

MILAGROS [MILI] PORTA (1918-1971): PEDAGOGA MUSICAL CORUÑESA ADELANTADA A SU ÉPOCA

MILAGROS [MILI] PORTA (1918-1971): A MUSIC EDUCATIONIST FROM A CORUÑA AHEAD OF HER TIME

María del Carmen Lorenzo Vizcaíno^{1,a} 

¹ Universidad Internacional de La Rioja, España

 mariadelcarmen.lorenzo@unir.net

Recibido: 10/06/2022; Aceptado: 20/10/2022

Resumen

El presente artículo pretende poner en valor la figura de Milagros (Mili) Porta Siso (1918-1971) quien fue una mujer adelantada a su tiempo en todas las facetas que llevó a cabo en su corta pero intensa vida musical. Desde sus inicios, en A Coruña, se mostró versátil y abarcó casi todos los campos de la música. Fue miembro de diversos coros, pianista acompañante de cantantes líricos, crítica musical, jurado en concursos musicales en la recién creada TVE, compositora, creadora de métodos de pedagogía musical, directora de orquesta o pedagoga. A pesar de haber fallecido con tan solo 53 años, llegó a ser Catedrática de Solfeo en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y una figura muy activa en la colectividad gallega de la capital donde dirigió el coro Anaquiños d'a Terra del Centro Gallego de Madrid. Toda esta labor fue reconocida en numerosos homenajes, entre ellos la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio en el año 1952.

Palabras clave: mujer; música; directora; pedagogía; compositora.

Abstract

This article intends to highlight the importance of the figure of Milagros (Mili) Porta Siso (1918-1971), who was a woman ahead of her time in all the areas of her short but intense musical life. From her beginnings in A Coruña, she was versatile and covered almost all the fields of music. She was a member of several choirs, a piano accompanist of lyric singers, music critic, judge in music competitions in the then recently created TVE, composer, creator of musical teaching methods, orchestra conductor and pedagogue. Although she died at the age of 53, she became a Professor of Solfeo at the Real Conservatorio Superior de Música de Madrid and a very active figure in the Galician community in the capital, where she directed the choir Anaquiños d'a Terra of the Centro Gallego de Madrid. All this work was recognised in several tributes, including the Gran Cruz de Alfonso X el Sabio in 1952.

Keywords: woman; music; conductor; pedagogy; composer.

INTRODUCCIÓN

Milagros Porta Siso (1918-1971), conocida como Mili Porta, fue una mujer adelantada a su tiempo tanto a nivel laboral como personal. Comenzó tocando el piano muy joven y en gran parte de manera autodidacta, con tan solo dieciséis años y en una ciudad como A Coruña se puso al frente de una orquesta mayoritariamente de hombres en 1934 y formó un sólido tándem profesional con su marido el barítono Fernando Navarrete. Fue un pilar fundamental como promotora de actividades artísticas en la colectividad gallega de Madrid y fue profesora, sin dejar nunca de lado su interés por formarse a lo largo de toda su vida.

Para llevar adelante este trabajo de investigación ha sido fundamental el estudio de la prensa como fuente de información. Este particular es algo muy importante a la hora de trabajar en el caso de una mujer con gran actividad pública en una época como la que nos atañe. Como indica [María Palacios \(2021, 15-18\)](#), al manejar este tipo de fuentes podremos dar con claves fundamentales para comprender la construcción de muchas cuestiones ideológicas e identitarias y, es precisamente en la mediación de fuentes, como la prensa histórica y la crítica musical, donde podemos encontrar importantes aspectos para comprender esos códigos sociales y, en ocasiones, incluso morales.

Resulta primordial conocer las circunstancias sociales y políticas de los diversos periodos históricos para comprender el contexto en el que se movieron las mujeres en el mundo de la música ([Soler Campo 2018](#)). Toda una serie de cambios, producidos también en la normativa de la enseñanza musical, fueron preparando poco a poco el terreno para que las mujeres pasasen a ser una parte importante del tejido musical español equiparando las figuras femeninas a las de sus homólogos masculinos ([García Gil y Pérez Colodrero 2014](#)).

Desde los primeros pasos dados en este campo de la investigación sobre las figuras femeninas en la música en España, allá por 1998 con el libro *Música y mujeres, género y poder* de [Marisa Manchado \(1998\)](#), se han puesto en valor numerosas compositoras y/o intérpretes además de los cuantiosos estudios sobre la materia y, a día de hoy, se sigue abriendo un nuevo camino hacia los estudios de género en la musicología como bien exponen [Cascudo y Aguilar \(2013\)](#) en su artículo “Género, musicología histórica y el elefante en la habitación” donde realizan un necesario repaso al estado de la cuestión sobre este tema. A nivel internacional, destacaremos los estudios dentro de la disciplina de la musicología feminista de [Lucy Green \(2001\)](#) sobre las prácticas musicales de las mujeres, y los significados musicales marcados por el género que se han perpetuado a lo largo de la historia, así como los de [Marcia Citron \(1993\)](#) y [Susan McClary \(1991\)](#) que han demostrado, gracias a sus investigaciones, que la historia de las mujeres en la música no ha sido la misma que la historia de los hombres.

INICIOS MUSICALES EN A CORUÑA Y SU DEBUT CON LA BATUTA

Los inicios de Mili Porta en la vida musical coruñesa empiezan con su participación en la Agrupación Ofelia Nieto¹ poniendo en escena la zarzuela *Luisa Fernanda* (de Federico Moreno Torroba, Federico Romero Sarachaga y Guillermo Fernández-Shaw Iturralde) en el Teatro Rosalía de Castro los días 11 y 12 de enero de 1934; en esta ocasión participó como miembro del coro, interpretando el papel de Rosita (tiple cómica) y el acompañamiento corrió a cargo de una orquesta formada por 27 profesores². Junto a esta misma agrupación, con la que colaboraría en múltiples ocasiones durante su etapa coruñesa previa a su traslado a Madrid, pasó a realizar la función de pianista acompañante en esa misma zarzuela en sus últimas representaciones en cartel³ y después en Lugo⁴; su labor como pianista acompañante de este conjunto coral sería algo habitual en años posteriores. Asimismo, fue un miembro

muy activo de la Sociedad Lírica “Unión-Arte” donde también estaba, como en casi todas sus futuras actividades, su futuro marido Fernando Navarrete Monteserín⁵.

A finales de ese mismo año, el 21 de septiembre de 1934, debutó como directora de orquesta poniéndose al frente de una agrupación conformada por treinta profesores⁶ para interpretar la zarzuela *La virgen de la aldea* (compuesta por Faustino del Río y Gabriel Muñoz). Repetiría esta experiencia en el podio en numerosas ocasiones llevando la batuta de, entre otras, obras como *La fama del tartanero*⁷ (zarzuela de Jacinto Guerrero, Luis Manzano y Manuel de Góngora), *Luisa Fernanda*⁸ de nuevo, *La Dolorosa*⁹ (zarzuela de José Serrano y Juan José Lorente), *Molinos de viento*¹⁰ (zarzuela de Pablo de Luna y Pascual Frutos), *El huésped del sevillano*¹¹ (zarzuela de Jacinto Guerrero, Juan Ignacio Luca de Tena y Enrique Reoyo), *La Revoltosa*¹² (zarzuela de Ruperto Chapí, José López Silva y Carlos Fernández Shaw), *Bodas a la americana*¹³ (opereta de Wilson Eddie y Manuel de Orellana) o *La del manojo de rosas*¹⁴ (sainete lírico de Pablo Sorozábal, Francisco Ramos Castro y Anselmo C. Carreño). Posteriormente, en su etapa madrileña, llegó a dirigir, en enero de 1950, el estreno de una composición suya, el *Impromptu para piano y orquesta*¹⁵ en la que, además de llevar la batuta ante la Orquesta de Cámara Española, fue solista al piano.

Hemos de hacer hincapié en lo extraordinario de que una mujer se pusiese al frente de una orquesta en el año 1934, en una ciudad como A Coruña —que por aquel entonces tenía una población de poco más de 74.000 habitantes (Barreiro 1996, 329)— con tan solo 16 años y de manera profesional. Sobre este hecho, se publicaron en los medios elogiosas frases como “tan inusitado acontecimiento”¹⁶, “maestra consumada”¹⁷, “experta batuta”¹⁸, “magistral batuta”¹⁹, “doctoral batuta”²⁰, “ardua labor de coordinación artística”²¹, “figura consagrada”²², “dirigió la orquesta con dominio y sobriedad”²³, “cada día destaca más por sus condiciones de concertadora, estuvo insuperable con la batuta, habiendo sacado a la orquesta y a las voces el mayor partido posible”²⁴ o “por primera vez en España se dio el caso de que haya sido dirigida una orquesta por una señorita, casi una niña, desempeñando su cometido con una seguridad y un aplomo propios de un veterano director de orquesta”²⁵.

Destacamos la importancia de estas opiniones ya que, como hemos señalado, es primordial el estudio de cómo se trataba la figura femenina en la hemeroteca de la época; en este caso, en la prensa coruñesa de esta tercera década del siglo XX, los juicios se centraban en la faceta meramente musical y no usaban adjetivos sobre su figura o feminidad (aunque sí se hizo hincapié en su juventud), algo que, como veremos más adelante, sí ocurrió en otros momentos. Debe tenerse presente que estos comentarios solían ser elogiosos en exceso por causa de la no profesionalidad de los cronistas que normalmente eran diletantes de la música.

El tema de si era la primera mujer en dirigir una orquesta²⁶ en España fue un mérito que le sería además atribuido durante toda su vida, aunque, lejos de afirmarlo, creemos que la investigación debe seguir profundizando en ello si bien es ella misma quien lo reafirma en una entrevista en su edad adulta donde menciona, además, que tuvo que pedir un permiso especial para su primer concierto como directora de orquesta²⁷. Incluso en la prensa coruñesa se la llegó a publicitar como “la única mujer directora de España”²⁸ (fig. 1).

Fig. 1. Fotografía de Mili Porta. Programa de mano del concierto del 12 de febrero de 1936.



La primera mujer directora al frente de una orquesta sinfónica con notable repercusión mediática a nivel mundial fue Antonia Brico (1902-1989). Si tenemos en cuenta que Mili Porta subió al podio por primera vez en 1934 en A Coruña y Antonia Brico lo hizo en 1930 —con 28 años— al frente de la Orquesta Filarmónica de Berlín (Edwards 2004, 78), vemos que entre estos hechos históricos pasaron tan solo cuatro años, y teniendo en cuenta las distintas realidades sociales que presentaban Berlín y A Coruña, aún adquiere mayor relevancia el logro de nuestra biografiada. Otra mujer directora de la época fue Ethel Leginska (1886-1970) que se puso al frente de una orquesta por primera vez, con la New York Symphony Orchestra en el Carnegie Hall, en 1925 (Griffin 1993, 17-18). No podemos olvidarnos de otra figura esencial en este apartado como lo fue la francesa Nadia Boulanger (1887-1979) que en 1912-1913, con unos 25 años, realizó su debut como directora de orquesta en Francia y Alemania interpretando dos obras de Raoul Pugno²⁹ con el propio compositor como pianista solista (Brooks 2013, 21). En *El Eco de Santiago*³⁰ se mencionó en 1914 la existencia de una directora de siete años de edad llamada Borys Ryan que dirigió la orquesta de Chicago, pero no hemos encontrado más referencias sobre su figura así que consideramos que no debió dedicarse profesionalmente a la dirección quedando como mera anécdota de niña prodigio.

A nivel español, encontramos el caso de María Dolores Marco (1935-2005) que se dedicó en exclusiva a esta labor centrándose en el género lírico español (Iniesta 2011, 17), aunque por aquella época Mili Porta ya había realizado su debut, y Elena Romero (1907-1996) que compaginó la batuta con la pedagogía, la composición y la interpretación y que también se ha considerado como la primera mujer que se puso al frente de una orquesta sinfónica española

aunque, según el estudio sobre su figura de [Pilar Suárez \(2013\)](#), su debut frente a la Orquesta de Radio Nacional de España tuvo lugar en 1948³¹, 14 años después del de Mili Porta.

[Pilar Ramos \(2003, 76\)](#) mantiene que, tras la Segunda Guerra Mundial, la incorporación de mujeres a las orquestas mejoró si bien el número de mujeres directoras se redujo. Hemos accedido a una fotografía aparecida en la revista *Actualidades*³² en la que María Rodrigo aparece dirigiendo una pequeña agrupación en 1909 mientras se interpreta su *Serenata española*, pero parece algo más puntual e interno que profesional, quizá una actividad escolar en la que se interpretaban las composiciones de los alumnos del Real Conservatorio en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

En la vecina Portugal, según recoge en su estudio [Helena Lopes Braga \(2021\)](#), existieron varios casos de mujeres al frente de orquestas entre las que podemos mencionar a Josephine Amann ya en 1879, Berta Alves de Sousa en 1936 o María da Luz Antunes en 1930.

Mili Porta debía ser talentosa como directora ya que los miembros de la Orquesta Filarmónica Coruñesa llegaron a regalarle una batuta como “cariñoso tributo por sus afanes y amores hacia la colectividad”³³. Como podemos observar en la imagen inferior ([fig. 2](#)), dicha orquesta coruñesa estaba formada en aquella época por una inmensa mayoría de hombres (solo se ve a dos mujeres en la fotografía: una en violines primeros y otra en los segundos) lo que hace aún más meritorio el que Porta supiese ganarse el respeto de los profesores siendo todavía una adolescente. Su técnica fue reconocida unos años más tarde por el propio maestro Enrique Fernández Arbós, quien sentía una especial simpatía por Porta, y que, en una de sus visitas a A Coruña, vio en ella “la gran promesa que su juventud y gran talento y gran afición, le dejaron adivinar”³⁴, hecho que se vería ratificado al ganar el premio del concurso de dirección creado por el propio Arbós³⁵.

Fig. 2. Fotografía de la Orquesta Filarmónica Coruñesa en el Teatro Colón (A Coruña). Programa de mano del concierto del 18 de enero de 1935.



Archivo Municipal de A Coruña. Fondo Bugallal y Marchesi.

Intuimos que pudo realizar las labores de asistente del maestro Alberto Garaizábal³⁶, quien era el director titular de la orquesta de la Sociedad Filarmónica coruñesa, porque en varios conciertos de 1941 encontramos discordancia entre el nombre de la persona que

dirigirá la orquesta en la función de turno y el nombre publicado en el programa de mano³⁷; esto nos hace pensar que el programa de mano se podría haber impreso de manera genérica, por defecto y con mucha antelación, y que la prensa recogería la variación de lo habitual quizás por alguna indisposición de Garaizábal o porque, tras asistir Porta a los ensayos, el maestro decidiese cederle el lugar y darle una oportunidad para que pusiese en práctica lo observado. También pensamos que sucedió algo parecido años antes, con el maestro Jesús González con el que se alternó en el podio a lo largo de las diversas funciones de *La fama del tartanero*³⁸ en 1934 en el Teatro Rosalía de Castro de A Coruña.

Hacemos aquí un pequeño paréntesis para indicar que su aprendizaje inicial con la batuta debió de ser autodidacta, seguramente observando los ensayos de estos dos maestros que acabamos de mencionar, dado que la especialidad de dirección de orquesta no se incluyó en el plan de estudios de los conservatorios hasta el año 1942 (Padilla 2013, 43).

No quedó su experiencia como directora orquestal relegada solo al reducto coruñés, sino que, en 1946 en el Teatro Calderón de Madrid, en una función benéfica a favor de la Asociación de la Prensa, también dirigió una orquesta formada para la ocasión, e integrada por miembros de las agrupaciones Sinfónica y Filarmónica madrileñas³⁹ además del ya mencionado estreno de una obra suya en enero de 1950 en Ateneo de la capital.

SU FACETA COMPOSITIVA

A su destreza como pianista acompañante, pianista solista y directora de orquesta, pronto se uniría su faceta como compositora estrenando en 1935 dos vals para orquesta⁴⁰ interpretados por la Orquesta de la Sociedad Filarmónica de A Coruña. De estas obras llama la atención que una de ellas fue cantada por Fernando Navarrete, con quien se casaría en junio de 1938, y cuya letra fue creada por Antonio Santiago “Nito”, quien sería también el autor del libreto de la zarzuela *La represa y el río*⁴¹ cuya música fue compuesta por la propia Mili Porta.

Como compositora, por época, fue coetánea de María Teresa Prieto (1910-1982), Rosa García Ascot (1908-2002), Carmen Santiago de Merás (1917-2005) o Teresa Borrás (1923-2010). Vemos que el caso de las mujeres en el campo de la composición fue más abundante que en el de la dirección de orquesta en España y en el mundo en general.

Además de los vals ya citados, creó numerosas obras vocales para voz y piano — *Lamentación, tango, ¡Padrón, Padrón!, El mozo que me ronda...* (canción coreada), *Sueño de mujer* (pasodoble), *Pazo de Veiga*—, para coro —*Muiñeira de Abegondo* o *Pandeirada de Ferreirúa*— e incluso otras de mayor formato como la opereta infantil *Malibú, los cerditos y tú*⁴² (con texto de Fernando Navarrete y Julio Damarta), la zarzuela *La represa y el río* (que fue traducida al gallego por su esposo tras la muerte de Porta para su estreno, con texto de Antonio Santiago y orquestada inicialmente por Manuel Balboa) o el *Impromptu para piano y orquesta* que ella misma estrenó como indicamos hace un momento⁴³.

Como era habitual en la época, y siendo una señorita representativa de la sociedad de la época, se involucró en actividades como la recaudación de fondos para diversas causas benéficas como, por ejemplo, para la Gota de Leche⁴⁴, el Patronato de la Caridad⁴⁵, el Club Deportivo⁴⁶ o para los huérfanos de Asturias⁴⁷; en actividades de la Agrupación Republicana Femenina⁴⁸; además de ser miembro fundador de importantes asociaciones como la Unión de Artistas Líricos⁴⁹, impulso que la llevaría a formar diversos coros como el Iria Flavia de voces blancas, Anaquiños d’a Terra, Grupo de Ópera de Madrid o el del Centro Gallego de la capital española junto con su marido Fernando Navarrete (fig. 3).

Llama la atención hoy en día, no en la época en la que tuvo lugar, que, incluso cuando se la felicitaba en la prensa por sus logros conseguidos en su carrera laboral al obtener diversas plazas como profesora del Conservatorio Superior de Madrid, se hiciese siempre referencia al hecho de que era la señora de Navarrete (o Mili Porta de Navarrete⁵⁰) o del “celebrado barítono, Fernando Navarrete”⁵¹; aunque esta designación era algo normal en esta época, no deja de tener una connotación y resulta chocante a día de hoy el uso que se daba del lenguaje en la prensa del momento. Era también habitual que los reporteros, ante cada éxito, le dedicasen palabras como “la bella pianista”⁵², “bella joven y notable pianista”⁵³, “bella artista”⁵⁴, “delicada señorita”⁵⁵, “gentil pianista”⁵⁶, “bellísima señorita”⁵⁷, “joven y bella profesora”⁵⁸, “inteligente directora”⁵⁹, “encantadora señorita”⁶⁰, “celebrada pianista”⁶¹, “bella señorita”⁶², “inteligente profesora”⁶³, “a su gran talento, una cautivante belleza”⁶⁴, “inteligente y bellísima pianista”⁶⁵, “culto señorita”⁶⁶, “competente profesora de piano y conocida directora de orquesta”⁶⁷, “bellísima directora de orquesta”⁶⁸, “cuyas frágiles y lindas manos sostendrán la batuta”⁶⁹, “bellísima compositora”⁷⁰, “joven y bella directora”⁷¹ o “distinguida compositora”⁷². Destaca, al examinar por encima este listado, el alto número de expresiones que hacen referencia a su aspecto físico —bellísima, cautivante belleza, lindas manos o joven y bella— que, si hubiesen sido escritas hoy en día, no hubiesen tenido cabida en la prensa. Como afirma Pilar Suárez (2013, 10), también de la figura de Elena Romero, “la dirección de orquesta por parte de una mujer era tratada en los medios de comunicación con mucha perplejidad y con cierta trivialidad, llegando incluso a importar más la indumentaria o la vida personal que la preparación musical y técnica de la directora”. La propia Mili asumiría en una entrevista que las mujeres, aunque consiguiesen hacerse famosas, siempre lo serían menos que los hombres⁷³.

Fig. 3. Fotografía de Mili Porta y Fernando Navarrete. Programa de mano del concierto del 6 de septiembre de 1946.



Biblioteca Municipal de Estudos Locais de A Coruña.

LA AGRUPACIÓN ANAQUIÑOS D'A TERRA

En todas sus actividades participaba también su esposo, desde sus primeros pasos juntos de los que tenemos constancia en 1934 como cantantes de la Agrupación Ofelia Nieto hasta

la codirección del coro Anaquiños d'a Terra (de la que ella fue nombrada primeramente directora titular y él cooperaba en las funciones directivas)⁷⁴, pasando por los numerosos conciertos en los que ella lo acompañó al piano como barítono. Con este último coro, tuvieron una actividad frenética que comprendió conciertos por toda la geografía española, emisiones radiofónicas periódicas para América de Radio Nacional⁷⁵ e incluso una amplia intervención en la película *Sabela de Cambados*⁷⁶ dirigida por Ramón Torrado en 1949. Siempre tuvieron elogios el uno para el otro en público, como en una entrevista que tuvo lugar en Santiago de Compostela durante su gira de 1953 en la que ella manifestó que Fernando Navarrete “estaba en su mejor momento. Es buen barítono” y él en respuesta dijo de Mili Porta que adoraba la enseñanza y la música en la que “era admirable en ambos aspectos”⁷⁷ además de “profesionalmente furibunda”⁷⁸

Su experiencia organizando y dirigiendo formaciones vocales le valió ser contratada para preparar los coros del Teatro Real en 1953 pensando en su apertura tras la reforma⁷⁹ pero dicha reapertura no tuvo lugar, finalmente, hasta 1966, cuando retomó su actividad como sala de conciertos.

Su labor con las corales, y como acompañante de cantantes líricos, quedó registrada en varios discos: dos titulados *Airiños (Viejos Cantares de Galicia y Vieux chants galiciens)* y otro *Ave María*. Ambos discos de *Airiños* recogían, principalmente, el trabajo de Anaquiños d'a Terra bajo la batuta de Mili Porta.

Viejos cantares de Galicia salió a la luz en los años 50 del siglo XX en el sello discográfico español *Orpheo* (fig. 4). Incluía cuatro canciones interpretadas por Fernando Navarrete y la agrupación Anaquiños d'a terra acompañados de un conjunto de percusión y gaitas que fueron grabadas en la sala de conciertos del Real Conservatorio de Música de Madrid. Estas canciones gallegas registradas fueron *Un adiós a Mariquiña*, una *Muiñeira*, *Unha noite na eira do trigo* y la *Foliada do Tarabelo*.

Fig. 4. Imagen de la portada del disco *Airiños. Viejos Cantares de Galicia*.

Vieux chants galiciens fue publicado en 1957 por la empresa francesa Pacific⁸⁰. En él participó Anaquiños d'a Terra dirigido por Mili Porta, con Fernando Navarrete (barítono) y Rosa Eloísa Rodríguez (soprano) como solistas acompañados por el grupo de Ópera de Madrid y grabaron doce canciones típicamente gallegas entre las que se encontraban, además de las registradas en el anterior disco, *Meus amores*, *Negra sombra* o *Lonxe da terra*.

Un tercer disco de Mili Porta, pero en otra faceta de acompañante, fue el titulado *Ave María*. Fue publicado por la discográfica española PAX⁸¹ en el año 1959 y en él participaron los coros del Conservatorio de Madrid y las profesoras de ese mismo centro educativo María Teresa Tourné (soprano) y Porta (órgano) interpretando seis avemarías de distintos compositores: Franz Schubert, Charles Gounod, Giuseppe Verdi, Tomás Luis de Victoria, Jacques Arcadelt y Johannes Brahms.

UNA MUJER POLIÉDRICA: CRÍTICA MUSICAL, RECUPERADORA DE PATRIMONIO HISTÓRICO Y OTRAS FACETAS

Otra vertiente de esta polifacética coruñesa, fue el de escritora de diversos artículos para *La Voz de Galicia* sobre temas musicales desde Madrid, como fue el caso de la visita a España de dos niños prodigio que dirigían orquestas (Pierino Gamba en 1948⁸² y Roberto Benzi en 1950⁸³) o incluso realizó un texto titulado *Nuestro folklore* en 1950 en el que ensalzaba la maravillosa cantera que existía en la música hablando del joven compositor Esteban Vélez⁸⁴.

Fue una persona muy querida en todos los ámbitos que la rodearon y recibió numerosos homenajes, tanto en vida como una vez que falleció, en su tierra natal y en Madrid con ocasión de sus logros como la obtención de la cátedra en el conservatorio⁸⁵ o la concesión de la Gran Cruz de oro de Alfonso X el Sabio⁸⁶. En la actualidad se sigue manteniendo en el Real Conservatorio Superior de Madrid el busto regalado por sus alumnos que presidió el homenaje que tuvo lugar en dicho centro en su anterior emplazamiento en el Teatro Real⁸⁷ a los pocos días de su defunción en noviembre de 1972.

Todo este cariño, y su magnífica labor en todos los campos de la música, llevaron a que desde el Centro Gallego de Madrid se solicitase a título póstumo el nombramiento de Mili Porta como académica de la Real Academia Gallega de Bellas Artes en una carta firmada por el entonces presidente Constantino Lobo Montero el 23 de octubre de 1974. Lamentablemente la Academia contestó el 2 de enero de 1975, mediante una carta firmada por el secretario de dicha entidad José Luis Bugallal Marchesi, diciendo que esta iniciativa era muy loable y justa pero no podría llevarse a cabo tal nombramiento debido a que su reglamento “no recoge en su texto legal la posibilidad de elegir Académico, de cualquier clase, a persona fallecida ni existe precedente alguno sobre el caso en los 125 años de vida de esta Corporación”⁸⁸.

Queremos destacar aquí que fue la quinta mujer en recibir la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio, en el año 1952 con tan solo treinta y cuatro años, pero la primera en el campo de la música. Las mujeres que la precedieron en otras disciplinas fueron María Teresa Montoya en 1942 (actriz mexicana de teatro), Dulce María Loynaz en 1947 (escritora cubana), Blanca de los Ríos y Concepción Rodríguez-Espina, ambas escritoras españolas condecoradas en 1948. En la especialidad musical le precedieron compositores de la talla de Manuel de Falla (1940), Conrado del Campo (1946), José Iturbi (1948) y Joaquín Turina (1942).

Allá donde fue, siempre incluyó en su repertorio obras de compositores gallegos como Pascual Veiga, Juan Montes, Canuto Berea, Marcial del Adalid, José Castro Chané, José Baldomir o las suyas propias con inspiración gallega. En numerosas ocasiones disertó sobre este tema como fue el caso de la charla que dio en el Centro Gallego de Barcelona en junio de 1961 bajo el título de “El folklore gallego en la música popular y de concierto” y del que destacaremos los siguientes párrafos:

El folklore musical —dijo— es la manifestación que mejor expresa el contenido del alma del pueblo. Es la expresión serena, sin complicaciones filosóficas ni culturales, de los sentimientos primarios del hombre según su raza, su paisaje y hasta su clima. El pueblo no es arquitecto, ni pintor, ni escultor, pero sí músico. Un millón de albañiles no han logrado batir una catedral; pero ha bastado un campesino o un pastorcillo para inventar una canción. Pienso —prosiguió— que es llegado el momento de salir de nuestro aislamiento musical, de recobrar los ánimos perdidos, de encender la llama del entusiasmo en las nuevas generaciones por medio de concursos, grabación de las obras premiadas, etc. y pensando que somos gallegos y españoles, lanzarnos todos al trabajo con denuedo, con plenitud de esfuerzo resistiendo las seducciones de la frivolidad, siempre al acecho, hasta encontrarnos a nosotros mismos, sin lastres de prejuicios y preocupaciones de modernismos, exotismos o retornos al pasado, e intentar llegar al cumplimiento de nuestra artística misión, sin pueriles alardes de exhibición sino de manera sincera y hondamente sentida.

*Es triste reconocerlo; pero Galicia no ha tenido hasta el momento músicos. Músicos de talla Internacional como un Falla, o Turina, Albéniz o Granados, Guridi o Halffter. No podemos ni debemos quedar atrás. Las artes deben reflejar su época e interpretarla, de lo contrario es hojarasca. Por lo tanto, es necesario seguir las corrientes del mundo musical contemporáneo. Sin que nos ate un falso enxebriismo, que la mayor parte de las veces se debe a falta de formación preparación [sic] de técnica suficiente. Es necesario que los compositores gallegos dominen la armonía, contrapunto, fuga y composición.*⁸⁹

También quiso acercar al gran público repertorio menos conocido como las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio o las Cantigas de amigo de Martín Códax. En tres conciertos organizados por el Centro Gallego, en diciembre de 1954 en el Ateneo de Madrid, Porta presentó diversas cantigas del citado rey, en adaptaciones realizadas por compositores como Felipe Pedrell y Benito García de la Parra e interpretadas por la coral Iria Flavia acompañada de Antonio Moya al oboe y María Rosa Calvo Manzano al arpa; estas cantigas fueron *Muito debemos varoes loar a Santa María* (cantiga nº 2), *Rosa das rosas* (cantiga nº 10) y *Entr’Ave e Eva* (cantiga nº 60). Mili presentó también varias cantigas de Martín Códax, transcritas y armonizadas por el canónigo compostelano Santiago Tafall y Abad⁹⁰, e interpretadas por la soprano Josefina López acompañada de nuevo por la coral Iria Flavia⁹¹ además de por un arpa, un laúd y un adufe morisco; estas cantigas fueron *Ondas do mar de Vigo*, *Mandad’ei comigo* y *Mia irmana frefrosa*.

Fig. 5. Caricatura de Mili Porta y Fernando Navarrete.



La Voz de Galicia, 9 de febrero de 1952, pág. 8.

Una de sus preocupaciones constantes fue la de acercar la música a todas las personas, tanto el folklore, con las numerosas giras que realizó con Anaquiños d’a Terra, como la música de pequeño formato, con los conciertos dados con su esposo (fig. 5), o incluso la ópera poniendo especial interés en adaptar las grandes producciones a formatos que permitiesen la movilidad por la geografía española. Como manifestó Porta en una entrevista de 1952, le gustaría extender la manera de trabajar del Grupo de Ópera de Madrid que consistía en reducir los gastos en los montajes de manera que permitiesen llevar las óperas a muchas ciudades de tamaño medio y pequeño que por aquella época, y podemos incluso añadir que también en la actualidad, se veían privadas de dicha actividad así como que “las grandes ciudades se beneficiarían de la mayor extensión del repertorio que no se limitaría a las obras archiconocidas, puesto que, con partitura delante, sería fácil montar nuevas obras semiolvidadas: Andre Chenier, La Fanciulla del West, Hamletto, Martha, Mefistófeles y tantas otras”⁹². Un ejemplo de esto fue la gira que tuvo lugar por diversas ciudades de Galicia, como Santiago de Compostela, Vilagarcía de Arousa y Ourense, donde Mili Porta dirigió al Grupo de

Ópera de Madrid interpretando una selección de números de *Rigoletto* y *La traviata*⁹³ en el verano de 1953.

6. PEDAGOGA MUSICAL

Ahondando en el papel de la mujer en la música a mediados de siglo, ella misma dejó constancia en una entrevista concedida a *La Voz de Galicia* en 1952 del entorno en el que se movía. Era la única mujer que daba clases de solfeo en el Conservatorio de Madrid por aquel entonces, asignatura en la que tenía a 150 alumnos y atribuía tan elevado número de pupilos a que “seguramente soy la única mujer profesora de la asignatura”⁹⁴. Históricamente, las signaturas donde la presencia femenina tuvo más peso, como docentes y como discípulas, fueron piano, canto, lenguaje musical y arpa (Hernández Romero 2011). Porta expresa la dificultad de compaginar su trabajo en el Conservatorio con la dirección de diversos coros y que el poco tiempo que todo esto le dejaba libre “lo necesito para atender mi casa: mi marido y cuatro hijos”⁹⁵; ciertamente esto fue gracias al apoyo incondicional de su marido, pero llama la atención especialmente que lo incluya a él entre sus obligaciones a atender.

Se dedicó, desde la muy temprana edad de doce años, al ejercicio de la enseñanza⁹⁶ y, según sus propias palabras, su vocación “fue siempre la música. La estudiaba ya desde los nueve años en La Coruña”⁹⁷.

Aunque, como acabamos de mencionar, ella misma afirma que era allá por 1952 la única señorita que impartía Solfeo en ese Conservatorio (fig. 6), formó parte de una larga lista de mujeres que ocuparon distintas especialidades en dicha institución tal y como recoge Fernando Delgado (2003, 479-500) entre las que mencionaremos a las que impartieron su misma disciplina como Encarnación Lama (se incorporó en 1858) o Laura Romea (se incorporó en 1881). Encontramos también cierto paralelismo entre la carrera musical de Mili Porta y María Rodrigo Bellido (1888-1967), quien también fue docente de dicho centro⁹⁸ y fue becada por la Junta de Ampliación de Estudios, de 1912 a 1914, para perfeccionar su técnica compositiva en Alemania⁹⁹, Francia y Bélgica (Fernández Envid 2019), tal como hizo posteriormente Porta gracias a la Fundación Juan March, como veremos a continuación.

A pesar de la responsabilidad familiar que ya tenía con 32 años, siguió formándose en la especialidad de Órgano con Jesús Guridi en el mismo Conservatorio donde impartía clases¹⁰⁰ y en el año 1963 fue becada por la Fundación Juan March para realizar estancias en Alemania, Francia y Bélgica e investigar sobre cómo se impartían las clases de solfeo en otros países europeos¹⁰¹. Sin embargo, tuvo que rechazar las reiteradas invitaciones de Julio Rochar para impartir un curso de nueve meses en la Universidad de Santo Tomás en Manila (Filipinas)¹⁰².

Fig. 6. Fotografía del curso 1958-1959 de Mili Porta (en el centro) entre otras profesoras y alumnas de la clase del tercer curso de Solfeo en el Conservatorio de Música de Madrid.



Archivo personal de Soledad Bordas.

Tras estas estancias en París, Bruselas y Berlín, presentó una memoria justificativa ante la fundación concesora de la beca en la que afirmaba que la enseñanza que se impartía en el Real Conservatorio de Madrid no difería, sustancialmente, de la que ella observó en los centros de las ciudades capitales europeas que pudo visitar gracias a esta beca. Llama la atención en su texto un párrafo que copiamos textualmente a continuación:

*Siempre me ha parecido un error grave la manera de considerar la enseñanza de Solfeo en España, relegándola a simple y elemental asignatura pórtico de los estudios únicamente considerados serios, que forman al músico en cualquiera de sus especialidades. Esta opinión mía ha tenido la más absoluta confirmación con lo que he visto y observado en los países visitados.*¹⁰³

Al final de este documento presenta una serie de conclusiones, o mejor dicho consejos, mediante los que se podría mejorar y elevar las posibilidades de la enseñanza del solfeo entre las cuales se incluyen las de acabar con el concepto que se tiene en España de que el Solfeo es una asignatura “poco menos que para párvulos”¹⁰⁴, establecer unas exigencias previas a modo de examen de ingreso en la asignatura para que la enseñanza de esta materia tenga un rango superior, poner a disposición de los catedráticos de esta especialidad los elementos necesarios tanto materiales (instrumentos de percusión para los ejercicios rítmicos, discos, magnetófono) como personales (con la contratación de profesores auxiliares), desdoblarse en dos cursos los existentes en aquella época y establecer un cursillo anual de un mes de duración “para la práctica del Solfeo expresivo, obligatorio para todos los alumnos oficiales [...] que se prolongaría hasta que terminasen su carrera”¹⁰⁵. También incluía la propuesta de realizar intercambios entre los alumnos del centro madrileño y sus homólogos en estas tres

ciudades europeas en los que los estudiantes podrían disfrutar gratuitamente de la estancia y de la matrícula.

La importancia de este informe reside en que Mili Porta ya adelantaba, medio siglo antes, temas que llegaron a los conservatorios con la implementación de la LOGSE como lo fue la impartición en el Grado Superior de la asignatura Educación Auditiva, que sería una extensión del Solfeo que se impartía en el Grado Elemental, o los intercambios internacionales que son la base del programa ERASMUS mediante el que se apoya y facilita la movilidad académica de los estudiantes y profesores universitarios dentro de la Unión Europea.

Esta beca, a principios de los años 60 del pasado siglo, junto con el hecho de que fue una de las autoras de la famosa serie de libros de enseñanza musical titulados *El progreso musical. Método especial de solfeo* editados por la Sociedad Didáctico Musical¹⁰⁶, nos hace pensar que seguramente estuvo implicada en la redacción de la legislación sobre la educación musical en los conservatorios conocida como “Plan del 66” que se desarrolló en el Boletín Oficial del Estado publicado en 24 de octubre de 1966¹⁰⁷.

Desde el año 1943 comenzó a impartir clases en el Conservatorio Superior de Madrid; pasó rápidamente a ser profesora auxiliar interina de Solfeo en 1945 y, después de superar diversas oposiciones de esa misma especialidad en dicho centro, ocupó los puestos de profesora especial en 1949 y finalmente catedrática en 1962. Se llegó a dar la situación de que Mili compartió claustro con dos miembros de su familia: su hija Ana María, que fue profesora de Solfeo, la misma especialidad que la de su madre, y su marido Fernando que era catedrático de Canto. En todos estos exámenes para mejorar su nivel laboral tuvo en los tribunales a músicos de la talla de José Cubiles (que fue el presidente de su tribunal en el que obtuvo la cátedra), José Moreno Bascuña (director del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid entre 1970 y 1979) o Victorino Echevarría (director de la Banda Municipal de Madrid entre 1949 y 1961). Destacaremos aquí que, en marzo de 1957, cuando ya Mili era profesora especial de Solfeo, un joven Antón García Abril (nacido en 1933) fue nombrado profesor auxiliar numerario de esta misma especialidad de la que sería nombrado catedrático en 1972, diez años más tarde que la coruñesa.

En los temarios de las diversas oposiciones que tuvo que superar para ser profesora de Solfeo, se le pidió defender oralmente una memoria sobre la asignatura, exponer tres temas sobre la materia, componer dos lecciones de solfeo (una para una voz y otra a dos voces, ambas con acompañamiento de piano), lectura a primera vista, realización de diversos dictados (a una, dos y tres voces), conocimientos de transporte o numeración y realización de un bajo cifrado, entre otras numerosas habilidades¹⁰⁸.

Durante sus años como miembro del claustro del centro musical, realizó numerosas actividades mediante las que vemos su interés por estar al día en cuanto a nuevas fórmulas pedagógicas e investigar sobre la música del pasado. Impartió diversas conferencias¹⁰⁹ como la titulada “La rítmica en la educación musical contemporánea” que fue una conferencia-concierto (11 de mayo de 1967), “Panorámica de la música pianística francesa” (8 de mayo de 1967), “El villancico navideño en América y España” (19 de diciembre de 1967) o también participó en representaciones como la de la ópera cómica *Bastían y Bastiana* de W. A. Mozart en versión reducida a dos pianos, en la que tocaron ella y su hija Ana María, además de que su esposo interpretó el papel de Colas y su otra hija María Victoria asumió la voz en off (13 de marzo de 1968).

Revisando las actividades y cursillos que tuvieron lugar en este conservatorio madrileño durante los años en los que Mili Porta formó parte de su claustro, llama la atención un curso nacional sobre el método pedagógico musical Orff-Schulwerk, entre los días 17 y 24 de abril de 1968¹¹⁰; en la organización de esta actividad estuvieron implicados la Dirección General

de Bellas Arte y Enseñanza Primaria y el Instituto Orff de la Universidad Mozarteum de Salzburgo. En él se trataron temas como el movimiento en la educación infantil, la fonética, la prosodia o la música elemental aplicada a niños de educación especial. Seguramente Mili Porta, que unos años antes había estado de viaje por otros centros de enseñanza musical europeos, tuvo una participación muy activa en la organización de esta actividad y podemos intuir la colaboración de otra gran pedagoga musical española, Montserrat Sanuy, quien es considerada la introductora en este país del método Orff.

Teniendo en cuenta que Sanuy nació en 1935 (17 años después que Mili) y que estudió en el Real Conservatorio de Madrid, podemos asegurar que seguramente fue alumna de Mili Porta y debió ser esta la que la puso en el camino para conocer esta metodología. De hecho, ambas fueron becadas por la Fundación Juan March para realizar estancias en el extranjero: en el caso de Sanuy lo fue en 1965 y 1966 para ir a Salzburgo al Instituto Carl Orff y Porta, como ya hemos visto, en 1963 para viajar a Berlín, París y Bruselas y observar cómo se impartía Solfeo en otras latitudes. Sanuy publicó, un año después de este curso nacional en el conservatorio, el libro *Orff-Schulwerk, música para niños basada en la obra de Carl Orff y Gunild Keetman* en la editorial madrileña Unión Musical Española, con la que también colaboraba la pedagoga coruñesa.

Otro punto en común entre ambas mujeres fue el ser caras visibles en la televisión española de la época ya que Sanuy presentaba diversos programas infantiles sobre música y pedagogía y Mili fue jurado de varios concursos de habilidades artísticas (fig. 7) además de participar en otras ocasiones como intérprete al piano o dirigir algún coro.

Fig. 7. Fotografía de Mili Porta (segunda por la izquierda) formando parte del jurado en un programa de RTVE.



Archivo personal de la familia Navarrete Porta.

EPÍTOME

Desde sus primeros pasos musicales, en A Coruña allá por 1934 siendo aún una adolescente, Mili Porta se hizo valer y respetar en un mundo predominantemente masculino como lo fueron los primeros años después de la Guerra Civil y, posteriormente, durante la etapa del franquismo. Conjugó perfectamente su trabajo con su formación a lo largo de toda su vida mostrando siempre un enorme afán de conocimiento e interés por mejorar su sistema de enseñanza. Muchas generaciones han fundado sus carreras musicales en las primeras enseñanzas de Mili Porta y, aún a día de hoy, se sigue la estela de sus mejoras pedagógicas.

Mili Porta, a pesar de su corta vida, fue una mujer polifacética cuya carrera abarcó diversas especialidades: pianista (tanto solista como acompañante de cantantes líricos y corales), directora de orquesta y de coros, profesora de piano y solfeo, crítica musical, catedrática de solfeo, jurado en la recién creada RTVE...

Fue un referente en muchos ámbitos pero, sobre todo, rompió moldes ya desde que se puso al frente de una orquesta siendo la primera mujer que lo hacía de manera profesional en España en el siglo XX, para lo que tuvo que pedir un permiso especial, o viajando con una beca en el año 1963 a diversas capitales europeas, como fue el caso de Berlín.

REFERENCIAS

- Alfonso Salas, Blanca. "Carmen Santiago de Merás, una vida dedicada a la música". *Codalario*, 26 de julio de 2021.
- Álvarez Cañibano, Antonio, coord. *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. Madrid: INAEM, 2008.
- Barreiro, Xosé Ramón. *Historia de la ciudad de La Coruña*. 2ª ed. A Coruña: La Voz de Galicia, 1996.
- Beer, Anna. *Armonías y suaves cantos: las mujeres olvidadas de la música clásica*. Barcelona: Acantilado, 2019.
- Bofill Levi, Anna. "Las compositoras. Apuntes para una reflexión". En *Cuadernos de Veruela: Anuario de Creación Musical*, no. 4 (2003): 53-66.
- Bofill Levi, Anna. *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*. Barcelona: Editorial UOC, 2016.
- Brooks, Jeanice. *The Musical Work of Nadia Boulanger: Performing Past and Future between the Wars*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511920646>
- Carreira Antelo, Xosé Manuel. "Alberto Garaizábal Macazaga (1875-1947) y la vida musical de A Coruña". *Musiker: cuadernos de música*, no. 4 (1988): 193-229.
- Casares Alonso, Alicia. "Las mujeres en la música española, 1900-1939: una aproximación al estado de la cuestión". En *La otra historia de la música: Ponencias presentadas en el 8º Congreso Internacional de Mujeres en la Música celebrado en Bilbao durante los días 18-22 de marzo de 1992*, 79-121. Bilbao: Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 1994.
- Cascudo García-Villaraco, Teresa y Miguel Ángel Aguilar Rancel. "Género, musicología histórica y el elefante en la habitación". En *Os estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*, editado por Isabel Porto Nogueira y Susan Campos Fonseca, 1-39. Porto Alegre: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 2013.
- Citron, Marcia. *Gender and the musical canon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Delgado García, Fernando. "Los gobiernos de España y la formación del músico (1812-1956)". Tesis doctoral, Universidad de Sevilla. Departamento de Teoría e Historia de la Educación y Pedagogía Social, 2003.
- Edwards, J. Michele. "Antonia Brico". En *Notable American women a biographical dictionary completuing the twentieth century*, editado por Susan Ware, 77-79. Cambridge: Belknap Press, 2004.

- Fernández Envid, Enrique. "María Rodrigo Bellido. Rindamos un homenaje a la olvidada compositora madrileña del siglo XIX". *Madrid histórico*, no. 79 (2019): 46-49.
- García Gil, Desirée y Consuelo Pérez Colodrero. "Mujer y Educación Musical (escuela, conservatorio y universidad): dos historias de vida en la encrucijada del siglo XX español". *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, no. 6 (2014): 171-196. <https://doi.org/10.30827/dreh.v0i6.6971>
- Green, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Morata, 2001.
- Griffin, Melodie Love. *Ethel Leginska: Pianist, Feminist, Conducto Extraordinaire, and Composer*. Virginia: Newport News, 1993.
- Hernández Romero, Nieves. "Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Música de Madrid". *Trans. Revista transcultural de música*, no. 15 (2011).
- Iniesta Masmano, Rosa. "Directoras de orquesta: práctica y desarrollo del Liderazgo". *Trans. Revista transcultural de música*, no. 15 (2011).
- Izquierdo Torrontera, Lidia. "Vida musical en el mundo íbero. Una perspectiva de género". En *Mujeres en la música: una aproximación desde los estudios de género*, editado por María Ángeles Zapata Castillo, Juan Jesús Yelo Cano, y Ana María Botella Nicolás, 28-43. Sociedad Española de Musicología: Madrid, 2020.
- Lopes Braga, Helena. "Para a Historiografia das Maestras em Portugal: mulheres maestras sob ditadura (1926-1974)". *Revista Música Hodie, Goiânia*, vol. 21 (2021). <https://doi.org/10.5216/mh.v21.69361>
- Lorenzo Vizcaíno, María del Carmen. "Mili Porta". En *Álbum de Galicia*. Consello da Cultura Galega, 2022. <https://doi.org/10.17075/adg.2022.23787>
- Manchado Torres, Marisa, coord. *Música y mujeres: género y poder*. Madrid: Horas y horas, 1998.
- McClary, Susan. *Feminine endings music, gender and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Morales-Villar, María del Coral. "Alumnas, maestras y cantantes: la formación vocal de las mujeres en el siglo XIX en España". *Revista Electrónica LEEME*, no. 44 (2019): 102-116. <https://doi.org/10.7203/LEEME.44.15675>
- Padilla Valencia, Mercedes. "Mujeres y dirección de orquesta". En *La musa invisible: Actas de las jornadas sobre música y mujeres*, editado por Víctor Pliego de Andrés, 43-45. Madrid: Real Conservatorio de Música de Madrid, 2013.
- Palacios Nieto, María. "Género y prensa en la musicología histórica. Notas preliminares". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, no. 34 (2021): 11-23. <https://doi.org/10.5209/cmib.77984>
- Picazo Gutiérrez, Marina. "Mujeres violinistas europeas: estudio de su legado como fuente de conocimiento. Dos Historias de Vida". Tesis Doctoral, Universidad de Cádiz, 2013.
- Piñero Gil, Carmen Cecilia. "Música y Mujeres, género y poder: Diez años después". *Itamar Revista de investigación musical: territorios para el arte*, no. 1 (2008): 221-234.
- Ramos López, Pilar. *Feminismo y música: introducción y crítica*. Madrid: Narcea, 2003.

- Santiago, Antón de. "Ofelia Nieto Iglesias". En *Álbum de Galicia*. Consello da Cultura Galega, 2017. <https://doi.org/10.17075/adg.2017.22673>
- Soler Campo, Sandra. "Cuestiones de género: mujeres en la historia de la música". *Artseduca*, no. 19 (2018): 84-101. <https://doi.org/10.6035/Artseduca.2018.19.5>
- Sopeña Ibáñez, Federico. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.
- Suárez Guaita, Pilar. "Elena Romero Barbosa: Primera mujer al frente de una orquesta sinfónica en España". En *La musa invisible: Actas de las jornadas sobre música y mujeres*, editado por Víctor Pliego de Andrés, 7-14. Madrid: Real Conservatorio de Música de Madrid, 2013.
- Vega Toscano, Ana. "Compositoras españolas: apuntes de una historia por contar". En *Música y mujeres: género y poder*, coordinado por Marisa Manchado Torres, 135-158. Madrid: Horas y horas, 1998.

Notas

¹ La Agrupación Ofelia Nieto fue presentada el 11 de enero de 1934 en el Teatro Rosalía de Castro de A Coruña y fue creada en honor de la recientemente fallecida (el 22 de mayo de 1931) soprano de origen gallego Ofelia Nieto. Dicha formación estaba compuesta por "notables elementos de la localidad, que cuenta con excelente cuadro de artistas, del canto y bien entrenados coros, bajo una competente dirección" según anunciaba *La Voz de Galicia* del 28 de febrero de 1933. Desde sus inicios, en las que sus directores fueron Vicente Castelo o Mauricio Farto entre otros, encontramos a Fernando Navarrete, futuro esposo de Mili Porta, como una de sus voces principales.

² *El Pueblo Gallego*, 10 de enero de 1934: 8.

³ *La Voz de Galicia*, 16 de enero de 1934: 4.

⁴ *El Pueblo Gallego*, 19 de enero de 1934: 12.

⁵ Fernando Navarrete Monteserín (A Coruña, 1903 - Madrid 1999) fue barítono, director de escena y catedrático de Canto. En su ciudad natal estudió música con maestros como José Baldomir (Composición) o Bibiana Pérez (Canto) y en Madrid con el barítono Ignacio Tabuyo. Fue un miembro muy reconocido, y muchas veces fundador, de numerosas agrupaciones corales como El Eco, Agrupación Ofelia Nieto, Unión de Artistas Líricos o Anaquiños d'a Terra del Centro Gallego de Madrid. Fue catedrático de Canto por oposición tanto en el Conservatorio Profesional de Música de Valencia como del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (a partir de 1964).

⁶ Véase programa de mano de dicha función. Biblioteca Municipal de Estudios Locais de A Coruña, signatura PM-M/0372.

⁷ *El Pueblo Gallego*, 21 de diciembre de 1934: 8.

⁸ *La Voz de Galicia*, 10 de octubre de 1935: 4.

⁹ *La Voz de Galicia*, 10 de octubre de 1935: 4.

¹⁰ *La Voz de Galicia*, 12 de febrero de 1936: 4.

¹¹ *La Voz de Galicia*, 26 de mayo de 1936: 2.

¹² *El Pueblo Gallego*, 7 de julio de 1937: 7.

¹³ *La Voz de Galicia*, 13 de marzo de 1940: 2.

¹⁴ *El Correo gallego*, 27 de marzo de 1941: 2.

¹⁵ *La Voz de Galicia*, 10 de enero de 1950: 3.

¹⁶ *La Voz de Galicia*, 21 de diciembre de 1934: 2.

¹⁷ *El Pueblo Gallego*, 18 de octubre de 1935: 10.

¹⁸ *La Región*, 13 de junio de 1936: 5.

- ¹⁹ *La Región*, 14 de junio de 1936: 6.
- ²⁰ *La Voz de Galicia*, 20 de junio de 1936: 2.
- ²¹ *La Voz de Galicia*, 10 de junio de 1936: 2.
- ²² *La Voz de Galicia*, 22 de octubre de 1936: 2.
- ²³ *La Voz de Galicia*, 3 de marzo de 1940: 5.
- ²⁴ *La Voz de Galicia*, 7 de julio de 1936: 2.
- ²⁵ *La Voz de Galicia*, 25 de diciembre de 1934: 2.
- ²⁶ *Vida gallega: ilustración regional*, 10 de marzo de 1936: 37; *El Eco de Santiago*, 31 de marzo de 1936: 1; *El Progreso*, 1 de abril de 1936: 3; *El Progreso*, 21 de abril de 1936: 8; *La Voz de Galicia*, 14 de junio de 1936: 8.
- ²⁷ *La Voz de Galicia*, 2 de enero de 1961: 12.
- ²⁸ *La Voz de Galicia*, 27 de agosto de 1943: 3.
- ²⁹ Las obras interpretadas del compositor Raoul Pugno fueron su *Concertstück* y su *Rahpsodie* (Brooks 2013, 21).
- ³⁰ *El Eco de Santiago*, 17 de marzo de 1914: 1
- ³¹ En este concierto dirigió su obra *Pequeña suite penibética*.
- ³² *Actualidades*, 26 de mayo de 1909: 18.
- ³³ *La Voz de Galicia*, 17 de octubre de 1935: 5.
- ³⁴ *El Eco de Santiago*, 6 de abril de 1936: 3.
- ³⁵ *La Voz de Galicia*, 9 de noviembre de 1982: 33.
- ³⁶ Alberto de Garaizábal Macazaga nació en San Sebastián el 7 de diciembre de 1875 y murió en A Coruña el 13 de diciembre de 1947. En 1933 la Sociedad Filarmónica coruñesa le pidió que se hiciera cargo de la Agrupación de Instrumentos de Arco (posterior Orquesta Filarmónica) como director, puesto que desempeñó hasta 1945, y también fue nombrado director del conservatorio de dicha ciudad (Carreira 1988).
- ³⁷ Como, por ejemplo, en el concierto del 26 de marzo de 1941 en que *La Voz de Galicia* publicó que dirigiría Mili Porta mientras que en el programa de mano aparece Garaizábal (Biblioteca Municipal de Estudos Locais de A Coruña, signatura PM-M/0213).
- ³⁸ *El Pueblo Gallego*, 21 de diciembre de 1934: 8.
- ³⁹ *El Pueblo Gallego*, 18 de diciembre de 1952: 7.
- ⁴⁰ *La Voz de Galicia*, 28 de mayo de 1935: 5.
- ⁴¹ Artículo propio merece esta zarzuela estrenada tras la muerte de su compositora debido a todas las vicisitudes que precedieron a su puesta en escena.
- ⁴² Estrenada en el Teatro Rosalía de Castro en A Coruña y que después se repitió en Ferrol y Madrid.
- ⁴³ *La Voz de Galicia*, 10 de enero de 1950: 3.
- ⁴⁴ *La Voz de Galicia*, 11 de febrero de 1936: 2.
- ⁴⁵ *La Voz de Galicia*, 11 de marzo de 1936: 7.
- ⁴⁶ *La Voz de Galicia*, 4 de diciembre de 1935: 2.
- ⁴⁷ *El Pueblo Gallego*, 16 de noviembre de 1935: 7.
- ⁴⁸ *La Voz de Galicia*, 19 de noviembre de 1935: 2.
- ⁴⁹ *La Voz de Galicia*, 18 de enero de 1936: 7.
- ⁵⁰ *Hoja Oficial del Lunes*, 29 de abril de 1946: 3.
- ⁵¹ *El Eco de Santiago*, 20 de marzo de 1946: 4.
- ⁵² *La Voz de Galicia*, 4 de marzo de 1934: 2.
- ⁵³ *El Pueblo Gallego*, 18 de septiembre de 1934: 11.
- ⁵⁴ *La Voz de Galicia*, 25 de diciembre de 1934: 2.

- ⁵⁵ *La Voz de Galicia*, 2 de febrero de 1935: 2.
- ⁵⁶ *El Pueblo Gallego*, 23 de junio de 1935: 18.
- ⁵⁷ *La Voz de Galicia*, 29 de junio de 1935: 2.
- ⁵⁸ *La Voz de Galicia*, 29 de junio de 1935: 2.
- ⁵⁹ *La Voz de Galicia*, 16 de octubre de 1935: 4.
- ⁶⁰ *La Voz de Galicia*, 17 de octubre de 1935: 5.
- ⁶¹ *El Pueblo Gallego*, 16 de noviembre de 1935: 10.
- ⁶² *La Voz de Galicia*, 13 de febrero de 1936: 5.
- ⁶³ *La Voz de Galicia*, 11 de marzo de 1936: 7.
- ⁶⁴ *El Progreso*, 21 de abril de 1936: 8.
- ⁶⁵ *El Pueblo Gallego*, 28 de mayo de 1936: 11.
- ⁶⁶ *La Región*, 7 de junio de 1936: 2.
- ⁶⁷ *La Voz de Galicia*, 16 de junio de 1936: 4.
- ⁶⁸ *La Voz de Galicia*, 20 de junio de 1936: 2.
- ⁶⁹ *La Voz de Galicia*, 22 de octubre de 1936: 2.
- ⁷⁰ *El Eco de Santiago*, 6 de abril: 3.
- ⁷¹ *La Voz de Galicia*, 10 de abril de 1936: 4.
- ⁷² *La Voz de Galicia*, 29 de septiembre de 1938: 2.
- ⁷³ *La Voz de Galicia*, 2 de enero de 1961: 12.
- ⁷⁴ *La Voz de Galicia*, 4 de junio de 1947: 2.
- ⁷⁵ *La Voz de Galicia*, 10 de octubre de 1948: 2.
- ⁷⁶ *La Voz de Galicia*, 15 de agosto de 1948: 2.
- ⁷⁷ *La Noche*, 22 de julio de 1953: 6.
- ⁷⁸ Ibid.
- ⁷⁹ Ibid.
- ⁸⁰ De la serie Orpheo, LDOF 119.
- ⁸¹ PAX, Discoteca Popular Católica cuya sede estaba en la calle Acebo nº 54 de Madrid.
- ⁸² *La Voz de Galicia*, 29 de diciembre de 1948: 3.
- ⁸³ *La Voz de Galicia*, 25 de marzo de 1950: 3.
- ⁸⁴ *La Voz de Galicia*, 17 de mayo de 1950: 6.
- ⁸⁵ *El Pueblo Gallego*, 16 de abril de 1949: 4.
- ⁸⁶ *El Correo gallego*, 31 de agosto de 1952: 4.
- ⁸⁷ El Real Conservatorio de Música de Madrid pasó por diversos emplazamientos, por ejemplo, en 1933 se trasladó al Teatro María Guerrero, en 1939 al Teatro Alcázar, en 1942 al Palacio Bauer (actual Escuela Superior de Canto), en 1966 al Teatro Real y, finalmente, se instaló en su actual ubicación, en el Pabellón Sabatini de Atocha.
- ⁸⁸ La copia de la carta que contiene dicha solicitud, junto con la respuesta dada por la Real Academia Gallega de Bellas Artes, se conservan en el archivo del Centro Gallego de Madrid.
- ⁸⁹ *La Voz de Galicia*, 10 de junio de 1961: 8.
- ⁹⁰ Santiago Tafall Abad trató el tema de la interpretación y transcripción paleográfica de las obras de Martín Códax en su artículo titulado “El genuino ‘Martín Codax’, trovador gallego del siglo XIII”, publicado en el *Boletín de la Real Academia Galega*, nº 118 (1917).

- ⁹¹ El Coro Iria Flavia de voces blancas estaba integrado por las señoritas Mari Lis Fernández, Charito Muro, Pituca Salgueiro, Ana María Belaza, Mary Cruz Belaza, Lolita Sanz, Mayte Tourné, Pili Peciña, Angelita Cárceres, Mayte Vela, Rosa Eloísa Rodríguez (*El Progreso*, 24 diciembre 1954: 5).
- ⁹² *La Voz de Galicia*, 2 de septiembre de 1952: 3. Se ha transcrito el texto referenciado manteniendo los nombres de las óperas tal como aparecen en la publicación original; los títulos correctos y compositores de las óperas citadas son: *Andrea Chénier* de Umberto Giordano, *La fanciulla del West* de Giacomo Puccini, *Hamlet* de Ambroise Thomas, *Martha* de Friedrich von Flotow y *Mefistófeles* de Arrigo Boito.
- ⁹³ Como cierre a estos conciertos interpretaron *Negra sombra* de Juan Montes y *Alborada gallega* de Pascual Veiga (*El Correo gallego*, 15 de julio de 1953: 2).
- ⁹⁴ *La Voz de Galicia*, 2 de septiembre de 1952: 8.
- ⁹⁵ *La Voz de Galicia*, 2 de septiembre de 1952: 8.
- ⁹⁶ *El Pueblo Gallego*, 18 de diciembre de 1952: 7.
- ⁹⁷ *La Voz de Galicia*, 2 de enero de 1961: 12.
- ⁹⁸ Fue profesora en el Real Conservatorio de Música de Madrid a partir del año 1933 donde ocupó la cátedra de Conjunto Vocal e Instrumental.
- ⁹⁹ Mencionaremos el hecho de que María Rodrigo fue compañera de Carl Orff, durante su estancia de estudios en Munich, por la importancia que tuvo dicho autor en la pedagogía musical del siglo XX.
- ¹⁰⁰ *La Voz de Galicia*, 2 de septiembre de 1952: 8.
- ¹⁰¹ Memoria final redactada por Mili Porta como justificación de la beca concedida por la Fundación Juan March sobre las actividades desarrolladas y aspectos observados durante sus investigaciones realizadas en los Conservatorios Superiores de París, Bruselas y Berlín. Fundación Juan March, signatura MB-1963.84.
- ¹⁰² *La Voz de Galicia*, 2 de septiembre de 1952: 8.
- ¹⁰³ Memoria final redactada por Mili Porta como justificación de la beca concedida por la Fundación Juan March sobre las actividades desarrolladas y aspectos observados durante sus investigaciones realizadas en los Conservatorios Superiores de París, Bruselas y Berlín. Fundación Juan March, signatura MB-1963.84.
- ¹⁰⁴ Ibid.
- ¹⁰⁵ Ibid.
- ¹⁰⁶ En estos métodos de solfeo se indica que esta Sociedad Didáctico-Musical está “constituida por Catedráticos del Real Conservatorio de Música de Madrid” pero no especifica exactamente los autores de estos libros. Se consultó a esta sociedad para la presente investigación para confirmar que Mili Porta fue miembro de dicha empresa pero no existe documentación en la que especifique exactamente que fue autora de estos tratados.
- ¹⁰⁷ Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, sobre Reglamentación general de los Conservatorios de Música.
- ¹⁰⁸ Según programa para el concurso-oposición a una plaza de profesor especial numerario de solfeo del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid firmado por el presidente del tribunal de fecha 19 de febrero de 1948. Información extraída de los anuarios del Real Conservatorio de Música de Madrid conservados en su biblioteca.
- ¹⁰⁹ Ibid.
- ¹¹⁰ Ibid.