

**ANTES DE LA *IBERIA* DE ISAAC ALBÉNIZ:
RAMÓN MARÍA MONTILLA ROMERO
(1871-1921) Y SU APORTACIÓN A LA
MÚSICA ESPAÑOLA PARA PIANO***

CONSUELO PÉREZ COLODRERO

Universidad de Granada

Ramón María Montilla Romero was born in 1872, in Alcaudete (Jaén). As a member of a wealthy and distinguished family of good standing, he led a life of ease and was unburdened by any need to earn money with his compositions. In addition to his studies at the university, he took music lessons from prominent teachers, both Spanish and non-Spanish. He studied with Eduardo Ocón in Málaga and in Paris (1882-85) at the Conservatoire, under the tutelage of Albert Lavignac and Jules Massenet for composition and harmony, and Blas M. Colomer for piano. These years were seminal in defining Montilla's style and providing him with a rigorous academic education.

Ramón María Montilla Romero's output as a composer encompasses a variety of genres, yet as an inspired performer, the piano was the mainstay of his earliest artistic years. Montilla's piano works betray a search for a personal musical language, as well as displaying all the elements that would later become hallmarks of his style: harmony massed in large sections, the use of harmonic pedals, modal and tonal-color mixing, a highly personal sense of melody (inspired not only by the classical patterns but also by indigenous and popular themes), and a noteworthy sensibility with regard to rhythm and timbre.

Ramón María Montilla Romero pertenece al numeroso grupo de músicos españoles que desde principios del siglo XIX, contribuyó a la configuración de una escuela pianística española con características musicales propias. Como la mayor parte de los pianistas-compositores contemporáneos de Isaac Albéniz, Montilla destacó como instrumentista y fue esta faceta la que le permitió entrar en algunos de los círculos musicales más importantes del país y aún franceses.¹ Del mismo modo, su producción pianística está enfocada fundamentalmente a la pieza breve, elegante y expresiva. Sobre características semejantes, Isaac Albéniz escribirá una de las mejores suites para teclado de todo el siglo XX, la *Iberia*.

Para llevar a cabo este trabajo, hemos consultado las entradas que sobre el compositor figuran en los diccionarios biográficos españoles de principios de siglo XX,² la documentación disponible en las diferentes instituciones por las que pasó Montilla, normalmente de tipo educativo,³ y la totalidad de las

obras que el compositor publicó en vida. De las entradas biográficas referidas a Montilla Romero, dos son especialmente importantes para el estudio de su biografía y producción. La primera de ellas es la que ofrece Francisco Cuenca en su *Galería de Músicos Andaluces* de 1927, tal vez el informe biográfico más completo sobre Montilla, pero también el más vago en lo que a datos cronológicos se refiere. La otra de las referencias apuntadas es la que Pedro Gringoire publicó en 1909 en la *Revista Musical* de Madrid, presentando a Montilla como colaborador de esta publicación y aportando sus principales datos biográficos hasta esa fecha. Esta reseña biográfica permite estudiar el currículo de Montilla en la mitad de su trayectoria compositiva y compararlo con el del final de su vida.

Perfil biográfico y artístico

Ramón María Montilla Romero nació en Alcaudete (Jaén) el 21 de febrero de 1871 en el seno de una familia acomodada e influyente. Su abuelo paterno, don Juan Montilla Márquez, nacido en Ceuta en 1812, fue licenciado en Medicina y Cirugía, Maestro Comendador de la Orden de Isabel la Católica y Juez de Paz de la Villa de Alcaudete. Por otro lado, su tío paterno, Juan Montilla de Adán, nacido en 1856, fue Ministro de Gracia y Justicia de Alfonso XII y más tarde, Fiscal del Tribunal Supremo.

Montilla Romero inició sus estudios musicales en Almería en 1878, a los siete años de edad, con Laureano Campra Mosquera (1837-1893), director de la Banda de Música de aquella ciudad,⁴ continuándolos a partir de 1879 en Murcia con Teodoro José Bartrolí. En 1881 fue enviado a Granada para estudiar el Bachillerato, mientras su padre desempeñaba el cargo de Subgobernador de Loja, y en 1888 a Sevilla, donde cursó Derecho en la Universidad Literaria. En torno a 1891 comenzó a estudiar Armonía y Composición en Málaga con Eduardo Ocón y Rivas,⁵ quien le aconsejó que abandonara los estudios universitarios para dedicarse exclusivamente a la música y ampliar estudios en París. Montilla se instaló en esa ciudad para recibir clases de Jules Massenet y Albert Lavignac muy probablemente entre 1892 y 1895, al tiempo que completaba su formación pianística, a título privado, con Blas María Colomer (1833-1917), también profesor del Conservatorio de París.⁶ Montilla Romero fue un excelente pianista y sus progresos de la mano de este profesor le llevaron incluso a participar en los conciertos organizados por la Salle Herz de París, así como en otros salones de la capital francesa, “cosechando muchos aplausos”, según testimonios de la época.⁷

Tras una breve pero fructífera estancia de apenas dos años en Madrid, pasó a Milán en 1897, dedicando los dos años siguientes a componer su primera ópera, *Venganza Gitana*, que se estrenó en Mantua en noviembre de 1899 y que fue puesta en escena en el Teatro Real de Madrid los días once y dieciocho de marzo de 1902.⁸ La Primera Guerra Mundial sorprendió a Montilla en Milán, negociando la puesta en escena de sus óperas con Giulio Ricordi. El compositor se vio obligado entonces a volver a España y fijar su residencia en Barcelona, en el número veinticinco de la calle Villarroel, desde donde continuó gestionando la puesta en escena de su producción lírica en América. Falleció repentinamente de una bronconeumonía gripal el día cuatro de febrero de 1921,⁹ a los 49 años, la misma edad a la que había muerto Isaac Albéniz casi doce años antes.

La producción musical de Ramón María Montilla Romero no es muy amplia debido, en primer lugar, a la ausencia de factores de presión que impulsaran una dedicación exclusiva a la música y, en segundo, a que su vocación artística estaba asentada sobre una necesidad expresiva muy relacionada con el rigor y el desempeño artesano del oficio. Su labor se agrupa, además, por géneros a lo largo de su vida. Así, en los comienzos de su carrera artística y como excelente pianista que fue, Ramón María Montilla Romero compuso ante todo música para piano, aunque con posterioridad también escribió música de cámara, música teatral¹⁰ y música religiosa.¹¹

Hay que señalar que la mayor parte de la producción musical de Montilla no fue publicada ni en vida del compositor ni con posterioridad. De acuerdo con los datos que ofrece Francisco Cuenca, sólo nueve de sus setenta y tres obras fueron editadas.¹² He podido localizar estas nueve piezas,¹³ cuyos títulos aparecen ordenados siguiendo un criterio cronológico en la sección de bibliografía. Todas las piezas recuperadas son para piano, instrumento de especial importancia en el contexto de la producción de Montilla por dos razones. La primera de ellas es que el compositor la emplea para ensayar un lenguaje propio y lograr destreza en los recursos compositivos que luego le serán más característicos.¹⁴ Entre los recursos citados, cabe destacar el tratamiento armónico basado en la consideración de grandes secciones, un frecuente uso de pedales armónicos, la combinación de color modal y tonal, una personalísima inventiva melódica de inspiración clásica, pero también nacionalista y popular, y una interesante capacidad y cuidado en lo que respecta a lo rítmico y lo tímbrico.

La segunda de las razones apuntadas es que la maduración del estilo compositivo de Montilla se produce en algún punto entre el Op. 11 y el Op. 19, números que se corresponden con las dos series de *Hojas de Álbum* para piano

que Montilla compuso entre 1895 y 1897.¹⁵ Ambas series están dedicadas al eminente pianista José Tragó¹⁶ y presentan prácticamente los mismos recursos compositivos, cuya evolución de un número de opus a otro da cuenta de su asimilación por parte del compositor.

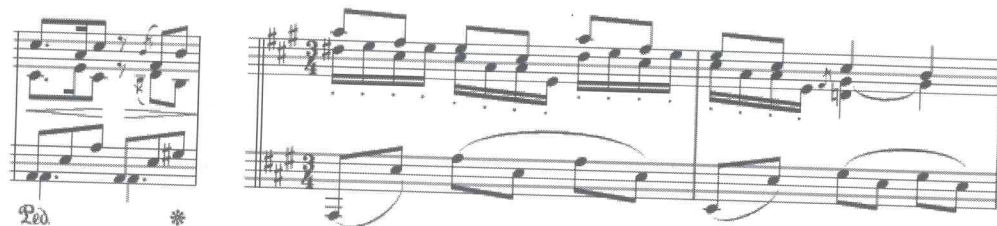
La producción pianística de Ramón María Montilla Romero: características y análisis de algunos ejemplos

A continuación realizaremos una breve descripción y comparación de algunos pasajes de las obras de Montilla que pueden considerarse pertenecientes a diversos momentos compositivos, a saber: la *Barcarola* para piano, el *Vals* Op. 21 núm. 3 y la *Morisca* Op. 34 núm. 2.

La *Barcarola* de Ramón María Montilla Romero es una pieza breve para piano escrita en La menor. La partitura no indica impresor o dato alguno que permita fechar la pieza con exactitud; no obstante, tanto la dedicatoria –a Eduardo Ocón Borchardt, tercer hijo de Eduardo Ocón y Rivas, nacido en el mismo año que Montilla–, como las palabras de Bárcena –quien indica que la pieza es “la primera composición que hizo,¹⁷ sugieren que fue escrita durante los años de estudio en Málaga, entre 1890 y 1892.¹⁸ Su forma es tripartita, con arreglo a la siguiente distribución de compases: (A) cc. 1-40; (B) cc. 41-60; (A') cc. 61-98.

La primera sección incluye dos ideas musicales; la primera, caracterizada por emplear el ritmo de habanera, se extiende desde el principio de la pieza hasta el c. 22 y la segunda, basada en un motivo descendente, aparece en el c. 31 hasta el 40. Estas dos ideas explotan la tímbrica y el ritmo de manera complementaria, dando una interesante variedad a la primera sección.

EJEMPLO 1. Montilla Romero, *Barcarola*, motivos a y b de la Sección A, cc. 3 y 31-32



La primera idea, marcada con un *Allegretto* en 6/8, está escrita siguiendo el ritmo característico de la habanera y a nivel melódico se basa en la repetición de un motivo de un compás de duración que pasa por tonalidades que guardan entre sí relación de mediantes. Su sonoridad viene marcada por el empleo constante de un pedal armónico en el bajo, así como por la utilización media del registro del piano.

El elemento principal de la segunda idea consiste en la articulación descendente de un acorde de tónica con sexta añadida. Su carácter sutil y leve viene determinado por el elemento rítmico, ya que el metro ha cambiado ahora a 3/4 y predomina el acompañamiento en semicorcheas, que Montilla rompe al final de cada grupo de dos compases. Hay otros dos elementos novedosos en esta segunda idea: el color armónico (esta nueva idea, marcada como *Meno mosso*, está en tonalidad mayor) y la tímbrica, puesto que la articulación incluye semicorcheas punteadas y la utilización de los registros extremos del teclado en movimiento contrario.

Estas dos ideas se enlazan a través de dos elementos: un grupo de tres acordes ascendentes de tónica de Mi mayor, cuya función es introducir el compás de 3/4 y preparar la nueva modalidad, y una escala descendente sobre un acorde de séptima, en 3/8, que introduce el pulso de semicorcheas y también la direccionalidad descendente del segundo motivo.

EJEMPLO 2. Montilla Romero, *Barcarola*, motivo de la sección B, cc. 41-42



La sección B de la *Barcarola* es un *Lento* que contrasta notablemente con la anterior, al poseer un carácter eminentemente modal frente al diatonismo de la sección previa. Basada en el empleo de la escala dórica, el motivo principal vuelve a incorporar el ritmo con puntillo de la primera sección, que ahora es utilizado libremente. El carácter es marcadamente lírico e improvisatorio, planteando una exploración consciente del color y el registro del instrumento.

Es preciso destacar la cohesión de la obra, sobre todo a nivel formal y armónico, que el autor logra a través de la utilización estratégica de ciertos recursos, como los pedales armónicos y el contraste entre secciones. Dada la

fecha de composición de esta *Barcarola*, sería interesante compararla con la que Eduardo Ocón, maestro de Montilla, compuso en 1899 con el título *En la playa*.¹⁹

El Vals-Capricho Op. 21 número 3, pieza breve para piano escrita en mi bemol mayor, fue publicado por la casa Boileau en Barcelona junto con la Jota Op. 10, también de Montilla. Su estructura se organiza con arreglo a la siguiente distribución de compases: (A) cc. 1-32; (B) cc. 33-64. La primera sección se repite completa por indicación de la partitura, de modo que la obra responde a un esquema ABA. La sección inicial consiste en dos frases de dieciséis compases que responden a una organización interna basada en grupos de cuatro compases, en los que la tensión armónica y melódica se incrementa y desaparece. Ambas están encabezadas por un mismo motivo, que contiene los dos elementos que caracterizan la sección: un grupo de tres negras por grados conjuntos descendentes y un diseño de acompañamiento cuya articulación acentúa la segunda parte del compás, creando un sugestivo juego rítmico interno. El grupo de tres negras es utilizado y variado a lo largo de toda la sección, logrando así una gran regularidad rítmica y melódica. La sección B se basa en la utilización de un ritmo ligado de blanca con puntillo, dando lugar a un giro melódico acéfalo que hace avanzar la frase. Montilla introduce aquí un mordente, que adorna a distancia de semitono las notas del acompañamiento y lo completa con un motivo de corcheas profundamente lírico, pero de expresión controlada.

EJEMPLO 3. Montilla Romero, *Vals-Capricho*, Op. 21, núm.3, motivos de la sección A y B, cc. 1-4 y 33-37



La pieza posee una armonía plenamente diatónica de cuidada factura. La primera sección hace una leve inflexión a Sol menor, la medianta menor de la tonalidad principal; la segunda permanece exclusivamente en la tonalidad de la bemol mayor, que guarda relación de cuarto grado con la inicial de la obra. Este tipo de relaciones tonales redundan en la concisión y la economía compositiva que caracterizan la obra.

Finalmente, la *Morisca* Op. 34 número 2, obra cuyo número de opus es el más alto y, consiguientemente el más tardío de todas las piezas de Montilla que he localizado. La datación de la partitura, editada por Ildefonso Alier, ha sido posible por su número de plancha, que indica que debió ser escrita alrededor de 1917.²⁰ Se trata de una pieza bipartita, escrita en Fa menor con arreglo a la siguiente distribución de compases: (A) cc. 1-18; (A') cc. 19-39 y Coda, cc. 40-44.

EJEMPLO 4. Montilla Romero, *Morisca*, Op. 34 núm. 2, cc. 1-2

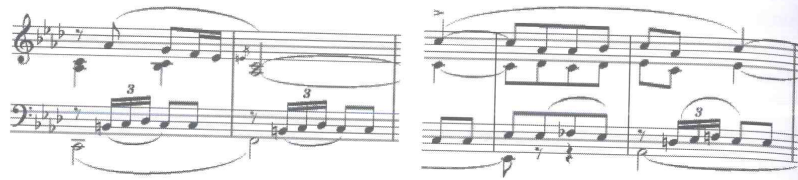


La obra comprende dos ideas musicales diferentes que se superponen. La primera de ellas aparece al comienzo y consiste en un diseño melódico-rítmico que se repetirá casi ininterrumpidamente a lo largo de la pieza: un pedal armónico al que se superpone una doble bordadura, en ritmo de tresillo y a distancia de segunda disminuida, seguida de dos corcheas. Esta doble bordadura es inmediatamente repetida en terceras para reproducir el diseño en las voces superiores, donde juega con la utilización de la sensible y la subtónica (mi natural y mi bemol, respectivamente). La segunda idea, de carácter completamente lírico, consiste en la elaboración de un intervalo de sexta menor y otro de tercera menor descendente, que fijan la modalidad de la composición.

El principio constructivo de la *Morisca* consiste en la superposición de estos dos motivos, funcionando el primero como diseño de acompañamiento del segundo. Los dos aparecen y reaparecen a lo largo de la obra dentro de un planteamiento armónico que juega con los grados tonales de la tonalidad principal, que Montilla adorna con interválicas disminuidas o giros a la medianta.

En la sección marcada como A', Montilla introduce una serie de acordes que rompen completamente con la dinámica seguida hasta el momento. Se

EJEMPLO 5. *Morisca*, motivo de acompañamiento e idea melódica principal, cc. 10-11 y 14-15



trata de tres compases que constituyen el punto culminante de la obra, cuya finalidad es asentar definitivamente la tonalidad y que desembocan en una cadencia y coda en las que la obra se extingue lánguidamente.

La obra posee una sugerente riqueza armónica, pues incluye sonoridades disminuidas de la esfera napolitana, menores -cercanas a la escala frigia- y las propias del modo menor tradicional. Además, son frecuentes las superposiciones armónicas, de modo que mientras la melodía ofrece claramente una sonoridad de tónica, el diseño del acompañamiento incluye notas que remiten al ámbito de la dominante o de la dominante de la dominante. Este tipo de juegos armónicos dota a la pieza de un valor cromático muy atractivo con el que muy probablemente el compositor pretende evocar el carácter *morisco* del título.

Conclusiones

Ramón María Montilla Romero fue un compositor seguro de su estilo, indiferente a modelos externos que no fueran acordes con su personal concepción de la música y la composición. En este aspecto, el magisterio de Eduardo Ocón y Rivas y de Albert Lavignac fue esencial. Ambos maestros sentaron la base de la posterior actitud y principios de Montilla ante la música, que podría definirse como académica y rigurosa, pero, ante todo, personal. Eduardo Ocón tuvo una influencia determinante en la música para piano de Montilla, a caballo entre lo europeo y las concesiones a un estilo más andalucista, y para su dedicación posterior a la música religiosa, encuadrada tanto en el caso de Ocón como en el de Montilla, dentro de los principios regeneracionistas del *Motu Proprio*. Por otro lado, las enseñanzas de Lavignac en París permitieron a Montilla perfeccionarse en el rigor y el seguimiento de los principios compositivos clásicos, al tiempo que iniciaba una carrera internacional, una vez familiarizado con las técnicas compositivas más novedosas en la ciudad que era la capital musical del momento.²¹

El interés por la perfección formal y por el respeto a los cánones clásicos llevó a Montilla a desarrollar una interesante manera de organizar sus obras, en las que a nivel externo prefiere las formas tripartitas, mientras que, a nivel interno, cada sección, a pesar de seguir las funciones armónicas esenciales, juega con recursos propios del romanticismo tardío o de un estilo andalucista.

Es preciso entender su producción dentro de la más estricta tonalidad, en la que el color modal es un recurso más, y destacar el importante papel que el contrapunto juega en ella.

En estos últimos aspectos, Montilla Romero guarda una serie de semejanzas con Albéniz, que deben ser entendidas siempre a una considerable distancia y no comparativamente. Así, ambos compositores comparten el gusto por las formas tripartitas y el color modal, gustan de colorear sus armonías con notas extrañas a la misma, así como ornamentar sus composiciones con notas de adorno, cuya presencia no es meramente aditiva, sino que aparecen formando parte del discurso y estilo musical. Del mismo modo, ambos observan un gran cuidado tímbrico y se mantienen al margen de la elaboración motivico-temática, optando por tratar sus materiales a través de la repetición, variación y yuxtaposición de elementos. Es evidente, que lo que separa a los dos compositores es la complejidad y profundidad con la que tratan estos y otros recursos, la extensión de las obras en las que los aplican y, por tanto, el tipo de pianismo que resulta. No obstante, sería más difícil entender la magnitud y el origen de la *Iberia* de no ser por estos compositores que, como Montilla Romero, trabajaron para elaborar una escuela musical y pianística española que no renunciara a sus orígenes, pero que igualmente pudiera ser entendida en un contexto europeo mucho más amplio.

APÉNDICE

Morisca, Op. 34 n° 2

Trans. Consuelo Pérez Colodrero

Ramón María Montilla Romero (1871-1921)

Musical score for Morisca, Op. 34 n° 2, measures 1-20. The score is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a piano introduction with a bass line of eighth-note triplets and a treble line of chords. Measures 1-4 include a piano (*p*) dynamic and a *ten.* (tension) marking. Measures 5-8 show a continuation of the triplet bass line. Measures 9-12 feature a more active treble line. Measures 13-14 include a *ten.* marking. Measures 15-18 continue the triplet bass line. Measures 19-20 conclude the section with a final chord and a *ten.* marking.

2

Musical score for Morisca, Op. 34 n° 2, measures 21-40. The score continues from the previous page. Measures 21-24 feature a piano introduction with a bass line of eighth-note triplets and a treble line of chords. Measures 25-28 show a continuation of the triplet bass line. Measures 29-32 feature a more active treble line. Measures 33-36 include a *rall.* (rallentando) marking. Measures 37-40 conclude the section with a final chord and a *pp* (pianissimo) dynamic marking.

Bibliografía

Albert Torrellas, A. (ed.): *Diccionario de la música ilustrado*, 2 vols. Barcelona: Central Catalana de Publicaciones, 1947, p. 786.

Anglés, Higinio y Joaquín Pena (eds.): *Diccionario de la música Labor*, 2 vols. Madrid: Labor, 1954, p.1559.

Bárcena Saracho, Augusto: "Músicos Olvidados. Ramón María Montilla Romero", *Ritmo* 10 (1930), pp. 4-5.

Cuenca, Francisco: "Montilla Romero, Ramón María". *Galería de Músicos Andaluces*, La Habana: Cultura, 1927, pp. 198-201.

Emparan Boada, Gloria: "El piano en el siglo XIX español", *Cuadernos de Música* 2 (1982), pp. 59-70.

Gosálvez Lara, José Carlos: *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: AEDOM, 1995.

Gringoire, Pedro: "Biografías. Ramón María Montilla Romero". *Revista Musical* II/12 (1909), pp. 2-3.

Jiménez Cavallé, Pedro: "Montilla Romero, Ramón María". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols. Emilio Casares Rodicio (ed.), Madrid: SGAE, 2002, vol.7, p. 731.

_____. *La música en Jaén*, Jaén: Diputación, 1991.

Martín Moreno, Antonio: *Historia de la Música Andaluza*, Sevilla: Editoriales Andaluzas Reunidas, 1985.

_____. "La música andaluza", *Historia de Andalucía*, 9 vols. Antonio Domínguez Ortiz, Pte. Madrid: Cupsa-Planeta, 1984; vol. 4: La cultura andaluza: la Música y el Arte, pp. 11-150.

_____. "La música en Andalucía", *Conocer Andalucía: gran enciclopedia andaluza del siglo XXI*, 10 vols. Gabriel Cano García (dir.), Sevilla: Tartessos, 2000-2002, vol. 6: Cultura andaluza, pp.124-45.

Martín Moreno, Antonio y Goria Emparan Boada: *Notas al CD Piano romántico y nacionalista de Andalucía*, Madrid: SEdeM, 2005.

Montilla Romero, Ramón María: *Barcarola*, S.l.: S.n., ca. 1890-1892.

_____. *Revêrie* para violín y piano, Madrid: Romero, 1895.

_____. *Jota-Capricho, Op.10*, Barcelona: Boileau, s.a.

_____. *Vals-Capricho, Op.21 núm.3*, Barcelona: Boileau, s.a.

_____. *Hojas de álbum, Op.11*, Madrid: Romero, ca. 1895-1897.

_____. *Hojas de álbum, Op.19*, Madrid: Romero, ca. 1895-1897.

_____. *Marcha Indiana*, Barcelona: Boileau, 1906.

_____. "Plegaria para soprano", *Revista Musical*, 12 (1909), pp. 89-96.

_____. *Morisca, Op. 34, núm.2*, Barcelona y Madrid: Música y Músicos e Ildefonso Alier, 1917.

_____. "Capricho". *El cine*. Barcelona (enero de 1918).

Ramírez Rodríguez, Carmen: *El teatro lírico almeriense en la época de la restauración*. Tesis Doctoral. Universidad de Almería, 2006.

Turina Gómez, Joaquín. *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza, 1997.

VV. AA. "El Romanticismo musical Español", *Cuadernos de Música*. Año 1, nº 2 (1982).

Vázquez Tur: *El piano y su música en el siglo XIX en España*, Tesis Doctoral. Universidad de Santiago, 1988.

NOTAS

- * Este trabajo ha podido llevarse a cabo gracias a una Beca de Investigación a cargo del programa de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación y Cultura.
- ¹ Entre éstos, pueden tomarse como ejemplo el Conservatorio y la Sociedad de Conciertos de Madrid o el Conservatorio y la Sala Herz de Paris.
- ² Las referencias a Ramón María Montilla Romero en este tipo de fuentes son relativamente numerosas y pueden consultarse en el apartado de bibliografía que aparece al final de este artículo, destacadas con un asterisco. En su conjunto, estas fuentes repiten una serie de datos biográficos y una relación, más o menos amplia, de obras del catálogo compositivo de Montilla Romero que parecen tomadas en la mayor parte de los casos, de la entrada biográfica que Francisco Cuenca realiza sobre el compositor en su *Galería de músicos andaluces*, (La Habana, Cultural, 1927, pp. 198-201).
- ³ Cabe destacar, en este apartado, los expedientes académicos de Montilla en el Instituto de Segunda Enseñanza de Granada, los de Derecho de las Universidades Literarias de Granada y Sevilla o el de la Universidad Central de Madrid. Del mismo modo, el Expediente de Jubilación de Ramón Montilla Senterre, padre del compositor, ha sido un documento clave a la hora de establecer una cronología clara de la vida de Montilla y justificar sus constantes cambios de domicilio. No obstante, he de señalar la dificultad de localizar fuentes primarias relacionadas con la vida del compositor a partir de 1899, con las dificultades que esta circunstancia lleva aparejadas.
- ⁴ La labor de este insigne músico y pedagogo almeriense ha sido fagazmente tratada por Carmen Ramírez Rodríguez en su tesis doctoral, dirigida por el Dr. Antonio Martín Moreno y titulada *El teatro lírico almeriense en la época de la restauración* (Universidad de Almería, 2006), entre las páginas 50-2 y 143-4.
- ⁵ Los estudios con Eduardo Ocón, como el resto de los de tipo musical que realizó Montilla, fueron a título privado, ya que no se encuentra evidencia alguna de su expediente de alumno en el Archivo del Conservatorio de Málaga, donde Ocón desempeñaba su labor musical y docente por esos años.
- ⁶ Ana Vega Toscano, "Colomer Pérez, Blas María", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., Emilio Casares Rodicio (ed.), Madrid: SGAE, 2002, vol. 3, p. 832.
- ⁷ Pedro Gringoire, "Biografías. Ramón María Montilla Romero", *Revista Musical*, 12 (1909), p. 2.
- ⁸ Este dato es expuesto, además de por la totalidad de biografías sobre Montilla, por Joaquín Turina Gómez en su volumen dedicado al Teatro Real de Madrid (*Historia del Teatro Real*, Madrid: Alianza, 1997, p. 195).
- ⁹ Partida de defunción de Ramón Montilla Romero, Registro Civil de Barcelona, libro 192-6, número 253.
- ¹⁰ Luis Iglesias de Souza recoge en los cuatro volúmenes de su *Teatro Lírico Español* (La Coruña, Diputación Provincial, 1991-1996) un total de cinco obras escénicas compuestas por Ramón

María Montilla Romero: las óperas *Venganza Gitana* (vol. 3, p.858), *Judith* (vol. 2, p. 441) y *Orlando* (vol. 2, p. 838) y los dramas *La Sulamita* (vol. 3, p. 687) y *Salomé* (vol. 3, p.570), sin que esta clasificación por géneros ni los demás datos que ofrece se ajusten completamente a los compilados a través de las biografías de Montilla en artículos y diccionarios. En cualquier caso, su aportación es inestimable por ser el único autor que señala los libretistas de algunas de las obras para escena de Montilla.

¹¹ El género religioso es el que hace destacar a Montilla para aquellos articulistas que se han ocupado de él, quienes destacan su capacidad técnica y el rigor formal de su producción religiosa, escrita en estilo severo. Esta circunstancia, junto con la relación de Montilla con Eduardo Ocón y con Valentín Arín, entre otros personajes, sugiere una cercanía del compositor con los cánones regeneracionistas del *Motu Proprio*.

¹² Cuenca, *Galería*, p. 200.

¹³ Las nueve piezas a las que se refiere Cuenca deben ser las publicadas por las casas Romero, Boileau e Ildelfonso Alier, pero también he localizado un *Capricho* para piano que publicó la revista *El Cine* en 1918, que se convierte en la décima obra de Montilla Romero publicada.

¹⁴ Si bien Ramón María Montilla Romero no publicó casi ninguna de sus obras y, por tanto, es difícil corroborar la idea que apunto, sí que es posible conocer las características de algunas sus composiciones a través de las referencias que sobre ellas se escribieron en prensa, así como por el análisis de las obras de Montilla que he podido localizar.

¹⁵ De acuerdo con Augusto Bárcena ("Músicos olvidados", p. 5), estas *Hojas de Álbum*, tanto el Op. 11 como el Op. 19, se agotaron en la casa Romero.

¹⁶ Es preciso recordar que en los años en que estas obras fueron compuestas y publicadas, entre 1895 y 1897, Montilla había regresado ya de estudiar en París y frecuentaba en Madrid a personalidades cercanas al Conservatorio de esta ciudad. En la copia que del Op. 19 se conserva en el Archivo Intermedio de la Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid, la partitura está brindada por el mismo Montilla a don Valentín Arín, en aquel momento Profesor Numerario de Armonía del Conservatorio y un más que probable nexa con la Sociedad de Conciertos, que en este momento acepta una *Suite* de Montilla, conforme indiqué anteriormente.

¹⁷ Bárcena, "Músicos Olvidados", p. 5.

¹⁸ He de agradecer a D. Antonio Martín Moreno y a Dña. Gloria Empanan Boada el que me hayan facilitado esta partitura de su colección particular.

¹⁹ Esta fecha de composición es la que aparece en la relación de obras para piano que Gonzalo Martín Tenllado propone en su libro *Eduardo Ocón. El Nacionalismo Musical*, Málaga: Seyer, 1991, p. 649.

²⁰ Así se desprende de las tablas elaboradas por José Carlos Gosálvez Lara, que indican que el número de plancha de la partitura, I.4563A, fue empleado hacia 1917. José Carlos Gosálvez Lara, *La edición musical en España*, Madrid, AEDOM, 1995, p. 133.

²¹ A este respecto, véase la entrada sobre Lavignac que elaboraron Elisabeth Lebeau y James R. Briscoe, para el *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, en el que incluyen comentarios acerca de su posición estética y pedagógica muy ilustrativos. Elisabeth Lebeau y James R. Briscoe, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second revised edition, 29 vols., Stanley Sadie (ed.), London, McMillan, 2000, vol.14, p. 389.