 3#4

3#

TE DEUM LAUDAMUS
Parte III

Ramón Félix Cuéllar y Altarriba
Edición: Rodrigo Madrid

Allegro spiritoso

Flauta *f*

Clarinete I y II *f*

Fagot *f*

Clarín en D *f*

Trompas en D *f*

Tiple 1º

Mezzo-soprano

Contralto

Tenor

Bajo

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

Violín 1 *f*

Violín 2 *f*

Viola *f*

Contrabajo 2 *f*

Órgano

Acompañamiento al Violón

9

Fl.

Cl. I y II

Fg.

Cln.

Cor.

T. 1

Mzs.

C.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cb. 2

Org.

Acomp.

ff

ff

ff

ff

This musical score is for the song "The Rose Tree" and includes the following parts:

- Fl.** (Flute)
- Cl. I y II** (Clarinets I and II)
- Fg.** (Fagott/Bassoon)
- Cln.** (Cello)
- Cor.** (Corni)
- T. 1** (Tenor 1)
- Mzs.** (Mandolins)
- C.** (Chitarra/Bass)
- T.** (Tenor)
- B.** (Bass)
- S.** (Soprano)
- A.** (Alto)
- T.** (Tenor)
- B.** (Bass)
- Vln. 1** (Violin 1)
- Vln. 2** (Violin 2)
- Vla.** (Viola)
- Ch. 2** (Chamber 2)
- Org.** (Organ)
- Acomp.** (Accompaniment)

The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a rehearsal mark 17. The instrumentation includes woodwinds, strings, and a full vocal ensemble. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano).

25

Fl.

Cl. I y II

Fg.

Cln.

Cor.

T. 1

Mzs.

C.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cb. 2

Org.

Acomp.

f

ff

The musical score for page 86, measures 25-32, is presented in a standard orchestral layout. The key signature is one sharp (F#). The score includes parts for a wide range of instruments and voices. Measures 25-32 show various musical notations including rests, notes, and dynamic markings like *f* and *ff*. The Flute part begins with a rest in measure 25, followed by a series of eighth and sixteenth notes in measures 26-27, and then a half note in measure 28. The Clarinet I & II part has a rest in measure 25, followed by a half note in measure 26, and then a half note in measure 27. The Bassoon part has a rest in measure 25, followed by a half note in measure 26, and then a half note in measure 27. The Clarinet part has a rest in measure 25, followed by a half note in measure 26, and then a half note in measure 27. The Cor Anglais part has a rest in measure 25, followed by a half note in measure 26, and then a half note in measure 27. The Trumpet 1 part has a rest in measure 25, followed by a half note in measure 26, and then a half note in measure 27. The Mellophone part has a rest in measure 25, followed by a half note in measure 26, and then a half note in measure 27. The Cymbal part has a rest in measure 25, followed by a half note in measure 26, and then a half note in measure 27. The Trombone part has a rest in measure 25, followed by a half note in measure 26, and then a half note in measure 27. The Baritone part has a rest in measure 25, followed by a half note in measure 26, and then a half note in measure 27. The Saxophone part has a rest in measure 25, followed by a half note in measure 26, and then a half note in measure 27. The Alto part has a rest in measure 25, followed by a half note in measure 26, and then a half note in measure 27. The Tenor part has a rest in measure 25, followed by a half note in measure 26, and then a half note in measure 27. The Bass part has a rest in measure 25, followed by a half note in measure 26, and then a half note in measure 27. The Violin 1 part has a rest in measure 25, followed by a half note in measure 26, and then a half note in measure 27. The Violin 2 part has a rest in measure 25, followed by a half note in measure 26, and then a half note in measure 27. The Viola part has a rest in measure 25, followed by a half note in measure 26, and then a half note in measure 27. The Cello 2 part has a rest in measure 25, followed by a half note in measure 26, and then a half note in measure 27. The Organ part has a rest in measure 25, followed by a half note in measure 26, and then a half note in measure 27. The Accompaniment part has a rest in measure 25, followed by a half note in measure 26, and then a half note in measure 27.

33

Fl.

Cl. I y II

Fg.

Cln.

Cor.

T. 1

Mzs.

C.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ch. 2

Org.

Acomp.

6
4

41

Fl.

Cl. I y II

Fg.

Clm.

Cor.

T. 1

Mzs.

C.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cb. 2

Org.

Acomp.

solo

Per sin - gu - los

5

49

Fl.

Cl. I y II

Fg.

Cln.

Cor.

T. 1

Mzs.

C.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ch. 2

Org.

Acomp.

di - es be - ne - di - ci - mus te per sin - gu - los di - es be - ne - di - ci - mus te

poco f

p *fp* *poco f*

p *fp* *poco f*

p *fp* *poco f*

p *fp* *poco f*

57

Fl.

Cl. I y II

Fg.

Cln.

Cor.

T. 1

Mzs.

C.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cb. 2

Org.

Acomp.

Per sin - gu - los di - es be - ne - di - ci - mus te

65

Fl.

Cl. I y II

Fg.

Cln.

Cor.

T. 1

Mzs.

C.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ch. 2

Org.

Acomp.

be - ne - di - ci - mus te per sin - gu - los di - es be - ne - di - ci - mus te be - ne -

73

Fl.

Cl. I y II

Fg.

Cln.

Cor.

T. 1

Mzs.

C.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cb. 2

Org.

Acomp.

p

-di - ci - mus te

Et lau - da - mus

Detailed description: This is a page of a musical score, page 92, starting at measure 73. The score is written for a large ensemble. The top section includes Flute (Fl.), Clarinets I and II (Cl. I y II), and Bassoon (Fg.). Below them are Cymbals (Cln.) and Cor Anglais (Cor.). The middle section features Trumpet 1 (T. 1), Mellophone (Mzs.), Trombone (C.), Tenor (T.), and Bass (B.). The vocal section includes Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The bottom section consists of Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Cello 2 (Cb. 2), Organ (Org.), and Accompaniment (Acomp.). The key signature has one sharp (F#). The Flute, Clarinets, Bassoon, and Tenor parts have melodic lines with slurs. The Cor Anglais part plays a sustained, wavy pattern marked with a piano (*p*) dynamic. The Violin 1 and 2 parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part has a more complex melodic line. The vocal parts have lyrics: "-di - ci - mus te" and "Et lau - da - mus". The Organ and Accompaniment parts are currently silent.

81

Fl.

Cl. I y II

Fg.

Cln.

Cor.

T. 1

Mzs.

C.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ch. 2

Org.

Acomp.

no - men tu - um in - - se - cu - lu et in se - cu - lum se - cu - lum se - cu - li

The musical score for page 93, measures 81-88, is written for a large ensemble. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinets I and II (Cl. I y II), Bassoon (Fg.), Cello (Cln.), Contrabass (Cor.), Trumpet 1 (T. 1), Mellophone (Mzs.), Cornet (C.), Trumpet (T.), Bass (B.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Cello 2 (Ch. 2), Organ (Org.), and Accompaniment (Acomp.). The vocal parts (T, B, S, A, T, B) have lyrics in Latin: "no - men tu - um in - - se - cu - lu et in se - cu - lum se - cu - lum se - cu - li". The woodwinds and strings have complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The score is in G major and 4/4 time.

89

Fl. *f*

Cl. I y II *f*

Fg. *f*

Cln. *f*

Cor. *f*

T. 1

Mzs.

C.

T. *et in se - cu-lum se - cu-lum se - cu - li et in*

B.

S.

A.

T.

B.

Vln. 1 *f*

Vln. 2 *f*

Vla. *f*

Ch. 2 *f*

Org. *f*

Acomp. *f*

97

Fl.

Cl. I y II

Fg.

Cln.

Cor.

T. 1

Mzs.

C.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cb. 2

Org.

Acomp.

Et lau - da - mus no - men tu - - um in se - cu -

se - cu - lum se - cu - lum se - cu - li Et lau - da - mus no - men tu - - um in se - cu -

Et lau - da - mus no - men tu - - um in se - cu -

Et lau - da - mus ni - men tu - - um in se - cu -

Et lau - da - mus ni - men tu - - um in se - cu -

Et lau - da - mus ni - men tu - - um in se - cu -

3#

This musical score is for a Mass, likely the Mass in B minor by J. S. Bach, based on the lyrics and instrumentation. The score is written for a large ensemble, including vocal soloists, a choir, and a full instrumental ensemble.

Instrumentation:

- Vocal Soloists:** Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. I y II), Bassoon (Fg.), Clarinet (Cln.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet 1 (T. 1), Trumpet 2 (T. 2), Trumpet 3 (T. 3), Trumpet 4 (T. 4), Trumpet 5 (T. 5), Trumpet 6 (T. 6), Trumpet 7 (T. 7), Trumpet 8 (T. 8), Trumpet 9 (T. 9), Trumpet 10 (T. 10), Trumpet 11 (T. 11), Trumpet 12 (T. 12).
- Choir:** Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.).
- Instrumental Ensemble:** Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Cello (Cb. 2), Organ (Org.), and Accompaniment (Acomp.).

Lyrics:

The lyrics are in Latin, likely from the Mass in B minor by J. S. Bach. The lyrics are:

-li se - cu - lum se - cu - li

The lyrics are repeated for each vocal part.

Key Signature: B minor (two sharps: F# and C#).

Time Signature: 4/4.

Tempo: The tempo is indicated by the number 113, suggesting a moderate tempo.

Performance Instructions:

- Flute (Fl.):** The flute part is written in the treble clef and features a melodic line with various ornaments and trills.
- Clarinet in B-flat (Cl. I y II):** The clarinet part is written in the treble clef and features a melodic line with various ornaments and trills.
- Bassoon (Fg.):** The bassoon part is written in the bass clef and features a melodic line with various ornaments and trills.
- Clarinet (Cln.):** The clarinet part is written in the treble clef and features a melodic line with various ornaments and trills.
- Cor Anglais (Cor.):** The cor anglais part is written in the treble clef and features a melodic line with various ornaments and trills.
- Trumpet 1 (T. 1):** The trumpet part is written in the treble clef and features a melodic line with various ornaments and trills.
- Trumpet 2 (T. 2):** The trumpet part is written in the treble clef and features a melodic line with various ornaments and trills.
- Trumpet 3 (T. 3):** The trumpet part is written in the treble clef and features a melodic line with various ornaments and trills.
- Trumpet 4 (T. 4):** The trumpet part is written in the treble clef and features a melodic line with various ornaments and trills.
- Trumpet 5 (T. 5):** The trumpet part is written in the treble clef and features a melodic line with various ornaments and trills.
- Trumpet 6 (T. 6):** The trumpet part is written in the treble clef and features a melodic line with various ornaments and trills.
- Trumpet 7 (T. 7):** The trumpet part is written in the treble clef and features a melodic line with various ornaments and trills.
- Trumpet 8 (T. 8):** The trumpet part is written in the treble clef and features a melodic line with various ornaments and trills.
- Trumpet 9 (T. 9):** The trumpet part is written in the treble clef and features a melodic line with various ornaments and trills.
- Trumpet 10 (T. 10):** The trumpet part is written in the treble clef and features a melodic line with various ornaments and trills.
- Trumpet 11 (T. 11):** The trumpet part is written in the treble clef and features a melodic line with various ornaments and trills.
- Trumpet 12 (T. 12):** The trumpet part is written in the treble clef and features a melodic line with various ornaments and trills.
- Soprano (S.):** The soprano part is written in the treble clef and features a melodic line with various ornaments and trills.
- Alto (A.):** The alto part is written in the treble clef and features a melodic line with various ornaments and trills.
- Tenor (T.):** The tenor part is written in the treble clef and features a melodic line with various ornaments and trills.
- Bass (B.):** The bass part is written in the bass clef and features a melodic line with various ornaments and trills.
- Violin 1 (Vln. 1):** The violin part is written in the treble clef and features a melodic line with various ornaments and trills.
- Violin 2 (Vln. 2):** The violin part is written in the treble clef and features a melodic line with various ornaments and trills.
- Viola (Vla.):** The viola part is written in the alto clef and features a melodic line with various ornaments and trills.
- Cello (Cb. 2):** The cello part is written in the bass clef and features a melodic line with various ornaments and trills.
- Organ (Org.):** The organ part is written in the treble and bass clefs and features a melodic line with various ornaments and trills.
- Accompaniment (Acomp.):** The accompaniment part is written in the bass clef and features a melodic line with various ornaments and trills.

121

Fl.

Cl. I y II

Fg.

Cln.

Cor.

T. 1

Mzs.

C.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cb. 2

Org.

Acomp.

duo Dig - na - re Do - mi-ne - di - e is - to

duo Dig - na - re Do - mi-ne - di - e is - to

129

Fl.

Cl. I y II

Fg.

Cln.

Cor.

T. 1

Mzs.

C.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cb. 2

Org.

Acomp.

fp

p

p

duo

si - ne pe - ca - to nos cus - to - di - re si - ne pe - ca - to nos cus - to - di - re *p*

duo

si - ne pe - ca - to nos cus - to - di - re si - ne pe - ca - to nos cus - to - di - re *p*

f

f

[illegible]

169

Fl.

Cl. I y II

Fg.

Cln.

Cor.

T. 1

Mzs.

C.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ch. 2

Org.

Acomp.

-ra - vi non con - fu - dar - in e - ter - num in te Do - mi - ne spe - ra - vi non con - fu - dar in e - ter - num

-ra - vi non con - fu - dar - in e - ter - num in te Do - mi - ne spe - ra - vi non con - fu - dar in e - ter - num

-ra vi non con - fu - dar - in e - ter - num in te Do - mi - ne spe - ra - vi non con - fu - dar in e - ter - num in te Do - mi - nespe - ra - vi non con - fu - dar in e - ter - num in te Do - mi - nespe - ra - vi non con - fu - dar in e - ter - num

-ra - vi non con - fu - dar - in e - ter - num in te Do - mi - ne spe - ra - vi non con - fu - dar in e - ter - num

-ra - vi non con - fu - dar - in e - ter - num in te Do - mi - ne spe - ra - vi non con - fu - dar in e - ter - num

-ra - vi non con - fu - dar - in e - ter - num in te Do - mi - ne spe - ra - vi non con - fu - dar in e - ter - num

-ra - vi non con - fu - dar - in e - ter - num in te Do - mi - ne spe - ra - vi non con - fu - dar in e - ter - num

p

p

p

p

175

Fl.

Cl. I y II

Fg.

Cln.

Cor.

T. 1

Mzs.

C.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ch. 2

Org.

Acomp.

p

f

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

f

non con-fu-darin e - ter-num in te Do-mi-ne spe - ra - vi non con-fun-darin e -

non con-fu-darin e - ter-num in te Do-mi-ne spe - ra - vi non con-fun-darin e -

-ter-num in te Do-mi-ne spe - ra - vi non con-fun-darin e - ter-num in te Do-mi-ne spe - ra - vi non con-fun-darin e -

-ter-num in te Do-mi-ne spe - ra - vi non con-fun-darin e - ter-num in te Do-mi-ne spe - ra - vi non con-fun-darin e -

solo
in te Do-mi-ne spe - ra - vi non con-fun-darin e - ter-num non con-fu-darin e - ter-num in te Do-mi-ne spe - ra - vi non con-fun-darin e -

ter-num in te Do-mi-ne spe - ra - vi non con-fun-darin e -

in te Do-mi-ne spe - ra - vi non con-fun-darin e -

in te Do-mi-ne spe - ra - vi non con-fun-darin e -

in te Do-mi-ne spe - ra - vi non con-fun-darin e -

ter-num in tr Do-mi-ne spe - ra - vi non con-fun-darin e -

p

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

cresc.

f

182

Fl. *f* *p* *cresc.* *f*

Cl. I y II *f* *p* *cresc.* *f*

Fg. *f* *p* *f*

Clm. *f* *fp* *f*

Cor. *f* *fp* *f*

T. 1
-ter-num in e - ter - num in te Do-mi-ne spe - ra - vi non con-fun-dar in e - ter-num in e - ter - num non con-

Mzs. *f* *p* *cresc.* *f*

C. *f* *p* *cresc.* *f*

T. *f* *p* *cresc.* *f*

B. *f* *p* *cresc.* *f*

S. *f* *p* *cresc.* *f*

A. *f* *p* *cresc.* *f*

T. *f* *p* *cresc.* *f*

B. *f* *p* *cresc.* *f*

Vln. 1 *f* *p* *cresc.* *f*

Vln. 2 *f* *p* *cresc.* *f*

Vla. *f* *p* *cresc.* *f*

Ch. 2 *f*

Org. *f* *p* *cresc.* *f*

Acomp. *f* *p* *cresc.* *f*

5/3 6/5 5 5/3 6/5 5

[illegible]

[illegible]

ÍNDICE

I. ESTUDIO PRELIMINAR	7
1. Introducción	9
2. Ramón Félix Cuéllar y Altarriba (1777-1833): vida, música y contexto	10
3. El <i>Te Deum laudamus</i> a 9 voces	25
4. Bibliografía	27
II. TRANSCRIPCIÓN MUSICAL <i>Te Deum laudamus</i>	31





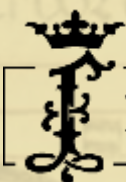
Ex illa regis prodeunt fulget crucis mysterium
O crux aene spes unica hoc passionis tempore

quo carne carnis conditor suspensus est patibulo
auge pius iusti clam reusque dona veniam.

Ex illa regis prodeunt fulget crucis mysterium quod carne carnis co
O crux aene spes unica hoc passionis tempore auge pius iu

conditor suspensus est patibulo
faciam reusque dona veniam

Quo vulneratus insuper mucrone dirolan cae
Arbor tecoza fulgida ornata regis pur pura



INSTITUCIÓN
FERNANDO
EL CATÓLICO



DIPUTACIÓN
DE ZARAGOZA

ut nos lauaret crimine manavit vnda sanguine
electa digno sit pite tam sancta membra tangere.