

**Consuelo Pérez Colodrero. Ramón M^a
Montilla Romero (1871-1921). Un
compositor andaluz de la época de la
Restauración.**

Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2020, 232

páginas. ISBN 978-84-338-6344-7.

De un compositor olvidado, de eso va este libro... y nunca serán suficientes los esfuerzos de la musicología para sacar del ostracismo a esa amplia nómina de músicos que la historiografía, por unas razones o por otras, ha decidido dejar fuera de sus discursos. Es frecuente que los investigadores, atascados cada vez más en una vorágine de burocracia insustancial, tengamos que ser selectivos con nuestros objetos de estudio, y esto nos lleva a formularnos la eterna pregunta: si la historia lo ha dejado al margen... ¿debemos realmente recuperar esta obra o este músico? ¿Nos compensa invertir tantos esfuerzos en recopilar y analizar unas fuentes tremendamente dispersas o, lo que es más habitual, vagas e incompletas? En nuestra humilde opinión, la respuesta es que sí, siempre merece la pena, pues el resultado, por regla general, acabará por enriquecer el relato de nuestra historia de la música. Consuelo Pérez Colodrero parece compartir esta idea, y buena prueba de ello es el libro que tenemos entre manos.

Así, la autora acomete con decisión la misión de recuperar la memoria y la obra de Ramón María Montilla Romero (1871-1921), un músico natural de la provincia de Jaén que desarrolló su carrera artística en el contexto de la Restauración borbónica. Pérez Colodrero reconoce desde el primer momento la dificultad de la tarea, razón por la cual nos presenta su trabajo “como una primera aproximación a la aportación más o menos callada que realizó Montilla Romero, como otros músicos de su entorno y contexto, al patrimonio musical español del tránsito del siglo XIX al XX” (p. 31). En efecto, al abordar la lectura de los diferentes capítulos que configuran el libro, pronto nos damos cuenta de su tono eminentemente especulativo, pero esto no es, ni mucho menos, una crítica negativa, sino todo lo contrario. En este sentido, la autora pone sobre la mesa un vaciado de fuentes exhaustivo y sistemático que, si bien es cierto que deviene de un largo período de investigación, resultaría escaso, *a priori*, para tejer un relato totalmente documentado. Sin embargo, Pérez Colodrero lleva a cabo un ejercicio de interpretación de fuentes brillante que, a través de su contraste con las tres breves reseñas de corte biográfico que fueron publicadas sobre el músico –dos durante su vida y una tras su muerte–, le permite establecer hipótesis muy atinadas a la hora de reconstruir la vida de Montilla Romero y elaborar un perfil de su figura lo más completo posible. Por tanto, esta publicación se sitúa a medio camino entre un trabajo académico y un ensayo científico, escrito con corrección y pulcritud y dotado de un aparato crítico que, aunque es muy detallado, en ningún momento interrumpe la lectura.

El libro se estructura en tres bloques de contenido de extensión desigual. En el primero, que se corresponde con el primer capítulo, la autora aborda las características políticas, sociales, económicas y culturales de la Restauración, aparentemente con el objetivo de insertar el relato biográfico sobre el compositor en el contexto histórico de su tiempo. Sin embargo, a nuestro juicio, el formato de esta sección inicial presenta un problema: se trata de un ejercicio de contextualización aislado que apenas dialoga después con la biografía del músico, hecho que lo convierte en una revisión del período que, por las características del trabajo, resulta necesariamente sucinto y, en ocasiones, un tanto parcial. Por otro lado, entendemos que, con independencia de lo anterior, este capítulo debería contener al menos dos asuntos que entroncan de lleno con lo que viene después: por un lado, el arduo debate sobre la ópera nacional, pues la producción lírica de Montilla Romero necesariamente debió tener alguna repercusión en el mismo, sobre todo a raíz del estreno en el Teatro Real de su ópera *Vendetta zingaresca* en 1902. Por otro, la lucha estética que se produjo en España tras el estallido de la Primera Guerra Mundial (1914), que en el ámbito musical se tradujo en el enfrentamiento entre los partidarios del simbolismo francés y los defensores de la música alemana y el wagnerismo. A la luz de la biografía que viene después, cabe esperar que estos tres contextos –Restauración, ópera nacional y Primera Guerra Mundial– hayan condicionado el desarrollo de la carrera compositiva del protagonista, por lo que animamos a la autora a profundizar en ello en futuras fases de la investigación.

Por supuesto, la crítica anterior –que proponemos con el máximo respeto– no empaña el excelente contenido de los siete capítulos que conforman el segundo bloque del libro, todos ellos destinados a reconstruir la trayectoria vital y la carrera musical del personaje. Así, el capítulo 2 se centra en los orígenes familiares y los primeros años de vida de Montilla Romero, oriundo de Alcaudete (Jaén) y perteneciente a una familia acomodada y con ciertas influencias nobiliarias y políticas –su tío Juan Montilla y Adán llegó a ser ministro de Gracia y Justicia de Alfonso XIII en 1902 y fiscal del Tribunal Supremo–. De hecho, la figura de su padre, Ramón María Montilla Senterre, es esencial para el desarrollo del relato, ya que, a partir de los destinos correspondientes a sus cargos de alta responsabilidad en la administración pública, es posible conocer la itinerancia geográfica de su hijo. En este caso, como anunciábamos, la interpretación y lectura de las fuentes que lleva a cabo la autora resulta altamente efectiva a la hora de establecer un hilo conductor coherente y bien estructurado.

En los siguientes capítulos continuamos avanzando cronológicamente por la biografía de Montilla Romero. Así, en el tercero se nos cuenta el desarrollo infructuoso de sus estudios de Derecho en Granada y Sevilla (1888-1890), un relato construido a través de las fuentes administrativas de ambas universidades. Ya en esta etapa empezamos a vislumbrar el marcado interés lírico del protagonista, asistente habitual a los principales teatros de aquellas dos ciudades andaluzas. Un elemento interesante que echamos aquí en falta es la profundización en las carteleras de estos teatros, pues se puede intuir que se trata de unas influencias estéticas y dramáticas primigenias que, de alguna manera, acabarían por plasmarse en su práctica compositiva posterior. Ya en el capítulo 4 nos adentramos en los inicios de su carrera musical, que parten de una formación en Málaga con el maestro Eduardo Ocón y Rivas (ca. 1890-1892), cuya influencia, según la autora, se plasmaría en Montilla Romero en dos sentidos: “para empezar, en las características de su música para piano y, además, en su dedicación posterior a la música religiosa” (p. 73), en la que predomina –en referencia al piano– “un lenguaje de vocación internacional que hace concesiones a lo andaluz” (p. 74). Pérez Colodrero nos ofrece además un ejemplo analítico concreto, la *Barcarola para piano solo* (ca. 1892), en la que se

evidencian características propias de un Romanticismo inicial vinculadas al estilo de Chopin que, como apunta la autora, serían fruto de las clases con Ocón.

A partir de ahí, Montilla Romero proyecta su carrera a un ámbito más internacional que, en una primera etapa (1892-1899), le lleva a París y Milán, con una estancia intermedia en España (Segovia y Madrid). Pérez Colodrero desarrolla este período en el capítulo 5, en el que nos hace saber que el protagonista estudió armonía con el maestro Albert Lavignac, piano con J. B. Colomer, y que recibió algunas lecciones de Jules Massenet, de quien pudo adquirir una formación lírica vinculada a la tradición operística italiana. Es una pena que la escasez de fuentes documentales impida a la autora explorar a fondo estos tres magisterios, pues, sin duda, marcan un punto de no retorno en el oficio compositivo de Montilla Romero. Quizás en el futuro, con nuevas fuentes sobre la mesa, se puedan esclarecer cuáles fueron las influencias reales de estos tres profesores y qué incidencia tuvieron en su música, sobre todo en lo que se refiere a Massenet y la producción operística del protagonista, ya que seguramente pudo influir en su decisión de trasladarse a Milán para probar suerte en el ámbito del teatro lírico. Sin embargo, por ahora la autora solo puede permitirse especular, pero ello no le impide lanzar una hipótesis tremendamente lúcida: el perfil del compositor se modela según “el rigor y el seguimiento de los principios clásico-románticos”, pero, al mismo tiempo, se abre “hacia las nuevas tendencias y con la vocación hacia lo internacional que permitía la ciudad [París] que era la capital musical del momento” (p. 91).

De vuelta en España (1895-1897), Romero Montilla retoma sin éxito sus estudios universitarios –por presión familiar, según la autora–. Sin embargo, en el ámbito musical sí que consigue avanzar y establecer relaciones sociales y profesionales muy beneficiosas para su carrera. Al respecto, debemos apuntar, con mucha cautela y sin menospreciar en ningún momento su talento, que constantemente se percibe que la posición social privilegiada de su familia facilitó buena parte de su carrera, pues le permitió dedicarse a la composición sin preocuparse por ganarse la vida de otra forma. De este período, Pérez Colodrero destaca tres obras: la *Revêrie para violín y piano, op. 5* (ca. 1895) y las *Hojas de álbum para piano solo, op. 11 y op. 19* (ca. 1896), que son analizadas con soltura. Las conclusiones certifican un estilo que, si bien busca definirse como propio, se apoya en la tradición académica clásico-romántica, basada en “la regularidad de las frases, la nitidez de la armonía, y la elaboración consciente de las transiciones” (p. 107), un lenguaje con el que sin duda se encuentra cómodo, pero que, por lo demás, denota poca exploración y profundización estilística.

El gran hito lírico de su carrera llegaría durante su estancia en Milán (1897-1899), ciudad en la que compuso *Vendetta zingaresca*, estrenada en el Teatro Andreani de Mantua en 1899. Se trata de una ópera en dos actos, que bebe de la tradición italiana y que se sitúa dentro de una estética verista con sabor español –aunque, por supuesto, escrita en italiano–. La trama, que cuenta los líos amorosos de un grupo de gitanos de Granada, es tremendamente compleja y truculenta, hasta el punto de que sus principales reproches están siempre ligados a la poca calidad del libreto de Alessandro Cortella. Además, tuvo una recepción desigual: tras una primera representación, la crítica fue negativa; pero después de una revisión de la partitura en la que Montilla Romero redujo la acción a un acto y dos cuadros, el público sí que consiguió reconocer su valía. Esta segunda versión sería llevada a las tablas del Teatro Real en 1902.

Según Pérez Colodrero, *Vendetta zingaresca* marca un nuevo punto de inflexión en la carrera artística del protagonista, quien, tras formarse en París e inmerso ahora en el contexto italiano,

decide tomar parte en el debate sobre la ópera nacional española, con toda la presión que eso supone para un compositor que está dando sus primeros pasos. Sin embargo, en este punto del libro se nos plantea una duda que la autora no resuelve y que convendría explorar en el futuro: y es que más allá del argumento, no acabamos de ver qué tiene realmente esta ópera de española. Es cierto que el hecho de que no haya aparecido todavía la partitura resulta un problema a la hora de profundizar en este asunto, pero no por ello dejamos de preguntarnos si, realmente, estamos ante una influencia orientalista y andalucista procedente del momento cultural que se vivía en París en los años de formación del compositor. En efecto, Francia seguía todavía asimilando su derrota en la guerra franco-prusiana (1871) a través de la construcción de una nueva identidad musical que se alejara lo máximo posible de cualquier influencia alemana y, para ello, con frecuencia dirigía su mirada al sur de España, especialmente en el ámbito musical. De hecho, muchos compositores españoles adoptaron este modelo como base para sus propuestas de ópera nacional, y sería interesante conocer qué postura tomó Montilla Romero al respecto, y no solo a principios del siglo XX, sino también tras el estallido de la Gran Guerra, como decíamos al comienzo.

Esta cuestión tampoco se aborda en el capítulo 6, en donde Pérez Colodrero comenta cómo fue el regreso a España del compositor en torno al año 1900 –cuando se instala en Córdoba– y el posterior estreno de *Vendetta zingaresca* en el Teatro Real. Lo que sí ofrece este capítulo, y además de manera exhaustiva, son las circunstancias en las que se verificaron sus tres representaciones en el Real, así como la calurosa acogida por parte del público y de la crítica. Más allá de la evidente flaqueza del libreto, todas las reseñas coincidieron en adscribir la ópera –en palabras de la autora– “tanto a la escuela verista italiana o a la ‘moderna escuela francesa’ según el crítico ponga el acento bien en los aspectos relacionados con la trama de la ópera bien en su construcción armónica, respectivamente” (p. 139); aunque también hemos podido leer opiniones que la vinculan a ciertos tópicos del lenguaje wagneriano, una influencia muy popular en aquellos años, pero en la que la autora no profundiza. Es precisamente esta dicotomía estética la que nos lleva a reafirmarnos en la necesidad de explorar, en el futuro, las cuestiones relativas a la construcción de un lenguaje lírico nacionalista que apuntábamos en el párrafo anterior. Del mismo modo, sería interesante indagar más en las dos lecturas negativas sobre la ópera, las de José Subirá y Antonio Fernández Cid, que confirman una realidad que, insistimos, es necesario reconocer: la programación de *Vendetta zingaresca* en el Teatro Real pudo deberse en buena medida a la influencia social ejercida por la familia del compositor. Con esta apreciación no queremos restar valor ni al relato ni al perfil del protagonista –es evidente que, con sus luces y sus sombras, el Teatro Real nunca aceptaría una obra de escasa calidad–, pero sí que es importante que se expongan con honestidad todas las variables que pudieron mediar en su programación, evitando caer así en una excesiva idealización del personaje. Por lo demás, el capítulo concluye con un análisis muy interesante del único fragmento de la ópera que se conserva, la “Plegaria” de Rosa, situada en el primer cuadro de la segunda versión.

En cualquier caso, la composición y estreno de *Vendetta zingaresca*, tanto en Mantua como en Madrid, fue uno de los éxitos más importantes de la carrera artística de Montilla Romero, y por ello ocupa, como hemos visto, un lugar central en el libro. Después, en el capítulo 7, Pérez Colodrero nos da a conocer otras actividades que el compositor desarrolló entre 1902 y 1924, no solo en España (Madrid y Alicante), sino también en Milán, a donde se trasladó por segunda vez en los años previos al estallido de la Primera Guerra Mundial. De estos años, además de la realización de otros proyectos líricos de los que poco más que el nombre se conoce, destaca su colaboración en la *Revista Musical* de Madrid, bajo el seudónimo “Tristán

Centellas”, como bien apunta la autora. El segundo bloque de contenido del libro se cierra con el capítulo 8, que recoge los últimos años de vida del compositor en la ciudad de Barcelona (1914-1921), en donde le sorprendió la muerte justo cuando ya había decidido trasladarse a América. Este capítulo incluye también comentarios analíticos de otras cuatro obras – la *Jota-capricho*, *op. 10* (ca. 1914), el *Vals-capricho*, *op. 21/3* (ca. 1914), la *Marcha indiana* (ca. 1914), y el *Capricho* (1918), todas ellas para piano solo– en las cuales se percibe un evidente componente de carácter popular y folclorista.

Pérez Colodrero concluye su libro con un tercer bloque de contenido que se corresponde con el capítulo 9 y la coda. Al respecto, en la última sección sistematiza el estilo de Montilla Romero a partir de las partituras que se conservan: “solo nueve de sus 78 obras escritas fueron publicadas” (p. 175), nos dice antes de ofrecernos un catálogo lo más completo posible (tabla 4, p. 177). Respecto al estilo, la autora lo va desgranando poco a poco por medio de comentarios analíticos y de ejemplos musicales que reflejan, una vez más, un lenguaje compositivo anclado al rigor académico y un planteamiento musical claro y directo, sin grandes especulaciones armónicas, melódicas y tímbricas, completando así, de manera atinada, todos los juicios estéticos que ya fue aportando a lo largo de los capítulos anteriores. En cuanto a la coda, se trata de una recapitulación de todo lo expuesto en el libro, una suerte de conclusiones académicas y reflexivas que nos permiten asimilar e interiorizar mejor la figura de Ramón María Montilla Romero. Por último, tras el pertinente listado de fuentes y referencias bibliográficas, Pérez Colodrero incluye un apéndice documental de gran interés que contiene una catalogación de las obras que ha sido posible recuperar (un total de doce), la transcripción de los principales relatos biográficos que existen sobre el compositor, la transcripción de sus dos notas necrológicas más importantes y el árbol genealógico de su familia.

Sin duda, este libro supone una aportación importante a la musicología española, por lo que vaya por delante nuestra más sincera enhorabuena a la autora. En efecto, Consuelo Pérez Colodrero ha realizado un esfuerzo ingente por rescatar, con un rigor académico intachable, la memoria de Ramón M^a Montilla Romero. Evidentemente, se trata de un primer acercamiento que, a buen seguro, será completado en un futuro que esperamos sea cercano, ya que las incógnitas que se plantean aquí son de sumo interés.

David Ferreiro Carballo

Investigador Posdoctoral “Juan de la Cierva”
 Instituto Complutense de Ciencias Musicales
 Universidad Complutense de Madrid

R