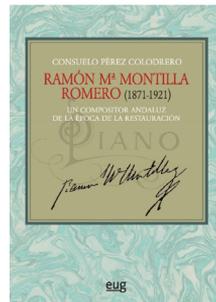


Consuelo Pérez Colodrero. *Ramón M.^a Montilla Romero (1871-1921), un compositor andaluz de la época de la Restauración*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2020, 232 pp.

Lejos de la consideración hagiográfica y caduca que aún persiste, la biografía, como género y subcampo de la historia en general y como método de la musicología en particular, vuelve a estar de moda¹. Máxime, cuando esta se dedica a autores o intérpretes olvidados o en los márgenes, como es el caso que nos ocupa, y más aún, cuando el relato positivista se interpreta críticamente al tamiz de las nuevas tendencias de investigación. Solo desde el rigor científico, la correcta interrogación a las fuentes y la argumentación lógica, la biografía se convierte hoy en un “espacio privilegiado para la aporía”² y en una herramienta capaz de construir narrativas que revelan aspectos desconocidos, derriban mitos y permiten nuevas lecturas de la historia de la música como potente “barómetro de valores culturales y sociales y gustos, que pueden ayudar a explicar la suerte de recepción de individuos particulares y de procesos de formación del canon”³.

Así lo entiende Consuelo Pérez Colodrero en la atractiva monografía que nos presenta, inscrita de algún modo en este nuevo “giro biográfico”. Avalada por sus estudios acerca de historiografía musical andaluza, en especial de la primera mitad del siglo XX, Pérez Colodrero⁴ recupera, reinterpreta y reivindica—incluso adscribe territorialmente—la figura del compositor y pianista Ramón María Montilla Romero (Alcaudete, Jaén, 1871- Barcelona, 1930), quien gozó de cierta fama en la época, como atestiguan las biografías y críticas musicales coetáneas, pero que pronto cayó en el ostracismo como tantos otros. El libro salda, además, una deuda de la investigación musicológica española, pues contribuye al conocimiento de la vida musical de la Restauración borbónica en su conjunto (1875-1923), época relegada históricamente a un segundo plano por el interés hacia otras épocas o generaciones⁵—en lo que mucho tiene que ver el “complejo” de la música española—y eclipsada con frecuencia por unos cuantos nombres del estrellato—el primer Falla, Albéniz, Granados, Pedrell, los autores de zarzuela finisecular y principios del XX o de la Generación de los Maestros, por enumerar algunos—. Constituye también una aportación para la música andaluza y, en concreto, la giennense—que despegga en los



¹ En este sentido, destacamos los recientes números monográficos dedicados al género biográfico en Música de *Revista de Musicología* XLII/1 (2019) y *19th Century Music* XLIV/2 (2020), pp. 61-132, editado este último por Joanne Cormac.

² Javier Marín-López, “Editorial: La biografía, o de las aporías de un género musicológico”, *Revista de Musicología*, XLII/1 (2019), pp. 11-14: 12.

³ Joanne Cormac, “Introduction: Music and Biography”, *19th Century Music* XLIV/2, pp. 61-66: 64, <https://doi.org/10.1525/nmc.2020.44.2.61>.

⁴ La investigación de Consuelo Pérez Colodrero (Universidad de Granada, España), tiene como centro de interés el patrimonio musical andaluz, concretamente, el estudio de la identidad musical andaluza y sus relaciones con el contexto nacional e internacional y, en los últimos años, los estudios de género. Prueba de ello es su tesis doctoral (2011), “Francisco Cuenca Benet (1872-1943) y su aportación a la cultura andaluza”, Antonio Martín Moreno (dir.), Granada: Universidad de Granada, galardonada con el premio Blas Infante. Precisamente, Martín Moreno prologa de forma elogiosa el libro reseñado, incidiendo en la necesidad de rescatar del olvido el rico patrimonio musical de la región, leitmotiv de su propia trayectoria.

⁵ Entre la literatura reciente de músicos en la Restauración borbónica se destacan los trabajos de Diana Díaz González (2014), *Manuel Manrique de Lava (1863-1929). Militar, crítico y compositor polifacético en la España de la Restauración*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, y David Ferreiro Carballo (2021), “Conrado del Campo y la definición de una nueva identidad lírica española. *El final de don Álvaro* (1910-1911) y *La tragedia del beso* (1911-1915)”, tesis doctoral, Patrick McCreless y Elena Torres (dirs.), Madrid: Universidad Complutense. Ambos trabajos han sido premiados por la Sociedad Española de Musicología.

últimos años⁶-, al rescatar un compositor nacido en esta provincia periférica, cuya cronología (1871-1921) coincide prácticamente con los límites del período abarcado.

Si bien, *a priori*, Ramón María Montilla pudiera ser tildado por parte de los expertos como figura menor o secundaria y, por esta razón, como un objeto de estudio local, la elección de Pérez Colodrero –que retoma un tema de los inicios de su carrera investigadora– no es baladí. En este sentido, el autor estuvo implicado en los principales debates estéticos del momento, como bien queda demostrado en el libro, como la creación de la ópera española, la introducción de las últimas corrientes francesas, alemanas o italianas, o la reforma de la música religiosa. Lo anterior, unido a su trayectoria nómada, tanto nacional como internacional, debida a la destacada posición social y económica de sus padres, y el contacto con grandes figuras de la música y la cultura (compositores, escritores, editores o musicógrafos), común denominador de las andanzas de otros muchos músicos contemporáneos, lo convierte, cuanto menos, en paradigma del compositor “intrahistórico”, tal y como se pone de manifiesto en la cita que abre la obra y que se convierte en el lema de la misma⁷.

En cuanto a la estructura, el libro se organiza en nueve capítulos, que van de lo general –contexto histórico y cultural ilustrativo que sirve de marco para situar al personaje (capítulo I)– a lo particular –estilo compositivo de Montilla por medio del análisis de la obra recuperada (capítulo IX)–, preludivados por un interesante apartado introductorio en el que se desgranar los objetivos, metodología y estado de la cuestión, cerrando una coda final a modo de conclusión. La obra se completa con los esperados apéndices documentales entre los que destacan las fichas descriptivas de las piezas localizadas, la transcripción de biografías históricas del personaje y un árbol genealógico de la familia Montilla Romero. Es reseñable el estado de la cuestión en el que Pérez Colodrero inventaría y valora lo escrito en fuentes secundarias en atención al compositor, advirtiendo errores repetidos de forma reiterada en la historiografía y apuntando un catálogo provisional relativamente abundante (78 obras) que, por la escasez de fuentes, solo ha podido ser recuperado en parte (12 piezas, la mayor parte para piano y algunas para violín y piano o piano y voz).

A lo largo de los capítulos, delimitados cronológicamente en función de hitos importantes en la trayectoria del protagonista, coincidentes la mayoría de las veces con su paso por diferentes ciudades, se destila la semblanza personal y artística de aquel: orígenes y primeros años en Alcaudete, Almería y Granada (capítulo II); comienzos de los estudios universitarios, infructuosos a la postre, en Granada y Sevilla (capítulo III); inicios de la carrera musical con Eduardo Odón (capítulo IV); primera estancia en el extranjero (París y Milán) y estreno de su ópera *Vendetta Zingaresca* en Mantua, con paréntesis en Segovia y Madrid (V); regreso a España, estancia en Córdoba y estreno de la ópera en el Teatro Real (VI); segunda estancia en Italia y en diversas ciudades españolas (VII); y últimos años en Barcelona (VIII). Aunque el relato de la vida y obra de Montilla se convierte en el eje discursivo, la elección de estos hitos o etapas –en lugar de proponer otro criterio de agrupamiento– genera una asimetría interna por la desigual extensión de los capítulos a favor de los centrales (V y VI), correspondientes a las épocas de madurez –en las que se concentran más proyectos artísticos y de las que existe más documentación–, que llegan a cuadruplicar en páginas a los primeros y últimos, generándose (no sabemos si premeditadamente) una estructura tripartita.

Respecto del tratamiento del personaje, la autora se aleja de la tentadora idolatría y consigue la distancia y objetividad suficientes al situar a Montilla Romero tanto desde los propios hechos y vivencias

⁶ Como ejemplo de este despegue baste citar el volumen monográfico reciente editado por Pedro Jiménez Cavallé, Javier Marín-López, Virginia Sánchez-López, Isabel M.^a Ayala Herrera, “Estudios sobre música y músicos de Jaén”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, LXIX/221 (2020), Jaén: Diputación Provincial de Jaén, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Confederación Española de Centros de Estudios Locales.

⁷ “Cabe entonces el peligro de deformar la realidad histórica de la música española del largo periodo al que nos enfrentamos [...] si no prestamos atención a la ‘intrahistoria’, es decir [...], al nivel poblado por compositores, directores, intérpretes, críticos, que de forma más anónima y callada (no porque pasaran desapercibidos para sus contemporáneos, sino porque fueron olvidados después) depositaron, para bien o para mal, un sedimento uniforme, sin crestas, de menor grosor pero de mayor extensión que el de quienes se destacaron repentinamente en la cresta de la ola”, Beatriz Martínez del Fresno (1989), “El compositor Julio Gómez”, tesis doctoral, Emilio Casares (dir.), Universidad de Oviedo, p. V.

comprobados, magistralmente reconstruidos sin ambages ni ocultismos, como de la percepción de su persona y la recepción de su música por parte de sus contemporáneos (poetas, críticos o biógrafos, entre otros). En este sentido, destacamos el apabullante aparato crítico que sustenta la narración apasionante de la vida y obra del compositor, cuyas incógnitas y lagunas se convierten en retos para Pérez Colodrero, que intenta despejar en todo momento diseccionando al extremo cada indicio y dato hallados.

Volviendo al relato, tampoco se evidencia la mera descripción o enumeración de acontecimientos cercana a la crónica y desprovista de todo hilo conductor frecuentes en estudios de este tipo, llegando incluso a apuntarse rasgos de la personalidad y aspectos familiares e íntimos de Montilla que, junto con la influencia de maestros particulares, pudieron condicionar su estilo compositivo y su devenir. Además, ante el riesgo de caer en lo novelesco o de convertirse en una glosa de sus anteriores biógrafos (sobre todo de Francisco Cuenca y Gringoire), Pérez Colodrero contrarresta sabiamente la semblanza del personaje con el análisis y comentario de las partituras conservadas de cada período, ejemplos a partir de los que la autora intenta trazar una evolución estilística del músico: época de formación en Málaga con Eduardo Ocón en el academicismo (estilo severo en polifonía, romanticismo, nacionalismo); perfeccionamiento y depuración estilística tras su estudio en París con Massenet y Lavignag; influjo de la música italiana, especialmente del verismo, durante su estancia en Italia, y del wagnerismo; época de madurez con la asimilación, en sus últimos años, de las tendencias francesas y alemanas del momento (Dukas, Debussy, Strauss), a veces, determinadas por el género escogido (desde la música para piano, la más abundante, hasta el poema sinfónico, la ópera o la música religiosa, pasando por la camerística). Asimismo, en estos apartados analíticos se agradece el dominio del lenguaje idiomático pianístico de la investigadora, lo que enriquece su valoración global. Esta concluye que, si bien Montilla Romero buscó un estilo personal marcado por el academicismo, el cuidado formal y la integración de innovaciones en detrimento de las modas de la música de consumo, quizás por su situación económica desahogada –salvo al final de su vida–, el autor buscó en todo momento el beneplácito del público, quizás en un intento de autolegitimación y reconocimiento. No obstante, y aunque también lo advierte la autora, es arriesgado aventurar características generales de estilo personal a partir de fuentes secundarias y de una muestra tan reducida del catálogo compositivo y de géneros cultivados (básicamente, música para piano).

Pero lo que, a nuestro juicio, supone uno de los mayores aciertos de la monografía es que la trayectoria de Montilla trasciende y se convierte en una excusa para escudriñar la vida musical y cultural urbana del momento mediante las constantes referencias cruzadas a acontecimientos musicales, culturales, sociales y políticos coetáneos, perfectamente documentados y apoyados en fuentes primarias y secundarias. De esta forma Pérez Colodrero describe el agitado panorama musical de ciudades, sobre todo de provincias, en las que residió el protagonista como Alcaudete, Almería, Murcia, Sevilla, Málaga, Segovia, Mantua, Córdoba, Alicante), además de capitales como París, Madrid o Barcelona. Alguno de los temas tangenciales que aborda son: la educación musical –por la posición de la familia de Montilla, este tuvo acceso a la enseñanza privada con maestros de renombre, tanto en España como en el extranjero, como Ocón de Rivas o Lavignac–; las esferas de sociabilidad –ambiente de las tertulias, sociedades de conciertos, instructivas y culturales, teatros, conciertos públicos y privados, certámenes de bandas de música–; la carrera, el proceso creativo y la cotidianeidad de los compositores en la época –las gestiones interminables con diferentes agentes y búsqueda de influencias para poner en el cartel y publicar sus obras, como el cuestionado estreno en 1902 de *Vendetta Zingaresca* de Montilla en el Teatro Real, ópera española pese a que esta se interpretara en italiano y versara sobre temática andaluza, algo no acorde con los presupuestos pretendidos para la construcción del género (aun así, el evento no estuvo exento de mérito, pues en este foso, ciertamente restringido, apenas llegaron a representarse treinta óperas españolas en cincuenta años)–; la programación musical y recepción por medio de la crítica musical –episodio dedicado al fracaso de la *première* de la ópera mencionada en 1899 y su revisión en tiempo récord para acomodarla a los gustos del público mantuano, o la lectura negativa en el siglo XX por parte de Subirá o Fernández Cid que la autora revisita y desmitifica–; o las relaciones personales y colaboraciones profesionales en proyectos artísticos –organización de conciertos benéficos en Córdoba, asociación con Jacinto Benavente y otros intelectuales para fundar la Agencia Artística Internacional, colaboraciones con Francisco Villaespesa o con la *Revista Musical*–.

Metodológicamente, la investigación realizada, deudora de un positivismo histórico con tintes sociológicos y del análisis musical, da cuenta del proceder riguroso, sistemático y detallista –rayando en lo escrupuloso (véase, por ejemplo, la cronología de cada personalidad citada en el libro)– de la autora. Con un notable dominio de la argumentación y heurística, Pérez Colodrero contrasta en todo

momento las fuentes primarias halladas (desde documentales a musicales –lamentablemente escasas–, pasando por las hemerográficas) en su largo peregrinaje por numerosos archivos (públicos –generales y de instituciones como conservatorios, teatros o universidades– y privados), bibliotecas y centros de investigación, no solo nacionales sino también extranjeros (Italia y Francia), siguiendo las huellas del compositor, además del conocimiento exhaustivo de las fuentes secundarias existentes. Destaca, en este sentido, la reconstrucción de los primeros años de los que poco o nada se sabía, en particular del expediente de Bachillerato y de la infructuosa carrera de Derecho, las pesquisas en París e Italia y otras ciudades de provincias siguiendo los distintos destinos del padre de Montilla, también completados, y la recopilación (y traducciones propias) de abundante y dispersa crítica musical.

La humildad de la autora, alentada tal vez la ausencia de la mayor parte de la producción musical del catálogo del compositor (como por ejemplo, la ópera íntegra *Vendetta Zingaresca*, acaso la más afamada en su época), por cuyo destino se pregunta constantemente, le impide llegar a conclusiones definitivas y, acaso, más sustanciales acerca de aspectos de la personalidad, obra y estilo versátil de Montilla, dejando en el aire algunas incógnitas (relación con el nacionalismo musical y su papel en el ensayo verista español, contactos con músicos coetáneos, contacto con la Sociedad de Conciertos, reciprocidad con Villaespesa, características musicales de sus últimas obras, motivos de la huida del género zarzuelístico) y otros más generales (profundización en la cuestión de la ópera española, las escuelas y redes de composición finiseculares, o los canales de difusión musical de la época), para cuyas lecturas habría sido conveniente la incorporación de referencias bibliográficas actuales y novedosas sobre el tema, omitidas quizás por la coincidencia de su publicación con el proceso editorial⁸.

En lo que respecta a los aspectos formales, además de la redacción rica y cuidada (aunque a veces, ampulosa y con términos que pueden resultar anacrónicos), es de valorar la inclusión de diferentes índices (general, apéndices, figuras y tablas, abreviaturas) que ayudan a localizar (y estructurar) la información, así como la inclusión en el cuerpo de texto de tablas, ejemplos musicales editados y traducciones al español de citas en otros idiomas (insertas en el idioma original en las notas). La calidad de la edición (desde el papel al diseño de cubierta o la maquetación) es buena, así como el formato manejable, en la línea de la colección Patrimonio Musical de la posicionada Editorial Universidad de Granada.

Como cuestiones susceptibles de mejora para una futura edición, además de la obligada revisión ortotipográfica de algunos pasajes y la corrección de las pocas erratas localizadas en el texto, quizás se echa en falta una mayor profundización en la construcción, estudio y proyección del catálogo general del compositor. En concreto, en la presentación de las fichas descriptivas de las obras localizadas, sería deseable completar el campo de íncipit que queda (¿deliberadamente?) en blanco, en detrimento de la imagen de la portada de la partitura o primera página, según el caso, poco legible en la versión impresa; incluso, se podría anexar la edición crítica de alguna obra completa para evitar una visión fragmentaria. Por otra parte, paradójicamente, la excesiva sistematización a veces dificulta la lectura, como en el empleo de abreviaturas siempre que aparecen citadas las doce obras localizadas, lo que lleva al lector a una constante remisión cruzada a la lista inicial que podría haberse evitado. Por último, sería recomendable la incorporación de un cuadro resumen con los hitos más importantes en la trayectoria vital y musical del compositor a modo de recapitulación y esquema conceptual.

Lo dicho anteriormente no desmerece en ningún caso esta interesante y valiente monografía, concebida a lo largo de años de investigación, que contribuye a redimensionar el rico patrimonio musical restauracionista, más allá de los grandes nombres, con las implicaciones culturales que conlleva. Solo así comenzará a ser valorado en su justa medida este “sedimento” intrahistórico que supuso la mal llamada “retaguardia” musical, en complementariedad con la vanguardia de la segunda década del siglo XX.

Isabel M.ª Ayala Herrera
Universidad de Jaén, España
imayala@ujaen.es

⁸ Llama la atención al respecto la no inclusión del volumen de Juan José Carreras (editor) (2018), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 5. La música en España en el siglo XIX*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.