



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La Sección Femenina, actividad musical

Antonia Luengo Sojo

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

LA SECCIÓN FEMENINA. ACTIVIDAD MUSICAL

Tesis de doctorado presentada por
Antonia Luengo Sojo.
Dirigida por el Dr. Xosé Aviñoa Pérez.
Departamento de Història del Arte
de la Facultat de Geografia e Historia
de la Universitat de Barcelona.
Programa de Doctorado
"Arte e interdisciplinariada" (1993-95)

Opta al título de Doctora en Historia del Arte.

V.5. Concursos

V.5.1. De Coros y Danzas

V.5.1.1. Generalidades

Durante 24 años (de 1942 a 1976) la SF celebró veinte concursos de CD cuya aparición fue propiciada por el deseo de estimular en toda la Península el surgimiento y continuidad de diferentes grupos folklóricos, así como la actividad investigadora en relación al folclore español:

"En estos Concursos no solamente se ha dado a conocer esta riqueza ignorada para la mayoría, sino que han servido de aliciente para que, con afán de superación, resultara más eficaz la busca y recogida de Canciones y Danzas (...)." (Documento mecanografiado sin identificar. AGA. Ca.6. G.7 nº3)

"Estimular a los pueblos para que buscasen entre sus archivos o entre personas ancianas de la localidad, canciones y danzas ya olvidadas, haciéndolas resurgir de nuevo y dándoles vitalidad, y no solo ésto, sino también que se bailase y cantase en las plazas de las aldeas lo verdaderamente folklórico, desterrando las absurdas canciones actuales" (Documento mecanografiado sin identificar. AGA. Ca.6. G.7 nº3)

"[Se explican los objetivos de los concursos]

a. Que debemos extender cada vez más la afición y el conocimiento del folclore, para lo cual nos ayuda mucho el interés del concurso.

b. Que tenemos que ir resucitando todas las manifestaciones: canción y danza de nuestra música regional, ya en olvido, y que cada grupo nuevo que se presente es casi seguro aportará nuevas cosas.

c. Que nuestra labor de arraigar otra vez en el pueblo su música y su danza sea más positiva, cuantas más personas estén empeñadas en ello.

d. Que el campo de trabajo que teneis en Juventudes es muy grande, pues por ahora, no se ha hecho nada sobre la danza y aún la canción infantil, romancillos, danzas, de procesión, del mes de Mayo, para algún Santo o Santa, etc, danzas de las que tenemos noticias eran interpretadas por niñas, pero que actualmente no se bailan. Este aspecto de nuestra labor es interesantísimo y a él debemos dedicarnos con gran empeño." (Carta Circular nº60, 11 febrero 1947. AGA. Ca.47. G.7 nº2)

Las pruebas se celebraron anualmente entre 1942 y 1950 (I a IX); pasaron a ser bienales a partir de 1951 y en ocasiones abarcaron tres años (XIII-1957/58/59; XIX-1970/71/72) o cuatro (XX-1973/74/75/76). Estuvieron dirigidas por la Regiduría Central de Cultura de la SF, con la ayuda de auxiliares en las provincias que controlaban la organización en cada lugar de España. Estos auxiliares eran las regidoras provinciales de cultura, las auxiliares provinciales de cultura, las instructoras especializadas de música, profesores de

danza, asesores, técnicos musicales y personas interesadas en folklore que se prestaran a colaborar.

A estos concursos podían presentarse grupos de la SF, de sus juventudes¹¹⁷, del SEU o de sindicadas, según tres modalidades:

1. Coros¹¹⁸. En principio un mínimo de 20 integrantes y un máximo de 30 para las pruebas provincial, regional, de sector y final.
2. Danzas. Mínimo de 6 y máximo de 12 en las pruebas provincial y regional; mínimo de 8, máximo de 12 para la final.
3. Mixto¹¹⁹ (grupo de CD). Mínimo de 20, máximo de 42 para las pruebas provincial y regional; mínimo/máximo de 34 para la final.

V.5.1.2. Fases y programas

La organización del concurso determinaba una fase inicial de *Inspección* en la cual cada provincia debía realizar constantes visitas a los pueblos en que se supusiera la existencia de datos de interés folklórico no recogidos o a punto de desaparecer, así se pretendía ir resucitando *toda la verdadera tradición*. La inspección era dirigida por la instructora de música especializada, con la colaboración de asesores y técnicos, y según las normas de la Regiduría Central de Cultura.

La evolución del concurso determinaba la existencia de diversas fases clasificatorias que confluían en la Final o Concurso Nacional (la más importante). Los grupos ganadores de la Final podían ser escogidos para representar a España en Festivales o actuaciones en el extranjero. Las pruebas que llevaban a esta fase en 1942, eran las siguientes¹²⁰:

1. Provincial. Accedían a ella todos los grupos de una provincia que quisieran presentarse. Se procedía a una selección que llevaría a cinco grupos (tres de mayores -coros, danzas y mixto- y dos de niñas -coros y danzas-) a la fase siguiente.

2. Regional. Competición entre los grupos seleccionados de una misma región. Los ganadores en las modalidades de danza y mixto pasaban directamente a la Final en representación de su región. Los de coros debían pasar por la fase nº3.

¹¹⁷Aunque en circulares del año 1944 hallamos la prohibición de que actuaran las Flechas, ésta se refiere al desplazamiento de las jóvenes fuera de su lugar de origen, así, para que pudieran participar en el concurso, el Jurado se desplazaba puntuando "in situ" y enviando los resultados a la Regiduría Central de Cultura.

¹¹⁸Que un coro se presentara a la prueba de coros, no anulaba la posibilidad de que también lo hiciera a la de mixtos. Igual sucedía con los grupos de danzas.

¹¹⁹A esta modalidad únicamente podían presentarse grupos de la SF.

¹²⁰No queda claro en todas las ocasiones si la prueba local y la provincial (en ocasiones la provincial y la regional) eran una sola o dos diferentes.

3. De Sector. Prueba destinada a los grupos de coros de la SF y juventudes y a los de danzas de juventudes. En ella se dividía a la Península en cuatro sectores (Norte, Sur, Centro, Levante). En cada sector competían los grupos seleccionados en las regiones en ellos comprendidas. Por cada sector se clasificaba un coro de SF, un coro y un grupo de danzas de niñas; es decir, ocho coros y cuatro grupos de danzas de juventudes.

4. Final. Prueba en la cual participaban los grupos seleccionados en las fases anteriores y en las tres modalidades anteriormente mencionadas. Las bases a seguir eran las siguientes:

a. *Coros*. Debían interpretar un programa obligado y uno de libre elección:

- Obligado. Tres canciones a ejecutar¹²¹, de las cuales dos eran populares españolas y una gregoriana¹²². Las melodías eran diferentes para los mayores y los pequeños, a éstos se les escogían canciones de corro y gregorianas más sencillas. Y eran iguales para la prueba provincial y regional, pero diferentes para la de Sector y para la Final.

- De libre elección. Cada coro presentaba dos canciones que obligatoriamente debían pertenecer a su provincia o región de procedencia. En ellas debía huirse de lo orfeónico y procurar que no fueran excesivamente largas. Estas melodías debían ser enviadas a la Regiduría Central de Cultura¹²³ como mínimo un mes antes de la Final. En el momento de la prueba, el jurado debía recibir de tres a cinco copias de las obras. Las bases determinaban una puntuación doble para las que hubieran sido recogidas por primera vez y presentaran mayor autenticidad folklórica. Todas debían ser presentadas con la ficha/informe/canción proporcionada por la Regiduría y ser interpretadas en su idioma o dialecto natural.

b. *Danzas y Mixtos*. No existía programa obligado en ninguna de estas modalidades:

"(...) A obrar así nos conducen varias razones. Las regiones de España como consecuencia de su diversa Geografía, clima e historia presentan una variación total en sus tradiciones, de carácter, fiestas, populares..., variaciones que se reflejan de forma muy destacada en sus canciones y danzas por ser modalidades éstas con las que más profundamente el pueblo expresa sus sentimientos definiendo su personalidad (...)." (Normas relacionadas con el Departamento de Música de la Regiduría Central de Cultura. 1954. AGA. Ca.10. G.7 nº3)

Pero, se exigía que las danzas pertenecieran a la provincia del grupo a excepción de Marruecos. Se debían presentar dos danzas cuya duración no excediera de cinco

¹²¹Las partituras de las obras obligadas se enviaban con suficiente antelación desde la Regiduría Central de Cultura.

¹²²En las circulares enviadas por la Regiduría Central previa la celebración del concurso, se especificaba que las canciones religiosas siempre serían gregorianas.

¹²³Que estudiaba su autenticidad y daba o no la aprobación.

minutos (sólo se bailaba una) para la prueba provincial/regional; para la final debían presentarse seis danzas (dos de ellas podían ser las de la prueba provincial).

Las canciones obligadas (de las cuales tenemos noticias) en las diferentes contiendas (fase final), fueron las siguientes:

I - 1942

- *En toda la Quintana* (Asturias)
- *Baila nena* (Galicia)
- *Salve Regina* (Gregoriano)

II - 1943

- *Pastorcito que te vas* (Salamanca)
- *El molino* (Gaveau / s. XVIII)
- *Regina Coeli* (Gregoriano)

III - 1944

- *Oh que bien baila Gil* (Lope de Vega)
- *Cae la nieve* (Asturias)
- *Homo Quidem* (Gregoriano)

IV - 1945

Juventudes

- *Resonet in Laudibus* (Gregoriano)
- *Anuncio de primavera*
- *Niña adormecida* (Romance)

SF

- *Cantiga de Alfonso el Sabio* (Clásica)
- *Seguidillas murcianas* (Murcia)
- *Veni Creator* (Gregoriano)

V - 1946

Juventudes

- *In Nativitate Domini* (Gregoriano)
- *La Alondra mañanera*
- *Tengo un arbolito* (León)

SF

- *El Mayo* (Teruel)
- *Tirome las naranjitas* (Clásica)
- *Alelluia* (Gregoriano)

VI - 1947

Juventudes

- *Salve Mundi Domine* (Gregoriano)
- *Tengo, tengo, tengo*

- *Dónde vas*

SF

- *Sierra de Mariola* (Valencia)
- *Villancico* (S. XVIII)
- *Aleluia* (Gregoriano)

VII - 1948

Juventudes

- *Salve Virgo* (Gregoriano)
- *El limón*
- *La comba*

SF, Sector A¹²⁴

- *Giraldilla y Danza del Pandero* (Asturias)
- *Hermosas alamedas* (Anónimo)
- *Cristum Regen* (Gregoriano)

SF, Sector B

- *Marza* (Santander)
- *Por la puente Juana* (Anónimo)
- *Cristum Regem* (Gregoriano)

VIII - 1949

Juventudes

- *Assumption BMV* (Gregoriano)
- *Riverana*
- *Chin Chiringuín* (Asturias)

SF, Sector A

- *Danza* (S. XVIII)
- *Airecillo Serrano* (Salamanca)
- *Fiesta del Santísimo Nombre de Jesús* (Gregoriano)

SF, Sector B

- *Desde su casa a la Iglesia* (Montañesa)
- *Tres hojitas madre* (Asturias)
- *Fiesta al Santísimo Nombre de Jesús* (Gregoriano)

IX - 1950

SF, Sector A

- *Virgo Clemens* (Gregoriano)
- *Si una paloma blanca* (Santander)
- *El Mayo* (Teruel)

SF, Sector B

- *La molinera* (Avila)

¹²⁴Desde este momento, las pruebas de Sector y Final utilizan las mismas canciones.

- *A un arroyo me bajé* (Andalucía)
- *Virgo Clemens* (Gregoriano)

X - 1951/52

- Juventudes
 - *Salve Virgo* (Gregoriano)
 - *Baile de Montoria*
 - *D. Melitón*
- SF. Sector A
 - *María Rosa* (Cataluña)
 - *San Vicente* (Asturias)
 - *Oh Quam Amabilis Est* (Gregoriano)
- SF. Sector B
 - *Aquel pino* (Extremadura)
 - *Ala lá Cantiga* (Galicia)
 - *Tota Pulcra* (Gregoriano)

XI - 1953/54

- Juventudes.
 - *Cantemus Domino* (Gregoriano)
 - *Segador* (Castilla la Vieja)
 - *Tarde de Mayo* (Corro)
- SF. Sector A
 - *Desde su casa a la Iglesia* (Montañesa)
 - *En Astudillo tengo mi querer* (Palencia)
 - *Oh Rex Gloria* (Gregoriano)
- SF. Sector B
 - *Donde tienes el nido* (Avila)
 - *Labrador en mi amor* (Toledo)
 - *Ave Maria Glosada* (Gregoriano)

XII - 1955/56

- Juventudes:
 - *Virgo Dei Genitrix* (Gregoriano)
 - *Fray Antón tenía una burra*
- SF. Sector
 - *Que viva el amor* (Palencia, armonización de Andrés Moro)
 - *Benedictus (Misa Orbis Factor)* (Gregoriano)

XIII - 1957/58

- SF. Sector
 - *Anda diciendo tu madre* (Segovia)
 - *Salve Regina* (Gregoriano) (véase lámina 37)

XIV - 1960/61

- | | |
|------------|--|
| Juventudes | - <i>Parce Domine</i> (Gregoriano)
- <i>Ya se murió el burro</i> (Corro) |
| SF | - <i>Salamanca la blanca</i> (Salamanca, armonizada a 3 voces por Ramírez Angel) (Véase lámina 38)
- <i>Rorate Caeli</i> (Gregoriano) |
| Mixtos | - <i>Canción de carro</i> (Valladolid, armonizada por Ramírez Angel)
- <i>Rorate Caeli</i> (gregoriano) (Véase lámina 38) |

XV - 1962/63

- | | |
|--------------------|---|
| Juventudes | - <i>Virgo Dei Genitris</i> (Gregoriano)
- <i>Soy el farolero</i> (Corro) |
| SF (voces blancas) | - <i>Como retumba el pandero</i> (Zamora)
- <i>O quam Glorifica</i> (Gregoriano) |
| Mixtos | - <i>El baile</i> (Asturias)
- <i>O quam Glorifica</i> (Gregoriano) |

XX - 1973/74/75/76

- | | |
|---------------------|--|
| Juventudes pequeñas | - <i>Mañana por la mañana</i> |
| Juventudes grandes | - <i>Yo tengo un carro</i> (Extremadura) |
| Voces blancas | - <i>No voy por agua</i> |
| Voces hombres solo | - <i>En medio de la plaza</i> (Granada) |
| Voces mixtas | - <i>Folía y Mayo</i> |

La gráfica situada en la lámina 39 permite observar la procedencia de las diferentes canciones utilizadas en los concursos.

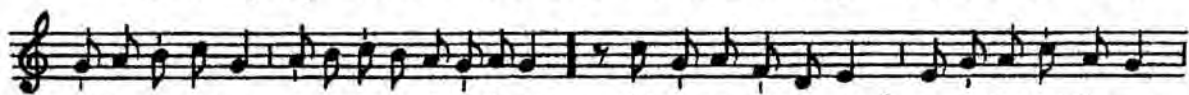
S. F. y Orquestas

Salve Regina

(Antífona mayor de entre año)



Sal ve Re gi-na, Mar ter mi-se ri-cór di-æ: Vi-to, dulce-do, et spes nos tra, sal-ve.



Ad te da-má-mus éx su-tes, fl-li-i He-væ. Ad te sus-pl-rá mus, ge-mén-tas et flen-tes



in hac la cri-márum val-te. E-ia ergo, Ad vo cá-ta nos tra, il-las tu-as mi-se-ri-cór des



o-cu-los ad nos con vér-te. Et Je-sum, be-ne-dí-ctum fructum ventris tui, no-bis post hoc ex-sí-li-



um os-fén-de. O cle-mens, O pi-a, O dul-cis Virgo Ma-ri-a.

SECCION FEMENINA

Salamanca la blanca

A.G.A.

(Se debe cantar
un tono alto)Sa-la-man-ca la blan-co
d'o-tro car-bo-ne-ri-tas

3 voces

3 voces

p

Sa-la-man-ca la blan-co
d'o-tro car-bo-ne-ri-tas

Sa-la-man-ca la blan-co
d'o-tro car-bo-ne-ri-tas

qui-en te man-tie-ne
que ven y vie-ren

yél re-me-ro lee-di-dões

qui-en te man-tie-ne
que ven y vie-ren

tá yén el tu man-te-o — yél pe-re — jil

el — tu man-te-o —

al — tu man-te-o

proe-di-dões — tá yén el tu man — dil

Lit. I DIEZ.—Olivar, 6.—Madrid.

19.6.1 r. l. h. 1.
XIV

Adviento: Rorate cæli

GREGORIANO

A.G.A.



111 (DIEZ. - Olivar, 6. - Madrid.

R/Rorate...

Obra obligada Coros de la Sección Femenina 1960-61. XIV Concurso Nacional de Coros y Danzas.

JOVENES

MIXTOS

Concurso XIV

Canción de carro

VALLADOLID

Ay mo-re-na en la e-ra ya no que-da

1^{as} Sopranos *p*

2^{as} Sopranos *p*

Tenores *p* simile *cresc.*

Bajos. *p* simile

na-da ya no que-da na — da — so-lo que - da tu re -

na — da *mf* no que - da na — da

na-da ya no que-da na — da — so-lo que - da tu re -

- cuer-do re - si-tan-car — na-da re - si-tan-car — na — da —

na — da en - car - na — da

- cuer-do re - si-tan-car — na — da *f*

es - ta no - che mi me - re - na ya pre - dír a ver - te ya pre - dír a

f ¡AH!

ver - te ya pre - dír a

f ¡AH!

ver - te ³ sol pro - ti tóo te ven - ta - no que voy a que -

ver - te ver - te

ver - te que voy a que - rer - te a ta ven - ta como re - cuer - do te

p *alpo.*

rer - te

p *alpo.*

dim y rit - - - - -

sol que voy a que - rer - te

brí - go de mi lar - gaa - sea - cia de mi lar - gaa - sea - cia

sea - cia

mi lar - gaa - sea - cia

Las es-pi-gas mas do — ra das de mi per-te — necia de mi per-te —

necia, per-te
nec —

- necia — mo-re-ri-to re-so — lo-da yoes-tão quel go —

necia — ah —
cia — ah —

- lón — yoes-tão quel go — lón — que tu co-ri-to de

yoes-tão-quel go — lón

ro-so que-re con-tem-plar — que re con-tem-plar —

plar —
plar —

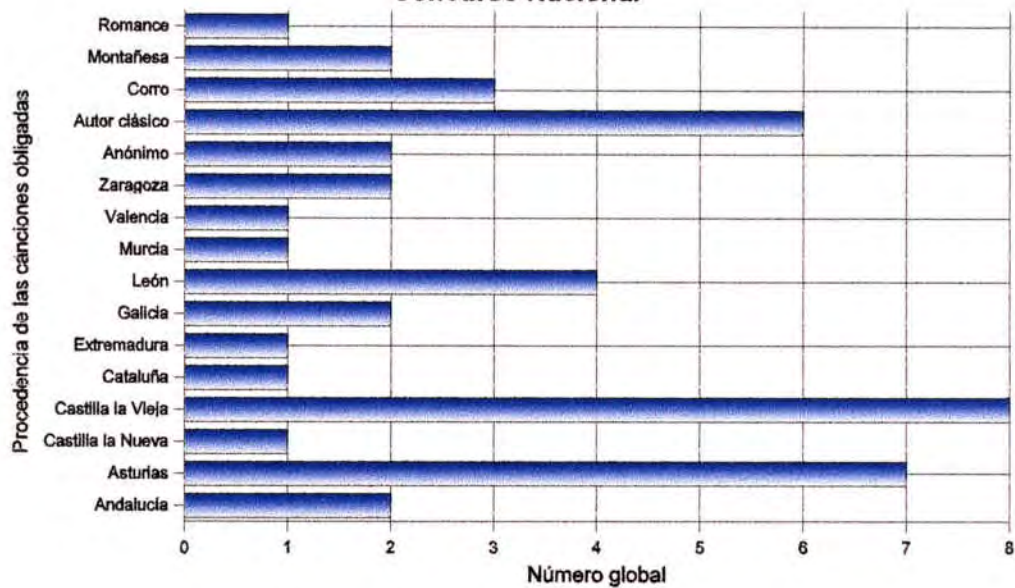
- ri — to que-re con-tem-plar —

Jose Villodangos

Obra obligada. Mixtos, 1960-61. XIV Concurso Nacional de Coros y Danzas (continuación)

CD

Concurso Nacional



La estructura inicial, fue modificada en diversas ocasiones de la siguiente forma:

1944 (III concurso), las fases se redujeron a tres:

1. Local y comarcal
2. Provincial y regional
3. Final. Se realizaba en dos partes:
 - a. Vencedores de la prueba regional
 - b. Resto de los grupos

1947 (VI concurso). Se estableció la modalidad de Danzas y Canciones Antiguas. Se clasificaban por épocas y debían ser "*bailadas y montadas en exacta forma a la que antes se hacía*", para ello las delegadas provinciales y locales debían buscar asesoramiento en los técnicos del lugar e indagar en los archivos correspondientes. Se instaba a buscar la primitiva versión de los bailes, romances, tonadillas... Ya en este concurso presentaron grupos en esta modalidad las provincias de Pamplona, Santander y Bilbao.

1948 (VII concurso). Se produjo un desglose por provincias, de manera que sólo concurrían la mitad aproximadamente de las provincias de cada región cada dos años.

Esta distribución suponía que las provincias no seleccionadas debían realizar con normalidad las pruebas provinciales, pues en caso de haber presupuesto, alguno de los grupos podía ser llamado a la Final.

Además, se creaban las siguientes categorías:

- A. Grupos de Coro, Danza y Mixto que hubieran llegado más de dos veces a la Final o que hubieran sido vencedores tres años en las Pruebas Provinciales y llegaron alguna vez a la Final
- B. Todos los demás grupos.

Los grupos de la categoría A no concursaban con los locales de su provincia, sino directamente con otros grupos de igual categoría de su provincia y región. Se establecía:

- El vencedor de la categoría A de la región, la representaría en la Final y si la Delegación Nacional no tenía presupuesto para llevarle, tendría preferencia para ser elegido en viajes organizados por España o extranjero.
- Los grupos no vencedores de esta categoría, también podrían pasar a la Final, fuera de concurso, si la Delegación Nacional lo consideraba oportuno y también tenían preferencia en los viajes de CD.

Los grupos de la categoría B concurrían con los demás grupos que nunca habían llegado a la final y debían pasar por todas las fases del concurso.

En cuanto a los Coros:

- Los de categoría A debían realizar un ejercicio de lectura musical, además de las obras obligadas y de libre elección. Se realizaba a primera vista, después de un cuarto de hora previo para el estudio en silencio.
- Los coros de juventudes de SF que llegaran a la prueba final y en concursos anteriores hubieran obtenido alguno de los tres primeros puestos en la Final, también debían realizar el ejercicio de lectura colectiva a primera vista. Los otros coros, podían voluntariamente someterse a esta prueba, con ello doblaban la puntuación final.
- Se reducen los sectores a dos: Norte (Bilbao, Santander, Huesca, Zaragoza, Rubí/Barcelona, Gerona) y Sur (Alberique/Valencia, Córdoba, Granada, Cádiz, Málaga).

1959 (XIV concurso).

Las fases del concurso quedaron establecidas en:

- Selección: celebradas para eliminar a los grupos que no tengan categoría provincial.
- Provincial: se celebraría (por orden de la Regiduría) unida a la Regional.
- Final: celebrada en dos provincias, de las cuales una siempre sería Madrid.

Se indicaba que podían participar:

- Danzas: de SF y Juventudes, pagando todo SF. De SEU pagando ellas (si quedaban finalistas) el desplazamiento a Madrid.
- Mixtos: compuestos de Coro y Danza.
- Coros: Juventudes sólo con voces blancas; SF y SEU con voces blancas y mixtas.

1962/63 (XV concurso)

Se introdujo la modalidad de Danzas de hombres solos.

1964/65 (XVI concurso)

Se introdujo la modalidad de Danzas Especiales, en ningún escrito hemos hallado en qué consistía.

1971 a 73 (XIX concurso)

Se introdujo la modalidad de Coros de hombres solos.

V.5.1.3. Jurados

Para cada fase del concurso se formaba un JURADO¹²⁵, de la siguiente forma:

- *Prueba provincial.* En algunos documentos se determina la existencia de un jurado de tres miembros: dos personalidades de la región y la regidora de cultura; en otros, se nos indica que eran cinco: el jefe provincial o su designado (que actuaría de presidente), la delegada provincial o la regidora de cultura de SF, tres técnicos enviados por la Delegación Nacional; en todo caso, se especifica que el número siempre sería impar. El jurado iba por cada lugar para puntuar (de 0 a 10, cada uno de los aspectos que tenía una hoja de puntuación enviada desde la Regiduría Central) levantando acta de cada prueba en el momento en que terminaba y enviándola a la Regiduría Central de Cultura.
- *Prueba Regional y de Sector.* Jurado nombrado por la Delegación Nacional, de tres miembros destacados músicos que también visitaban a cada lugar. No se permitían los empates.
- *Prueba Final.* Nombrado por la Delegación Nacional entre personalidades de alta competencia artística. Solían constar de cinco o siete personas.

Su misión era juzgar ante todo:

- Canciones: su autenticidad y pureza folklórica, afinación, dicción, interpretación del programa y dirección de la instructora hacia el coro.
- Danzas: su autenticidad y pureza folklórica, interpretación, ejecución, ritmo...
- Trajes: su autenticidad, si son antiguos, propiedad de aderezos, peinados, calzado. Si los trajes son copiados con fidelidad al original en colorido, telas, hechuras...

Obsérvese la siguiente lista de jurados pertenecientes a las fases finales de diversos años:

II - 1943

Pedro Lerma por la Delegación Nacional (única noticia que se conserva)

VI - 1945

Primera parte del concurso de Coros, realizada en Valencia: Mtro. Palau, Sr. González Martí (Director de la Escuela de Bellas Artes de Valencia), Srs. Díaz Puig y Viudes y otras personalidades.

¹²⁵Su nombre e historial (cargo que ocupaban, conocimientos técnicos, lugar de procedencia...) debía ser enviado a la Regiduría Central que procedía o no su aprobación. Realizaban este trabajo de forma gratuita.

Prueba de Coros en Madrid: Conrado del Campo, Sr. Torregrosa, Mtro. Cubiles, Padre Massó, Fernando José de Larra, Maruja Hernández Sampelayo (Regidora Central de Cultura).

Danzas y Mixtos en Madrid: Francisco Fúster (Secretario del Conservatorio de Madrid), Tomás Aldás (Director del Conservatorio de Valencia), Manuel González Martí (Director del Museo de Pintura), Maruja Hernández Sampelayo, Manuel Palau (Profesor del Conservatorio de Valencia), Alfonso Puig (por Barcelona), Vicente Viudes (pintor).

VII - 1948

Prueba de Coros: Maruja Hernández Sampelayo, Víctor Espinós (académico), Joaquín Rodrigo, Ataúlfo Argenta.

Danzas: Maruja Hernández Sampelayo, Marqués de Moret, José Luis Lloret, Luis Galve, Ataúlfo Argenta.

X - 1951/52

Padre Federico Sopena, directores generales de Bellas Artes y Radiodifusión: Sres. Gallego Burín y Suevos; danzarina Mariemma, Regidora central de cultura: Maruja, Gerardo Diego de la Real Academia Española y el pintor Vicente Viudes.

XII - 1955/56

Maruja Hernández Sampelayo, Padre Benido (de los benedictinos de Montserrat), Mompou, C. Halffter, Vicente Viudes.

XIV - 1960/61

Maruja Hernández Sampelayo, Manuel Augusto García Viñolas (escritor), José Luis Alonso (dir. teatral), Antonio Ramírez Angel (Compositor y Director del Conservatorio de Madrid), Xavier Montsalvatge (Compositor y escritor musical), José Muñoz Molleda (Compositor).

XVIII - 1968/69

Antonio Ruiz (Antonio), José Caballero, Manuel García Matos, Roberto Pla, Lola Rodríguez de Aragón, Juan Antonio Morales, Santiago López, Enrique de la Hoz, Mariemma Martínez, Regino Sáinz de la Maza, Carmelo Bernaola, Manuel Augusto García Viñolas, Maruja Hernández Sampelayo.

XIX - 1970/71/72

Isabel Penagos, Alberto Portillo Revuelta, Roberto Pla, Teresa Tourne, Mariemma, Manuel A. García Viñolas, Mario Antolín Paz, Juan Sierra, Odón Alonso, Juan Magriñá, Maruja Hernández Sampelayo.

XX - 1972 a 76

Maruja Hernández Sampelayo (Directora de Actividades culturales SF), Augusto García Viñola (Crítico de arte), Ismael (Cantante).

V.5.1.4. Premios

Los premios finales referían a cada una de las pruebas. No obstante, hubo modificaciones puntuales:

- 1944 (IV concurso), además de los tres premios finales se instituyeron:
 - a. A la local que más interés hubiera mostrado en su labor musical y hubiera conseguido arraigar más el folklore en su lugar.
 - b. A la instructora o asesor que presentara la canción más verdaderamente inédita y folklórica.
 - c. A la provincia que más grupos de CD presentara, exceptuando Madrid y Barcelona.

- 1947 (VI concurso), además de los premios otorgados a los grupos vencedores:
 - a. Uno a la provincia que en total presente más grupos de CD de SF.
 - b. Uno a la provincia que en total presente más grupos de juventudes. Se exceptúa a Barcelona.
 - c. Dos a las locales que más esfuerzo hubieran realizado y llevaran más tiempo actuando.
 - d. Medallas de CD en calidad de "*recompensa a las camaradas que llevan dos años seguidos participando en el Concurso y a propuesta de la Delegada Provincial. Esta medalla llevará en anverso varios motivos musicales y una leyenda que dirá "Concurso Nacional de CD", tendrá por reverso un pasador para que el vayan colocandose cintas de distinto color segun el premio que se les otorgue.*" (AGA. Ca.47. G.7 nº2)

- 1950 (IX concurso). Se establecieron dos premios para cada una de las categorías, consistentes en distinciones honoríficas (nunca metálico) y medallas doradas que representaban varios instrumentos musicales y que iban orladas con ramas de laurel y espigas.

V.5.1.5. Boletín y Normas

Para que todo funcionara correctamente en la Gran Final, la Regiduría Central de Cultura (Regidora Central: M^a Josefa Hernández Sampelayo) enviaba a todas las provincias (puntualmente y cada año) las normas a seguir y el Boletín que desde cada lugar participante debían enviar a la Central.

a. El *Boletín*, que debía devolverse a la Central debidamente cumplimentado, recordaba el número de Concurso que se celebraba, la fecha y el lugar. Después de ello, se preguntaba dentro de cada modalidad por los siguientes puntos:

- Título de la obra a realizar en la prueba final. Se exigía que se enviara un historial de las danzas que se fueran a bailar, firmado por algún técnico, así como un diseño del traje.
- Duración
- Título de otras tres obras por orden de preferencia, por si quedaban entre los primeros clasificados.

Así, se realizaba la inscripción, que para facilitar la tarea de la Regiduría funcionaba por colores: blanco/coros, verde/danzas, rosa/mixtos. El parte de inscripción se realizaba por triplicado quedando uno en la local correspondiente, otro en la provincial y otro en la Regiduría Central.

Además, para todas las camaradas que tomaran parte por primera vez en el concurso, se debía rellenar un *formulario* dando con claridad su nombre y apellidos. Y por cada grupo, se debía enviar una *relación nominal* con los nombres y apellidos de todas las camaradas que tomaran parte en el concurso, una para cada categoría en la cual se presentaran. Después de estos trámites, cada participante recibía una tarjeta de concursante, necesaria para poder actuar.

b. Las *Normas* también eran enviadas a todas las provincias desde el Departamento de Prensa y Propaganda de la Delegación Nacional de SF¹²⁶ y recordaban:

- La fecha en que se celebraba la Final, así como las de llegada y salida de los grupos a Madrid (ciudad en la que siempre tenía lugar la prueba).
- Lugar y hora de actuación.
- Duración de la danza¹²⁷

¹²⁶Ya en el primer concurso (1942) se enviaron circulares a las Delegaciones Provinciales con *"las siguientes instrucciones que cumplirás estrictamente para que el acto tenga además de la seriedad que corresponde a todos los que organiza la Falange, el mayor esplendor y resonancia posible"*. (*Normas para el concurso nacional de CD*. Documento mecanografiado. AGA. Ca.47, G.7 nº2)

¹²⁷Fijada en un máximo de tres minutos en 1972, por la cantidad de grupos participantes (82) y para que el concurso no excediera las ocho horas.

- Relación de componentes. Quedaba determinado el número de integrantes en cada modalidad:

- a. Grupos de SF: 17 personas (12 bailando, 4 instrumentistas, 1 "cantador").
- b. Grupos mixtos: 31 personas (12 bailando - 4 instrumentistas - 15 coro).
- c. Grupos de hombres solos y especiales: número indeterminado pero no superior a 17¹²⁸.

- Coros. Debían vestir de uniforme en la actuación y cuidar su buena presentación. La Circular nº60 menciona que debe tenerse en cuenta el largo de las faldas "que debe ser un poco más de lo corriente, ya que en el escenario dan la sensación de más cortas."

- Presupuesto. La Regiduría Central debía recibir el presupuesto referente a gastos de desplazamiento (que corrían de su cuenta) de los grupos a Madrid (lugar en que se celebraba la final), según un esquema prefijado:

- a. Desplazamiento : número de km. y pts/Km.
- b. Dietas de los instrumentistas: número de dietas/día (a. 150 pts. en 1972).

Se indicaba la necesidad de solicitar ayudas a organismos oficiales, casas importantes comerciales...

- Importancia del concurso. Se recordaba que lo presenciarían especialistas en folklore de todo el mundo y que por tanto había que cuidar hasta el más mínimo detalle.

- Canciones de libre elección. Se aconsejaba tener *"mucho cuidado con esto buscando siempre que sean de una gran pureza y autenticidad folklórica, deben ser de la provincia ó región a que pertenezca el Coro enviando copia de ellas a esta Regiduría Central de Cultura (...) Según normas del Maestro Benedito al elegir las tendreis en cuenta que no han de tener el caracter excesivamente orfeónico y tampoco excesivas e inútiles complicaciones y dificultades técnicas (...) [para las juventudes] es necesario pongais mayor cuidado pues, además de la autenticidad, teneis que procurar sean apropiadas para ellas, que en sus letras no aparezca nada de esa gracia picaresca propia de las canciones populares que, aun siendo ingenuas no son propias de niñas, tampoco son propias las que hablan de amorios y, por el contrario son buenas para su edad algunos romancillos canciones de corro, cuna, humorísticas, etc."* (Circular nº 60. 11 febrero 1947. AGA. Ca.47. G.7 nº2)

¹²⁸Se precisaba además con todo rigor que si el número de componentes era mayor, los gastos de desplazamiento, pensión, dietas... "irían a cargo de la provincia, o no participarían". (Circular nº 236. 14 septiembre 1972. AGA. Ca.193. G.7 nº1)

- Danzas. Se aconsejaba seguir las normas del maestro Benedito y así huir de una excesiva teatralidad y efectismo. Por el contrario, cabía cultivar lo que tuvieran de típico y natural, sin rebuscamientos ni trucos para obtener el éxito fácil; se debían bailar como lo hicieran los naturales del país, al modo tradicional, sin introducir variantes modernas.
- Trajes. Se recomendaba buscar los trajes auténticos de la provincia (adornos, peinados, collares, broches, cintas, pulseras...), siendo fieles a los originales si se confeccionaban de nuevo.
- Importancia de los grupos: *"Los grupos hemos dicho mil veces y vuelvo a repetirlo ahora, tienen que ser algo permanente no transitorio, es decir no formarse sólo para los Concursos y luego desaparecer, pues no cumplen el fin para que se forman."* (Normas para los concursos de CD. Documento mecanografiado. AGA. Ca.47. G.7 nº2)
- Jefes de expedición. Al frente de cada grupo debía ir la jefe local, se permitía una jefe si iban uno o dos grupos al concurso y dos si iban más. A parte se contaba con la Delegada provincial.
- Transportes a utilizar en Madrid. A pie si estaban cerca del teatro o en sus autocares. La policía de tráfico debía indicar dónde aparcar.
- Actuación en el teatro. Se recordaba que la actuación fuera perfecta y caracterizada *"por su alegría, presentación y ejecución. Hoy en día nuestros grupos tienen una categoría muy importante y no se pueden hacer las cosas a la ligera. Deben poner su alma e interés en el baile y salir vistiendo el traje con el mayor cuidado y elegancia, interpretando músicos y bailarines sus bailes con la mayor perfección."* (Documento mecanografiado sin identificar. AGA. Ca.196. G.7 nº1)
- Alojamiento en hotel. Se adjuntaban impresos para cumplimentar con la relación nominal del personal que actuaba. No obstante, en el primer concurso, las comidas se realizaron en Auxilio Social, previa presentación de la tarjeta de concursante, y el alojamiento en casa de *"camaradas pasivas"* (Circular nº38. Diciembre 1942. AGA. Ca.47. G.7 nº2).
- Salida para provincias. Cuándo se debía realizar.
- Asistencia médica. Se daban teléfonos de urgencias y se recordaba que la Compañía Plus Ultra sólo cubría seguro de accidentes, no de enfermedad.

V.5.1.6. Resultados e incidencias

Los resultados e incidencias de los diferentes concursos fueron los siguientes:

I - 1942 (véase lámina 40)

Parece ser (por las circulares que se guardan) que este primer concurso fue un éxito. Ello propició el rápido envío (diciembre de 1942) de circulares a cada provincia, con las bases y normas para la celebración de la siguiente convocatoria local:

"Este concurso tiene por objeto aumentar la formación de núcleos corales y de Danzas aumentando el número de camaradas que cultivan ambas manifestaciones artísticas." (Circular nº38. Diciembre 1942. AGA. Ca.47. G.7 nº2)

III - 1944

Para esta prueba, la Delegación Nacional instó a las *camaradas* a la mejora en todos los sentidos:

"(...) Querida camarada [proviene de la Regidora Central de Cultura]: Este año celebramos nuestro III Concurso Nacional de CD (...) El último que celebramos superó al anterior y la Delegación Nacional recibió la felicitación de la Real Academia de Bellas Artes por la obra realizada, el mundo musical español quedó maravillado de los grupos que se presentaron a la fiesta, todos ello y mas, al saber que contribuimos al resurgimiento de nuestro folklore nacional, ha de animarnos cada vez más intensamente a esta labor. Además como falangistas, hemos de superarnos y este año es preciso que todo sea aún mucho más perfecto que el anterior, es decir, que se presenten muchos mas grupos, que las canciones sean mas puramente auténticas e inéditas, que las danzas se bailen mejor; en una palabra que el III Concurso Nacional de CD compruebe toda el munda que presenció el II, como sabe superarnos." (Carta Circular nº29. Madrid, 20 enero 1944. AGA. Ca.47. G.7 nº2)

La final se celebró entre Madrid (pruebas de danza y coros) y Barcelona (primera parte de la prueba de coros). Los premios se repartieron de la siguiente manera:

Coros: Granada, Bilbao, Valdepeñas

Danzas: Lérida, Oñate, Sta. Cruz de Tenerife

Mixtos: Astorga, Tarragona, Badajoz

IV - 1945 (véase lámina 41)

Celebrado entre Valencia (coros, danzas y mixtos) y Madrid (juventudes). Los premios fueron:

- Coros
 - Juventudes: Toledo, Granada, Candas (Oviedo)
 - SF: Madrid, Bilbao, Valencia

- Danzas • Campanet (Baleares), Segovia, Blanes (Gerona)
- Mixto • Cáceres, S. Mateo (Castellón), Soria.

VII - 1948

Final celebrada en Madrid el 12 de noviembre de 1948.

Respondiendo a la reducción de provincias participantes, este año se determinó la actuación de:

Castilla la Vieja: Santander, Avila, Soria

Cataluña: Gerona, Tarragona

Extremadura: Badajoz

Galicia: Vigo, Lugo

Aragón: Teruel, Huesca

León: Salamanca, Valladolid, Palencia

Castilla la Nueva: Cuenca, Toledo

Levante: Castellón, Alicante, Murcia

Vascongadas: Vitoria, Bilbao

Andalucía: Jaén, Huelva, Córdoba, Cádiz

Pamplona y Canarias

Premios:

Coros • Juventudes: Cáceres

• SF: Cuenca. Premio extraordinario a Bilbao

Danzas • Juventudes: Zaragoza, Olivenza (Badajoz)

• SF: La Coruña, Sevilla, San Sebastián

Mixto: Palma de Mallorca, Cáceres, Villada (Palencia)

Se advirtió a las provincias, que si no aumentaban en cuatro (o más) los grupos participantes (dos habían de ser de danzas o mixtos), no podrían participar en la próxima convocatoria.

VIII - 1949

Siguiendo la disposición creada el año anterior (pero con mayor presupuesto, que daba pie a la participación de más grupos), las provincias que concurren fueron:

Castilla la Vieja: Santander, Burgos, Logroño, Soria, Segovia

Levante: Valencia, Alicante

León: Salamanca, Zamora, León, Palencia, Valladolid

Galicia: Coruña, Orense



A.G.A.

Agosto de 1942.
Gaiteros del Grupo de Galicia.



A.G.A.

II Concurso Nacional de Bailes Regionales
organizado por la Sección Femenina en
Madrid, 23 de diciembre de 1943.



A.G.A.

Coros y Danzas de la Sección
Femenina de Bilbao en la prueba
regional de Mixtos en Bilbao.



A.G.A.

24 de noviembre de 1945.
IV Concurso de Coros y Danzas en Junilla.



A.G.A.

"5 de julio de 1947. El equipo de Logroño, campeón de España en bailes populares actúa con sus originales danzas de ritmo rapidísimo con las que tanto éxito obtienen en todos los Campeonatos a los que concurren."

Murcia: Albacete
Cataluña: Gerona, Barcelona, Lérida
Vascongadas: San Sebastián, Vitoria
Asturias
Canarias
Extremadura: Badajoz, Cáceres
Castilla la Nueva: Madrid, Ciudad Real, Guadalajara
Andalucía: Málaga, Sevilla, Granada, Almería

Los grupos de Categoría A fueron:

- Coros: Santander, Rubí (Barcelona), Alberique (Valencia), Zaragoza, Málaga, Granada, Gerona
- Danzas: Cabezón de la sal, Logroño, Segovia, Blanes (Gerona), Coruña, Zaragoza, Carlet (Valencia), Sevilla, Tenerife, Lérida, San Sebastián, Málaga
- Mixtos: Lérida, Cáceres, Badajoz, Zaragoza, San Sebastián, Astorga (León), Villada (Palencia), Granada, Logroño, Soria.

Se advierte a los Coros, que se tomen con mayor seriedad e interés la prueba de lectura musical, ya que será tenida mucho más en cuenta para la prueba final.

IX - 1950

Final celebrada en Madrid. Fueron seleccionados 36 grupos (que debían actuar en un máximo de cinco minutos cada uno) y 941 personas. Concurrieron a la final:

Castilla la Vieja: Santander, Segovia, Avila
Levante: Castellón, Alicante
León: León, Palencia, Valladolid
Extremadura: Badajoz
Navarra: Pamplona
Asturias: Oviedo
Islas: Baleares
Murcia: Murcia, Albacete
Cataluña: Tarragona, Gerona y fuera de concurso Barcelona y Lérida
Vascongadas: San Sebastián, Bilbao
Castilla la Nueva: Toledo, Cuenca, Madrid
Andalucía: Málaga, Jaén, Córdoba, Cádiz, Huelva

Advertencia a las provincias de que debían organizar dos grupos más de SF si querían participar en la siguiente convocatoria.

X - 1951/52

A partir de este momento los concursos son bienales. La fase provincial se celebró en 1951 y la final en 1952 en Madrid. Participaron en ella:
Vascongadas: Azcoitia (San Sebastián), San Sebastián, Bilbao

Castilla la Nueva: Toledo, El Romeral (Toledo), Ciudad Real
 Valencia: Castalla (Valencia), Cheste (Valencia), Valencia
 Andalucía: Granada "A", Granada "B", Almería, Málaga, Sevilla
 León: Toro (Zamora), Astorga
 Murcia: Cieza (Murcia), Murcia, Abanilla (Murcia)
 Castilla la Vieja: Segovia, Burgos, Logroño, Ruate (Santander)
 Galicia: Vigo (Pontevedra), La Coruña, Pontevedra
 Cataluña: Lérida "A" danza, Lérida "B" mixto, Barcelona, Gerona, Tarragona
 Extremadura: Olivenza danza (Badajoz), Olivenza mixto.

XI - 1953/54 (véase lámina 42)

Final realizada en Madrid

XII - 1955/56

Final en Madrid, 1956

- Coros
- de Juventudes: Córdoba, Alicante, Villalba (Lugo)
 - de SF: Alberique (Valencia), Las Palmas, Pamplona
- Danzas
- de Juventudes: Proaza (Asturias), Navahermosa (Toledo), Silla (Valencia)
 - de SF: Bilbao, Valladolid, Teruel
 - de Sindicadas: Bueu (Pontevedra)
 - Mixtos: Astorga (León), Vigo (Pontevedra), Lérida
- Danzas Antiguas
- de SF: Montuiri (Baleares), San Sebastián, Sitges (Barcelona)

En este concurso, ya no se exige novedad en canciones o danzas presentadas:

"[declaraciones de Maruja Hernández Sampelayo]

¿Danzas y canciones nuevas?

No las exigimos. Si buenamente las presentan, puntúan más. Pero cuando se exigían danzas nuevas ocurría que muchos empezaban a inventar, y eso era peligroso." (El Pueblo. 28 noviembre 1956)

XIII - 1957/58/59

Final en el Teatro M^a Guerrero de Madrid. 1100 participantes, 54 grupos.

Por cuestiones económicas, se reduce el número de participantes por grupos:

- Danzas: máximo de 12
- Coros: máximo 30 para voces mixtas, 25 para voces blancas
- Mixtos: máximo 33 (12 bailarines, 3 instrumentistas, 18 en el coro)
- Instrumentistas para rondallas: 4
- 1 cantador para los grupos que sea necesario



A.G.A.

XI Concurso Nacional de Coros y Danzas, 7 de diciembre de 1954 en el Teatro María Guerrero de Madrid. 800 participantes.

- Coros
 - de Juventudes: Valencia (Colegio menor)
 - de SF: Pamplona
 - Mixto: Villanueva de Castellón (Valencia)
- Danzas
 - de Juventudes: Puebla de don Fadrique (Granada), Alfaro (Logroño), Perelló (Tarragona)
 - de SF: Zamora, Teruel, Granada y Madridejos (Toledo)
 - de Sindicadas: Torrelavega (Santander), Alicante, Málaga
 - del SEU: Madrid "A", Barcelona, Alicante
 - Mixtos: Palma de Mallorca, Olivenza (Badajoz), Cieza (Murcia)
- Danzas Antiguas
 - de Juventudes: Sitges (Barcelona)
 - de SF: Castellón y Moncada (Barcelona), Huelva

XIV - 1960/61

Final en Madrid, Teatro M^a Guerrero, 17 abril 1961. Cinco horas de duración y 1.500 personas participantes.

- Coros
 - SF: Palencia, Pamplona
 - Mixtos: Barcelona, Madrid, Salamanca
 - Juventudes: Tolosa (Guipúzcoa), Toledo
- Danzas
 - Juventudes: Vélez Rubio (Almería), Puentesampayo (Pontevedra)
 - SF: Oviedo, La Coruña, Zamora y Peñaparda (Salamanca)
 - Mixto: San Sebastián, Sta. Cruz de Tenerife y Astorga (León), Palma de Mallorca y Murcia
- Danzas Antiguas
 - Juventudes: Huelva
 - SF: Isso (Albacete), Montuiri (Baleares), Villanueva del Conde (Salamanca)

XV - 1962/63 (véase lámina 43)

Final en Madrid, 20 mayo 1963. Premios:

- Coros
 - Voces blancas: Barcelona, Madrid
 - Voces mixtas: Pamplona, Palencia
- Danzas
 - SF: Gijón/La Coruña/Zamora, San Sebastián/Millanueva de Córdoba, Jijona/Segura de la Sierra (Jaén)
 - Mixtos: Vigo, Palma y Murcia, Onil (Alicante) y Blanes (Gerona)
- Danzas Antiguas: Ibiza, Hermigua (Tenerife)
- Danzas de Hombres solos: Fuente Tojar (Córdoba), Fregenal (Badajoz)

XVI - 1964/65

Final en Madrid, Teatro de la Zarzuela, 4 noviembre 1965. 1800 concursantes, 73 grupos seleccionados entre 2.790 y 27.512 participantes. Premios:

- | | |
|--------|---|
| Coros | <ul style="list-style-type: none">• Voces blancas: Pamplona, Cuenca• Voces mixtas: Madrid, Barcelona, Los Realejos (Tenerife) |
| Danzas | <ul style="list-style-type: none">• SF: Salamanca, Gijón, El Boillo (Albacete)• Especiales: Ossa de Montiel (Albacete), Onil, Camuñas (Toledo)• Hombres solos: Villanueva y Geltrú (Barcelona), Cuevas de Velasco (Cuenca), Vilvestre (Salamanca)• Mixtos: Baleares, Oviedo y Cieza (Murcia), Alora (Málaga) |

XVII - 1966/67

Final en Madrid, Palacio de los Deportes, 18 noviembre 1967. Participan 60 grupos en la final. Premios:

- | | |
|--------|---|
| Coros | <ul style="list-style-type: none">• Voces blancas: Lluchmayor [sic] |
| Danzas | <ul style="list-style-type: none">• SF: Puebla de Don Fadrique (Granada), Llanes (Oviedo), Alcudia de Carlet (Valencia) |

XVIII - 1968/69 (véase lámina 44)

Final en Madrid, Teatro Español, 27 a 30 noviembre 1969. Patrocinado por el Ministerio de Información y Turismo dentro del programa de festivales de España. Hubo 61 grupos de danza, 29 mixtos, 9 coros, 6 danzas libres. Premios:

- | | |
|--------|--|
| Coros | <ul style="list-style-type: none">• Voces blancas: Madrid, Mieres, Canals (Valencia)• Voces mixtas: Las Palmas, Ciudadela (Menorca), Castellón |
| Danzas | <ul style="list-style-type: none">• SF: Ibiza, Granada, Alcudia de Carlet (Valencia)• Hombres solos: S. Bartolomé (Huelva), Montehermoso (Cáceres), Salillas de Jalón (Zaragoza)• Mixtos: Santander, Pamplona, La Coruña |

XIX - 1970/71/72

Final en Madrid, Teatro de la Zarzuela, 4 a 6 octubre 1972. 38 provincias, 88 grupos. 731 participantes. Premios:

- | | |
|-------|--|
| Coros | <ul style="list-style-type: none">• Voces blancas: Mieres (Oviedo)• Voces mixtas: Las Palmas, Campo Criptana (Ciudad Real)• Hombres solos: La Fuentona (Santander) |
|-------|--|



A.G.A.

8 de junio de 1963. Grupo de Baracaldo de Coros y Danzas.



XVIII CONCURSO NACIONAL DE COROS Y DANZAS
de la Sección Femenina.

TEATRO ESPAÑOL
Del 27 al 30 de noviembre

Patrocinado por el MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO dentro del programa de FESTIVALES DE ESPAÑA

Portada del programa del XVIII Concurso Nacional de Coros y Danzas



**jabón
Heno de Pravia...
punto y aparte**

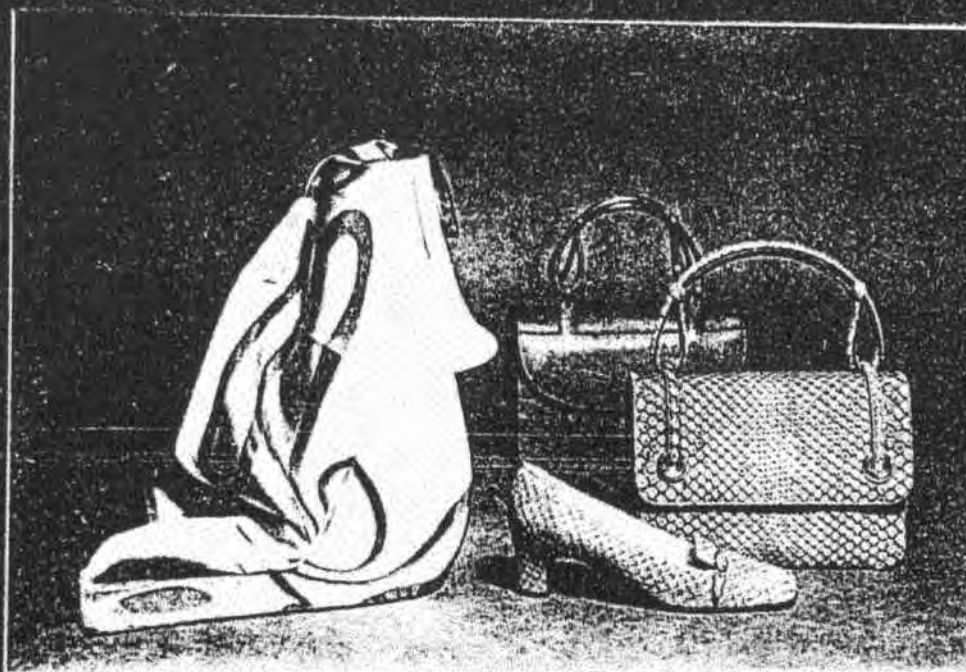
Porque el Jabón Heno de Pravia
tiene ese indefinible sello
de las cosas plenamente logradas.
Su espuma acaricia
y su aroma vive más tiempo en nuestras manos.

Ese delicado aroma del jabón de tocador o de baño,
de la colonia, de toda la selecta gama de productos Heno de Pravia...

jabón Heno de Pravia, espuma hecha jabón



*Donde
la mujer elegante
se encuentra
a sí misma*



LOEWE

MADRID Avda. José Antonio 8 Serrano 26 Hotel Palace Hotel Castellana Hilton	BARCELONA Paseo de Gracia 35 y Avda. Generalísimo 574	BILBAO Gran Vía 35	VALENCIA Avda. Pío Baroja 1	GRANADA Hotel Alhambra Palace	LAS PALMAS Hotel Santa Catalina y Hotel Reina Isabela
SAN SEBASTIAN Miramar 2	PALMA DE MALLORCA Generalísimo 14	SEVILLA Plaza Nueva 17 y Hotel Alfonso XIII	CORDOBA Parador de la Arruzafa	SANTA CRUZ DE TENERIFE Hotel Mency	

SUCURSAL EN LONDRES: 75, Jermyn Street LONDON SW 1

Publicidad inserta en el programa del XVIII Concurso Nacional de Coros y Danzas

- Danzas
- SF: Ciudad Real, Carlet, Valencia
 - Hombres solos: Cisneros (Palencia), Montehermoso (Cáceres), Céspedes de Tormes (Salamanca)
 - Especiales: El Raiguero de Totana (Murcia), Ibiza, Hermigua (Tenerife).
 - Mixtos: Santander, La Coruña, Vigo (Pontevedra)

XX - 1973/74/75/76

Final en Madrid, Teatro Monumental, 21 febrero 1976. 35 provincias participantes, 60 grupos, 1388 participantes. No se tiene noticia de los premios.

Las gráficas situadas en la lámina 45 recogen:

1. Total de provincias participantes en los años de los cuales se guardan referencias
2. Total de Locales participantes
3. Total de Grupos participantes
4. Total de componentes de los grupos
5. Los ganadores en cada apartado en el total de concursos de los cuales se tiene noticia
6. La procedencia de las canciones obligadas.

V.5.2. Otros concursos

Además de los referentes a Coros y Danzas, la SF organizó los siguientes concursos¹²⁹:

V.5.2.1. Concursos de villancicos

En época navideña, la SF organizaba tres tipos de concursos que se unían bajo el apelativo de *Actividades de la Navidad* y hacían referencia a Belenes, Tarjetas de Navidad y Villancicos. Este último (que es el de más amplia difusión e importancia fuera de los de CD) es el que nos interesa para nuestro estudio.

Existen noticias de la realización de dichos concursos entre los años 1945¹³⁰ y 1977. Constaban de dos fases:

- a. Provincial. El resultado de las diversas pruebas y recogida de folklore se realizaba a nivel de la provincia.
- b. Nacional. Las colecciones de villancicos y los premios provinciales eran notificados a la Regiduría Central de Cultura de la SF, que establecía los premios a nivel Nacional. No existía prueba coral conjunta a nivel nacional, únicamente valoración de los datos enviados desde cada provincia.

En las bases del Concurso quedaban detallados los siguientes puntos:

1. Se trataba de una prueba coral¹³¹ en la cual y en principio podía participar cualquier coro de:

- a. Hombres solos
- b. Mujeres solas
- c. Mixtos

2. Los Coros debían estar compuestos:

- a. Por jóvenes menores de 21 años¹³², ya que el concurso estaba dedicado exclusivamente a las Juventudes.
- b. Por un número de jóvenes no inferior a 10 ni superior a 35

¹²⁹Citaremos únicamente los de ámbito nacional, pero téngase en cuenta que algunas provincias organizaban concursos locales o provinciales cuya enumeración haría este trabajo interminable.

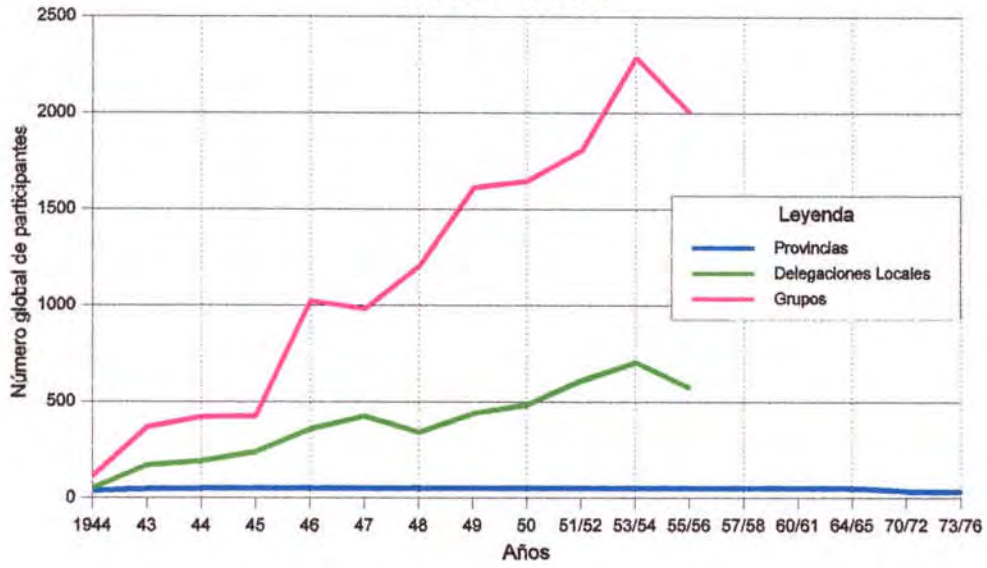
¹³⁰Era la tercera prueba realizada por lo cual podemos suponer que se iniciaron en 1943.

¹³¹En diversas circulares se habla de la posibilidad de acompañar el canto con toda clase de instrumentos, sobre todo percusión: botellas de anís, almireces, chinchines, claves, castañuelas..., en vistas a proporcionar alegría y carácter al villancico.

¹³²La información que se guarda da fe de esta observancia, normalmente los participantes eran coros de instituto.

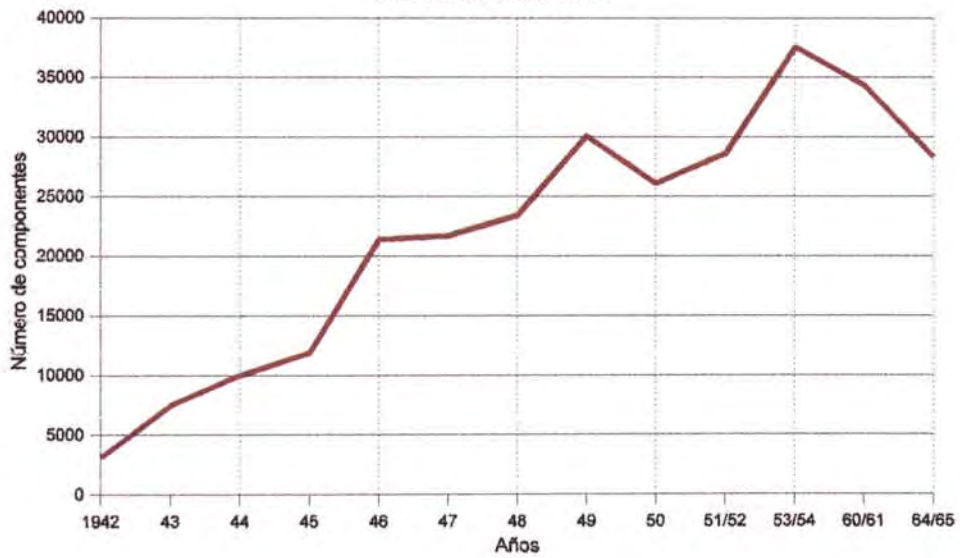
CD

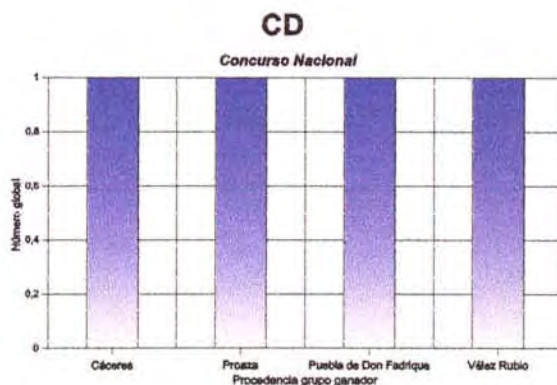
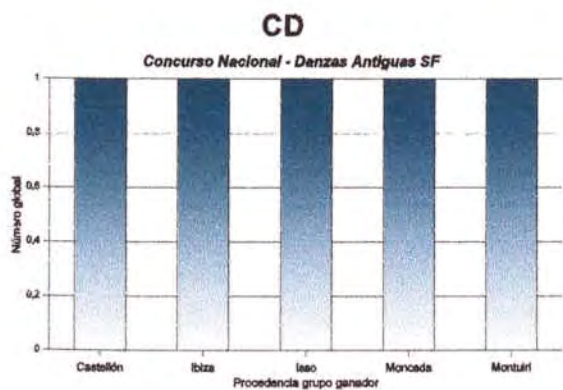
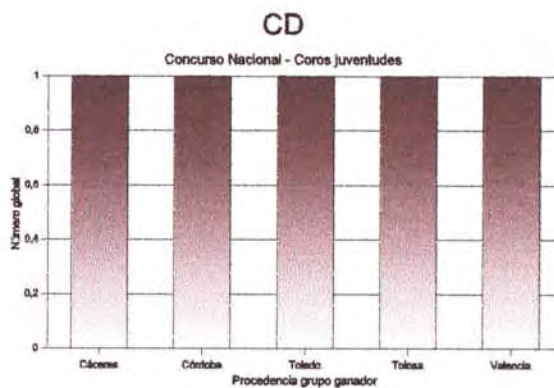
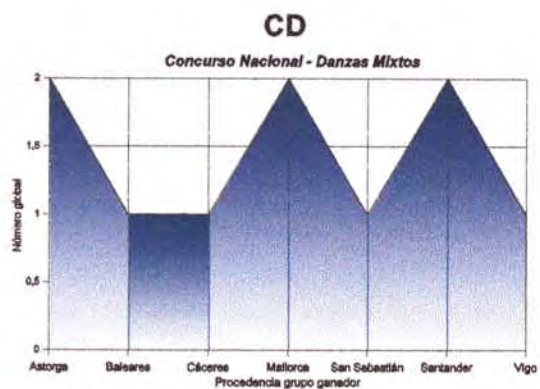
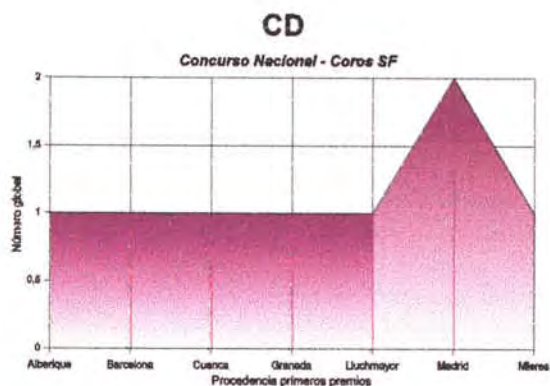
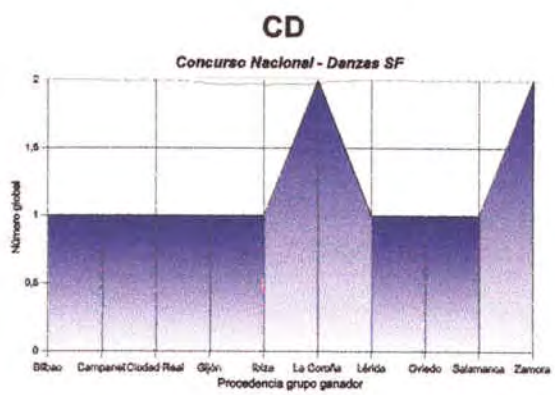
Concurso Nacional



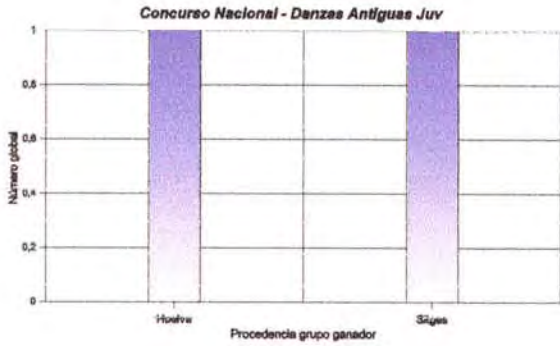
CD

Concurso Nacional





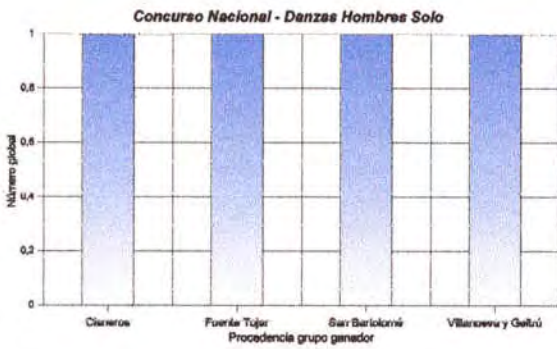
CD



CD



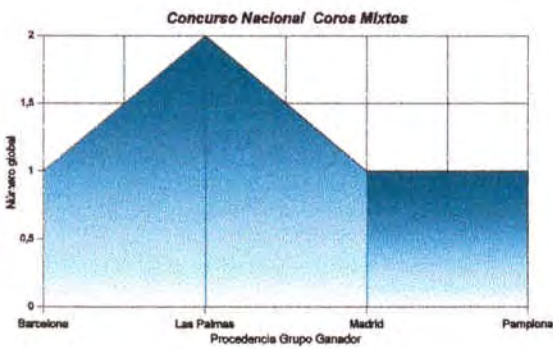
CD



CD



CD



CD



3. Se establecían dos categorías:

- a. Hasta los 14 años (categoría A)
- b. De 14 a 21 años (categoría B)

4. En la prueba debían interpretarse:

- a. Programa obligado¹³³. Un villancico de carácter regional y otro gregoriano.
- b. Programa de libre elección. Dos villancicos extraídos de la tradición folklórica de la región a la cual pertenece el coro, o bien de nueva creación (con carácter navideño en texto y música). Debía ser enviado a la Regiduría de Cultura para su aprobación. Las obras no debían ser armonizadas.

5. Se insistía en que la labor importante del concurso era investigar con todos los medios al alcance de los coros para encontrar villancicos inéditos que enriquecieran el archivo de SF¹³⁴.

6. Los jurados quedaban:

- a. En la capital: asesor de música, asesor de Religión, Director del Conservatorio u otra persona de reconocida técnica musical, Regidora Provincial de Cultura, Regidora Provincial de Juventudes.
- b. En las Locales: Delegada Local, Sr. Cura Párroco, Regidora de Juventudes.

¹³³Obras de corte sencillo por lo general como puede observarse en los ejemplos incluidos en el texto.

¹³⁴Pese a ello, en las circulares quedan testimonios del desinterés producido en ocasiones en referencia a la investigación. Véanse los siguientes ejemplos:

"[1967] Juzgamos que por incurrir ya en unos, ya en otros de los fallos, defectos, errores o inferioridades que a continuación se exponen: baja calidad, escaso carácter, origen culto "o de autor", de publicación hecha... deben quedar eliminadas, en su totalidad, las colecciones de villancicos correspondientes a las provincias que siguen: Alicante, Almería, Barcelona, Burgos, Cádiz, Castellón, Granada, Huesca, Madrid (bis), Navarra, Orense, Palencia, Tarragona, Zaragoza. Hemos de señalar que las colecciones enviadas por las provincias Barcelona y Tarragona, integradas respectivamente por 10 y 15 cantos, no constituyen sino meras copias de villancicos publicados hace ya muchos años, y ellos sin excepción alguna..." (SF. Concurso de villancicos. 1967. Documento mecanografiado, enviado por la Delegación Nacional de Cultura. AGA. Ca.144, G.7 nº1).

"(...) 14º. Seguimos comprobando, que pese a que insistimos repetidamente en la búsqueda de Villancicos Inéditos, la mayoría de las colecciones enviadas no alcanza una total calidad. En esto debéis poner un interés especial, cuidando que vengán siempre acompañados de su historial, letra del Villancico y nombre de la persona que los recogió..." (Instrucción nº 15 de 13 octubre 1975. AGA. Ca.155. G.7 nº1)

7. Los premios¹³⁵ establecidos fueron variando a lo largo de los años y no siempre se ajustaron a los que las bases generales establecían¹³⁶:

- a. De 1960 a 65 se otorgaba:
- Primer premio a la colección de villancicos¹³⁷ más interesante con 5.000 pts.
 - Segundo premio a la instructora o asesor que recogiera mayor número de villancicos inéditos de más interés y de auténtico carácter popular, con 3.000 pts.

Los resultados de los que tenemos noticia fueron:

- 1962 - Primer premio: Burgos
- Segundo premio: ?
- 1963 - Primer premio: Málaga
- Segundo premio: Pilar Alonso, instructora de música de Córdoba

- b. De 1966 a 68:
- Primer premio a la colección de villancicos más interesante con 35.000 pts.
 - Segundo premio a la instructora o asesor que recogiera mayor número de villancicos inéditos de más interés y de auténtico carácter popular, con 15.000 pts.

Resultados:

- 1966 - Desiertos los dos premios, se decide repartirlos entre Salamanca, Sevilla y Cáceres, las provincias que enviaron los mejores villancicos

- c. 1969:
- Primer premio a la mejor colección de villancicos en cuanto a número y cualidades folklóricas, con 10.000 pts.
 - Segundo premio al mejor villancico inédito, con 15.000.

¹³⁵Si no se especifica lo contrario, las cantidades en metálico corresponden a las fijadas en las bases del concurso.

¹³⁶Los premios debían ser otorgados por un jurado compuesto por cinco personas: un representante de SF, uno de la Delegación de Juventud, uno de la Delegación de Cultura, uno del Ministerio de Educación y Ciencia, uno del Conservatorio de Música de la provincia (miembro destacado). No se guarda relación de los jurados que participaron en las pruebas, únicamente se sabe que en 1966 formaron parte de ellos Rosa M^a Kucharski y García Matos.

¹³⁷Una colección debía presentar como mínimo un conjunto de villancicos.

d. 1970:

- Primer premio a la mejor colección de villancicos en cuanto a número y cualidades folklóricas, con 15.000 pts.
- Segundo premio a la provincia que mayor número de grupos presentara¹³⁸, que mejor eligiera los villancicos y que mejor organización demostrara a lo largo del Concurso, con 10.000 pts.
- Tercer premio a la instructora que presentara el villancico inédito de mayor interés folklórico y musical, con 5.000 pts.

Resultados:

1970 - Premios (sin determinar) a Cuenca, Córdoba y Burgos

1971 - Primer premio de 20.000 pts a Segovia y Murcia
- Segundo premio de 15.000 pts a Santander

e. 1972:

- Dos premios para los mejores villancicos de libre elección, de 15.000 pts.
- Un premio para el mejor villancico de nueva creación, de 10.000 pts.
- Dos premios a las dos provincias que según la densidad de población presentaran mayor número de grupos y mejor organización del concurso, de 10.000 y 5.000 pts.

Resultados:

15.000 pts. a Valencia; 10.000 a Madrid, 10.000 a Murcia, 5.000 a Palencia, 6.000 a Gerona, 4.000 a Madrid.

f. 1973 y 74. Los premios se dividieron en provinciales y nacionales. De los primeros, otorgados en cada provincia¹³⁹, sólo sabemos que correspondían a dos primeros de 7.000 pts., dos segundos de 5.000, dos terceros de 3.000 y dos de dirección de coros de 4.000. Los nacionales se dividieron en dos categorías:

¹³⁸El mayor número de grupo se establecía en relación a la densidad de población que cada provincia poseía.

¹³⁹Se recomendaba buscar subvenciones en los organismos provinciales, marcas comerciales...

- Primera - Premios de 15.000, 10.000 y 5.000 pts. a las tres mejores colecciones de villancicos inéditos del folklore español
 - Premio de 3.000 pts. al mejor villancico inédito
 - Premio de 3.000 pts. al mejor villancico inédito de carácter culto (preferible a tres voces blancas)
- Segunda - 10.000 pts y 5.000 pts. a las dos provincias que, según su densidad de población presentara mayor número de coros y mejor organización en el concurso.

Resultados:

1973:

- Primera categoría: Málaga, Córdoba, Madrid. *Nana rociera* de Málaga. *¿Qué pasa en Belén?* de Córdoba.
- Segunda categoría: Murcia, Palencia.

1974:

- Primera categoría: Valencia, Málaga, Córdoba. Aexequo para *Jacarilla* de Cuenca y *Alegría, alegría, pastores* de Madrid. *En medio del Silencio* de Sor Magdalena Alvarez (Cuenca).
- Segunda categoría: Murcia, Santander.

g. 1975. Se mantienen los premios provinciales (idéntica cantidad) y nacionales, pero se añade a éstos una tercera categoría de tres premios de 15.000, 10.000 y 5.000 pts. para las Delegaciones de SF o Juventudes de las provincias que hubieran realizado mejor labor de conjunto. En la primera categoría se añade un premio a la mejor dirección coral, de 7.000 pts que se resta de los premios provinciales.

Resultados:

- Primera categoría: 20.000 pts. a Madrid, 15.000 a Alicante, 10.000 a Badajoz. 5.000 pts a *Estando los patores* de Córdoba, 5.000 a *Dulce Señora* de Segovia. Mejor dirección coral a Murcia.
- Segunda categoría: no se guardan resultados
- Tercera categoría: Murcia, Burgos y Málaga.

h. 1976:

- Primera categoría: 20.000 pts. a Toledo, 15.000 a Alicante, 10.000 a Córdoba. 5.000 pts a *Ven aquí pastor* de Jaén. 5.000 pts a la mejor dirección coral a Murcia. Mejor villancico inédito armonizado (5.000 pts.) desierto. Mejores colecciones de creación moderna: 4.000 a Madrid, 2.000 a Segovia.
- Segunda categoría: no se guardan resultados
- Tercera categoría: Valencia, Murcia/Madrid, Santander.

Los villancicos obligados de los que se tiene noticia fueron los siguientes¹⁴⁰:

- 1945 - *Puer natus in Bethlehem* (Gregoriano)
 - *Los pastores que supieron*
- 1946 - *Resonet in Laudibus* (Gregoriano)
 - *Una pandereta suena*
- 1947 - *Adeste fideles*
 - *Villancico de Ronda*
- 1948 - *Puer Natus en Bathlen*
 - *Los Pastorcillos de Belén*
- 1954 - *Gloria in excelsis Deo* (Gregoriano)
 - *Vamos partorcillos* (manchego)
- 1960 - *Tota silescit* (Gregoriano)
 - *En Belén tocan a fuego* (Castilla)
- 1961 - *Pastorcillos ¿qué hora es?* (Jódar, Jaén) (véase lámina 46a)
 - *A bien Serafines* (Pego, Alicante) (véase lámina 46b)
- 1962 - *Puer Nobis Nascitur* (Gregoriano)
 - *Zumba, zúmbale al pandero* (Castilla)
- 1963 - *In Natali Domini* (Gregoriano)
 - *La Virgen es panadera* (Cáceres)

¹⁴⁰En primer lugar situaremos los correspondientes a la categoría A (Margaritas y Luceros, hasta los 14 años), en segundo los correspondientes a la categoría B (Flechas, a partir de 14 años).

- 1964 - *Adeste Fideles* (Gregoriano)
- *Arrojome las Naranjitas*
- 1965 - *Los Patos y los Reyes* (Soria)
- *Oi Betlehem* (Vascongadas)
- 1966 - *A Belén Pastorcicos* (Canarias)
- *Imonos sa pr'Aldea* (Galicia)
- 1969 - *Señor S. Gabriel* (Torredonjimeno, Jaén)
- *S. José era Carpintero*
- 1970 - *A Belén llegar*
- *Esta noche es Nochebuena*
- 1971 - *Fiestas para el Niño Dios*
- *En el nombre de Jesús*
- 1972 - *Alora*
- *Molinillo*
- 1973 - *Coplillas* (Requena, Valencia)
- *Hacia Belén* (Córdoba)
- 1975 - *Villancico de la agüela* (Cofrentes, Valencia)
- *Jacarilla* (Cuenca)

Obsérvense en las gráficas situadas en la lámina 47:

1. Total de provincias participantes en los años de los cuales se guardan referencia
2. Total de coros participantes
3. Total de personas que participaron
4. Número de grupos que participaron por cada provincia en el total de años en que se celebró el concurso
5. Número de componentes que integraron dichos grupos (obsérvese cómo Murcia destaca por sobre los demás)
6. Provincias ganadoras

CATEGORIA "A"

" PASTORCILLOS ¿QUE HORA ES?"

(JÓDAR - JAÉN)

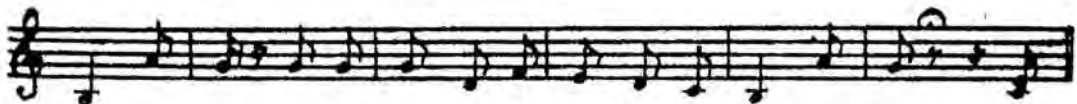
Tranquilo



Pas - tor - ci - llos ¿que ho - ra es? — Pa - re -



- ce quees me-dio di-a la u - na - las dos - las



tres — to-can en - San-ta - Ma-ri — a De-

Movido



-jad las o - ve-jas va - mos a Be - len - que el Ni - ño las guar - de que



las guar - de bien — co - mo Rey del Cie - lo lo he - mos de - do - rar. An -



- tes de las do - ce a Be - len lle - gar. —

Villancico obligado en el Concurso de Coros y Danzas de 1961. Categoría A.

CATEGORÍA "B"**"A BIEN SERAFINES"**

(PEGO-ALICANTE)

A bien se - ra - fi - nes que - ru - bi - nes son an -

A bien se - ra - fi - nes que - ru - bi - nes

-tes de las do - ce al fin sal - va - ción. A - si se lo

son an - tes de las do - ce al fin sal - va - ción. A -

man - dael Pa - dre Ce - les - tial an - tes de las do - ce a

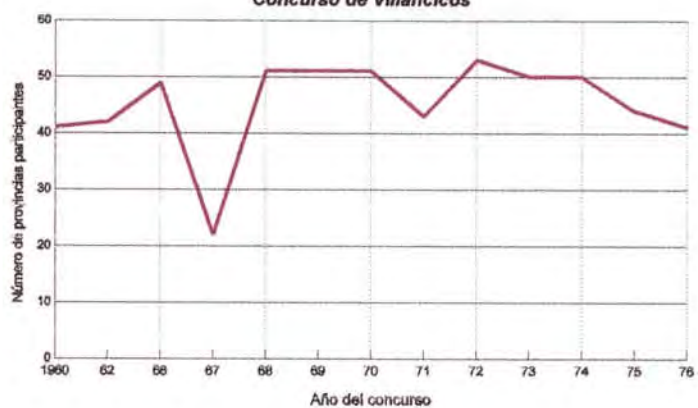
- si se lo man - dael Pa - dre Ce - les - tial an - tes de las

Be - len lle - gad a Be - len lle - gad. —

do - ce a Be - len lle - gad a Be - len lle - gad. —

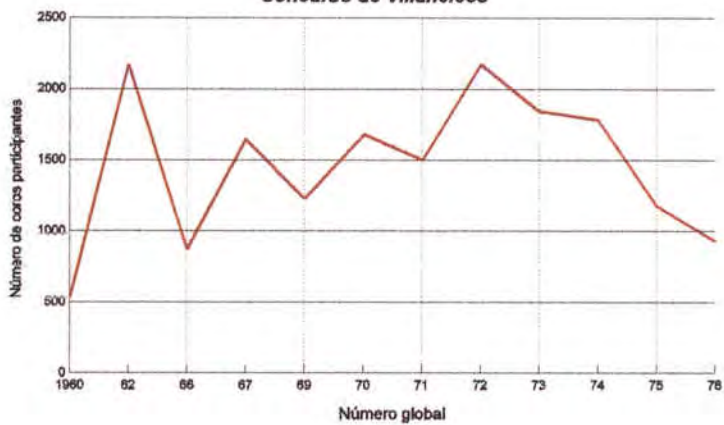
CD

Concurso de Villancicos



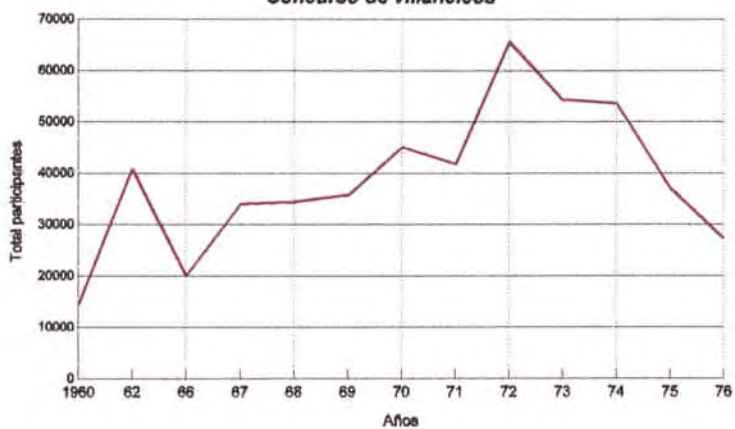
CD

Concurso de Villancicos



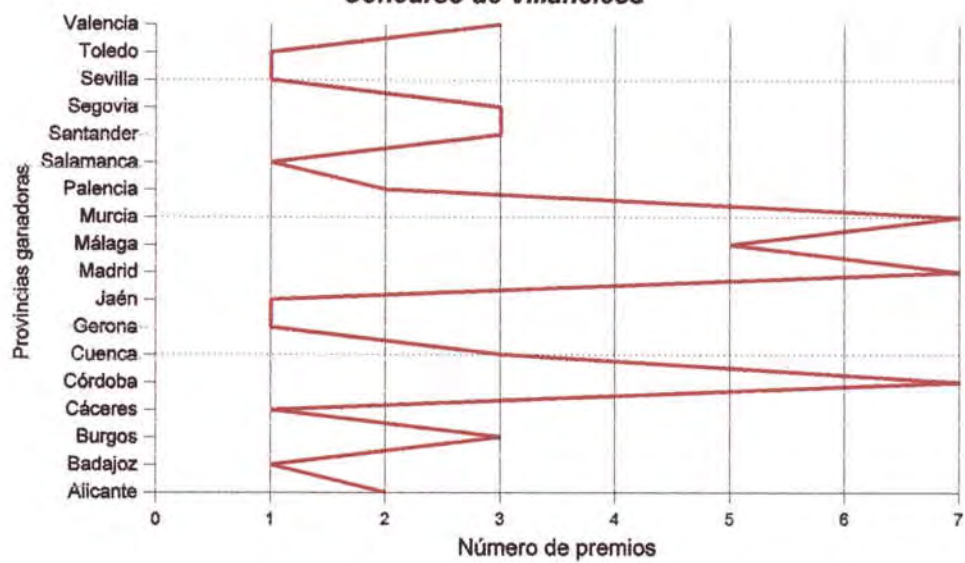
CD

Concurso de villancicos



CD

Concurso de Villancicos



V.5.2.2. Concurso de Armonización de Canciones Populares

Se tiene noticia¹⁴¹ de su realización en 1941. La organización corrió a cargo de la Delegación Nacional de la SF. Las bases fueron las siguientes:

- Su realización correspondía al deseo de contribuir al engrandecimiento del arte musical en *nuestra Patria* por medio del folklore nacional
- Destinado a cualquier músico español
- Consistía en la armonización de seis melodías, que debían presentarse en la Regiduría de Cultura (Almagro, 36) bajo un lema
- Se establecía un premio que consistía en la edición por cuenta de la SF de un cancionero con la seis canciones ganadoras más otras 44 confiadas al autor premiado. Del producto de la venta del cancionero el armonizador recibiría el 25%.
- El ganador fue D. Benito García de la Parra, Catedrático y Secretario del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. La crítica observó que el premio fue merecido por su sencilla pero adecuada armonización.

"La Delegación Nacional de la Sección Femenina de FET y de las JONS ha organizado un concurso de armonización de canciones populares, al que podrán concurrir todos los músicos de España, con el fin de contribuir al engrandecimiento del arte musical en nuestra Patria por medio del folklore nacional.

El citado concurso consistirá en la armonización de seis melodías. Las copias de estas melodías serán facilitadas en la Regiduría de Cultura, Almagro, 36.

Los trabajos se presentarán en la citada Regiduría, en dos sobres lacrados, conteniendo uno las armonizaciones, y en su exterior un lema, y el otro con el mismo lema y en el interior el nombre y la firma del autor. El plazo de entrega finalizará el 30 del próximo mes de septiembre, a las seis de la tarde.

El premio consistirá en la edición por cuenta de la Sección Femenina de un cancionero que contendrá las seis canciones y otras cuarenta y cuatro más, cuya armonización sería confiada al autor premiado. Del producto de la venta de este cancionero percibirá el armonizador un beneficio del 25 por ciento del precio de venta.

Las canciones premiadas serán dadas a conocer en un festival que organizará la Sección Femenina en colaboración con una emisora de radio." (Ritmo. Nº146, año XII, junio 1941)

V.5.2.3. Concursos Nacionales de Piano, Violín y Canto

"Con el fin de estimular en sus aficiones musicales a las afiliadas a SF y SEU, periódicamente se organizarán los concursos nacionales siguientes:

1º. Concurso de piano

2º. Concurso de violín

3º. Concurso de canto." (Normas relacionadas con el Departamento de Música de la Regiduría Central de Cultura. 1954. AGA. Ca.177. G.7 nº1)

¹⁴¹ *Ritmo*. Año XII. nº 146, junio 1941.

Se conservan documentos que mencionan que la convocatoria de los concursos se debía realizar en fecha no inferior a seis meses a partir de su publicación, a través de la Delegada Local. Se debía comunicar su realización a las camaradas que poseían estudios musicales y después a través de Prensa y Propaganda; pero el concurso sólo iba dirigido a afiliadas a FET y de las JONS y del SEU sin reputación concertística, que tuvieran edad comprendida entre 18 y 35 años. Estas jóvenes debían presentar certificado de estudios superiores en Conservatorios, Liceos o Escuelas de Música.

Se señalaba un programa obligado y uno de libre elección y dos pruebas, una provincial y otra nacional (en la que participarían las ganadoras de la anterior).

El jurado en las pruebas provinciales estaría formado por dos técnicos de la provincia y un tercero enviado por la Delegación Nacional y en la Final, por cinco técnicos (uno de ellos representante de la Delegación).

Los gastos corrían de cuenta de las participantes. Los premios se establecerían al convocar cada concurso.

Únicamente se conservan referencias¹⁴² de un concurso de piano realizado en 1949, organizado por la SF, con el siguiente resultado:

1. M^a Luisa Rojo (Madrid)
2. Carmen Portela (Pontevedra)
3. Ana M^a Zatarain (Santander)

V.5.2.4. Certamen Nacional de Dulzaineros

El año 1965 tuvo lugar el I Certamen Nacional de Dulzaineros, patrocinado por la SF y el Ayuntamiento de Palencia (lugar en que se realizó) e incluido en el programa de los Festivales de España del Ministerio de Información y Turismo.

Podían participar en él dulzaineros y tamborileros de toda España, eso sí, ataviados con el traje típico regional de su lugar. Los participantes debían interpretar una partitura obligada y una folklórica, de libre elección.

Los premios se otorgaron en metálico de la siguiente manera:

- 1º. 6000 pts. más trofeo
- 2º. 4000 pts.
- 3º. 2.000 pts.
- 4º. 1.000 pts.
- 5º. 1.000 pts
- Premio de honor. 8.000 pts. más trofeo
- Del 6º al 10º, diplomas de honor.

¹⁴²Ritmo. nº 217, enero 1949.

V.5.2.5. Jornadas de Folklore Gallego

Se guarda relación de las VII Jornadas (lo cual supone que se realizaron otras seis anteriores), concurso folklórico organizado por la SF y la Sociedad Compostelana de Festejos con motivo de las Fiestas de Santiago Apóstol en 1974. Los premios eran los siguientes:

- 1º. 50.000 pts. y Medalla de Oro
- 2º. 35.000 pts. y Medalla de Plata
- 3º. 25.000 pts. y Medalla de Bronce
- 4º. 15.000 pts. y Corbata conmemorativa de las Jornadas
- 5º. 10.000 pts. y Corbata conmemorativa de las Jornadas
- Un premio de 6.000 pts al mejor grupo de Gaitas acompañante
- Un premio de 6.000 pts a la mejor pareja de baile de los grupos que participen.

V.5.2.6. Festival Nacional de la Canción de Primavera

En 1971 se realizó el VII Festival Nacional de la Canción de Primavera, ello hace suponer (al igual que sucedía en el caso anterior) la existencia de seis ediciones anteriores del Festival. La prueba iba dirigida únicamente a coros. No consta el lugar de realización ni la fecha exacta, pero sí los premios otorgados:

- 1º. 40.000 pts. y Amapola de Oro
- 2º. 25.000 pts. y Amapola de Plata
- 3º. 15.000 pts y Amapola de Bronce

V.5.2.7. Festival Español de la Canción Popular

En 1968 se realizó el I Festival Español de la Canción Popular, en la VII Feria Internacional del Campo. Fue patrocinado por la SF, la Obra Sindical de ED y la Jefatura del Servicio Nacional.

Destinado a solistas, agrupaciones, coros o conjuntos folklórico-musicales y con él se pretendía contribuir al desarrollo de los valores de todo orden que animaban a la canción popular española, de la cual se decía que era el cauce de expresión del sentimiento del pueblo y del campo.

Se celebró por provincias (en sus capitales) entre el 15 y el 30 de mayo y se ejecutaron canciones populares "*de notorio arraigo*" (Bases del I Festival español de la Canción popular. AGA. Ca.104. G.7 nº1) en cada lugar. El instrumental y la indumentaria debían ser los usuales de la provincia "*dentro de la más estricta fidelidad a los usos y costumbre de la tradición popular*" (Ibidem).

Un Jurado calificador provincial debía elegir la "más bella" canción popular de la provincia, entre aquellas que fueran presentadas:

"Serán motivos fundamentales de puntuación la belleza, la autenticidad, la expresividad y la gracia de las canciones, y secundarios, los puramente interpretativos, de montaje o coreográficos." (Ibidem)

Cada ganador provincial representaría a su provincia en la VII Feria Internacional del Campo (celebrada en junio). Entre ellos se escogerían las cinco canciones populares más bellas de España.

Los premios eran los siguientes:

a. Cinco premios a las canciones populares más bellas: 100.000 pts, 75.000, 50.000, 25.000, 10.000.

b. Un premio de interpretación de 50.000 pts.

Los seleccionados tenían cubiertos los gastos de viaje y estancia en Madrid.

V.5.2.8. Concurso de Rondallas (véase lámina 48)

En 1950 se menciona¹⁴³ la celebración de un concurso de rondallas, dirigido a grupos formados por camaradas de SF, en las categorías de Escolares, Aprendices, Juventudes de SF y Sindicadas. Se realizaba para comprobar la preparación y calidad artística de los grupos que existían y lo organizaba la Regiduría Provincial de Cultura.

Debían interpretarse dos obras de libre elección y una obligada desde el Departamento de Música de SF.

Un jurado nacional (formado por técnicos provinciales o enviados por la Delegación) que se desplazaría por provincias, realizaría una selección según dos clasificaciones: grupos de SF y Sindicadas, grupos de Juventudes de SF. Los grupos finalistas participarían en una prueba final a celebrar en Madrid.

V.5.2.9. Concurso-Festival de Música Instrumental Folklórica

En julio de 1962 se menciona la realización del primer concurso de este tipo, con vistas a dedicar especial atención a los instrumentos tradicionales y a la música original interpretada con ellos:

"Fatales indicios surgen de como por efecto de los influjos (día a día más absorbentes) de la cultura ciudadana sobre los ambientes rurales y aldeanos, por doquier comienza a postergarse o darse de lado a los típicos músicos populares, augurándonos con ello su acabamiento y desaparición en un futuro más o menos próximo. La SF acude solícita a remediar en lo posible un tan funesto mal abriendo el presente Concurso de Música Instrumental Folklórica de España mediante el cual, y con los que sucesivamente organice, en espera de promover la iniciación de un

¹⁴³Documento manuscrito sin identificar, AGA. Ca. 129, G.7 nº1.



A.G.A.

Rondalla de Palma de Mallorca



U.C.E.

Rondalla típica canaria.



U.C.E.

Rondalla aragonesa

renacimiento o nuevo impulso de esta tan importante cuanto amable y simpática usanza de la tradición folklórica española, con que asegurar, o prolongar, al menos, su perdurabilidad." (Primer concurso festival de Música instrumental folklórica Documento mecanografiado. AGA. Ca.103. G.7 nº1)

El concurso no limitaba tipo, edad o profesionalidad de los músicos, siempre ataviados con el traje típico del pueblo o provincia de procedencia. Presentaba una fase provincial de carácter eliminatorio, y una final a la cual concurrían los ganadores de la anterior (con todos los gastos pagados por SF).

Debían interpretarse (en todas las fases) tres piezas o tocatas de libre elección, distintas y de duración no superior a dos minutos y medio. Se sobreentendía que las piezas eran pertenecientes al repertorio folklórico "auténtico": tocatas de bailes, de costumbres, de ceremonias, pastoriles...

El jurado se formaría con especialistas y conocedores del folklore español, "en su cometido pondrá la atención, de modo especial, en la perfección y buen estilo con que los concursantes tañan los instrumentos que manejan así como en el valor e interés folklóricos de las piezas que ejecutan." (Ibidem)

Los premios otorgados serían tres, no consta la dotación de cada uno de ellos.

V.6. Audiovisuales

Aparte de las actuaciones *in situ* realizadas por toda España o el extranjero, CD hicieron uso de diferentes medios audiovisuales. Nos queda constancia de su participación en¹⁴⁴:

1. Noticiarios Documentales (NO-DO) y ediciones especiales del mismo
2. Documentales
3. Películas de ficción
4. Televisión: reportajes, actuaciones en directo, concursos con participación de CD
5. Radio.

V.6.1. Noticiarios Documentales (NO-DO) y ediciones especiales del mismo.

Se conservan noticias de la intervención de CD de SF en los siguientes NO-DO¹⁴⁵:

a. Para divulgación:

- *Industria, Arte, Belleza y Danza* (1954). No-Do en color núm. 2. Contiene entre otros detalles un fandango ejecutado por un grupo de danzas de SF que no se especifica.
- *Temas salmantinos* (1954). No-Do en color núm. 5. Contiene entre otros detalles danzas en el pueblo de Alberca y el baile de las cintas y el de la rosca de Salamanca.
- *Danzas españolas* (1955). 11 minutos 18 segundos. Versión española. Bailes populares en Cataluña, Aragón, Valencia, Extremadura y otras regiones.
- *Música y Danza* (1959). 10 minutos 35 segundos. Versión española y portuguesa. Demostración Sindical de Música y Danza en el estadio Bernabéu, con actuaciones de diversos grupos representativos de las regiones y provincias españolas.
- *Música y Danza* (1960). 20 minutos. Versión española. Demostración Sindical de Música y Danza en el estadio Bernabéu, con actuaciones de diversos grupos representativos de las regiones y provincias españolas.
- *En el Estadio Barcelonés* (1960). 10 minutos 17 segundos. Versión española. Demostración sindical deportiva en Barcelona.
- *Danzas y melodías* (1961). 10 minutos 1 segundo. Versión española y portuguesa. Música y baile popular en diversas zonas españolas.
- *Olimpiada* (1962). 20 minutos. Versión española. Demostración sindical deportiva en primero de mayo de 1962.
- *La Feria en un día* (1962). 10 minutos. Versión española. IV Feria Internacional del Campo.

¹⁴⁴La catalogación ha sido realizada a partir de los catálogos originales de NO-DO, datos procedentes de los P.I.C. e información facilitada por Alfonso del Amo, de Filmoteca Española.

¹⁴⁵El primer Noticiario de Falange fue rodado el 17 de noviembre de 1935 y recogía un discurso de José Antonio ante el Consejo Nacional. El NO-DO llegó con el nº 356 del Boletín Oficial del Estado, de 22 diciembre 1942: "*Creada la entidad de carácter oficial Noticiarios y Documentales Cinematográficos "NO-DO", dependiente de esta Vicesecretaría [de Educación Popular], que editará y explotará, con carácter exclusivo, el Noticiario Cinematográfico Español, cuyo primer número aparecerá en los primeros días del próximo mes de enero, y siendo este organismo el único que en el futuro podrá llevar a cabo el intercambio de noticias cinematográficas con el Extranjero (...)*".

- *Al aire libre* (1963). 10 minutos 34 segundos. Versión española. Versa sobre la VI demostración sindical en el estadio Santiago Bernabeu de Madrid.

b. Rodados con grupos que tomaron parte en los Concursos Nacionales y cuya finalidad era el estudio de los bailes regionales españoles desde los puntos de vista de la etnografía y el folklore¹⁴⁶:

- *Danzas de España, núm. 1* (1956). 10 minutos. Sólo música, sin comentarios. Contiene: *Se curte y se llargue* de Ibiza, *Tango tinereño* y *Danza de la isla de Hierro* de Tenerife, *Fandango de los segadores* de Málaga (véase lámina 49).

- *Danzas de España, núm. 2* (1956). 10 minutos. Sólo música, sin comentarios. Contiene: *Bailina maragata* de Astorga (León), *El zángano* de Valladolid.

- *Danzas de España, núm. 3* (1956). 10 minutos. Sólo música, sin comentarios. Contiene: *Jota manchega* y *Seguidillas meloneras* de Ciudad Real, *La Melitona* y *El ramillete* de Segovia.

- *Danzas de España, núm. 4* (1959). 10 minutos. Sólo música, sin comentarios. Contiene: *La bandera*, *Seguidillas*, *Jota enlazada*, *Jota del Candil* de Mihuel Esteban (Toledo), *Jotas y seguidillas manchegas* de Madrideojos (Toledo), *Baile de tres* de Argamasilla (Ciudad Real).

- *Danzas de España, núm. 5* (1959). 10 minutos. Sólo música, sin comentarios. Contiene: *Sones de Montehermoso* de Cáceres, *El Paspallón* y *Danza típica de las fiestas de Villarreal* de Olivenza (Badajoz), *Bolero de San Pere* y *Jota Garrida* de Palma de Mallorca.

- *Danzas de España, núm. 6* (1959). 10 minutos. Sólo música, sin comentarios. Contiene: *Bolero de Algodre* de Zamora, *El ensayo de Sobrado de los Monjes* de La Coruña, *Follas*, *Seguidillas*, *Saltones*, *Fanganillo*, *Santo Domingo*, *Tajaraste* de Tenerife.

- *Danzas de España, núm. 7* (1959). 10 minutos. Sólo música, sin comentarios. Contiene: *Romería de Santa Agueda* de Baracaldo (Vizcaya), *Seguidillas* y *Fandangos de Héscar* de Granada, *La tórtola* de Huelva.

- *Danzas de España, núm. 8* (1959). 10 minutos. Sólo música, sin comentarios. Contiene: *Romería vasca* de San Sebastián, *Txum-txum de Uztarroz del Roncal* de Pamplona, *Danza de Ochagavía* y *Pañuelo, paloteo y kalgira* de Ochagavía (Navarra).

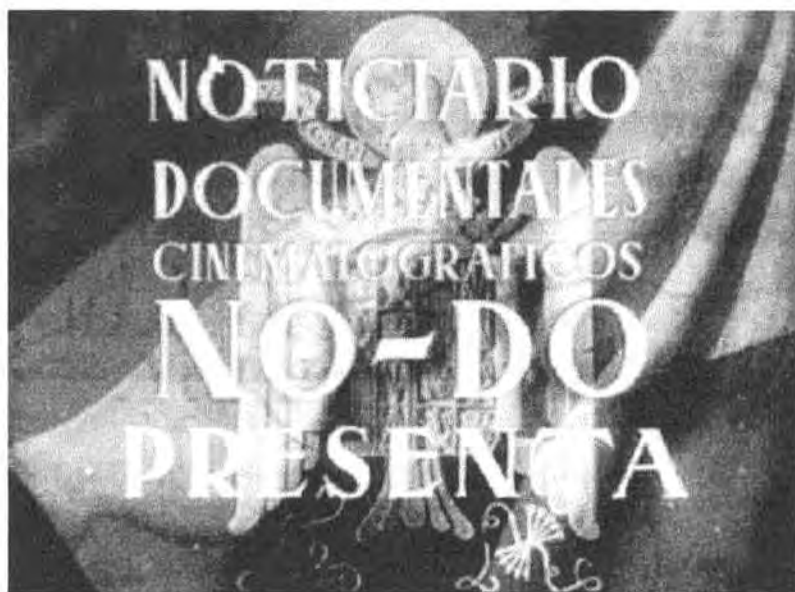
- *Danzas de España, núm. 9* (1959). 10 minutos. Sólo música, sin comentarios. Contiene: *Baila de Ibio* de Santander, *Jota de Cieza* de Cieza (Murcia), *Danza de Castelldeesoll* de Gerona.

- *Danzas de España, núm. 10* (1961). 10 minutos. Sólo música, sin comentarios. Contiene: *Seguidillas rondeñas* de Las Herencias (Toledo), *Jota de la vendimia* de Ciudad Real.

- *Danzas de España, núm. 11* (1961). 10 minutos. Sólo música, sin comentarios. Contiene: *El Pereantón* de Cáceres, *Mateixa de Benisalén* de Palma de Mallorca, *Isa* de Santa Cruz de Tenerife.

¹⁴⁶ Hemos respetado la grafía utilizada en los catálogos de Filmoteca; los errores en la escritura de los títulos catalanes corresponden al original consultado.

- *Danzas de España, núm. 12* (1961). 10 minutos. Sólo música, sin comentarios. Contiene: *Corri-corri* de Oviedo, *Vaqueiras* y *El Pericote* de Gijón (Asturias).
- *Danzas de España, núm. 13* (1961). 10 minutos. Sólo música, sin comentarios. Contiene: *Danza de Santa María de Tora* de La Coruña, *Paleos* de Villanueva del Conde (Salamanca), *Saltao, corrido y brincao* de Peñaparda (Salamanca).
- *Danzas de España, núm. 14* (1961). 10 minutos. Sólo música, sin comentarios. Contiene: *El ramo* de Fermoselle (Zamora), *Danza de Valcarlos* y *Ustaidantza* de Pamplona, *Espata-dantza del Santísimo* de San Sebastián.
- *Danzas de España, núm. 15* (1961). 10 minutos. Sólo música, sin comentarios. Contiene: *Danza florida de arcos* de Santander, *Danza de Isso* de Isso (Albacete), *Parranda de la tía María Carrillo* y *Lorquina de tres* de Lorca (Murcia).
- *Danzas de España, núm. 16* (1961). 10 minutos. Sólo música, sin comentarios. Contiene: *Jota repetida* de Teruel, *Danza de Todalella* y *Les camaraes* de Vinaroz (Castellón), *Danza guerrera de Tolodella* de Castellón.
- *Danzas de España, núm. 17* (1963). 10 minutos. Sólo música, sin comentarios. Contiene: *Villanada de Ibi* de Ibi (Alicante), *La Sandinga* de Jijona (Alicante), *Fandango de Onil* de Onil (Alicante).
- *Danzas de España, núm. 18* (1963). 10 minutos. Sólo música, sin comentarios. Contiene: *El triángulo*, *El candil*, *Fandango* y *La uva* de Badajoz.
- *Danzas de España, núm. 19* (1963). 10 minutos. Sólo música, sin comentarios. Contiene: *Jota fogueada*, *L'hereu Riera* y *La moxiganga* de Sitges (Barcelona), *Balle Cerdá* de Blanes (Gerona).
- *Danzas de España, núm. 20* (1963). 10 minutos. Sólo música, sin comentarios. Contiene: *El charro y jota* de Mayalde (Zamora), *La piña* de Segovia, *Danzantes y pecados* de Camuñas (Toledo), *Muñeira mariñana* de La Coruña.
- *Danzas de España, núm. 21* (1963). 10 minutos. Sólo música, sin comentarios. Contiene: *Ligero asturiano* y *El pericote* de Gijón (Asturias), *Rioja Alta* de Logroño, *Txum-txum* de Pamplona.
- *Danzas de España, núm. 22* (1963). 10 minutos. Sólo música, sin comentarios. Contiene: *El tambor* de Hermigua (La Gomera, Canarias), *Santo Domingo*, *Tanganillo* y *Tajaraste* de Santa Cruz de Tenerife, *Jotilla de Villanueva* de Villanueva de Córdoba, *Verdiales veleños* de Vélez (Málaga).
- *Danzas de España, núm. 23* (1963). 10 minutos. Sólo música, sin comentarios. Contiene: *Jota de San Lorenzo* y *Jota de Guara* de Huesca, *Bolero* y *seguidillas de Carlet* y *Jota del Dotce* de Valencia.
- *Danzas de España, núm. 24* (1963). 10 minutos. Sólo música, sin comentarios. Contiene: *El robao*, *Seguidillas de La Puebla* y *La reja* de Granada.
- *Danzas de España, núm. 25* (1963). 10 minutos. Sólo música, sin comentarios. Contiene: *Muñeira de Xulacasa*, *Danza d'as zocas* y *Pandeirada* de Santiago de Compostela.
- *Danzas de España, núm. 26* (1965). Contiene: *Fandangos* de Huelva, *Sevillanas*.
- *Danzas de España, núm. 27* (1966). Contiene: *La Corona de Aragón*, *Bolero de Caspe* y *Jota de Calanda* de Zaragoza.
- *Danzas de España, núm. 28* (1966). Contiene: *Jota picada* de Zaragoza, *El Espantallo* y *Muñeira de Cangas* de La Coruña.



Primera cabecera del NO-DO



Danzas de España nº 1

- *Danzas de España*, núm. 29 (1966). Contiene: *Romance del conde Lara*, *El cuevanuco* y *Jota montañesa* de Santander.
- *Danzas de España*, núm. 30 (1972). Contiene: *Jota del lugar nuevo* de Argamasilla de Alba (Ciudad Real), *Bolero de Carlet* y *El velatori* de Valencia.
- *Danzas de España*, núm. 31 (1972). Contiene: *Jota peñarandina* y *Milano* de Burgos, *Fandango de Yecla* de Murcia, *El ramo* de Fermoselle (Zamora).
- *Danzas de España*, núm. 32 (1972). Contiene: *Bolero* de Pozoantiguo (Zamora), *San Miguel de Arretxinaga* de Bilbao, *Fandango de Tolox* de Tolox (Málaga).
- *Danzas de España*, núm. 33 (1972). Contiene: *Fandango de Navarredonda* y *Seguidillas antiguas* de Madrid, *Sandinga de Jijona* de Jijona (Alicante), *Villanera de Ibi* de Ibi (Alicante).
- *Danzas de España*, núm. 34 (1972). Contiene: *Jota de la Siberia* de Badajoz, *Fandango de la Sierra* de Albacete, *La Ronda* de Salamanca.
- *Danzas de España*, núm. 35 (1972). Contiene: *Jota de Pontedo* de León, *Dansades de Bot* de Sitges (Barcelona), *Jota Tortosina* de Tortosa (Tarragona).
- *Danzas de España*, núm. 36 (1972). Contiene: *Polka de pacotín* de Ingenio (Las Palmas), *Malagueñas e Isa* de Tenerife, *Copeo Matancer* de Son Servera (Palma de Mallorca), *El zángano de Motril* (Granada).
- *Danzas de España*, núm. 37 (1972). Contiene: *Jota de Andorra* y *Jota repetida* de Teruel, *Jota de Hecho* de Huesca, *La boda* de Alora (Málaga).
- *Danzas de España*, núm. 38 (1972). Contiene: *Verdiales veleños* de Vélez (Málaga), *Fandango de Villanueva de Algaidas* de Villanueva de Algaidas (Málaga), *Flamenquerías* de Sevilla.
- *Danzas de España*, núm. 39 (1972). Contiene: *Jota serrana de Pozoblanco* de Pozoblanco (Córdoba), *Eskalopin-Dantza* de Pamplona, *Danza palo del avellano* de Moreda (Oviedo).
- *Danzas de España*, núm. 40 (1972). Contiene: *Jota de Pena* (Burgos), *Muñeira pandeirada de coraza* de Vivero (Lugo), *Panderetada* de Redondela (Pontevedra).
- *Danzas de España*, núm. 41 (1972). Contiene: *Jota de Alcolea* de Ciudad Real, *Jota de la Huerta* de Cehegin (Murcia), *Fandango robao* de Iruela de Jaén.
- *Danzas de España*, núm. 42 (1972). Contiene: *Tanguillo vartocao* de Mijas (Málaga), *Jota* de Carbajales (Zamora), *Muñeira de pisadoira* de La Coruña.
- *Danzas de España*, núm. 43 (1972). Contiene: *El regodixo* de Boal (Oviedo), *Malagueña* y *El Raiguero* de Totana de Murcia, *Fandango de Competa* de Competa (Málaga).
- *Danzas de España*, núm. 44 (1972). Contiene: *Malagueña serrana* de Siles (Jaén), *Sa curta sa llarga* de Ibiza, *Veratas* de Lanzahita (Ávila).
- *Danzas de España*, núm. 45 (1972). Contiene: *Oassada del cuarto pons* de Sitges (Barcelona), *Jota típica* y *Jota maderera* de Buenache de Alarcón (Cuenca).
- *Danzas de España*, núm. 46 (1972). Contiene: *Danza del ángel* de Molina de Aragón (Guadalajara), *El tres puntiau* de Viello de Sobrarbe de Ainsa (Huesca), *Torrás manchegas* de Villarrobledo (Albacete).
- *Danzas de España*, núm. 47 (1972). Contiene: *Cascabelada*, *La bailada* y *Las ovejotas* de Burgos, *Paloteo* de Cisberos de Cisneros (Palencia), *La moixiganga* de Barcelona.

- *Danzas de España*, núm. 48 (1972). Contiene: *Las barras de San Vicente* de Logroño, *Mambrú Jaramago* de Montehermoso (Cáceres), *La pimienta y los laureles* de Cepedosa de Tormes (Salamanca).
- *Danzas de España*, núm. 49 (1972). Contiene: *Picayos de Santa Eulalia* de Mataporquera (Santander), *Romance del Conde de Lara* de Santander, *Fandango de La Coruña*.
- *Danzas de España*, núm. 50 (1972). Contiene: *Pandeiro de Vigo*, *Les camaraes y Jotilla* de Vinaroz (Castellón), *Jota Lorquina* de Lorca (Murcia).
- *Danzas de España*, núm. 51 (1972). Contiene: *Jota de Cieza* de Cieza (Murcia), *Tirana de zarandillo* de Madrid, *Santo Domingo*, *Tanguillo y Tajaraste* de Tenerife.
- *Danzas de España*, núm. 52 (1972). Contiene: *La jota del aire* de Cadalso de los Vidrios (Madrid), *La uva* de Olivenza (Badajoz), *Danza prima* de Mieres (Asturias).
- *Danzas de España*, núm. 53 (1972). Contiene: *Parado de Valldemosa* de Palma de Mallorca, *Bolero antiguo de Tauste* de Tauste (Zaragoza), *Fandango de siega* de Málaga.
- *Danzas de España*, núm. 54 (1976). Contiene: *Torrás manchegas a la Virgen de la Caridad* de Villarrobledo (Albacete), *Seguidillas y Fandango* de Caniles (Granada), *Jota de la garrucha* de Villablino (León), *Jota de Pernía* de Arbejal (Palencia).
- *Danzas de España*, núm. 55 (1976). Contiene: *Moixiganga de Valls* de Villanueva y Geltrú (Barcelona), *Baile del rey Nabucodonosor* de Corporales (León).
- *Danzas de España*, núm. 56 (1976). Contiene: *Farruca* de Almería, *Remos sin lanchiñas* de Vivero (Lugo), *Mateixas y copeos* de Son Servera (Palma de Mallorca), *Jota manchega*, *Seguidillas* de Villafranca de los Caballeros (Toledo).
- *Danzas de España*, núm. 57 (1976). Contiene: *Marcheneras* de Dos Hermanas (Sevilla), *Danza de la flor de la Mansilla* de Logroño.
- *Danzas de España*, núm. 58 (1976). Contiene: *Jota moixentina* de Mogente (Valencia), *Jota y Seguidilla* de Castellón.
- *Danzas de España*, núm. 59 (1976). Contiene: *Trespuntiau* de Ainsa (Huesca), *Fandango Puerta de Segura* de Jaén, *Jotas Arin, Arin y Fandango*, *Arispeko* de Baracaldo (Bilbao), *Carbalesa* de Redondela (Pontevedra).
- *Danzas de España*, núm. 60 (1976). Contiene: *Fandango de las ánimas* de Puebla de Don Fadrique (Granada), *La villanera* de Ibi (Alicante), *Las jotillas y Les camaraes* de Vinaroz (Castellón).
- *Danzas de España*, núm. 61 (1976). Contiene: *Jota pastoril* de Manzanares (Ciudad Real), *Parrandas del consejero* de Lorca (Murcia), *Vall del Vano y Ram de Gracia* (Barcelona).
- *Danzas de España*, núm. 62 (1976). Contiene: *Triángulo de Fuengirolá* de Fuengirola (Málaga), *Malagueñas de Pedro Andrés* de Nerpio (Albacete), *Malagueñas y Seguidillas* de Almaciles (Granada).
- *Danzas de España*, núm. 63 (1976). Contiene: *Els tornechants* de Algemesi (Valencia), *Danza de pecados* de Camuñas (Toledo).
- *Danzas de España*, núm. 64 (1976). Contiene: *El gallos*, *La portuguesa* y *El soldado* de Cuevas de Velasco (Cuenca).
- *Danzas de España*, núm. 65 (1976). Contiene: *Jota y Seguidillas de Navas del Rey* de Navas del Rey (Madrid), *Fandango* de Granada, *Farruca* de Almería, *Xuencos* de Orense.

- *Danzas de España*, núm. 66 (1976). Contiene: *Malagueña y Conde de Cabra* de Tenerife, *La cinta de Benavente* (Zamora), *Jota y rondeña* de Madridejos (Toledo).
- *Danzas de España*, núm. 67 (1976). Contiene: *Caracoles* de Sevilla, *Garlandes* de Gerona, *Isa* de Agüimes (Las Palmas).
- *Danzas de España*, núm. 68 (1976). Contiene: *Pericón* de Agüimes (Las Palmas), *Jota de Chatún* y *Jota de tres* de Segovia, *La Siberia* de Badajoz.
- *Danzas de España*, núm. 69 (1976). Contiene: *Bolero de Alcudia de Carlet* de Alcudia de Carlet (Valencia), *Jota de Jijona* (Alicante), *La Cruz* de Salamanca.
- *Danzas de España*, núm. 70 (1976). Contiene: *La gitanilla de Andorra* de Zaragoza, *Fandango de Montes y Santi Petri* de Málaga, *Jota de Villena* de Villena (Alicante).
- *Danzas de España*, núm. 71 (1976). Contiene: *Fandango de Competa* de Competa (Málaga), *Jota de Bañeres* de Alicante, *Malagueña de la tía Carmen* de Murcia.
- *Danzas de España*, núm. 72 (1976). Contiene: *El Vito* de Córdoba, *Jota del Cerandeo* de Cáceres, *Fandango de Murtas* de Granada.
- *Danzas de España*, núm. 73 (1976). Contiene: *Fandango manchego* de Ciudad Real, *Jota y Seguidillas de Colmenar de Oreja* de Madrid, *Bolero de tres* de Madrid.
- *Danzas de España*, núm. 74 (1976). Contiene: *Danza de Bergantiños* de La Coruña, *Ball de Cantirs* de Sitges, *El casorio* de Castuera (Badajoz).
- *Danzas de España*, núm. 75 (1976). Contiene: *Jota del campo* de Cieza (Murcia), *Mateixa de Benisalem* de Palma de Mallorca, *Bolero y Seguidillas de la Pradera* de Madrid.

Ediciones especiales:

- *Coros y Danzas de España* (s.f. anterior a 1953). Imágenes núm. 129¹⁴⁷. En honor de la Excm. Sra. Doña María Eva Duarte de Perón. Contiene entre otros detalles jotas y seguidillas de Valencia, zortzicos de Guipúzcoa, *La Danza de la Virgen* de Belinchón (Cuenca), danzas canarias y *La Virgen blanca* de la Rioja.
- *Al pie de Sierra Nevada* (s.f. anterior a 1953). Imágenes núm. 130. En honor de la Excm. Sra. Doña María Eva Duarte de Perón. Contiene entre otros detalles una exhibición de bailes andaluces.
- *Luz y arte en Barcelona* (s.f. anterior a 1953). Imágenes núm. 131. Contiene entre otros detalles, danzas populares: *La Moixiganga* y *L'Espolsada*.
- *Costumbres españolas* (s.f. anterior a 1953). Imágenes núm. 166. Contiene entre otros detalles danza pacífica y jota viva y alborotada de Castilla; el baile del rondón de Castilla; danza con influencias palatinas de Valencia.
- *Por tierras de León* (s.f. anterior a 1953). Imágenes núm. 217. Contiene entre otros detalles bailes de la más remota antigüedad de León.

- *La Feria del Campo* (s.f. anterior a 1953). Imágenes núm. 284. Contiene entre otros detalles danzas y canciones extremeñas.
- *Por tierras de Aragón* (s.f. anterior a 1953). Imágenes núm. 326. Contiene entre otros detalles jotas de Aragón.
- *Folklore Internacional* (1951). Imágenes núm. 392. Contiene actuaciones de grupos de CD de Mallorca, León, Andorra, Braga, Cannes, Polonia e Ibiza (vencedor del Festival de Mallorca).
- *En la Feria del Campo* (1953). Imágenes núm. 441. Contiene entre otros detalles jotas de Aragón y Danzas de Navarra y el Festival Mundial de grupos folklóricos.
- *Del bullicio a la danza* (s.f. anterior a 1953). Imágenes núm. 447. Contiene entre otros detalles cantos y bailes de Pamplona y el Festival mundial de grupos folklóricos.
- *Bajo el sol del Mediterráneo* (s.f. anterior a 1953). Edición especial dedicada a las islas Baleares. Contienen entre otros detalles danzas populares de las Islas.
- *Gentes del campo* (s.f. anterior a 1953). Edición especial. Contiene entre otros detalles baile del fandango en El Alentejo.
- *El mundo del baile* (s.f. anterior a 1953). Edición especial. Concurso internacional de folklore en Palma de Mallorca.
- *Danzas españolas* (1954). Imágenes 554. Contiene entre otros detalles *Ball de Majorales* de Jijona, jotas levantinas, bailes extremeños, muñeira.
- *Fiestas de la Merced* (1955). Imágenes num. 562. Contiene entre otros detalles elementos folklóricos y populares y bailes típicos de Barcelona.
- *Fiestas en Tenerife* (1956). Imágenes num. 597. Contiene entre otros detalles bailes típicos.
- *Folklore navideño* (1956). Imágenes num. 624. Contiene entre otros detalles el sevillano baile de los pastores, danzan los pastores, villancicos y danzas de Nochebuena.
- *Ferías y Fiestas* (1957). Imágenes num. 666. Contiene entre otros detalles *La Cantamora*, *la Rueda* y *Jota de Roa de Duero* y el *Baile de las espadas* de Salamanca.
- *Fiestas Falleras* (1958). Imágenes num. 689. Contiene entre otros detalles folklore regional valenciano.
- *Festejos de primavera* (1958). Imágenes num. 691. Contiene entre otros detalles la participación de CD en el Festival de San Remo.
- *Cátedras ambulantes* (1958). Imágenes num. 698. Contiene entre otros detalles la conservación del folklore por CD.
- *Folklore hispanoamericano* (1958). Imágenes 703. Contiene entre otros detalles actuación del grupo de CD de Cáceres.
- *Veinte años de paz* (1959). EE.02. Contiene entre otros detalles la embajada artística de CD
- *Albergues de verano* (1961). Imágenes 864. Contiene entre otros detalles danzas infantiles.
- *Homenaje a Lope de Vega* (1962). Imágenes 904. Contiene entre otros detalles músicas y danzas regionales en el Santiago Bernabeu ante el Jefe del Estado y el Gobierno en pleno, en honor a Lope de Vega.

- *En el Castillo de la Mota* (1962). Imágenes 906. Contiene entre otros detalles intercambio de folklore y el museo del traje regional.
- *Las Botargas* (1965). Imágenes 1050. Contiene entre otros detalles danzas de Guadalajara.
- *Fiestas en la Somosierra* (1966). Imágenes 1100. Contiene entre otros detalles danzas callejeras de Majalrayo, trenzas y bailes tradicionales.
- *Danzas de España montadas por regiones*. Es una serie de cinco cortometrajes sobre bailes de la SF, sin títulos de crédito. En una de las latas se encontró una nota que mencionaba que los bailes se montaron después de seleccionar algunos de la serie *Danzas de España* con el fin de ser exhibidos en la región correspondiente:
 - nº1. Santander: *Romance del conde Lara*, *El cuevanuco*, *Jota montañesa*, *Baile de Ibio*, *Danza florida de Arcos*.
 - nº2. Albacete: *Danza de Isso*, *Fandango de la sierra*.
 - nº3. La Coruña: *Danza de Santa María de Toras*, *Ensayo de Sobrado de los Monjes*, *Muñeira mariñana*.
 - nº4. La Coruña: *El Espantallo*, *Muñeira de Cangas*.
 - nº5. Asturias: *Corri-Corri*, *Vaqueiras*, *El Pericote*, *Ligero asturiano*.
- *Danzas de España especialmente montadas*. Serie de once rollos (falta el nº5) sobre bailes de SF, sin títulos de crédito. Una nota hallada en una de las latas menciona que se hicieron por encargo de SF especificando el lugar que debía aparecer:
 - nº1. *Isa de Tenerife*, *Bolero de Algodre de Zamora*, *Fandango de los segadores de Málaga*, *La Melitona* y *El ramillete de Segovia*.
 - nº2. *El Pericote de Gijón*, *Espata-Danza del Santísimo de San Sebastián*, *La Sandinga de Jijona (Alicante)*, *Jota de la Vendimia de Ciudad Real*.
 - nº3. *Baile de Ibio de Santander*, *La uva de Badajoz*, *La Moixiganga de Sitges*, *Sateado, corrido brincao de Peñaparda (Salamanca)*.
 - nº4. *Ustaidanza de Pamplona*, *Seguidillas de la Puebla de Granada*, *La reja de Granada*, *Danzantes y pecados de Camuñas (Toledo)*, *Corri-Corri de Oviedo*.
 - nº6. *Sones de Montehermoso de Cáceres*, *El zángano de Valladolid*, *Mateixa de Benisalem de Palma de Mallorca*, *Se curte y se llarge de Ibiza*, *L'Hereu Riera de Sitges*.
 - nº7. *Danza de Valcarlos de Pamplona*, *Parranda de la tía María Carrillo de Lorca (Murcia)*, *Lorquina de tres de Lorca (Murcia)*, *Jota repetida de Teruel*.
 - nº8. *Danza de Valcarlos de Pamplona*, *Jota repetida de Teruel*, *Bolero de Algodre de Zamora*, *La moixiganga de Sitges*.
 - nº9. *Muñeira Mariñana de La Coruña*, *El robo de Granada*, *La uva de Badajoz*.
 - nº10. *Fandango de los segadores de Málaga*, *Baile de Ibio de Santander*, *El zángano de Valladolid*, *Bolero y seguidillas de Carlet de Valencia*.
 - nº11. *Danza de Santa María de Toras de La Coruña*, *Mateixa de Benisalem de Palma de Mallorca*, *Isa de Tenerife*, *Jota repetida de Teruel*.

V.6.2. Documentales

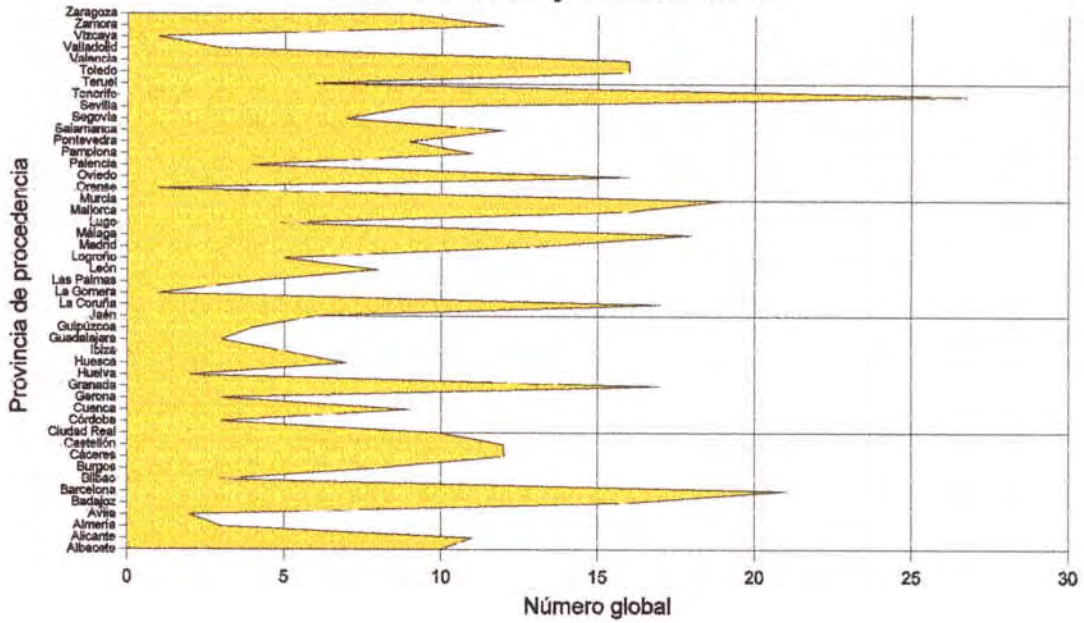
- *Primavera sevillana* (s.f. anterior a 1953). Documental. Contiene entre otros detalles sevillanas de Sevilla.
- *La Isla de La Palma* (s.f. anterior a 1953). Documental. Contiene entre otros detalles la Isa canaria.
- *Elogio a Mallorca* (s.f. anterior a 1953). Documental. Contiene entre otros detalles cantos y bailes de Mallorca.
- *En Sevilla hay una Feria* (s.f. anterior a 1953). Documental en color. Contiene entre otros detalles sevillanas de Sevilla.
- *Ronda y Pedro Romero* (1955). Documental en color. Contiene entre otros detalles copla y baile andaluz.
- *En la luz de la Gran Canaria* (1955). Documental en color. Contiene entre otros detalles bailes y cantos típicos de Gran Canaria.
- *En la Ciudad encantada* (1960). Cortometraje/Documental. 22 minutos. Director: Christian Anwander. Música: Mario Medina. Produce NO-DO. Intérpretes: Grupo de Danzas de la SF de Huete (Cuenca).
- *Torerillos* (1962). Documental. 16 minutos. Director: Basilio Martín. Música: popular de Peñaparda cedida por SF. Produce: Hermic.
- *Don Aire de España* (1963). Documental 28. Director: Manuel Augusto García Viñolas. Música: Salvador Ruiz de Luna. Produce NO-DO. Contiene entre otros detalles Danza de Camuñas (Toledo), Bailes de Ibiza, Mallorca y Cáceres.
- *El Pueblo baila* n.4 (1963). Documental folklórico. 12 minutos. Director: Joaquín F. Bernaldo de Quiros. Música: Mario Medina. Produce: Cooperativa Ibérica Cinematográfica. Intérpretes: Grupo del Centro Catalán de Madrid (Sardana), CD de SF de Cáceres (Redoble), CD de SF de Valencia (Jota), CD de SF de Segovia (El arado).
- *El Pueblo baila* n.3 (1964). Documental folklórico. 12 minutos. Director: Joaquín F. Bernaldo de Quiros. Música: Mario Medina. Produce: Cooperativa Ibérica Cinematográfica. Intérpretes: CD de SF.
- *El Pueblo baila* n.1 (1966). Documental folklórico. 12 minutos. Director: Joaquín Bernaldo de Quiros. Música: Mario Medina. Produce Ibérica C.C. Intérpretes: Grupo del Centro Catalán de Madrid, grupo de Educación y Descanso de CD de SF.
- *Trujillo* (1967). Documental. 12 minutos. Director: T. Carande. Música: Tradicional extremeña. Produce: X Films. Intérpretes: Grupo de SF de Trujillo.
- *Badajoz, una provincia en marcha* (1972). Documental. 45 minutos. Director: José Luis Tafur. Intérpretes: participación de CD de SF de Badajoz.

En las gráficas situadas en la lámina 50 podemos observar la procedencia de los bailes contenidos en los NO-DO, ediciones especiales y documentales anteriormente referidos.

- a. Por provincias
- b. Por regiones

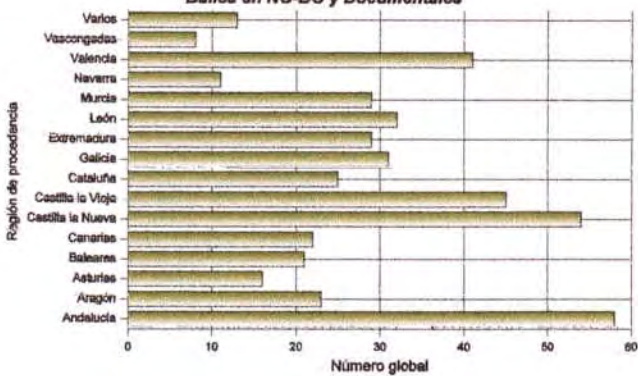
Audiovisuales

Bailes en NODO y Documentales



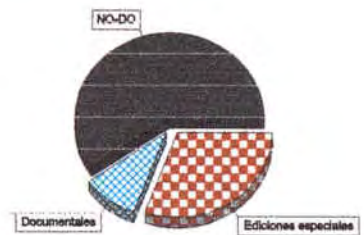
Audiovisuales

Bailes en NO-DO y Documentales



Audiovisuales

Tipo de programas realizados



Y la cantidad realizada por cada tipo

V.6.3. Películas de ficción

En este terreno, podemos establecer la siguiente subdivisión:

- a. Películas en que CD interviene como un elemento más, pero sin ser la base de la producción.
- b. Películas basadas concretamente en actuaciones de CD y realizadas a modo de propaganda de los mismos.

En el primer caso, hemos hallado referencia de *El Huésped del sevillano* (1968, 35 mm., largometraje de 86 minutos). Dirigida por Juan de Orduña. Argumento basado en el libreto homónimo de Enrique Reoyo y Juan Ignacio Luca de Tena. Guión de Manuel Tamayo. Música de Jacinto Guerrero. Produce Televisión Española. Intervienen CD de SF bailando *La chacona*.

En el segundo, *Ronda Española* (1951, blanco y negro, 35 mm., largometrajes de 93 minutos). Fue dirigida por Ladislao Vajda e interpretada por José Suárez, Elena Salvador, Manuel Morán, José M^a Rodero, Esperanza Navarro, José Isbert y Milagros Leal. Guión de Rafael García Serrano y José M^a Sánchez Silva. Fotografía de Ted Pahle. Producción de Chamartín (véase lámina 51).

El pretexto para la realización fue la gira que CD había efectuado por América del Sur (Argentina, Brasil, Perú, Ecuador, Panamá, Colombia, Venezuela, Santo Domingo, Haití y Puerto Rico). Los exteriores de la película fueron rodados en diferentes lugares de la geografía española, los interiores, en los estudios de Chamartín. Las ilustraciones musicales corrieron a cargo de Jesús García Leoz y del asesor musical de CD de la SF, Rafael Benedito.

"Hay películas que ni merecen comentarse. En cambio, otras --poquísimas-- tienen un gran poder sugeridor, por lo que representan y por sí mismas. A esta clase, reducida, pertenece "Ronda española" (...) con la importantísima intervención de los grupos de "Coros y Danzas" de la Sección Femenina (...) es un espectáculo bellissimo." (Fotogramas. 27 abril 1951)

"(...) contra lo que pueda parecer, no es una película política, ni podría serlo. Es una cinta llena de densa humanidad, llena de ternura, llena de encanto; "Ronda de España" tiene otro fin muy distinto del político; el viaje de nuestros Coros y Danzas por América, con sus anécdotas, con sus bailes, con sus canciones (...)." (El Pensamiento Navarro. 17 mayo 1951)

"El guionista de Ronda Española, Rafael García Serrano, ha tejido una tierna, una dulce, una emotiva fantasía. Vamos a decir a los exigentes, que no busquen en esta película, la técnica y todos esos valores de índole cinematográfica; que vean en Ronda española sencillamente lo que su título dice; la ronda alegre y pura que ha realizado España por América del Sur, con las canciones en los labios y en los pies las danzas. La productora Chamartín, con Ladislao Vadja a la cabeza, ha dado plasticidad a este viaje triunfal de los CD de España, en imágenes transidas de fino

sentimentalismo, en las que hemos visto retratada el alma de nuestros pueblos. A estas horas, son ya muchas las copias que recorren toda América, resucitando las emociones y los amores que levantaron estas muchachas alegres integradoras de CD de la SF, y perpetuando, por así decirlo, el significado profundo y la alta lección de política sentimental que ha entrañado el viaje de esta embajada artística. (...) El torrente espiritual de amor y de comprensión que ha hecho correr por hispanoamérica esta ronda española, nos ha unido a todos; a nosotros mismos, y a los hermanos de América, que piensan, quieren y rezan en el simpár lenguaje de Castilla." (Santiago Riopérez y Millá. UCE. Nº59, año X, mayo/junio 1952)

Además de las películas propiamente dichas, los documentos de SF confunden en ocasiones este término con el de Reportaje. Las referencias de este tipo que hemos hallado son la participación de CD en grabaciones destinadas a promoción turística de un pueblo, ciudad, urbanización... determinado.

V.6.4. Programas de TV.

Se tienen referencias de la intervención de CD en los siguientes programas en TV:

V.6.4.1. Concursos

- *Caminos y Canciones* (véase lámina 52). Programa sobre folklore española, realizado en colaboración con SF. Presentador: Jesús Álvarez. REalizador: Fernando García de la Vega. Se inició en 1966 y abarcó catorce semanas de eliminatoria y una de final (23/V/66) en la que participaron Zaragoza, Málaga, Lérida, Oviedo, Lorca, Baleares, Navarra, Huesca y La Coruña.

En 1967 duró 10 semanas de eliminatoria y una de final en la que participaron Alicante, Ossa de Montiel, Teruel, Lorca, Sitges, Vivero, Salamanca, Badajoz, Logroño, Gijón y Ciudad Real. El ganador fue Gijón.

- *Concurso de Danzas, Danzas de España o Ronda española*. Concurso realizado por primera vez el 14 de febrero de 1966, con Jesús Álvarez por presentador. Pasaba por una serie de eliminatorias hasta llegar a la final.

"(...) Porque "Danzas de España" resultó un programa bellissimo. Fue presentado con dignidad y de ahí que la brillantez, dignidad y atractivo de los bailes colmara al más exigente (...) Gracias debemos dar a la Sección Femenina, encariñada con la empresa de mantener a salvo, y aún investigar en las costumbres de cada región, este capítulo del folklore, que de otra forma hubiera pasado a la historia con todas sus consecuencias (...)." (Las Provincias. Valencia. 17 febrero 1966)



Cartel del film *Ronda Española*



A.G.A.

Actuación en el programa de TV *Caminos y Canciones*.



A.G.A.

En 1966 se celebraron dos fases:

a. Primera. La final se celebró el 28 de marzo de 1966. Resultó ganadora Lorca (Murcia) que interpretó *Parrandas de la Tía María Carrillo* y *Jota Lorquina*. El segundo puesto fue para La Coruña con *Danza de Sta. María de Torras y Muiñeira*. El tercero, para Lérida con *Danza de Castelltersol y Sardana*.

b. Segunda. Finalísima realizada el 23 de mayo de 1966. El primer puesto fue para Palma de Mallorca (*Parado de Valdemosa y Copeo*) y Lérida (*Sardana*). El segundo para Lorca (*Parrandas de la Tía María Carrillo* y *Parrandas del Pillo*). El tercero para Pamplona (*Mascarada Souletina*).

El concurso se realizó también en 1967:

"Concurso de Danzas, a más de un programa de verdadero interés por la sola fuerza de su interés visual y musical, es un programa que, junto con el archivo folklórico que continúa rodando TVE y empieza a emitir, va a permitirnos a todos conocer mejor la inmensa variedad de nuestro folklore y la belleza inigualable de sus danzas." (Tele Radio. Madrid. 22 octubre 1967)

En esta ocasión, la Gran Final se celebró el 19 de Diciembre de 1977. El primer puesto fue para Teruel (*Jota de Calanda* y *Jota Repetida de Teruel*) y Gijón (*El Gorri-Gorri*). El segundo para Lorca (*Jota Lorquina*) y el tercero para Vivero (*La muiñeira D'os Zocas*).

Como jurados participaron entre otros: Odón Alonso (director de orquesta), Carmelo Benaola (compositor), Antonio Gades (bailarín), Manuel García Matos (del Instituto Español de Musicología), Manuel Augusto García Viñolas (director de N.O.D.O.), Enrique de la Hoz (subdirector de Educación Popular), Rosa María Kucharsky (pianista), Alberto Lorca (coreógrafo), Juan Magriñá (coreógrafo y bailarín), María Rosa (bailarina), Marienma (coreógrafa y bailarina), Ana Mariscal (directora de cine y actriz), Isabel Penagos (cantante), Luis Pérez Dávila "Luisillo" (coreógrafo y bailarín), Pedro Pirfano (director de la Masa Coral de Pamplona), Antonio Ramírez Angel (jefe de Coordinación de Radio Nacional de España, profesor del Real Conservatorio de Madrid), Salvador Ruiz de Luna (compositor), Lucero Tena (concertista de castañuelas, bailarina y bailaora) Joaquín Zamacois (compositor).

V.6.4.2. Otros programas

- *Especial Danza*. Se trata de seis rollos que en sus títulos de crédito se denominan "Especial Danza". Fueron dirigidos por Luis M^a Güell, producidos por TVE y realizados con la colaboración de CD de España. Son documentales que exhiben bailes y algunas costumbres catalanas. Se dividen en dos partes:

"a. Primera parte:

- Rollo 1º: *Sardana. Contrapàs. Val de la Moxiganga. Danzas macabras. Ol val de diablas.*
- Rollo 2º: *Val del bastón. Val de Remiyés. Val de Nacaras. Jota. Danzas de Mateixas.*
- Rollo 3º: *Bolero. La contradanza.*

b. Segunda parte:

- Rollo 1º: *Baile del ramo. La curranda. Ol tribute. El baile de San Ferriol.*
- Rollo 2º: *Val dels treyinels. Baile de la Areuriera. Baile a payes. Danza de cascabeles. La Bulanllera, La cuadilla. Disfrazadas.*
- Rollo 3º: *Danzas de carnaval. La gala. Val de Murrachas. La danza de Castelltersol.*" (Datos facilitados por ICAA. Filmoteca española)

- *Viaje con música*, La Coruña, 5/63.

- Actuación en el Castillo de San Antón del grupo de La Coruña para los archivos de TVE, 10/66.

- *Una pista a la ciudad*. Realizado en 1966, participan Avila y Huelva.

- Actuación de El Ferrol en un desplazamiento a Oviedo ante las cámaras de TVE, 3/66.

- *España en directo*. Realizado entre 1966 y 76.

- *Reina del Fuego*. Grupo de Jijona, febrero 68.

- *Documental TVE en Barcelona*. "Colegio Sordo Mudos", Málaga, 3/68.

- *Documentales en TVE*. Sevilla 4/68.

- *Teatro Lírico Español*. Grupos de Madrid y Toledo, mayo 68.

- *Cena Medieval Castillo Monterrey*, 7/68.

- Actuación en la Plaza de las catedrales de Zaragoza del grupo de La Coruña ante las cámaras de TVE y francesa. 10/68.

- *España Viva*. Vigo. 10/69.

- *La Casa de los Martínez*. Avila, 11/69.

- *Estudio Abierto*. Vigo. 8/70.

- *España con Acento*. Salamanca, Almería, Sevilla, Ciudad Real, Granada, Toledo actuaron en 1969. Albacete, Alicante, Almería, Avila, Badajoz, Burgos, Huelva, Oviedo, Santander en 1970. Cádiz, Castellón, Ciudad Real, Córdoba, Gerona, Granada, Guadalajara, Huesca, Jaén, Lérida, Lugo, Murcia, Palencia, Pontevedra, Salamanca, Segovia, Tarragona, Teruel, Zamora y Zaragoza en 1971. Los gastos corrían a cargo de TV y SF.

- *Siempre es domingo*. Vigo. 9/71.

- *El Pueblo español*. Rianjo (La Coruña). 1972.

- *Raíces*. Todas las Provincias. 1972. Dirección general: Carlos Serrano Mañuego. Producción: Fernando Navarro. Fueron una serie de programas filmados en color de 30 minutos, consagrados a la etnografía sociológica, antropológica, artesanal y musical de las diversas regiones españolas, con particular concentración sobre los medios rurales. Se tiene noticia de los siguientes programas rodados: Los gremios, El amor, Danzas del mar, El pastor, La raza das bestas, El romancero, La Patum, El cante, La procesión, El hombre y la danza, La boda, El rocío, El niño.

"Madrid, 16 de Marzo de 1973

Querida Maruja:

El Director General de Radiodifusión y Televisión, Adolfo Suárez, me ha informado que la serie RAICES, a la que te refieres en tu carta del 8 de los corrientes y que va a comenzar a emitir próximamente Televisión Española, tienen una significación etnográfica, en el más amplio sentido de la palabra, que prima sobre el contenido específicamente musical (...). El carácter de esta serie obliga a desplazamientos a los más lejanos rincones de nuestra Península para rodar "in situ", ya que no solamente son las manifestaciones musicales las que se recogen, sino todo el entorno de paisajes, sistema de vida, ambientes, etc., incluyendo tradiciones y costumbres, elementos de trabajo, instrumentos musicales, etc. que complementan juntamente con la música y la danza, el esfuerzo que vosotras venís haciendo con tanto rigor y éxito, a pesar de los limitados medios de que disponéis (...). El subsecretario de Información y Turismo." (Carta mecanografiada de José Hernández Sampelayo, 16 marzo 1973. AGA. Ca.102. G.7 nº1)

- *Cómo es y cómo se hace*. Ingenio. 11/73.

- *Concierto Embellecimiento Provincias*. Burgos. 1973

- *Cambie su suerte*. Ciudad Real. 1974.

- *Danzas folklóricas de Cataluña y Baleares*. grupos de Barcelona, Malgrat, Les, Vilanova y Geltrú, Palma de Mallorca, Ibiza y Castellet del Valles. 1974.

- *Hace 25 años*. Zaragoza. 3/74.

- *Directísimo*. Olivenza. 1975. Bailaron *El Candil*.

- *Las Reglas del Juego*. La Coruña. 1976.

- *Los Ríos de España*. Zaragoza y Burgos. 1976.

V.6.5. Programas de radio

La radio fue un medio muy importante para la propaganda realizada por la SF. Desde 1941 se realizaban emisiones semanales en todas las provincias. Los temas eran diversos: actualidad femenina, información de la SF, historia de las mujeres célebres, la moda, la mujer ante el tocador, consultorio, consigna. También había entre ellos, un espacio destinado a la escucha de música regional, del cual no nos queda sino la constancia de su existencia. Asimismo, en algunos documentos se habla de radiar crónicas de enviados especiales a las actuaciones de CD por España y en el extranjero.

V.7. Las finanzas de CD

Después de observar la cantidad de actividades realizadas por SF en el terreno de CD, no podemos evitar pensar en su modo de financiación. Los documentos no se cansan de remarcar que:

"Los CD no suponen el menor gasto, no cuestan ni media divisa al Estado. Con nuestros contratos se cubre todo el presupuesto de nuestra organización." (La Voz de España. San Sebastián. 27 mayo 1958)

Es quizás por ello que el problema económico se halla siempre presente en mayor o menor medida, siendo así que la Delegación Nacional no podía muchas veces responder como hubiera deseado. He aquí algunos ejemplos de ello:

ACTUACIONES CD

"(...) Es de destacar que todas estas señoritas participantes en concursos y excursiones no perciben beneficio alguno de tipo económico, pues ni siquiera existen dietas. Únicamente llevan todos los gastos pagados. La SF sufraga todo, y siempre, a pesar de las cantidades que perciben por los festivales, resulta alguna cantidad de déficit. Y al regreso entregan al Instituto de la Moneda las divisas que han obtenido en su recorrido artístico." (El Alcázar. Madrid. 10 octubre 1950)

"Cuestión económica. Es lo primero que tengo que tratar, por eso es preciso seguir realizando milagros y tratando de conseguir todas las ayudas posibles para que las Pruebas no nos sean tan gravosas, teneis que decírselo a los grupos para que con la ayuda de todos pueda ser más fácil. Los Ayuntamientos, Diputaciones, etc, pueden ayudar un poco, pues tienen que tener en cuenta la importancia que ha tomado esta obra, el prestigio que alcanzó, por ello al traer o ayudar a sus grupos debe ser para ellos un honor (...)." (Carta Circular nº161. Madrid 5 enero 1962. AGA. Ca.47. G.7 nº2)

CONCURSOS DE CD

"Las camaradas participantes de SF pueden si así lo desean desplazarse a la capital o población importante según os convenga para celebrar la Prueba [provincial]. Estos desplazamientos y comidas no las podremos pagar en su totalidad nosotros pues no contamos con presupuesto suficiente. Muy en breve recibireis un oficio en el que os diré la cantidad aproximada con que podreis contar para el Jurado de Juventudes y desplazamiento de SF (...)

Estas dificultades de presupuestos debéis exponerlas a las locales é interesar a los Alcaldes y demás Autoridades, algunos Alcaldes donde sus grupos hayan quedado para la Prueba Final creo será más fácil que os ayuden pero a los otros que no se hayan quedado finalistas también les podeis decir que tal vez este año lo sean. No sol

los Alcaldes, sino tambien los Gobernadores y Jefes os pueden ayudar y todos aquellos que lo conocen y saben la importancia que tiene, creo no les tiene que ser dificil ayudaos a competir lo que os falte (...) Aquella provincia que una vez fijada la fecha [concurso CD] la cambie, será ella responsable de los gastos que con esto se originen." (Circular nº60. 11 febrero 1947. AGA. Ca.47. G.7 nº2)

"Este año, como gracias a Dios tenemos más dinero, podrán participar más provincias [concurso CD], las restantes habran de celebrar las Pruebas provinciales con el mismo interés que si hubiesen de participar en las Finales, ya que, caso de tener dinero, traeremos alguno de sus grupos a Madrid, o a la provincia donde este año se celebre la Prueba." (Carta mecanografiada del Departamento de Música a las Delegaciones Provinciales. Madrid, 28 enero 1949. AGA. Ca.47. G.7 nº2)

"(...) Por cuestiones económicas que más tarde os indico es preciso rebajar el número de participantes de los grupos. La única razón, pero creo que es más que suficiente es ésta del dinero, tú mejor que nadie puedes comprenderlo, tenemos que reducir gastos hasta el máximo; yo comprendo que es penoso que no puedan los grupos ser más numerosos, pero es preciso hacerlo así (...)." (Carta circular nº154. Madrid 27 junio 1959. AGA. Ca.47. G.7 nº2)

"Próximo el XVIII Concurso Nacional de CD (...) Ante todo, quiero que sepas que nuestra situación económica es realmente angustiosa, por lo que tenemos que tratar de hacer milagros con el dinero, y por lo que te ruego si es posible, que consigais ayudas provinciales." (Carta mecanografiada de la Delegación Nacional a las Delegaciones Provinciales. Madrid, 18 octubre 1969. AGA. Ca.191. G.7 nº1)

"Madrid 19 Mayo de 1.975

Excmo. Sr. Don
Fernando Herrero Tejedor
Ministro Secretario General del Movimiento
Alcalá, 44
Madrid

Estimado amigo:

Este año celebramos nuestro XX Festival de Coros y Danzas. Nuestra situación económica, como tú bien sabes, es deplorable y no se como vamos a poder afrontar lo que siempre ha sido un éxito para la SF y por supuesto para el Movimiento, nuestro Concurso Nacional de Coros y Danzas, que este año hace el veinte (...)." (Carta mecanografiada. AGA. Ca.12. G.7 nº3)

En capítulos anteriores hemos repasado la labor realizada por la SF en diversos ámbitos musicales; gran parte de ella recibió un impulso básico del Servicio de Prensa y Propaganda de la SF para ver la luz. Es por ello que hemos creído interesante como colofón de nuestro estudio, repasar mínimamente la manera en que las diferentes facetas musicales fueron presentadas. Recordemos primeramente que la SF contaba desde 1937 con una Delegación de Prensa y Propaganda directamente vinculada a sus objetivos de formación de las mujeres españolas, haciendo eficaz uso de prensa, cine y radio (véase lámina 53). Para la SF:

"La misión del servicio de Prensa y Propaganda consiste en hacer llegar hasta el ciudadano del pueblo más pequeño y lejano los proyectos y el rendimiento de la labor realizada por los diferentes servicios de la Sección Femenina en bien del pueblo español (...) Se puede hacer propaganda mediante la palabra hablada o escrita, mediante demostración y concentraciones, que mediante su expresión y su uniforme demuestran pertenecer a las personas tan intensamente, tan íntimamente, que para siempre queden captadas por ella.

Los Departamentos de la Regiduría de Prensa y Propaganda son: Prensa, Archivos y Censura, Propaganda, Radio, Fotografía y Cine. Exposiciones." (Stauffer, 1940: 56)

"El Servicio de información, cualesquiera que sean los medios de que se valga para la difusión de noticias encaminadas al conocimiento de las gentes: Prensa, Radio, T.V.E., pudiéramos decir, en metáfora, que es el espejo dónde se reflejan y plasman acontecimientos diarios, divulgando todos aquellos hechos que pueden despertar y de suyo despiertan el interés común, La labor informativa deberá ser, por tanto, fiel, verídica y honrada (...)" (Resumen. 1962:6).

A estas ideas se plegó por completo la intervención musical de la SF. El Servicio de Propaganda y Divulgación de la SF actuó en diversos campos:

1. *Emisiones de Radio:* ordinarias y extraordinarias.
2. *T.V.E.* intervius, documentales, programas especiales, concursos y actuaciones.
3. *Cine.*
4. *Prensa:* Artículos, reportajes, fotografías, notas, reseñas y anuncios.
5. *Otros:* programas, carteles, octavillas, invitaciones.

Observemos la utilización de los distintos medios, según la actividad a la que se referían.

VI.1. Pedagogía musical

En este terreno, hallamos poco uso de la radio (cursos de bachillerato radiofónico y algún anuncio de cursillos, pero esporádico) y nulo uso del cine y la televisión. En cambio prensa y otros son referenciados profusamente. Las cifras siguientes pueden dar idea de los gastos ocasionados:

1966 ¹⁴⁸	
Programas	- 10.900
Carteles	- 11.000
Invitaciones	- 1.000
Libros vendidos	- 40.187
Revista Bazar	- 9.000
Rev. Consigna	- 3.652
Emisiones Radiadas	- 169
T.V.	- 7
Fotos	- 240
Publicación y trabajos prensa	- 1.021

Teniendo en cuenta que el salario mínimo interprofesional en 1966 era de 84 pts. diarias (2520 pts. al mes).

De otros años, he aquí datos económicos más dispersos.

1973 I Campo de Mijas¹⁴⁹

- 100 Carteles tamaño 70x100 impresos a cuatro colores = 18.500 pts.
- 4950 folletos de 16 pg. a dos colores, 17x23.5, en cuatro idiomas = 25.740 pts.

1976 IV Campo de Mijas

- Folletos = 35.000 pts.

1977 V Campo de Mijas

- Folletos, Carteles y Propaganda = 114.700 pts.

¹⁴⁸Revista *Resumen*, 1966. Las cifras corresponden a propaganda en general, dentro de ellas se hallaba la referente a Pedagogía.

¹⁴⁹*Campos de Mijas*. AGA. Paquetes 2.41 y 2.42. G.2 nº13.



Stauffer, Clarita (sf)

Regiduría de Prensa y Propaganda, 1939.

La documentación conservada al respecto de la propaganda pedagógica, hace llegar al pueblo información sobre cursos de enseñanzas diversas, así como sobre los lugares y fechas en que serán realizados. Las características comunes a todos ellos son:

- Información redactada en forma perfectamente comprensible.
- Claridad en la comunicación de ideas.
- Objetivos, con la información necesaria, eludiendo lo supérfluo.
- Tipo de letra en distintos tamaños, con ellos se subraya lo importante y se deja en segundo plano lo secundario.
- Inclusión de fotos llamativas del lugar dónde se celebra el curso o de las actividades a desarrollar.
- Carteles llamativos de letras claras y fotos agradables.

Los medios a disposición de la SF fueron:

1. *Programas y folletos explicativos*. Los hay de diversos tipos:

- a. Para albergues, colonias o centros de vacaciones de la Delegación Nacional. Remarcan la calidad de los centros de la Sección.
- b. Para círculos de juventudes.
- c. De escuelas y centros de la Sección.
- d. Sobre cursos diversos.

2. *Anuncios* en diarios o revistas. Son también escuetos, con la información necesaria y objetivos. Sobre todo anuncian con profusión sus centros, uno de los más presentados es el Colegio San Benito: ubicación y enseñanzas es lo único que se resalta en una objetividad total.

3. *Artículos de Prensa*. En este ámbito hallamos dos posibilidades:

a. Escritos por la Sección o alguien afecto a ella. Son artículos de marcado carácter subjetivo en los que se remarca la bondad de las enseñanzas impartidas o de los cursos a realizar. Su extensión es mediana o amplia, pero siempre con la sencillez que ya caracterizaba a los medios anteriores.

b. Escritos por el periódico o revista en cuestión. En este caso volvemos a la objetividad. Suelen ser artículos cortos y meramente informativos de una actividad en concreto.

Bastantes son los periódicos españoles en los que se halla información al respecto:

- Alerta (San Sebastián)
- Arriba España (Pamplona)
- Campo Soriano (Soria)
- Diario (Burgos)
- Diario (Lérida)

Eco de Canarias (Las Palmas)
El Adelantado (Segovia)
El Alcázar (Toledo)
El Correo Catalán (Barcelona)
El Correo de Andalucía (Sevilla)
El Diario Montañés (Santander)
Faro (Vigo)
Hogar (Soria)
Hoja del lunes (Las Palmas)
Información (Alicante)
Informaciones (Madrid)
Jornada de Valencia
La Gaceta del Norte (Bilbao)
La Gaceta Regional (Salamanca)
La Mañana (Lérida)
Las Provincias (Valencia)
La Tarde (Málaga)
La Vanguardia (Barcelona)
La Verdad (Murcia)
La voz de Albacete
La voz de Asturias (Oviedo)
Norte Exprés (Vitoria)
Nueva España (Oviedo)
Pueblo (Soria)
Solidaridad Nacional (Barcelona)
Sur (el único que siempre es subjetivo, a favor) (Jerez)
Unidad (San Sebastián)
Ya de Madrid

Y la revista *RITMO*, en lo referente a cursos Orff

VI.2. Actividad concertística.

La prensa se hizo eco en toda España de la realización de los CSJ. Hallamos noticias de ellos en:

Amanecer (Zaragoza)
Correo Español (Vitoria)
El Adelanto (Salamanca)
Heraldo (Aragón)
Ideal (La Coruña)
La Gaceta del Norte
La Gaceta Regional (Salamanca)

La Gaceta del Norte (Logroño)
La Voz de España (San Sebastián)
Noticiero (Zaragoza)
Patria (Granada)
Unidad (San Sebastián)

Los artículos fueron redactados en diversas formas:

a. Mera relación de la actividad referida:

"EL 18 COMIENZAN LOS Conciertos Sinfónicos para la Juventud. Se trata de promocionar la música entre los niños (doña Carmen Herrero) ...DESTINATARIO, LOS NIÑOS.

Con 600.000 pesetas de presupuesto global se inician en nuestra ciudad la interesante experiencia de un ciclo de formación musical dedicado para niños de 8 a 14 años en primera audición y de jóvenes de 14 a 21 en segunda. El programa completo consta de cinco conciertos... Se trata, como nos recalcó doña Carmen Herrero, de promocionar la asistencia a concierto y el gusto hacia el arte de la música entre los niños y jóvenes logroñeses (...)." (La Gaceta del Norte. Logroño. 18 diciembre 1975)

b. Relación y opinión sobre la labor realizada por la SF:

"(...) La feliz iniciativa de la Sección Femenina para celebrar conciertos dedicados a la juventud, que tan buen augurio supuso en el primero, efectuado recientemente, tuvo su espléndido refrendado y ratificación en el Teatro Victoria Eugenia, con una asistencia enorme de jóvenes de ambos sexos que han tomado el asunto con un interés extraordinario, por lo que se acrecienta, en forma muy esperanzadora, la impresión de eficacia que presagiamos desde el primer momento en que se puso en práctica el proyecto, tendente a divulgar en la generación juvenil el amor a la música y a sus creadores (...) Al terminar el concierto la ovación fue entusiasta para el director, Javier Bello Portu, la Orquesta Sinfónica y don Angel Inaraja, resultado que nos hace esperar con verdadero interés el tercero de estos conciertos, que será en breve. Solo elogios merece la afortunada labor musical que realiza entre la juventud donostiarra la Sección Femenina." (El Diario Vasco. San Sebastián. 2 mayo 1967)

c. Relación y opinión sobre los intérpretes y conferenciante:

"Conciertos Sinfónicos para la Juventud. EN EL PRINCIPAL actuó el quinteto Koan, de Madrid (...) en el Teatro Principal se celebraron ayer por la mañana dos audiciones dedicadas a escolares, estando ambas a cargo del quinteto de viento "Koan" de Madrid. Por su larga experiencia en la labor formativa, la Sección Femenina del Movimiento sabe que cualquier medio que conduzca a estimular en el niño los

poderes creativos, lleva al engrandecimiento de su personalidad y por ello este tratar de revelarles el complejo universo que es la música, no sólo ha de servir para fomentar aficiones, sino, incluso, para despertar alguna vocación musical, fin que quizá no hayan perseguido al organizar estas Temporadas, pero que contemplando la actitud de los pequeños, cabría considerar como lógico. El quinteto "Koan" está formado por jóvenes músicos amantes de su arte y hemos de felicitarles por haber hallado la fórmula ideal para captar y retener la atención de los pequeños espectadores. De forma clara y amable, primero expusieron las peculiaridades, sonido y timbre de cada instrumento, interpretando a continuación pequeñas piezas que ilustraban magníficamente lo dicho, haciendo además un esbozo de la personalidad de sus respectivos autores, por lo que ha sido una auténtica lección de música que ha llegado a los niños, dando fe de ello su atento silencio, sus aplausos e, incluso, el inconsciente acompañamiento de sus pies en la deliciosa "Marcha de los soldaditos de plomo." (Amanecer. Zaragoza. 20 abril 1975)

"(...) El concierto tuvo un desarrollo magistral y Carlos González de Lara, con palabra fácil, concisa y directa, captó la atención de los niños (...)." (Amanecer. Zaragoza. 9 marzo 1975)

"Luis de Pablo es el comentarista [CSJ en Madrid], que lo hace con mucho acierto, sencillez y claridad, aunque nos parece que debiera centrar un poco más la atención en las obras que van a escucharse y no en la figura de los compositores." (Ritmo. Nº332, enero/febrero 1963)

d. Relación y opinión sobre el comportamiento del público:

"CLAUSURO EL CORO UNIVERSITARIO LOS CONCIERTOS SINFONICOS PARA LA JUVENTUD.

Se celebró ayer en el Teatro Bretón y en sesiones de diez y doce de la mañana, la jornada de clausura de la temporada de Concierto Sinfónicos para la Juventud, que organizados por la Sección Femenina han concluido en su sexta edición. Un gran número de escolares se congregaron con sumo interés, como lo han venido haciendo habitualmente a lo largo de la campaña para escuchar las interpretaciones del Coro de la Universidad de Salamanca (...)" (El Adelanto. Salamanca. 1 mayo 1975)

"(...) Los niños, que llenaban el teatro, siguieron con gran atención las explicaciones de Inaraja, quien comenzó haciendo una exposición sencilla de lo que es la obertura en música (...)." (La voz de España. San Sebastián. 2 mayo 1967)

"(...) Niños y niñas conducidos por sus respectivos maestros, mostráronse en todo momento identificados totalmente con el acto que se les brindaba. Creernos sinceramente que esta habrá sido una sesión de arte estimulante y digna del mejor elogio. FRANCISCO CIVIL." (Los Sitios. Gerona. 23 abril 1975)

e. Diversas indicaciones a la vez:

"El Concierto para la juventud, en el Victoria Eugenia, gran acierto de la Sección Femenina.

Fue hermoso el espectáculo que ofrecía la sala del Teatro Victoria Eugenia en la mañana del domingo con motivo del Concierto para la juventud organizado con gran acierto por la Sección Femenina de Guipúzcoa y en el que intervino conbrillantez la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Municipal de Música de San Sebastián. Un lleno en un concierto, pero participando como espectadores principalmente muchachos y muchachas de todas las edades, que escuchaban posiblemente por primera vez un concierto dedicado a ellos, con la particularidad de que las obras que se interpretaban previamente fueron explicadas con sencillez y comprensión, con innegable y peculiar estilo por la pianista conferenciante Rosa María Kucharski (...) Gran espectáculo el de los niños escuchando música en un concierto para ellos, y que durante casi dos horas que duró dieron una sensación maravillosa de juicio, de curiosidad y de sentido (...) Terminamos nuestro comentario felicitando efusivamente a la Sección Femenina de Guipúzcoa que con una decisión admirable ha abordado este difícil problema educativo de juventud, obteniendo ya en esta primera tentativa un extraordinario éxito (...)." (La Voz de España. San Sebastián. 11 abril 1967)

f. Entrevistas:

"PRIMERA TEMPORADA DE Conciertos par la Juventud.

Se inaugura hoy, organizado por la Sección Femenina, en colaboración con el Ayuntamiento.

- Consideramos que para que los niños gusten de la música, parte tan importante de toda cultura, es necesario dársela a conocer y, cuanto más pronto mejor. Esto nos dice Rosina Carrillo, delegada provincial de la Sección Femenina, y nosotros estamos totalmente de acuerdo.

Sobre estas bases, la Delegación de la Sección Femenina en Zaragoza, con la colaboración del Ayuntamiento, ha organizado la "I Temporada de Conciertos Sinfónicos para la Juventud", que estará a cargo de la Orquesta de Cámara de esta Ciudad.

- Es el primero en Zaragoza (nos dicen), pero no de España. Se hizo con anterioridad en Madrid, y ante el magnífico resultado y la buena acogida que tuvo entre los pequeños, se decidió a llevarlo por provincias (...) Las invitaciones, totalmente gratuitas, han sido repartidas por los distintos Centros nacionales de E.G.B.

- ¿Cómo las habéis repartido?

- Tuvimos una reunión con los directores de los distintos colegios y las hemos ido entregando según la demanda de éstos. Se han entregado absolutamente todas las localidades. Esperamos que los niños responderán muy bien y tenemos la esperanza de que para el próximo año, en lugar de seis conciertos podamos dar diez (...)" (Amanecer. Zaragoza. 8 marzo 1975)

"[Entrevista a Carlos González de Lara]

Clausura de la III Temporada.

Un extraordinario concierto, al que concurrieron diversas autoridades de la ciudad, fue el colofón que ayer sábado puso fin a la tercera temporada de Conciertos Sinfónicos para la Juventud, a los que a lo largo de cinco meses han concurrido 2.100 niños de la provincia provenientes muchos de ellos hasta de los pueblos más alejados de la capital. La temporada ha constituido un grandioso éxito y con ella se cierra el programa de pedagogía musical desarrollado desde el curso 72/73 (...)

- ¿Cuál es el principal objetivo de estos ciclos musicales?

- Tratamos de despertar en el niño la sensibilidad por este arte. Que conozca lo que la Música expresa y sepa apreciarlo, pretendemos que sean oyentes entendidos e incluso despertar en ellos el interés a fin de que alguno de ellos llegue incluso a ser maestro de la música.

- ¿Responden a esta iniciativa de promocionarles?

- Es admirable el silencio que observan, se vislumbra en todos los que han asistido un verdadero cariño por la música (...)." (El Correo Español. Vitoria. 16 marzo 1975)

"[Entrevista a Alberto Blancafort] (...)

- ¿Nos podría explicar un poco el proceso que se ha llevado a cabo, hasta hacer esta estupenda realidad de los Conciertos?

- Se empezó en Madrid por iniciativa de la Sección Femenina y empezó teniendo público de sus colegios, pero poco a poco se fue extendiendo gracias a la labor de Carlos González de Lara, que con una participación muy personal y muy dura, fue introduciéndose en grandes colegios de religiosas (digamos colegios de pago) y casi por simpatía, por amistad personal con los superiores consiguió convencer (cosa que fue muy difícil), que la Juventud tenía que educarse musicalmente. Ha encontrado grandes resistencias porque los responsables cuando les hablan de música, suelen manifestar una indiferencia total. Ha sido una labor durísima por parte de González.

- ¿Qué opina sobre los resultados que se han alcanzado? - Son maravillosos, me he encontrado en Conciertos públicos en Madrid, jóvenes de 18 a 20 años que vienen a saludarnos y se han presentado como antiguos frequentadores de los Conciertos para niños

- ¿Esperaba algo más de estos resultados, algo mejor?

- Realmente creo que ha sido el que se esperaba, que era despertar una auténtica afición musical

- ¿Entre las dificultades que ha superado han sido mayores en Madrid u otra capital de provincia?

- Creo que no hay distinción entre Madrid u otra capital de provincia en absoluto. Los críos tienen la misma sensibilidad en un sitio que en otro, una sensibilidad virgen abierta a toda cultura, a todos los que les llega y les toca el alma (...)

- ¿Hay diferencia?

- No, no creo. A veces hay diferencia de niños que se portan muy bien y están con una atención increíble y en otros sitios hay algún conato de gamberrismo enseguida apagado, pero esto no depende ni de un sitio ni de otro, depende de la edad de los niños, hay chicos que pasan por una edad difícil, que serán de los 14 a los 17 años en que cumplen con la obligación de ser pequeños gamberritos (...)." (Campo Soriano. Soria. 20 febrero 1969)

g. Cartas a la Redacción.

"Debidamente firmada nos llega una carta que dice así: "Por si tiene a bien publicar esta carta o hacer el comentario en el periódico de su digna dirección, le diré que soy funcionario del Estado residente en esta ciudad desde hace muy poco tiempo, y que he quedado impresionado en el concierto de hoy por el Teatro Victoria Eugenia. Por el programa que me han dado sé que este concierto lo ha organizado la Sección Femenina de Falange, labor que merece todos los elogios al poner la buena música al alcance de niños y jóvenes. Digno asimismo de todos los enxomios es el trabajo del director y magníficos componenetes de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, como la del narrador Señor Inaraja por sus acertadas y pedagógicas palabras. Si a ello añadimos el asequible precio de las localidades (10 pesetas la butaca) y el buen comportamiento de los jóvenes oyentes son factores que honran a la entidad antes citada y desde luego a la ciudad." (La Voz de España. San Sebastián. 4 mayo 1967)

La SF editó también numerosos programas de mano, cuyos gastos se cubrían mediante subvenciones y publicidad. Eran folletos que informaban de la filosofía general de los CSJ y daban detalle del concierto en cuestión (día, hora, lugar, obras a interpretar). Comparten con los referentes a pedagogía las siguientes características:

- Información redactada en forma perfectamente comprensible.
- Claridad en la comunicación de ideas.
- Objetivos, con la información necesaria, eludiendo lo supérfluo.
- Tipo de letra en distintos tamaños, con ellos se subraya lo importante y se deja en segundo plano lo secundario.

En los conciertos dedicados a instrumentos, se añaden en alguna ocasión dibujos o esquemas explicativos de la materia.

Asimismo, algunos documentos mencionan la propaganda a través de la radio.

Documentos internos nos acercan también al desarrollo de los conciertos, coincidiendo o no con la Prensa. Pero ahora, siempre hay un modelo único: relación de la actividad y opinión sobre el desarrollo:

"Sección Femenina. Regidora Provincial de Juventudes. INFORME DEL PRIMER CONCIERTO PARA LA JUVENTUD REALIZADO EL PASADO DIA 19 EN SAN SEBASTIAN.

El pasado día 19 a las 12,15 del mediodía tuvo lugar el primer concierto para la juventud, siguiendo el ciclo iniciado el pasado curso escolar.

Se interpretó la sinfonía del Nuevo Mundo de Dvorak, por la Orquesta Sinfónica del Conservatorio que dirigió el Maestro Bello Portu. El comentario estuvo a cargo del asesor musical Angel Inaraja, que no consigue dar con el sentido puesto de los mismos. Se hace pesado en su explicación. A pesar del elogio de la prensa, no nos parece del todo adecuado.

El Tanteo tenía un buen aspecto en cuanto a la asistencia de jóvenes, pero los Colegios no responden en la medida que debieran. Se les ha dirigido una carta y se han visitado los más importantes, pero no parecen demostrar demasiado interés. Para el próximo vamos a comenzar ya la campaña dando a las Instructoras un número de entradas que se encargarán de vender entre las niñas directamente, sin esperar que vengan a la taquilla. De esta forma esperamos tener mejores resultados.

San Sebastián, 22 noviembre 1967"

"Directora Del Departamento de Formación de la Juventud de Tenerife. INFORME DE LA V TEMPORADA DE CONCIERTOS PARA LA JUVENTUD EN SANTA CRUZ DE TENERIFE. CURSO 1973/74.

En la presente temporada, V de las organizadas, se celebraron un total de 14 audiciones, con siete programaciones diferentes. Tuvieron lugar en el Teatro Guimerá y asistieron, un total de 6.972 alumnos (...). Esta V Temporada de Conciertos Sinfónicos para la Juventud ha estado subvencionada por el Patronato de la Orquesta Sinfónica y de la Banda, dependiente del Excmo. Ayuntamiento de la Capital, en toda la programación por ella ofrecida, ya sea directamente i por solistas que han venido contratados para la programación por ellos organizada.

Santa Cruz de Tenerife, 3 septiembre 1974."

"Delegada Provincial.

El pasado día 30 tuvo lugar en San Sebastián, Teatro Victoria Eugenia, el 2º concierto para la juventud organizado por el Departamento de Juventudes. Como en ocasión anterior, se escribió a todos los Centros de la Capital, y de 1ª y 2ª Enseñanza, enviando el programa y dos invitaciones, con el fin de que hicieran labor entre los alumnos. También como la otra vez, respondieron mejor los Colegios de chicas, que los de chicos. No teniendo tanta afluencia por ser dos días de fiesta y tener en la mayoría de los Centros las salidas de finde mes. Sin embargo, el teatro ofrecía un gran aspecto dado que asistió más público que el supuesto y que siguió todo el concierto con mucho más interés, si cabe que el primero. Los comentarios al programa adjunto los realizó acertadamente (quizá al principio alargó demasiado) nuestro asesor de música Angel Inaraja, que fue seguido con atención por los asistentes. La orquesta actuó muy bien y para seguir la tónica marcada, acudieron con raje de gala, con lo

cual las personas mayores se dieron cuenta de la seriedad del fin a perseguir, ya que a los niños se les presenta el Concierto con todos sus requisitos. Como remitimos los recortes de periódico, creemos suficiente para hacerse una idea de como resultó y del interés que está despertando esta nueva actividad de Sección Femenina en Guipúzcoa.

San Sebastián, 2 mayo 1967."

VI.3. Coros y Danzas.

En referencia a los mismos, se guarda la propaganda más numerosa de las realizadas en torno a las actividades de la SF. Abarca los siguientes ámbitos:

a. *Cine*. En el capítulo referente a CD ya se hizo mención de los documentales, ediciones especiales y películas que se rodaron en este sentido.

b. *Televisión*. Actuaciones, concursos, programas especiales y documentales que también fueron detallados anteriormente.

c. *Programas y carteles* que responden a las mismas características que hemos mencionado en referencia a pedagogía y CSJ.

d. Y, sobre todo, *prensa* y escritos de carácter periodístico. Se conserva una gran cantidad de referencias en diarios españoles y extranjeros que corresponden a uno de los siguientes esquemas:

- Mero informe (objetivo y claro) sobre la actividad a realizar.
- Entrevistas a alguno de los Mandos de SF o integrantes de CD, con motivo de un viaje (especialmente al extranjero).
- Relación (ya con incursiones en el subjetivismo) del desarrollo de una actuación de CD.

En este último caso, es posible rastrear aquellas misiones que la SF decía que cumplían CD y de las cuales hablamos en el capítulo correspondiente:

- Obra de recogida folklórica. Los concursos de CD sirven para salvar a la música tradicional:

"(...) La Sección Femenina, tan ejemplarmente capitaneada por Pilar Primo de Rivera, ha sabido organizar, gracias a una red de regidoras e instructoras de Cultura y de Música, la vida femenina provinciana en orden a las actividades del espíritu y difundir entre las muchachas de toda España tan viva ansia de revitalización del tesoro tradicional de nuestros cantos y bailes, que hoy puede decirse que, gracias a esos millares y millares de doncellas España ha

renacido a un nuevo siglo de oro (...) La canción, el romance, el villancico, la copla popular venían olvidándose y bastardeándose al contagio insdufrible de la plebeyez ambiente y al ataque monstruoso de toda la alta vocería, cacofonía cinematográfica y mecanización coaligadas para raer hasta el último aroma de la tradición venerable. Por fortuna, una campaña organizada con plena inteligencia y llena del mejor entusiasmo a prueba de desmayos y recelos, ha conseguido año tras año extraer de los más escondidos recovecos de la vida rural española centenares, millares de melodías, de galas indumentarias, de giros y mudanzas del baile que, sin concurso iluminado de estos centenares, millares de muchachas, estaban pereciendo irremisiblemente (...) había en nuestra patria provincias enteras en que el canto colectivo estaba abandonado, y ahora, gracias a la labor sistemática de la Sección Femenina, apoyada también por otras organizaciones juveniles masculinas, podemos decir que toda España canta y canta bien. Y canta, sobre todo, nuestras canciones (...) Aún más trascendental y, claro está, más deslumbrante y espectacular es el resultado logrado en la recogida y presentación de las danzas (...) las exhibiciones de tanta belleza asombra a los extranjeros y hace asomar las lágrimas a los ojos de todo español digno de este nombre. La salvación de las danzas, algunas antiquísimas e increíbles, se realiza a veces de un modo milagroso (...) Y si hay algún error o variante inventora, esto nada importa, porque la tradición verdadera, la viva, es la que modifica y depura, siempre dentro de un cauce de unidad de estilo y fidelidad a la raíz lejana." (AAW/Espasa, s.f: 82 a 84)

"Gracias a la Sección Femenina España ha dado a conocer en el extranjero, y especialmente en Hispanoamérica, todo el tesoro de nuestros bailes y cantares regionales; pero si esa labor fué alta y meritoria por demás, no menos importancia tiene la difusión de ese tesoro artístico entre los propios españoles (...)." (Manuel Vázquez Montalbán. *El Noticiero Universal*. Barcelona. 13 abril)

- Educación musical:

"Los Coros y Danzas de la Sección Femenina aportan en este aspecto [educación musical] un caudal de estímulos de incalculable estimación. El provecho de su labor se hace notar de forma extraordinaria en sus excursiones por América. No solamente se solaza el espíritu de los residentes españoles, sino el de los nativos se ensancha de emoción cuando las músicas y cuadros de la Madre Patria se acercan a su "rancho", "hacienda" o "estancia", y los chavales tararean y bailan, exaltándose de amor a España." (F. Moreno Torroba. *Boletín SGAE*. Enero-febrero-marzo 1970)

- Embajada de la Patria:

"Exito de los Coros y Danzas de España en el I Festival Mediterráneo El Ministro de Información y Bellas Artes marroquí subió espontáneamente al escenario, para felicitar a los grupos de la Sección Femenina.

Participan Marruecos, Túnez, Francia, Italia, Líbano y España. Van Andalucía, Aragón, Castilla y Galicia (...) las que han representado a nuestra Patria, una nación que hoy lleva por el mundo la alegría de su paz y el deseo de una relación cordial y amistosa entre todos los hombres de buena voluntad (...) Cuando fuera de casa uno ha visto una y otra vez la labor sencilla, abnegada e impregnada del más puro patriotismo de la Sección Femenina, ha meditado en más de una ocasión: ¡Dios mío qué esperan para honrar con el bine merecido título de embajadores honorarios de España a nuestros Coros y Danzas (...)." (Ignacio de Estopiñán. Solidaridad Nacional. Barcelona. 5 julio 1961)

"Los Coros y Danzas de Sección Femenina y Educación y Descanso, auténticos embajadores de la Patria por tierras extranjeras Su "mensaje de España" abrió nuevos cauces de comprensión hacia nuestro país.

Un amigo nuestro, diplomático, nos decía el otro día que un grupo de artistas españoles de los Grupos de Coros y Danzas de España hacen mejor labor que un cónsul o un embajador. Y creemos que es cierto." (La Vanguardia. Barcelona. 15 septiembre 1962)

"Las jotas levantaban a belgas y holandeses de sus asientos Tras una "tourné por Bélgica, Holanda y Francia, regresan a Huesca las camaradas de los Coros y Danzas de la Sección Femenina. Los gritos emocionados de ¡Viva España! (con acento extranjero) y los centenares de ramos de nuestra embajada artística.

Todas las actuaciones fueron rubricada por el aplauso ensordecedor de los entusiasmados flamencos (...) El último punto de nuestro reportaje se encamina hacia esa labor esplendorosa, ese bien españollear que tan maravillosamente desarrolla nuestra Sección Femenina. Alguien decía un día que si cada país del mundo tuviera una embajada de tanta belleza, tanta simpatía, tanto arte y tanta alegría como la que tiene España en su Sección Femenina para "exportar" hacia el resto de países del orbe la paz, la tranquilidad y la alegría reinan en el mundo." (Nueva España. Huesca. 19 junio 1955)

"Apostillas a "La Gaita en Bretania". Presencia de Galicia en el País de Gales.

(...) Consiguieron demostrar en el concurso de Llangollen que "ESPAÑA NO HAY MAS QUE UNA." (La Noche. Santiago de Compostela. 20 junio 1957

- Propaganda del Régimen:

"Doce muchachas falangistas constituyeron la máxima admiración en los festivales de Llangollen.

Invitadas por el British Council, doce muchachas de la Sección Femenina del Movimiento han asistido, entre otras representaciones europeas, a las fiestas anuales organizadas por las autoridades de la pequeña ciudad galesa de Llangollen. Seis eran de San Sebastián y otras seis de Sevilla, formando dos grupos de bailes y canciones vascoandaluces, acompañados por tambolireros, chistularis y guitarristas. Desde Londres nos han hablado del éxito obtenido (...) Los guitarristas sevillanos (...) cuentan, y no acaban sobre los autógrafos, que uno de ellos, finalmente subraya así:

¡Osú! A mí sólo me hisieron firmá má de cinco mil quiniento (...)

La actuación de las chicas españolas ha constituido una verdadera revelación en todos los aspectos. Esto ha despertado el afán de conocer cosas de España y muy esencialmente, de nuestro Caudillo, dando cumplida respuesta las muchachas españolas, quienes simpatizaron mucho con los grupos escoceses e irlandeses, que aprendieron a gritar ¡Viva Franco! y ¡Arriba España! (...)." (Arriba. 25 junio 1947)

Cabe especificar que, tanto en España como en el extranjero, los informes son siempre positivos, la alabanza de CD y de su misión, evidente. Veamos algunos ejemplos:

*"Maravillosa noche de San Juan en el Teatro Griego de Montjuich Triunfal presentación de los Coros y Danzas en la prueba final del XIV Concurso Nacional Fabulosa tarea desarrollada por los Coros y Danzas de la Sección Femenina ha llevado triunfalmente mundo adelante la soberana belleza y elegancia de nuestros bailes tradicionales
Opinión de Menéndez Pidal:*

Lo que nos admira es la acción continuada de encauzar y dirigir el folklore español. Es la primera vez que se hace esto y es maravilloso que en estos pocos años de labor se hayan logrado captar esas bellezas folklóricas de los más apartados rincones de España para mostrarlas en un alarde de color y de gracia." (La Prensa. Barcelona. 25 junio 1960)

"[Habla del éxito de la expedición del "Monte Ayala", es en Lima] (...) Incluso la prensa antihispánica rinde unánime tributo al arte y belleza de nuestras muchachas. (...) No se recuerda en Lima expectación ni entusiasmo semejantes (...) Toda la Prensa de Lima, sin distinción de matices políticos, dedican páginas enteras a comentar con grandes elogios y sin paliativos la actuación de Coros y Danzas de la Sección Femenina (...)." (Arriba. Madrid. 22 octubre 1949)

"Los Coros y Danzas DE ESPAÑA REALIZARON UNA BRILLANTE DEMOSTRACION EN EL TEATRO ESPAÑOL. Adjudicación de premios en los Concursos de Folklore de la

Sección Femenina ANOCHE SE CELEBRO EN PRICE LA TRADICIONAL FUNCION A BENEFICIO DE LOS POBRES MADRILEÑOS.

El espectáculo, por sus componentes y fin, constituyó un éxito, tanto artístico como económico (...) Los concursos de folklore de la Sección Femenina vienen a regalarnos con su espectáculo multicolor, pasmoso, en que ritmos, coplas y trajes se reemplazan con vertiginosidad increíble (...) Con estos concursos, realiza la Sf la más bella obra de arte (...)." (ABC. 17 diciembre 1952)

"LOS COROS Y DANZAS DE ESPAÑA (A bordo del "Monte Ayala")

Un triunfo apoteósico obtuvieron los Coros y Danzas en la capital de Venezuela (...) La Prensa, sin distinción, desborda en todas partes el arsenal de calificativos y gentilezas en obsequio de las españolas y en la calle son tales las demostraciones de simpatía de que son objeto que, acompañadas siempre de lucida escolta, con frecuencia los fotógrafos las detienen a su paso para solicitar sus mejores sonrisas para las informaciones gráficas de los periódicos (...)." (El Pensamiento Astorgano. Astorga. 21 enero 1950)

Los diarios en los cuales hemos hallado información sobre CD son los siguientes:

ESPAÑA

ABC (Sevilla)
ABC (Madrid)
Aldea (Madrid)
Alerta (Santander)
Amanecer (Zaragoza)
Arriba (Madrid)
Arriba España (Pamplona)
Ayer (Jerez)
Baleares (Palma de Mallorca)
Cáceres (Cáceres)
Campo Soriano (Soria)
Cíncel (Orense)
Córdoba (Córdoba)
Correo de Andalucía (Sevilla)
Crítica (Madrid)
Diario de Cuenca (Cuenca)
Diario de España
Diario de Lérida
Diario de Mallorca
Diario de Navarra
Diario de Pontevedra

Diario Español (Tarragona)
Diario Montañés (Santander)
Diario Palentino (Palencia)
Diario Vasco (San Sebastián)
El Adelantado (Salamanca)
El Alcázar (Toledo)
El Comercio (Gijón)
El Correo Catalán (Barcelona)
El Correo de Andalucía (Sevilla)
El Correo de Zamora
El Correo Español (Vitoria)
El Correo Gallego (Santiago)
El Día (Sta Cruz de Tenerife)
El Día (La Orotava)
El Diario de Avila
El Diario Vasco
El Eco de Canarias (Las Palmas)
El Faro (Ceuta)
El Faro (Vigo)
El Ideal Gallego (La Coruña)
El Norte de Castilla (Valladolid)
El Noticiero (Zaragoza)
El Pensamiento Astorgano (Astorga)
El Progreso (Lugo)
El Pueblo Gallego (Vigo)
El Pueblo Vasco (Bilbao)
El Telegrama del Rif (Melilla)
España (Tánger)
Extremadura (Cáceres)
Falange (Las Palmas)
Festividades (Revista) (Castellón)
Fotos (Madrid)
Gaceta del Norte (Logroño)
Heraldo de Aragón (Zaragoza)
Hierro (Bilbao)
Hoja del Lunes (La Coruña)
Hoja del Lunes (Las Palmas)
Hoja del Lunes (Madrid)
Hoja del Lunes (Lérida)
Hoy (Badajoz)
Hoy (Madrid)
Ideal (Granada)
Imperio (Zamora)
Información (Almería)
Informaciones (Madrid)
Jaén

Jornada (Valencia)
La Estafeta Literaria (Madrid)
La Gaceta del Norte (Bilbao)
La Línea (Murcia)
La Mañana (Lérida)
La Nueva España (Oviedo)
La Prensa (Barcelona)
La Región (Orense)
La Tarde (Málaga)
La Vanguardia (Barcelona)
La Verdad (Alicante)
La Verdad (Murcia)
La Voz de Albacete
La Voz de Asturias
La Voz de Avilés
La Voz de Castilla (Burgos)
La Voz de Galicia (La Coruña)
La Voz de España (Logroño)
La Voz de España (San Sebastián)
La voz de Talavera (Talavera de la Reina)
Lanza (Ciudad Real)
Las Provincias (Valencia)
Lérida
Levante (Valencia)
Libertad (Valladolid)
Línea (Murcia)
Los Sitios (Gerona)
Lucha (Teruel)
Madrid
Mallorca Deportiva
Marca (Madrid)
Mediterráneo (Castellón)
Menorca (Mahón)
Norte Exprés (Vitoria)
Nueva España (Huesca)
Nuevo Diario (Madrid)
Odiel (Huelva)
Patria (Granada)
Pensamiento Alavés
Proa (León)
Progreso (Lugo)
Pueblo (Zaragoza)
Pueblo (Madrid)
Pueblo (Zaragoza)
Pueblo Gallego (Vigo)
Región (Oviedo)

Sevilla (Sevilla)
Signo (Madrid)
Sol de España (Málaga)
Solidaridad Nacional (Barcelona)
S.P. Diario (Madrid)
Sur (Málaga)
Tele-Exprés (Barcelona)
Telegrama de Melilla
Tele-Guía (Barcelona)
Tele-Radio (Madrid)
Teresa (Madrid)
Unidad (San Sebastián)
Vitol (Revista) (Castellón)
Voluntad (Gijón)
Ya (Madrid)
Yugo (Almería)
Voz del Sur (Jerez)
Yugo (Alm

ARGENTINA

Ahora
Clarín
Córdoba
Crítica
Democracia
El Día
El Hogar
El Líder
El Mundo
El Pueblo
La Epoca
La Fronda
La Gaceta
La Hora
La Nación
La Razón
La Voz del Interior
Los Andes
Los Principios
Noticias Gráficas
Nuevo Correo
Orientación
Para tí

Radiolandia
Sintonía
Ve a y Lea

BRASIL

A Manhà
A Noite
A Noticia
Comercio de Noticias
Correio da Manha (Río)
Diario Carioca
Diario Castellano (Sao Paulo)
Diario Craballista
Diario de Noticias
Diario Trabalhista (Río)
El Hogar (Río)
Folha Carioca (Río)
Folha Carroca (48)
Gazeta de Noticias
Jornal do Brasil
Jornal do Comercio
O Globo
O Globo Anoite (Río)
O Jornal
O Mundo
O Radical
Vanguarda

CHILE

El Diario Ilustrado
El Imparcial (Santiago)
El Mercurio
Estanquero
La Hora (Santiago)
La Nación (Santiago)
La Segunda
Las Ultimas Noticias
Los Recortes
Zig/Zag

COLOMBIA

Diario del Pacífico
Diario de la Costa
El Colombiano
El Liberal
El Siglo
El Universal
La Prensa

COSTA RICA

La Nación
La Prensa Libre
La República

CUBA

Diario Independiente
La Estrella de Panamá
La Hora
La Nación
Panamá América

ECUADOR

El Comercio
El Día
El Nacional
El Telégrafo
El Universo
La Hora
La Nación

EL SALVADOR

Diario Latino
El Diario de Hoy
El Mundo
La Prensa Gráfica

FRANCIA

France/Soir

L'Espoir

La France de Marseille

La Vie Culturelle

Le Meridional Marseille

Le Patriote de Nice et Sud/Est

Le Petit Matin

Le Provençal de Marseille

Marseille

Midi Libre Dimanche

Nice Matin

Pardes Francaises

Sud/Ouest (Burdeos)

GRECIA

Akropolis

Estia

Etnikos Kirix

Etnos

Nea

Proadefitikos Filefteros

Vima

Vradini

HONDURAS

El cronista

INGLATERRA

Catholic Times

Herald of Wales Catholic Herald

ITALIA

Artes

Il Globo

Il Jornale D'Italia

Il Messagero

Il Momento
Il Tempo
Milano Sera
Paese Sera

JAPON

Diarios en Japonés
The Japan Times

MARRUECOS

La Vigle marocaine
Le journal de Tanger
Le Petit Marocain

NICARAGUA

La Prensa Gráfica
Novedades (Managua)

ORIENTE MEDIO

Prensa en árabe
Akhbar El Jorn
Akher Sâa
Al Ahram (El Cairo)
Al Mokatan (Egipto)
Ecran d'Orient (Beyrouth)
Egyptian Mail
Ethos
Etoiles a l'Opéra
Falastin Le Jour (Beirouth)
Imágenes (El Cairo)
La Bourse Egyptienne (El Cairo)
La Reforme
Le Journal d'Alexandrie
Le Journal d'Egypte
Le Progrés Egyptien
Son Posta (Instambul)
Yeni Sabah (Instambul)

PAISES BAJOS

Algemeen Handelsblad
Burgerwelzijn
Carrefour
De Nieuwe Gazet
De Standaard
De Tijol
De Zeewacht
Drapeau Rouge
El Seviens Welkblad (Amsterdam)
Fordwerdd (Amsterdam)
Germinal
Handelsblad
Het Loatste Nieuws
Het Nieuws Vande Day
Het Parool
Het Urije Volk
Het Vaderland
Independance
Journal d'Anvers
Journal de Bruges
La Dernière Heure
La Lanterne
La Libre Belgique
La Meuse (Amberes)
La Nation Belge
La Peuple
La Plana
Le Journal de Renaix
Le Martiu
Le Metropole
Les Beaux Arts
L'Oeuvre
Nieuw Utrechtsch
Philips Koerier
Philips Schouwburg
Tubautia Enschede
Utrechtsch Newsbla
Volksgazet (Anvers)

PANAMA

El día
El Mundo

El Panamá América
La Estrella de Panamá
La Prensa

PERU

El Comercio (Lima)
La Crónica
La Prensa
Recortes Extra

PORTUGAL

A voz
Diario da Manhã
Diario Ilustrado
Diario de Lisboa
Diario de Noticias
Diario la República
Diario Popular
Festa
Flama
Jornal de Comercio
Navidades
O Algarve, Lisboa
O Seculo

PUERTO RICO

Diario de Puerto Rico
El Imparcial
El Mundo

SANTO DOMINGO

El Caribe
La Nación

SUIZA

Feuille d'Avis de Lausanne

La Gazette de Lausanne
La Nouvelle Revue
La Tribune de Geneve
La Suisse
Le Courrier (Ginebra)

USA

Los Angeles Escamines
Los Angeles Times
New York Herald Tribune
Sta. Bárbara News/Press
The Dallas Morning News
The Tampa Daily Times

VENEZUELA

Diario Católico
El Mundo
El Nacional
El Universal
La Esfera
La República
La Religión
La Verdad
Ultimas Noticias
Universal Herald

Música e Ideología

Recordemos, que el estudio realizado en páginas precedentes ha sido deliberadamente centrado en un hecho exclusivamente artístico: las facetas musicales abordadas por la SF.

Tras el estudio efectuado, y en un intento globalizador de la materia, creemos posible señalar la existencia de un *leitmotiv* bajo el cual la SF intentó promocionar sus actividades: la importancia de la música en el desarrollo del ser humano¹⁵⁰.

El mensaje, así expuesto, tal y como la SF lo remarcó constantemente, fue simple y claro, y:

- a. comportó, obviamente, un mimo, cuidado y valoración extremos de la música, desde el momento mismo en que fue creada la organización
- b. condujo a la incorporación de la música (en forma teórica o práctica) a actividades diversas, en campos muy diferentes.

Pero, en el transcurso de nuestra investigación, también descubrimos un detalle que hemos de patentizar: la categoría en la cual la SF colocó a la música no fue dada sin más. La máscara del mimo y del cuidado, trabajaba para impregnar la actividad de un fuerte *halo ideológico*, del cual nunca se separaría.

Esta cuestión fue introducida por la misma organización (bien abiertamente en sus circulares, bien por vía subliminal) en diversas ocasiones, dando como resultado:

- a. la utilización que se hizo de la música (arte aparentemente apolítico) en tanto que elemento de ayuda para la transmisión de algunos de los fundamentos de Falange y del régimen franquista¹⁵¹
- b. la posibilidad de ejemplificar con su actuación la capacidad de la música para convertirse en elemento de transmisión subliminal de una ideología.

Estos principios ideológicos, que ahora presentaremos en general, serán abordados más adelante para cada una de las facetas musicales trabajadas por SF:

¹⁵⁰Recordemos que el interés de la enseñanza de la Música radicaba en la incidencia directa que ésta poseía sobre el espíritu humano (capítulo "Pedagogía musical").

¹⁵¹La utilización política de la música no era cosa nueva ni exclusiva de la SF o del régimen franquista. En este sentido así como en el sentido utilitario dado a la música (realización de conciertos, uso de canciones e himnos...) se tiene un referente inmediato en la Generación del 27, que anula cualquier intento de dotar de originalidad al fenómeno:

"El inicio de la guerra plantea unos cambios sustanciales: una concepción y usos claramente políticos y sociales de la música. Todos los medios eran pocos para hacer sobrevivir al gobierno que el pueblo había elegido (...)" (AAW. La música en la Generación del 27: 33-34).

1. Por encima de todo, la exaltación de la Patria, del Imperio, la formación de patriotas y el fomento de "lo español". Fueron las ideas que sobre otras pretendió imponer el franquismo a los españoles y que SF secundó por completo.
2. Fomento de la tendencia unificadora entre los pueblos de España y de la conciencia de su generación a partir de una suma de nacionalidades. Se creyó indispensable hacer sentir a la totalidad de las tierras españolas su necesaria participación en la "irrevocable unidad de destino en lo universal" y el reconocimiento de los valores de cada lugar al servicio de dicha unidad (con ello se pretendía favorecer el control sobre el territorio).
3. Respeto en el uso y enseñanza de la lengua española o castellana, ya que la importancia de Castilla era vital para conseguir la unidad de España. Colaboración a la idea de que Madrid era la cabeza del imperio, es decir, centralismo acusado.
4. Potenciación de la noción de familia, pero no una familia particular, sino una gran familia nacional.
5. Modo de ser y estilo falangista. La obediencia y disciplina eran necesarios, así como el servicio o realización con exactitud de las órdenes de los Mandos. Se estableció una especie de "doctrina del sacrificio" que, si era necesaria, debía ser totalmente aceptada y soportada.
6. Exaltación nacionalista-folklorica y reconciliación del pueblo con la tradición.
7. Implicación del pueblo en los actos realizados por SF; se debía ganar su entusiasmo y confianza para que este pueblo sintiera la tarea como suya y pusiera más ardor en realizarla, al intuir que SF contaba siempre con él.
8. Importancia de la religión. Fuerte contenido católico e identificación con lo nacional, hasta llegar al nacional-catolicismo.
9. Integración de los jóvenes en el seno de la organización, en su doctrina. Insistencia en la importancia de la educación de los jóvenes españoles, que serían los adultos del futuro.
10. Fuerte carácter jerárquico de la organización. Control y disciplina en sus actuaciones.
11. Simpatía por los fascistas alemanes (factor que provenía de José Antonio) y copia de aspectos organizativos de los nazis (de la rama femenina en este caso).

Si observamos con detenimiento estos puntos, nos daremos cuenta de que no existe aportación ideológica general que parta de la SF, de que la organización se plegó a los principios que Falange o el régimen franquista le proporcionaban, siendo una fiel transmisora y salvaguarda de ellos, pero sin formular jamás un corpus teórico o ideológico propio que la distinguiera especialmente.

Sus móviles fueron totalmente pragmáticos y se basaron en una estrategia esencial, la captación de adeptos para el partido debía realizarse principalmente en dos frentes (la utilización de la música es un fiel reflejo de ello): las mujeres y los niños. Mujeres y niños fueron sus objetivos en la creencia de que serían la vía de convencimiento para el elemento masculino adulto de la población española; y a ellos fue dirigida también su actividad musical y los mensajes desde ella transmitidos.

Y, si en general no podemos perfilar una ideología propia, al pasar al terreno de la aplicación o uso de la música, una vez más la teoría nacional-sindicalista es la que se utiliza.

Dentro de esta ideología la organización vivió y pretendió hacer vivir a todo el que practicaba la música a su lado, dentro de un sistema de verdades no cuestionables, dentro de un universo en el que sólo contaba la afirmación, ya que la SF tenía siempre la clave y la razón. Al no existir lugar para la duda sobre la bondad de sus procedimientos y contenidos musicales, la SF nunca se planteó la explicación de ellos a sus destinatarios, fueron transmitidos sin más y con la pretensión de que así debían ser recibidos.

Recordemos, sin embargo, algo interesante: pese a la total dependencia del corpus teórico de Falange o del régimen franquista, tras la muerte de Franco, la SF siguió desarrollando su labor musical con bastante normalidad bajo los gobiernos de Carlos Arias Navarro y de Adolfo Suárez. El movimiento se desmanteló durante el primer gobierno de A. Suárez por Decreto Ley de 1 de abril de 1977 y Pilar Primo de Rivera dimitió de su cargo. La SF desapareció oficialmente, pero muchas de sus creaciones le sobrevivieron, fue el caso de CD, los círculos Medina y las instructoras de música (que pasarían a impartir la asignatura en el nuevo B.U.P: primer curso diurno y tercer curso nocturno).

Planteados ya los principios, veamos cómo fueron aplicados para cada faceta en particular.

La importancia que la SF otorgó a la música quedó ampliamente detallada en el aspecto pedagógico. Recordemos que la consideración implicaba:

- a. que esta actividad debía formar parte de la educación humana (sin excepciones) por ser elemento de profunda aportación cultural
- b. que por ello debía ser enseñada desde la infancia y como materia esencial.

Constatemos que, en apariencia, el detalle fue bien observado, como lo testimonian las siguientes actuaciones:

1. Inclusión de la música como asignatura obligatoria en los cursos de carácter general: Mandos mayores y menores, Servicio Social, Albergues, Centros de Juventudes... Ello nos da pie a señalar un aspecto interesante, la presencia de la música en los programas de ramas educativas que nada tenían que ver con ella directamente, y el deseo explícito de otorgarle idéntica atención a la recibida por otras asignaturas.

Parecía que la música, como elemento potenciador de cultura, era elevada a rango de suma importancia, ya que la mayoría de las escuelas a cargo de la SF insertaban la música como complemento, pocas eran las que únicamente realizaban enseñanza musical específica.

Así pues, la música parecía presentarse como materia integrada en la cultura general, con carácter de privilegio en la formación del alumnado desde los inicios de su educación general.

2. El hecho de contemplar una especialidad musical en las escuelas de cursos nacionales y la titulación exigida al profesorado. Recordemos el siguiente párrafo:

"Dada la gran importancia que esto fue adquiriendo [la labor folklórica], ya que esta faceta artística española, estaba casi en sus manos; ha ido perfeccionando los mismos.

En el año 1960 ante esta necesidad se crearon los Cursos Nacionales." (Documento mecanografiado. AGA. Ca.24. G.7 n°1)

El párrafo parece denotar una inquietud por servir a las nuevas demandas, una preocupación porque la enseñanza de la música estuviera al día, respondiendo así a nuevos intereses. La cuestión que parece plantearse es por qué los Cursos Nacionales fueron creados en fecha tan tardía, 20 años después de que se iniciaran los primeros cursos¹⁵² a cargo de la Sección. Se nos ocurre, que la cuestión presupuestaria quizás fuera uno de los posibles condicionantes del fenómeno; los años inmediatamente posteriores a la guerra (en los cuales se desarrollaron los primeros cursillos) no eran ciertamente un contexto favorable

¹⁵²En la gráfica que presenta el número de cursillos realizados por año (lámina 11), la situación es bastante parecida: del 40 al 50 quedan pocas referencias, en los años 60 se inicia la actividad cursillística pero levemente, y poco a poco ésta aumenta hasta la década de los 70 en que crece destacablemente, en especial entre 1971 y 1973, y eso que nos acercamos al final de la actividad de la Sección.

(situación social, política y económica desastrosa) para el desarrollo de una actividad que, como los Cursos Nacionales, necesitaba de un apoyo económico estable para cubrir gastos de profesorado e infraestructura.

3. El seguimiento y constancia en la realización de cursos diversos. El plan de cursillos era algo pensado seriamente y estructurado con rigor, obedecía a una voluntad concreta de llevar la música a una enseñanza especializada para que los profesores que de ella surgieran educaran al alumnado con profundo y seguro conocimiento (a la vez que dominio) musical.

Observemos en las gráficas correspondientes (lámina 7), que ciertamente aquella especificación que hablaba del envío de las mejores instructoras a los lugares de mayor responsabilidad, fue cierta: las instructoras que obtenían categoría de primera eran enviadas a Escuelas Nacionales, de Hogar..., las de segunda a Servicio Social, Escuelas de Comercio, Colegios.... Además era mayor el número de instructoras de segunda y tercera clase que quedaban sin destino que de primera.

4. La inclusión música en la educación obligatoria y desde párvulos se adaptó a las líneas generales mencionadas en el apartado primero de estas conclusiones, y dió como resultado la *unificación* musical del alumnado femenino español afectado. Cabe destacar que la enseñanza musical impartida por la SF nunca tuvo como meta destacar individualidades; en todo momento se utilizó la idea de generalización, quizás en un intento por que su tarea directora nunca pudiera verse trunca.

Aún así, es evidente que la población femenina que accedió a este sistema educativo, no habría recibido enseñanza musical si la SF no se hubiera encargado de ello, pues el Ministerio de Educación y Ciencia no contemplaba la existencia obligatoria de personal que trabajara al respecto, no se oponía, pero tampoco lo propiciaba.

5. La cantidad de horas dedicadas a la música en comparación con otras asignaturas. Del estudio de las gráficas que refieren al horario por materias y cursos (láminas 10, 14 y 15) destaquemos los siguientes datos que sitúan a la música como materia escolar privilegiada:

5.1. En *Servicio Social* el número más elevado de horas de clase era para la música y la educación física. Observemos que la música se halla por delante de asignaturas consideradas de sumo interés en la enseñanza cual eran "Religión" y "Política".

5.2. En *Magisterio* también la música recibe el mayor número de horas de clase:

a. Curso Interno: música, política, religión y prácticas de juventudes cubren bastante más horas que las otras asignaturas.

b. Curso Externo: educación física y música utilizan el doble de horas que política y muchas más que otras materias.

5.3. En las *Escuelas de Especialidades* (cursos comunes), el horario destinado a la música no destaca por su importancia en primer curso, en cuanto al segundo, la música se inserta en el numeroso grupo de 4 horas siendo aún superada por educación física y estudio. Se supone que en el tercer año —especialidad música— la cosa cambiaría, pero lamentablemente no nos quedan datos de ello. Puede

resultarnos extraño que en una Escuela de tipo general la música recibiera una valoración de horario de primera clase mientras que en las Escuelas de Especialidades (por lo común) no lo era, pero las Normas de la SF hablan de la importancia de la música en la educación de carácter general, no en la específica, por lo tanto su pensamiento puede considerarse totalmente aplicado, bien que no deje de ser desconcertante.

Vemos pues a la música insertada y equiparada con otras asignaturas consideradas importantes por la SF, y siempre recibiendo trato preferente, al menos en lo que a horario respecta. De esta manera, podríamos afirmar la existencia de una estrecha relación entre la teoría que la SF presentaba en sus escritos y su aplicación práctica: no sólo se argumentaba la consideración de la música como materia de vital importancia para la educación humana, sino que se la consideraba.

6. La utilización de un profesorado especializado y la demanda de títulos específicos a los cursillistas, hecho que sin duda elevaba el nivel general del curso en cuestión:

6.1. Profesores de cursillos especiales y de educación general¹⁵³; casi todas las instructoras de la Sección y naturalmente los profesores contratados no afiliados, tenían título de Conservatorio. Además las instructoras de la SF poseían título obtenido tras su participación en los Cursos Nacionales¹⁵⁴ que la SF organizaba. El detalle no fue ningún descubrimiento, sino algo indiscutiblemente necesario para una transmisión correcta de los elementos musicales; sin personal especializado, la enseñanza es siempre susceptible de contener omisiones o errores que una vez asimilados por el alumnado resultan muy difíciles y a veces imposibles de corregir.

6.2. Asesores, personas con estudios musicales profundos realizados fuera del ámbito de la SF. Algunos de ellos, como el Maestro Benedito, realizaron cursos para las instructoras que posteriormente se encargarían de la educación musical en su lugar de destino.

Así se determinó que los asesores debían estar interesados en su misión y destacar por su formación musical. Lo segundo es evidente, si habían de formar al profesorado, debían dominar profundamente el material musical. Lo primero, es de lógica pues un trabajo realizado a disgusto es más difícil que llegue a buen puerto que uno realizado con interés en el provecho que se obtenga y en el buen funcionamiento de lo que la confianza les otorga.

¹⁵³ Obsérvese en la gráfica correspondiente (lámina 12), la mayoría (con mucho) de las profesoras que impartían B.U.P. era personal especializado, con títulos acreditativos.

¹⁵⁴ Recordemos que a las alumnas del Curso Nacional se les exigía título de Conservatorio (cuatro años de solfeo aprobados y cinco de piano en centro oficial). Ya sabían Música, detalle que es importante, porque así, nuevos conocimientos de mayor dificultad podían ser enseñados adecuadamente, y con un lenguaje específico musical. Los profesores del Curso Nacional tampoco eran cualesquiera: eran personas destacadas en el mundo musical y de la pedagogía,; el detalle parece revelar la preocupación de la SF por proporcionar un buen profesorado.

7. El control ejercido sobre las instructoras, la exigencia de asistencia a juntas mensuales de profesorado, de presentar coros y participar en concursos... Se ha visto el rígido esquema organizativo en que cada Departamento de la SF tenía un cometido específico (p. 34 a 44), hemos observado como todas las normas musicales venían dadas por la Regiduría Central de Cultura (p. 57 a 65) y cómo se vigilaba su cumplimiento; la estructuración y el control son evidentes, nada quedaba al azar. Ello se remarcaba a menudo en los escritos dirigidos desde la Regiduría a las Delegaciones Provinciales y Locales: consejos, normas, advertencias... siempre, no obstante, con una mira final: que todo se hiciera bien, musicalmente hablando.

Así, y con la pretensión de mantener un profesorado activo y al día, vislumbramos el planteamiento de una educación musical acogida nuevamente a la palabra *unidad*: para todos la misma educación, esquematizada y ordenada, sin lugar para la improvisación.

La cuestión, partiendo de las diferencias observables entre los distintos colectivos, es evidente: ¿fue coherente este deseo de uniformar musicalmente a la población? Aceptable o no, este proceder proporcionaba la posibilidad de obviar los posibles problemas individuales susceptibles de surgir en el momento más inesperado. No se dieron soluciones concretas aplicables a errores determinados, éstos no existían para la educación musical de la Sección; nunca se habló de cómo resolver tal o cual deficiencia, las normas parecían ser previsoras sobre cualquier dificultad que pudiera surgir.

Ello fue consecuencia lógica de un pensamiento según el cual los problemas de aprendizaje no cabían en el esquema establecido por la Regiduría y, quizás por ello, el rotundo control y la absoluta vigilancia a que sometieron las enseñanzas musicales. Lo cuestionable es el pretendido control¹⁵⁵ absoluto de cada instructora en cada lugar de los pueblos de España.

Pero el sistema ahí está: rígido en la teoría y en la práctica, impregnado de deseo de uniformidad educativa, incluso en los Campos Internacionales, como ha podido comprobarse (p. 74 a 77).

Ante esta voluntad de rígido control, sorprende el descuido con que muchos de los documentos se imprimen y redactan, los errores de nombre que aparecen a menudo en las listas informativas, el desorden en la presentación... Y ello queda reflejado en documentos que eran enviados a todos los lugares de España. La dejadez nos habla:

- a. Por una parte, de un desfase que entre la teoría pensada y lo que realmente se aplicaba.
- b. Por otra, de la existencia de una fachada de perfección y buenos deseos, que escondía una realidad bien diferente, en la que la música por sí misma no fue mimada.

¹⁵⁵El *centralismo* es otro de los puntos que evidencian el deseo de control mencionado. Puede observarse en las gráficas correspondientes (lámina 12): Madrid es con mucho la ciudad que más destinos se lleva, le siguen Barcelona y Valencia, justo las ciudades en donde se desarrolló el Curso Nacional. Esta situación vuelve a repetirse en cuanto a la celebración de cursillos, Madrid es la ciudad en que mayor número de cursos de todo tipo se celebran, le sigue Barcelona (muchos menos que Madrid) y Valencia (ya muy de lejos).

Pese a todo, podemos constatar que la música era algo imprescindible para los Mandos de la Sección, que su pedagogía y actuación fueran o no acertadas, que se impregnaran de ideas políticas, es otra cuestión, pero que en apariencia existió un deseo e interés por dar una, aunque fuera mínima, base musical a la población femenina de España, es indudable.

En otro sentido, y lejos de aquella afirmación que hacía necesaria la educación musical para todo ser humano, el sistema pedagógico utilizado por la SF revela una direccionalidad específica en dos frentes: mujeres y jóvenes.

a. Los niños fueron objeto de educación musical desde párvulos a bachillerato y en actividades complementarias. El interés que se puso en la correcta asimilación de los principios musicales queda reflejado en las normas establecidas y en los programas abordados, que más adelante comentaremos.

b. En cuanto a las mujeres, recordemos un hecho de vital importancia que tuvo fiel reflejo en la utilización de la música por la SF:

En sus diversos escritos y actuaciones, la SF fue dibujando un *modelo femenino* que partía de una consideración básica, absoluta sumisión al hombre y a su capacidad directora. Este diseño valoraba sobre todo el "ser mujer" y ello conllevaba ser, antes que nada, *esposa* y *madre*, con una tarea principal: la reproducción social y el cuidado del hogar, y una intención, que el trabajo femenino fuera útil complemento del realizado por los hombres.

La consecución del modelo no era espontánea, la SF consideró que la mujer debía ser educada, que debía cultivarse y esa labor constructora de la SF para formar a las mujeres de España, comenzó después de la guerra civil incidiendo sobre todo en tres aspectos: la religión como moral, la conducta nacionalsindicalista como patrón y el cuidado del hogar como deber; de esta manera se pretendía hacerlas aptas para la realización de distintas actividades útiles a la nación.

Y así, el modelo fue quedando configurado por una serie de características que reflejaban el *estilo* y *la disciplina* de la Falange, un estilo hecho de renunciaciones que debía proporcionar a la mujer un tono de perfecto equilibrio.

Recordemos también que, una vez aplicado y asimilado el modelo, la tarea era conseguir:

1. Contribución de la mujer española a: la reconstrucción material de España; la obra nacionalsindicalista; engrandecimiento imperial de España; unidad de las tierras y los hombres de España.
2. Difusión de los ideales, virtudes, estilo y disciplina nacionalsindicalistas, sobre todo en el seno de la familia.
3. Defensa del honor a la Patria.
4. Recuperación y conservación de la tradición folklórica española, haciendo partícipe al pueblo en esta misión, para que al sentirla como suya hubiera una colaboración eficaz.

A partir de esta base, la educación población femenina fue abordada desde diversos frentes, en principio con una pretensión ya mencionada: destruir la creencia arraigada en los pueblos de España, de que la mujer tenía una función específica que cumplir por ser mujer. Pensemos si no existió una clara contradicción entre esta afirmación y la diferencia de *roles* sexuales que la organización predicó siempre.

No obstante, el hecho es que la SF dijo querer instruir a la mujer española en diversos ámbitos culturales para que no quedara relegada a las "cosas de casa". En este sentido, la SF actuó conforme a lo que mencionan sus escritos: creación de un programa educativo y de una serie de Centros de Enseñanza (sobre todo escuelas de Hogar), para ofrecer una completa y profunda formación que les permitiera abordar exitosamente las tareas de la familia y de la sociedad.

El deseo de preparar para el hogar a unas mujeres cultivadas sirvió perfectamente al desarrollo de las actividades musicales de la SF.

La música fue una de las materias indispensables en la formación de la población femenina, y la gran importancia que se le otorgó fue ciertamente la base del edificio pedagógico-musical que la SF pretendió crear.

Remarquemos que, si la música fue considerada materia fundamental en la formación del ser humano, insertándose por ello con carácter obligatorio, permanente, diversificado y diario en varias actividades y para todas las edades; y que si el objetivo principal era despertar el gusto musical en el alumnado por medio del estudio del folklore tradicional español, no es menos cierto que, una vez asimilado, este folklore podía y debía ser transmitido dentro del hogar y según las facetas de esposa y madre que el arquetipo femenino de la SF potenciaba. Ello conllevaba la supervivencia, de generación en generación:

- de los valores de la Patria
- del ideal nacionalsindicalista de valoración suprema de la tradición española
- de los propios himnos de Falange, que también eran utilizados en el repertorio musical educativo
- del canto gregoriano, lazo hacia la religión que tampoco debía ser olvidado.

No nos extrañe así, que la música fuera utilizada en dos vertientes:

1. Como materia integrante de la formación general femenina con igual consideración que otras enseñanzas, impartida tanto en centros dependientes de la SF como en Centros en los que la SF tenía confiada la enseñanza musical.

2. Como especialidad principal, que se rodeaba de otras materias consideradas necesarias en la formación de la mujer, sobre todo en las llamadas Escuelas de Especialidades para profesorado de música.

En todos estos Centros, las asignaturas impartidas eran las indispensables para la consecución del arquetipo de mujer y madre, centrada en las labores del hogar, en la perpetuación de la tradición española, en la disciplina y demás cualidades del estilo falangista. La SF no descubrió nada, simplemente aplicó a la selección de asignaturas los puntos básicos de Falange y del régimen franquista, en especial religión, política y hogar.

Así las cosas, se nos ocurrió preguntarnos por qué las enseñanzas musicales fueron dirigidas a la población femenina y no también a la masculina (a todo ser humano como la teoría explicitaba). La respuesta a esta evidente discriminación sexual la hallamos en la época

del cambio al B.U.P. (uno de los momentos en que se refleja perfectamente la importancia concedida a la música) y en los documentos enviados por la Sección al Ministerio¹⁵⁶. En ellos fue rescatada una antigua petición de la Sección en relación a la enseñanza de la música para el alumnado masculino con vistas a equipararlo en este sentido al femenino. La petición no fue tenida en cuenta por el Ministerio hasta la fecha tardía en que se estableció el B.U.P., 35 años después que la Sección comenzara a impartir música en los centros a ella asignados: realmente increíble, y lamentable en extremo. Recordemos las siguientes líneas:

"La Sección Femenina no tiene un interés especial en que esta materia quede adscrita al ámbito de su competencia, pues cuando lo hizo fue por cubrir un vacío, que no llenó en ningún momento el Ministerio, a pesar de haberlo propuesto repetidamente con el fin de evitar una discriminación entre alumnos y alumnas que de hecho ha existido, en un aspecto educativo tan importante." (Documentos 1 y 2 acerca de la Música en el Bachillerato. Documento nº1. Anexo nº1. Madrid, 14 de Mayo de 1974. AGA, Ca. 177. G.1 n.2)

Así pues, en los centros dependientes de la SF hubo música obligatoria, en los demás no se enseñó, porque el Ministerio no atendió a la petición mencionada.

La conclusión es pues la siguiente: pese a que el alumnado de la SF (especializado en música o no) recibía enseñanzas musicales dentro de una concepción según la cual la formación humana debía ser integral, en realidad eran tres las ramas potenciadas: preparación para el hogar, religión y nacionalismo (doctrina de Falange y aprendizaje de la música tradicional española). Podemos pues determinar la aplicación y transmisión dentro de la Pedagogía musical de los principios anteriormente mencionados: exaltación de la Patria, unidad de España, uso de la lengua española, modo de ser falangista, exaltación nacionalista-folklorica, enseñanza al pueblo de la tradición musical e implicación en los actos, fuerte contenido católico y nacionalista de la enseñanza.

Didáctica musical

En la enseñanza de la música hemos observado la existencia de unas constantes que, por orden de importancia serían:

- a. Solfeo y Canto
- b. Historia de la música y Audiciones
- c. Danza.

El programa se nos muestra cerrado, rígido, en extremo estructurado y susceptible sólo en ocasiones de incluir alguna que otra materia adicional.

¹⁵⁶Ver apéndice A1.8.1. Documentos 1 y 2 acerca de la Música en el Bachillerato.

1. El Solfeo tuvo una importancia básica, señalándose siempre la necesidad de su aprendizaje. El hecho no demuestra sino una evidencia: si la materia a enseñar es la música y si ésta posee un lenguaje específico, es imprescindible llegar a un conocimiento, aunque sea mínimo, de esa especial forma de expresión.

El Solfeo fue incluido en prácticamente todos los cursos de que la Sección se ocupó, la falta de tiempo fue el único motivo que anuló su tratamiento.

La metodología empleada (parte de la cual sirve también a los otros dos apartados mencionados) contiene los siguientes aspectos:

1.1. La idea de repasar mínimamente en cada clase lo explicado el día anterior, forma estupenda de consolidar anteriores conocimientos y propiciar la adquisición de los nuevos.

1.2. La pretensión de un buen conocimiento de las notas y dominio de la lectura y medida desde el principio. La coherencia se nos ofrece nuevamente: los vicios adquiridos en el inicio del aprendizaje musical condicionan desfavorablemente cualquier asimilación posterior, mientras un buen conocimiento de los cimientos, favorecerá sin duda posteriores enseñanzas musicales.

1.3. Utilización de canciones populares para el dictado y la lectura. Es éste un aspecto en el cual se adolece de extremada rigurosidad, quizás la SF no debiera haberse ceñido únicamente a las canciones, sino haber utilizado paralelamente fragmentos diversos apropiados a la edad y al grado de aprendizaje. Por otra parte, diversos sistemas pedagógico musicales han demostrado con su práctica la bondad de la utilización de repertorio popular, en eso la Sección no hace sino seguir una faceta sobradamente marcada como excelente ayuda en la educación musical¹⁵⁷, elevando de nuevo a primer plano la asimilación de ese repertorio tradicional que tanto les interesaba conservar.

1.4. La gradación de dificultad en la transmisión de materias.

1.5. La alternancia de teoría y práctica, como factor que alejaba la monotonía en el desarrollo de la clase.

2. El Canto era otro de los elementos siempre abordados y el único que subsiste si el tiempo no daba para más.

La educación de la voz es un punto delicado, especialmente si de lo que se trata es de la voz infantil. A este respecto la SF manifestó especial cuidado, insistiendo siempre en el seguimiento de las normas:

¹⁵⁷Vimos que la Sección Femenina realizó una interesante labor de recogida folklórica. Parte del repertorio que editaron fue utilizado en la educación musical.

2.1. Deseo de cuidar las tesituras de las canciones para no dañar la voz del alumno. Este detalle habla ya por sí solo de un buen asesoramiento en la materia; la voz, que puede ser perjudicada fácilmente, queda con esta norma protegida desde la base y encauzada en un sistema de aprendizaje que potenciará las facultades de todas las alumnas, porque a todas se pide que canten.

Cabría no obstante, conocer el número de alumnado por clase para poder esgrimir argumentos en favor o en contra de la norma; con poco alumnado, el canto individual podía ser observado y corregido, si en cambio el número fuera elevado, la buena voluntad sería gravemente trastornada.

2.2. Inicio del aprendizaje de una canción con una explicación/comentario de la región a que pertenece, del texto en cuestión y de las características de la canción. Es evidente que con este sistema puede propiciarse una más rápida asimilación al conocerse sus detalles íntimos, al saber lo que cabe expresar con la letra, al entrar en la peculiar concepción que le imprimió el pueblo en el que fue creada.

La petición de hablar con sencillez podía favorecer la introducción de las alumnas en el mundo de la canción, potenciando así una mejor interpretación.

2.3. Vigilancia sobre la edad a la que iban dirigidas las canciones. En este aspecto, se nos plantea una duda: ¿cómo saber cuando una canción es o no es apropiada para una determinada edad? La línea de separación es a veces imperceptible si se comparan pensamientos diversos. Y es evidente que la SF actuaba según su consideración de lo adecuada o no que podía ser una canción y por ello podrá ser siempre criticada o alabada. Puede establecerse objetivamente la bondad o no de la canción en el terreno de la tesitura pero, en el texto como la Sección pretendía, la subjetividad es amplia y dificulta la generalización. Siempre la canción será adecuada según su visión, visión que puede parecerse acertada o equivocada según nuestras ideas al respecto.

Por otra parte, en las actividades dedicadas a la juventud, en las clases de prácticas se enseñaban canciones del Movimiento, detalle que nos remite a una visión política ciertamente estrecha (aunque coherente con su ideología) que, únicamente hubiera sido viable si hubieran enseñado canciones de "otras" políticas, cosa que no hicieron. De todas formas, cabe constatar su adecuación a otros sistemas musicales europeos en la norma referente a la elección de canciones fáciles y con texto poco complicado en un principio, para ir aumentando progresivamente la dificultad; es éste el único método de progresar obteniendo buenos resultados en la asimilación de nuevos conocimientos.

2.4. Enseñanza de canciones (y las danzas) de todas las regiones de España con la máxima autenticidad. En estos momentos nos cuestionamos si ello se contemplaba o no, ya que algún detalle nos habla negativamente:

a. En una de las normas de contenido metodológico se dice:

"Las canciones se aprenderán de memoria, dado que la mayoría de Maestras no saben música. Se cuidará que no existan fallos de entonación ni de ritmo, para que puedan ser transmitidas sin fallos a los niños." (Normas relacionadas con el Departamento de Música de la Regiduría Central de Cultura. 1954. AGA. Ca. 177. G.7 n°1)

Buena voluntad la había, desde luego, pero es un tanto arriesgado confiar a la memoria la correcta transmisión del material sonoro cuando no existe el apoyo de una partitura con la cual recordar si la memoria falla, ni en muchos casos la del disco o grabación que la sustituya. Bien es cierto que muchas de las canciones usadas en calidad de material pedagógico¹⁵⁸ eran conocidas popularmente y cantadas hasta la saciedad en ocasiones, lo cual ayudaba, naturalmente, a la memorización adecuada eliminando posibles errores de un aprendizaje anterior. Pero... ¿y todas las melodías que eran ofrecidas a las maestras sin que antes las hubieran cantado o escuchado? Es evidente que en muchas ocasiones, esa fidelidad que se pretendía, encontraría problemas para llegar a buen fin.

De todas maneras no creemos tan grave este problema como el que, una vez más, la educación musical, en sus inicios tan delicada, fuera confiada a personas no instruidas profundamente en la materia¹⁵⁹.

Y el hecho es que los errores aprendidos al principio son graves lastres que cuestan de superar en un futuro; luego esos niños a los que se les ofrecía la posibilidad de iniciarse musicalmente deberían haber recibido enseñanza impartida por profesionales y no por maestras que contaban con una somera instrucción.

El desconocimiento profundo de la teoría musical podía hacer inviable la resolución de posibles problemas (especialmente en el delicado campo de la enseñanza vocal), además de dificultar la utilización de todo el material que era ofrecido a partir de la revista *Consigna* o de comunicaciones oficiales (por ejemplo, el *Cancionero* de la SF), pues las canciones publicadas que no se hubieran estudiado en el curso de maestras, no podrían ser nunca enseñadas por ellas.

No obstante, el problema era ministerial y la SF no hacía sino solventarlo como buenamente podía.

¹⁵⁸En el capítulo que detalla el material pedagógico utilizado por la Sección Femenina (III.6.) se insertan las canciones recomendadas a las Instructoras y Maestras en general. Estas canciones eran enviadas en programas trimestrales o en Programas Concurso de Coros y Danzas, o bien publicadas en Cancioneros (*Mil canciones Españolas*, *Cancionero Español*) o en la revista *Consigna*.

¹⁵⁹Ya hemos comentado que en los Centros de ellas dependientes, el profesorado era especializado casi al cien por cien.

La situación de nula o escasa preparación del profesorado que imparte Música en las escuelas sigue hasta la actualidad, de ello se da cuenta en algunas publicaciones. Entre ellas destacamos el artículo de Fausto Roca *La Música y la Escuela*, publicado en *Ritmo*, Marzo 1979 (n°489); 36 a 39.

b. En la misma norma se especifica:

"En los Albergues de Sección Femenina, S.E.U. o Sindicadas se utilizarán canciones de las distintas provincias representadas en el Albergue y "darse con traducción."

(Normas relacionadas con el Departamento de Música de la Regiduría Central de Cultura. 1954. AGA. Ca.177. G.7 nº1)

Hallamos aquí un punto que parece no concordar con el deseo de enseñar las canciones y bailes auténticos de cada región. Ahora bien, después de haber recopilado y leído todas las normas posibles referentes a música, se detecta que simplemente se trata de una mala expresión: "darse con traducción" no refiere a que se enseñen traducidas, sino a que, además de cantarlas en el idioma original, se entregue a las participantes su traducción.

Esto parece haber sido así, porque en otro lugar de la Normativa, esta vez referentes a las juventudes, se detalla la obligación de enseñar a las niñas las canciones en su idioma original:

"Las canciones se interpretarán siempre en su idioma o dialecto original."
(Stauffer, 1954: 148)

Y más adelante se observa que en la revista *Consigna* se ofrecerán traducciones de las canciones que así lo necesiten; se entiende, traducción al castellano.

La idea proporciona una comprensión del texto, con la cual, aunque sólo sea a través de una leve explicación adicional, la canción puede mejorar en interpretación, mientras se conserva la pureza del idioma inicial, y así se sigue fiel a aquel deseo de autenticidad del que ya hemos hablado.

Pensemos por otra parte, que para cumplir fielmente con este deseo, hubiera sido necesario conocer todas las lenguas de España, sería ésta la única manera de enseñar con corrección todas las canciones, y ello es bastante difícil de conseguir.

c. En los cursos de maestras se pidió la única enseñanza de canciones infantiles. El detalle limita la educación musical de manera incomprensible. La explicación dada no es admisible, que las maestras sólo tengan que enseñar a los niños, no es argumento definitorio para relegar su aprendizaje de canciones a las que en un futuro se supone habrán de transmitir; se trata de formar a un colectivo determinado, y cuantas más nociones tengan estas personas que luego ejercerán una importante misión educativa, mejor.

2.5. La revista *Consigna* editó gran cantidad de canciones en sus páginas. La idea era poner al alcance del profesorado un material antes disperso, que de otra manera hubiera debido recopilar él mismo. Con este sistema se facilitaba el trabajo, se proporcionaba ayuda (pues en la revista se daban nociones de la región, texto...) y se propiciaba una vez más el control y la unidad en la enseñanza musical.

2.6. Cabe por último cuestionarse si la enseñanza del gregoriano era adecuada en la educación infantil y juvenil. Evidentemente su transmisión así como la de otras canciones religiosas, obedecía a imperativos político-religiosos, musicalmente no correspondían quizás al nivel empleado, pues las niñas y jóvenes únicamente podían aprenderlas de memoria sin asimilar en la mayoría de los casos la idea por las canciones transmitida.

3. La Historia de la Música fue enseñada principalmente entre las asignaturas del Curso Nacional y del Bachillerato. Nunca se impartió como materia de cuerpo compacto en cursos infantiles, siempre fue precedida por el aprendizaje del Solfeo y el Canto.

Ahora bien, un inicio de introducción a la Historia de la música, muy básico, muy simple, se camufla en el desarrollo de las audiciones, éstas...

a. Acompañan siempre a la explicación histórica que es estructurada en lecciones para el Bachillerato y el Curso Nacional.

b. También se inserta en la educación infantil y es allí donde, con breves detalles, se empieza a introducir al alumnado en lo que en cursos posteriores se desarrollará con mayor amplitud.

En el capítulo dedicado a audiciones ha podido comprobarse la importancia que se le otorgaba y las normas cuidadosas que a ella hacían referencia, resaltemos ahora el mimo con que se pedía a las instructoras la preparación de una audición y, curiosamente (pues siempre la valoración de la SF hacia su actuación es superpositiva) la constatación de errores y la voluntad de eliminarlos. Recordemos una crítica durísima sita en la circular nº118 (AGA. Ca.105. G.7 nº1):

"La experiencia de lo que hemos realizado hasta ahora es bastante desoladora."

Se habla de la poca preparación de las niñas que van a los concursos:

"Algunas no conocen las obras y compositores que son base primordial (...)."

Y con ello nuevamente nos acercan a la pregunta ¿y cuáles son los compositores primordiales? La respuesta es simple: los que la SF así consideraba; visión nuevamente partidista de la materia, que sirve a los objetivos ideológicos prioritarios para la SF.

Fijémonos que existe un programa de audiciones enviado desde la Regiduría Central, nada queda al azar, todo es nuevamente controlado pero con el interés de un programa en el que, al menos, se suponía que las alumnas oían música y recibían unas mínimas nociones acerca de la época y del compositor.

Recordemos además que la Regiduría Central envió material discográfico y de infraestructura (mínimo, pero necesario para la realización del programa de audiciones proyectado) a todas las provincias españolas. La uniformidad fue bastante acusada y creó un fondo similar que una vez más unificó, por la música, a España.

Observemos además que el material mencionado fue también enviado a los centros más importantes de entre los dirigidos por la Sección, ello demuestra un seguimiento y preocupación por la aplicación del método en todos los lugares por ella regidos.

En este método, que utilizaba la audición como sistema educativo, los programas de la SF concretan escasamente cuáles son las obras a escuchar, muchas veces se dice obra de tal época o de tal autor, sin más; véase por ejemplo las insertadas en Apéndice y se comprobará la poca concreción con que en muchas, demasiadas, ocasiones nos las presentan. Y, lo criticable es que un noventa por ciento de las veces era así. En contra de ésto, existían ocasiones en que se detallaba hasta la grabación determinada que debe ser oída (lo cual enlaza con aquella intención mencionada de vigilar las versiones porque de ello dependía en parte la impresión recibida por el alumnado; el envío de material didáctico a los centros fue también síntoma de esta creencia), la edición de una casa en especial, la interpretación de un instrumentista u orquesta específico (véanse en Apéndice A1.7.2. los ciclos de audiciones musicales).

Se ha mencionado la búsqueda de amenidad y de adecuación de la audición a la edad del alumnado, esto último debía ser observado estableciendo un sistema narrativo y un lenguaje asequible, imaginando otras actividades (realizar posters, crear viajes a la época en cuestión, hacer pantomimas relacionadas con el aspecto tratado) que quedan levemente referenciadas en sus programas, sin un desarrollo que demuestre la bondad de estas realizaciones; es, como en muchas ocasiones, mera didáctica.

Pero, la amenidad que se buscaba, quedaba truncada con la utilización que se hacía de audiciones excesivamente largas, detalle no conveniente pues el cansancio que podía suponer perjudicaba la comprensión y podía provocar la evasión de la música que se estaba oyendo; y eso, pese a que en muchos documentos se especifica la necesidad de que en principio y según la edad, las grabaciones que se hicieran oír fueran de corta duración.

Además, si recordamos que una de sus normas era vigilar el cansancio susceptible de aparición en las alumnas para corregirlo, el programa delata una falta de estudio del efecto provocado por las audiciones en las niñas: éstas de seguro debían mostrar cansancio o desinterés después de todo un movimiento de sinfonía u obra por el estilo como muchas veces se especifica que debían ser escuchados (véase en Apéndice el programa de los ciclos de audiciones musicales y se comprobará este hecho).

De esta manera, no aparece por ninguna parte la mencionada necesidad de tener en cuenta la edad y grado de acercamiento a la música para la planificación de las actividades, los autores y obras para niñas no iniciadas, iniciadas, juventudes e instructoras, se presentan siempre los mismos autores y un elevado número de obras repetidas en todos ellos.

En el repertorio que indica Rosa M^a Kucharski, faltan épocas a abordar en la Historia de la Música ¿por qué únicamente del Clasicismo al Nacionalismo? Nada nos demuestra que sean épocas que merezcan trato prioritario sobre las otras, aunque fueran las consideradas "de imprescindible conocimiento" para la Sección.

Igual podemos decir en referencia a los "grandes autores" que en ellas vivieron; ningún documento nos habla de ésto, pero la única visión de los programas es suficiente para entenderlo. La lista de épocas y nombres de imprescindible conocimiento acaba con A. Berg. El paso por ellas es rápido y somero; la elección de obras, floja desde su base y poco concreta, hay poco color, poca variedad en lo que las muchachas deberán escuchar, y

además les falta toda una mitad de siglo XX por abordar. Músicas de otro tipo, tradicionales, jazz... o no son tratadas o lo son mínimamente.

La selección era sin duda necesaria, sólo que la realizada por la Sección se reducía siempre a unos temas determinados de los que poco se evadían, y que por orden de preferencia una vez vistos los programas, eran:

- Música Española
- Romanticismo
- Clasicismo
- Barroco y Nacionalismo

De once repertorios que se especifican como de imprescindible conocimiento, cuatro corresponden a música española, cuatro a música en general referentes a los movimientos citados, y tres más a una combinación de españoles y extranjeros. El interés por la música española es evidente.

Del estudio de los compositores tratados, se desprende que, una vez más, la música española quedaba muy distante y en cabeza de las otras preferencias.

Además en el total de música enviada a las escuelas, podemos hablar de una diferencia importante, que seguramente venía dada por el tipo de público al que debía ir dirigida, aunque luego al establecerse el programa para nada aparecía este otro tipo de música enviada. La diferencia radicaba entre la llamada "Música Clásica" y otra de tipo más moderno; mientras la primera superaba ampliamente a la segunda en los envíos antes mencionados (765 frente a 10), la diferencia no era tan acusada en los envíos a los Centros de Juventudes y escuelas varias donde la música más ligera tenía una amplia representación.

Es decir, y en conclusión, podemos hablar de una falta de criterio común a todo tipo de audiciones realizadas. Una vez más en teoría todo queda muy bien dicho mientras la práctica no respondía exactamente a lo que desde la Regiduría se especificaba:

- a. Las audiciones eran demasiado largas (la Regiduría pedía obras cortas al inicio y en los primeros años de la educación musical).
- b. Los ejemplos no se especificaban (la Regiduría establecía por normativa el cuidado con que debía prepararse la audición y la elección de autores y obras concretos).
- c. La edad no se tenía en cuenta para casi nada (excepto el tratamiento narrativo en las audiciones para alumnas de corta edad).

Cambio pues completo entre teoría y práctica y fallo total del sistema organizativo que la Sección desde sus altos Mandos pretendía perfecto, ordenado y concreto.

4. El aprendizaje de la Danza es quizás el apartado cuya metodología presenta mayores problemas.

En principio la idea directora fue la de realizar los bailes y cantos exactos a como fueron en su origen y para ello la SF dijo poner en marcha un mecanismo de recogida del folklore español en su más pura representación. Detallemos en este terreno, que en el *Cancionero* y otros estudios editados por la SF se hallaban las canciones y danzas de

siempre, pocas novedades se añadieron, no hubo aportaciones realmente nuevas a lo desde siempre conocido.

Más adelante, ciertos postulados resultan incomprensibles:

a. En el Curso Nacional trabajaban instructoras procedentes de diversas regiones españolas, con la pretensión de que enseñaran los bailes propios de su lugar con total autenticidad, y sin embargo, en normas de contenido metodológico se decía:

"En los Centros en que la Sección colabora, aunque el Colegio lo pida, nunca se enseñarán más que las danzas de la provincia en cuestión." (Normas relacionadas con el Departamento de Música de la Regiduría Central de Cultura. 1954. AGA. Ca.177. G.7 nº1)

Fijémonos que se prohibió tajantemente el aprendizaje de danzas cuyo origen provincial fuera diferente al de la alumna en cuestión. Como mucho se abarcaba el ámbito regional en los cursos de Mandos Mayores. Al respecto, es interesante insertar el siguiente párrafo extraído de las *Normas Relacionadas con el Departamento de Música de la Regiduría Central de Cultura*:

"Cada provincia no bailará bajo ningún pretexto más que las danzas originarias de la suya. Es importantísimo quede bien claro en el entendimiento de cada camarada que lo que queremos es arraigar en cada Local su folklore. Si en los cursos, Tardes de Enseñanza, Casas de Flechas, etc., empezamos a enseñar, por ejemplo: en Cataluña, muñéiras; en Vasconia, sardanas, etc., además de que nunca se llegará a interpretarlas bien, pues la interpretación de cada danza no es sólo la ejecución, sino rasgos y carácter típicamente auténticos de cada región. Corremos también el peligro de que vaya olvidándose lo auténtico de cada provincia y puede ir arraigando lo importado de fuera, consiguiendo con esto una desvirtuación del folklore y un fin completamente contrario al que nos propusimos."

Este afán de mantener lo auténtico que se hallaba en la base de la enseñanza de las danzas se hace incompatible con otro pensamiento ya antes mencionado y que volvemos a recordar para mostrar la evolución ocurrida en este aspecto (al igual que anteriormente veíamos una variación en el ámbito de la canción):

"(...) cuando todos los españoles tengan metido dentro de sí las consignas de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.; cuando los catalanes sepan cantar las canciones de Castilla; cuando en Castilla se conozcan también las sardanas y se toque el chistu; cuando en el cante andaluz se entienda toda la profundidad y toda la filosofía que tiene, en vez de conocerlo a través de los tablادillos zarzueleros; cuando las canciones de Galicia se canten en Levante; cuando se unan cincuenta o setenta mil voces para cantar una misma canción, entonces sí que habremos conseguido la unidad entre los hombres y entre las tierras de España (...) Queremos por medio de la música unir las regiones de España. Queremos lograr la compenetración del pueblo

español, la armonía entre las provincias, la unidad entre los hombres de España por medio del ritmo, de la música, del arte. Cuando Zaragoza baile sevillanas y Sevilla cante jotas, se habrá hecho un gran paso hacia la unidad de la Patria." (Stauffer, 1940: 16, 18, 160)

En este texto se observa la permisión de intercambiar canciones, quedando oscuro el procedimiento a observar respecto a las danzas en la frase:

"cuando en Castilla se conozcan también las sardanas y se toque el chistu (...)."

No sabemos qué significa ese "conocer", si conllevaba aprendizaje o no. Sin embargo, queda perfectamente entendido en la expresión "*cuando Zaragoza baile sevillanas*".

Nos hallamos pues ante una contradicción, si por una parte se negaba el intercambio de danzas, limitándola a la visualización de los bailes de otros lugares pero sin permitir su aprendizaje e interpretación, por otra se deseaba que también por la danza se unieran los pueblos de España.

No hemos hallado ningún documento que solucione el problema y lo que sí hemos observado es el mantenimiento de esta norma a rajatabla.

Asimismo podemos testimoniar que las canciones eran interpretadas sin prohibición alguna acerca del lugar de origen, es más, la revista *Consigna* editaba canciones de cualquier punto de la geografía española, que eran las que debían ser enseñadas por las instructoras o maestras de música en toda España.

Ahora bien, en un todo tan ordenado como se pretendía desde cualquier punto de vista, no sólo en la Pedagogía, sino en los demás ámbitos que la SF abarcaba ¿es posible que hallemos desajustes de ideología? Es poco probable, seguramente algo debió cambiar en el lapsus de catorce años que separa ambos documentos, algo

que obligó a modificar los planteamientos iniciales ajustándolos a una nueva situación, situación en la cual la palabra unidad desaparecía del contexto general español.¹⁶⁰

Podríamos así esgrimir la hipótesis de que ciertas danzas pudieron llegar a ser tan populares o tan enseñadas (quizás porque de algún lugar de España surgían más instructoras que de otros), que eran ellas las que se bailaban en todos sitios, relegando a lugar secundario e incluso a un posible olvido a otras danzas autóctonas. Quizás para evitar que a causa de esta preeminencia destacara más una región que otra, surgió la norma que observamos en 1954, y además remarcada constantemente, lo que indica que el problema a resolver era grave, que la situación estaba extendida. Lo que sugiere esta idea es una frase de las normas de 1954:

"El enseñar en una región danzas no propias de la misma puede dar lugar a confusionismos, ya que una danza podría arraigar en otra provincia más que en la suya propia y llegaría un momento en que no podríamos situar el origen de cada una de ellas."

No obstante, seguimos preguntándonos por qué esta prohibición no se ejecutaba también con las canciones, a las cuales podía afectar la misma situación que se pretendía corregir con las danzas.

En este terreno, podemos pensar en una diferencia: la enseñanza de canciones de otras provincias, se hacía dando la traducción del texto para mayor entendimiento; en

¹⁶⁰En política la situación había sufrido cambios que pudieron influir en la variación de planteamientos educativos: "Si durante la guerra civil, y por razones fáciles de comprender, el avituallamiento de la población era deficitario, esa situación se mantuvo durante la guerra mundial hasta 1945, y todavía después por efectos de la incapacidad económica española.

Sangrado entonces, hambreado, perseguido por un régimen policial inaudito, el pueblo español viene viviendo una vida de martirio como no existe ejemplo similar en la historia contemporánea. Es prácticamente imposible encontrar una familia de las clases populares españolas en la que alguno de sus miembros no haya muerto en los campos de batalla, sufrido prisión, padecido exilio o esté afectado por enfermedades derivadas del subconsumo alimenticio.

Los triunfadores de 1939 impusieron un régimen (caricatura del nacional-socialismo y del fascista) que llamaron pomposamente "Estado Nacional-Sindicalista, totalitario, autoritario, unitario, imperialista y ético-misiona". Entre otras finalidades se proponía la reconquista de la América de la lengua española para reincorporarla a la Hispanidad (...) Pero a partir de las derrotas fascistas en Stalingrado y El-Alamein (1942) el régimen español procuró acercarse a los vencedores, declarándose neutral, y hasta cambió su denominación para salvarse. Desde 1947 ya no se define como "nacional-sindicalista, totalitario, autoritario, unitario, imperialista y ético-misiona", sino como un "Estado católico, social y representativo que, acuerdo a la tradición, se erige en reino (...). A partir de 1942 y hasta hoy, en razón de sus dificultades internas, pero sobre todo de aquellas que derivan de una nueva situación internacional, el mismo equipo de dirigentes transforma los fines (al menos en sus publicaciones oficiales), y en parte incluso la misma estructura del Estado, ensayando de anular los trabajos normativos de 1937-41.

El Estado español actualmente es definido como un "Estado católico, social y representativo que, de acuerdo a la tradición, se erige en reino" (Secc. I de la Ley de Sucesión del 7 de junio de 1947), y que en el artículo 10 de esa misma norma legal se citan como leyes fundamentales, aquellas que "sean promulgadas en el porvenir y tengan tal carácter", y entre las actuales, solamente cinco, de las cuales una sola, la Carta del Trabajo pertenece al período anterior. La omisión de las otras disposiciones, y en particular del decreto núm. 255 del 19 de abril de 1937, que hace oficializar los 26 Puntos de la Falange, se hacen deliberadamente. Se vive una nueva concepción del Estado, bien que sea difícil decir que se trata de un régimen distinto." (Rama, 1977: 67, 72, 73).

Observemos que la palabra UNIDAD ha desaparecido.

cambio, la danza, no es susceptible de traducción y por tanto necesita de otras normas, quizá es este detalle el que hacía que la prohibición afectara a la danza y no a la canción.

Sea como sea, lo cierto es, que si al principio se pretendía unir a los españoles por la música, posteriormente lo que se nos plantea es una cierta separación, a través de una especie de etiquetas constituídas por las danzas propias de su lugar de origen. Y, lo que sí podemos asegurar, es que la cuestión pedagógica reflejaba algo de este problema al dar prioridad a la educación musical por la canción, que era lo único que siempre estaba, lo único que no podía suprimirse si el tiempo faltaba.

Así, nos hallamos ante una pedagogía un tanto singular. De partida, se intenta abarcarlo todo, una enseñanza musical completa; en la práctica, la falta de tiempo y el interés mismo, convertían la enseñanza musical de general en específica, centrada en la voz y en la canción.

Después de todo lo mencionado, ¿para qué servía que distintas instructoras procedentes de diversas regiones españolas asistieran a los cursos nacionales, si sólo podrían enseñar en un futuro lo correspondiente a su región?

b. Una nueva pregunta de difícil resolución es el por qué en el plan de formación de la masa y en los cursos de afiliadas en general sólo se permitía el aprendizaje de danzas a las alumnas que tuvieran aptitud para ello. Era ésta una manera de eludir la pretensión de generalidad que en el aspecto teórico sostuvo la Sección.

Centrémonos ahora en los cursos que la SF realizó, cursos que fueron desarrollados en elevado número, tanto en provincias como de ámbito nacional, tanto específicos como generales.

Es de destacar que, a menos que se tratara de un curso realmente especializado (tipo Orff, Wuytack...) nunca la música se enseñaba aislada como hoy en el Conservatorio, ello suponía ofrecer al alumnado la posibilidad de conseguir un mayor saber cultural. Sin embargo, normalmente eran pocas las asignaturas "extras" y a veces muy "del partido": política, religión, gimnasia...; se proponía una inclusión de la música entre las asignaturas que debían dotar a la alumna de una formación cultural diversa y amplia, y es esa formación la que muchas veces presentaba una variedad mínima aunque, seguramente en el pensamiento de la SF era la suficiente y apropiada.

Por otra parte, los programas de estudio patentizaban el deseo de uniformidad varias veces mencionado, unidad de criterio y una sola manera de entender España, eso es lo que se pedía a través de la educación, también de la musical.

Y, observemos que la enseñanza de la música por la SF no generó solistas, nunca se enseñó individualmente, nunca se procuró destacar a una alumna determinada, no fue nunca una enseñanza tipo Conservatorio que destaca la figura por encima de todo.

La música aprendida en los centros de la Sección colaboró al deseo de uniformar a toda la población femenina: todas las alumnas aprendían lo mismo, todas cantaban, todas participaban por igual de las enseñanzas que siempre eran de materias generales, temas que recibían las alumnas como clase, nunca como individuo en concreto.

El control extremo que la Regiduría ejercía sobre sus instructoras, nos habla de un sistema rígido en el que la improvisación, y por tanto la disidencia y el avance quedaban fuera del juego. Todo esto no es fácilmente demostrable, pero pudiera haber sido así: *Música y política ambas unidas y a las órdenes del poder.*

Observemos las situaciones que podíamos hallar:

1. En los centros de párvulos el programa ofrecido se mostraba bastante completo, bien que no especificaba el tipo de cantos y juegos a utilizar.

Cabe destacar el uso de juegos rítmicos que a parte de transmitir conocimientos musicales propiciaban el desarrollo de otras facetas físicas y psíquicas en el niño; tenemos así nuevamente la música integrada entre las actividades del ser humano, nuevamente como materia a incorporar en el aprendizaje desde la infancia y en tanto que vía a través de la cual podían adquirirse y perfeccionarse hábitos y actuaciones no musicales.

Volvemos a encontrar una frase ya criticada anteriormente pero que se repite con asiduidad:

"estimular en el párvulo la buena música" (Documento mecanografiado sin identificar, AGA. Ca.105. G.7 nº1)

entiéndase nuevamente "la música que la SF consideraba como apropiada".

2. En los documentos que refieren a la enseñanza primaria, la estructuración atiende a la adquisición de conocimientos en progresión de menor a mayor dificultad y de acuerdo a la edad y grado en que el alumno se encontrara.

El Solfeo vuelve a ser elemento clave, incidiendo al principio en la realización de ejercicios basados en el ritmo. Con ello se genera una participación del alumnado que resulta positiva para el aprendizaje que, desde fórmulas sencillas que pueden ser realizadas inicialmente por imitación, puede ir progresando paso a paso en dificultad y propiciar la adquisición de diversos conocimientos musicales; más adelante, cuando el niño domine el solfeo pueden acoplarse ambas vertientes de la didáctica musical, y es eso lo que nos propone el plan de la Sección.

En el programa para primaria se menciona la utilización de instrumentos. Así, sin más, nada podemos objetar.

Se supone la utilización de instrumentos tipo Orff (caja china, triángulo, claves...), sencillos para manejo del alumnado y que no necesitan excesivo seguimiento en su aprendizaje. En este caso la inclusión aportaría amenidad y sería un factor con el que introducir canciones, juegos, ritmos... Si por el contrario se tratara de instrumentos como el piano, violín..., cabría objetar que su estudio requiere un tratamiento específico, imposible de ser ofrecido en la educación general escolar por falta de tiempo y de grupos reducidos.

Se vuelve a mencionar la necesidad de potenciar la escucha valorativa y la distinción de la buena música. Tenemos una vez más el problema de siempre, el alumno aprenderá a valorar según la visión de la SF, visión que será subjetiva y que a muchos pudiera no agradar, aprenderán a ver del color que se les enseñe y así las "grandes realizaciones musicales" y las "grandes figuras de la música" serán las que la SF considere.

Por otra parte, a pesar de que se subrayó en extremo en la necesidad del canto, las canciones que el programa menciona son pocas teniendo en cuenta la existencia de todo un año escolar y de que las canciones citadas son fáciles de aprender. El ámbito abarcado podría y debería haber sido más amplio.

Ahora bien, se insistió en un detalle que creemos de gran interés: la música debía relacionarse con la cultura de su tiempo, debía ser enseñada "en contexto". Es cierto que la música se realiza en un tiempo y en un lugar, y los hombres que la hacen son sujetos de una sociedad concreta y se ven afectados por los cambios que en ella se introducen, luego ese contexto debía ser mencionado aunque sea mínimamente. La función social de la música es lo que aquí se halla en juego.

3. Para edades semejantes a las anteriores, en los albergues y centros de juventudes existía un complemento distraído y agradable a la enseñanza de la música durante el curso escolar.

No existían grandes pretensiones para la enseñanza de la música, pues las actividades realizadas se consideraban mera prolongación de lo seriamente realizado en el curso escolar.

Y con esta pretensión, nada se puede objetar sino valorar su consideración de la música en calidad de materia muy importante en la educación, incluida por ello hasta en los momentos de ocio.

Canciones, audiciones y danzas volvían a estructurarse correctamente según la edad y, nuevamente, entre otras materias: literatura, teatro y otras actividades de tiempo libre. La música nunca quedaba aislada, se enseñaba "su" contexto y "en" contexto.

Nada más objetar que en la edad de siete a diez años, la sola utilización de la canción resultaba pobre, podrían haber añadido juegos y danzas rítmicas por ejemplo.

4. El seguimiento de la educación musical en el bachillerato fue la idea que de la SF debía haber aprendido el Ministerio. La música iniciada en estos momentos no tiene sentido y, finalizada en primaria no lleva a nada concreto; así lo expresa la Sección al establecer la importancia de la música como materia de bachillerato por ser la continuación y ampliación de lo realizado en enseñanza primaria.

Sin embargo, y pese a la máscara de la incidencia en el mantenimiento de la música en los planes del naciente B.U.P., los escritos de la SF revelan una mayor preocupación por los puestos de trabajo de sus instructoras, que por la continuación de la asignatura.

Destaquemos asimismo, que el programa que se impartía, pese al estudio del Solfeo en primaria, parece sugerir un inicio desde cero: se proponen nuevamente las bases del lenguaje musical, bases que se suponían ya aprendidas.

Curiosa es la propuesta de *bachillerato radiofónico*, especialmente porque la enseñanza de solfeo sin visualizar sus signos es bien poco imaginable; no nos queda constancia de la existencia de un manual a seguir mientras se emitían las informaciones por vía radiofónica, por lo tanto más no podemos opinar sobre el tema. Desde luego si no existía manual, la parte solfeística queda como mera decoración dentro de un programa que incidía especialmente en la transmisión de conocimientos relacionados con la Historia de la música, para ellos no cabía sino escuchar y retener.

5. En cuanto al Magisterio, el mismo programa nos delata la existencia de mayor interés en la música en las escuelas dependientes de la Sección que en las dependientes del Ministerio. En las segundas únicamente se enseñaba música en los tres cursos oficiales; en las de la Sección, además de esto, se preparaba a las alumnas que quisieran presentarse a oposiciones o tener el título de instructoras elementales de Hogar y Juventudes.

Cabe considerar sin embargo, que los tres cursos de Solfeo que se impartían eran insuficientes para un colectivo que impartiría a sus alumnos las mismas nociones que aprendían. De ningún modo podían dominar el lenguaje musical en tres cursos con la calidad suficiente para enseñarlo con profundidad y sin cometer errores. El plan debería haber abordado un más amplio cuestionamiento del tema por hallarse ante una materia específica que necesita un aprendizaje muy especial.

Por otra parte el programa de Solfeo vuelve a comenzar desde cero, y en ello vuelve a ser incongruente con la supuesta procedencia de unas alumnas que ya en primaria y bachillerato debían haber estudiado música.

6. Hemos observado que para acceder al Curso Nacional era necesario, además de presentar unos estudios determinados de Conservatorio, realizar una prueba de acceso. La idea no es ni más ni menos que la Selectividad de nuestras Facultades actuales, solo que muy mermada en principios objetivos, lo que la hace susceptible de ser cuestionada como método de valoración de conocimientos. Muchas preguntas del examen eran de cariz totalmente subjetivo: ¿qué nota dar a la pregunta sobre el concepto que cada alumna tiene del Folklore, o a la de si ha visto bailar danzas españolas? , ¿cómo habían de contestar para ser admitidas? Este tipo de preguntas, debería haberse obviado, no eran adecuadas para vetar el acceso a un Curso Nacional.

Por otra parte el orden y la lógica se hallan del todo ausentes en el tipo de examen establecido:

a. Preguntas varias de cultura general irrelevantes para la selección que se pretende establecer.

b. Conocimientos que se piden (sobre Historia de la Música, Armonía...) que precisamente serán impartidos en las clases.

¿Para qué entonces se pide la admisión si se les exige saber lo que en teoría ha de enseñárseles?

Total, el tipo de cuestionario se nos ofrece realmente ilógico, desordenado, poco estructurado, nada pensado en relación a lo que procede y, sobre todo, excesivamente subjetivo.

Constatemos asimismo que no hubiera sido sobranste la inclusión en el programa, de materias como Formas musicales, Análisis musical y Estética musical, sobre todo por la ayuda que podían suponer para las instructoras que fueran a dirigir un coro. A parte, la exigencia de haber cursado estudios en el Conservatorio propiciaba este tipo de asignaturas especializadas que, sin base musical previa es inútil abordar.

Unas nociones de Instrumentación básica, tampoco hubieran estado de más, ya que en las escuelas seguramente era necesario instrumentar canciones, aunque fuera con instrumentos Orff; el conocimiento de unos postulados sencillos y básicos hubiera sido de gran ayuda a las futuras maestras. Es cierto que con la inclusión del método Orff en el Curso Nacional algo de esto ya se abordó, pero insuficientemente a nuestro parecer, y los tres años

con que se contaban para la formación de instructoras hubieran podido incluir las mencionadas materias perfectamente.

Los programas que se supone eran impartidos en el Curso Nacional, eran amplios y minuciosos:

- El de *Gregoriano*, sumamente completo quizás podría haber sido suprimido a cambio de una asignatura de mayor utilidad futura para las instructoras o desarrollado en menor amplitud. El Gregoriano no era en extremo necesario a las alumnas para sus futuras misiones o destinos, luego su inserción en el curso, si bien es interesante, no era imprescindible.

- Los de *Dirección Coral e Impostación de la voz*, en cambio, eran de suma utilidad futura, sobre todo por la preocupación de la Sección en el aprendizaje de canciones y en el cuidado de la voz. Eran programas amplios y ambiciosos (que denotaban un conocimiento experto del tema por parte del profesor que los impartía, especialmente en lo que a cuidado respiratorio refiere) que desarrollados en los dos cursos escolares debían contribuir poderosamente a la formación de las instructoras.

- El de *Folklore* aportaba un amplio estudio musical, con una inserción de datos históricos y antropológicos necesarios para una asimilación correcta del tema y que en numerosas ocasiones son lamentablemente obviados en los estudios musicales. Además, se abordaban cuestiones de gran interés para un desarrollo futuro adecuado de la recuperación folklórica o no, como la manera de realizar la labor de campo, la tarea científica realizada por el folklore, la influencia del folklore en la música culta... Es de criticar sin embargo, la aproximación exclusiva al folklore español lo cual restaba amplitud al tema.

También hubiera resultado excelente el estudio comparado entre diversas regiones españolas: similitudes y diferencias, una misma danza o canción con sus varias versiones (si existían) según el lugar...

- El de *Historia de la Técnica Musical* observa la música en el contexto de su época (ver punto diecisiete la inserción de detalles sociales, artísticos y educativos de la música).

- El programa de *Política* es totalmente parcial. No se habla de todos los tipos de política sino tan sólo del usado por la SF. Los libros de texto aconsejados hablan por sí solos de este detalle.

- El programa de *Religión* refleja la misma cuestión que el anterior.

- El de *Solféo* es completo en su desarrollo, pero falto en nociones posteriores que, como ya se comentó en ocasión anterior, dotarían de conocimientos insuficientes a las futuras instructoras para enfrentarse con éxito total en su misión educativa, aprendían lo que debían enseñar, a igual nivel, y ello no era en absoluto acertado.

Observemos también que el programa del Curso Nacional no quedó estancado en su formación, sino que evolucionó a tenor quizás de una situación externa que cambiaba. Ello quedó patentizado con la inclusión del método Orff y supuso la excepción al inmovilismo que aquejó a las actividades de la Sección.

Esta evolución demuestra una apertura a nuevos métodos, pero fijémonos que con una clara tendencia a la introducción de los alemanes. Alemania y no otro país; si nos

halláramos en los primeros años de Régimen de Franco podíamos pensar en que la alianza política había pasado también al campo musical. En los años 65 en adelante la cuestión no tiene una resolución tan clara, pero ahí está. Pudiera ser sólo debido a la importancia del método Orff, pero es bien curioso que ni una palabra se hable del método Kodaly, o del Dalcroze, muy sospechoso diríamos, más si pensamos en la simpatía por el fascismo alemán, heredada de José Antonio.

Sin embargo y pese a su omisión pueden observarse detalles que nos hablan de una posible influencia del método Dalcroze¹⁶¹ en lo que a la utilización de la rítmica, la voz y el movimiento del cuerpo respecta.

Del método Kodaly¹⁶² hallamos el deseo de que la música pertenezca y sea aprendida por todos, el que se inicie su enseñanza ya desde el parvulario, la participación activa de las alumnas y el uso primordial del canto y de elementos rítmicos.

De todas maneras, sólo son suposiciones, pues los elementos mencionados también son incluidos en el método Orff.

Observemos pues la utilización de métodos "activos", en contra del tradicional sistema de Conservatorio y más adecuados sin duda a la enseñanza general de la música que la SF propugna.

Y, sin embargo, podemos observar que paralelamente la Sección continúa trabajando sobre la base de métodos antiguos en lo que a entonación refiere: lecciones en las que se agolpan los conocimientos sin dejar tiempo a la asimilación parcial y progresiva de cada uno de ellos; notas, figuras, pausas... todo es aprendido de una vez inversamente a lo que métodos más modernos propugnan. Curiosamente y de nuevo, contradicción entre actuaciones halladas en el seno de una única SF.

Las asignaturas cambiantes podemos únicamente determinarlas en la Escuela Roger de Lauria aunque, dada la configuración semejante de los programas en las tres escuelas de Curso nacional, seguramente las introducciones fueron las mismas. La censura que pesa sobre los documentos de las escuelas Julio Ruiz de Alda y Joaquín Sorolla, deja el tema en la oscuridad:

- En el 1965/66 se insertó el método Orff, el hecho se relacionó con el inicio de los cursos Orff (el 1º de ellos fue en 1966), pero ya observamos que anteriormente varias instructoras habían ido a estudiar fuera, y una de ellas M^a Teresa Tullot es la que impartía el curso nacional en Roger de Lauria.

¹⁶¹ Pedagogo y compositor suizo (1865-1950). Concedió a la educación musical una gran importancia para el desarrollo de las clases de una nación. Creó un método basado principalmente en el desarrollo de la musicalidad natural, un método de gimnasia rítmica para niños fundamentado en el desarrollo del oído, la voz y la conciencia del sonido y del ritmo gracias al movimiento del cuerpo. Tuvo por objetivo fundamental dar a los niños el amor y el gusto por la Música. Consideró que el desarrollo de la teoría seguía al de la práctica. Materias básicas eran la rítmica, el solfeo y la improvisación.

¹⁶² Compositor, etnomusicólogo y profesor húngaro (1882-1967). Su sistema tiene por base la teoría, siempre aplicada como consecuencia y a propósito de una práctica vivida de antemano por el alumno. Adopta el procedimiento de canto al oído, previo al solfeo para luego programar ejemplos de solfeo en que, gradualmente, se introducen los elementos melódicos y rítmicos con prácticas intensas hasta llegar a su perfecto dominio.

La introducción resultó insuficiente, pues otros métodos debieran asimismo haberse estudiado y valorado. Así volvemos a obtener una educación que se quería general pero que era parcial.

También se añadió decoración (a saber para qué les iba a servir a las alumnas de un Curso Nacional de música la decoración, pero ahí estaba), y el nacional sindicalismo pasa a llamarse historia de España; habían pasado muchos años desde el final de la guerra y los tiempos cambiaban, la Falange fue perdiendo fuerza progresivamente y en 1966 ya no era lo que fue, luego fue lógico el cambio de nombre en la asignatura mencionada.

Fijémonos que incluso un pequeño e insignificante nombre de asignatura puede ser portavoz de todo un cambio de poder.

- En 1969/71 se insertaron pedagogía, literatura, trabajos manuales y técnicas de expresión corporal (esta última muy interesante, sobre todo para las Instructoras que debieran trabajar con jóvenes o niños). Hubo dos asignaturas de política, una de ellas impartida junto a la asignatura de teatro, curiosa combinación de la que no queda programa que especifique la situación.

No se menciona en actas, pero parece extraño que no hubiera Historia de la Cultura, Historia de la Música y Educación Física, sobre todo esta última, que siempre estaba.

En la Escuela Roger de Lauria (única no censurada en A.G.A.), las notas son excelentes, realmente son testimonio, o de un alumnado magnífico, o de unos profesores benévolo en exceso.

Son de destacar la asignaturas de Folklore y de Danza, en las que 8 de 9 alumnas matriculadas obtuvieron un 10 y una un 9. Sin embargo, en Literatura las notas eran realmente bajas. Es curioso que fuera una de las asignaturas "complementarias" la que menos éxito obtuvo y que sin embargo las que más, lo fueran las asignaturas que más podían proporcionar ese espíritu de elevación de lo español en que la SF insistía tan frecuentemente.

7. Los cursos Orff fueron desarrollados casi ininterrumpidamente durante diez años. Tan amplio lapsus de tiempo nos habla de una voluntad de seguimiento total.

Es destacable además, que la interrupción de los cursos entre 1972 y 1976 obedece a un cambio momentáneo en la orientación de los cursillos: no es un vacío pedagógico, sino la inclusión del método Wuytack en el panorama pedagógico musical de la SF.

Por otra parte, el método Orff no fue abandonado en esos cuatro años ya que en el Curso Nacional seguían impartándose sus postulados.

Todo no hace sino hablarnos de una predilección clara de la SF hacia el método Orff¹⁶³, predilección que fue tardíamente desarrollada, pues Orff había realizado su método

¹⁶³Recordemos la tendencia del compositor hacia el nacionalsindicalismo alemán, y notaremos que la inclinación de la SF por su método es del todo lógica, al menos políticamente.

Das Schulwerk entre 1930 y 1954, casi diez años después se aplica por parte de la Sección, un lapsus verdaderamente largo para la aplicación del citado mensaje educativo¹⁶⁴.

Los cursos fueron realizados siguiendo la misma tónica que ya hemos mencionado para otras ramas educativas:

- a. Profesorado cualificado procedente del mismo Instituto Orff.
- b. Instructoras de la SF que había estudiado en el mencionado Centro.
- c. Alumnado al que se piden unos mínimos conocimientos musicales.

De todo ello podemos volver a destacar la voluntad de ser fieles al sistema original (son los propios profesores del Instituto Orff los que transmiten los conocimientos en los primeros cursos realizados y son alumnas educadas en el país de origen las que luego seguirán realizando los cursillos) y de ofrecer una enseñanza impartida por profesorado especializado que había bebido directamente de las fuentes iniciales del método.

Siempre la música queda como materia de importante tratamiento y una frase nos lo refleja aquí claramente:

"Dada la gran importancia que tiene la preparación de los educadores"

Si observamos los lugares en que se realizaron los cursillos, veremos una gran variedad de ubicaciones. Fijémonos en ello, porque cuanto más avanza el tiempo, más centralizada queda la realización de los cursos:

- El Wuytack tiene lugar siempre en Madrid
- Otros cursos de Pedagogía Musical en Madrid, Barcelona y Valencia (ciudades donde se celebra el Curso Nacional)
- Los cursos de Didáctica musical en Madrid tan sólo
- Los cursos de danza con predominancia en Madrid.

En fin, Madrid poco a poco se convierte en el lugar que recibe un mayor número de cursillos realizados con el consiguiente beneficio para los alumnos allí residentes y perjuicio para los que debían desplazarse de otros lugares de España.

¹⁶⁴Carl Orff había fundado ya en 1924 en Munich una escuela de música, danza y gimnasia en colaboración con Dorothe Günter. En 1930 aparece la primera edición del libro *Ejercicios rítmicos* mientras se prosigue la experimentación educativa. En 1961 se crea el Orff-Institut bajo la jurisdicción de la Akademia o Universidad musical "Mozarteum", dedicado a cultivar y extender la pedagogía musical de Orff y con un 90% de clases prácticas. En él estudiarán, como hemos visto, algunas de las Instructoras de la Sección. Pero hasta 1968 no aparece la primera obra española al respecto, realizada por una de las instructoras que cursaron estudios fuera de España, *Motserrat Saruy*, en colaboración con *Luciano González*. Lleva por título *Orff-Schulwerk, Música para niños. I* y es una obra que pasó por ser la versión original española de la de Carl Orff y Gunild Keetman. Se destinaba a niños de 4 a 8 años y fue editada en Madrid 1968 por la Unión Musical Española. La obra se divide en dos volúmenes que incluyen ejercicios de lenguaje, rítmicos, melódicos y canciones elementales. Las explicaciones son claras y los ejemplos numerosos. El mismo Carl Orff en una breve intervención manuscrita al comienzo del libro, felicita a los autores por la obra realizada."

Una pregunta que queda siempre en el aire es la de si los programas se realizaban realmente en todo su esquema o si por falta de tiempo había temas que, o no llegaban a ser tratados, o eran abordados superficialmente. Nada podemos saber por no haber participado en los cursos; sin embargo, el texto que presento a continuación nos hace pensar que la misma situación que se refleja pudo haber ocurrido en otros cursos generales o particulares dada la amplitud de los programas propuestos: la intención siempre era excelente, unos programas amplios e interesantes en su desarrollo, la práctica seguramente que muchas veces quedaba limitada por la escasa duración de los cursillos:

"Debido a la premura de tiempo en que se desarrolló el Curso y a la amplitud de materias a tratar creo que no tenemos una formación demasiado completa del Método, pero estoy segura de que se podrán iniciar muchas cosas ya que el Método es realmente interesante." (Documento mecanografiado, Ca.133. G.7 nº1)

Es el informe de Ana M^a Espino en el curso 1965. Es la única valoración regular que hemos hallado, las demás siempre son positivas.

Sin embargo, la realización del curso Orff debió tener un cierto éxito, de ello nos habla el aumento en número y procedencia del alumnado que participó en los cursos.

8. Los cursos Wuytack fueron realizados por el mismo inventor del método. La enseñanza se produjo en este caso directamente desde la fuente: ello nos remite a un correctísimo acercamiento a la materia ya que, quién mejor que el propio inventor para transmitir sus pensamientos.

Cabe destacar un aumento considerable del alumnado participante en referencia a la diversidad de su procedencia, ello quizás fue el resultado de la novedad del método.

9. La realización de cursos de Pedagogía Musical para maestros de E.G.B., conducía a una mayor preparación del profesorado que debía transmitir los conocimientos musicales a los niños, mayor dominio de la materia era garantía de mejor educación, al menos en potencia.

Notemos que en la realización de estos cursos y a partir de 1970, la Sección se asocia cada vez más frecuentemente con otros organismos oficiales, especialmente con la Facultad. El hecho nos remite a una progresiva pérdida de importancia y dominio en el terreno político de la SF. A la vez, es lógica la relación con la Facultad ya que Magisterio era una carrera a la que el ofrecimiento de cursillos especializados y orientativos le venía bien, siendo siempre necesarios.

En cuanto a la idea de una Escuela de Pedagogía musical, pese a que los fundamentos se plantean atractivos, en la concreción del programa fallan por varios lugares:

- En el cuadro de asignaturas de esta especialidad faltan Historia y Estética Musical.
- Faltan también asignaturas de otras ramas del saber. La música queda, como siempre en los Conservatorios, aislada y de esto se sigue una educación parcial.

- Falta además, y sobre todo, una visión de la enseñanza de la música en la Historia, un análisis de sus defectos y bondades, y un acercamiento a los métodos más actuales no únicamente solfeísticos.

El proyecto no llegó a realizarse, pero en caso positivo, hubiera sido una escuela de enseñanza parcial demasiado centrada en el saber musical y poco relacionada con la pedagogía en sí.

10. En los cursos de Didáctica musical volvemos a hallar el deseo por incluir métodos nuevos en la enseñanza, por estar al día (por ejemplo la inclusión de métodos modernos audiovisuales), por preparar al profesorado para la nueva Ley de General de Educación y, nuevamente, también el deseo de ver la música en contexto, coordinada con otras materias escolares, nada puede objetarse al respecto.

11. Se nos antoja extraño que sólo se mencione la realización de un cursillo de Dirección Coral, seguramente debieron ser más, porque la materia era necesaria en alto grado para las instructoras de la Sección que debían dirigir coros en muchísimas ocasiones, especialmente en los Colegios e Institutos.

12. También la puesta al día se percibe en la realización de los cursillos de música Religiosa: "*con el objetivo de ponerlas al día en todo lo referente al canto y pastoral litúrgicos.*" (Segundo Cursillo de Pastoral de Canto. AGA. Ca. 133. G.7 nº1).

De los cursos que tenemos referencia podemos volver a hablar de un amplio e interesante temario, también realizado por profesionales especializados en la materia. Estos cursillos servían a las instructoras ya que una de las Normas de la Regiduría (1954) hablaba de la obligatoriedad de enseñar Cantos religioso y Gregoriano al alumnado.

13. De los cursillos de Danza destaquemos la pretensión de corregir desviaciones de estilo y profundizar en el conocimiento de las danzas.

Ahora bien, ello suponía una necesaria recogida y posterior estudio de datos al respecto a cargo de personal especializado que tal y como se desarrollaban los cursos de carácter general no creemos se poseyera.

En todos estos cursillos y también en los Campos Internacionales un elemento constante es el control, la rigidez. Todo está ordenado, estructurado, nada queda al azar, nada a la improvisación. Por una parte ello es necesario para el buen funcionamiento del curso, pero por otra coarta la creatividad de la que hubieran podido surgir sin duda ideas interesantes.

Actividad concertística

Recordemos que durante quince temporadas sin interrupción (1962 a 77), la SF (bajo la dirección de Alberto Blancafort y gestión general de Carlos González de Lara) llevó a la práctica un ambicioso proyecto denominado *Conciertos Sinfónicos para la Juventud*. La idea no era nueva, el mismo Blancafort nos comentó que antes de 1961 había realizado un montaje de teatro musical para niños organizado por la SF que tuvo mucho éxito; además, existía el precedente de unos conciertos realizados por la Sinfónica de Madrid en 1927:

"Fuera de abono, se había hecho también una experiencia bonita: un concierto-lección sobre Beethoven para escolares (...). La petición de entradas por parte de los maestros de Madrid superó ampliamente las perspectivas," (Gómez/Turina, 1994:84).

Sin embargo el desarrollo de los CSJ superó con creces cualquier intento similar anterior.

Una vez estudiado el fenómeno, llegamos a la conclusión de que el nombre que recibió la actividad, resultó en cierta manera equívoco:

1. La destinación no era unidireccional, niños y jóvenes asistían a las sesiones para ellos programadas. De esta manera, hubiera sido más lógica la denominación de *Conciertos para la Infancia y la Juventud*.

2. La música sinfónica no era la única transmitida: conciertos de solistas, de dúos, de cuartetos, quintetos, eran también integrantes de las audiciones. Por tanto el adjetivo "sinfónicos" cuadraba bien sólo en determinadas ocasiones.

3. No eran simples conciertos, bajo esta cara se ocultaban dos facetas distintas, una abiertamente confesada, la otra oculta:

a. Como hemos visto, subyacía una intención pedagógica claramente explicitada en documentos internos de la Sección y en los mismos programas de mano, intención que era el camino conducente a fomentar una auténtica cultura musical en los españoles del futuro. Señalemos en este terreno, que los compositores escogidos para los conciertos coincidían con los establecidos como de indispensable conocimiento en los programas de cursos para instructoras, que la Sección desarrollaba; ello nos lleva a establecer la conexión entre el mundo pedagógico y concertístico, y así al seguimiento de una labor educativa que se completaba a base de audiciones en la edad escolar. Los mismos conciertos eran concebidos como audición antes que como concierto y de ello derivaba la estructuración que ya presentamos: explicación a cargo de un conferenciante y programa musical propiamente dicho.

Los *Conciertos* acercaban la música a las masas populares, cumplían así con una función social que tampoco era nueva en la España inmediatamente anterior al período que nos ocupa; se constituían así como prolongación de un deseo de

relacionar al pueblo con la denominada "música culta" ya previsto desde 1927 con la creación del Consejo Central de la música:

"(...) para ampliar la base musical del pueblo dando acceso a las masas populares a ese medio privilegiado y estimular la labor de creación musical (...) incorporar la música a la cultura española de la que ha estado divorciada (...) una función social de la música y de su influencia en orden al cultivo y exaltación de la sensibilidad desde la infancia (...)”¹⁶⁵."

b. Se ocultaba una intención de utilización política de la actividad, patente en testimonios como los siguientes¹⁶⁶:

*"Directora del Departamento económico administrativo.- Casa
Departamento de Formación y Participación de la Juventud. Servicios a la
juventud.*

*Te adjunto las nóminas de los conciertos celebrados en Guipúzcoa, Vizcaya
y Salamanca y, la relación de los impresos conseguidos con la entrada.*

*Como verás, por la fotocopia de la Delegada Provincial, no se recibe ninguna
subvención. Sin embargo, creemos que precisamente en estas provincias la
baza política que se logra con los conciertos es importantísima y no es cosa
de dejar que se hunda esta actividad por falta de ayuda (...)*

Madrid, 26 abril 1973." (Carta mecanografiada. AGA. Ca.165. G.7 nº2)

"Delegada Provincial.

*Delegación provincial de la SF del Movimiento de Lérida. Servicios a la
Juventud.*

*"(...) Contesto a tu carta de 22 de Septiembre y al Dossier con todo lo referente
a la organización y programación del Ciclo de Conciertos Sinfónicos para la
Juventud en la presente temporada 1973/74. Comprendemos perfectamente
la tarea cultural que puede realizarse y su importancia política y lo que supone
para nosotras. Nos gustaría poder llevar a cabo en Lérida esta actividad y
estaríamos dispuestas a trabajar sin regatear esfuerzos pero siempre que
tengáis en cuenta que las cantidades que señaláis precisas, no creemos
poderlas conseguir en Lérida (...).*

Lérida, 16 octubre 1973." (Ibidem)

Al igual que ocurría en Pedagogía, la música de los conciertos, programada aparentemente para educar a la futura población adulta española en vistas a

¹⁶⁵ Como ampliación del tema puede consultarse AAW.- *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915/39*. Ministerio de Cultura. Instituto de las Artes Escénicas y de la Música.

¹⁶⁶ Los subrayados son nuestros.

enriquecer su formación general, se convertía en vía política que ayudara a mantener el control cada vez más menguado de la SF y del poder con el cual se relacionaba. De hecho, podemos vislumbrar un intento de coacción política en el redactado de las cartas que se enviaban a los colegios¹⁶⁷ y en cuyo contenido se refiere al BOE y a la adecuación a los planes de enseñanza fijados por el gobierno; era una forma de indicar que por ley los conciertos debían ser realizados y que los Centros de enseñanza debían adecuarse a las exigencias prefijadas.

Asimismo resultaba coactivo el hecho de vender directamente las entradas a la niñas, a raíz de las posibles represalias que se desprendieran de la no asistencia al concierto; documentos como el siguiente mencionan este aspecto:

"Sección Femenina. Regidora Provincial de Juventudes.

INFORME DEL PRIMER CONCIERTO PARA LA JUVENTUD REALIZADO EL PASADO DIA 19 EN SAN SEBASTIAN.

El pasado día 19 a las 12,15 del mediodía tuvo lugar el primer concierto para la juventud, siguiendo el ciclo iniciado el pasado curso escolar (...). El tanteo tenía un buen aspecto en cuanto a la asistencia de jóvenes, pero los Colegios no responden en la medida que debieran. Se les ha dirigido una carta y se han visitado los más importantes, pero no parecen demostrar demasiado interés. Para el próximo vamos a comenzar ya la campaña dando a las Instructoras un número de entradas que se encargarán de vender entre las niñas directamente, sin esperar que vengan a la taquilla. De esta forma esperamos tener mejores resultados.

22 noviembre 1967. San Sebastián." (Ibidem)

La coacción y uso político de la música podría también haber sido dirigido hacia los intérpretes y comentaristas que participaron en los conciertos. Sorprende que Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Ramón Barce... (personajes que se hallaron bien lejos de una adhesión a la política franquista) tomaran parte en los Conciertos; y si bien es cierto que la necesidad de trabajo sería un gran condicionante, quizás la clave pueda leerse en líneas como las siguientes¹⁶⁸:

"Pero este maridaje con el entramado dictatorial no se va a ejercer impunemente, pues si es verdad que los músicos necesitaron de él para oír sus obras, y sobre todo para sobre la plataforma madrileña iniciar un fecundo intercambio internacional, al mismo tiempo el Régimen por su parte (como hacía con los triunfos en el extranjero de la vanguardia plástica) capitalizaba como propios los éxitos de la vanguardia musical.

El joven y agresivo ministro Fraga sabe "chantajear" con todo el poder que su gran maquinaria le da. Así, mientras posibilita la "I Bienal de Música

¹⁶⁷Ver capítulo CSJ.

¹⁶⁸Cabe apuntar en este sentido que Alberto Blancafort nos comentó haberse hallado en todo momento ante unas señoras muy tolerantes, que trabajaron con él pese a saber que era un acérrimo catalanista, ya que su función era musical y no política.

Contemporánea" (1964) que organiza Luis de Pablo y trae a Madrid a la crema de la vanguardia europea, sabe a su vez capitalizar el éxito y exigir la presencia de los dos máximos líderes (Luis de Pablo y Cristóbal Halffter) en el "Concierto de la Paz." (Tiempo de Historia, 206).

He aquí una baza política jugada por la Sección, Conciertos dirigidos y conducidos por importantes personajes del mundo musical, conciertos con los que se vela por la cultura de los futuros españoles, propaganda sin duda de una misión que como iremos viendo no llegó a puerto en muchos sentidos.

En otro sentido, el concebir los Conciertos a modo de audición y con una obertura explicativa, proporcionaba al auditorio la transmisión de unos conocimientos sobre la época, autor, obra e intérpretes que enriquecían su cultura musical de forma cualitativamente más interesante que si se le hubiera ofrecido la música en exclusiva. Ahora bien, esta intención pedagógica, resultó en muchas ocasiones frustrada por diversos motivos:

1. La explicación que, según documentos que hemos presentado en el capítulo dedicado a los CSJ, debía ajustarse a la edad y conocimiento del auditorio, fue (según se desprende de los resúmenes sitos en programas de mano) unificada para todo el público asistente. Unica fue la dificultad de la música ofrecida (en contra de la idea inicial mencionada), ya que idénticos conciertos se presentaban en las sesiones de E.G.B. o B.U.P realizadas en el mismo día con escasas horas de separación entre ellas (ésto a partir del momento en que los conciertos presentan dos o tres audiciones en un mismo lugar).

Fallo pues de ejecución que no de teoría, la práctica optó por lo más sencillo, la realización de un único programa, y con ello quedó eludida la transmisión de información musical según la edad, tan necesaria para un correcto aprendizaje.

2. Por otra parte y pese a que en un principio se vigiló la presentación de programas según un plan previsto, según una ordenación que llevaba a generar cada ciclo diferente al anterior y como integrante de un camino pensado y estructurado para conseguir un conocimiento global de las épocas, estilos, compositores e instrumentos musicales, lo cierto es que hacia la mitad de su andadura, los programas ya no obedecen a esa intención inicial. Ello ocurre especialmente en provincias, donde a partir de la temporada 1971/72 ya no se tiene en cuenta si los Conciertos se llevan a lugares de nueva o antigua creación.

Los programas se repiten¹⁶⁹ y suceden respondiendo más a criterios económicos y de disponibilidad material, que a motivos pedagógicos. La motivación inicial queda nuevamente bloqueada y se pierde su bondad pedagógica general para reducirse a lo puntual, al aprendizaje del momento, aprendizaje que ya no se halla inserto en una visión de conjunto, sino aislado. Ello, acentuado en ocasiones por la modificación de los programas

¹⁶⁹Incluso se reutilizan los programas de mano, evidencia de ello es que independientemente del paso del tiempo, las biografías de los intérpretes aparecen siempre idénticas al inicial original, sin las modificaciones que el curso de los años impondría normalmente. Incluso erran las fechas, como el caso de un programa de mano de Logroño (20 marzo 1971) en el que se lee "en el curso pasado 1967/68..." cuando es obvio que el curso anterior fue el 1969/70.

generales establecidos para un ciclo (los programas de mano muestran algunos cambios a este respecto), a veces sin relación con la motivación inicial.

A la pérdida de la estructura inicialmente ideada, colaboraron también los colegios asistentes, ya que como nos comentó Alberto Blancafort los colegios pedían la interpretación de las obras que en años anteriores habían resultado más atractivas para los escolares y, como dice el refrán: *Quien paga, manda*.

Podemos sin embargo señalar, que las audiciones realizadas en Sta. Cruz de Tenerife se muestran un tanto más innovadoras en cuanto a intérpretes y programación general; seguramente la lejanía de la Península y los gastos que comportaba hacer viajar a los instrumentistas desde España, propiciaron la diferente estructura de los CSJ insulares.

Por todo ello, cabe dudar de la acertada evolución del desarrollo previsto para los conciertos e incluso de una esmerada planificación. A decir verdad, se nos ofrecen a los largo de la existencia de los CSJ cuatro posibilidades para una combinatoria que resulta constante si exceptuamos las cuatro primeras y las dos últimas temporadas en Madrid¹⁷⁰; son las siguientes:

- La Orquesta y sus grupos instrumentales e instrumentos constitutivos
- Formas musicales
- Grandes compositores de la Historia de la música
- Elementos de la música.

Así las cuatro primeras temporadas se sucedieron según el esquema: orquesta / formas / compositores / instrumentos y grupos orquestales. Posteriormente asistimos a un refundido de los elementos presentados con anterioridad y se acaba en la temporada 75/76 y 76/77 (de tres ciclos cada una) con una presentación de todos los apartados, que se agruparon ajustando dos ciclos para presentación de instrumentos y grupos diversos, y uno con un contenido bien variopinto: formas, elementos de la música y elementos del sonido.

En provincias, el entrelazamiento de motivos fue aún más acusado que en la capital.

Así, si un alumno hubiera asistido a todos los conciertos en todas las temporadas, habría repetido esquemas con bastante asiduidad. Una ojeada a la programación sita en el capítulo referente a CSJ, es suficiente para observar esta realidad.

Podrá observarse asimismo la repetición (a veces íntegra) de conciertos de un ciclo a otro y de una temporada a otra, con lo cual nuestro alumno habría asistido, no sólo a la repetición de esquemas, sino de autores y, quizás, de comentarios.

Estas repeticiones dotan a la programación de una estructura cerrada, hilvanada a base de unos autores, formas y elementos únicos que aparecen una y otra vez cerrando posibilidades a la ampliación de temas; faltan formas, elementos de la música y autores (que al igual que pasaba en los programas de pedagogía son los de siempre: Bach, Beethoven, Mozart... y ciertamente gran atención a los españoles, como preconizaban en sus planes de enseñanza; recordemos que una de las bases de la ideología de la SF era dar relevancia a la Patria, ante todo).

Y todo ésto no queda justificado por el hecho de que (como nos contó Alberto Blancafort) los alumnos cambiaban cada temporada, porque entonces aquella previsión de

¹⁷⁰Hablaremos de Madrid, único lugar del que se conservan los datos de todas las temporadas. En provincias, ya se ha dicho que las referencias son dispersas y a veces inexistentes.

plan pedagógico a largo plazo falla ya en su longitud y no es necesaria, pues realizando temporada a temporada, el seguimiento en la presentación de conocimientos musicales queda del todo eliminado.

Tampoco justifica la situación las peticiones realizadas por los profesores de los colegios hacia la escucha de una obra determinada, que si bien podrían afectar a una composición puntual, no lo hacían al programa en general, donde las variaciones podían haberse realizado.

Cabe así señalar, que a lo largo de las quince temporadas, el tema mejor tratado fue el de los instrumentos de la orquesta y aún así, podía haberse sacado mejor provecho. Además, la revisión que se propugnó en el curso 1975/76 no llegó a verse realizada, ya que la existencia de los conciertos quedó truncada en 1977 con la muerte administrativa del régimen; así, de la bondad o no de la revisión, nada podemos decir.

Total, buena teoría para una no tan excelente práctica; y no es que rechacemos la labor que directores, intérpretes y organizadores realizaron con los conciertos, labor excelente sin duda. Lo que aquí se critica es la formulación de unos principios pedagógicos que no fueron llevados a la práctica.

3. Ya que los Concursos constaban de una parte explicativa y de una musical, era lógico desear que la base pedagógica adecuada fuera introducida o al menos ideada para ambas. Lo cierto es que si así pudo ser, la práctica demostró lo contrario:

a. En principio, tanto los programas de mano como las críticas aparecidas en los diarios parecen indicar que la mayoría de las veces la explicación ofrecida por el comentarista era árdua, complicada y aburrida para la edad a la que iba dirigida. No siempre era así y de ello hemos dado pruebas suficientes a lo largo del estudio. En algunos programas de mano, los que guardan explicaciones dadas a los alumnos, podemos observar cómo el texto es de oscura interpretación para los profanos en la materia (caso que nos ocupa, ya que los alumnos asistían a una novedad informativa de la cual conocía poco, e incluso nada). Por contra, otros programas guardan esquemas de instrumentos o formas musicales ciertamente interesantes para propiciar una asimilación rápida, sencilla y adecuada de la materia. Todo no hace sino demostrar una falta de visión pedagógica de conjunto, una falta de aplicación globalizada de algún tipo de esquema educativo. Y así tanto los conciertos como las explicaciones se suceden en un devenir que si bien se dice programado de antemano, en realidad da la impresión de acontecer a partir de la preparación puntual de cada acto.

Explicaciones amenas o no, es difícil a veces determinar como creíbles las apreciaciones de la prensa o de los documentos internos de la SF ya que las diferencias de criterio para un mismo acontecimiento son acusadas. Bastantes son los casos en que la prensa da por bien acogida la explicación del comentarista y el informe de la Delegación Provincial afectada dice lo contrario, y viceversa. Así pues, cabe leer entre comillas, pero, "*cuando el río suena...*". Siempre, naturalmente, teniendo presente la bondad explicativa de algunos presentadores quienes como Alberto Blancafort introducían anécdotas o hacían partícipe al público de sus

comentarios para así captar su atención y propiciar una mejor asimilación de los contenidos. En suma, se trataba de ganarse al auditorio para que escuchara con atención una música que se hallaba fuera de la órbita de sus gustos y a la que por impulso propio seguramente no hubieran accedido; y en ello, ciertas licencias podían ser permitidas y resultar a la vez beneficiosas para la comprensión musical¹⁷¹.

b. El desarrollo musical se planteó de forma que las dificultades evolucionaran de forma creciente pero, una vez más, la práctica no se ajustó a la teoría. En principio este deseo sólo hubiera podido lograrse si los colegios asistentes al primer concierto del primer ciclo hubieran seguido sin interrupción todos los conciertos siguientes. Ello, como puede comprobarse en las listas de colegios que se guardan entre los documentos de la Sección, no ocurrió así. Pero es más: en provincias, la distribución de ciclos no obedeció a un plan riguroso como el que se había establecido en la capital, en virtud de los mencionados problemas económicos y quizás de organización. Ello ocasionó que las "dificultades crecientes" quedaran nuevamente fuera del mapa escolar.

A todo ello debemos añadir que, pese a que en algunos programas de mano se lee "*concierto autorizado para todos los públicos*" (curiosa ésta frase que nos hace preguntarnos si la Música puede ser censurada), lo cierto es que se vigilaba poco la adecuación de la música y de su duración al público asistente; pese a que algunos documentos hablan de la utilización de piezas cortas y asequibles para los alumnos, podemos observar la presentación de todo lo contrario: obras largas, que no se prestaban al mantenimiento de la atención si no era por el rigido control¹⁷² a que hemos visto se sometía a los asistentes¹⁷³. Véase la programación situada en el capítulo CSJ y podrá observarse la cantidad de conciertos, sinfonías, oberturas... enteras que se ofrecen, de obras que llenan por completo un concierto; y por el contrario, la escasez de obras cortas tanto en ciclos de iniciación (donde son las más adecuadas) como en posteriores a éstos.

Asimismo, recordemos que los conciertos no fueron planteados siempre para todos los públicos. Observamos en la entrevista a Alberto Blancafort publicada en *Campo Soriano*¹⁷⁴ el inicio de los conciertos en colegios de la SF y posteriormente en los de religiosas, ello fue una primera separación que dió paso a una segunda propiciada por las dificultades económicas. Los conciertos no llegaron a todos los lugares ni a todas las edades. La culpa

¹⁷¹ Alberto Blancafort nos comentó, que si alguna vez el público no callaba, él les dirigía la siguiente pregunta (u otras por el estilo): ¿sabéis cuánto gana esta señorita (algunos de los integrantes de la orquesta eran jovencísimos) que toca el violín (u otro instrumento)? El interés monetario, más cuando la chica en cuestión no era mucho mayor que los alumnos asistentes, ganaba al público que seguía la audición con un gran interés.

¹⁷² Cabe destacar también el control y rigidez con que la estructura de los CSJ fue planeada (horas, duración, actuación del alumnado...), ello se pone de manifiesto en las normas ideadas para las audiciones (ref. capítulo QCSJ) y es reflejo de un pensamiento que también fue aplicado a otras actividades musicales de la SF.

¹⁷³ No siempre era así, cabe decir que los de Rosa M^a Kucharski, Ana María Blancafort y el Coro de RTVE, sí se ajustan a esta intención.

¹⁷⁴ Reproducida en el capítulo dedicado a Prensa y Propaganda.

no fue de sus artífices, sino de un sistema en el cual la cultura (y dentro de ella la música) eran de las últimas en recibir ayudas económicas.

Además, en diferentes documentos se menciona la selección realizada entre los alumnos que debían asistir a la audición, selección que condicionaba la asistencia de cualquier alumno; era pues de lógica que, una vez eliminado el alumnado conflictivo¹⁷⁵ el comportamiento del resto fuera modélico (como también realzan diversos documentos y artículos de prensa). Y no era de extrañar tampoco el silencio del público, dado el rígido sistema de enseñanza y el castigo que comportaba el ser expulsado.

Al buen comportamiento del alumnado pudo contribuir también el atractivo visual de la ejecución por parte de instrumentistas muy jóvenes (por ejemplo Orquesta juvenil del colegio S. Benito de Madrid, Orquesta de la Juventud de Madrid...) factor que naturalmente influía en la atención prestada a los Conciertos y en el impacto causado por ellos en el público.

Y lo que no se puede negar, es la gran valía del personal que trabajó para los CSJ; este hecho parece indicar un cierto cuidado de la SF por ofrecer calidad musical. Y el interés no era vano, pues la propaganda se dirigía a los que serían los adultos españoles del futuro.

Pedagógicamente, cabe recordar también una interesante propuesta de acoplamiento música/dibujo/literatura que por desgracia sólo hallamos mencionada en un lugar (Vigo) y una temporada (72/73), y de la cual ni siquiera se conservan documentos que certifiquen la realización de la misma: el Concurso de Redacción y Dibujos sobre los Conciertos. Con esta actividad se fomentaba el interés del alumnado hacia los conciertos y su atención durante su desarrollo y se entraba de lleno en la órbita de uno de los puntos utilizados por la enseñanza de corte franquista: la utilización del sistema de premios y castigos y el fomento de vencedores y vencidos.

Señalemos también que el repertorio utilizado en los conciertos se asemeja enormemente al realizado por las Orquestas Sinfónica y Filarmónica de Madrid como precedente inmediato en el tiempo. Muchos de los autores abordados son los introducidos por Fernández Arbós (director de la Sinfónica de Madrid) o por Pérez Casas (Filarmónica de Madrid): Prokofiev, Stravinsky, Ravel, Debussy, Brahms, Ravel, Albéniz, Falla, Guridi, Turina, Esplá, Rodrigo, E. Halffter. Lo mismo cabe decir en relación a la actividad de Eduardo Toldrá con la Orquesta Municipal de Barcelona, que añade a los ya mencionados, autores como Morera, Mompou o Montsalvatge.

Incluso existe semejanza en el local utilizado en muchos de los CSJ realizados en Madrid y el usado para los conciertos matinales del domingo por la Orquesta Sinfónica de Madrid a partir de 1926: el Monumental. De esta manera tampoco se cumple aquel interés por que la localización de los conciertos se hallara cercana a la vivienda habitual del público que asistía pues, como se ha podido observar en la lista de locales utilizados¹⁷⁶ variaban realmente poco, y a veces nada.

¹⁷⁵«Pequeños gamberritos» en palabras de Alberto Blancafort.

¹⁷⁶Capítulo CSJ.

Obsérvese por otra parte, en las gráficas referentes a los CSJ, el gran porcentaje de música española ofrecida (acogiéndose así al fomento de la Patria y de lo español) y nótese la poca música contemporánea que fue interpretada, en contra de una predilección clara por Mozart, Haydn y la música alemana en general. Los compositores catalanes, aunque mínimamente, también se hallaron presentes en la programación de los CSJ; pero estas composiciones no fueron escogidas para subrayar el sabor catalán, sino una vez más el espíritu español, el amor a la Patria. Es así que se interpretan obras como *Recuerdos de la Alhambra* de F. Tárrega, *Triana* (de la Suite Iberia) y *Sevilla* de I. Albéniz o *Dos Danzas Españolas* de E. Granados (entre otras). Únicamente hallamos, por contra, una obra de raigambre típicamente catalana, la *Sardana de las monjas* de E. Morera.

Recuérdese también en pro de "lo español", la gran castellanización que se produjo en las primeras temporadas en lo referente a título de las obras y nombre del compositor; el hecho da fe del cumplimiento de un principio básico de Falange: la importancia que debía dársele al castellano (o español¹⁷⁷), como lengua principal del imperio.

En el desarrollo de los CSJ se acusó un marcado carácter centralista:

- a. Por una parte las audiciones comenzaron y acabaron en Madrid, que fue la ciudad que más temporadas y conciertos recibió, y de la que más documentación se conservó.
- b. Por otra, la programación de Madrid irradió sirviendo de modelo a otros lugares, revelando la influencia y dominio de la capital; así la elaboración de los programas no fue excesivamente diferente de la de Madrid, y cuando lo fue, resultó ser una mezcla diferentemente combinada de lo presentado en la capital. Parece que únicamente en Sta. Cruz de Tenerife (quizás por la lejanía a la Península y la necesidad de utilizar forzosamente instrumentista y formaciones locales para abaratar gastos) fueron un poco más innovadores en cuanto a intérpretes y programas.
- c. Los presupuestos se centralizaron y distribuyeron desde Madrid.

Desde Madrid se abrieron progresivamente los tentáculos hacia otros lugares, la tabla situada en el capítulo CSJ evidencia el hecho. Y desde Madrid se ampliaron o redujeron los presupuestos y lugares.

Un hecho significativo de la importancia de la capital en la ideología de la SF es que para Madrid, siempre existió dotación económica facilitada por la SF; las pocas ocasiones en que existió otro patrocinador (Ayuntamiento de Madrid y Aula Municipal de Cultura) topa de pleno con la realidad de otros lugares (excepción de Sta. Cruz de Tenerife que se subvencionó por sí misma), para los cuales no había posibilidad de audición si la SF no contaba con presupuesto suficiente y no existían patrocinadores.

¹⁷⁷Recordemos al respecto la siguiente frase de la programación de Logroño, temporada 1970-71, Pequeño Teatro de Ópera de Cámara de Madrid, III/IV Audición Bastián y Bastiana:

"*Ópera bufa en un acto, de W.A. Mozart. Traducción al español, por Alberto Blancafort*".

Estos hechos son fiel reflejo de la idea falangista de situar a Madrid (necesariamente) como capital del "imperio".

El centralismo que aquejó a los CSJ nos revela también que las capitales de provincia fueron los núcleos en principio afectados: si quedaba presupuesto, los conciertos llegaban a los pueblos; en caso contrario, se hallaban ausentes de ellos. Se nos ofrece así un sistema de prioridades claramente establecido, que recordamos con el siguiente texto:

"Delegada Provincial Secretaría general del Movimiento. Delegación Provincial de la Sección Femenina de Vizcaya. Directora del Departamento de Formación y Participación de la juventud.

(...) En todo caso si lo que desequilibra el presupuesto es lo de los pueblos, dejamos sólo la Capital. Para vuestra orientación, os diré que el pasado año en que tuvimos dos Conciertos, se le abonó a Carlos la cantidad de 115.034 pesetas después de pagados aquí todos los gastos con el único ingreso de lo recaudado en taquilla. Bilbao, 5 octubre 1973." (Carta mecanografiada. AGA. Ca. 165. G.1 nº2)

Siguiendo este planteamiento centralista, es lógico (como vimos en la gráfica correspondiente, lámina 19) que el número de lugares afectados por los CSJ fuese en aumento hasta que el declive evidente del régimen franquista (1974) provocó una escasez de dotación económica que llevó a una amplia reducción de audiciones en las últimas temporadas. Una vez más, la economía ganó a la intención pedagógica y a la voluntad de continuidad de la actividad.

Un dato curioso es la ausencia de CSJ en Barcelona y la poca realización de ellos en el resto de Cataluña. Según datos procedentes de diversos documentos (y según testimonio directo de Alberto Blancafort), los CSJ no llegaron a estos lugares (o fueron realizados en mínima cantidad) porque ya eran organizados por Juventudes Musicales. Creemos que no es ésta una razón que justifique la actitud de la SF, ya que en otros lugares (Palma de Mallorca, Madrid) otros organismos (sin relación con SF) también realizaron conciertos destinados a un público infantil o juvenil y en cambio ello no fue obstáculo para que los de SF fueran planteados. Es cierto, por otra parte, que la SF de Cataluña no tuvo gran importancia ni dimensiones en comparación con la de otros lugares de España, quizás ello fuera la causa de su escasa participación en el quehacer musical de la SF; nos hallaríamos de este modo ante una razón política y no cultural o económica, que de ser cierta, habría condicionado una vez más dicha actividad.

Remarquemos también dentro del terreno presupuestario (excepción de Madrid y Sta. Cruz), que lo normal fue la intervención plural, la colaboración económica de varias entidades en la realización de un mismo concierto. Fue frecuente la ayuda monetaria conjunta de Ayuntamientos, Diputaciones y Cajas de Ahorros (que, además de dinero, también cedían el local en caso de tenerlo). En ocasiones puntuales hallamos también a la Jefatura Provincial del Movimiento, a la Delegación Provincial de Educación y Ciencia (Zamora) y al Ministerio de Información y Turismo (en Granada, quizás por la realización de los Festivales de España, y alguna vez Vitoria).

Y es natural, dentro del espíritu falangista de alegría y superación de dificultades, que aunque las subvenciones no se consiguieran, el optimismo reflejado en los documentos

nunca faltara, manteniéndose la fe en la consecución de ayudas económicas para la temporada siguiente.

Observemos que, buscando vías alternativas a las subvenciones económicas, la SF halló dos soluciones:

- a. Introducir publicidad en los programas de mano de los conciertos¹⁷⁸.
- b. Poner precio a los conciertos. La cantidad que debía abonar el alumnado era testimonial, pero (según declaraciones de Alberto Blancafort) ayudaba a fomentar el buen comportamiento del público asistente, que, al menos en su mayor parte, pretendía optimizar el dinero pagado. No obstante, y dada la gran cantidad de jóvenes asistentes, lo cierto es que esta ayuda económica debió ser fundamental para el desarrollo de muchos de estos conciertos.

Por último y una vez analizadas las gráficas referentes a CSJ (láminas 18 a 22) podemos extraer las siguientes consecuencias:

1. El día de la semana que más conciertos se celebraron fue el sábado. Ello es lógico, si recordamos que el lapsus de tiempo en que estuvieron en marcha las audiciones coincide con la utilización de dicho día para actividades extraescolares. En el momento en que el profesorado toma conciencia de que el sábado lo quiere para descansar, comienzan las protestas, tal y como vimos en el texto correspondiente. Así pues, los conciertos no perturbaban la marcha del curso escolar, se insertaban a modo de complemento educativo en la formación del alumnado.

2. Febrero y Marzo son los meses en que más audiciones observamos. Período pues, ajustado a aquel deseo explícito en algunas circulares de que no coincidieran los conciertos con el período de exámenes escolar.

3. La celebración de dos sesiones el mismo día supera con creces a las de una o tres. Corresponde ello lógicamente al deseo de realizar un concierto para alumnado de E.G.B. y otro para el de B.U.P, separando así edades a las cuales debían acoplarse programa y explicaciones¹⁷⁹. El horario predominante (10'30/12'30 h.) a media mañana, consideramos que fue correcto en el planteamiento de las audiciones, por tratarse de una franja en la cual el alumnado ya se ha despajado mínimamente y no se halla aún cansado por la sucesión de materias.

4. En cuanto a las formaciones participantes, predominan orquestas y solistas; lógico también:

- la orquesta era el medio con el cual trabajaba Alberto Blancafort y por el cual se pensaron como Concursos Sinfónicos

¹⁷⁸Véase anuncios insertos en el capítulo CSJ.

¹⁷⁹Aunque ya vimos que este deseo no se cumplió la mayor parte de las veces a causa de la unificación de procedimientos para todo el público asistente.

- el solista era un complemento más barato, aunque menos espectacular, pero más móvil en los traslados a provincias.

Alberto Blancafort fue con mucho el director que más trabajó en los CSJ, así como Carlos González de Lara lo fue como conferenciante. No debemos sorprendernos del hecho, ya que ambos fueron el alma generadora del proyecto.

CD fue sin duda la actividad musical más conocida, representativa y utilizada por la SF en el panorama español de la posguerra. Fue quizás también la más completa, ya que en su seno contemplaba y reunía facetas musicales que la SF había puesto en práctica con otras totalmente novedosas: pedagogía, investigación, ayuda a la consecución del arquetipo femenino que la SF propugnaba, espectáculo, uso político y de embajada patriótica... La importancia que CD llegó a alcanzar queda manifiesta a raíz de su supervivencia (aunque con cambio de nombres para los grupos) a la muerte administrativa del régimen franquista y a la de la misma SF.

Ante todo, vimos que CD surgieron tras un propósito de investigación que fue remarcado hasta la saciedad en numerosos escritos de la SF. Los mismos programas de presentación utilizados por CD¹⁸⁰ dan la pauta de esta labor de recogida folklórica. En referencia a ella hemos de precisar que, si bien es cierto que no fue la única misión de CD, quizás en sus orígenes fue la pretensión principal, antes de que el proceso derivara hacia la consecución de algunos ideales falangistas claramente establecidos y hacia la exaltación patriótica y del régimen franquista.

En esta tarea (y después de ser pensados como refuerzo a la labor inmensa que las instructoras debían realizar) fueron un añadido exhibicionista al trabajo que otras personas realizaban en el anonimato, ya que los integrantes de CD no tenían formación musical suficiente para llevar a cabo una recogida de folklore exitosa. Todo resultaba anónimo, las personas que recogían y las que interpretaban¹⁸¹, puesto que los grupos de CD se conocían en tanto que grupo, nunca en términos de las individualidades que éstos contenían. He aquí una vez más el tratamiento como colectividad del pueblo español, que ya mencionamos en referencia a la pedagogía: la SF no pretendió resaltar individualidades, sino hacer participar al pueblo en calidad de colectivo y hacerle sentir como tal, como parte de un todo unitario.

Volviendo al propósito de investigación que CD incorporaba a la actividad musical de la SF, cabe recordar que fue establecido en una fecha temprana, 1938, y con una estructuración y planteamientos que en sus puntos base fueron mantenidos en el transcurrir de la existencia de la organización: recogida de canciones, danzas y vestuario del folklore popular español. Luego vendría la formación de un archivo y el centralismo que comportaba el envío de todos los datos a Madrid.

¹⁸⁰Ver capítulo CD (p. 175).

¹⁸¹ Precisemos en este terreno, que nos parece un tanto absurdo el límite de 28 años de edad fijado para los integrantes de los grupos de CD. El argumento era la pérdida de agilidad, pero lo cierto es que, como se resalta en otros documentos, la consecución de un trabajo estable y las bodas eran los verdaderos factores de alejamiento de CD.

Las normas dadas al respecto¹⁸² evidencian el más puro estilo falangista y de la SF, con una base importante de disciplina en los ensayos y de control realizado a base de los partes trimestrales.

El propósito de recogida folklórica se halló, como en otras ocasiones, muy lejos de ser original, aunque no por ello dejara de ser loable. Como precedente directo de su misión podemos mencionar la creación del Consejo General de la Música, una de cuyas funciones era la investigación folklórica:

"LA NUEVA ESTRUCTURACION DE LA VIDA MUSICAL ESPAÑOLA

El problema que la necesidad de recoger y encauzar las actividades musicales de nuestro país, actualmente dispersas, se presentaba al Ministerio de Instrucción Pública, planteaba a la Dirección General de Bellas Artes como cuestión previa, la creación de un organismo técnico asesor que canalizara las grandes perspectivas que al porvenir musical ofrece el profundo cambio social que se ha producido en España, con miras a una organización inmediata que tome como base la tarea de estructurar las nuevas normas que permitan el máximo desarrollo y aprovechamiento de las facultades creadoras de nuestro pueblo, a fin de situarle en el lugar que entre los demás países le corresponde, transformando nuestros viejos organismos en instrumentos vivos de cultura nacional.

Esta primera cuestión ha sido resuelta con la creación del Consejo Central de la música que presidido por el Director General de Bellas Artes está integrado por (...) Artículo primero. Dependiendo de la Dirección General de Bellas Artes se crea un Consejo Central de la música, que tendrá como misión reorganizar y dirigir, vigilándola, la enseñanza musical; investigar y recoger todas las manifestaciones de arte popular relacionadas con la música y divulgarlas por medio de publicaciones, tanto por procedimientos gráficos, como mecánicos, creando Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico en todo cuanto se relacione con los archivos musicales y propulsar, con la creación de una editorial de música, revistas, etc, todas las actividades de alta significación artística que con la música se relacionen (...)." (AAW, 1986)

Ya desde el siglo XIX (con los primeros folkloristas) existía el deseo de fomentar la recogida de folklore popular, siendo así que la historia nos da cuenta de numerosos testimonios que no compete a este estudio detallar. Pero, lo que si cabe precisar es su existencia, por cuanto la SF en alguna de sus circulares se expresó como si la idea hubiera sido suya, como si la salvaguarda del folklore español no se hubiera producido con anterioridad. La falta de originalidad es nuevamente (y pese a los que los escritos pretenden) la norma, mientras la autovaloración y el sentimiento de autocomplacencia (como en otros actos) es evidente y exagerada; recordemos el fragmento siguiente:

"Hasta hace muy pocos años el maravilloso arte popular español, las manifestaciones folklóricas arraigadas en cada región con características tan diversas como si

¹⁸²Ver capítulo CD (p.216 ss.).

pertenecieran a distintos continentes, se hallaban como un tesoro sepultado en las entrañas de la tierra.

Cada día se perdía, se hundía más, y en las fiestas tradicionales de los pueblos, el tamboril, la flauta, la vihuela y el chistus, viejos instrumentos que habían prestado su voz a los bailes y a las alegrías de nuestros abuelos, y que tenían los más nobles y ancestrales sonos, habían dejado paso al sonido mixtificado de las canciones importadas por las películas de última hora.

En diversas provincias, sobre todo en Galicia, Vasconia, Asturias, Aragón, Santander y Cataluña (sin contar Andalucía donde el fenómeno espontáneo y natural reviste caracteres aparte), había gentes y agrupaciones que luchaban por mantener viva la llama de su arte popular gracias a la paciente y tenaz labor de ilustres musicólogos. Pero estos esfuerzos, hechos aislada y esporádicamente, estaban destinados a dormir en las entrañas frías de los archivos. El arte popular español, necesitaba para recobrase una fuerte acción nacional, y esta acción fue la que, con impresionante unidad, emprendió en todas las provincias la SF que, por iniciativa de su Delegada Nacional, Pilar Primo de Rivera, organizó ya en 1938 los primeros cursos de música en Vigo, Valladolid, Zamora y Málaga, en los que se capacitaron las primeras Instructoras que tenían entre otras, la misión de recoger y divulgar las viejas canciones españolas (...)." (AGA. Ca.103. G.7 n.1)

No obstante, la labor ahí está, el interés por la investigación folklórica es indudable, y los fallos en ella, manifiestos. Recordemos sobre todo que el método empleado no ofrecía fiabilidad alguna, pues al igual que ocurrió con los primeros folkloristas:

a. Las canciones se apuntaban "de oído", al dictado, sistema que podía comportar errores en la transcripción, más si tenemos en cuenta que la educación musical de las instructoras no era todo lo amplia que en este trabajo de recogida hubiera sido de desear:

"Se trata de recorrer las distintas comarcas de la región valenciana y oír las canciones que ordinariamente cantan (...)." (Ritmo. N^o171, diciembre 1943)

b. No se pretendía una recogida exhaustiva de todo el folklore español, se seleccionaba según una pretendida autenticidad que las instructoras no se hallaban en disposición de determinar ya que buscaban algo que no conocían. La subjetividad era tema prioritario:

"(...) Estos cantos, tan hermosos como sencillos de tema, son seleccionados y armonizados (...)." (Ibidem)

Y, nosotros nos preguntamos: armonizándolos¹⁸³ ¿no se les privaba de su pureza e intención originaria, que es el aspecto que se quería salvaguardar? Fallo nuevamente en el planteamiento folklórico básico, acentuado por la mención en los escritos de la recogida de danzas o canciones "interesantes a punto de desaparecer", ello parecía

¹⁸³Recordemos que SF realizó también en este sentido concursos de armonización de canciones populares.

implicar que las que no estuvieran en riesgo de perderse y las que (siempre subjetivamente, decidiera la instructora) no fueran interesantes, no serían recogidas. Un trabajo así realizado no es de ninguna manera riguroso o sistemático, facultades básicas y prioritarias en el terreno que nos ocupa.

c. En cuanto a la idea de confección de un fichero técnico o historial, en la práctica no se realizó tan bien como hubiera sido de desear. A ello (además de los problemas relacionados con las instructoras y asesores) colaboraron los siguientes aspectos:

- las normas dadas al respecto no especificaban claramente cómo debían agruparse las canciones
- se pasaba de la clasificación provincial a la de asuntos omitiendo la de pueblos y localidades
- la restricción en la recogida de danzas por las instructoras y asesores a las de su lugar de origen, suponían limitar su labor; no obstante, podríamos decir que el detalle poseía cierta lógica si el trabajo se quería exhaustivo, si se pretendía evitar la dispersión del investigador.

Fuera de estas deficiencias, es evidente la creencia de la SF de que lo más importante de CD (al igual que en la enseñanza) era su labor de continuidad, únicamente así su tarea podía llevarse progresivamente a buen puerto, únicamente así se hacía viable la consolidación de conocimientos y la ampliación de los mismos.

Esta continuidad, lamentablemente, no pudo ser conseguida ya que el acceso a puestos de trabajo y a la situación matrimonial hacían necesaria una continua renovación de los grupos.

En otro sentido, creemos poder determinar, sin temor a dudas, que con CD la SF contribuyó enormemente a la consecución del modelo de mujer por ella propugnado, así como al deseo de sociabilidad que marcó muchos de sus actos. Los mismos escritos de SF destacan el aspecto social, humano y político de la actividad¹⁸⁴, y muchas de las normas redactadas para CD¹⁸⁵, reflejan los puntos claves de aquel estilo que mencionamos como básico en la formación del arquetipo femenino; con ello se introdujeron de pleno una vez más en la doctrina de Falange, utilizando los grupos de CD y la música por ellos interpretada para transmitir los ideales del partido:

- *Sacrificio y superación*. En numerosas circulares de la SF se señala este aspecto tan apreciado y que tan alta estima suponía para las camaradas de la SF, entre ellas recordamos la siguiente¹⁸⁶:

¹⁸⁴De ellos dimos pruebas sobradas en el capítulo dedicado a CD, nos remitimos así a los textos que en él fueron situados.

¹⁸⁵Ver capítulo CD (p. 183 a 186).

¹⁸⁶Subrayados nuestros.

"(...) Querida camarada [proviene de la Regidora Central de Cultura]:
Este año celebramos nuestro III Concurso Nacional de CD (...) El último que celebramos superó al anterior y la Delegación Nacional recibió la felicitación de la Real Academia de Bellas Artes por la obra realizada, el mundo musical español quedó maravillado de los grupos que se presentaron a la fiesta, todos ellos y más, al saber que contribuimos al resurgimiento de nuestro folklore nacional, ha de animarnos cada vez más intensamente a esta labor. Además como falangistas, hemos de superarnos y este año es preciso que todo sea aún mucho más perfecto que el anterior, es decir, que se presenten muchos más grupos, que las canciones sean más puramente auténticas e inéditas, que las danzas se bailen mejor; en una palabra que el III Concurso Nacional de CD compruebe todo el mundo que presencié el II, como sabe superarnos." (Carta Circular nº29. Madrid, 20 enero 1944. AGA. Ca.47. G.7 nº2)

- *Obediencia y Disciplina*. Recordemos que la SF partía de la idea de que servir era un honor y que este servicio debía hacerse con obediencia y disciplina. Sobre la observancia de un buen comportamiento (no siempre conseguido) se incide en todos los resúmenes de viajes realizados por CD:

"El comportamiento general de los grupos fué bueno, aparte de la manía de hablar fuerte en todo momento, de reirse de todo y de alborotar, pero en general dieron buena sensación. creo que sin embargo debo hacer constar en previsión para otros viajes el tremendo desorden que siempre dejan en las habitaciones en el momento de dejarlas y el mismo desorden y suciedad que dejan en el vagón del tren cuando es hora de bajarse. Parece increíble la cantidad de porquería que dejan en unos y otras. Los papeles tirados por todos los sitios, las camas deshechas y desordenadísimas, mondas de plátanos, en fin, todo desordenado, quizás sería bueno incluir esto en las normas generales para viajes y, también algo, aunque creo que ya está dicho, sobre el orden en las maletas que inevitablemente si se abren en la frontera quedan a la exposición de todo el mundo." (Informe del viaje de CD a Lisboa, 1957. AGA. Ca.30. G.7 n.1)

La *seriedad* era un detalle complementario de los anteriores que quedó especificado desde el primer concurso (1942) de CD, cuando se enviaron circulares a las Delegaciones Provinciales con:

"las siguientes instrucciones que cumplirás estrictamente para que el acto tenga además de la seriedad que corresponde a todos los que organiza la Falange, el mayor esplendor y resonancia posible." (AGA. Ca.47. G.7 nº2)

El deseo de impactar, de cautivar al pueblo quedó patente en la necesidad del mayor "esplendor y resonancia".

- *Alegría y simpatía*. En numerosos documentos de CD pueden hallarse también referencias a la alegría que transmiten las mujeres españolas y a lo admiradas que son en el extranjero por esta cualidad, que por otra parte fue una de las más valoradas y destacadas por la SF en referencia a CD y como distintivo (por extensión) de todo el pueblo español. CD

se convertirán así en la fachada de la alegría española, de la disciplina, de la nueva juventud sana y "falangista", que, por extensión, parecía ser la de toda España, tal era la visión globalizadora que se pretendía:

"Bruselas 20 mayo 55

El éxito no ha sido solamente artístico sino también humano. Chicos y chicas han dado un magnífico ejemplo de simpatía y de disciplina y todos los que hemos tenido que tener contacto con ellos hemos quedado encantados." (Informe del viaje a Bruselas. AGA. Ca.30. G.7 nº1)

La SF procuró que CD (es decir, las mujeres que los formaban¹⁸⁷) representaran dentro y fuera de España tanto a la mujer española como algunos valores de los que pretendían dotarla y que eran considerados típicamente falangistas, valores que quedaron detallados en artículos como el siguiente:

*"[Viaje de CD a USA] (...) El programa (...) que aparte el mensaje artístico, han traído a los Estados Unidos el mensaje humano de una nueva juventud española, atenta a su deber, puntual, eficiente, disciplinada y modesta, donde el personalismo y la vanidad individuales son sometidos sin dificultad al esfuerzo y la obra común (...) muchas de las danzas admiradas anoche por los neoyorquinos han tenido que ser salvadas del olvido, y sobre todo que sólo la nueva juventud educada en el amor a las tradiciones, el cultivo del espíritu autóctono, los valores nacionales y la disciplina podía ser capaz de salvar una riqueza que las generaciones anteriores educadas en la subversión, la disgregación y la indisciplina no eran sino capaces de enterrar (...)." (El mensaje artístico y humano de los "CD". *La Vanguardia Española*, Barcelona, 6 junio 1953)*

En este sentido, se cuidaba hasta el más mínimo detalle, incluso el de la vestimenta: recordemos que una de las normas de los concursos de CD aconsejaba que las integrantes de los coros debían vestir uniforme en la actuación y cuidar su buena presentación, así como no atentar a la moral:

"debe tenerse en cuenta el largo de las faldas que debe ser un poco más de lo corriente, ya que en el escenario dan la sensación de más cortas." (A.G.A. Circular nº60. Ca.47. G.7 nº2)

CD supusieron un excelente aporte a la consecución de aquellos puntos que anteriormente presentamos (p. 288) como derivados del modelo femenino deseado por la SF, aspectos que competía a las mujeres cuidar y realzar:

- *Intención de revalorizar el folklore tradicional español y participación del pueblo en ello.* Ya hablamos de este aspecto anteriormente, recordemos únicamente algún fragmento que evidencia esta faceta de CD:

¹⁸⁷Y recordemos que la mayoría de los integrantes de CD eran mujeres.

"Lo auténtico español expuesto a desaparecer o desvirtuarse ante la indiferencia de los de dentro y la tendencia hacia lo moderno y exótico que nos llega de fuera de nuestras fronteras." (AGA. Ca.10. G.7 nº1)

"La Falange, en esto como en todo, tiene que aspirar cada vez a una mayor perfección; por lo tanto, nuestra labor folklórica tenemos ante todo que orientarla en el sentido de arraigar las canciones y danzas en su propio ambiente, o sea en el pueblo, tratando de conseguir que éste vuelva a utilizar para las romerías sus trajes tradicionales, a interpretar siempre sus bailes y canciones populares." (AGA. Ca.177. G.7 nº1)

En este sentido, se producía un rechazo total de la "música moderna", cuestión que se hacía evidente en programas y circulares.

- *Misión Patriótica*. CD fueron utilizados no sólo para representar a la mujer española, sino también como distintivo (siempre a través de ella) de la Patria y del estado franquista:

"(...) El Grupo de Danzas de CNS de la Coruña (...) ha merecido, con razón que los hechos confirmaron, el ser honrosamente seleccionado como representativo de nuestra patria en el décimo "International Musical Eistedfod", alto honor que sólo tiene la debida correspondencia en la responsabilidad que supone el llevar fuera de España tan alta como honrosa misión y, que conscientes de ella cuantos elementos integran dicho "Grupo", han sabido, sobreponiéndose a siempre justificados temores, y poniendo en ella cuanto su valer y su entusiasmo podían, deseosos de prestar a su tan querida España tan honroso como elevado y patriótico servicio, lograr para nuestra patria uno de los triunfos artísticos más clamorosos que en el extranjero se hayan conseguido, y que no por esperado dejó de producir en todos el encendido entusiasmo que tal hazaña justamente merecía..." (AGA. Ca.30. G.7 n.1.)

La SF pretendió realizar con CD (y en referencia a la exaltación y defensa de la Patria) una especie de cruzada de la que siempre parecen salir victoriosas y mediante la cual nuevamente ponen a prueba aquel sentido de sacrificio anteriormente mencionado:

"Viaje del grupo de Danzas de Sindicadas encuadradas en la Obra sindical de ED de Badajoz, a Messina (Italia), 24/10/56

Dos actuaciones en Messina y una en Taormina

La actuación del grupo fué estupenda, aplaudiendo mucho el público, a pesar de que según decían, teníamos mucho público en contra, dispuestos ha hacernos fracasar." (AGA. Ca.30. G.7 nº1)

"Informe para S.E. del viaje de CD a Canadá. Septiembre 60

(...) POLITICAMENTE creo ha sido también muy importante, muchos de los españoles contrarios a nosotros olvidaron sus ideas y acudieron al teatro y aplaudieron calurosamente. La Radio Canadá, en la cual trabajan muchos elementos antifranquistas, solicitó nuestra intervención para dos entrevistas...y en resumen

España, para ellos creo fué una lección ver a un grupo tan numeroso MUY UNIDO EN IDEAS, que no se asombraba de nada y le gustaba aquello, PERO SIN SILENCIAR QUE PREFERIAN SU PAIS (...)." (AGA. Ca.65. G.7 nº1)

La unión del pueblo español a través de la música y con la mediación femenina, debía ser, así, perfecta, como perfecta debía ser la instrumentalización de la mujer a fin de lograr un ideal de sociedad acorde a la política del Régimen.

Señalemos, sin embargo, que el modelo inicial de mujer sumisa elaborado por la SF fue totalmente contradictorio al quehacer de los Mandos de la organización, pues éstos desempeñaron en numerosas ocasiones papeles activos que necesitaban gran dosis de decisión no sujetas a la voluntad masculina. Un ejemplo de ello fueron CD, cuya gestión siempre fue llevada por mujeres, nunca por hombres.

En otro sentido, CD sirvió para poner de relieve algunos de los más importantes fundamentos de Falange y SF:

1. SF pensó utilizar CD en base a la consecución de ese principio de unidad que movía muchos de los actos de Falange y de ella misma. Numerosos escritos nos hablan de ello, recordémoslo con un ejemplo:

*"CORDOBA, 29 oct 1949
EL VIAJE AL PERU DE LOS CD (...)
Por José M^a Vega*

"(...) Sobre esto [habla Lula de Lara], sustentamos la teoría de que se presta un gran servicio a la unidad española llevando al continente hijo nuestro un resumen de todo lo que la tierra tiene de más entrañable: seguidillas andaluzas bailadas a lo mejor por muchachas procedentes de Asturias; muñeiras, que bailan chicas procedentes de Zaragoza (...)." (AGA. Ca.34. G.7 nº1)

El folklore interpretado por CD debía oficiar de nexo de unión entre los pueblos de España, la importancia de este precepto era susceptible incluso de dejar en segundo plano puntos tan importantes como la perfección que la SF pretendió para todos sus actos, recordémoslo con el siguiente escrito, en que hallamos una clara contradicción con otros documentos que resaltan que todo debe quedar perfecto y cuidado hasta el mínimo detalle:

"(...) tendreis en cuenta que no pretendemos que en todas esta [provincias] existan coros perfectos, sino que únicamente todas las camaradas canten y aprendan a conocer a las demás provincias a través de las canciones y así se sentirán más unidas."

El deseo de la SF fue conseguir la unidad entre las tierras de España, y para ello actuaron con perfecta unidad, trabajando simultáneamente los CD en todas las provincias españolas y no progresivamente desde el centro como observamos en los apartados de Pedagogía y de los CSJ. La importancia del fenómeno queda así una vez más reflejada, más por lo que tenía de "unificación espiritual de la raza":

"CARTAGENA

En los días de feria tuvieron lugar las sesiones de folklore musical, con la actuación, en la Plaza de Toros, de los grupos de las Secciones Femeninas de Falange de Valencia y Cieza (...) La unificación espiritual de la raza." (Ritmo. N°204)

Y, con CD, la SF pretendió hacer realidad un deseo que ya en 1938 en el II Consejo Nacional de SF en Segovia, expresaba M^{ra} Josefa Viñamata Castañer, delegada de SF en sus inicios en Barcelona:

"Cuando la red de Jefaturas Provinciales sea un hecho en toda España el día no lejano en que España sea Una, Grande y Libre, debería hacerse un intercambio de camaradas entre todas las regiones de España..." (Thomas, 1992:214)

Congruencia pues, nuevamente, con la filosofía que impregnaba los actos de Falange.

2. El sentimiento patriótico fue también una de las bases de CD, lo vimos anteriormente como resultado del arquetipo femenino de la SF y en escritos que situamos en nuestro texto. La labor realizada por CD en pro de la exaltación de la Patria y del régimen franquista fue enorme, creemos por ello interesante recordar el siguiente fragmento¹⁸⁸:

"Doce muchachas falangistas constituyeron la máxima admiración en los festivales de Llangollen

Invitadas por el British Council, doce muchachas de la SF del Movimiento han asistido, entre otras representaciones europeas, a las fiestas anuales organizadas por las autoridades de la pequeña ciudad galesa de Llangollen (...) La actuación de las chicas españolas ha constituido una verdadera revelación en todos los aspectos. Esto ha despertado el afán de conocer cosas de España y muy esencialmente, de nuestro Caudillo, dando cumplida respuesta las muchachas españolas, quienes simpatizaron mucho con los grupos escoceses e irlandeses, que aprendieron a gritar ¡Viva Franco! y ¡Arriba España! (...) como demostración de la labor que calladamente realiza la SF del Movimiento, para exaltar el alma y el arte del pueblo español." (Arriba. 25/VI/47)

En ese deseo de exaltación española, algún escrito da la versión femenina de la guerra masculina, correspondiendo así al deseo de la SF de ser la otra cara de los hombres de España y de su labor:

¹⁸⁸Subrayados nuestros.

"(...) una vez más la lección austera y garbosa [en los festivales de música y danza de Santander], auténtica, alegre y honda del baile español fue dada por la SF de Falange, combatiente incansable en España y extranjero de la razón y la verdad española con las armas de un simple cantar o un sencillo danzas." (Ritmo. N°255, octubre 1953)

Si leemos con atención el siguiente texto, muestra de los postulados básicos de Falange, veremos que SF los cumplió extraordinariamente con CD:

"Unidad es uno de los postulados nacional-sindicalistas (...) el nuevo movimiento proclama tres grandes tareas a realizar:

1º. Espiritualizar la vida (espiritualismo)

2º. Españolizar España (nacionalismo)

3º. Implantar la justicia (sindicalismo)

(...) españolizar España, despertando 1º a la patria y al pueblo y creando después con esa patria y ese pueblo un imperio (...) El Nacional Sindicalismo tiene una aspiración de exaltación patria (...) mira antes a la reivindicación nacional (...) con una política nacional de exaltación de España, de su grandeza, del orgullo de su pasado y del deseo de un porvenir mejor." (De Arrese, 1940: 36,37,186)

3. El centralismo queda también patente en los actos y circulares de la SF en relación a CD, véase por ejemplo que:

a. Las normas para CD se redactaban y enviaban desde la Regiduría Central en Madrid, que era quien recibía los informes y resultados de las investigaciones y quien regulaba el funcionamiento general de CD.

b. Los concursos se gestionaban desde Madrid, los boletines, las obras obligadas y el desarrollo general, la determinación de grupos que por el material enviado debían participar o no, las decisiones, la final del concurso nacional..., todo se efectuaba siempre en Madrid.

c. El objetivo de reunirse cada año en una ciudad española para mirar de solucionar problemas no fue conseguido, o más bien fue dejado de lado; el centralismo estaba siempre presente y los problemas parecían no existir. Las reuniones celebradas fueron únicamente festivales o concursos, nunca reflexión sobre la labor en conjunto; la única reflexión posible era la de los Mandos.

c. Castilla era la región que la SF instaba a cuidar y mimar en el terreno de la investigación:

"Teneis que visitar los pueblos para recoger nuevas canciones y danzas, no debe quedar ni un solo pueblo sin visitar e investigar; es preciso que esto se lleve con el mayor rigor, con un enorme interés sin dejar el más pequeño rincón olvidado y donde pudiera tal vez hallarse alguna danza, canción o traje maravilloso. Hay sobretodo en ambas Castillas y también en la región leonesa

zamorana, un caudal inagotable y del cual aún no conocemos todas sus manifestaciones (...)" (Carta Circular nº161. AGA. Ca.47. G.7 nº2)

No se dejaban de lado otras provincias, pero el centralismo de la situación era evidente.

d. Igualmente, con parte del trabajo realizado por CD, la SF contribuía al deseo de elevar al castellano a idioma principal del país; puede observarse en el listado de obras obligadas de los concursos nacionales y de villancicos (p. 207 a 210 y 231, 232), una gran mayoría presentan letra en castellano. Sin embargo, en este sentido, cabe leer con precaución afirmaciones como las siguientes, que si bien tienen de cierto la predominancia del castellano, erran en la generalización excesiva de los hechos, pues también fueron obligadas canciones procedentes de otras regiones españolas (*lmonos sa prAldea /Galicia, Sierra de Mariola/Valencia, María Rosa/Cataluña*, por ejemplo), aunque en muy mínima cantidad si las comparamos con las castellanas:

"I a més, si bé les falangistes de Lleida i altres llocs de Catalunya cantaven temes tradicional catalans, aquests només es feien en festivals folklòrics d'exhibició, ja que als concursos estatals únicament constaven a l'apartat d'elecció lliure. Els temes obligats sempre eren cançons castellanes i també religioses." (Jarne, 1991: 164)

Además, se tienen referencias de que por lo menos en un congreso (Congreso de la Unión Internacional para la Cultura Popular de Expresión Tradicional) la representación folklórica fue catalana:

"Nuestra representante (...) presentó un comunicado sobre el variado y vigente folklore español, contribuyendo con su exposición, clara y llena de amenidad, a deshacer el malentendido del "typical spanish", que centra en las castañuelas, la guitarra y el flamenco la totalidad del folklore nacional, tan diferenciado y multicolor, cerrando su análisis con una exposición de los ballets catalanes que culminan en la sardana (...)." (La Prensa. 21-VIII-72)

Recordemos por último, que en las normas referentes a investigación se hace referencia al envío de canciones en el idioma original, pero dando también la traducción para que todos puedan entender la letra; ya comentamos este punto en el apartado de pedagogía, obsérvese ahora que se dice "dar traducción al castellano si está la letra en un dialecto", se supone pues que la única lengua española es el castellano; una vez más, centralismo del mejor género.

4. La necesidad de orden, control y rigor que la SF propugnaba, se hizo extensiva a las actuaciones de CD: había control en el envío mensual de programas a desarrollar por las instructoras de CD, en los documentos que desde cada Local debían enviarse puntualmente

a la Regiduría Central de Cultura, en las circulares relativas a concursos, en la minuciosidad con que todo se realizaba¹⁸⁹ y en la rigidez de las normas¹⁹⁰.

5. La importancia concedida a la religión queda también patente en el uso *obligatorio* que se hizo del Gregoriano. Los concursos nacionales y de villancicos son perfecta muestra de esta característica falangista, obsérvese una vez la lista de obras obligadas (capítulo CD) y podrá comprobarse que el detalle religioso nunca faltaba.

CD realizó numerosas actuaciones dentro y fuera de la Península, en este sentido cabe precisar lo siguiente:

1. *Programas*. La relación de danzas interpretadas en los diferentes viajes (tanto interiores como exteriores) de CD¹⁹¹ revelan la gran variedad folklórica presente en la Península. A partir de su estudio, podemos establecer una serie de puntos:

a. Las danzas pertenecían siempre a la provincia o región del grupo que la ejecutaba. Nunca un grupo de Castilla (por ejemplo) presentaba un baile andaluz (y viceversa). Así se seguía al pie de la letra aquella norma que citamos en el apartado de pedagogía:

"Cada provincia no bailará bajo ningún pretexto más que las danzas originarias de la suya. Es importantísimo quede bien claro en el entendimiento de cada camarada que lo que queremos es arraigar en cada Local su folklore." (Normas relacionadas con el Departamento de Música de la Regiduría Central de Cultura. 1954. AGA. Ca.177. G.7 nº1)

Sin embargo, y dado que junto a las danzas se oía en muchos casos la canción correspondiente, surgía una contradicción con aquel deseo expresado hasta la saciedad por Pilar Primo de Rivera:

"Cuando los catalanes sepan cantar las canciones de Castilla; cuando en Castilla se conozcan también las sardanas y se toque el chistu; cuando en el cante andaluz se entienda toda la profundidad y toda la filosofía que tiene, en vez de conocerlo a través de los tablados zarzueleros; cuando las canciones de Galicia se canten en Levante; cuando se unan cincuenta o setenta mil voces para cantar una misma canción,

¹⁸⁹Un ejemplo de ello es que en el resumen del viaje a Sudamérica, noviembre 1963, los gastos detallan hasta las gomas: "bolsas de plásticos para empaquetar trajes, gomas para atar las bolsas, resina, 3 sillas, periódicos: 759,80."

¹⁹⁰Por ejemplo: "Aquella provincia que una vez fijada la fecha [concurso CD] la cambie, será ella responsable de los gastos que con esto se originen." (AGA. Ca.47. G.7 nº 2) [1947]

¹⁹¹Datos extraídos de los programas conservados en A.G.A.

entonces sí que habremos conseguido la unidad entre los hombres y entre las tierras de España (...)." (Stauffer, 1940: 16, 18, 160)

La unidad tan deseada no llevaba buen camino para conseguirse actuando en forma tan contradictoria.

b. Una danza no solía ser repetida por un mismo grupo en sus diversos viajes por el extranjero, ni tampoco en los concursos nacionales. La relación de viajes al exterior de cada año demuestra la variedad que hemos mencionado. De esta manera, eran fieles a aquel deseo (mencionado en nuestro texto) de la Delegación Nacional de indagar en el folklore de cada lugar y procurar presentar siempre danzas nuevas.

c. Los bailes escogidos eran los más típicos de la región y, generalmente los más vistosos (por la vestimenta, por los pasos, por la formación total), especialmente en los viajes fuera de España. Así por ejemplo: Galicia presentaba "muiñeiras", fandangos...; Vascongadas bailaba zortzico, aurreku, makil-dantza...; Andalucía ejecutaba seguidillas, malagueñas, tanguillos...; es decir, cada región bailaba el folklore de su región, fuera Cataluña, Castilla, Valencia, Baleares... Encontramos en este punto una contradicción que propició un cambio de actitud en las normas de recogida folklórica y que ya comentamos anteriormente: mientras la Delegación aconsejaba en sus circulares que no se escogieran los bailes por su vistosidad, sino por lo que de verdaderamente folklórico poseían, ejemplos diversos nos hablan de una realización contraria no sólo por los grupos en los concursos, sino por parte de la misma Delegación Nacional en la elección de sus representantes al extranjero. Esta elección, era por otra parte justificable, ya que de cara al exterior lo ideal era presentar una España alegre, vistosa, llena de colorido y gracia; pero no por justificable deja de ser contradictoria.

d. Los programas eran siempre variados, nunca caían en la monotonía, los diversos grupos (con sus danzas respectivas) alternaban sus ejecuciones ofreciendo a pequeñas dosis el folklore de su lugar, España era reunida así por medio de la música, tal y como los escritos de SF increpaban a realizar.

e. El inmovilismo que aquejaba a la SF y que ya observamos en la confección de los programas/resúmenes de los CSJ, también se manifiesta aquí en la reutilización año tras año del mismo esquema de presentación de CD con muy pocas variantes. Igualmente, las normas que se enviaban con motivo de los concursos, fueron prácticamente las mismas en el transcurrir del tiempo.

f. "*No aceptar actuación sin el consentimiento de la Regiduría*" (Normas relacionadas con el Departamento de Música de la Regiduría Central de Cultura. 1954. AGA. Ca.177. G.7 nº1) y enviarle todas las informaciones suponía nuevamente un evidente deseo de control y centralismo.

g. Véase asimismo en las normas dadas para las actuaciones de CD, los reflejos del estilo de falange, orden y disciplina, de los que ya hemos hablados en numerosas ocasiones.

2. Los *himnos* (p. 196 a 199) de CD evidencian nuevamente:

- la elevación de la patria y el amor a España que debían poseer y transmitir los integrantes de CD
- la exaltación de Castilla (segundo himno: *Jota popular oliventina*)
- la valoración de las misiones típicas de las mujeres: lavar, coser y planchar y cantar para elevar a España ante los demás
- en el tercer himno (*Canción del viaje a Oriente*), se realizan las cualidades de las mujeres españolas: son dulces y saladas pero también fuertes. La letra recuerda que:
 - las mujeres españolas (según el más puro estilo falangista) están preparadas para realizar sacrificios si conviene
 - las flechas y camisas azules triunfarán, como si de ellas dependiera salvar a España o al mundo
 - se grita "Arriba España", porque la Patria siempre ha de recordarse
 - se evidencian la fe y la alegría españolas (una vez más puntos del estilo falangista y de la SF).

3. *Testimonio audiovisual*. El testimonio audiovisual, es ciertamente muy importante, sobre todo porque recoge imágenes en vivo que dan más detalle del folklore que una simple explicación escrita. La imagen quedaba así para cualquier posible examen posterior, siempre igual a ella misma, mientras que el testimonio escrito era susceptible de contener errores u omisiones que nunca podían ser detectados en un examen posterior. Y, en todo caso, la imagen es siempre testimonio objetivo, mientras un escrito lo es en muchas ocasiones subjetivo.

En este terreno, podemos precisar que el trabajo realizado fue enorme, son muchos los NO-DO y reportajes que existen y la duda siempre queda sobre si alguno más fue realizado y se ha perdido.

4. *Actuaciones en TV*. Una vez más observamos en la realización de concursos en TV, el sistema de premios franquista, incentivo que se suponía básico para la creación y mantenimientos de los grupos de CD.

Una parte importante de la actividad realizada por CD, vino generada por la existencia de los concursos nacionales. La experiencia, fuera de las connotaciones políticas y de exaltación del Régimen que comportaba, reunió en su seno facetas diversas que conflúan en la consecución de una importante labor común: la búsqueda, salvaguarda y práctica del folklore musical español.

El proceso de los concursos (realmente largo) y el volumen de grupos participantes (numerosísimos) hace digno de encomio que la SF los celebrara durante tantos años, porque el trabajo que suponía su organización era ciertamente importante.

No podemos negar que la tarea realizada (como complemento a la que llevaban a cabo las instructoras de SF) fue inmensa; pero tampoco podemos dejar de constatar las deficiencias de una investigación, de unos planteamientos y de una puesta en práctica ejecutadas bajo mínimos en la mayoría de las ocasiones:

1. Como otras veces, la SF quiso mantener bajo control riguroso todas las actividades relacionadas con los concursos; hemos observado las normas ideadas al respecto, pero también hemos comprobado en las propias circulares de la SF, que si bien unas provincias enviaban los formularios de los concursos, otras no lo hacían. Una vez más, la práctica reducía la posible eficacia de la teoría.

De todas maneras, tampoco desde la Regiduría podía controlarse la autenticidad de las danzas y canciones enviadas, ello hubiera supuesto un imposible: conocer todo el folklore español, un folklore que precisamente se recogía porque no se conocía. He aquí de nuevo un fallo de planteamiento, quizás propiciado por el mismo deseo de ver realizada una misión tan hermosa como inmensa y complicada.

2. Las normas se redactaban en un tono que parecía advertir a cada grupo en concreto que de él dependía el perfecto desarrollo del concurso, y realmente y dado el poco apoyo económico que la SF recibía del Ministerio, así resultaba ser. Una vez más, era ese pueblo al que la SF hacía partícipe de sus actos, el que llevaba a buen puerto la actividad, sacrificadamente si era necesario.

3. La selección de los grupos se hacía por medio de jurados que durante el año recorrían los pueblos de España. Como vimos, dichos jurados rechazaban a los grupos que no se ajustaran "*a la más absoluta autenticidad popular en cualquier sentido: en la indumentaria, en la música, en los instrumentos, en las letras de las coplillas o en los pasos de baile*" (Normas relacionadas con el Departamento de Música de la Regiduría Central de Cultura. 1954. AGA. Ca.177. G.7 n^o1). Ahora bien, nos preguntamos qué pauta guiaba a estos jurados, qué sabiduría poseían para determinar la autenticidad o falsedad de un folklore que, según palabras de la SF, debía ser recogido en muchas ocasiones del recuerdo de los viejos o los aldeanos; únicamente éstos, hubieran podido ser el jurado ideal y puntual, si partimos de la base de la imposibilidad de conocer todos y cada uno de los bailes y canciones de los pueblos de España¹⁹². Un jurado erudito y general no era suficiente¹⁹³, he aquí una falta que hizo posible algunas tergiversaciones en los pasos de danza, en busca de la espectacularidad que proporcionara el premio del concurso; las mismas circulares de SF dieron fe de ello.

¹⁹²Por la misma razón, la utilización en los concursos de CD de jurados que no eran músicos, o lo eran pero no especialistas en folklore, resultaba absurda si lo que se pretendía era valorar la autenticidad del folklore que se presentaba.

¹⁹³Y quizás ni siquiera uno puntual formado por gente de la misma localidad del grupo a seleccionar, ya que la memoria es fuente de olvido y lo que para uno puede ser auténtico, para otro puede ser equívoco.

Por otra parte, las normas no puntualizaron en lo referente a la eliminación de la espectacularidad en los bailes, pues se presuponía en el folklore español una carencia que es evidente que no existe en muchas de las danzas y bailes populares de nuestro país; la precisión "espectacularidad falseada" hubiera sido necesaria.

4. Un deseo principal que impulsó la creación de los concursos, fue la búsqueda y recogida de canciones y danzas. Esta inquietud se vió truncada una vez más por una práctica que numerosas circulares detallan: la falta de trabajo individual de búsqueda y recogida de folklore, la presencia año tras año de las mismas canciones, la falta de autenticidad de algunas de las presentadas y, lo que es peor, hacer pasar por auténticamente folklórico un material que no lo era. Ante el hecho, la SF optó por varias soluciones que se sucedieron en el tiempo:

a. Animar a las Instructoras a buscar con mayor interés, advirtiéndoles que se tuviera cuidado en no desvirtuar las Danzas "pues no por afán de presentar cosas nuevas, vayamos a salirnos de nuestra línea puramente folklórica". Observemos que el proceso de falsificación de material se producía por varios caminos (búsqueda de espectacularidad, deseo de enviar a la Regiduría los documentos que continuamente se exigían), detalle que nos lleva a cuestionar la veracidad de las actuaciones efectuadas en los concursos. Verdadero o no, lo incuestionable es que al menos el folklore español salía a la luz, un folklore que (y ello no sirva de justificación a la falta) en el olvido de la memoria popular también sufría modificaciones con el paso del tiempo. Y, como seguramente estas variantes ya se habían producido cuando las instructoras de la SF empezaron a recuperar canciones y danzas, creemos falta de toda lógica aquella recomendación de no recoger las variantes modernas, pues no por modernas dejaban de ser creación del pueblo y de tener cabida en el folklore del lugar.

b. Aplicar un sistema de premios típicamente franquista. Si bien el sistema podía dotar de mayor interés a la actividad, lo cierto es que no creemos que desterrara la posible tergiversación de los hechos; si la falsedad se producía por conseguir un premio del grupo participante en el concurso, lo mismo podía ocurrir por acceder a un premio metálico, y quizás el aspecto monetario podía inducir a una mayor falsificación.

c. Una última vía, forzada por la falta de interés demostrada por las instructoras y lógico desenlace del proceso, fue olvidarse de fomentar la recogida del "auténtico" folklore y dejar que por vía natural llegara el material a la Regiduría. Sin ser forzadas por las presiones de la entrega concreta, de la presentación al concurso o del premio a conseguir, quizás fue la vía más adecuada para la recogida de folklore; el acopio de datos era lo importante, clasificarlo en auténtico o no era una fase posterior que competía a los eruditos:

"[concurso XII, 1955/56]

En este concurso, ya no se exige novedad en canciones o danzas presentadas:

"[habla Maruja Hernández Sampelayo]

¿Danzas y canciones nuevas?

No las exigimos. Si buenamente las presentan, puntúan más. Pero cuando se exigían danzas nuevas ocurría que muchos empezaban a inventar, y eso era peligroso." (El Pueblo, 28 noviembre 1956)

5. En cuanto a la demanda a las instructoras y a los participantes en los concursos de la confección y envío a la Regiduría de las fichas, de haberse realizado tal y como las normas observaban, el gran acopio de datos que se pretendía hubiera supuesto un gran avance en el conocimiento del folklore español. Sin embargo, hemos de lamentarnos una vez más (véase por ejemplo alguna ficha insertada en el capítulo CD, lámina 24) que la práctica redujera la eficacia de la idea primitiva, pues instructoras y grupos no respondieron tan exhaustiva y minuciosamente como la SF pretendía.

Cabe recordar también en estos momentos la presencia de los Mandos de la SF en los Congresos Internacionales que se celebraban periódicamente en Europa. Su presencia a base de comunicaciones y en muchos casos ostentando la vicepresidencia de la actividad, nos habla...

- nuevamente de un deseo de *propaganda* patriótica bien llevado a la práctica
- de un propósito de "estar al día" en lo referente a investigación, que venía determinado por el uso de las normas dadas internacionalmente (el tipo de ficha utilizado por la SF y la aplicación en España de las normas internacionales de CIOFF son claro ejemplo de este proceso de acoplamiento al sentir folklórico europeo).

La labor de investigación y recogida folklórica fue el aspecto que la SF quiso resaltar de sus concursos, sin embargo (y SF misma lo detalló en alguna de sus circulares) es evidente que éstos también se nutrieron de un fuerte deseo de entretenimiento, de una voluntad de distracción que el mismo pueblo proporcionaba al pueblo (dado que los integrantes de CD surgían del mismo). Nuevamente pues, concordancia completa con los principios que Falange y la SF proponían.

Fomentar con los concursos ese deseo de unidad que tantas veces hemos mencionado, fue otro de los deseos de la SF, en la creencia de que el pueblo que canta y baila unido, permanece también espiritualmente unido. Y, ciertamente, aunque la unidad no fuera del todo conseguida, si quizás hizo surgir en el ánimo de muchos de los espectadores que asistían a las actuaciones de CD, un sentimiento patriótico, de fervor nacional, que no por momentáneo debemos dejar de lado.

Además, en el momento en que la SF introdujo la posibilidad de acogerse a la prueba de *Danzas Antiguas*, no hizo sino sumarse al panorama general español de valoración de los siglos XVI y XVII; una vez más, la originalidad brilla es nula:

"Sus planteamientos se corresponden con los de los grupos que propiciaron las sublevaciones de julio del 36, que postulaban la vuelta a los valores tradicionales teológicos de los s. XVI y XVII y el rechazo del movimiento intelectual español y europeo. Paralelamente, el primer Gobierno Regular capitaliza la figura de Falla con finalidad propagandística y de prestigio." (Pérez, 1995: 247)

En cuanto a los concursos de villancicos, búsqueda que se fijaba en la canción navideña, delatan manifiestamente la importancia de la religión en el pensamiento de la SF. Se podría haber recogido otro tipo de folklore fuera de la investigación general y de los concursos nacionales, pero se decidió que fuera el navideño, incidiendo de este modo en otro de los puntales de la ideología nacionalsindicalista.

De la realización de otros concursos, al no poseer todos los datos, no podemos precisar sino que las ideas seguían incidiendo en la importancia del folklore español y de la música en general.

En sentido general, hemos observado en las gráficas correspondientes (láminas 28, 30, 32, 36, 39, 45, 47, 50) que:

a. Dentro del territorio nacional:

- Se promovieron las actuaciones dentro y fuera de la Península de grupos de toda España, las gráficas nos demuestran que no había predilección especial por los del centro; al menos aquí pareció no existir centralismo.
- Los tipos de actuaciones fueron variados, siendo los festivales los más abundantes. Estos festivales eran normalmente ideados por la SF, demostrando con ello el cuidado que tuvo la organización en promocionar CD por ella misma, proporcionándoles actuaciones seguras, sin depender de factores ajenos a la misma organización para darse a conocer.
- El número de grupos que actuaron cerca de su lugar de origen fue más de el doble de la cantidad que supone la actuación de grupos de otros lugares. El detalle muestra un miramiento presupuestario que la SF siempre tuvo; evidentemente los gastos de desplazamiento y manutención de un grupo foráneo elevaban el presupuesto mucho más que los derivados de la actuación de un grupo del lugar, que en muchas ocasiones no costaban nada si eran del mismo pueblo o de las cercanías. En este detalle, observemos que la cuestión presupuestaria prima sobre la calidad de los actuantes.
- Los meses en que más actuaciones se produjeron fueron mayo y julio, seguidos muy de cerca por agosto, septiembre y junio. La época estival, el buen tiempo y la acumulación de festividades celebradas por todos los rincones de España eran factores que propiciaban la contratación de un espectáculo como el que ofrecían CD, y la SF supo aprovecharse de ello.

b. Fuera del territorio nacional:

- El tipo de actuación predominante es una vez más la realizada con motivo de Festivales, especialmente aquí los folklóricos, en los cuales CD participaban siendo transmisores de aquel estilo falangista que detallamos en páginas anteriores (p.191), y actuando como portadores de una exaltación patriótica y de un Régimen franquista que siempre hallaban un hueco en sus viajes.

- La gráfica de lugares (lámina 30), muestra que la cercanía fue un gran condicionante de las salidas de CD. Véase que Portugal y Francia, los lugares más cercanos a la Península, fueron con mucho los que más actuaciones recibieron. Por contra, los más alejados (Lejano Oriente, América del Norte...) fueron los menos visitados.

En los escritos de la SF (como muestra la gráfica de viajes anulados, lámina 32a) se observa que el factor económico fue el principal condicionante de las idas y venidas de CD. En este sentido y evidentemente, los meses en que más viajes se anularon y el tipo de ellos, corresponde también a los más solicitados.

- Obsérvese que, también en las salidas al extranjero existe ausencia de centralismo, ya que Galicia y Andalucía son las regiones que más grupos proporcionan para las salidas al extranjero. Las provincias gallegas (y aquí hipotéticamente podríamos extrapolar la relación de ello con el lugar de nacimiento del Caudillo, pero sin base documental que lo certificara) son en todo caso las que más viajes realizaron; quizás la razón se hallara en la gran cantidad de grupos que de allí se mencionan, muy superior a la del resto de España.

c. Concursos nacionales de CD:

- La procedencia de las canciones obligadas nos demuestra la gran importancia que el factor religioso tuvo para SF; el gregoriano siempre era obligatorio, fuera cual fuera la otra canción acompañante. Estas últimas, quedaron bastante repartidas entre las de toda España, aunque con una clara predominancia asturiana.

- Observamos asimismo que en número de participantes fue aumentando progresivamente hasta el año 1960/61 (con un lapsus de tiempo del que no se conservan datos, entre aquella fecha y 1955/56) en que se inicia la cuenta atrás, con un descenso progresivo hasta el final de la existencia de los concursos y de la misma SF.

d. Concursos de villancicos:

- Obsérvese que el número de provincias participantes es casi siempre el mismo (en descenso nuevamente al final de su existencia, 1975 y 76), pero que el número de coros y de integrantes de los mismos oscila en una curva que sube y baja progresiva y lógicamente desde el inicio de los concursos hasta su final. La pérdida de presupuestos y de importancia de la SF condicionó sin duda esta realidad.

- Véase también cómo destaca Murcia sobre otras provincias. No fue aquí Madrid, como quizás hubierámos supuesto, la que proporcionó más coros y cantores, sino otros lugares. La explicación a este detalle nos es del todo desconocida.

e. *Material audiovisual:*

- La procedencia de los bailes documentados en NO-DOS ediciones especiales y documentales, nos muestra que la combinación de danzas de diversos lugares de la Península fue la idea más utilizada para su realización. La variedad que ello suponía enlaza con aquel deseo de unir a España por la música, fusionando desde el principio a los integrantes de CD de diferentes lugares del territorio.
- No hay una tendencia clara que lleve a destacar una provincia por sobre las demás, todas las regiones están representadas y de todas se grabaron bailes.

Además de los detalles evidenciados por las gráficas, el estudio de las idas y venidas de CD pone de relieve que no existió una predilección clara en sus movimientos dentro o fuera de la Península, que la cercanía a los lugares de actuación no fue el incentivo principal del envío de uno u otro grupo. En todo caso, si algún detalle podemos mencionar es que en bastante ocasiones (pero sin regla general):

- a Marruecos se enviaban grupos de Andalucía
- a Portugal, muchas viajaban grupos de Galicia.

El terreno presupuestario fue uno de los que más preocupación causó a una organización siempre falta de recursos materiales y siempre deseosa de vanagloriarse de no depender económicamente del Ministerio, de no ser causa de más costes que los estrictamente necesarios. CD fueron un perfecto exponente de esta situación, el testimonio queda en numerosas circulares que refieren a la nula carga que supusieron para el Estado y a la fuente de divisas que constituyeron para él.

CD pudo soportar la precariedad de su existencia, gracias a la constitución en la SF de una estricta administración en la que cualquier gasto era controlado hasta en el más mínimo e insignificante detalle (los exhaustivos presupuestos de cada actuación de CD son testimonio de ello), gracias a que se practicó una rigurosa austeridad, extendida desde los Mandos a los mismos grupos integrantes¹⁹⁴ y gracias al uso de los rendimientos que les

¹⁹⁴Véase en documentos sitios en el capítulo CD (p. 253, 254). Y recuérdese que si bien se menciona la necesidad de participación de los chicos, también se especifica claramente que éstos no tendrán retribución; es un detalle que queda clarísimo desde el principio, se trabaja por amor al arte.

proporcionaron la publicidad¹⁹⁵, las subvenciones, las entradas de los actos¹⁹⁶, sus propios medios¹⁹⁷ y la no realización de más actos de los que estrictamente podían ser ejecutados.

Con todo ello, demostraron ser consecuentes con sus afirmaciones de no costar una peseta al Estado, constituyéndose en propaganda gratuita¹⁹⁸ que duró muchos años y dejando patentes a la vez, las dificultades económicas que les impulsaron a buscar alternativas económicamente más productivas.

No obstante, cabe detallar que en la concepción de quien era ese Estado, volvía a intuirse el centralismo siempre presente en las actuaciones de la Sección; podía pedirse ayuda a los Ayuntamientos, a las Diputaciones, a cualquier otro Organismo (de hecho hemos observado que se recomendaba a las Delegadas Provinciales y Regionales que lo hicieran, pero nunca al aparato estatal centrado en Madrid. Quedaba claro, como los *Fundamentos del Nuevo Estado* (MCMXLIII: 20) precisaban, que una cosa era el pueblo y otra el Estado que gobernaba España. La adhesión a los principios de Régimen era, en este sentido, perfecta, siendo así que CD no servía a esa entidad superior que decían llamar España, sino a los intereses de unos cuantos, de los que gobernaban. CD no suponían ningún gasto para el Estado que era a quien beneficiaba, pero sí *sangraba* en lo posible a los ayuntamientos, Diputaciones, etc.; el dinero salía del bolsillo público, una vez más del pueblo, que era quien más lo necesitaba. Y, así, el pueblo participaba (otro de sus principios), bailando y pagando¹⁹⁹.

Y también así, uno de los objetivos que mencionamos en nuestro texto, lamentablemente no se llegó a cumplir, propiciando la precariedad existencial de CD: conseguir ayudas oficiales para la investigación. De esta manera, como también ocurrió en el terreno pedagógico, las demandas de la SF fueron una vez más desoídas.

Fuera como fuera, lo cierto es que el control y el orden de la administración de la Sse halló en la base de su éxito presupuestario: todo era realizado, como siempre, con mucho rigor y muy ajustado, todo controlado al menos en apariencia y en la voluntad inicial.

¹⁹⁵Véase publicidad sita en lámina 44, del programa del XVIII concurso, 1968/69. Obsérvese que antes que el programa se presentara el anuncio del jabón Heno de Pravia y al final el de Loewe y Coca-Cola.

¹⁹⁶Por ejemplo, en el viaje a Perú, octubre 1949, los diarios destacaron que *CD no le cuesta una sola divisa al Estado español, las recaudaciones obtenidas en los festivales bastan para pagar todos sus gastos*, que el éxito fue por la actuación, pero también económico.

¹⁹⁷Se vendían muñecas (por ejemplo, en el viaje a Sudamérica/noviembre 1963, venden muñecas a 10 pesos, con lo que sacan 17.790, menos la comisión cedida a Jesús Parra de 7.790, total: 10.000), banderines...

¹⁹⁸De esta manera, creemos que debieran ser revisadas opiniones como la siguiente, en lo que de ayuda económica se supone:

"L'Administració però, que vetllava prou per dissoldre la llengua i la cultura, no entenia la dansa popular com element especialment pernicios, i menys encara a partir de la seva uniforme organització de "Coros y Danzas", que assumia totes les funcions i capitalitzava tots els ajuts." (AAV, 1987)

¹⁹⁹Los integrantes de CD no cobraban un duro por la actuación (únicamente los instrumentistas eran compensados económicamente, tal y como mandaba el Sindicato), eso sí, los viajes les salían gratis.

En este sentido, es interesante el estudio de los contratos conservados en la documentación de A.G.A. (viajes extranjero), reveladores una vez más de la minuciosidad y el detalle con que la SF cuidaba todos sus asuntos.

En su contenido existen las siguientes coincidencias, puntos que siempre quedan totalmente claros:

1. Parte contratante y contratada
2. Motivo del contrato: se especifica el lugar, fecha, duración del viaje o actuación de CD y tipo de ejecución (o ejecuciones) a desarrollar por CD.
3. Sobre todo queda entendido que el contratante se compromete a pagar todos los gastos de CD:
 - Ida y vuelta del viaje
 - Mantenimiento y alojamiento completo de los componentes (siempre detallado) por "x" tiempo
 - Pagar las "gratificaciones" (jornales y sueldos) de los músicos y bailarines
 - A veces, no siempre, cantidad mínima para los gastos de las señoritas de CD, el transporte de trajes y otros enseres necesarios para las actuaciones.
4. El contratante se reserva la administración de los ingresos recaudados en los espectáculos. En ocasiones CD se lleva un tanto por ciento de la recaudación (generalmente un 40%). Las actuaciones en TV no son pagadas a CD si se realizan con fines informativos o publicidad o son breves (no más de 5 minutos); si son de mayor duración, las condiciones varían desde recibir un único pago a cobrar un tanto por ciento de lo recaudado por la parte contratante.
5. Posibilidad de ampliación del contrato si las dos partes contratantes están de acuerdo.
6. CD se compromete a cumplir todas las cláusulas del contrato y a enviar los programas, relación de componentes y un artículo sobre el trabajo y fines artísticos de CD, con suficiente antelación para que sean publicados.
7. CD se reserva la facultad de dar actuaciones con carácter gratuito en hospitales...
8. Los beneficios de las ventas de folletos, libros, muñecas, banderines, postales... por parte de CD serán para ellos (es decir para la SF).

Nuevamente el rigor, el orden típico en la organización de la SF se halla presente, nada queda al azar, todo, salvo imprevistos, está absolutamente controlado.

Por último, no queremos cerrar este apartado sin mencionar dos detalles:

1. CD no fue el único nombre que recibió la actividad que hemos estudiado y quizás tampoco fue el más acertado. Se nos hace difícil escoger uno u otro de los esgrimidos por la SF o por la prensa: Canciones y Danzas de España, CD de España, CD de SF, Danzas de España..., pero lo que sí podemos constatar es que:

- la mayor parte (diríamos que un 99%) de las actuaciones fueron de los grupos de danzas, bien que la canción acompañara en numerosas ocasiones al baile y bien que la existencia de coros era indudable
- la pretensión era interpretar y salvaguardar el folklore español
- pertenecían y eran regidos por la SF

Quizás la dificultad de recoger en un único título todas estas vertientes, fue la que originó las diversas denominaciones que en los escritos se hallan y que más o menos daban idea cierta de lo que el público iba a ver. Destaquemos, no obstante que la palabra *España* se halla en casi todas las denominaciones esgrimidas, supliendo incluso a la creadora de la actividad, la SF; ello nos muestra una vez más la prioridad que la Patria tenía para la Sección.

2. CD fueron utilizados para transmitir al pueblo español un cierto sentimiento de fiesta que ha existido desde la Antigüedad; constituyeron una posibilidad para alejar por momentos las penas y hacer olvidar las penurias que el día a día cotidiano comportaba. Así, creemos que se ajustaron perfectamente a los parámetros que el texto siguiente propone (Schultz, 1994)²⁰⁰:

"La fiesta pública en Roma consistía en uno o varios días consagrados a los dioses [léase Franco]. Su punto central estaba ocupado por el sacrificio o por otro RITO, como por ejemplo una DANZA cultural. Tales actos se realizaban en nombre de la comunidad política, que era al mismo tiempo comunidad de culto. Culto y sacrificio servían para EL MANTENIMIENTO DE LA PAZ CON LOS DIOSES [léase estado franquista, Falange], siempre amenazada. Su alteración podía conmover los cimientos de la sociedad (...) Había fiestas instituidas por algún motivo especial, como victorias o derrotas militares (...) [celebración del 1 de mayo, por ejemplo] La aristocracia romana debía luchar por el RECONOCIMIENTO PUBLICO y ascender por la escala de los cargos y honores por sus propias hazañas y haciendo recordar los méritos de sus antepasados (...) [la tradición española tan anhelada] El PUEBLO mismo debía participar de manera palpable en aquella bendición aportada por la victoria (...) medio para influir en las masas y pretexto barato para presentarse con pretensiones de gran BENEFactor ante el pueblo y el ejército."

²⁰⁰ Claudators nuestros.

Prensa y Propaganda

La SF tuvo totalmente controlados sus servicios de Prensa y Propaganda, dotándolos de una eficacia realmente sorprendente. El trabajo incesante que otras Secciones desarrollaron tuvo su paralelo en una Regiduría de Prensa y Propaganda que también trabajó al servicio de los ideales falangistas y del estado franquista. En general (y siempre basándonos en los documentos que hemos podido examinar), se evidencian:

- la gran atención prestada a la prensa escrita, radio, televisión y cine
- la utilización de unos esquemas que en gran parte aprendieron en Alemania. En este sentido, utilizaron la teoría del teórico nazi Scheid: propaganda práctica, clara, sencilla, intensa y útil para llegar directamente al pueblo
- la inclusión, sin excepciones, de las consignas del partido y del Estado
- la existencia de numerosos errores y la gran castellanización que se produjo (especialmente nombres de compositores en lo referente a música)
- el cuidado puesto en la propaganda al exterior, especialmente evidente en la traducción de los folletos de CD
- la utilización de diferentes esquemas en la redacción de los artículos.

Detallemos asimismo, que el sistema propagandístico que la SF utilizó para sus cursos pedagógicos contenía, a nuestro juicio, un excelente plan de venta al público:

- imágenes atractivas de los Centros o lugares en que se desarrollaban los cursos
- información clara, sencilla y directa
- señalización por tipo de letra o dimensiones de los aspectos más destacables...

Todo ello fue acompañado de un marcado subjetivismo, especialmente en lo que a propaganda de albergues atañe. En ella, bajo la estructuración, claridad y sencillez explicativa, revelaban un deseo de resaltar la calidad inherente a los Centros y sistemas educativos empleados por la Sección y un marcado sentido de autocomplacencia: "lo nuestro es lo mejor", parecían decir.

Y es lógico que así lo hicieran si lo que pretendían era captar al mayor número de alumnado posible.

Era pues normal la subjetividad presente también en los artículos de prensa escritos por la Sección, mientras que lo escritos por personas no afiliadas presentaban la versión contraria (excepción del periódico *Sur*)

Cabe resaltar también que la numerosa prensa que abordó las actividades musicales de la SF (sobre todo las de CD, que es la más abundante), debe ser leída entre comillas:

- porque gran parte de la prensa era controlada por el Movimiento

- porque la censura pesaba sobre todos. Incluso hemos hallado artículos que se repiten idénticos de un diario a otro, el hecho indica que desde la Delegación debía enviarse a los diarios el texto a publicar.

Hemos observado la mención de las actividades pedagógico-musicales realizadas por la SF en diversos diarios, lamentablemente sus informaciones se reducen al mero detalle de los acontecimientos, los escasos comentarios subjetivos de valoración de los hechos se reducen en *Ritmo*²⁰¹ y *Sur* a una alabanza magnífica de los cursillos realizados.

De esta forma no tenemos elementos de valoración para contrastar con la opinión de la Sección que, en referencia a su actuación siempre es positiva, todo es excelente, todo se hace a la perfección, todo está calculado y nada sale mal, ¿curioso, no?

De todas formas, pese a que son bastantes las publicaciones que referencian la enseñanza musical de la SF, resultan mínimas si las comparamos las muchísimas que surgieron en relación a Coros y Danzas, centro evidente del interés de la institución²⁰².

Los escritos referentes a los CSJ y a CD presentan en su gran mayoría valoraciones totalmente positivas del fenómeno abordado; y, si en algún momento surge algún detalle negativo, éste es minimizado o relegado a segundo plano en relación a un contexto general en que la bondad de la SF es siempre la que domina.

²⁰¹Véase por ejemplo la siguiente crítica sita en RITMO nº 367, octubre de 1966, que habla del cursillo Orff-Schulwerk realizado en Pamplona: "*El profesorado se quedó con ganas de más (...) cursos de verano muy interesantes, pero que siempre se quedan cortos, tal es la cantidad y calidad de materias a tratar (...)*". (El cursillo fue impartido por las diplomadas españolas Sanuy y Tullot).

²⁰²En la partida presupuestaria, Coros y Danzas se llevaba la mejor parte; becas y cursillos recibían una asignación mínima en comparación con ellos.

Valoración global del fenómeno

Una vez observadas y analizadas las diferentes facetas musicales que la SF abordó, únicamente nos resta determinar el perfil que a partir de ellas se fue generando, las líneas maestras que condicionaron el desarrollo de toda la actividad. De esta manera, y fuera de las precisiones que ya realizamos en el terreno ideológico, observemos que existieron los siguientes rasgos generalizados:

- El tratamiento de la colectividad en tanto que elemento hacia el cual se encaminaron todas las actividades musicales de la SF:
 - a. Como final de una trayectoria en la que lo importante era la masa. Nunca la SF trató de destacar individualidades, la fusión del individuo concreto en el anonimato de la globalidad fue la norma que privó en su pedagogía, en sus conciertos y en sus CD.
 - b. Como medio a través del cual las actividades musicales se desarrollaban; en este sentido, la instrumentalización que la SF hizo del pueblo (especialmente de las mujeres y de los jóvenes), fue evidente.
 - c. La cuestión monetaria siempre fue un condicionante que situó la inquietud cultural bajo el poder de lo económicamente aceptable y realizable. La SF procuró que sus actividades musicales no sangraran al Estado, y con ello desvió el problema hacia los españoles, quienes una vez más se convirtieron en instrumento con el cual cubrir matrículas de cursillos, entradas de concierto o actuaciones de CD.

Y, podemos esgrimir, que ese mismo tratamiento que la SF preconizaba, se volvió en contra suya en la recogida de CD, donde hubiera sido necesario un trabajo individual más efectivo, entusiasta y duradero del que fue desarrollado.

- La utilización generalizada del sistema de premios y del fomento de ganadores y vencidos, aspecto que no proporcionó demasiados resultados, especialmente en CD, donde ya observamos las tergiversaciones producidas por el afán de resaltar.

- La idea de continuidad en el desarrollo de los esquemas ideados: presentación de conocimientos en los diversos cursos, estructura de los CSJ y normas referentes al mantenimiento de CD.

- La puesta en marcha de un sistema musical desarrollado sin necesidad de explicaciones suplementarias. En el pensamiento de la SF parecía no haber lugar para la disidencia o para la equivocación; el mismo tratamiento que se otorgaba a los destinatarios (en tanto que colectivo) y el tipo de comportamiento fomentado (sumisión, sacrificio, aceptación de las normas...) fomentaba la continuidad del esquema.

- Pese a la extrema valoración y complacencia que la SF mostró en referencia a sus actividades musicales, pese a que sus escritos fueron en ocasiones redactados en un tono que sugería la novedad, cabe recordar que la falta de originalidad fue una característica que nunca faltó; siempre la vista atrás proporcionaba elementos que demostraban la utilización anterior de esquemas pedagógicos, propuestas investigativas o desarrollos concertísticos.

Y lo más grave, es que en ningún momento se concibió la necesidad de reflexión, la extrema conciencia de la bondad de los procedimientos resultó ser un grave obstáculo para la mejora de los mismos; y así, existieron errores generalizados, especialmente, la escasa o nula contemplación de los requerimientos que la colectividad exigía (tipo de música, duración de la misma...).

- La escasa variación de esquemas a lo largo de los años. El inmovilismo fue también resultado de la autocomplacencia de la SF.

- Un deseo de entretener al pueblo, a partir de la misma participación de éste en los actos. Y, tengamos en cuenta que este deseo comportó el alejamiento de cualquier tipo de reflexión que pudiera hacer peligrar el dominio de la SF en los diferentes campos que abarcó. Se buscó la distracción del pueblo en los conciertos, en la escuela y en los bailes de CD²⁰³, así el colectivo quedaba contento, creyéndose partícipe necesario de unas actividades que proporcionaban seguridad política a quienes las ideaban.

- El factor exhibicionista, típico de los regímenes dictatoriales, nunca faltó, la parafernalia resultante buscaba el impacto con el cual cautivar a un pueblo al cual también se le hacía partícipe de la exhibición.

- La consecución del modelo de mujer fijado por la SF, así como del estilo de Falange, siempre inherente a aquel.

- Coincidencias en el desarrollo de las actividades musicales:

- Tras un inicio modesto, y progresivamente, aumentó el número de cursillos pedagógicos, de conciertos y de actuaciones de CD, así como el número de personas a ellos ligados. El ascenso fue lento y la importancia de los actos no empezó a presentarse sino unos veinte años después de acabada la guerra, y especialmente tras la apertura de 1964.

- En su transcurso, los altibajos fueron constantes, con un ascenso generalizado en el transcurso de los años 60; la mejora del nivel de vida español en esta década, pudo contribuir al fenómeno.

- Los máximos se alcanzaron entre los años 70 y 74.

- El descenso se produjo entre 1974 y 77, coincidiendo plenamente con la paulatina desaparición del régimen franquista.

- Por último, la música fue abordada con el convencimiento de que ésta poseía un cierto poder que cabía cuidar y potenciar para el logro de consecuencias concretas, en este caso, objetivos educativos y artísticos, pero también ideológicos.

Y es así, que llegamos quizás al punto más importante de nuestro trabajo, la seguridad de que en el tratamiento musical que la SF realizó, se produjo la conversión de un metalenguaje (la Música) en un lenguaje de uso cotidiano con el que cual transmitían

²⁰³Recuérdese por ejemplo, como queda patente en la gráfica correspondiente (lámina 28), que el mayor número de actuaciones realizadas en España por CD correspondieron a fiestas patronales o locales.

nociones políticas, religiosas y sobre todo, españolas. Así, tras la máscara atractiva de un mimo y cuidado extremo hacia la Música, se ocultaba un intento de dominio político, de control de poder, que se camufló entre canciones y danzas.

A1.1. CENTROS DE ENSEÑANZA DE LA SECCION FEMENINA

A1.1.1. Escuelas de Formación de Mandos

En estos centros se formaba a los futuros Mandos directivos de la SF (también en la rama de juventudes). Funcionaban cuatro escuelas con asignaciones específicas de contenido pedagógico en relación al futuro cometido de las estudiantes. No obstante se impartían formación religiosa y formación política como materias comunes. Las escuelas eran las siguientes:

Escuela Superior "José Antonio"

Se hallaba ubicada en Medina del Campo (Valladolid), en el Castillo de la Mota, una fortaleza medieval que Francisco Franco cedió en 1942²⁰⁴ a la SF para fin pedagógico. Era clasificada como Escuela Superior (ya que allí se formaba a los Mandos de la propia SF) y funcionaba en régimen de internado, impartándose allí diferentes cursillos de carácter general o específico.

Escuela "Ramiro Ledesma Ramos"

Se trataba de una escuela auxiliar de la anterior en la cual se formaban Mandos:

- De ámbito local
- Que hubieran de cursar estudios no programados en la escuela "José Antonio".

Se hallaba ubicada en Peñaranda de Duero (Burgos) y funcionaba también en régimen de internado.

Escuela de Formación para Dirigentes de la Juventud (instructoras generales) "Isabel la Católica"

Situada en Las Navas del Marqués (Avila) y también con régimen de internado, fue reconocida oficialmente por Decreto de 2 de Septiembre de 1941 y se utilizaba para la capacitación de instructoras generales y dirigentes de juventudes, que a su vez tendrían por misión formar a la juventud femenina, escolar o extraescolarmente:

- Ambito escolar. La misión de la futura instructora general (función específicamente encomendada a ella) era la de ser *profesora de Formación*

²⁰⁴ El lugar fue cedido por Decreto de 29 de mayo de 1942 (Jefatura del Estado, B.O. Mov. nº 147), Cesión del Castillo de la Mota a la Sección Femenina. El texto dice:

"Art. 1º. Para instalar la Escuela Mayor de Mandos "José Antonio" se cede el Castillo de la Mota, de Medina del Campo, a la Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S.

Art. 2º. El Castillo de la Mota, de Medina del Campo, en su calidad de Monumento Nacional, continuará bajo el patrocinio del Ministerio de Educación Nacional, y, por lo tanto, en su conservación y régimen de obras seguirá sujeto a la legislación establecida para los monumentos nacionales".

Cívico-Social y Política. En algún caso, si su capacitación lo permitía, podía impartir clases de Hogar y Educación Física.

- Ambito extraescolar. En este caso tenía por función dirigir las actividades culturales y recreativas realizadas en los Círculos de Juventudes e Instituciones de tiempo libre creadas por la SF.

Escuelas de Cursos Monográficos

En estas escuelas tenían cabida tanto cursillos monográficos de variada duración y contenido, como jornadas y reuniones de convivencia que profesoras y dirigentes realizaban para intercambio de impresiones y experiencias: curso de literatura infantil, curso de alimentación y nutrición, reuniones para la programación de las actividades de tiempo libre... Funcionaban dos centros a este respecto:

- Hermanos Aznar. Ubicada en El Pardo (Madrid), se destinaba a dirigentes de la juventud.
- San Isidro. Ubicada en Las Rozas (Madrid), para profesorado y Mandos de la SF.

A1.1.2. Escuelas de Formación y Capacitación de Profesorado

Por Decreto Ley 163/3 de la Jefatura del Estado, Ley General de Educación, se encomendó a la SF la enseñanza de ciertas asignaturas obligatorias en todos los planes de estudio de enseñanzas regladas. En las escuelas que ahora nos ocupan, se formaba técnica y humanamente al profesorado que debería impartirlas, en cursos cuya duración variaba según la carrera y el título a obtener. Dos tipos de escuela funcionaban al respecto:

Escuela Superior de Profesorado de Educación Física "Julio Ruiz de Alda"

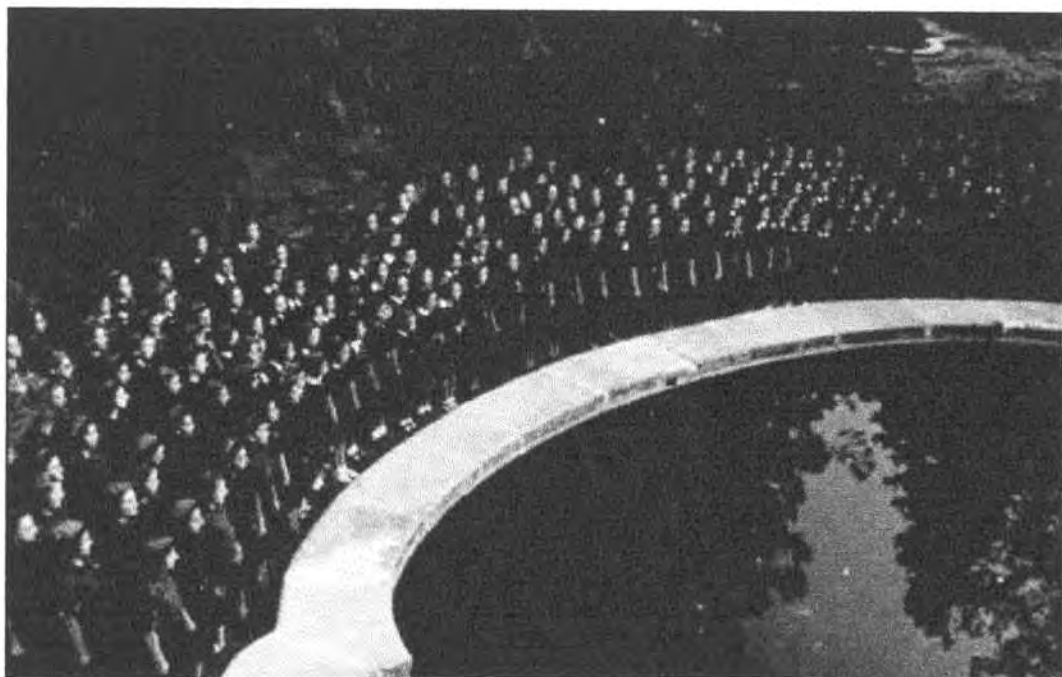
Ubicada en Madrid, funcionaba en régimen de internado; no obstante se aceptaban alumnos externos que viviendo en Madrid pudieran asistir a todas las actividades con normalidad. Se requería el Título de Bachiller Superior para el ingreso en la escuela, donde durante cuatro años se avanzaba en las diversas asignaturas, tanto teóricas como prácticas.

Escuela Superior de Profesorado de Enseñanzas y Actividades Domésticas (Economía Doméstica o Enseñanzas de Hogar)

Fue reconocida por Orden del Ministerio de Educación y Ciencia de 1 de Enero de 1969, con un plan de estudios a desarrollar en tres cursos académicos (materias teóricas y teórico-prácticas) más un período de prácticas de enseñanza (régimen de internado). En el tercer curso las alumnas se especializaban en una de cuatro ramas posibles:

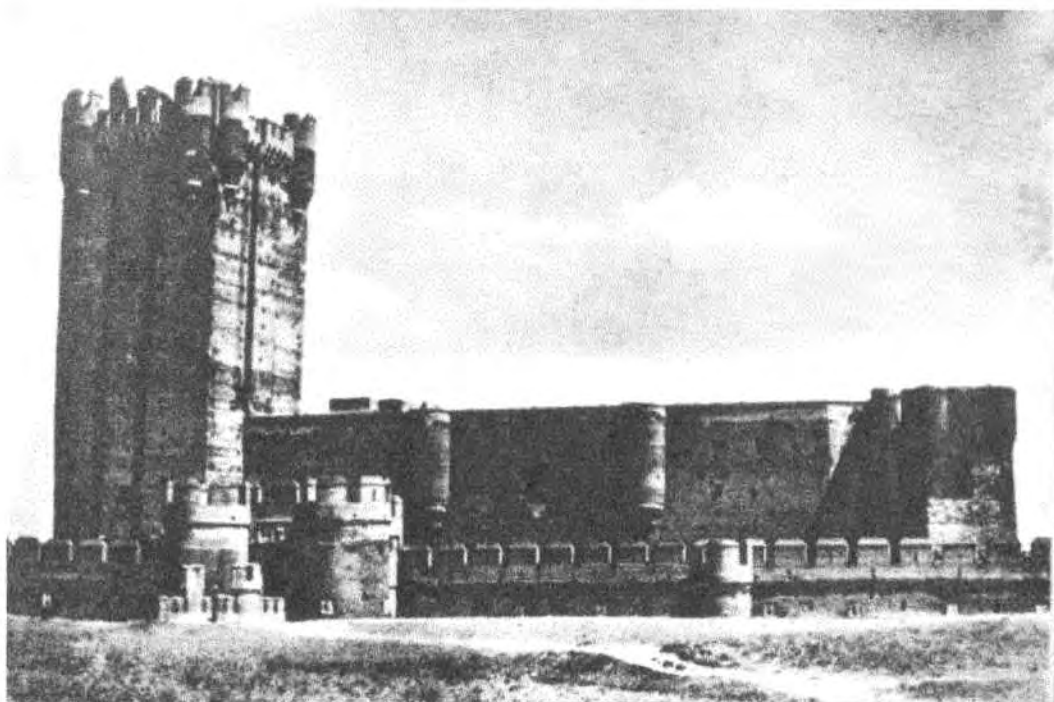
- Jefe de Escuela-Hogar
- Corte y Labores
- Trabajos Manuales
- Cocina y Economía Doméstica.

Las escuelas de este tipo que preparaban profesorado de Enseñanzas y Actividades Domésticas eran:



A.G.A.

Coro de Instructoras de la Escuela Nacional de Mandos y Flechas de la provincia de Madrid.



Stauffer, Clarita (sf)

Castillo de La Mota, sede de la Escuela Superior José Antonio.

- Julio Ruiz de Alda. Madrid,
- Joaquín Sorolla. Valencia.

Para el ingreso era necesario hallarse en posesión del Título de Bachiller Superior.

A1.1.3. Escuelas de Formación de Profesionales en distintos niveles

Su reconocimiento podía ser oficial o privado. Con ellas se pretendía extender los estudios de carácter profesional (o no) a todos los sectores de la sociedad española, siempre de acuerdo con las normas del Ministerio de Educación y Ciencia. Eran ocho los tipos posibles:

Escuela Superior de Economía Familiar Rural

Funcionaban, según Plan de estudios dictado por el Ministerio de Agricultura en Decreto de 13 de Noviembre de 1951 y Orden Ministerial de 27 de Mayo de 1954, dos escuelas con instalaciones apropiadas para realizar prácticas de explotación agrícola que complementaban las enseñanzas de tipo agropecuario y doméstico-rural:

- Onésimo Redondo. Aranjuez (Madrid).
- Castilla. Palencia.

Las materias, con destinación a lo que sería el Cuerpo Especializado de Instructoras Rurales, se impartían durante tres cursos más un período de seis meses de prácticas en el medio rural. Estas instructoras, tendrían en un futuro la misión de formar y promocionar a la mujer campesina.

Escuelas de Asistentes Sociales

Según reconocimiento oficial del Ministerio de Educación y Ciencia por Orden Ministerial de 24 de Septiembre de 1965 y 4 de Enero de 1966, se crearon cuatro escuelas en las que la SF vertió su especial interés por la profesión de Asistente Social. Mediante la asistencia a cursos generales y monográficos y ciclos de conferencias, se obtenía el Título Oficial de Asistente Social como Técnico de Grado Medio en los siguientes lugares:

- Santa Teresa. Barcelona
- Santa Teresa. Granada
- Santa Teresa. Madrid
- Santa Teresa. Salamanca.

Escuela de Ayudantes Técnicos Sanitarios

El Ministerio de Educación y ciencia en orden de 11 de Julio de 1955, reconoció oficialmente las escuelas de Ayudantes Técnicos Sanitarios. En ellas se impartía el Plan de estudios dictado por el Ministerio, ampliado con actividades que debían enriquecer culturalmente a las alumnas. Las escuelas fueron:

- Roger de Lauria. Barcelona. Especialidad en Fisioterapia.
- Julio Ruiz de Alda. Madrid.

Escuela de Formación Profesional

Seis eran las escuelas que impartían enseñanzas regladas de diversas ramas de la Formación Profesional, y en distintos grados de la misma:

- Monte Albertia. Peluquería y estética. Primer Grado de Formación Profesional. Ubicada en Zarauz (Guipúzcoa).
- Nuestra Señora del Rosellón. Corte y Confección. Administrativo. Primer grado de Formación Profesional (Barcelona).
- [Sin nombre específico]. Hostelería, Artesanía y Confección. Bejar (Salamanca).
- Emilia Pardo Bazán. Agraria. Bastiagueiro (La Coruña).
- Argentina. Secretariado. Castellón.
- [Sin nombre específico]. Empleadas del Hogar. Madrid, Barcelona y Bilbao.

Escuela de Formación de Ayas Puericultoras

Únicamente una escuela funcionaba a este respecto, "Santa Teresa", en Málaga. En ella se capacitaba a las estudiantes para el cuidado y educación del niño desde el nacimiento hasta los seis años, cuando empezaba su edad escolar. Su trabajo sería desarrollado tanto en el ámbito escolar como en el comunitario.

Al finalizar los dos años de estudios, se concedía el Diploma de "Aya Puericultora", diploma que era reconocido por la Dirección General de Sanidad como "Diploma de Auxiliar de Puericultura".

Escuela de Formación de Divulgadoras Sanitario-Social-Rurales

Se formaban allí las Divulgadoras Sanitario-Social-Rurales que más tarde actuarían en el medio rural como Auxiliares de Puericultura. Tras un curso de tres meses de duración, un año de prácticas y un cursillo de renovación de mes y medio, se les otorgaba un Diploma de la Dirección General de Sanidad y otro de Asistentes Sociales Elementales.

Podían realizarse estos estudios en:

- Castillo de Olite. Castellón.
- Alto de los Leones. Segovia.

Granjas Escuelas de Capacitación Agraria

Eran varios los centros permanentes de formación de este tipo, que funcionaban para elevar el nivel de vida de las familias campesinas a través de planes de enseñanza Doméstico Rural y Profesional Agrícola. En ellos existía estrecha colaboración con el Ministerio de Agricultura:

- Santa María del Sagrario. Seseña (Toledo).
- Santa María de la Asunción. Nules (Castellón).
- Hermanas Chavas. Valencia.
- Santa María del Pilar. Belchite (Zaragoza).
- San Pascual Bailón. Alcañiz (Teruel).
- San Millán. Amorebieta (Bilbao).
- Santa María de la Concha. Zamora.

Talleres Artesanos de Iniciación Profesional

Situados en diferentes localidades y núcleos rurales, alcanzaban el número de 60 los creados por la SF. Eran talleres-escuela donde se pretendía:

- Revitalizar la artesanía
- Reducir la emigración del campo a la ciudad para lo cual se enseñaba a las niñas conocimientos que garantizaran un futuro medio de vida en su lugar de origen.

A1.1.4. Centros Docentes y Formativos

Eran reconocidos oficialmente por el Ministerio de Educación y Ciencia, y se les consideraba centros-piloto. Allí se impartían en diferentes niveles las enseñanzas establecidas por Ley, y se desarrollaban actividades de complemento y perfeccionamiento por medio de la investigación y aplicación de nuevas técnicas pedagógicas. Se trataba de los siguientes Centros:

Escuela Universitaria Privada de Formación de Profesorado de Educación General Básica "Isabel la Católica"

Las Navas del Marqués (Avila). Régimen de internado. Autorizada por el Ministerio de Educación y Ciencia por Orden Ministerial de 20 de Mayo de 1957.

En ella se preparaba a las profesoras para la primera etapa de la enseñanza según el Plan del Ministerio de Educación y Ciencia. A este plan, se le incorporaban cursillos monográficos, actividades recreativas, deportivas...

Colegios reconocidos de Bachillerato "San Benito" Madrid y Valladolid. Reconocidos por el Ministerio de Educación y Ciencia como centros de Bachillerato. En ellos se impartía el Plan de estudios legalmente establecido para el bachillerato, complementado con actividades teatrales, musicales, de pintura...

Colegios Nacionales de Educación General Básica Reconocidos por el Ministerio de Educación y Ciencia y situados en diferentes localidades en número de 18. En ellos se cursaba el plan de estudios de la primera etapa de la enseñanza, también con el complemento de actividades diversas.

Escuelas-Hogar Internado para alumnas de Educación General Básica

Creadas por el Ministerio de Educación y Ciencia en diferentes localidades, en número de tres. Eran dirigidas por la SF y situadas en zonas rurales de población dispersa. Su fin era hacer asequible la Educación General Básica a los estudiantes de la zona.

Centro de Educación Especial

Madrid. Era un Centro-Piloto para jóvenes con deficiencias intelectuales ligeras y medias. Se pretendía su inserción en la sociedad, mediante un tratamiento adecuado impartido por profesionales.

Instituto de Música y Danza

Madrid. El alumno podía iniciar sus estudios desde los tres años, con clases de expresión corporal, mimo, ritmo, danza y conocimiento de instrumentos musicales. En la edad adulta, se proseguían con clases de guitarra, solfeo y piano, baile clásico español y regional.

También se preparaban cursos monográficos de música o danza.

Escuelas de Hogar para cumplimiento de Servicio Social y Cursos Especializados de Técnica de Hogar

En un total de 232, situadas en diferentes localidades. A parte del Servicio Social obligatorio, se organizaban cursos técnicos de aplicación al hogar: fontanería, electricidad..., su matrícula era libre para cualquier persona que tuviera interés en la materia.

"La Secció Femenina es responsabilitzava des de 1941 de donar les assignatures obligatòries de Formació Política i Hogar en tots els centres d'ensenyament femenins. Així mateix tenia l'exclusiva responsabilitat de l'esport femení, i, des de 1948, controlava l'educació física femenina a l'ensenyament." (Pierre Vilar (dir), 1989:76).

A1.1.5. Colegios Mayores, Menores y Residencias

Colegio Mayor Universitario "Nuestra Señora de la Almudena"

Madrid. Proporcionaba alojamiento a estudiantes universitarias y funcionaba según directrices marcadas por el Ministerio de Educación y Ciencia. A su vez realizaban actividades complementarias a la enseñanza de las alojadas.

Colegios menores

Situados en diferentes localidades, en número de 22, eran reconocidos por el Ministerio de Educación y Ciencia, a cuyas directrices se ajustaban. Proporcionaban alojamiento a niñas que cursaban Enseñanza Media o Profesional fuera de sus lugares de origen y alejados de su medio familiar. Ofrecían a sus acogidas enseñanzas complementarias a los estudios que éstas cursaban.

Residencias Universitarias

Para alojamiento de estudiantes universitarias y desarrollo de actividades complementarias. Funcionaban dos:

- Santa María de la Cabeza. Toledo.
- Residencia Universitaria. Oviedo.

A1.1.6. Instituciones Formativas, Culturales y Recreativas

Círculos Medina

Un total de 31 Círculos se repartían en diferentes localidades. Desarrollaban una tarea de carácter cultural y recreativa a la cual podía acogerse cualquier mujer española.

Durante el curso académico ofrecían conciertos, recitales, conferencias y coloquios en referencia a Música, Teatro, Cine, Ciencias...

Círculos de Juventudes

Un total de 461, en diferentes localidades. Su fin era el de completar la formación que recibía la niña en la familia y otros centros docentes. Se proporcionaban actividades culturales, recreativas y deportivas, aplicables al tiempo libre de la población infantil femenina.

Albergues y Campamentos de Juventudes

Un total de 30 en diferentes localidades. En ellos, las niñas y adolescentes encontraban la posibilidad de realizar actividades al aire libre en la época de vacaciones escolares. Eran pensados asimismo para el desarrollo y fortalecimiento del sentido comunitario.

Centros de Vacaciones de la SF

Funcionaban cuatro:

- El Escorial
- Les (Lérida)
- Bilbao
- Deva (Guipúzcoa)

Funcionaban durante el verano, dirigidos a las personas que prestaban sus servicios en la Organización. En el caso de Les, también para sus familias, ya que se trataba de un conjunto de apartamentos independientes.

Instalaciones Deportivas

Un total de 43 en diferentes localidades. Su uso no era exclusivo para la SF, podían ser cedidos a Colegios y Organizaciones del lugar en el que se hallaba la instalación.

A1.1.7. Servicios e Instituciones de Ayuda a la Familia y a la Mujer Trabajadora

Hogares Rurales

Un total de 211, en diferentes localidades. Eran centros permanentes de enseñanza situados en el medio rural. Fueron constituidos en forma de Círculos, especialmente dedicados a la mujer. Además, podían realizar función de guardería si las madres lo necesitaban.

Guarderías Infantiles

Total de 68, en diferentes localidades. Eran Centros que acogían durante la jornada laboral a los hijos (hasta 6 años) de las mujeres trabajadoras. En bastantes se impartía la enseñanza preescolar, siendo reconocidos por el Ministerio de Educación y Ciencia.

Estas guarderías realizaban además, charlas, coloquios y cursillos para los padres, con visión educativa.

Cátedras

Las había de tres tipo:

- Cátedras ambulantes. Un total de 80, de misión pedagógica. Eran reconocidas por el Ministerio de Educación y Ciencia en su misión pedagógica. Al frente iba una maestra en ejercicio, y se destinaban a los núcleos rurales más aislados. Actuaban con mujeres, hombres y niños.
- Cátedras de Educación Permanente de Adultos. Un total de 4. Se pensaban para una zona determinada, dentro la cual se realizaban desplazamientos periódicos desde la localidad escogida como sede.
- Cátedras "José Antonio". Un total de 10, en Poblados de Absorción. Eran Cátedras fijas situadas en Unidades Vecinales de Absorción creadas por el Ministerio de la Vivienda para paliar el problema de las barriadas suburbanas de chabolas que se generaban debido a la emigración del campo a la ciudad. Su función era análoga a la de las Cátedras anteriores y se instalaban en locales cedidos por el Ministerio de la Vivienda a la SF. También actuaban como Centros Sociales para todo tipo de asistentes.

Centros Sociales

Un total de 10, en diferentes localidades. Situados en zonas urbanas de diversa índole. Prestaban servicios de carácter cultural, asistencial, sanitario... Estos servicios podían variar, si la comunidad en cuestión generaba nuevas actividades.

Residencias

Existían de dos tipos:

- Para Empleadas de Hogar. En Madrid, Barcelona y Bilbao. Facilitaban alojamiento completo a empleadas de Hogar. También organizaban actividades para mejorar su nivel cultural y profesional.
- Para Trabajadoras. En Barcelona, Valencia y Zaragoza. Análoga función a las anteriores, pero con trabajadoras.

Comedor Social para trabajadoras

En Barcelona. Se servían más de trescientas cincuenta comidas a mediodía, a precio muy asequible para las trabajadoras.



A.G.A.

Albergue de Torremolinos.
Flechas haciendo ejercicios de rítmica (25 de agosto de 1945)

A1.2.CURSO NACIONAL

A1.2.1. Cuestionario para Profesores del Curso Nacional (AGA. Ca.24. G.7 nº 1)

"NOMBRE Y APELLIDOS: Angel Colomer y del Romero

EDAD: 50 años

ESTADO: Casado

CARGOS QUE OCUPA, DENTRO O FUERA DEL MOVIMIENTO:

Miembro del Consejo Directivo del Montepío de Directores y Concertadores de Orquesta de Barcelona (1942).

Director del Orfeó Montserratí del Monasterio de Montserrat.

Instructor Asesor del Coro Roger de Lauria de SF.

Profesor de Dirección Coral de la Escuela de Especialidades (Música) de la Sección Femenina.

Director de la Coral Femenina del Colegio Mayor de Nuestra Señora de Montserrat.

ESTUDIOS Y TITULOS QUE TIENE:

Cursó sus estudios musicales bajo el patrocinio becario de la "Escuela de Música de Barcelona" del Patronato Blanquerna (1929-1936).

Profesores: Campmay, Llongueras, Millet, Blanca Selva, Tomás, Marés y otros.

Profesor y Maestro Director de Orquesta con Carnet nº 13537 del Sindicato Nacional del Espectáculo.

Segundo Premio Internacional de Música Coral en el Certámen Hilversum (Holanda).

TIENE ADEMÁS LA DIRECCION Y ASESORIA DE LOS SIGUIENTES COLEGIOS:

PP. Jesuitas c/ Caspe; Real Monasterio de Santa Isabel; HH. Maristas; Jesús María;

Sagrado Corazón (Sarriá); Sagrado Corazón (Horta) y Estudios Nelly.

SERVICIO PARA EL QUE SE PROPONE: [No hay determinación en el escrito]"

A1.2.2. Examen de Ingreso al Curso Nacional de Música

[El siguiente examen de ingreso no lleva fecha de utilización, se halla en IAGA. Ca.24. G.7 nº 1]

"TEORIA DE LA MUSICA

- Escribir el acorde de Tónica de Sol.

- Buscar el tono relativo de re menor.

- Cuántas y cuáles son las alteraciones del tono de Si bemol Mayor.

- Indicar las partes fuertes y débiles del compás de Compasillo y del 3/4.

- *Escribir en las siete claves la nota Si.*

FOLKLORE

- *¿Qué concepto tienes de lo que es FOLKLORE?*
- *¿Qué canciones populares conoces?*
- *¿Has visto bailar algunas danzas españolas?*
¿Cuáles?

GENERAL

- *¿Quién es el autor de RIGOLETTO?*
- *Nombra dos compositores de Música Española*
- *¿Qué quiere decir O.N.U.?*
- *¿Por qué en los países calurosos utilizan el color blanco?*
- *Escribe los Sacramentos*
- *Cita un anfibio*
- *¿Qué revistas o periódicos prefieres?*
- *¿Quién fue el autor de AIDA?*
- *Citar a dos personas que hayan gobernado en España durante el s. XX.*
- *Citar tres músicos de la época romántica*
- *¿Qué es un hectómetro?*
- *¿Cuántos años tiene un lustro?*
- *Si tuvieras que desplazarte desde Barcelona hasta Sevilla, ¿hacia qué dirección irías? (Dígase por medio de los puntos cardinales)*
- *¿Cuántos kilómetros hay de Barcelona a París?*
- *¿Cuál es la talla media de la mujer española?*
- *¿Qué es un pentágono?*
- *¿En qué siglo se descubrió América?*
- *¿Quién inventó el pararrayos?*
- *¿De dónde se saca el caucho?*
- *¿Qué es el Corán?*
- *¿Quién escribió EL ALCALDE DE ZALAMEA?*
- *¿De quién es el cuadro de la Gioconda?*
- *¿Quién es el autor de FAUSTO?*
- *¿Qué es la etnología?*
- *¿Por dónde pasa el Misisipi?[sic]*
- *¿Cuál es la capital del Perú?*
- *¿Quién descubrió la vacuna antirrábica?**

A1.2.3. Examen de Ingreso en el Curso de Especialidades

[Con fecha de Septiembre de 1968, se formula el siguiente cuestionario (AGA. Ca.24. G.7 nº 1). Se especifica que se utilizará en la Provincia de Barcelona y en cualquier otro lugar de España.]

"CUESTIONARIO para el examen de ingreso en el Curso de Especialidades - Música.

SOLFEO CANTADO: (Mínimo cuatro cursos)

Es indispensable para la preparación de las pruebas eliminatorias, practicar el solfeo cantado con acompañamiento de piano, hasta lograr un control justo de afinación.

Son materias de examen especialmente las lecciones con alteraciones y ritmos binarios y ternarios con distintos valores.

SOLFEO MENTAL: Lectura mental de algún fragmento determinado, sin perder el tono ni el ritmo.

RITMO: (Percutido o imitativo) Practicar ritmos percutidos con palmadas o instrumentos de percusión-sonido indeterminado, como pandeteras, claves, triángulo...

Ritmo imitativo según clases previamente indicadas por el profesor.

TONALIDADES: Conocimiento de los intervalos, tonalidades mayores y relativos menores.

CANCIONES Y ORIENTACION CORAL ESCOLAR: (Esquemas y fórmulas) Indicar los elementos más importantes de la canción: estrofas, estribillos, motivos obstinados, frases...

Cantar las notas correspondientes a un acorde determinado."

A1.2.4. Cuestionario de Preguntas para el Examen de Ingreso en la Escuela "Roger de Lauria" en el Curso de Música. Madrid, Septiembre de 1968. (AGA. Ca.24. G.7 nº1)

"CULTURA GENERAL

Nombre de las principales catedrales góticas de España

¿De quién es el Discóbolo?

Nombre de los principales pintores españoles del siglo de Oro

Capital de Vietnam del Sur

¿Qué es y para qué sirve la O.N.U.?

Qué naciones forman el pacto de Varsovia

Nombrar 10 periódicos o revistas nacionales y extranjeras

¿Qué escritores forman la generación del 98?

¿Qué novela actual consideras más importante?

Obras de teatro que has visto

Posibilidades en favor y en contra que encuentras para el montaje de obras en el teatro, cine y TV.

MUSICA

Escribir la nota LA en todas las claves que conoces

Cómo explicarías a una niña de 5 años un ritmo terciario

Diferencia entre sonido en física y sonido musical

Nombrar los instrumentos musicales clasificados por familias

Diferencia entre trovadores y juglares

La música medieval española

Momento más representativo

Autores italianos de ópera

Operas más representativas alemanas

Compositores nacionalistas rusos y obras

¿Quién compuso la Atlántida?

¿Quién compuso Noches en los jardines de España?

Citar alguna obra de Debussy

¿Dónde nació el jazz?

FOLKLORE

Descripción del traje regional de tu provincia

Nombrar canciones gallegas

Nombrar bailes andaluces

¿Quién ha recogido el folklore en España?"

A1.3. ESCUELAS DE SF EN BARCELONA

A1.3.1. Cursos de Escuelas de Hogar

De Barcelona se guardan los siguientes datos:

- 1961: no se hallan datos del Curso Nacional, pero se menciona que funcionaban 33 Escuelas de Hogar: 5 en centros de SF (capital), 10 en centros de SF (locales), 11 en centros oficiales, 6 en escuelas de A.T.S., 1 en la Casa Provincial de la Caridad. Asistieron un total de 10.411 alumnas.

- 1962: En la Escuela de Especialidades Roger de Lauria estudiaron 21 Profesoras de Hogar, el curso fue inaugurado en octubre de 1961. En referencia a otros centros, se observa un aumento de escuelas, debido a la creación de filiales en casi todos los Institutos de Enseñanza Media. Funcionaban 37 Escuelas de Hogar: 5 en centros de la SF (capital), 9 en centros de la SF (locales: por ejemplo, en Consejo de Ciento, Paseo San Juan, Ausias March, Plaza Castilla.), 16 en centros oficiales, 6 en escuelas de A.T.S., 1 en centros de la Diputación.

- 1963: En la Escuela de Especialidades Roger de Lauria terminó la primera promoción (que inició sus estudios en el curso 1961-62). Había un total de 33 alumnas matriculadas:

"Las enseñanzas de Hogar tienden a lograr una formación total en la mujer española, siendo reconocidas por el Estado e imprescindibles en todos los Planes de Bachillerato, Comercio, Magisterio o Enseñanza profesional, etc. Para el ingreso es imprescindible tener el Bachillerato Elemental (...)"
(Resumen, 1964:28).

- 1964: En la Escuela Roger de Lauria ingresan 12 Profesoras de Hogar que estudiarán durante tres años. La escuela se halla ubicada en la calle Maestro Nicolau, 19. En total estudiaban 32 alumnas.

- 1965: No hay datos de la Escuela de Especialidades, pero sí de otras: cursaron estudios un total de 6872 alumnas en centros de la SF, y 4704 en centros oficiales. En Barcelona capital funcionaban las siguientes Escuelas de Hogar:

- Ausias March: Corte y Servicio Social. 737 alumnas.
- Paseo San Juan: Corte, Trabajos Manuales, Labores, Cocina, Servicio Social, Plancha, Relaciones Prematrimoniales, Actividades Navideñas, Aperitivos, Servicio Doméstico. 1655 alumnas.
- Buen Pastor: Servicio Social. 37 alumnas
- Consejo de Ciento: Servicio Social. 557 alumnas.
- Hogares Mundet: Servicio Social. 14 alumnas.
- Instituto Cultura: Servicio Social. 1520 alumnas.
- Instituto Menéndez Pelayo: Servicio Social. 160 alumnas.

- Badalona: Servicio Social, Puericultura, Actividades Navideñas. 231 alumnas.
- Calella: Corte, Servicio Social, Laboral. 56 alumnas.
- Igualada: Servicio Social, Labores, Trabajos Manuales, Bachillerato, Francés. 134 alumnas.
- Moncada: Servicio Social, Corte, Bachillerato. 33 alumnas.
- Rubí: Servicio Social, Bachillerato, Cocina, Plancha. 91 alumnas.
- Tarrasa: Servicio Social, Puericultura, Plancha, Labores, Corte, Trabajos Manuales, Cocina. 1176 alumnas.
- Villafranca: Servicio Social. 52 alumnas.
- Villanueva: Servicio Social, Labores, Corte, Puericultura. 130 alumnas.

- 1966: Funcionaron 13 Escuelas de Hogar en centros de la SF, 28 en centros oficiales, 4 en centros de la Diputación o Patronatos. Además de seguirse los planes de Servicio Social y Enseñanza Media, se dieron cursos especiales de: Puericultura (2), Cocina (3), Aperitivos y meriendas (1), Corte (8), Labores (6), Trabajos Manuales (2), Enseñanzas de Historia en Bachillerato (3), Plancha (2), Navidad (2), Servicio Doméstico (2), Idiomas (2), Prematrimonial (1). El total de alumnado era de 7112 en centros de la SF, 6912 en centros oficiales y 90 en centros dependientes de la Diputación o Patronatos.

A1.3.2. Cursos para Profesorado de Música

De la Escuela Roger de Lauria se guardan los siguientes datos:

- 1960. Inicio de un Curso Nacional de Música de dos años de duración. Fue convocado por la Delegación Nacional de la SF para capacitar a las asistentes como instructoras de música. Para el ingreso en la escuela era necesario haber aprobado el Curso Provincial del año 1957 o bien poseer el Bachillerato Elemental o Cultura General equivalente, acreditada mediante un examen que se efectuaba en la misma escuela. Además la alumna debía haber cursado y aprobado cuatro años de Solfeo y cinco de Piano en un Centro Oficial. Se matricularon 15 alumnas de primer curso. Las cuotas fueron:
 - 750 pesetas mensuales por manutención
 - 250 pesetas por tasa de enseñanza
 - 200 pesetas por material pedagógico.
 El programa y profesorado fueron:
 - Religión: Rvdo. Padre Misser.
 - Nacional Sindicalismo: Jefe Escuela.
 - Canto Gregoriano: Rvdo. Padre Miguel Altisent.
 - Historia de la Música: Maestro Juan Pich Santasusana (Director de la Banda Municipal y Subdirector de la Escuela Superior de Música).
 - Canto e Impostación de la voz: Dr. José Colomer.
 - Folklore: Maestro Enrique Roig (Profesor del Conservatorio del Liceo).

- Dirección de Coros: Maestro Angel Colomer del Romero.
- Armonía y Contrapunto: Maestro Pich Santasusana.
- Solfeo y Transporte: Jefe de Estudios del curso.
- Danzas populares: Instructor Juan Bullich.
- Rítmica: Profesora Ana María Maleras.
- Educación Física: Instructora SF.
- Teatro: Antonio Chic (Director de la Compañía titular del Teatro Candilejas).
- Historia de la Cultura: ?

- 1961. Desde el mes de enero funcionó el curso en la Escuela Roger de Lauria bajo la dirección de María Teresa Tullot, con la asistencia de trece alumnas procedentes de diversas provincias. La directora de la escuela era Angela Cuenca Lorca. En total, el curso funcionaba con 28 alumnas.

- 1962. El Curso Nacional funcionaba desde enero, todavía no se expedía título oficial. Las asignaturas eran: Hª de la Música, Impostación, Folklore, Dirección de Coros, Canto Gregoriano, Rítmica, Baile Regional, Teatro, Armonía, Solfeo, Religión, Formación Política, Educación Física. La Tarifa mensual era de:

- Internas, comprendida manutención y tasa de enseñanza: 1.200 pesetas.
- Medio pensionistas: 750 pesetas.
- Externas: 300 pesetas.

En *Resumen* (1962:4) se lee:

"Aunque ya desde hace algunos años venían funcionando varios Cursos de Especialidades en Barcelona, la Escuela como tal, se ha concretado en este año especialmente con la instalación definitiva en la nueva casa de Sección Femenina y la imposición del nombre "Roger de Lauria".

Si bien las alumnas de cada Curso siguen las distintas especialidades, existe para todas el régimen común de Formación de Sección Femenina, ya que la misión de la Escuela no consiste sólo en la formación técnica, sino en la formación íntegra de las alumnas, tratando de lograr sea realidad lo que dice Pilar:

"De esta manera, conseguida una uniformidad de educación en todos los mandos femeninos de la Falange, puede decirse que en todas las familias españolas habrá desde la próxima generación una unidad de criterio y una sola manera de entender a España como fiel cumplidora de una empresa en lo universal. A cuya empresa habrán de doblegar todos los españoles los intereses de grupo o de clase" (...)."

En la Escuela estudiaban entonces 22 futuras instructoras de música. Obtuvieron su certificado de estudios 15 (Promoción 1960-62).

- 1963. En la Escuela de Especialidades Roger de Lauria se realizaba el Curso Nacional de Música:

"Se exige cuatro cursos oficiales de Música para el ingreso, con previo examen de Música y Cultura General equivalente al Bachillerato Elemental. En esta especialización las Instructoras de Música se les amplía la técnica y conocimientos necesarios para la enseñanza en los Colegios, Institutos,

Escuelas de Sección Femenina, Servicio Social... Su labor principal es conseguir que no se pierda el folklore español para que a través de las canciones y danzas de las distintas regiones se consiga una compenetración y unidad de los pueblos. También tienen mucha importancia la formación litúrgica y el hondo conocimiento del Canto Gregoriano que en todas las Escuelas, Colegios y Centros de actividad y enseñanza tengan una unidad y una misma manera de seguir el culto y las prácticas religiosas. En el curso 1962-63 terminaron 11 instructoras. Actualmente están matriculadas 28." (Resumen, 1963:28)

Obtuvieron certificado de estudios 11 alumnas (Promoción 1961-63).

- 1964. El Curso Nacional admitió a 11 instructoras de música que estudiarían a lo largo de dos años. El total de alumnado era de 35. Obtuvieron certificado de estudios 7 alumnas (Promoción 1962-64).
- 1965. Obtuvieron certificado de estudios 19 alumnas (Promoción 1963-65).
- 1966. Obtuvieron certificado de estudios 5 alumnas (Promoción 1964-66).
- 1967. Obtuvieron certificado de estudios 5 alumnas (Promoción 1965-67). El profesorado estaba formado por:
 - Armonía: Montserrat Soler.
 - Método Orff: M^a Teresa Tullot.
 - Teoría: Carmen Bravo.
 - Historia de la Cultura: Rvdo. Juan Ubeda.
 - Dirección: Angel Colomer.
 - Rítmica: M^a Rosa Marsiñach.
 - Impostación: José M^a Colomer.
 - Historia de la Música: M^a Esther Oliveras.
 - Folklore: José Ricart.
 - Gregoriano: Miguel Altisent.
 - Danzas: Enriqueta Cortés.
 - No se mencionan los profesores de Teatro, Política, Religión, Historia de España, Educación Física, Decoración.
- 1968. Obtuvieron certificado de estudios 6 alumnas (Promoción 1966-68).
- 1970. Obtuvieron certificado de estudios 21 alumnas (Promoción 1968-70).
- 1971. Obtuvieron certificado de estudios 9 alumnas (Promoción 1969-71). El Profesorado era el siguiente:
 - Pedagogía: M^a Esther Oliveras.
 - Gregoriano y Liturgia: Juan Ubeda.
 - Política: M.A. Cuenca.
 - Religión: Jorge Senabe.
 - Armonía: Montserrat Soler.

- Teatro y Política: M^a Angela Cuenca.
- Dirección: Angel Colomer.
- Literatura: M^a Carmen Esteban.
- Ritmo: Ana M^a Tubau.
- Danzas: Cristina Pamies.
- Trabajos Manuales: M^a Paz Sanz.
- Folklore: José Ricart Matas.
- Impostación: José Colomer.
- Método Orff: M^a Teresa Tullot.
- Teoría: M^a Carmen Bravo.
- Técnicas de expresión corporal: M^a Paz Güell.

En general las notas obtenidas por las alumnas son muy altas, oscilando la media entre notable y sobresaliente. Cabe resaltar que en la asignatura de Folklore, 8 alumnas (de 9 matriculadas) obtuvieron la calificación de 10, y una obtuvo un 9. Situación parecida se observa en la asignatura de Danza. Por el contrario las notas más bajas son las de Literatura.

A1.4.PROGRAMAS

A1.4.1. CURSO NACIONAL DE MUSICA . Curso 1960 - 1961 (AGA. Ca. 24. G.7 n. 1)

Canto Gregoriano. 1º y 2º cursos

"PRIMERA PARTE: ESTUDIO PROGRESIVO DE LA ESCRITURA GREGORIANA

I. El tiempo simple

- 1) su valor
- 2) Signos que lo edifican

II. Combinaciones neumáticas

1) De dos sonidos

A. Diferentes

- a) Podatus
- b) Clivis

B. Idénticos

- a) Birviga
- b) Distrofa

2. De tres sonidos

A. Diferentes

- a) Torculus
- b) Porrectus

B. Idénticos

- a) Trivirga
- b) Tristrofa

3. De tres a más sonidos del mismo sentido melódico

A. Sentido ascendente

- a) Climacus

B. Sentido descendente

- a) Salicus
- b) Scandicus

4. El Scandicus y el Salicus

A. En qué se diferencian

- a) Posición de los Neumas
- b) Ictus expreso

III. Neumas "Liquescentes"

1. Por qué se caracterizan

- A.
 - a) Podatus liquescendente
 - b) Clivis "
 - c) Tórculus "
 - d) Clímacus "

IV. Neumas desarrollados

1. Resupinus

A. Por qué se caracterizan

- a) Clímacus resupinus
- b) Tórculus "

2. Flexus

A. Por qué se caracterizan

- a) Porrectus Flexus
- b) Tórculus "

3. Subpunctis

A. Por qué se caracterizan

- a) Podatus subpunctis
- b) Scándicus "

4. Neumas fusionados-Presus

A. Por qué se caracterizan

- a) Presus auténtico
- b) Scándicus por asimilación

5. Neumas de fusionados

A. La repercusión

- a) Repercusión íctica
- b) Repercusión no íctica
- c) El por qué de las repercusiones

6. Caso de la tercera nota íctica de una trístrofa

7. Percusiones sobre ciertos neumas

A. El Qüillisma

- a) Grupos Qüillismáticos
- b) Distinción del Presus y el Oriscus

8. Neumas asimilados al Sálícus

A. El por qué de esta semejanza

- a) Distintos casos

9. Neumas disgregados

A. Distintos casos

10. Algunos signos particulares

A. Las barras

- a) El cuarto de barra
- b) La media barra
- c) La gran barra
- d) La doble barra
- e) La coma
- f) La pausa mínima- Episema Horizontal

B. El bemo

- a) El valor del mismo

C. La cifra

D. El guión

- a) Lo que indica

E. El asterisco

- a) Lo que indica
 - F. Las letras
 - G. Títulos de las Misas de Kirial
11. Indicaciones de orden pedagógico

SEGUNDA PARTE. Nociones fundamentales sobre el tiempo compuesto y el ictus.

- Las combinaciones rítmicas
 - A. Se reducen a grupos binarios y ternarios
 - B. Estos grupos en frases de ritmo o compás o medido.
 - C. En los ritmos llamados libres
 - a) Particularidades del ritmo libre
 - D. El tiempo compuesto o compás
 - a) El primer tiempo de este compás lleva ictus
 - b) Este ictus no es necesariamente largo ni refuerza la nota que afecta
 - c) Lo que sucede al traducir el gregoriano en notación moderna. d)
 - Marcado del compás en el Canto Gregoriano
- Reglas de la distribución de los ictus en los cantos adornados
 - A. Llevan ictus rítmico
 - a) Las notas con episema expreso
 - b) Todas las notas largas
 - c) La primera de las neumas
 - d) La Virga culminante
 - B. Orden de preferencia de estas reglas
 - C. Ictus por deducción o imposición
- Modo de trabajar las piezas."

Dirección Coral

"TEORIA

Utilidad de la canción y el conjunto coral.

Formas de la canción coral: Jardín de Infancia, Escuela Primaria, Segunda enseñanza, Universitaria, Hogar, Social...

Formas de coral: Infantil, Escolar femenina, Escolar masculina.

Canciones de juego y de danza. Canción universitaria, Canción popular y tradicional.

Distintas formas de canción religiosa.

Estilos clásicos y polifónicos.

Estilo moderno contemporáneo.

Programación: Repertorio, ediciones... Repertorio adaptado a las distintas categorías de grupos.

Compositores: Armonizadores, adaptadores e investigadores especializados en música coral.

Traducciones: Literal, melódica-rítmica-fonética, libre, adaptaciones.

Dirección: Instructores masculinos y femeninos, técnica en sus distintas formas (Escolar, social,...).

Ensayos y audiciones: Públicos, privados, Emisoras Radio-Televisión, Grabaciones, Certámenes y concursos, Audiciones comentadas, formativas.

Acústica.

PRACTICAS

Estas lecciones están especialmente dedicadas a practicar la enseñanza de canciones escolares y del repertorio popular-tradicional, a una, dos o tres voces iguales. Para ampliar y completar estos estudios, las instrucciones, deberán tener conocimientos generales de técnica y dirección en sus distintas formas corales:

Coro mixto popular, Coro mixto polifónico, Capillas religiosas..

INSTRUCTOR: Angel Colomer y del Romero."

Elementos de Estética e Historia de la Música. 1º curso

"Forma de su desarrollo. Se desarrolla el programa incluyendo el mayor número de ejemplos musicales y dando normas y bibliografía para darles posibilidades de ampliación de conocimientos una vez terminados los estudios Escuela. Las audiciones musicales se realizan pretendiendo orientar e inculcar a las alumnas los métodos que les sirvan para despertar más tarde, en el ejercicio de su profesión, una inquietud musical, teniendo en cuenta, edad, cultura, etc... de las personas hacia quien van dirigidas. El programa se completa con ejercicios y juegos para escuela primaria.

1. Artes plásticas y artes musicales. Ideas generales para establecer una técnica del auditor. Elementos que integran el arte musical. El sonido. Elementos básicos tradicionales en la música (ritmo, melodía, armonía).

2. El creador y el intérprete. La voz humana. Música vocal y música instrumental.

3. Las grandes familias instrumentales. Instrumentos de percusión, viento-madera, viento-metal... La orquesta.

4. El sonido como arte. Organización de los diferentes sistemas musicales. Concepto de la escala como organización de distintos y determinados sonidos.

5. Representación gráfica de la música. Su desarrollo y bosquejo histórico de la misma.

6. Desenvolvimiento de la melodía. Antigüedades griegas. Homofonía. La música entre los primitivos cristianos y su desenvolvimiento.

7. El canto gregoriano. Nacimiento de la polifonía vocal; polifonía primitiva. Sus principales espacios.

8. La melodía vocal con acompañamiento instrumental. Alfonso X el Sabio y las Cantigas.

9. *La música en el pueblo. El movimiento trovadoresco.*
10. *La polifonía religiosa española.*
11. *Escuela vihuelista española.*
12. *Concepto de la música instrumental y bosquejo histórico de la misma.*
13. *Música de Cámara. Concepto de forma musical.*
14. *El Renacimiento. El Madrigal.*
15. *Formas contrapuntísticas clásicas: la fuga."*

Fisiología e Impostación de la Voz (primer curso)

"Forma de su desarrollo. Durante el primer curso empiezan por unas lecciones teóricas de fisiología de la Impostación en todos sus aspectos y empiezan a hacerlo prácticamente.

Este trabajo es progresivo y hacen clase a nivel de un 1º y 2º curso de un Conservatorio de Música.

Tienen además sesiones prácticas con actuaciones de cantantes, recitales y ejemplos sometidos a coloquio con discos y grabaciones magnetofónicas de las propias alumnas.

En el 2º curso, bajo la misma línea, aprenden mecanismo de adorno interpretativo aplicándolo al estudio de las obras cantadas.

LECCION 1ª. El instrumento vocal humano. Instrumento vocal completo:

a) de cuerda.

b) de viento.

c) de percusión.

Descripción anatómica del instrumento vocal: Organos productores del sonido: cuerdas vocales. Caja de resonancia.

LECCION 2ª. Fuelle. Diafragma. Organos próximos o primarios. Organos remotos o secundarios del instrumento. Todo el cuerpo humano es instrumento vocal.

LECCION 3ª. Estudio de su fisiología como instrumento musical. La emisión de la voz. Factores que desorientan la emisión natural: voz nasal, voz gutural. Imitación: su importancia. Imitación en la infancia de los vicios y defectos de los adultos.

LECCION 4ª. La voz en el canto: emisión fisiológica de la voz. Espontaneidad, emisión forzada, contracturas, grito, esfuerzo, fatiga. Naturalidad no es abandono: Naturalidad vigilada. Fuerza no es esfuerzo. Fuerza justa.

LECCION 5ª. Concepto espiritual del canto que ha de tener todo buen cantante. Entrega, vocación, sacrificio, paciencia. El tiempo solo respeta lo que se hace con tiempo. En canto, improvisación igual a fracaso. Ser el dueño de la voz para no ser su esclavo.

LECCION 6ª. Clasificación real y fisiológica de las voces. Voces masculinas y femeninas. Voces masculinas: bajo, barítono tenor. Subdivisiones de cada una.

LECCION 7ª. Voces femeninas: contralto, mezzo-soprano, soprano. Subdivisiones de cada una. La coloratura total.

LECCION 8ª. Extensión. Timbre. Color, Intensidad. Altura. Tesitura. Comodidad de tesitura. Plano de tesitura.

LECCION 9ª. *Importancia de una clasificación correcta. Daños y perjuicios derivados de su error. Conducta a seguir en los casos indeterminados.*

LECCION 10ª. *La respiración, base fundamental del canto. Respiración por puerta nasal o por puerta bucal. Respiraciones correctas e incorrectas. Tipos:*

a) *clavicular.*

b) *Costal superior.*

c) *Costal media.*

d) *Costal inferior.*

e) *Diafragmática.*

f) *Costo- diafragmática.*

Importancia primordial del diafragma.

LECCION 11ª. *Sincronización entre respiración y sonido. Cantidad de aire.. Intensidad de aire en las respiraciones. Ley de las compensaciones respiratorias. Centro respiratorio. Su acción reguladora del fiato.*

LECCION 12ª. *Administración del aire. Bloqueo. Retención. Lentitud de la expulsión. Golpe de diafragma. El aire de las cavidades altas. El fiato. Apoyo de la columna de aire.*

LECCION 13ª. *Impostación fisiológica de la voz. Escuelas. Confusionismo de escuelas. Voz abierta. Voz cerrada. Voz libre. Voz entubada. La fisiología, ley natural inmutable.*

LECCION 14ª. *Punto de apoyo del sonido. Area de resonancia del sonido. Sus diversas zonas. Resonancia exterior.*

LECCION 15ª. *Registro grave, basculación del sonido.*

LECCION 16ª. *Registro central; elasticidad. Libertad controlada. Peligro de abertura excesiva y abandono.*

LECCION 17ª. *Registro agudo. Enfoque. Bóveda. Agudo reflector. Agudo en tubo.*

LECCION 18ª. *El famoso y discutido paso de la voz. Paso principal y secundario.*

LECCION 19ª. *Las vocales en la forma del sonido. Vocales abiertas. Cerradas, Amplias y estrechas.*

LECCION 20ª. *Primeras prácticas. Desde aquí, lecciones prácticas y aplicación del estudio teórico. Respiración. Emisión, Impostación. Apoyo, Resonancias. Planos. Paso. Engarce de registros. Ejercicios. Ejemplos. Problemas. Aplicación práctica de una frase cantada. Aplicación a una canción. Ejercicios prácticos de impostación y de vocalización que inician las propias cursillistas."*

Folklore Musical

"Forma de su desarrollo. Estudian cada Región por separado con ejemplos musicales (discos de cada región).

Descripción de los bailes más típicos, indumentaria e instrumentos.

Coordinación de las clases teóricas con las danzas que corresponden a dicha Región, las cuales practican simultáneamente al igual que las canciones.

Como complemento, todos los cursos visitan el Museo Municipal de Música de Barcelona fundado por el profesor de la asignatura Sr. Ricart Matas, lo que les permite apreciar además de instrumentos de toda índole, europeos y extraeuropeos, casi todos los tipos populares de las regiones de España.

I. El folklore. Significación y origen del término. Otros nombres. El pueblo del folklore. Medios en que se hallan y viven los productos folklóricos. Estrecha relación del folklore con la antropología cultural y la Etnografía. Breve noción de estas ciencias.

II. Características o propiedades más destacadas de los hechos folklóricos: significado de las mismas. El saber folklórico y el de origen culto. Valor culturalógico, étnico e histórico del folklore. Creación de lo folklórico. Factores e influencias que cooperan a su formación.

III. Contenido del folklore: sus órdenes principales: material mental y espiritual. Sistematizada exposición de los hechos folklóricos. Descripción ejemplificada de sus especies.

IV. Historia del folklore en España. Fuentes antiguas. Movimiento románico y fundación de las Sociedades españolas del Folklore a fines del XIX por Antonio Machado y Alvarez. Lo que fueron y dieron de sí tales Sociedades (todo ello haciendo a la par, relación al acaecer histórico en las demás naciones de Europa).

V. El folklore musical: sus componentes. Principales fuentes históricas españolas hasta la aparición de los primeros cancioneros.

VI. Bibliografía comentada de los más importantes Cancioneros musicales folklóricos recogidos y publicados en España hasta la fecha. Institución que en la actualidad se ocupa oficialmente de la recogida y estudio de nuestro folklore musical: el Instituto Español de Musicología y la organización de Sección Femenina.

VII. La canción popular española. Descripción ejemplificada de sus especies y funciones.

VIII. Principales formas literarias de la canción popular española. (Exposición y estudio. Formas anteriores o antiguas).

IX. Visión general de los más señalados rasgos de la canción musical folklórica de España: formas generales. Formas variables y formas fijas. Tonalidad y ritmo. La canción metrificada y la medida libre. De los posibles influjos étnicos históricos que determinaron algunos de tales rasgos.

X. Descripción analítica de las regionalidades musicales folklóricas de España a la vista de sus cancioneros. Tipos y Formas.

XI. Cómo se recogen y transcriben las canciones populares. Adiestramiento de las alumnas en este menester mediante ejercicios al dictado vivo de canciones, las cuales han de transcribir dichas alumnas en el encerado y cuyo análisis formal y métrico, rítmico y tonal han de hacer a la vez (Estos ejercicios se verificarán durante tantas sesiones cuantas precisen dichas alumnas para que lleguen a capacitarse en tal habilidad con la firmeza y seguridad exigibles a quienes más tarde va a confiarse la misión de practicarla directamente en los medios populares y en la seria obra de recoger, para su salvación, los cantos de nuestros pueblos.

XII. Los instrumentos musicales folklóricos que usan en las regiones españolas. Descripción y análisis de los mismos. Cómo se estudian. Las especies de su música. Formas y características. Ejercicios de transcripción de las músicas instrumentales (por instrumentos).

XIII. La danza popular española. División de las danzas populares por sus funciones y caracteres. Maneras de captarlas y transcribirlas. Métodos a seguir. Pesquisas sobre historia y significado de las danzas folklóricas entre los aldeanos que las practican y en los archivos municipales y eclesiásticos de los pueblos o lugares en que las mismas se bailan (Varias sesiones).

XIV. Investigación de campo y científica del folklore, especialmente del folklore musical. El trabajo de campo. Cómo ha de abordarse. Aspectos, circunstancias, datos y observaciones que han de tenerse en cuenta y llevarse a cabo para que dicho trabajo sea eficaz y completo. Los cuestionarios.

XV. La labor científica del Folklore. Sus fines. Sumaria exposición de los métodos.

XVI. El Folklore aplicado en las artes culturales y otras creaciones.

XVII. Análisis y demostración de los influjos que en la obra musical culta ejercieron muy frecuentemente y en todo tiempo los cantos populares, ya proyectando los compositores en dicha música las melodías íntegras de aquellos, o bien haciendo uso de específicas fórmulas de las mismas, ritmos o rasgos tonales y de otra índole."

Historia de la Cultura - 30 clases, 1 hora

"Forma de su desarrollo. La asignatura se divide en dos partes, 1ª: de la cultura Prehistórica a la cultura Medieval; 2ª: de la cultura Moderna a la cultura Actual. Se explica de forma cíclica frecuentando las visitas a los Museos y proyectándose diapositivas o films referentes a la Historia del Arte.

PREHISTORIA

1. Concepto de la Hª Civilización y Cultura. Fuentes históricas. Ciencias auxiliares de la Historia.

2. La Prehistoria, períodos en que se divide. Manifestaciones culturales. Estudio de la pintura Rupestre, Edad de los metales. Manifestaciones de Arte prehistórico en España.

EDAD ANTIGUA

3. Egipto histórico. Organización política. Clases sociales. La Religión Egipcia. El arte y los monumentos. Enseñanzas y Ciencias. Desarrollo económico.

4. China resumen histórico. Religión. Arte e industria. La enseñanza. Fisonomía cultural de la India. El Brahmanismo. Los Vedas. El Budismo.

5. Fenicia y Cartago. Resumen histórico. El comercio fenicio. Colonias fenicias. Civilización feniciocartaginesa. La civilización feniciocartaginesa en España.

6. Pueblos primitivos de la Península ibérica. Resumen histórico. La vida de los primitivos pobladores. Organización social y política. Clases sociales. Cultura y costumbre. Religión. El llamado arte ibérico.

7. Períodos principales de la historia de Grecia. Las culturas prehelénicas. Esparta: clases sociales, organización política, la educación, el ejército. Atenas: los

legisladores, los tiranos, la vida ateniense. El Prehelenismo de Pericles. Las grandes creaciones de la época clásica: Arquitectura, escultura y pintura. El Helenismo

8. Roma. Resumen histórico. Influencia griega en la cultura romana. Vida y costumbre de los romanos. El siglo de Augusto, manifestaciones culturales: las letras y las artes. Romanización de la Península Ibérica: alcance y significación de la misma. Cultura Hispanolatina.

9. El cristianismo. Su aparición y propagación. Las persecuciones y las herejías. Organización de la Iglesia cristiana. Los monjes. La Iglesia

EDAD MEDIA

10. Las invasiones del siglo V. Los estados germánicos. La época de Carlomagno. Organización política y social de los nuevos estados. Movimiento literario. Influencia de la Iglesia.

11. El imperio Bizantino. Las herejías. El cisma. El arte bizantino.

12. El pueblo árabe. Mahoma. El islamismo. Las ciencias y las artes entre los árabes. El arte. Los árabes en España: resumen histórico. Desarrollo literario y científico. El arte hispanomusulmán. Influencia de la cultura árabe en la cristiana.

13. La Iglesia en la Edad Media. La vida monástica. El papado. La cuestión de las investiduras. Herejías y concilios. El arte Románico.

14. La sociedad feudal origen y desarrollo del feudalismo. La caballería, costumbres caballerescas. Las Cruzadas, factores que las motivaron. Consecuencias de orden cultural, social y económico. Las órdenes militares. Desarrollo comunal: municipios, ciudades y gremios.

15. El apogeo de la cultura medieval. El Gótico. Las Universidades. La Escolástica. Bellas artes: Arquitectura, escultura y pintura. Costumbres medievales. España en la Edad Media: cultura hispanovisigoda.

EDAD MODERNA

16. El Renacimiento. Precursores. Dante. Petrarca y Bocaccio. El Humanismo, su difusión. La Edad de oro del Renacimiento italiano. Los grandes escritores: Maquiavelo y Baltasar de Castiglione. Los grandes artistas: Leonardo da Vinci, Miguel Angel y Rafael. El Renacimiento en España.

17. La Reforma protestante. Causas de la Reforma. Lutero y su doctrina. La Reforma en Francia: Calvino y su doctrina.

18. La Restauración católica. Nuevas órdenes religiosas. San Ignacio de Loyola y la Compañía de Jesús. La Inquisición. El Concilio de Trento: sus consecuencias.

19. Evolución política y social del siglo XVI. La Monarquía absoluta. Relaciones entre la Iglesia y el estado. Luis XIV y su teoría del poder monárquico. Desarrollo científico y literario de esta época.

20. El siglo de oro español. Las Universidades. Lope de Vega, Calderón, Cervantes. Decadencia de la cultura española

21. Evolución política y social del siglo XVIII. El constitucionalismo inglés. El despotismo ilustrado. Evolución científica y literaria del siglo XVIII. Evolución económica. Evolución artística. La música en el siglo XVIII.

22. La revolución francesa. Orientación religiosa. Medidas legislativas, económicas y docentes

EDAD CONTEMPORANEA

23. Política europea. El liberalismo inglés. El régimen constitucional en España. El socialismo. Marx y el marxismo. Anarquismo y sindicalismo
24. El proceso científico. Instrucción y enseñanza. Orientaciones filosóficas. Electricidad. Las comunicaciones. Las ciencias españolas .
25. El Romanticismo: Inglaterra, Francia, Alemania y España. El neoclasicismo, sus caracteres y principales representantes.
26. Los problemas económicos. El desarrollo industrial y el Librecombio. El proletariado
27. La guerra europea. Síntesis de la guerra. El tratado de Versalles.
28. Post.guerra. La Sociedad de las Naciones. La revolución rusa, el bolchevismo. La crisis económica: el paro obrero."

Historia del Teatro. 1º y 2º cursos

"PROLOGO: NATURALEZA Y ORIGENES DEL TEATRO DRAMATICO

1. Teatro. Definición general. Elementos de esta definición y análisis de los mismos. Espectáculo y Teatro-Arte. Origen religioso del Teatro. Origen de la tragedia y de la comedia.
2. Drama. Definición. Conflicto. Elementos de toda representación teatral. Orden e importancia. Análisis.
3. Orígenes históricos. Primeras formas elementales de representación teatral. Importancia del sacerdote. Danzas. Mitologías. India. Japón. Egipto. Persia.

PRIMERA PARTE: GRECIA Y ROMA

4. DIONISIO. Sátiros. Bacantes. Fiestas campestres. Ditrambo. Tragedia. Transformación del Ditrambo en drama. Coros y semicoros. Corofeo. Hipócrites. Diálogos. Intervención de otros dioses y héroes.
5. POETAS AUTORES. Tespis. Compañía ambulante. Otros autores. Razón de la arquitectura teatral griega. REPRESENTACIONES TEATRALES. Poeta. Director. Máscaras. Coturnos. Vestuarios. Formas típicas del drama griego, TRAGEDIA. Definición según Aristóteles. Catarsis. Certámenes dramáticos. Corego. Participación del pueblo griego. Jurados. Premios. Reposiciones.
6. ESQUILO. Grecia frente a Persia. Esquilo guerrero. Esquilo poeta. Creación del drama. Obras. Detalle de "Los Persas". Detalle de "La Orestíada". Carácter fundamental de Esquilo.
7. SOFOCLES. Siglo de Oro Ateniense. Origen burgués de Sófocles. Obras. Popularidad. Tercer actor. Breve estudio de "Edipo rey". "Antígona". Características de Sófocles.
8. EURIPIDES. Su vida. Sus obras. Breve detalle de "Medea", "Hipólito coronado", "Ifigenia". Carácter humano de Eurípides.
9. LA COMEDIA. Carácter popular de la comedia. Comedia Atica Antigua. ARISTOFANES. Obras. Breve detalle de "Lysistrata". Carácter contradictorio de sus obras: Obscenidad y análisis. Comedia Atica nueva. Razones de su aparición. Carácter amorio de sus obras. MENANDRO.

10. *TEATRO ROMANO. Origen del teatro romano. Cultura literaria. Autores teatrales. Carácter popular del teatro. PLAUTO. Su vida. "La Aulularia". Breve detalle. TERCENCIO. Su vida. El Eunuco. Grandes espectáculos. Innovaciones. Variaciones de la arquitectura teatral, escesos escenográficos. SENECA. Carácter contradictorio de su vida y sus obras. Carácter literario de su teatro. Sus obras. Breve detalle de "Fedra". Corrupción del teatro latino. La Iglesia contra el teatro.*

SEGUNDA PARTE: EDAD MEDIA

11. *TEATRO MEDIEVAL. Supervivencia del Teatro. Influencias. Teatro Popular. HROSWITHA. De la Misa al drama litúrgico. Espectáculos populares.*
12. *ESPAÑA MEDIEVAL. Teatro sacro. Teatro profano. Obras antiguas. "La Celestina". Argumento. Comentario.*

TERCERA PARTE: RENACIMIENTO

13. *ITALIA. Renacimiento italiano. Drama pastoral. Teatro italiano del renacimiento. La comedia del Arte. Argumentos. Personajes. Influencias en el teatro y en el actor moderno.*
14. *ESPAÑA. Espíritu del drama español. Vida plebeya del teatro español. Primeros autores. Lope de Rueda. Obras. Cervantes. Su vida. Sus obras. Entremeses. Argumento de "La cueva de Salamanca" y la "Guarda cuidadosa".*
15. *SIGLO DE ORO DEL TEATRO ESPAÑOL. Escuelas. Lope de Vega. Su vida. Personalidad de Lope. Sus obras. Detalle de "Fuenteovejuna". Id. de "La Dama Boba". Id. de "El castigo sin venganza".*
16. *CALDERON DE LA BARCA. Su vida. Estudio de su personalidad humana y creadora. Sus obras. Detalle de "La vida es sueño", "El alcalde de Zalamea". El gran Teatro del Mundo.*
17. 18. *OTROS AUTORES ESPAÑOLES DEL SIGLO DE ORO. Tirso de Molina. Su vida. Sus obras. "El burlador de Sevilla". Comentarios. Rojas. Zorrilla. Moreto. Breve estudio del teatro español de la época. Fuerza y riqueza de éste teatro.*
19. *INGLATERRA. Teatro inglés en el siglo XVI. Marlowe. SHAKESPEARE. Su vida. Sus obras. Hamlet. Othello. Romeo y Julieta. Estudio del teatro Shakesperiano. Ben Jonson. Clausura de los teatros.*
20. *FRANCIA. El teatro de los siglos XVI y XVII. Corneille. Sus obras. MOLIERE. Su vida. Sus obras. "El avaro". "El burgués gentilhomme". "Tartufo". Estudio del teatro de Molière. Racine. Su vida y sus obras.*
21. *SIGLO XVIII. LA OPERA. Nacimiento del drama musical. La ópera como espectáculo. El drama musical hasta fines del siglo XVIII.*
22. *GOLDONI: SIGLO XVIII. Su vida. Sus obras. Moral y arte de Goldoni. Alfieri. Comentarios de sus obras.*
23. *SIGLOS XVII y XVIII. Teatro inglés. Teatro Drury Lane. Jonhson. Garrick. Sheridan. Teatro español. Moratín y la comedia de costumbres. El teatro español del s. XVIII.*
24. *SIGLO XVIII: FRANCIA. Teatro jesuístico. Marivaux. Comedia del amor. Voltaire. Diderot. La comedia lacrimosa. Beauchairs. El barbero de Sevilla. Las bodas de Fígaro.*

25. ALEMANIA. Hans Sachs. Teatro germánico. Klopstock. Lessing. Educación popular. Nacimiento del Teatro moderno alemán. RUSIA. Teatro ruso hasta Catalina II.

CUARTA PARTE: EL OCHOCIENTOS

26. EL ROMANTICISMO. Nacimiento del romanticismo. Schiller. KLEIST GOETHE. "Fausto". Detalle de esta obra.

27. EL ROMANTICISMO (II). Inglaterra. Vida y obras de Byron. Vida y obras de Shelley. Italia. Las compañías dramáticas italianas. Importancia del drama musical italiano. Francia. Vida y obras de Víctor Hugo. Otros autores románticos franceses. España. Duque de Rivas. José Zorrilla. "Don Juan Tenorio". José Echegaray.

28. TEATRO DEL SIGLO XIX. Teatro lírico alemán. Un autor precursor. Büchner. Hebbel. Teatro ruso. Pushkin. Su vida y sus obras. Dégol. Sus obras. Breve detalle de "Casa de muñecas" y "Espectros". Juicio de la obra de Ibsen. Strindberg. Sus obras.

29. NUEVO TEATRO (I) Duque de Meingen. "Teatro libre" de Antoine. El naturalismo Francés. Autores. La comedia realista burguesa italiana. Autores. Evolución lenta del teatro inglés. Oscar Wilde. Su vida y sus obras.

30. NUEVO TEATRO (II). "La Freie Bühne", Teatro realista español. Pérez Galdós.

QUINTA PARTE: TEATRO CONTEMPORANEO

31. NUEVO ARTE ESCENICO EUROPEO (I). Teatro de Arte de Moscú. Antonio Chejov. Su vida. Sus obras. El teatro ruso antes y después de la revolución. El teatro "Vieux Colombier". El teatro actual francés.

32. NUEVO ARTE ESCENICO EUROPEO (II). Despertar del teatro inglés. G. Bernard Shaw. Obras. El teatro italiano. D'Anunzio. Aparición de Pirandello. Sus obras. Teatro español. Jacinto Benavente. García Lorca. Autores de la última generación. Visión general del teatro español actual.

33. TEATRO NORTEAMERICANO. Pequeña historia. Teatros de vanguardia. El drama contemporáneo. Eugenio O'Neill. Sus obras. Tennessee Williams. Sus obras."

Programa de Prácticas Escénicas. Teatro, curso 2º. Curso Nacional de Instructoras de Música

"NOTAS AL PROGRAMA DE PRACTICAS ESCENICAS

El programa a desarrollar se inicia con el estudio de las lecturas teatrales, forma económica y rápida de experimentar el Teatro. Concluye esta primera parte con un ejercicio colectivo (precedido de pequeños ejemplos parciales durante todo el trimestre) dedicado a la celebración de la Tarde navideña. La segunda parte, a desarrollar durante el segundo trimestre está dedicada a la escenificación de un cuento infantil. Cada una de las futuras instructoras debe realizar este ejercicio contando con la colaboración de sus compañeras. Esta pequeña representación dura unos veinte minutos aproximadamente, transcurridos los cuales, se procede

al análisis del trabajo, crítica de la dirección, de las actrices, del acierto en la adaptación, si la ha habido... Finalmente la tercera parte se dedica al estudio de las obras más representativas del teatro español y algunas universales, con sus posibilidades escénicas y análisis de todos los elementos que intervienen en un montaje teatral según cada una de las obras elegidas. Paralelamente a esta labor, este último trimestre se dedica a la preparación del acto Fin de curso, en unión de la profesora de Danza.

Barcelona, Febrero de 1962

EL PROFESOR DE LA ASIGNATURA

Antonio Chico

PRIMER TRIMESTRE (Octubre-Diciembre)

LECTURAS TEATRALES

1. Definición. Razón de las mismas. Diferentes formas. Ejemplos prácticos.
2. Realización. Elementos importantes a tener en cuenta. Ejemplos prácticos.
3. Voces. Reparto. Música. Efectos sonoros. Ensayos. Ejemplos prácticos.
4. Decorado. Vestuario. Muebles. Ejemplos prácticos.
5. Ensayo y preparación de la obra elegida para la tarde Navideña.

SEGUNDO TRIMESTRE (Enero-Marzo)

ESCENIFICACIONES

EJERCICIO UNICO (A realizar por cada una de las futuras Instructoras)

Primera parte: Escenificación de un cuento infantil

Segunda parte: Crítica y análisis del ejercicio por las demás alumnas.

TERCER TRIMESTRE (Abril-Junio)

MONTAJES DRAMATICOS

Estudio de una obra. Epoca. Personajes. Coro. Decorado. Vestuario. Música. Peinados. Maquillaje. Máscaras. Muebles.

1. Teatro griego ELECTRA.
2. Teatro Medieval LA CELESTINA.
3. Siglos XVI, XVII y XVIII
 - A. Comedia Española: LA DAMA BOBA
 - B. Drama español: FUENTEOVEJUNA
 - C. Tragedia Inglesa: ROMEO Y JULIETA
 - D. Farsa Francesa: LAS PRECIOSAS RIDICULAS
 - E. Comedia italiana: SUEGRA Y NUERA.
4. Teatro Romántico: MARIA ESTUARDO.
5. Teatro español contemporáneo:
 - A. Los intereses creados
 - B. Historia de una escalera."

Historia de la Técnica Musical. Primer y segundo cursos "(Agrupa elementos de Estética e Historia de la Música. En todos los casos la ejemplificación musical, directa o en discos, ha sido abundante)

1. Ideas generales para establecer una técnica de la audición. Los elementos de la música; los materiales del compositor. Sonido, sus caracteres; la melodía, la armonía, el ritmo.
2. Ideas sobre la evolución histórica de la melodía. Antigüedad. Modalidades griegas. Homofonía. La polifonía primitiva, sus más importantes especies (Organum, diafonía, discanto, fabordón...). Contrapunto.
3. Las formas musicales primitivas. Su evolución.
4. La melodía acompañada. Acompañamiento vocal. Acompañamiento instrumental. La melodía instrumental con acompañamiento instrumental. Formas a que da lugar.
5. Procedimientos contrapuntísticos clásicos. La fuga.
6. Formas instrumentales más importantes. La suite, la sonata, la sinfonía, el concierto.
7. Música de cámara. Trío, cuarteto...
8. Formas vocales y vocales-instrumentales más destacadas. El oratorio, la cantata.
9. La música escénica. Ideas sobre el nacimiento, evolución y desarrollo de la ópera.
10. Los instrumentos y su evolución. La orquesta en las diversas etapas históricas de la música.
11. Las diversas etapas fundamentales en el desenvolvimiento histórico de la Música. El Barroco. El clasicismo.
12. El romanticismo.
13. Escuelas nacionalistas.
14. La música de los modernos "Ismos" desde Wagner.
15. El ballet y el mimodrama.
16. Las nuevas tendencias musicales. Politonía, atonalismo, dodecafonismo, música concreta, música electrónica... La música en el cinematógrafo.
17. Función social, artística y educativa de la música. La música y la cultura. El arte de escuchar. El intérprete.
18. Medios de difusión audio-visuales de la música. Su importancia y enfoque de los mismos por los educadores."

Música y Coros. 2º curso

"LECCION 1ª. Las formas vocales y vocales-instrumentales más destacadas. Música religiosa: el Oratorio, el Motete, la Cantata. Música dramática vocal con acompañamiento instrumental.

LECCION 2ª. Bosquejo histórico del oratorio representado hasta la ópera de XVIII. Los grandes renovadores: Monteverdi y Gluck.

LECCION 3ª. Pequeñas y grandes formas puramente instrumentales. La suite, la sonata, la sinfonía, la obertura, el concierto.

LECCION 4ª. Las grandes épocas creadoras. Estética musical. La expresión y el sentimiento en la Música.

LECCION 5ª. Teorías de la antigüedad clásica sobre la Música.

LECCION 6ª. Principios de Kant sobre la belleza. Lo feo y lo bello en el Arte.

LECCION 7ª. El Barroco y el Clasicismo. El Romanticismo.

LECCION 8ª. Nacimiento de las Escuelas Nacionales. Reseña de las más destacadas.

LECCION 9ª. La ópera y el drama lírico: sus grandes figuras. La música de los modernos "ismos" desde Wagner.

LECCION 10ª. El ballet y el mimodrama.

LECCION 11ª. Ideas sobre las nuevas tendencias musicales: polifonía, atomatismo, dodecafonía, música concreta, música electrónica, música abierta. El Jazz.

LECCION 12ª. La música en el cinematógrafo. Función social, artística, y educadora de la música. La música y la cultura, el arte de escuchar el crítico, el director y el intérprete en su relación con el creador.

LECCION 13ª. Medios de difusión audiovisuales para la música. Su importancia y enfoque para la educación.

LECCION 14ª. Sistemas de impresión o registro para la música. Discos, magnetofones, banda fotoeléctrica.

LECCION 15ª. La radiodifusión: su trascendencia o influencia en la educación y la cultura.

LECCION 16ª. El coro como unidad colectiva: su trascendencia informativa. El canto unisonal. Las voces: su clasificación y su extensión. Homofonía y Polifonía. Coros de voces iguales. Coros mixtos. Coros "a capella". Coro con acompañamiento instrumental. Coros a 2, 3, 4 y 5 voces.

LECCION 17ª. El "canon" como forma y procedimiento elemental para el canto a varias voces. Género y carácter de las composiciones corales. El canto gregoriano. La canción popular. Obras corales de inspiración propia. Música polifónica religiosa. Música polifónica religiosa. Música Polifónica de inspiración popular.

LECCION 18ª. Características del coro en general. Dirección, articulación y fraseo: matices. Los arreglos y armonizaciones. Los ensayos por cuerdas y ensayo conjunto."

Orff-Schulwerk o Música para niños. Cursos 1º y 2º

"RITMO. Esquemas rítmicos. Introducción. Improvisación de frases rítmicas (palmas, pitos, pies...).

MOVIMIENTO. Formas elementales del movimiento. Distintos pasos rítmicos en el espacio. Relajación. cambio de compás. Acompañamientos rítmicos con pandero en el movimiento.

PROSODIA. Fórmulas. Frases rítmicas con acompañamiento de ritmo.

INSTRUMENTOS DE PERCUSION. Manejo y técnica. Posibilidades en improvisación, movimiento, acompañamiento...
TECNICA DE MOVIMIENTO. Creación de formas en el espacio. Dinámica. Coreografía.
INSTRUMENTAL MELODICO. Manejo de todos los instrumentos Orff. Técnica de los mismos. Improvisación. Conocimiento de los ostinatos. Piezas instrumentales
FLAUTA Y PANDERO. Canon. Improvisación de melodía y ritmo CANON. Posibilidades en el movimiento, en el ritmo, en los instrumentos de percusión y melódicos. Montar una coreografía en forma de canon.
DIDACTICA. Teoría. Metodología. Conocimiento y práctica de las tonalidades. Pentatónico. Eólico y Frigio, menor...
IMPROVISACION MELODICA. Con la voz. Con instrumentos. Tonos pentatónicos. Posibilidades en la improvisación de estas tonalidades.
CANCIONES INFANTILES. Posibilidades en la escenificación de canciones y cuentos. Todo lo aprendido condensado en conjunto."

Formación Política

"ASESORIA POLITICA. Rg. S 86, 8-2-60

Te adjunto programa de Formación política para curso de Profesorado de Música. Este programa es el común a todo curso de especialización de 3 años. Como este curso es de 2 años, usaréis el de 1º y 2º, por ser estos esenciales. Se distribuirán las lecciones en 24 clases, y el resto de 12, hasta las 36 que comprende, se dedicarán a ejercicios, repasos, lecturas..
Por Dios España y su Revolución Nacional Sindicalista
Madrid 8 de Febrero de 1960

LA JEFE CENTRAL DE ASESORIA POLITICA [La envía]

CAMARADA: REGIDORA CENTRAL DE CULTURA. CASA [La recibe] -----

Primer curso

CONCEPTOS FUNDAMENTALES DEL NACIONAL SINDICALISMO EL HOMBRE

- I. El concepto cristiano del hombre. La integridad humana y las tres dimensiones del hombre: natural, histórica y sobrenatural.*
- II. El hombre y su dimensión histórica. Su integración en las unidades naturales de convivencia: familia, municipio y sindicato.*
- III. El hombre y su dimensión histórica. Su integración en las unidades de convivencia histórica: la Patria.*
- IV. El hombre y su dimensión sobrenatural. Su integración en la unidad de convivencia sobrenatural. La Iglesia y el Cuerpo Místico de Cristo. El Papa.*

V. *La proyección de la vida sobrenatural del hombre en las dimensiones natural histórica. El hombre portador de valores eternos, y la armonización de destinos. Actualización del sentido cristiano del hombre en la política nacionalsindicalista.*

LA PATRIA

VI. *La Patria como unidad de convivencia histórica. Teoría de la Patria. Elementos que la integran. Diferencias entre Patria y Pueblo. El destino, elemento diferenciador y dinámico entre los diversos tipos de Patria. El Estado. El Jefe del Estado.*

VII. *Diversos tipos de Patria a través de la historia. La Nación. El Imperio. Las patrias actuales. Su carácter universalista.*

VIII. *España. Su realidad histórica. Los reyes Católicos y la empresa universal española: El Imperio.*

IX. *Proceso histórico del Imperio. Valor de la cultura en la época imperial. Su carácter auténtico, católico, universal y moderno.*

X. *Limitaciones de la época imperial. Nuestra escasa participación en el nacimiento de la ciencia y de la técnica modernas. Debilidad económica. La insuficiencia de la unidad política. La desproporción entre los fines y los medios.*

XI. *La decadencia. Derrota española: causas y consecuencias. División de España en progresión y tradición. Problema de España.*

XII. *La realidad actual de España. Su posibilidad de incorporación a las empresas universales. Justificación: la voluntad expansiva de los españoles.*

XIII. *La voluntad universalista de España. La no mediatización extranjera. La ruptura del aislacionismo internacional. La aspiración a un puesto preeminente en Europa y en el mundo. Su tendencia a la unificación de intereses con América.*

XIV. *Consecuencias de los anteriores conceptos: tradición, patriotismo. Caracteres del patriotismo español: crítico, constructivo, racional y universalista. Los errores del patriotismo. Racismo, nacionalismo y materialismo.*

NOTA. *Distribuir las lecciones en 24 clases.*

BIBLIOGRAFIA. *Texto de 5º curso de Bachillerato (SF= Interpretación Política de la Historia (S.F).*

Texto para Orientación de Profesorado (SF).

Obras completas de José Antonio (SF).

Doctrina política: Documentos políticos (BAC).

"España como problema" (Lain Entralgo).

Segundo curso

PRINCIPIOS FUNDAMENTALES DEL NACIONALSINDICALISMO

LA JUSTICIA SOCIAL

I. *El concepto de Justicia Social. Fundamento de la Justicia Social: propiedad privada, particular, familiar y social. Derecho natural del hombre a la propiedad privada.*

II. *Consecuencias del derecho natural a la propiedad privada. El deber del trabajo, el derecho al trabajo. El trabajo fuente de dignidad humana.*

- III. *La riqueza. El fin de la misma. El bien particular y el bien de la Patria. Armonización y límites de los intereses particulares y nacionales.*
- IV. *La situación social en el mundo moderno. El capitalismo. Origen y efectos sociales del capitalismo.*
- V. *El marxismo. Origen y efectos sociales del socialismo y del marxismo.*
- VI. *Superación del capitalismo y el marxismo por el nacionalsindicalismo.*

LA MORAL

- VII. *Necesidad de un nuevo modo de ser en función de los anteriores conceptos. La moral fundamento vital de un orden constructor. Sus preceptos: servicios, imperativo poético y actitud militante.*
- VIII. *El Servicio. Su dimensión natural: el servicio a las unidades naturales de convivencia. Su dimensión histórica: el servicio a la Patria. Su dimensión sobrenatural: el servicio al plan de Dios sobre la creación. La vida como servicio disciplina y responsabilidad.*
- IX. *El Imperativo poético. El concepto de poesía. La exigencia de un orden estético en la vida natural. La exigencia de un orden estético en la vida político-social. La exigencia de un orden estético en la vida sobrenatural. La belleza como perfección.*
- X. *Actitud militante. La vida como milicia. La defensa de la justicia y la verdad. La justicia y la verdad al servicio de la vida social y política. El voto, las cuestiones sobre las que se puede votar (verdades de opinión). Las verdades que no pueden someterse a voto (verdades esenciales). Responsabilidad de la mujer en el sufragio.*
- XI. *El estilo. Expresión del modo de ser. Notas características del estilo hispánico. La cortesía. La sobriedad. La gallardía, la alegría...*

NOTA: distribuir las lecciones en 24 clases.

BIBLIOGRAFIA: Obras completas de José Antonio (SF)
 Texto de Orientación para el Profesorado (SF)
 Texto de 6º curs de bachillerato (SF)
 Documentos políticos-Doctrina Pontificia (BAC)."

Religión

"Primer curso de Música. Programa de 20 lecciones.

GRUPO MEDIO

1. *La Sagrada Escritura y la Creación: Dios Todopoderoso. Unidad y Trinidad.*
2. *Los Angeles. La obra de los 5 primeros días. Culto a Dios y devoción a los Angeles.*
3. *Creación del hombre. Naturaleza y fin del hombre.*
4. *El pecado original. Promesa del Redentor. El Bautismo.*

5. *El Diluvio. El pecado mortal. Las postrimerías y en especial el Infierno. El Arca de Noé.*
6. *La Iglesia. El Cielo.*
7. *Historia de José: la Encarnación. Jesús, Salvador del Mundo y perdonador de sus hermanos.*
8. *Moisés, el Cordero Pascual y la Pasión de Cristo. Semana Santa.*
9. *María la Madre de Dios. Devoción y culto de la Santísima Virgen.*
10. *El Sinaí y los 10 mandamientos.*
11. 12. *El Sinaí, los 10 Mandamientos (continuación).*
13. *Los Mandamientos de la Iglesia: Ayunos y abstinencias. Domingos y fiestas.*
14. *Los Sacramentos: Idea general de todos ellos: Confirmación y Orden.*
15. *Los Sacramentos. Matrimonio y Extremaunción.*
16. *El Hijo Pródigo y la Penitencia. Condiciones para Confesarse bien. Manera de confesarse. Obligaciones.*
17. *La Eucaristía. Anuncio e Institución de la Eucaristía. Obligaciones de comulgar. Condiciones para comulgar bien. La comunión en la Misa.*
18. 19. *Explicación de la Santa Misa.*
20. *El año litúrgico.*

Segundo curso Nacional de Música

1. *Primer Mandamiento. Contenido. Diversas clases de pecados contrarios. El hipnotismo. El espiritismo. Relaciones especiales de España con la Iglesia. El Concordato.*
2. *Culto y Liturgia. El culto de los Santos. El culto de las reliquias. El culto litúrgico. Sujeto, término y fin de la liturgia. Los lugares sagrados. Anejos del templo.*
3. *Segundo Mandamiento. Contenido. Blasfemia. Juramento. El voto.*
4. *Tercer Mandamiento. El domingo. El descanso dominical. Manera de celebrar el domingo. La Misa. El altar. Los vasos sagrados. Libros litúrgicos. Los ornamentos.*
5. *Los colores y su simbolismo. Elementos litúrgicos. Las ceremonias. Clases de ceremonias.*
6. *Cuarto Mandamiento. La familia. Deberes de los hijos. Deberes de los padres. La obediencia a los superiores. Institución divina de la autoridad. Deberes con los superiores jerárquicos.*
7. *Quinto Mandamiento. Contenido. El suicidio. El homicidio. Clases de licitud. El duelo. El escándalo.*
- 8.9. *Sexto y noveno Mandamiento. Contenido. Gravedad del hurto. La restitución. La propiedad. Concepto cristiano. El socialismo. El salario.*
10. *Octavo Mandamiento. Alcance de este mandamiento. El falso testimonio. La mentira. La difamación. La calumnia. Reparación. El juicio temerario.*
11. *Los Mandamientos de la Santa Madre Iglesia. Qué cosas son. Cuántos son. El primer mandamiento. El segundo mandamiento. Causas que excusan. Días festivos de precepto. El tercer mandamiento. El Viático.*
12. *El cuarto Mandamiento. La abstinencia y el ayuno. La Bula de la Santa Cruzada. Causas que excusan del ayuno y de la abstinencia. El quinto mandamiento.*

13. *La vida sobrenatural. Nociones preliminares. Estado original del hombre con respecto a Dios. La caída original. La restauración. Estado de Gracia y de Santificación.*

14. *El pecado. Pecado original y personal. Requisitos para el pecado formal. Modos de pecado y circunstancias de pecado.*

15. *El pecado mortal y venial. Definición y división del pecado mortal. Efectos del pecado mortal. Condiciones requeridas para el pecado mortal. Definición del pecado venial y división de este pecado. Malicia y efectos del pecado venial.*

16. *Los pecados capitales. La soberbia. La avaricia. La lujuria. La envidia. La ira. La pereza. Las pasiones.*

17. *La Tentación. Proceso de la tentación. Noción, Fuentes de la tentación. Causas de la tentación. El demonio. El mundo. La carne.*

18. *La gracia y el mérito. Noción y división de la gracia. La gracia habitual. Efectos de la gracia santificante. Adquisición, aumento y pérdida de la gracia santificante. La gracia actual.*

19. *La gracia y el mérito. La gracia y la libertad. Cooperación a la gracia. Naturaleza del mérito. División del mérito. Objeto del mérito. Permanencia del mérito.*

20. *Los Sacramentos. Naturaleza del sacramento. Número de los Sacramentos. Clasificación de los Sacramentos. Efectos de los Sacramentos. Elementos constitutivos de los Sacramentos. Los Sacramentales.*

21. *El Bautismo. Materia y forma del Bautismo. Efectos del Bautismo. Ministro del Bautismo. Sujeto del Bautismo. Obligaciones que impone el Bautismo. Los padrinos. Liturgia del Bautismo. Primera parte. Segunda parte. Tercera parte. Cuarta parte.*

22. *La Confirmación. Naturaleza del Sacramento de la Confirmación. Materia y forma de la Confirmación. Forma de la Confirmación. Necesidad de la Confirmación. Sujeto de la Confirmación. Los Padrinos. El rito de la Confirmación.*

23. *La Eucaristía. Noción de la Eucaristía. La promesa. La Institución. Dos grandes verdades. La razón. El misterio. Fines que Cristo propuso al instituir este Sacramento. El Sacramento que Cristo propuso al instituir este Sacramento. El Sacramento de la Eucaristía. Disposiciones necesarias.*

24. *La Penitencia. La Virtud y el Sacramento. Materia y forma de la Penitencia. Efectos de la Penitencia. Ministro de la Penitencia. El sujeto de la Penitencia y sus disposiciones. Naturaleza y distinción de la contricción. Cualidades de la Contricción. El propósito. La confesión. Cualidades de la confesión. Examen de conciencia. El rito actual. La indulgencia.*

25. *La Extremaunción. Materia y forma. Efectos. Sujeto. Rito de la Extremaunción. El orden. Dignidad y poderes del Sacerdote. Sus obligaciones. El Episcopado.*

26. *El Sacramento del matrimonio. Definición. Institución. Necesidad. Propiedades del matrimonio. El divorcio. Materia y forma del matrimonio. Obligaciones de los casados y efectos del matrimonio. Antecedentes del matrimonio. Rito antiguo del matrimonio. Rito actual."*

Rítmica. Cursos 1º y 2º

"Forma de su desarrollo.

Curso 1º: Barra elemental dando especial importancia a la colocación del cuerpo para quedar bien patentes las bases de la danza clásica.

Se completan estas clases asistiendo a espectáculos de este tipo, así como visitando estudios de profesionales.

Curso 2º: ampliación del primero de cara a la práctica, haciéndoles dirigir clases bajo la vigilancia de la profesora; exámenes finales con coreografía propia.

Estas clases prácticas están complementadas con las teóricas. Se hace una visión general de la historia de la danza así como el comentario de revistas de actualidad de danzas, con lo cual les permite conocer y familiarizarse con los nombres y figuras nacionales y extranjeras.

Ampliación de los ejercicios en la barra a fin de adquirir el mayor número de conocimientos para la enseñanza de los mismos.

La dirección que sería conveniente es que dichas instructoras sean capaces de dirigir una clase de rítmica, no solamente compuesta por ejercicios de ritmo en sus bases, sino de seguir el camino que conduce a la danza elemental.

Por lo tanto sería necesario que las alumnas adquieran la experiencia de dirigir ellas mismas, bajo vigilancia, alguna clase antes de finalizar sus estudios

Si se me concediera otra clase semanal, se podrían ampliar los conocimientos enseñándoles danzas de carácter (soldaditos, muñecas...) éstas muy útiles para los colegios de enseñanza primaria y para festivales que se celebran en los mismos.

CURSOS 1º y 2º

EJERCICIOS DE BARRA. Adquirirán el mayor número de conocimientos para la enseñanza de los mismos.

EJERCICIOS DE RITMO. Adquirirán el mayor número de ejercicios de ritmo y los organizarán marcando el camino de lo elemental a lo superior.

EJERCICIOS DE MIMO. Adquirirán el mayor número de conocimientos relativos a todo lo necesario para el montaje y coreografía de la danza elemental. Practicarán con las alumnas de su mismo curso en el montaje y coreografía de varias danzas (de carácter, infantil, modernas...).

HISTORIA DE LA DANZA. Clases teóricas en las que se adquirirán el mayor número de conocimientos relativos a la historia y desenvolvimiento de la danza. Transcripción coreográfica. Confección de figurines. Antes de finalizar sus estudios y para que las alumnas adquieran experiencia dirigen, bajo vigilancia del profesor alguna clase de primer curso o incluso del suyo mismo."

Solfeo y Transporte

"Curso primero

Tema 1º. Pentagrama. Notas. Clases de Solfeo. Líneas y espacios adicionales. Líneas divisorias.

Ej. práctico; Escritura de la clave de SOL y de distintas notas colocadas en las líneas y los espacios.

Tema 2º. Figuras y silencios. Orden de las figuras. Ej.Pr. Escritura de distintas figuras y sus silencios respectivos. Escritura de notas colocadas fuera del pentagrama.

Tema 3º. Compás. Compás de compasillo. Otros compases. Valor de las figuras en compasillo.

Ej.Pr. Marcar repetidamente las partes del compás cuidando la igualdad de las partes. Practicar este ejercicio con distinto ritmo, o sea, unas veces despacio, otras más ligero. Escribir compases de Compasillo empleando las figuras: redondas, blancas y negras y sus silencios respectivos.

Tema 4º. Escalas. Escala de do. Grados.

Ejercicio práctico. Entonación repetida de la escala de DO ascendente y descendente. Práctica sin entonar de las escalas ascendentes y descendentes formadas sobre cualquier grado de la escala natural.

Tema 5º. Alteraciones.

Tema 6º. Intervalos. Clasificación numérica.

Ej.Pr. Práctica de intervalos de 2ª y 3ª. Escritura de intervalos ascendentes y descendentes, melódicos y armónicos. Entonación de 3ª preparadas y sin preparar. Escritura de intervalos sobre DO indicando su número y tonos y semitonos que contienen. Entonación de 4ª preparadas y sin preparar. Entonación de 5ª preparadas y sin preparar. Entonación de 6ª preparadas y sin preparar. Entonación de 7ª preparadas y sin preparar.

Tema 7º. Ligadura. Calderón. Puntillo. Síncopas. Notas. partidas. Notas a contratiempo. Anacrusa.

Ej.Pr. Escribir compases que contengan síncopas muy largas y largas. Escritura de síncopas Breves y Muy Breves.

Tema 8º. Aires. Sus aumentos y disminuidos.

Tema 9º. Matices musicales.

Tema 10º. Tabla de compases.

Ej.Pr. Escribir compases de Compasillo y Binario empleando las redondas, blancas y negras y sus silencios. Escribir compases de Compasillo y Binario empleando la ligadura y puntillo. Escribir compases de Compasillo empleando: blancas, negras, corcheas y sus silencios. Escritura de compases de 2 por 4 empleando blancas, negras y corcheas y sus silencios. Escribir compases de 3 por 4, empleando las blancas, negras, corcheas y semicorcheas y sus silencios. Escribir compases de Compasillo, 2 por 4 y 3 po 4, empleando tresillos de corcheas y seisillos de semicorchea. Entonación de la 8ª. Escritura de todos los compases conocidos empleando figuras hasta la semicorchea y silencios respectivos y haciendo uso de ligaduras, puntillos, notas partidas y notas a contratiempo.

PRACTICA DE SOLFEO. Lecciones correspondientes a las materias contenidas en este Programa, Canciones escolares, regionales, religiosas o patrióticas con dificultades similares a las lecciones propias de este curso.

Segundo curso

LECCION PRIMERA. Alteraciones dobles. En qué consiste el doble sostenido. Objeto del doble bemol. Función que ejerce el becuadro en las dobles alteraciones.

Ejercicio Práctico. Entonación sobre DO de intervalos de 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª y 8ª. Escribir compases de Compasillos, 2 por 4 y 3 por 4, empleando figuras hasta la semicorchea y sus silencios.

LECCION SEGUNDA. Intervalos mayores y menores, aumentados y disminuidos. Diferencias entre unos y otros. Distancias de que constan los intervalos de 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª y 7ª mayores y menores, aumentadas y disminuidas.

Ej. Pr. Escritura de intervalos mayores, menores, aumentados y disminuidos sobre notas no alteradas.

LECCION TERCERA. Inversión de intervalos. En qué se convierten al invertirlos, las 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª y 7ª. Id. los intervalos mayores y menores, aumentados y disminuidos.

Ej.Pr. Realizar intervalos mayores y menores, aumentados y disminuidos e invertirlos. Escribir compases de Compasillo, 2 por 4 y 3 por 4, empleando corcheas, semicorcheas y fusas y sus silencios.

LECCION CUARTA. Tonalidad. Aceptación de la palabra "tono" como generador de la escala. Modalidad. Constitución de la escala diatónica del modo mayor.

Ej.Pr. Sobre cualquier grado no alterado de la escala natural tomado como tónica, formar una escala mayor empleando las alteraciones necesarias para que las distancias entre sus grados, respondan al modelo de Do Mayor.

LECCION QUINTA. Constitución de la escala diatónica del modo menor. Escala propia. Escala alterada. Diferencia entre los tonos mayores y menores. Tonos relativos

Ej.Pr. Entonación de escalas menores propias y alteradas. Entonación de intervalos de 3ª y 6ª mayores y menores. Dada una tónica, entonación de su escala en modo mayor y en modo menor.

LECCION SEXTA. Alteraciones propias. Armadura de la clave. Orden de los sostenidos en la clave. Orden de los bemoles. Reglas para conocer la tonalidad. Modo de distinguir cuando una partitura pertenece a un tono mayor o a su relativo menor.

Ej.Pr. Sobre el método de Solfeo, o sobre algún libro de canciones averiguar las tonalidades a que pertenecen las lecciones que se han de entonar o las canciones que se han de cantar.

LECCION SEPTIMA. Qué se entiende por establecer el tono. Compás de 3 por 8. Representación gráfica. Valor de las figuras en este compás. Doble puntillo.

Ej.Pr. Dada la tónica de un tono mayor, armar la clave y desarrollar las escalas propia y alterada de su relativo menor. Escribir compases de 3 por 8 empleando negras, corcheas, semicorcheas y fusas y sus silencios.

LECCION OCTAVA. Notas de adorno. Apoyaturas. Mordentes de una nota. Diferencia entre ambas notas de adorno. Compás de 6 por 8. Representación gráfica. Partes en que se divide y modo de marcarlas. Valor de las figuras en este compás.

Ej.Pr. Escribir compases de 6 por 8 empleando blancas, negras, corcheas y semicorcheas y sus silencios. Ejercicios de tonalidad.

LECCION NOVENA. Mordentes de 2 o más notas. Su división en rectos y circulares. Compás de 9 por 8. Representación gráfica y partes en que se divide. Valor de las figuras en este compás.

Ej.Pr. Escribir compases de 9 por 8, empleando blancas, negras, corcheas y semicorcheas y sus silencios. Dada una tónica, entonación de su escala en modo mayor y en modo menor.

LECCION DECIMA. Compás de 12 por 8. Representación gráfica. Partes que comprende. Valor de las figuras en este compás. Expresiones que modifican los aires principales.

Ej.Pr. Escribir compases de 12 por 8 empleando redondas, blancas, negras, corcheas, semicorcheas y sus silencios. Ejercicios de tonalidad.

LECCION UNDECIMA. La música en la escuela: Canto escolar. Condiciones que debe reunir el canto escolar. Canto regional. Canto religioso.

LECCION DUODECIMA. Coro escolar: carácter de la enseñanza musical en la escuela primaria. Formación del Coro escolar. Defectos que se deben evitar en la voz de los niños. Algunas normas para enseñar los cantos en la escuela.

PRACTICA DE SOLFEO. Lecciones correspondientes a las materias contenidas en este Programa. Canciones escolares, regionales, religiosas o patrióticas con dificultades similares a las lecciones propias de este curso."

A1.4.2. RELACION DE LAS MARCHAS Y CANCIONES QUE DEBEN CANTARSE EN LOS ALBERGUES (AGA. Ca.27. G.7 n.1).

"Anteriormente a la guerra

- 1. Amanece para mí (Cancionero SF [C SF])*
- 2. Juventudes de vida española (Cancionero juvenil Frente de Juventudes [CJ FJ])*
De la guerra
- 3. Falangista soy (CJ FJ)*
- 4. Juventudes de España, marchemos (próximo folleto)*
- 5. En pie camarada (C SF) De después de la guerra*
- 6. En pie flechas de España (C SF)*
- 7. Montañas nevadas (Folleto de canciones populares)*
- 8. Se oyen ya los pasos (próximo folleto)*
- 9. Cubre tu pecho de azul (Folleto de canciones populares)*

10. Gibraltar (no cantarlo en público)(ídem)
11. Prietas las filas (C SF)
12. Juventud española (CJ FJ)
13. Somos flechas que siempre llevamos (ídem)
14. Yo tenía un camarada (ídem)

Canciones de corro (Para todas las edades)

1. Una tarde fresquita de mayo - C SF
2. En el balcón de palacio - Cancionero escolares [CE] SF
3. Cucú cantaba la rana - C SF
4. Quisiera ser tan alta - C SF
5. San Serenín - ídem
6. Tiene la Tarara - ídem
7. Al limón al limón - Libro música bachillerato [LMB] SF
8. Al ovejuelas madre - C SF
9. Ambo Hato - Consigna Julio 1953 o Cancionero Eseverri
10. Estaba el señor don gato - Consigna agosto 1955 o Cancionero Eseverri
11. Soy el farolero - CE SF
12. Me casó mi madre - C SF
13. En la calle del turco - CE SF
14. Tengo una muñeca - ídem
15. De codín, de codán - ídem
16. El patio de mi casa - ídem
17. Aserrín, Aserrán - Archivo Departamento Central de Música SF
18. Tengo, tengo, tengo - CE SF
19. Arroyo claro - C SF
20. En las montañas de Cataluña (Consigna Julio 1958 o C Eseverri)
21. En el juego chirimbolo - íd
22. Estaba la pastora - C SF
23. La Pastoreta - id
24. Que llueva id
25. Con el guri - LMB
26. Carta del rey - C Eseverri
28. El milano - id
29. Mi abuelo tenía un huerto - LMB

Romances

1. Donde vas Alfonso XII - Archivo Dpto Central de música SF
2. El martirio de Santa Catalina - C SF
3. Tres morillas - id
4. El Conde Olinos - id
5. El conde de Lara - LMB
6. Rosalinda - C SF
7. Las tres cautivas - C SF
8. San Antonio de los pájaros - C SF
9. Mambrú se fue a la guerra - id

10. *La infanta encantada* - id
11. *Els tres tambors (catalana)* - id
12. *A la vora de la mar (cat)* - id

Canciones populares

1. *Coplas del columpio o la niña que está en la bamba* - libro música Bach.
2. *Anda diciendo tu madre* - Consigna Noviembre 1958
3. *Fray antón tenía una burra* - CE
4. *El sereno* - Consigna julio 1958
5. *Caminito de Avilés* - C SF
6. *Tu pañuelo y el mío* - CE
7. *La lancha de Tolín* - Consigna Marzo 1958
8. *Me llamaste morenita (?)*
9. *Ator, ator* - LMB
10. *Jo vaig i vinc* - id
11. *Tres hojitas madre* - C SF
12. *El petit vailet* - Consigna julio 1958
13. *Un cuc de terra* - Consigna mayo 1957
14. *La Barraqueta* - LMB
15. *Fui al Cristo* - C SF
16. *Como vives tan alta* - CE
17. *Niña may que me casare* - C SF
18. *Con el trípili* - id
19. *La Virgen de Guadalupe* - Consigna Mayo 1957
20. *Mareta* - LMB
21. *Vivan los aires morenos* - C SF
22. *María se que te llamas (El Triquitf)* - LMB
23. *Con el pícotin* - LMB
24. *La Virgen de las Nieves* - LMB
25. *Me quisiste (Antón Antón)* - C SF
26. *Ya se van los pastores (Los pastores)* - C SF

Canciones de los viajes de Coros y Danzas (Para todas las edades)

1. *Himno del Monte Albertia (Beso tu tierra..)* - Consigna, junio 1951
2. *Himno del Monte Ayala (De la uva)* - Consigna junio 1950
3. *Himno del viaje a Oriente (Villancico de Cheste)* - Consigna abril 1951

OBSERVACIONES: Al lado de cada canción va el nombre del cancionero o Consigna (con su fecha) en donde ha sido publicada dicha canción. Todas estas canciones saldrán editadas de nuevo en el próximo folleto de "Canciones para Albergues".

A1.4.3. E.G.B. (AGA. Ca.105. G.7 n.1. Lleva fecha de 23 de octubre de 1963).

"PROGRAMA DE CANCIONES PARA CADA GRADO.

Grado de 8 a 9 años

Que llueva que llueva

*El patio de mi casa
Quieren ver como el chacarero
Margarita vá a por agua
Chin chin chiquirritin
Cucú cantaba la rana*

Grado de 9 a 10 años

*Balle de la carrasquilla
Dice mi tia D^a Inés
En el balcón de palacio
Oh Virgen Purísima
Este corro es un jardín
San Antonio y los pajaritos*

Grado de 10 a 11 años

*El ramito verde
Tiendo mi pañuelito
Carta del rey
Mambrú se fue a la guerra
En pie flechas de España
Fray antón tenía una burra*

Grado de 11 a 12 años

*Ave María
El enrame de la fuente
Cómo quieres que tenga
Calla niña calla
Campanas de Belén
Rosalinda*

Grado de 12 a 13 años

*En pié camaradas
Estando la Virgen María
Villancico del vestido
Don Melitón
María de las Nieves
Como vives tan alta
Una tarde fresquita de mayo*

Grado de 13 a 14 años

*El conde Olinos
Canción de cuna
Canción de Siega
Canción de recogida de aceitunas
El Picotín
Flors Virginum"*

A1.4.4. ENSEÑANZAS DE MUSICA EN EL BACHILLERATO (Delegación Nacional de la Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S. Ediciones Frente de Juventudes. Corresponde al Plan anterior al de 1953, contiene los cursos primero a quinto de bachillerato y no parece que se halla editado un sexto curso, porque inmediatamente al final del quinto se insertan las normas de realización de las lecciones. AGA. Ca.107. G.7 n.1).

"Primer curso

Lección 1ª.- Lenguaje musical comparado con el hablado. Qué es el Solfeo.- Conocimiento del Pentagrama.

Lección 2ª.- Conocimiento de las notas.- Cuántas son y cómo se llaman.

Lección 3ª.- Cómo se representan los sonidos en el Pentagrama.

Lección 4ª.- Repaso de las lecciones anteriores.

Lección 5ª.- Conocimiento de la clave de Sol.

Lección 6ª.- Sonidos ascendentes y sonidos descendentes.- Líneas adicionales.

Lección 7ª.- Exploración de los sentidos auditivo y rítmico.- Distinción de sonidos aislados.

Lección 8ª.- Repaso teórico y práctico de las lecciones anteriores.

Lección 9ª.- Cómo se divide la Música en fracciones de medida.- Línea divisoria.- Definición del compás.

Lección 10.- Compás de compasillo.

Lección 11.- Figura.- Cuántas figuras hay.- Valor relativo de las figuras entre sí.

Lección 12.- Repaso de las lecciones anteriores.

Lección 13.- Valor de las figuras en el Compás de Compasillo.

Lección 14.- Doble línea.- Signos de repetición.- Barras de conclusión.

Lección 15.- Desarrollo de la sensibilidad auditiva.- Distinción de sonidos aislados.

Lección 16.- Repaso teórico y práctico de las lecciones anteriores.

Lección 17.- Conocimiento de los silencios.- Para qué sirven.- Cuántos hay.

Lección 18.- Valor de los silencios en el Compás de Compasillo.

Lección 19.- Conocimiento de las alteraciones.- Prácticas de entonación de las mismas.

Lección 20.- Repaso teórico y práctico de las lecciones anteriores.

Lección 21.- Ligadura.- Puntillo.- Calderón.

Lección 22.- Desarrollo del sentido rítmico por medio de sencillos ejercicios corporales.

Lección 23.- Prácticas de entonación y de distinción de sonidos aislados.

Lección 24.- Repaso teórico y práctico de las lecciones anteriores.

Segundo curso

Lección 1ª.- Compás Binario.- Su división.- Valor de las figuras en el Compás Binario.

Lección 2ª.- Qué es tono.- Semitono.- División de los tonos en semitonos.

Lección 3ª.- Prácticas de distinción de sonidos aislados y de grupos de sonidos.

Lección 4ª.- Repaso teórico y práctico de las lecciones anteriores.

Lección 5ª.- Partes fuertes y débiles de los Compases de Compasillo y Binario.
Lección 6ª.- Síncopas.- Cuántas clases hay de Síncopas.- Cómo se escriben las Síncopas.
Lección 7ª.- Escala.- Cómo se forma la Escala.
Lección 8ª.- Repaso teórico y práctico de las anteriores lecciones.
Lección 9ª.- Qué es intervalo.
Lección 10.- Prácticas de entonación de los intervalos de 2ª y 3ª.
Lección 11.- Compás de 2/4.- Su división.- Valor de las figuras en este compás.
Lección 12.- Repaso teórico y práctico de las lecciones anteriores.
Lección 13.- Prácticas de entonación del intervalo de 3ª y de distinción de grupos de sonidos.
Lección 14.- Compás de 3/4.- Su división.- Valor de las figuras en el mismo.- Partes fuertes y débiles.
Lección 15.- Prácticas de memoria visual, cantándoles a las alumnas melodías cortas y sencillas, que deberán repetir íntegras.
Lección 16.- Repaso teórico y práctico de las lecciones anteriores.
Lección 17.- Qué es tonalidad.- Tono de Do M.
Lección 18.- A qué se da el nombre de Tónica.
Lección 19.- Compases de combinación Triple.- Compás de 6/8.- Su división.- Valor de las figuras.
Lección 20.- Repaso teórico y práctico de las lecciones anteriores.
Lección 21.- Prácticas de lecturas de melodías fáciles.
Lección 22.- Prácticas de entonación de los intervalos de 4ª y 5ª.
Lección 23.- Distinción de grupos de sonidos.
Lección 24.- Desarrollo del sentido rítmico por medio de ejercicios fáciles.

Tercer curso

Lección 1ª.- Qué es Modo.- Modo Mayor.- Modo menor.
Lección 2ª.- Formación de Escalas mayores.
Lección 3ª.- Formación de Escalas menores.
Lección 4ª.- Repaso teórico y práctico de las lecciones anteriores.
Lección 5ª.- Prácticas de memoria musical.

Lección 6ª.- Compás de 9/8.- Su división.- Valores de las figuras en el mismo.
Lección 7ª.- Notas partidas.
Lección 8ª.- Repaso teórico y práctico de las lecciones anteriores.
Lección 9ª.- Notas a contratiempo.
Lección 10.- Lectura y entonación a primera vista de melodías cortas y fáciles.
Lección 11.- Tonalidades de Do mayor.
Lección 12.- Repaso teórico y práctico de las lecciones anteriores.
Lección 13.- Tonalidad de La menor.
Lección 14.- Movimiento o Aire.- Aires principales.- Cómo se llaman.
Lección 15.- Prácticas de entonación del intervalo de 6ª.

- Lección 16.- Repaso teórico y práctico de las lecciones anteriores.
 Lección 17.- Compás de 12/8.- Su división.- Valor de las figuras en el mismo.
 Lección 18.- Tonalidad de Sol Mayor.
 Lección 19.- Tonalidad de Mi menor.
 Lección 20.- Repaso teórico y práctico de las lecciones anteriores.
 Lección 21.- Subdivisión de compases de combinación doble.
 Lección 22.- Prácticas de lectura y entonación de melodías fáciles.
 Lección 23.- Subdivisión de compases de combinación triple.
 Lección 24.- Repaso teórico y práctico de las lecciones anteriores.

Cuarto curso

- Lección 1ª.- Valores irregulares.- Diferentes figuras que pueden formarlos.
 Lección 2ª.- Tonos relativos.
 Lección 3ª.- Prácticas de entonación del intervalo de 7ª.
 Lección 4ª.- Repaso teórico y práctico de las lecciones anteriores.
 Lección 5ª.- Prácticas de lecturas a primera vista, de melodías fáciles con entonación y medida.
 Lección 6ª.- Distinción por el oído de los Modos mayor y menor.
 Lección 7ª.- Tonalidad de Fa Mayor y tonalidad de Re menor.
 Lección 8ª.- Repaso teórico y práctico de las lecciones anteriores.
 Lección 9ª.- Alteraciones propias.
 Lección 10.- Prácticas de lectura, entonación y medida a primera vista.
 Lección 11.- Orden de las alteraciones.
 Lección 12.- Repaso teórico y práctico de las lecciones anteriores.
 Lección 13.- Doble puntillo.
 Lección 14.- Cómo se forman las diferentes tonalidades.
 Lección 15.- Notas de Adorno.- Apoyatura.
 Lección 16.- Repaso teórico y práctico de las lecciones anteriores.
 Lección 17.- Mordentes.
 Lección 18.- Tonalidades de Re mayor y Si menor.
 Lección 19.- Lectura de melodías fáciles, indicando su compás, tonalidad y movimiento o aire.
 Lección 20.- Repaso teórico y práctico de las lecciones anteriores.
 Lección 21.- Tonalidad de Si bemol mayor y Sol menor.
 Lección 22.- Prácticas de entonación y distinción de grupos de sonidos.
 Lección 23.- Tonalidades de La mayor y Fa sostenido menor.
 Lección 24.- Repaso teórico y práctico de las lecciones anteriores.

Quinto curso

- Lección 1ª.- Conocimiento y prácticas de entonación de las tonalidades de Mi bemol mayor y Do menor.
 Lección 2ª.- Prácticas de distinción de los Modos mayor y menor al oído.

Lección 3ª.- Dictado de una melodía corta y fácil.
 Lección 4ª.- Repaso teórico y práctico de las lecciones anteriores.
 Lección 5ª.- Matices.- Matices que afectan a la intensidad del sonido.- Ligado.- Picado.- Ligado Picado.- Stacato.- Reguladores.
 Lección 6ª.- Práctica de Solfeo a dos voces.
 Lección 7ª.- Tonalidad de Mi mayor y Do sostenido menor.
 Lección 8ª.- Repaso teórico y práctico de las lecciones anteriores.
 Lección 9ª.- Prácticas de distinción de las tonalidades aprendidas.
 Lección 10.- Matices que afectan al movimiento del Compás.
 Lección 11.- Conocimiento de la tonalidad de La bemol mayor y Fa menor.
 Lección 12.- Repaso teórico y práctico de las lecciones anteriores.
 Lección 13.- Conocimiento de la tonalidad de Si mayor y Sol sostenido menor.
 Lección 14.- Prácticas de distinción de las tonalidades aprendidas.
 Lección 15.- Prácticas de lecturas de canciones fáciles, indicando tono, modo, compás, movimiento, etc.
 Lección 16.- Repaso teórico y práctico de las lecciones anteriores.
 Lección 17.- Clave de Fa en 4ª línea.
 Lección 18.- Conocimiento de las tonalidades de Fa sostenido mayor y Re sostenido menor.
 Lección 19.- Conocimiento de las tonalidades de Re bemol mayor y Si bemol menor.
 Lección 20.- Repaso teórico y práctico de las lecciones anteriores.
 Lección 21.- Conocimiento de las tonalidades de Do sostenido mayor y La sostenido menor.
 Lección 22.- Conocimiento de las tonalidades de Sol bemol mayor y Mi bemol mayor.
 Lección 23.- Conocimiento de las tonalidades de Do bemol mayor y La bemol menor.
 Lección 24.- Prácticas de distinción de las diferentes tonalidades".

A1.4.5. ENSEÑANZAS DE HOGAR PAR EL BACHILLERATO (AGA. Ca. 107. G.7 n.1)

"DELEGACION NACIONAL DE LA SECCION FEMENINA (Plan 1953 - Madrid MCMLVIII)

NORMAS PARA EL DESARROLLO DE ESTOS PROGRAMAS

MUSICA - Para los cursos 2º y 3º

- 1º Se procurará, sobre todo, que el conocimiento de las notas, su lectura y medida llegue a ser perfecta en todas las alumnas.
- 2º El programa de solfeo se explicará por términos muy elementales y sencillos, de forma que las alumnas se familiaricen con la técnica musical con facilidad.
- 3º Se insistirá mucho para que en estos tres primeros cursos las alumnas consigan conocer las notas y medir las figuras fácilmente.

4º Las lecciones correspondientes al conocimiento de tonalidades, modalidades, intervalos, etc, se les explicarán en un sentido general y amplio, de forma que las alumnas lleguen a comprender perfectamente su teoría, no pudiéndoles exigir una práctica perfecta por no dar tiempo para ello el poco número de clases.

5º Tanto para la lectura como para el dictado musical se utilizará siempre fragmentos de canciones populares, graduando siempre su dificultad.

CANCIONES

1º En todas las clases se emplearán los últimos diez o quince minutos para ensayar una canción.

2º La dificultad de las canciones se graduarán según los cursos, pero en estos primeros años se enseñarán preferentemente canciones de corro.

3º Tienen que cantar todas las alumnas, absolutamente todas, de cada curso, por lo que formará tantos coros como cursos. Únicamente para los actos o festivales que celebre el Instituto o Centro se hará una selección de voces; pero si fuera posible, entre las alumnas de un mismo curso.

4º Para enseñanza de canciones se utilizarán única y exclusivamente las publicadas en la revista "Consigna", en los cancioneros de la Sección Femenina y en el cancionero "Jugando al Corro", de Joaquín Esevenri, por estar revisadas en sus textos y graduadas en sus dificultades técnicas. Siempre que se quiera ensayar una canción que no esté publicada en dichos textos, se pedirá autorización a la Regiduría central de Cultura; sin esta autorización no ensayarán nunca canciones no inluidas en los programas de la mencionada publicación.

CANTICOS RELIGIOSOS

1º Es muy interesante iniciar a las alumnas en el canto gregoriano y que se aficionen a él, haciéndoles comprender todo lo que en sí encierra.

2º Para Navidad intensificarán el ensayo de villancicos populares y organizarán un concurso de éstos entre los diferentes cursos.

MUSICA - Para los cursos 4º, 6º

1º Las explicaciones de estas lecciones se harán con conceptos sencillos, de forma que lleguen a la rápida comprensión de las alumnas.

2º Se completarán estas clases con la audición de discos de obras, estilos y autores que hayan tratado en la lección.

3º Si les es fácil, organizarán conciertos, independientes de las clases, para las alumnas de todos los cursos, y antes prepararán a éstas con unas notas sobre los autores y obras que se vayan a ejecutar.

4º A cada alumna de estos cursos exigirá un estudio o crítica de cada concierto que se vaya celebrando. La profesora irá clasificando estas críticas y orientando su opinión según crea conveniente.

5º Las canciones para 6º se enviarán al comenzar el curso.

Primer curso (Se transcribe tal y como se encuentra en los documentos, incluidos los errores tipográficos)

Canciones populares

Córtame una ramito verde (de corro). Consigna- Marzo 1948
Este corro es un jardín ("). C. de Eseverri
Al chiguri pun " Consigna- Nov 1950
Por la calle abajito " Consigna- feb 1953
En el balcón de palacio " Consigna- feb 1948
Tengo un arbolito (Burgos) " Consigna- julio 1946
Como quieres que tenga " Consigna- agosto 1946
Cucú cantaba la rana " C. de Eseverri
Que llueva " [?]
Tengo una muñeca " C. de Eseverri
Ambo Hato "
"Pinto, pinto" (juego)
"De codín, de codán "
"Aserrín, aserrán " "

Villancicos

Alegría, alegría Consigna- diciembre 1945
Campanita del lugar "
"En el portal de Belén" " "

Marchas

En pie flechas de España Consigna- mayo 1947

Gregoriano

Salve Regina
Adorate, devote

Segundo curso

Lección 1ª. - Repaso general de lo explicado en el curso anterior.

Lección 2ª. - Signos de alteración del sonido.

Lección 3ª. - Signos de prolongación del sonido.

Lección 4ª. - Compases de combinación triple en general.

Lección 5ª. - Compás de 6 por 8.

Lección 6ª. - Prácticas: continuación del compás de 6 por 8.

Lección 7ª. - Prácticas de lectura musical individual y colectiva.

Lección 8ª. - Intervalos en general.

Lección 9ª. - Nombre de los intervalos: su clasificación.

Lecciones 10 y 11. - Prácticas de los intervalos.

Lección 12. - Escalas en general.

- Lección 13.- *Dictado musical y rítmico.*
 Lección 14.- *Escala cromática.*
 Lección 15.- *Escala diatónica.*
 Lección 16.- *Tonalidad.*
 Lección 17.- *Modalidad.*
 Lección 18.- *Formación de escalas.- Diatónicas mayores.*
 Lección 19.- *Formación de escalas mayores (continuación).*
 Lecciones 20 y 21.- *Formación de escalas menores.*
 Lección 22.- *Dictado musical y rítmico.*
 Lección 23.- *Signos de disminución de sonido.*
 Lección 24.- *Compás de 9 por 8.*
 Lección 25 y 26.- *Dictado musical y rítmico y prácticas de lectura musical individual y colectiva.*
 Lección 27.- *Compás de 12 por 8.*
 Lección 28.- *Prácticas: continuación 12 por 8.*

Canciones

- Vivan los aires morenos (Extremadura). Consigna.- Junio, 1945.*
Viva León porque tiene (León).- Consigna.- Noviembre, 1945.
María sé que te llamas (Aragón). Consigna.- Agosto, 1947.
Tun turu run tun tun (Burgós). Consigna.- Agosto, 1945.
El picotín (Burgos). Consigna.- Agosto, 1946.
Paloma del palomar (Oviedo). Consigna.- Mayo, 1945.
La Pastoreta (Cataluña). Consigna.- Abril, 1945.
El patio de mi casa (de corro). C. de Eseverri.
San Antonio y los pajaritos. Consigna.- Julio, 1950.
Carta del rey (de corro). C. de Eseverri.
Pin, pin, pin (juego de echar a suertes). C. de Eseverri.
Gallinita ciega (juego). C. de Eseverri.

Villancicos

- Ator, Ator (Vasconia). Consigna.- Diciembre, 1952.*
Adeste fideles. Consigna.- Diciembre, 1946.
Vamos, pastorcillos. Consigna.- Diciembre, 1945.
Vamos a Belén. Consigna.- Diciembre, 1950.

Marcha

- Gibraltar. Consigna.- Julio, 1948.*

Gregoriano

- Pange Lingua*
Tantum Ergo
Ave María.

Tercer curso

Lección 1ª.- Formación de escalas diatónicas mayores y menores. Repaso y afianzamiento de lo efectuado en el curso anterior.

Lección 2ª.- Síncopas.

Lección 3ª.- Notas a contratiempo.- Notas partidas.

Lección 4ª.- Prácticas.

Lección 5ª.- Intervalos (repaso y afianzamiento de lo efectuado en el curso anterior).

Lección 6ª.- Prácticas.

Lección 7ª.- Tresillos.- Seisillos.

Lección 8ª.- Dosillos.- Cuatrillos.

Lección 9ª.- Prácticas.

Lección 10.- Aires o movimientos principales.

Lección 11.- Aires o movimientos principales.

Lección 12.- Prácticas.

Lecciones 13 y 14.- Valores irregulares.

Lección 15.- Notas de adorno.

Lección 16.- Prácticas.

Lecciones 17 y 18.- Compases de amalgama o compuestos.

Lección 19.- Signos de repetición.

Lección 20.- Prácticas.

Lección 21.- Signos de expresión.- Matices que afectan a la intensidad del sonido.

Lección 22.- Matices que afectan a la ejecución de las notas.

Lección 23.- Matices que afectan al movimiento del compás.

Lección 24.- Prácticas.

Lección 25.- Géneros en Música.

Lección 26.- Género diatónico.

Lección 27.- Género cromático y enarmónico.

Lección 28.- Prácticas.

Canciones populares

Tu pañuelo y el mío (Aragón). Consigna.- Julio, 1952. Baila nena (Galicia). Consigna.- Septiembre, 1944.

De la uva sale el vino (Extremadura). Consigna.- Junio, 1953.

Palmero (Las Palmas). Consigna.- Junio, 1953.

El carbonero (Málaga). Consigna.- Febrero, 1946.

Muntanyes del Canigó (Cataluña). Cancionero de la SF.

Erico Oestak (Vasconia). Cancionero de la SF.

Quisiera ser tan alta (de corro). Cancionero de Eseverri.

Mambrú (de corro). Cancionero de Eseverri.

En Cádiz hay una niña (de corro). Cancionero de Eseverri.

Villancicos

Villancico de Chestre (Valencia). Consigna.- Abril, 1951.

Los pastorcitos de Belén. Consigna.- Diciembre, 1948.

A la puerta llama un niño. Consigna.- Diciembre, 1945.

Marcha

Montañas nevadas. Consigna.- Junio, 1948.

Gregoriano

Misa de Angelis

Responsorio de Prima. Con el tono común del año.

Responsorio de Completas. Con el tono común del año.

Cuarto curso

Lección 1ª.- Breves nociones de la música en los pueblos antiguos.

Lección 2ª.- La música en Grecia y Roma.

Lección 3ª.- La música de los primeros cristianos.

Lección 4ª.- La música religiosa en la Edad Media.

Lección 5ª.- El canto gregoriano.

Lección 6ª.- Características generales del canto gregoriano.

Lección 7ª.- El Motete.

Lección 8ª.- La Polifonía.

Lección 9ª.- Los principales compositores polifónicos.

Lección 10.- Alfonso X el Sabio.- Cantigas.

Lecciones 11 y 12.- Movimiento Trovadoresco.

Lección 13.- Polifonía religiosa española.

Lección 14.- Principales vihuelístas españoles.

Canciones populares

Miña mai por me casare (Galicia). Consigna.- Mayo, 1944.

Chin chi rin chin (Asturias). Consigna.- Julio, 1944.

Jo vaig i vinc (Cataluña). Consigna.- Octubre, 1953.

Mareta (Valencia). Consigna.- Junio, 1946.

Marichu (Vasconia). Consigna.- Agosto, 1950.

En la Macarenita (Córdoba). Consigna.- Abril, 1948. Romance del Conde Lara.

Consigna.- Junio, 1950.

Romance del Conde Niño. Consigna.- Junio, 1953.

Cantiga antigua (Galicia). Consigna.- Septiembre, 1950.

Marcha

De los viajes de coros y Danzas

Gregoriano

Misa de Angelis

Sexto curso

Lección 1ª.- Ideas generales sobre el romanticismo.

Lección 2ª.- El piano.- Liszt.

Lección 3ª.- El "Lied": principales cultivadores.
Lección 4ª.- Wagner.
Lección 5ª.- El impresionismo.
Lección 6ª.- Escuelas nacionalistas.
Lección 7ª.- Formas musicales.- Fuga.- Suite.
Lección 8ª.- La sonata: su evolución.
Lección 9ª.- El concierto.
Lección 10.- Música de cámara.- Trío.- Cuarteto.
Lección 11.- Sinfonía.- Poema sinfónico.
Lección 12.- Obertura.
Lección 13.- Ideas generales sobre la música en la Epoca contemporánea.
Lección 14.- Ideas generales sobre la música contemporánea en España.

Canciones populares

Caminito de Avilés (Asturias)
No hay carretera sin barro (Asturias)
Dicen que no me quieres (Avila)
Limpiate con mi pañuelo (Avila)
La niña que está en la bamba (Andalucía)
Goizeko Izarra (Vasconia)
Jo tinc un burro (Valencia)

Clásicas

Tan buen ganadico (Juan del Encina)
Malo es de guardar
Cartiga de Santa María. Alfonso X. S. XIII (Porque trobar)
El Tilo (Lied). Schubert
Quién te trajo caballero (Juan del Encina)

Villancicos

Les dotze van tocant (Cataluña)

Marcha

Cubre tu pecho

Gregoriano

Misa Orbis Factor ."

A1.4.6.PROGRAMA DE MUSICA - Quinto Curso - Plan 1957 (Madrid MCMLXIII) -
Delegación Nacional de la Sección Femenina. (AGA. Ca. 107. G.7 n.1)

"Lección 1ª.- El Renacimiento.
Lección 2ª.- El madrigal.
Lección 3ª.- Oratorio.- Cantata.

- Lección 4ª.- Breves nociones de la ópera en Italia.
 Lección 5ª.- Breves nociones de la ópera en Francia.
 Lección 6ª.- Inglaterra.
 Lección 7ª.- Alemania.
 Lección 8ª.- El órgano: su importancia.
 Lección 9ª.- El clavecín.
 Lección 10.- El violín.
 Lección 11.- Ideas generales sobre el período clásico y sus características.
 Lección 12.- Haendel.- Bach.
 Lección 13.- Haydn.- Mozart.
 Lección 14.- Beethoven.

Canciones populares

- María Rosa (Cataluña)*
Unha noite no muiño (Galicia)
Baile de Montaña (León)
San Vicente (Asturias)
En medio de la plaza (Granada)
Piedrezuca de tu calle (Castilla)
Ator, ator mutil (Vasconia)
La barraqueta (Valencia)

Clásicas

- De los álamos vengo*
¡Ay que non erai Siglo XIII
Cantiga de Santa María. Siglo XIII
Canción de Navidad

Gregoriano

- Kyrie (Misa "Orbis Factor")*
Alma Redemptoris Mater."

A1.4.7.PROGRAMA DE MUSICA PARA EL BACHILLERATO ELEMENTAL NOCTURNO (AGA. Ca.107. G.7 n.1).

"Primer curso

- Lección 1ª.- Música.- Su definición.- Solfeo.*
Lección 2ª.- Exploración del sentido auditivo y rítmico de los alumnos. Clasificación de éstos según resultado de los ejercicios.
Lección 3ª.- Pentagrama.- Notas (explicación de la notación antigua y de la moderna)
Lección 4ª.- Claves en general.
Lección 5ª.- Clave de Sol.- Colocación de las notas en esta clave.

- Lección 6ª.- Prácticas de colocación de las notas en el Pentagrama y su entonación.
 Lección 7ª.- Figuras: su valor relativo.
 Lección 8ª.- Compás en general: su división.
 Lección 9ª.- Diferencias entre compás y ritmo.
 Lección 10ª.- Compás de compasillo o de 4/4. Cómo se marcan las partes de este compás.
 Lección 11ª.- Acentuación rítmica de las partes del compás de compasillo.
 Lección 12ª.- Valor de las figuras en el compás de compasillo.
 Lección 13ª.- Línea divisoria. Pentagramas que puede abarcar.
 Lección 14ª.- Prácticas de medida y entonación de las notas empleando progresivamente todas las figuras.
 Lección 15ª.- Exploración del sentido auditivo y rítmico de los alumnos comparando los resultados de este ejercicio con los obtenidos en la lección 2ª.

Canciones de Corro, Romances y Regionales

*Mañana me voy a Palma
 Tengo una muñeca
 Mambrú se fue a la guerra
 Tengo un arbolito (Burgos)
 Al alimón, al alimón
 Que llueva
 En el balcón de Palacio
 Mi abuelo tenía un huerto
 Debajo de un botón
 En Cádiz hay una niña*

Villancicos

*Alegría, alegría (Andalucía)
 En el Portal de Belén (Castilla)*

Gregoriano

*Salve Regina
 Cantemus Dómino
 Parce Dómine*

Himno

Montañas Nevadas

Segundo curso

- Lección 1ª.- Compases binarios y de dos tiempos.
 Lección 2ª.- Medida y acentuación rítmica de los compases de dos tiempos.
 Lección 3ª.- Práctica de los compases de dos tiempos.

Lección 4ª.- Compases de tres tiempos.

Lección 5ª.- Medida y acentuación rítmica de los compases de tres tiempos.

Lección 6ª.- Práctica de los compases de tres tiempos.

Lección 7ª.- Subdivisión de los compases simples o de combinación doble.

Lección 8ª.- Silencios.

Lección 9ª.- Líneas y espacios adicionales.

Lección 10ª.- Prácticas de lectura de notas colocadas en líneas y espacios adicionales.

Lección 11ª.- Iniciación muy sencilla del dictado rítmico.

Lección 12ª.- Práctica del dictado rítmico.

Lección 13ª.- Iniciación muy sencilla del dictado musical.

Lección 14ª.- Prácticas del dictado musical.

Canciones populares

Vivan los aires morenos (Extremadura)

Viva León porque tiene (León)

María sé que te llamas (Aragón)

Tum tururum tumtum (Burgos)

Con el picotín (Burgos)

Paloma del palomar (Oviedo)

Despertad

Villancicos

Adeste Fideles

Vamos, pastorcillos...

Vamos a Belén (Zamora)

Gregoriano

Ave María

Adórote devóte

Virgo Dei Génitrix

Himnos

Prietas las filas

Tercer curso

Lección 1ª.- Signos de prolongación del sonido.- Ligadura.- Calderón.- Puntillo.

Lección 2ª.- Signos de alteración del sonido: sostenido, bemol, becuadro.- Alteraciones accidentales y propias.

Lección 3ª.- Tono y Semitono.

Lección 4ª.- Intervalos en general.

Lección 5ª.- Clasificación de los Intervalos.

Lección 6ª.- Prácticas de Intervalos, Mayores, Menores y Justos.

Lección 7ª.- Prácticas de Intervalos aumentados y disminuídos.

Lección 8ª.- Prácticas de Intervalos en general.

Lección 9ª. - Prácticas de lectura musical individual y colectiva, empleando varias clases de figuras, silencios, notas ligadas y puntillos.

Lección 10ª. - Tresillos y Seisillos.

Lección 11ª. - Prácticas de los tresillos y seisillos en los compases de combinación doble.

Canciones populares

Tu pañuelo y el mío

Baila nena (Galicia)

La Virgen de las Nieves (Canarias)

De la uva sale el vino (Badajoz)

Palmero sube a la Palma (Canarias)

El Carbonero (Málaga)

Churrusca (Galicia)

Molinero molinero (Castilla)

Villancicos

Esta Noche es Nochebuena (Valencia)

Los pastorcillos de Belén (Cataluña)

A esta puerta llama un niño

Gregoriano

Ave Vérum

Rorate Caeli

Ave Regina Caelorum

Himno

En pie, camaradas.

Cuarto curso

Lección 1ª. - Compases de combinación triple en general.

Lección 2ª. - Compás de 6/8.

Lección 3ª. - Prácticas del compás de 6/8.

Lección 4ª. - Compás de 9/8.

Lección 5ª. - Prácticas del compás de 9/8.

Lección 6ª. - Compás de 12/8.

Lección 7ª. - Prácticas del compás de 12/8.

Lección 8ª. - Escalas en general.

Lección 9ª. - Escalas diatónicas y cromáticas.

Lección 10ª. - Formación de escalas diatónicas mayores y menores.

Lección 11ª. - Tonalidad y modalidad.

Lección 12ª. - Prácticas sobre tonalidad y modalidad.

Lección 13ª. - Signos de repetición más importantes.

Lección 14ª. - Dosillos y cuatrillos.

Lección 15ª.- Prácticas de los dosillos y cuatrillos en los compases de combinación triple.

Canciones populares

Miña nay por me casare (Galicia)

Chin chi rin chin (Asturias)

Yo vaig y vinc (Cataluña)

Mareta (Valencia)

En la Macarenita (Córdoba)

Canto de cuna

Cantiga antiga (Vigo)

Gregoriano

Misa "De Angelis" (Kyrie)

Gloria

Sanctus

Agnus

Credo III

Himno

En pie, flechas de España"

A1.4.8. PROGRAMA DE MUSICA PARA EL BACHILLERATO LABORAL ADMINISTRATIVO. (AGA. Ca.107. G.7 nº1)

"Corresponde exactamente en sus cuatro cursos al Programa de Bachillerato elemental nocturno presentado en líneas anteriores."

A1.4.9.. PROGRAMA DE MUSICA DEL BACHILLERATO RADIOFONICO. (AGA. Ca.107. G.7 nº1)

"Primer curso

Música: su definición y sus elementos.

Pentagrama y Clave.

Figuras y notas.

Segundo curso

Compás.

Tono y Semitono.

Signos de alteración del sonido.

Tercer curso

Aires o movimientos principales.

Valores irregulares.

Signos de expresión.

Cuarto curso

Música en Grecia.

El Canto Gregoriano.

Movimiento Trovadoresco".

A1.4.10. PLAN Y PROGRAMA PARA CURSOS DE INSTRUCTORAS ELEMENTALES DE HOGAR Y JUVENTUDES (AGA. Ca.107. G.7 n.1. Corresponde al Plan editado en 1959 en Madrid).

"CURSO INTERNO para alumnas de segundo año del Magisterio que han de obtener el Título de Instructoras Elementales de Hogar. Duración: 1 mes, con un total de 152 clases, distribuídas como sigue:

<i>Religión</i>	<i>12 clases</i>
<i>Formación Política</i>	<i>24</i>
<i>Servicios de cultura, Personal y Juventudes en relación con el Magisterio</i>	<i>16</i>
<i>Industrias rurales</i>	<i>4</i>
<i>Convivencia social</i>	<i>8</i>
<i>Corte</i>	<i>6</i>
<i>Trabajos Manuales</i>	<i>10</i>
<i>Música</i>	<i>24</i>
<i>Educación Física</i>	<i>24</i>
<i>Prácticas de Juventudes</i>	<i>24</i>

CURSO EXTERNO de maestras, para obtener el Título de Instructora Elemental de Hogar y Juventudes. Duración: 45 días, con 6 horas diarias de clase y 198 lecciones:

<i>Religión</i>	<i>18 clases</i>
<i>Formación Política</i>	<i>18</i>
<i>Servicio Personal</i>	<i>1</i>
<i>Servicio Juventudes</i>	<i>12</i>
<i>Servicio Cultura</i>	<i>5</i>

Corte	6
Trabajos Manuales	12
E. Doméstica y Decoración	6
Convivencia Social	12
Puericultura	6
Industrias Rurales	6
Prácticas de Juventudes	24
Educación Física	36
Música	36"

A1.4.11. PROGRAMA DE MUSICA DE LA ESCUELA DE MAGISTERIO PRIVADA DE LA SECCION FEMENINA, ISABEL LA CATOLICA (AGA. Ca.35. G.7 n.2).

"Curso primero

Solfeo

Lección 1ª.- Pentagrama.- Notas.- Clave.- Entonación y escala musical.

Lección 2ª.- Figuras: nombre y valor. Definición y clases.

Lección 3ª.- Silencios. Su función y clases. Valor de las figuras en el compás de compasillo.

Lección 4ª.- Ritmo. Diferencia entre ritmo y compás. Ritmos más conocidos en el canto y en el baile. Diferencias prácticas con melodías y con movimientos.- El ritmo origen del sonido musical.

Lección 5ª.- Música.- Definición. Clases de música. Géneros más importantes: instrumental y religiosa.

Lección 6ª.- Solfeo.- Importancia y necesidad.- Melodía.- Formación de pequeñas melodías con tres o cinco notas.- Prácticas.- Improvisación.

Lección 7ª.- Motivo rítmico.- ECO.- Motivo y respuesta.- Acentos rítmicos.- Improvisación.

Lección 8ª.- Líneas y espacios adicionales.- Acentuación rítmica de las partes en el compás de compasillo.

Lección 9ª.- Frase rítmica: formación de pequeñas frases.- Continuación de motivos fijos y variación sobre ellos.- Escala natural: entonación.

Lección 10.- Compás de dos por cuatro.- Acento rítmico y medida.- Compás de tres por cuatro.- Acento y medida.

Lección 11.- Intervalo.- Intervalo ascendente y descendente.- Escala: ascendente y descendente.- Tono y semitono.

Lección 12.- Compás de dos por ocho y de tres por ocho.- Acento rítmico.- Valor de las figuras en estos compases.- Medida.

Lección 13.- Signos de prolongación: ligadura.- Puntillo.- Calderón.- Entonación escala natural.

Lección 14.- Compás binario.- Valor de las figuras.- Medida.

Lección 15.- Signos de repetición.- Componer incompletos.- Improvisación melódica sobre pequeñas rítmicas.

Lección 16.- *Síncopa.* - Casos de síncopa.

Lección 17.- *Notas a contratiempo.* - Nota partida.

Lección 18.- *Alteraciones.* Alteraciones accidentales.- Alteraciones propias.- Doble alteración.- Efectos: prácticas.

Lección 19.- *Movimientos del compás: los cinco movimientos principales.* - Signos de expresión: intensidad de sonidos.- Reguladores.- Ejecución de las notas: ligado y picado.- Stacatto.

Lección 20.- *Canto.* - Definición. Higiene de la voz.- Su registro.- Respiración. Vocalización.

Lección 21.- *Modulación, expresión.* - Aplicación del texto de la Música. Entonación sin acompañamiento.

Historia de la Música

Lección 1ª.- *Conocimiento de los instrumentos: la orquesta moderna.* Estudio de los distintos grupos que la forman.

Lección 2ª.- *Estudio de los instrumentos más destacados en cada grupo.*

Lección 3ª.- *Audición de cuentos musicales.* Piccolo y Saxo.- Pedro y el Lobo.- Lily y Bonita.- La laguna gris.

Lección 4ª.- *Instrumentos solistas.* Piano y guitarra y su historia.

Lección 5ª.- *Formas musicales.* - Música instrumental: suite, conciertos, sinfonía y poema sinfónico.- Música dramática; ópera, iniciación.- Oratorio. Iniciación.-

Lección 6ª.- *Música vocal.* Motetes y madrigales de la música antigua.

Prácticas

Para completar este programa, prácticas de las alumnas sobre el Cancionero Escolar editado por la Sección Femenina y sobre canciones de Corro del Maestro Eseverri.

Segundo curso

Solfeo

Lección 1ª.- *Escala en general.* - Escala diatónica.- Escala cromática.- Géneros de música: diatónico, cromático y enarmónico.

Lección 2ª.- *Intervalos.* - Clasificación de intervalos.- Tabla de intervalos.

Lección 3ª.- *Inversión de intervalos.*

Lección 4ª.- *Tonalidad.* - Escala diatónica: orden de los grados en la escala diatónica.

Lección 5ª.- *Modalidad, clases, formación de escalas mayores: con sostenidos y con bemoles.*

Lección 6ª.- *Formación de escalas menores: con sostenidos y con bemoles.*

Lección 7ª.- *Tonos relativos.* Escala alterada. Escala propia.

Lección 8ª.- *Compases de combinación triple en general.* Compás de seis por ocho. Valor de las figuras. Unidad de parte y de compás. Medida, acentuación.

Lección 9ª.- *Clave de Fa en cuarta línea.* - Prácticas en compases de combinación doble.

- Lección 10.- *Compás de nueve por ocho. Acentuación rítmica. Medida.*
 Lección 11.- *Notas de adorno. Apoyatura.- Trino.- Fermata o cadencia.- Mordentes de anticipación, de retardación ascendente, descendente, director y circular.*
 Lección 12.- *Mordentes.- Clasificación. De una nota, de dos notas, de tres notas, de cuatro notas, de cinco notas.*
 Lección 13.- *Compás de doce por ocho. Acentuación rítmica, medida.*
 Lección 14.- *Valores irregulares. Tresillos y Seisillos.*
 Lección 15.- *Dosillos y cuatrillos. Anacrusa.*

Historia de la Música

- Lección 1ª.- *La música en la Antigüedad; Grecia. La teoría musical. Modos.- La música instrumental.- El Teatro.- Importancia del Coro.- La música en Roma.*
 Lección 2ª.- *Edad media.- La música de la Iglesia Cristiana.- San Gregorio y el canto Gregoriano.*
 Lección 3ª.- *El canto profano. Trovadores, troveros y juglares. Minnesänger. Meistersinger.*
 Lección 4ª.- *La Polifonía.- Ars Antiqua.- Organum y Discantus.- Desarrollo en Francia, Inglaterra y Francia.*
 Lección 5ª.- *El Renacimiento: Ars Nova.*
 Lección 6ª.- *Italia, España. Escuela Franco-flamenca. La polifonía en Alemania: El Lied.*
 Lección 7ª.- *Clasificación del panorama musical del siglo XVI. Música religiosa. Escuelas de música religiosa. A Capella; Palestrina.- Escuela Flamenca. Orlando de Lasso.*
 Lección 8ª.- *Escuela Veneciana.- Los Gabrielli.- Escuela Alemana: la Reforma y la Música. Escuela española de polifonía religiosa. Vitoria.*
 Lección 9ª.- *Música profana. La canción y el madrigal.- La canción francesa, la canción española.- Cancioneros.- El madrigal, en Italia, en Inglaterra y en Alemania.*
 Lección 10.- *Música instrumental religiosa; el Organó. Principales organistas.*
 Lección 11.- *Música instrumental profana. El laúd.- La Vihuela.- Instrumentos de teclado; clavecín y virginal. La guitarra. La viola y el violín.*
 Lección 12.- *Danza.- Primeras formas musicales.- Suite.- Fantasía y Toccata.*
 Lección 13.- *Epoca preclásica: formas nuevas del siglo XVII: la ópera y el oratorio. La ópera en Italia; Florencia, Roma y Venecia. Monteverdi.*
 Lección 14.- *Creación de la ópera nacional francesa.- La música profana en España. Música teatral española del siglo XVII.*
 Lección 15.- *La ópera inglesa.- Henry Purcell.- Su vida y sus obras. La ópera alemana.*
 Lección 16.- *El oratorio italiano. La música religiosa en Francia, Alemania y España. Precursores de Juan Sebastián Bach.*
 Lección 17.- *La música instrumental.- Creación de la Suite de orquesta.- Nacimiento de la Sonata.- El concierto.*
 Lección 18.- *La música para clavecín.*
 Lección 19.- *Epoca de Juan Sebastián Bach.- Caracteres, biografía y obras.*
 Lección 20.- *Jorge Federico Haendel.- Biografía y obras. Los oratorios. La música instrumental. Conciertos "gross".- Conciertos para órgano y orquesta. La ópera.*

Lección 21.- La ópera italiana. Alejandro Scarlatti.

Lección 22.- EL FOLKLORE.- Manifestaciones principales del Folklore español en lo que respecta a la canción y a la danza. Los Coros y Danzas de la Sección Femenina.

Tercer curso

Solfeo

Lección 1ª.- Compases compuestos.- Compás de cinco por ocho.- Medida. Doble puntillo.

Lección 2ª.- Compás de siete por cuatro.- Compás de cinco por cuatro.

Lección 3ª.- Necesidad de la enseñanza de la Música.- Metodología de la Música en general.

Lección 4ª.- Formación de la voz.- Anatomía y Fisiología. Aparato respiratorio.- Aparato de fonación.- Aparato resonador.- Adiestramiento.- Práctica.

Lección 5ª.- Reeducción y reinstrucción.- Modos de llevarla a cabo. Defectos.- Clasificación de las voces.

Lección 6ª.- Didáctica del Solfeo.- Pentagrama y clave.- Compás.

Lección 7ª.- Conveniencia del estudio de la Música y canto en la Escuela.

Lección 8ª.- Valor social de la Música.- La Música en las costumbres del Hombre.- La Música en la Religión.- La Música en la Danza.- La Música en el Folklore.

Prácticas

Canciones de corro

Populares

Romances

Himnos

Villancicos

Gregoriano

Misas

Motetes

Antífonas

Himnos

Historia de la Música

Lección 1ª.-Caracteres generales de la Música instrumental en la primera mitad del siglo XVIII.- Música instrumental y Música religiosa.- Evolución de la Sinfonía.

Lección 2ª.- El clavecín en Italia.- Domenico Scarlatti y sus Sonatas.- La música de órgano en Francia.

Lección 3ª.- El Clasicismo: caracteres generales.- Formas: Sonata y Sinfonía.- El clavecín y el Piano.

Lección 4ª.- Haydn: su vida y su obra.- Música de Cámara.

Lección 5ª.- Mozart. Su vida y su obra. Música de cámara.- Música teatral.

Lección 6ª.- Beethoven: su vida y su obra.

Lección 7^o.- Triunfo del Romanticismo. Origen y características del espíritu romántico. El lied. Música de piano.- Música de programa y nacimiento de la orquesta moderna.

Lección 8^a.- Figuras de este momento.- Mendelssohn. Schubert. Schumann.

Lección 9^a.- Liszt. Chopin.

Lección 10.- El nacionalismo musical. Origen de esta Escuela. Los cinco de Rusia.

Lección 11.- El nacionalismo en España. La música en Norteamérica.

Lección 12.- Música contemporánea.- Las nuevas tendencias; Impresionismo, Expresionismo y Música Concreta.

Lección 13.- La técnica del politonalismo, dodecafonismo moderado, dodecafonismo puro, música serial y atonal."

A1.4.12. ESCUELAS DE MAGISTERIO. PROGRAMA DE LA ASIGNATURA DE MUSICA (Corresponde a la edición de 1957, Sevilla, Imp. San Antonio, Biblioteca Nacional de Madrid, M / 5-17, Sala de Música).

"Primer curso

Teoría

Lección Primera

Música.- Solfeo.- Notas.- Escala y octava musical.- Sonidos o notas que la forman.- Escala ascendente.- Escala descendente.

Ejercicio práctico.- Entonación repetida de la escala de DO ascendente y descendente.- Práctica sin entonar de escalas ascendentes y descendentes formadas sobre cualquier grado de la escala natural.

Lección Segunda

Pentagrama.- Líneas adicionales.- Clave.- Clave de SOL.- Signo con que se representa.- Lugar que han de ocupar las notas en el pentagrama en la clave de SOL.

Ej. Pr.- Escritura de la clave de SOL y de distintas notas colocadas en las líneas y los espacios.

Lección Tercera

Compás.- Compasillo.- Lugar en que se coloca y signo que lo representa.- Modo de marcar las partes que lo forman y su división en fuertes y débiles según la acentuación rítmica.- Línea divisoria.

Ej. Pr.- Marcar repetidamente las partes del compás cuidando la igualdad de las partes. Practicar este ejercicio con distinto ritmo, o sea, unas veces despacio, otras más ligero.

Lección cuarta

Figura.- Nombre de las más usuales y relación de sus valores entre sí.- Silencio.- Su relación con la figura.- Representación gráfica de las figuras y sus respectivos silencios.

Ej. Pr.- Escritura de distintas figuras y sus silencios respectivos.- Escritura de notas colocadas fuera del pentagrama.

Lección Quinta

Valor de las figuras en Compasillo.- Representación del Compasillo en forma de quebrado.- Su importancia como regulador de los demás compases.

Ej. Pr.- Escribir compases de Compasillo empleando las figuras: redondas, blancas y negras y sus silencios respectivos.

Lección Sexta

Intervalo.- Unísono.- Clasificación de los intervalos en : Conjuntos y Disjuntos; de 2ª, 3ª, 4ª, etc. por el número de notas que los forman; ascendentes y descendentes; melódicos y armónicos; preparados y sin preparar.

Ej. Pr.- Práctica de intervalos de 2ª y 3ª.- Escritura de intervalos ascendentes y descendentes; melódicos y armónicos. Entonación de 3ª preparadas y sin preparar.

Lección Séptima

Escala diatónica.- Situación de los tonos y semitonos en la escala de DO.- Su importancia como modelo de las demás.- Número de tonos y semitonos contenidos en la escala de DO.

Ej. Pr.- Escritura de intervalos sobre DO indicando su número y tonos y semitonos que contienen.

Lección Octava

Compás Binario.- Su representación gráfica.- Partes que lo forman.- Valor de las figuras en este compás.- Aires.- Nombre de los principales y su interpretación en castellano.

Ej. Pr.- Escribir compases de Compasillo y Binario empleando las redondas, blancas y negras y sus silencios.- Entonación de 4ª preparadas y sin preparar.

Lección Novena

Ligadura.- Su representación gráfica y su ejecución.- Puntillo.- Lugar donde se coloca y valor que se le da a la figura o silencio que lo lleve.

Ej. Pr.- Escribir compases de Compasillo empleando: blancas, negras, corcheas y sus silencios.

Lección Décima

Nota partida.- Su colocación y ejecución.- Síncopa.- Su división según el valor de las figuras con que esté representada.- Notas a contratiempo.

Ej. Pr.- Escribir compases que contengan síncopas. Muy largas y Largas.- Entonación de 5ª preparadas y sin preparar.

Lección Undécima

Alteraciones.- En qué consisten y lugar de su colocación.- Número de las alteraciones simples y objeto de cada una de ellas.- Representación gráfica.- Compás de 2 por 4.- Signo con que se indica.- Partes que comprende.- Valor de las figuras en este compás.

Ej. Pr.- Escritura de compases de 2 por 4 empleando blancas, negras y corcheas y sus silencios.- Entonación de 6ª preparadas y sin preparar.

Lección Duodécima

Calderón.- En qué consiste y cómo se representa.- Lugar de su colocación.- Compás de 3 por 4.- Representación gráfica.- Tiempos o partes que lo forman.- Valor de las figuras en dicho compás.

Ej. Pr.- Escribir compases de 3 por 4, empleando las blancas, negras, corcheas y semicorcheas y sus silencios.- Entonación de 7ª preparadas y sin preparar.- Escritura de síncopas Breves y Muy Breves.

Lección Decimotercera

Doble línea.- Su empleo en la partitura musical.- Signos de repetición.- Su representación gráfica.- Valores irregulares: tresillos y seisillos.

Ej. Pr.- Escribir compases de Compasillo, 2 por 4 y 3 por 4, empleando tresillos de corcheas y seisillos de semicorcheas.- Entonación de la 8ª. Escritura de todos los compases conocidos empleando figuras hasta la semicorchea y silencios respectivos y haciendo uso de ligaduras, puntillos, notas partidas y nota a contratiempo.

Práctica de Solfeo

Lecciones correspondientes a las materias contenidas en este Programa, Canciones escolares, regionales, religiosas o patrióticas con dificultades similares a las lecciones propias de este curso.

Segundo curso

Lección Primera

Alteraciones dobles.- En qué consiste el doble sostenido.- Objeto del doble bemol.- Representación gráfica.- Función que ejerce el becuadro en las dobles alteraciones.

Ej. Pr.- Entonación sobre DO de intervalos de 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª y 8ª.- Escribir compases de Compasillos, 2 por 4 y 3 por 4, empleando figuras hasta la semicorchea y sus silencios.

Lección Segunda

Intervalos mayores y menores, aumentados y disminuídos.- Diferencias entre unos y otros.- Distancias de que constan los intervalos de 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª y 7ª mayores y menores, aumentadas y disminuídas.

Ej. Pr.- Escritura de intervalos mayores, menores, aumentados y disminuídos sobre notas no alteradas.

Lección Tercera

Inversión de intervalos.- En qué se convierten al invertirlas, las 2ª, 4ª, 5ª, 6ª y 7ª.- Id. los intervalos mayores y menores, aumentados y disminuídos.

Ej. Pr.- Realizar intervalos mayores y menores, aumentados y disminuídos e invertirlos. Escribir compases de Compasillo, 2 por 4 y 3 por 4, empleando corcheas, semicorcheas y fusas y sus silencios.

Lección Cuarta

Tonalidad.- Aceptación de la palabra "tono" como generador de la escala.- Modalidad.- Constitución de la escala diatónica del modo mayor.

Ej. Pr.- Sobre cualquier grado no alterado de la escala natural, tomado como tónica, formar una escala mayor empleando las alteraciones necesarias para que las distancias entre sus grados, respondan al modelo de DO Mayor.

Lección Quinta

Constitución de la escala diatónica del modo menor.- Escala propia. Escala alterada.- Diferencia entre los tonos mayores y menores.- Tonos relativos.

Ej. Pr.- Entonación de escalas menores propias y alteradas.- Entonación de intervalos de 3ª y 6ª mayores y menores.- Dada un "tónica", entonación de su escala en modo mayor y en modo menor.

Lección Sexta

Alteraciones propias.- Armadura de la clave.- Orden de los sostenidos en la clave.- Orden de los bemoles.- Reglas para conocer la tonalidad.- Modo de distinguir cuando una partitura pertenece a un tono mayor o a su relativo menor.

Ej. Pr.- Sobre el método de Solfeo, o sobre algún libro de canciones, averiguar las tonalidades a que pertenecen las lecciones que se han de entonar o las canciones que se han de cantar.

Lección Séptima

Qué se entiende por establecer el tono.- Compás de 3 por 8.- Representación gráfica.- Valor de las figuras en este compás.- Doble puntillo.

Ej. Pr.- Dada la "tónica" de un tono mayor, armar la clave y desarrollar las escalas propia y alterada de su relativo menor.- Escribir compases de 3 por 8 empleando negras, corcheas, semicorcheas y fusas y sus silencios.

Lección Octava

Notas de adorno.- Apoyaturas.- Mordentes de una nota.- Diferencia entre ambas notas de adorno.- Compás de 6 por 8.- Representación gráfica.- Partes en que se divide y modo de marcarlas.- Valor de las figuras en este compás.

Ej. Pr.- Escribir compases de 6 por 8 empleando blancas, negras, corcheas y semicorcheas y sus silencios.- Ejercicios de tonalidad.

Lección Novena

Mordentes de 2 o más notas.- Su división en rector y circulares. Compás de 9 por 8.- Representación gráfica y partes en que se divide. Valor de las figuras en este compás.

Ej. Pr.- Escribir compases de 9 por 8, empleando blancas, negras, corcheas y semicorcheas y sus silencios.- Dada una "tónica", entonación de su escala en modo mayor y en modo menor.

Lección Décima

Compás de 12 por 8.- Representación gráfica. Partes que comprende. Valor de las figuras en este compás.- Expresiones que modifican los aires principales.

Ej. Pr.- Escribir compases de 12 por 8 empleando redondas, blancas, negras, corcheas, semicorcheas y sus silencios.- Ejercicios de tonalidad.

Lección Undécima

La música en la escuela: Canto escolar.- Condiciones que debe reunir el canto escolar.- Canto regional.- Canto religioso.

Lección Duodécima

Coro escolar: carácter de la enseñanza musical en la escuela primaria.- Formación del Coro escolar.- Defectos que se deben evitar en la voz de los niños.- Algunas normas para enseñar los cantos en la escuela.

Prácticas de Solfeo

Lecciones correspondientes a las materias contenidas en este Programa. Canciones escolares, regionales, religiosas o patrióticas con dificultades similares a las lecciones propias de este curso."

A1.4.13. PROGRAMA DE SERVICIO SOCIAL - ESCUELAS DE HOGAR (Tres meses)
(AGA. Ca.107.G.7 n.1. Editado en octubre de 1965 en Madrid, imprenta de Vicente Rico).

"CULTURA MUSICAL

Lección 1ª.- Elementos que integran el arte musical.- Elementos básicos tradicionales en la música: Ritmo, Melodía, armonía.

RITMO: Ejemplo musical: Historia del "Jazz" (un fragmento como aclaración rítmica).

Los Remeros del Volga (un fragmento como aclaración del ritmo del trabajo).

MELODIA: Cantos gregorianos (un fragmento).

ARMONIA: El Mesías, de HAENDEL (un fragmento).

Lección 2ª.- Artes plásticas y artes musicales.- El creador y el intérprete.- La voz humana.- Música vocal y música instrumental.

Ejemplo musical:

La voz humana: Coro de peregrinos a Santiago (un fragmento).

Música vocal: Lamento de Arianna, de Monteverdi (completo).

Música instrumental: Cuarteto, de Haydn o de Mozart (un fragmento).

Lección 3ª.- Las grandes familias instrumentales.- Instrumentos de percusión, viento madera, viento metal, etc.- La orquesta.

Ejemplo musical:

Instrumentos: Piccolo, Saxo y compañía (completo).

Orquesta: Guía de orquesta para jóvenes, de Britten.

Lección 4ª.- Desenvolvimiento de la melodía.- La música en la antigüedad y en los primitivos cristianos.

Ejemplo musical:

Evolución de la melodía: 2.000 años de música, de Curt Sachs (un fragmento adecuado).

Lección 5ª.- El canto gregoriano.

Ejemplo musical:

Canto gregoriano: Canto gregoriano de los Benedictinos, de Solesmes (un fragmento).

Lección 6ª.- Nacimiento de la polifonía vocal o polifonía primitiva.- Sus principales especies.

Ejemplo musical:

La Polifonía primitiva: 2.000 años de música, de Curt Sachs (un fragmento adecuado). Grabación de la polifónica de Pontevedra, por el Director Iglesias Vilarele (un fragmento de las obras de Martín Códax y Victoria).

Lección 7ª.- La melodía vocal con acompañamiento instrumental.- Alfonso X el Sabio. Las Cantigas.

Ejemplo musical:

La melodía vocal con acompañamiento instrumental.- Corales de la Pasión según Mateo, de J.S. Bach (un fragmento).

Lección 8ª.- La música en el pueblo.- El movimiento trovadoresco.

Ejemplo musical:

La música en el pueblo: Los madrigalistas de Radio Nacional (un fragmento adecuado).

El movimiento trovadoresco: El mismo disco (fragmento adecuado).

Lección 9ª.- Polifonía religiosa española.- La escuela vihuelística española.

Ejemplo musical:

Polifonía religiosa: Grabaciones de la polifónica de Pontevedra (un fragmento de Victoria y Morales).

La vihuela española: La guitarra. Grabaciones de Andrés Segovia, Yepes o Renata Tarragó.

Lección 10.- Concepto de la música instrumental y bosquejo histórico de la misma.- Música de Cámara.- Concepto de forma musical.

Ejemplo musical:

Música de Cámara: Cuarteto, de Mozart o de Haydn (un fragmento).

Lección 11.- El Renacimiento.- El Madrigal.- Formas contrapuntísticas clásicas.- La fuga.

Ejemplo musical:

El Madrigal: Los Madrigalistas de Radio Nacional (un madrigal completo).

La Fuga: El Clave bien temperado, de J.S. Bach (un fragmento).

Lección 12.- Formas vocales y vocales instrumentales más destacadas.- Música religiosa: El Oratorio. El Motete. La Cantata.- Música dramática.- Vocal con acompañamiento instrumental.

Ejemplo musical:

Música religiosa: Música religiosa, de Palestrina, Morales, Cabezón (un fragmento).

El Oratorio: El Mesías, de Haendel (un fragmento).

El Motete: Grabaciones de Motetes polifónicos del siglo XVI (un fragmento adecuado).

La Cantata: Cantatas, de J.S. Bach (un fragmento adecuado).

Música dramática vocal: Corales de la Pasión según San Mateo, J.S. Bach (un fragmento adecuado).

Lección 13.- Bosquejo histórico del oratorio representado hasta la ópera del siglo XVIII.- Los grandes renovadores.- Monteverdi, Gluck.

Ejemplo musical:

Monteverdi: Ariadna (un aria).

Gluck: Ifigenia en Aulide (un fragmento).

Lección 14.- La ópera y el drama lírico.- Sus grandes figuras.- La música de los modernos "ismos" desde Wagner.

Ejemplo musical:

Mozart: Las Bodas de Fígaro (cualquier aria).

Wagner: Tristán e Isolda (preludio y muerte).

Verdi: Rigoletto (cualquier aria).

Puccini: La Bohème (cualquier fragmento).

Lección 15.- El ballet y el mimodrama.- Figuras más destacadas.

Ejemplo musical:

Strawinsky: Petrouchka (un fragmento).

Tchaikowsky: Cascanueces (un fragmento).

Prokofiev: Pedro y el Lobo (un fragmento).

Lección 16.- Pequeñas y grandes formas puramente instrumentales.- La Suite.- La Sonata.- La Sinfonía.- La Obertura.- El Concierto.

Ejemplo musical:

La Suite: Suite en Re mayor, de J.S. Bach (un fragmento suficiente para su comprensión).

La Sonata: Sonatas, de Beethoven.

La Sinfonía: Sinfonías, de Beethoven, Schubert, etc. (fragmento).

El Concierto: Concierto para violín y orquesta, de Mendelssohn (un fragmento).

Concierto de Aranjuez, de J. Rodrigo (a poder ser completo).

Lección 17.- El Barroco y el Clasicismo.

Ejemplo musical:

El Barroco: El Mesías, de Haendel (Aleluya).

El Clasicismo: Sonata en la Mayor, de Mozart (un fragmento).

Lección 18.- El siglo XIX.- Su importancia y figuras más destacadas.- El Romanticismo musical.

Ejemplo musical:

Schubert: Lied (uno completo).

Schumann: Escenas de niños (cualquiera de ellas).

Brahms: Lied (cualquiera de ellos).

Mendelssohn: El sueño de una noche de verano (obertura).

Chopin: Nocturnos y valsos (cualquiera de ellos).

Lección 19.-Nacimiento de las escuelas nacionalistas.- Reseña de las más destacadas.

Ejemplo musical:

Rusa: La Kowantchina, de Moussorgsky (un fragmento).

Húngara: Rapsodia húngara, de Liszt (una de ellas).

Noruega: Danzas noruegas, de Grieg (una de ellas).

Española: Danza española, de Granados (una cualquiera).

Triana, de Albéniz (un fragmento).

Siete canciones españolas, de Falla (una de ellas).

La procesión del Rocío, de Turina.

Lección 20.- La música folklórica en España desde Pedrell hasta nuestros días.- La canción popular.

Ejemplo musical:

La canción popular: Antología del Folklore musical de España, de M. García Matos.

Lección 21.- Ideas sobre las nuevas tendencias musicales desde el impresionismo:

Politona. - Atonalismo. - Dodecafonismo. - Música Concreta. - Música electrónica. -

Música abierta. - El Jazz.

Ejemplo musical:

Impresionismo: Preludios, de Debussy (cualquiera de ellos). Bolero, de Ravel (completo).

Atonalismo y dodecafonismo: Cinco piezas para orquesta, de Schönberg (un fragmento).

Música electrónica y Música concreta: Sinfonía para un hombre solo, de P. Schaeffer (un fragmento).

Canto de los adolescentes, de Stockhausen (un fragmento)

El Jazz: Historia del Jazz (un fragmento).

Espirituales negros, por The Golden Quarter (cualquiera de ellos)."

A1.4.14. PROGRAMA DE CANCIONES. (AGA. Ca.107. G.7 nº1)

"Nota.- Deberá procurarse que las alumnas tengan todos los días práctica coral hasta terminar el curso, aprendiendo las canciones que dé tiempo del programa adjunto.

CANCIONES DE CORRO

*Las ovejuelas
Este corro es un jardín
La pastora
Milano
Mi abuelo tenía un huerto
Una tarde fresquita de mayo
Como quieres que tenga
Estaba el señor don Gato
En el balcón de palacio
El petit bailet*

CANCIONES POPULARES

*Miña hay por me casare (Galicia)
Tres hojitas madre (Asturias)
Viva León, porque tiene (León)
Me quisiste, me olvidaste (Castilla)
Marichu (Vasconia)
Una matinada fresca (Cataluña)
La barraqueta (Valencia)
Las Torras (Murcia)
Con el tripilí (Andalucía)
Vivan los aires morenos (Extremadura)
Tu pañuelo y el mío (Aragón)
Vou-ver-vou (Baleares)
Palmero sube a la palma (Canarias)*

VILLANCICOS

*Alegría, alegría (Andalucía)
Pampanitos verdes (Andalucía)
Villancicos de Santurdejo (Logroño)
En Belén tocan a fuego (Castilla)
Zumba, zúmbale al pandero (León)
El desembre congelat (Cataluña)
Esta noche es Nochebuena (Cheste-Valencia)
Agur (Navarra)
Esta noche nace el Niño (Canarias)
La noragüena (Extremadura)*

ROMANCES Y CANCIONES ANTIGUAS

Els tres tambors (Cataluña)
La infanta encantada
Las tres cautivas
El Conde Olinos
¡Ay! que non era (siglo XVI)
Tan buen ganadito (Juan del Encina)

HIMNOS Y MARCHAS

Prietas las filas
Se oyen ya los pasos
Cubre tu pecho
Juventud española
Montañas nevadas."