

# Canciones populares para niñas de la Sección Femenina de la Falange

Estudio de un cuaderno manuscrito de 1953

Consuelo ALLUÉ VILLANUEVA

Universidad Pública de Navarra/Nafarroako Unibertsitate Publikoa (UPNA/NUP)  
mconsolacion.allue@unavarra.es

**Resumen:** En este artículo, por una parte, ofrecemos la entrevista íntegra realizada a María Cruz Villanueva, recopiladora de un cuaderno manuscrito en 1953, *Canciones*, durante un campamento de verano organizado en Poblet por la Sección Femenina (y que ya forma parte del Archivo del Patrimonio Inmaterial de Navarra). Además de datos sobre la entrevistada, intentamos relacionar la información ofrecida por María Cruz Villanueva con los objetivos y prácticas de la Sección Femenina de la Falange Española en sus primeras décadas de existencia, más concretamente las vinculadas con la utilización del cancionero popular.

**Palabras clave:** cancionero; cuaderno manuscrito; Sección Femenina de la Falange Española; educación femenina.

**Laburpena:** Artikulu honetan, María Cruz Villanuevari egindako elkarrizketa osoa eskaintzen dugu. Honek 1953an *Canciones* izenburua duen koaderno eskuizkribatua egin zuen, Sección Femenina zelakoak antolatutako udako kanpaldi batean, Poblet-en (koaderno dagoeneko Nafarroako Ondare Materiagabearen Artxiboaren parte da) elkarrizketuari buruzko informazioa jasotzeaz gain, berak emandako informazioa eta Falange Española-ko Sección Femeninak lehenengo hamarkadetan bultzatzen zituen helburu eta praktikekin alderatu nahi izan ditugu, eta hauen artean, bereziki herriko kantekin loturik zirenak.

**Gako hitzak:** kantutegia; koaderno eskuizkribatua; Falange Española-ko Sección Femenina; emakumeen hezkuntza.

**Abstract:** In this article, on the one hand, we offer the complete interview with María Cruz Villanueva, collector of a manuscript notebook –*Songs*– in 1953, during a summer camp organized in Poblet by the Feminine Section (which has already been included in the Archives of the Intangible Heritage of Navarre). Besides, analysing María Cruz's life experiences at that time, we try to relate the information offered by her with the aims and practices of the Feminine Section of the Spanish Falanx in its first decades of existence, more specifically the ones linked to the use of popular song.

**Keywords:** song book; manuscript notebook; Feminine Section of the Spanish Falanx; women's education.

## 1. Introducción: un cuaderno manuscrito que recoge canciones populares y una entrevista a la recopiladora del cuaderno, puntos de partida de este artículo

María Cruz Villanueva (Marcilla, Navarra, 1941), recopiladora tanto de un total de cincuenta y siete canciones populares en un cuaderno manuscrito en 1953, durante un campamento de verano organizado por la Sección Femenina en Poblet, como de otro cuadernito de juegos (que no trataremos en este artículo), prestó ambos cuadernos al Archivo del Patrimonio Inmaterial de Navarra para que formaran parte de la colección de datos del mismo.

Para el presente artículo, además de realizar el estudio del primero de estos cuadernos, realizamos una entrevista con ella, para conocer las circunstancias en que llevó a cabo la recopilación de esas letras de canciones populares. En este artículo, por una parte, ofrecemos la entrevista íntegra, además de información sobre la entrevistada, y por otra, intentamos relacionar la información ofrecida por María Cruz Villanueva con los objetivos y prácticas de la Sección Femenina de la Falange Española en las primeras décadas de su existencia, concretamente las vinculadas con la utilización del cancionero popular.

## 2. Datos sobre la recopiladora. La historia del cuaderno *Canciones*

María Cruz Villanueva Sainz (Gurutze para los cercanos) nació en Marcilla (Navarra) el 3 de mayo de 1941. Es la segunda de cinco hermanos, el mayor de los cuales ya estudiaba en el Seminario Diocesano de Pamplona-Navarra, cuando ella se marchó al campamento de Poblet. Su padre, Luis Villanueva, pianista y director de banda de música, en aquellos años dividía su tiempo entre las tareas administrativas de la pequeña empresa-taller familiar de tejas (La Tejería) y su trabajo como organista en la parroquia del pueblo (iglesia de San Bartolomé, en Marcilla). La madre, Pilar Sainz, antes de casarse había trabajado en la pescadería y en el bar familiar del pueblo, Marcilla también. Tras el matrimonio, Pilar se dedicó al cuidado de la familia: de su marido Luis, ya mencionado, de la madre viuda de Pilar, que vivía con ellos, y de seis hijos nacidos entre 1939 y 1951, uno de los cuales murió antes de cumplir el año. Además, claro está, ayudaba en las tareas agrícolas y en la tejería, cuando era necesario.

Tanto Luis, el padre, como Pilar, la madre, eran personas formadas, sabían leer y escribir, y se preocuparon por la escolarización de todos los hijos, dos mu-

jeros y tres hombres. Las niñas concretamente, para completar estudios musicales, además de las enseñanzas regulares de primaria, acudieron a las monjas que había en el pueblo, y aprendieron con ellas, además, solfeo, canto y a tocar el piano.

### 3. Características físicas del cuaderno

El cuaderno en el que han quedado recogidas las canciones es tamaño A5, con espiral en la parte izquierda, orientación vertical, de la marca Carabela, como se puede leer en la tapa «Carabela» y «Nº 6». La tapa no es de cartón, sino más bien de cartulina, y es lo que se conoce, o conocía, como «cuaderno de líneas», compuesto por entre 45 y 50 páginas. La joven recopiladora tuvo la precaución de forrarlo con dos capas de papel de envolver, o similar, de color azul azulete, como se aprecia en la figura 1. Entre otros cuidados, gracias a esto, ha llegado en perfecto estado hasta nuestros días. Está escrito con pluma o plumín, no con bolígrafo y tinta azul, otra de las razones por las que se ha conservado tras sesenta



Figura 1. Portada interior del cuaderno con canciones populares.

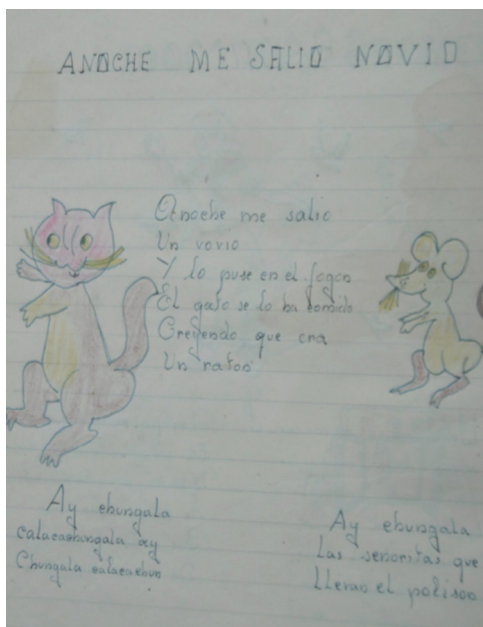


Figura 2. Una de las canciones y su ilustración.

y tres años. Ocupan casi todas las páginas del cuaderno las letras de estas canciones –véase figura 2–, un total de 57 cancioncitas populares; solo quedan al final del cuadernito algunas páginas en blanco.

#### 4. Entrevista a María Cruz Villanueva

A continuación, presentamos la transcripción íntegra de la entrevista realizada a la recopiladora. Esta tuvo lugar en el domicilio de la entrevistada, en marzo de 2016.

**Consuelo (C):** ¿Hacia qué año escribiste en el cuaderno estas canciones y poemas?

**María Cruz (MC):** Yo tenía doce años, si nació en el 41...

**C:** 1953, más o menos.

**MC:** Sí, sí, más o menos. Yo del 50 en adelante es cuando empecé a irme por el mundo.

**C:** Que ya no ibas a la escuela, ¿o sí que ibas a las monjas?

**MC:** Sí, fui a las monjas hasta los 14 años.

**C:** ¿Y dónde estabas cuando escribiste este cuaderno, estas canciones y poemas?

**MC:** En Poblet.

C: ¿En Poblet?

MC: Sí.

C: Pero Poblet es un pueblo, monasterio y pueblo.

MC: El pueblo.

C: ¿Cómo fuisteis hasta allá?

MC: En autobús.

C: ¿Ibais gente del pueblo, es decir, de Marcilla?, ¿más compañeras?

MC: Era a nivel de Navarra. Nos juntábamos en Pamplona.

C: ¿Muchas niñas?

MC: Sí.

C: ¿Y por qué organizaste así el cuaderno? ¿Os daban el cuaderno, os daban materiales?

MC: Por la mañana te levantabas y tenías que asearte, ordenar tu cama. Pasaban los mandos, pasaban revista de tu cama, de cómo ibas vestida, de cómo ibas aseada, de cómo tenías las cosas... Luego cuando estaba todo en orden se pasaba al desayuno. Después del desayuno, teníamos el horario de clases, lo que tocaba. Por las mañanas era más bien trabajos, a la tarde había salidas. Solíamos ir al monte. Por allí había muchas avellanas y solíamos subir a los árboles a coger avellanas y como no nos dejaban coger avellanas, nos las metíamos en los bombachos que llevábamos debajo de las faldas.

C: Como pololos.

MC: Como los bombachos llevaban como gomas, allí iban las avellanas haciendo ruido y cuando llegábamos a casa las dejábamos donde podíamos.

C: Luego hablamos de las avellanas. Para trabajar os daban los cuadernos y os daban plumines, ¿no?

MC: Material, sí, más bien era con boli.

C: La tinta parece tinta como de estilográfica, de pluma.

MC: Ya no me acuerdo. Serían plumas, sí.

C: En aquellos tiempos no se veían muchos bolígrafos.

MC: Serían plumas, sí. También hay dibujitos que recortábamos de las revistas, de los tebeos.

C: ¿Elegiste tú las canciones?, ¿cómo lo organizabais?

MC: No, nos las enseñaban, allá. Luego tú las tenías que adornar. Sabes que en el cuaderno tienen flores, tienen dibujos...

C: Pero las cantabais. ¿Cantabais todas?, ¿cada uno cantaba las que se sabía?

MC: Nos las enseñaba el mando, la señorita que se preocupaba de eso.

C: ¿Para qué eran, para aprender a escribir, para practicar la caligrafía...?

MC: Y para aprender a cantar.

C: ¿Para aprender a cantar?

MC: ¡También, claro!

C: O sea, que eran como clases de música.

MC: Sí, teníamos canto.

C: En esas clases de música cantabais esas canciones y luego las recogíais escritas.

MC: Luego había que escribirlas, para que no se te olvidaran.

C: Las cantabais para recordar. Luego las teníais que escribir. Las escribías, os dejaban un rato y las anotabais. Pero no os la dictaban.

MC: No.

C: O sea, que no eran las que tú elegías, sino las que cantabais habitualmente. ¿Todas las niñas recogían las mismas?

MC: Las que nos iban enseñando. Cada día teníamos una o dos, no sé. Estuvimos un mes. Un mes daba para mucho.

C: Alguien había elegido esas canciones, las llevaba al aula donde estabais las niñas y las cantabais. ¿Las cantabais como si fueran para clases de música, todas a la vez? ¿Todas las niñas, en coro?

MC: Sí, las niñas, sí.

C: ¿Con instrumentos o sin instrumentos?

MC: Sin. A pelo.

C: Canto blanco. Las sabíais de memoria, o más o menos las aprendíais de memoria, pero muchas de esas canciones tú te las sabías de antes.

MC: No creo.

C: ¿De cantar en Marcilla y así?

MC: No.

C: Y luego os pedían que las recogierais en el cuaderno para hacer caligrafía, para...

MC: Nos ponían nota también. Nota de limpieza, de intuición, de cómo lo adornabas, cómo lo escribías. Ahí estaba todo.

C: Se tenían que memorizar y así las guardabais mejor. Luego las llevabais al pueblo. Se supone que querían que siguierais cantando.

MC: Sí y enseñarlas a otras niñas.

C: ¿Dabais clase las que erais mayores a las más pequeñas en Poblet?

MC: No.

C: Hay algunas en catalán, algunas en euskera...

MC: No.

C: Sí, sí. Alguna está en catalán, alguna en gallego.

MC: Sí, en gallego, sí.

C: ¿Sabes por qué? ¿Por qué querían que hicieseis en todos los idiomas de España?

MC: Me imagino que porque la música del cancionero es popular en todos los idiomas, ¿no?

C: ¿Por qué has guardado tantos años estos cuadernitos?

MC: Porque me gusta guardar las cosas.

C: Pero otras cosas no las has guardado tantos años.

MC: Pero esto es una joya.

C: ¿Por qué?

MC: ¿Que por qué es una joya? Esto no lo haría ahora. Primero porque ahora no sé tanta canción, después porque ya no estamos en estas cosas... Esto es digno de guardarlo.

C: ¿Te parece importante?

MC: Sí, claro.

C: Sí cuando viniste de Poblet tenías 12 años, imagínate tú que para cuando se guarde en casa... Los tebeos se quemaron... O sea, muchísimas cosas que había por Marcilla desaparecieron y esto ha sobrevivido...

MC: Sí y yo lo quería guardar.

C: Porque te parece importante. ¿Pensabas usarlo para algo o solo porque tienen valor...?

MC: Solo para guardarlo. Las cosas que yo hacía de niña.

C: Como música, las cancioncitas en sí también...

MC: Sí, como todo, como trabajo de lo que pude hacer y como recuerdo de lo que hacía. Es emotivo ahora recordar aquellas cosas. Ahora las recuerdo y parece que lo estás viviendo.

C: Todo aquello que vivisteis en aquellos sitios.

MC: Los cánticos, las salidas, los teatros. Una tarde tocaba teatro y en grupo lo discurríamos y hacíamos un teatro, de un cuento, de lo que fuera hacíamos teatro.

C: ¿Las chicas?

MC: Sí, claro.

C: ¿Y luego lo representabais?

MC: Sí, cada día le tocaba a un grupo el hacer algo.

C: ¿Hacíais como fuegos de campamento?

MC: Sí. Los demás veían. Cada día por la tarde tocaba a un grupo hacer algo.

C: Los cuadernitos tienen un montón de años y piensa que primero estuvieron en Marcilla... Se quedaron en Marcilla cuando te fuiste a Suiza, ¿no? Luego, cuando ya vinisteis a esta casa [en otra localidad] los traeríais con las cosas. ¡Ya han hecho viaje!

MC: Se quedaron en Marcilla en mi habitación, claro, guardado todo en mi armario. Luego me los traje para aquí.

C: Es casi un milagro, porque otras cosas... Yo tengo alguna bolsa que cosiste a mano y algunos trabajos...

MC: Labores.

C: Sí. Pero otras cosas han desaparecido. O sea, que realmente es importante.

MC: Lo que quieres guardar lo guardas.

C: [...] Bien, ¿cómo organizabas los versos?, ¿te acuerdas de por qué las escribiste así?

MC: La canción era así.

C: En el otro cuadernito...

MC: Vienen los juegos.

C: Y allí está todo seguido y en el de canciones, que es el otro, versos porque la canción era así. Tú respetabas los versos...

[Está cantando o recitando.]

MC: Yo lo escribía como a mí me parecía que debía escribirlo. Mira, también dibujaba bien. Lo dibujaba mirando a algo. Yo nunca he dibujado así, de cabeza.

C: Pero lo que haces ahora de barro también está muy bien.

MC: Siempre me daba por hacer flores.

C: Está claro que tú sabías que eso era como poesía, que había que escribirlos según como iba siendo la canción, lo que rimaba y todo eso.

MC: Sí, claro, me gustaba hacer bonito el cuaderno. «A los árboles altos», mira cómo dibujé una chica como pensativa... y un árbol.

C: Ves que era como pluma, esa tinta. ¿Teníais tintero con aquellos plumines?

MC: Sí.

C: ¿Y os daban pegamento y todas esas cosas o hacíais vosotras algo?

MC: No, creo que había una especie de biblioteca y allá había lapiceros, gomas y material.

C: Así que era habitual en las clases cantar. ¿Lo hacíais a menudo? Estas cancioncitas, quiero decir.

MC: El día que tocaba.

C: El día que tocaba, sí. ¿Con las profesoras, con las maestras, en las aulas?

MC: Sí, todos los días que tocaba.

C: La maestra que teníais, ¿era la misma para todo o había diferentes?

MC: No, no, cada una tenía su especialidad...

C: Porque tendría que saber cantar la maestra que os dirigía.

MC: Claro, claro.

C: ¿Y los chicos también iban de campamentos?

MC: Mis hermanos no fueron...

C: Porque fueron al seminario. Ya era bastante campamento. Por saber si cantaban también en las escuelas de chicos.

MC: Yo creo que sí, que hacían también campamentos.

C: ¿Y cantaban o no?

MC: Me imagino que sí, que sería como las chicas.

C: Vosotras también cosíais y hacíais cosas de ese tipo, ¿no?

MC: Coser, en el campamento, no.

C: En este no.

MC: No. Lo de costura no.



C: ¿Las demás chicas también se aprendían las canciones de memoria? ¿O a algunas les costaba más?

MC: No lo sé. Yo sí sé que yo sí que lo hacía.

C: Quiero decir que todas no tendrían tanta capacidad de retener. Algunas tendrían mejor memoria y otras no.

MC: Por supuesto. Y unas eran más buenas en algo, otras... Cada una despuntaba en una cosa.

C: ¿Y os ayudabais entre vosotras o no?

MC: Si te pedían ayuda sí, claro.

C: Para, por ejemplo, déjame que te copie, que yo no me acuerdo.

MC: No.

C: No, eso no, eso no hacíais nunca.

MC: No. Porque había siempre una señorita que vigilaba.

C: O sea, que en los ratos que hacíais las tareas también os estaban mirando un poco.

MC: Aquí hay una así, «Ator, ator».

C: Eso te decía, que había alguna en euskera y alguna...

MC: [Tararea].

C: Eso cantabas también.

MC: Eso seguro que lo copiaríamos, si no, cómo lo voy a escribir yo.

C: Pues como sonaba, simplemente como sonaba. En Marcilla, por ejemplo, cuando eran fiestas en casa y cuando os juntabais todos, también cantabais, ¿no? Era normal cantar.

MC: Sí.

C: ¿Todo tipo de canciones?

MC: Sí. Lo que se terciaba.

C: La mamá Pilar [abuela Pilar] os cantaba a vosotras de pequeñas.

MC: Sí, algunas canciones.

C: ¿Canciones de cuna?

MC: Sí.

C: ¿Y tú les cantabas a tus hermanos canciones de cuna?

MC: ¿A mis hermanos?

C: Cuando los cuidabas...

MC: A mis hermanos yo no me acuerdo. Darles la mano para que se durmieran sí y contarles cuentos y eso, sí. Cantar, no, nunca.

C: En las fiestas y en las romerías sí que se cantaba ¿no? ¿Cuándo ibais al cole cantabais?

MC: Sí.

C: Era más normal que ahora lo de cantar. Haciendo los trabajos...

MC: Sí. Bueno, a lo mejor es que de joven siempre cantas.

C: Bueno, si no sabes las canciones de memoria no es fácil cantar.

MC: Yo siempre cantaba.

C: Y, por ejemplo, cuando ibais a La Tejería o a trabajar en alguna cosa, lo de cantar ¿era normal?

MC: Sí.

C: ¿Y haciendo las tareas del hogar, limpiando, cosiendo?

MC: Sí, sí, sí.

C: Cuando ya vivíamos aquí, tú bordabas con la radio puesta.

MC: Sí.

C: ¿Te acuerdas de más cosas que te parezcan importantes?

MC: ¿De lo que hice yo de...?

C: Relacionado con esto, con lo que sea.

MC: Bueno, importante para mí fue salir de casa, convivir con niñas, obedecer siempre a lo que te mandaban, porque, si no, te dejaban sin postre o te dejaban sin salir a la salida del monte, que la salida nos gustaba a todos, las excursiones... Si no te portabas bien o no ibas aseada había castigos de esa clase: dejarte sin salir, dejarte sin postre... No sé, siempre se aprendía algo. Y lo que era bonito... a mí me gustaba mucho los teatros de la noche, lo que era todo discurrido de nuestra cabeza. «¿Te parece que hagamos esto, lo otro?» Cada una decía lo que le parecía que el grupo podía hacerlo bien. Nos lo pasábamos bien, nos divertíamos y divertíamos a la gente.

C: Y os ibais unos días de casa.

MC: Nos íbamos un mes de casa, que estaban deseando que nos fuéramos.

C: Pero tú ayudabas mucho, ¿no? En casa.

MC: Estaban deseando que nos fuéramos porque era una boca menos que alimentar. En aquellos tiempos se valoraba bastante.

C: ¿Te acuerdas de qué época del año era? ¿Verano?

MC: Siempre era verano.

C: Porque, si no, teníais que ir al cole.

MC: Siempre era julio, julio o agosto. Siempre era verano.

## 5. Cuaderno de canciones: sobrevive al paso del tiempo, viajes y mudanzas

Resulta muy curioso que este cuaderno se haya conservado intacto, incluidos los adornos añadidos, que recortaban de revistas y tebeos proporcionados por la organización, como explica la recopiladora en la entrevista y como puede apreciarse en la figura 3.

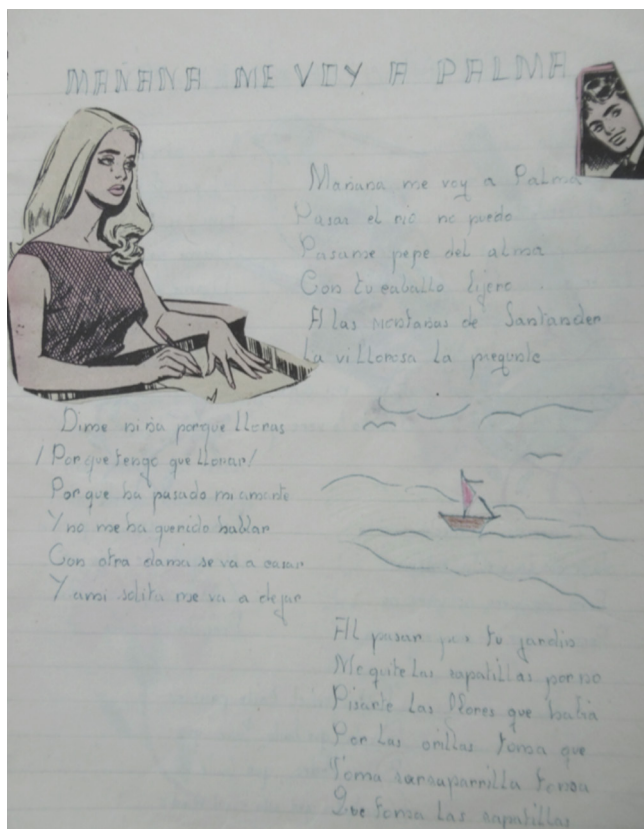


Figura 3. Otra de las canciones y sus adornos contextualizadores.

El cuadernito ha sobrevivido a varios traslados, desde la casa de sus padres, en Marcilla, por la que transitaron hijos y nietos, pasando por prolongadas ausencias de Mari Cruz, incluida una larga estancia de nuestra autora, ya casada, en Suiza, en las que sus pertenencias quedaron bajo la responsabilidad de sus padres en el pueblo, hasta su traslado al domicilio definitivo en otra localidad navarra.

Mari Cruz explica en la entrevista que considera el cuadernito:

una joya. ¿Qué por qué es una joya? Esto no lo haría ahora. Primero porque ahora no sé tanta canción, después porque ya no estamos en estas cosas... Esto es digno de guardarlo. [...] y yo lo quería guardar. Solo para guardarlo. Las cosas que yo hacía de niña. Sí, como todo, como trabajo de lo que pude hacer y como recuerdo de lo que hacía. Es emotivo ahora recordar aquellas cosas. Ahora las recuerdo y parece que lo estás viviendo.

Es importante este comentario desde diversas perspectivas. En primer lugar, porque supone la constatación de que, así como existen lugares de memoria en el patrimonio cultural de los grupos y comunidades, existen también unos objetos singulares de memoria que se vinculan afectivamente con las personas (dimensión material que se hace inmaterial o viceversa). Estos soportes externos de la memoria, lugares como Poblet y objetos como los cuadernillos, son para Mari Cruz, una extensión de sí misma, de su *mente corporeizada* (Asiáin y Aznárez, 2012; Asiáin, 2013). Esta estrecha relación entre identidad y memoria (Rojas, 2011) construye su relato autobiográfico «en marcha» (Damasio, 2010): «ahora» frente a «las cosas que yo hacía de niña», en la entrevista. En este sentido, Mari Cruz no sucumbe a la ilusión de constancia que suele producir la identidad (Bourdieu, 2000): es otra persona («Primero porque ahora no sé tanta canción, después porque ya no estamos en estas cosas»). Las reflexiones que podemos realizar a partir de estas palabras de Mari Cruz son muy seductoras.

En el plano discursivo, en la narrativa de la identidad, sabemos que lo único estable es la presencia del *yo* (de Fina, Schiffrin y Bamberg, 2006) y que se establece un pacto autobiográfico entre emisor y receptor (Lejeune, 2015). Como género, la narración autobiográfica siempre es, en términos de autenticidad, un «género imposible», que produce un efecto de realidad (De Man, 1990), pero que siempre está sujeto a distintos grados de ficcionalidad (Sánchez Zapatero, 2010). El presente perpetuo en el que se mueve la memoria matiza el pasado («Esto no lo haría ahora»), selecciona los recuerdos, los idealiza («Es emotivo ahora recordar aquellas cosas»), y los reelabora incluso, con el objetivo último de presentar relato consistente de la identidad individual («Ahora las recuerdo y parece que lo estás viviendo»). El discurso autobiográfico utiliza diversos soportes y formas («espacio autobiográfico» es el concepto que utiliza Catelli, 1991 y 2007). En el caso de Mari Cruz, su expresión oral, entrevista, interactúa en ese «espacio autobiográfico» con fuentes escritas como los cuadernos de canciones y de juegos, lo que nos hace concluir que la expresión íntima puede utilizar una pluralidad de medios (Cardona y Bixio, 1994).

Esta subjetividad del discurso autobiográfico, lejos de ser un demérito, es una oportunidad, el punto de partida para la comprensión de la sociedad en la que vive y ha vivido la testigo, en este caso Mari Cruz. Metodológicamente, esta entrevista de historia de vida nos informa sobre el contexto sociohistórico, sobre los campamentos organizados por la Sección Femenina en el Franquismo. En la entrevista, centrada en sus recuerdos sobre el de Poblet, Mari Cruz recuerda cómo estos campamentos, educación informal, completaban la educación formal que recibían con las monjas, en pos de un modelo prototípico de mujer «nacional-católica», según los dictados de la Falange; nos informa de la organización de la Sección

Femenina (instrucción, disciplina, especialización de funciones de las monitoras o «mandos»...); de sus técnicas (marchas, cantos, juegos, teatro...); del proselitismo que tenían que hacer las niñas en sus localidades, etc. Y lo hace desde el valor humano, con pequeñas subversiones infantiles ante el dirigismo político (la anécdota de las avellanas en los bombachos) y revisiones actuales («... ya no estamos en estas cosas...»); y con recuerdos positivos como la creatividad y mayor libertad de las dramatizaciones y el teatro por grupos, frente al control omnímodo y opresivo, que la sociedad franquista ejercía sobre la mujer. Este testimonio, por tanto, tiene un gran valor para el historiador oral (Thompson, 2004). Más allá del valor humano de su entrevista, Mari Cruz es un testigo representativo para la reconstrucción histórica, para buscar la intersubjetividad de la memoria compartida. Convertir su testimonio en discurso histórico, por tanto, requerirá contrastarlo con otras fuentes, como se hace en la segunda parte de este artículo.

Por último, la entrevista a Mari Cruz es muy interesante desde el punto de vista del Patrimonio Cultural Inmaterial. Toda la normativa internacional (Unesco, 2003) y nacional (Plan Nacional, 2011) alerta sobre algunos peligros que detectamos en este caso. El primero de ellos es el intento de apropiación de la tradición (Plan Nacional, 2011), toda vez que el poder utiliza el PCI, la tradición oral, para propagar su ideología. Esta intervención deslegitimada se basa en una cuidada purga de contenidos no coincidentes con sus fines: por ejemplo, como veremos a continuación, se dejan fuera las canciones tradicionales de protesta, anticlericales, erótico-pornográficas, burlescas, etc., También es muy interesante comprobar cómo la entrevistada contrasta el acervo propio (habla de canciones de trabajo en el campo) y el nuevo que recibieron. Lo duro es que este «hibridismo cultural» (García Canclini, 1989) no fue espontáneo o fruto de la evolución, sino dirigido y premeditado. Pero no todo fueron sombras. Entre los aspectos positivos, a Mari Cruz le transmitieron acertadamente el aprecio por esta tarea de memorización, recopilación y transmisión.

## 6. Características de las canciones reunidas en el cuaderno

### *Canciones*

Como hemos señalado, se trata de un total de cincuenta y seis canciones. Se identifican por el título que la recopiladora les adjudicó, que puede variar con respecto al título empleado en otras recopilaciones para la misma canción. La posible diferencia se debe, probablemente, a variaciones geográficas en algunos casos y, en otros, a la improvisación de la recopiladora, por la necesidad de poner un título. Las canciones que se recogen, por orden de aparición en el cuaderno de María Cruz, son las siguientes:

«Sierra de Mariola» (Valencia); «Todo lo chiquitito»; «La Macarenita»; «En el lavadero»; «Tú pañuelo y el mío»; «Cantaba un rano» (Valencia); «Aunque me des 20 duros»; «A los árboles»; «Por la calle abajito»; «Con el moño tieso»; «A la una a las dos»; «Calle del Carmen»; «Gerineldo»; «Anoche me salió novio»; «Mañana me voy a Palma»; «Estaba la pájara pinta»; «Jardinerito que entraste»; «Tiene mi morena»; «La calle ancha»; «Quién dirá que la carbonerita»; «Día de fiesta en Madrid»; «Canción de ronda» (Toledo); «No se va la paloma»; «Qué poca vergonza»; «Canción de boda» (Segovia); «Las espadas de un cadete»; «En las calles de Reinosa»; «Tres morillas»; «No hay carretera»; «Castilla»; «Chalaneri»; «Fui al Cristo»; «Maragata popular»; «Aquel pino»; «Un gato grande»; «La mosca»; «Ator, ator»; «Una noite» (Galicia); «Canción de cuna»; «Marichu»; «Las ovejuelas»; «Madre»; «Marcha»; «Canción mexicana»; «La del pañuelo rojo»; «Mi Navarra»; «En el monte Gorbea»; «Agua menudita»; «El sereno»; «Mi amante cuando se fue»; «Canciones»; «Canciones de corro»; «Mi jardinera»; «Que turururu»; «Anda diciendo tu madre»; «Marcha».

María Cruz Villanueva realizó esta recopilación cuando tenía doce años, según sus palabras. Entraba en la categoría o grupo de «Flechas», es decir, el grupo de entre diez y trece años. En cada grupo, según la edad y según el sexo (campamentos femeninos o masculinos), tanto las actividades como las canciones eran diferentes.

Puesto que las canciones eran para ser aprendidas de memoria y después fijadas por escrito por cada una de las muchachas, sin otro apoyo que la propia memoria, se deben elegir canciones breves o no muy largas, de argumentos sencillos, con estribillo o repetición de versos, para ser más fácilmente recordadas. La más breve de las canciones recogidas tiene, en total, cuatro versos y es la que cierra el cuaderno (titulada «Marcha», «Con aire triunfador / desfilan tres tambores / Al paso el pequeñín / lleva un ramo de flores / ran ran»). La más larga, veintiséis, con repetición de versos, en este caso, «Tiene mi morena». Esta forma de transmisión requiere un comentario, porque alude a un proceso de «refolclorización», estudiado y dirigido, que en las clasificaciones de Ong (2000) y Zumthor (1989) se denominaría oralidad secundaria. Se caracteriza por el hecho de que la fijación escrita precede a la oralización. Como se comentará más adelante, la fuente escrita de estas canciones fue el *Cancionero de la Sección Femenina del Frente de Juventudes de F.E.T. y de las J.O.N.S.* de 1943, en el que aparece la mayoría de este repertorio. Aunque Mari Cruz utilizara la escritura para recordarlas, el objetivo era sabérselas de memoria e interpretarlas, como si formaran parte de la transmisión generacional oral que caracteriza a la literatura de tradición oral. Con el objetivo, como nos ha expresado en la entrevista, de enseñárselas a otras niñas, en una transmisión horizontal que ahora sabemos que fue bastante efectiva. Algunas de estas com-

posiciones se han recopilado con muy pocas variantes en zonas tan alejadas como Navarra<sup>1</sup> y Huelva (García Gallardo y Arredondo, 1999), por ejemplo.

La procedencia de estas canciones era, efectivamente, tradicional: cancioneros y romanceros peninsulares. Así, bastantes de estas canciones están recogidas en los *Cantos populares españoles*<sup>2</sup> de Francisco Rodríguez Marín de finales del siglo XIX. O romances tan difundidos como el de «Gerineldo» formaban parte de *Flor nueva de romances viejos* de Ramón Menéndez Pidal, de 1928. Además del castellano, destaca también la presencia simbólica, como se comentará más tarde, a raíz de una cita de Pilar Primo de Rivera, de dos canciones en otras lenguas peninsulares: *Ator, ator*, en euskera, y *Que poca vergonza*, en gallego. En efecto, muchas recopilaciones cancioneriles en ambas lenguas y en otras eran anteriores a esa fecha de 1943 o muy cercanas<sup>3</sup>.

Por lo tanto, esta «reintroducción» o «usurpación» de la tradición por el aparato del régimen no era ingenua. La selección de los cantos pretendía ser coherente con el discurso hegemónico, único, del poder<sup>4</sup>. La transmisión, como nos ha descrito Mari Cruz, carecía de cualquier momento de reflexión crítica: se memorizaba, se escribía y decoraba, y se transmitía a otras niñas. Esta apropiación acrítica de la cultura (Fontal, 2003) perpetuaba un modelo social basado en la jerarquía y la disciplina cuasi-marciales, himnos y marchas, y profundamente desigual para la mujer. Detrás de esta selección parece estar el ideal de mujer falangista o nacional-católica; los supuestos valores o excelsitud ética que tenía que tener una niña, una mujer, y el rol social pasivo, sumiso y patriarcal que debía jugar en esa sociedad. Será pertinente, por consiguiente, hacer una valoración del repertorio desde un enfoque de género, enfoque que ya se ha utilizado en el análisis de las

---

1. Vid. el Centro de Documentación del Archivo del Patrimonio Inmaterial de Navarra / Nafarroako ondare materiagabearen Artxiboa, disponible en [www.navarchivo.com](http://www.navarchivo.com).

2. *Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín*, Sevilla, Francisco Álvarez y Ca, 1882-1883.

3. En euskera, es una canción conocidísima que recogen los principales cancioneros: en 1911, el del Aita Donostia, editado por Jorge de Riezu (1994) o entre 1918 y 1922 el *Cancionero popular vasco* (1922) de Resurrección María de Azkue. La canción gallega podría provenir de los cancioneros recopilados a finales del XIX, como *Cantos populares gallegos* de Teófilo Braga, por ejemplo; o de principios del siglo XX, a partir de las recopilaciones de Fermín Bouza Brey, de Armando Cotarelo, de Luis M<sup>a</sup> Fernández Espinosa. De cualquier forma, está presente en una obra de 1942, en el *Cancionero Musical de Galicia* de Casto Sampedro y Folgar. Hay que tener en cuenta que esta es una época de numerosos trabajos de recopilación, por parte de los principales folcloristas españoles.

4. El análisis crítico del discurso de Van Dijk es un buen punto de partida para realizar una investigación más profunda con enfoque de género. En esta línea, véase para este repertorio, Mónica García Fernández (2012).

canciones populares y tradicionales en general (Berrocal y Gutiérrez Pérez, 2002; González Canalejo, 2005; Fernández Poncela, 2006, entre otros).

En el repertorio que nos presenta el cuadernillo, siguiendo la clasificación de Crivillé i Bargalló (1983), que distingue canciones en las que el niño es receptor y canciones en las que es intérprete o protagonista, observamos que hay una *Canción de cuna*, del primer tipo, pero que todas las demás son del segundo, lo cual es más adecuado para la edad de las niñas (de 10 a 13 años). Si repasamos la relación entre canciones y el ciclo de la vida, frente a lo que podría pensarse, no es un repertorio únicamente infantil, sino que incluye, por ejemplo, además de la canción de cuna o nana, una canción de ronda y galanteo toledana, una canción de boda (o epitalamio) segoviana, una canción de exaltación a la madre... que trazan la hoja de ruta de una niña en esa sociedad.

Respecto a las canciones tradicionales infantiles de esta edad, son típicos los juegos infantiles-juveniles, canciones de columpio, de corro, de comba, eliminativas, las canciones petitorias asociadas al ciclo festivo anual y los bailes-juegos infantiles (Crivillé i Bargalló, 1983). Por la entrevista, sabemos que las niñas y las monitoras, «mandos» en palabras de Mari Cruz, distinguían las canciones, los juegos y las danzas; y que Mari Cruz hizo dos cuadernos: el de canciones que nos ocupa y otro de juegos, muchos de ellos cantados también. Podemos decir que, en este cuadernillo, registró algunas canciones interpretadas sin juego y canciones-juego sin objetos, como las canciones de corro y rueda, o las de jugar en hileras (*Canciones de corro, Quién dirá que la carbonerita...*). Estas canciones de corro y rueda están especialmente seleccionadas. Sabemos, como muestra Garrido (2010), que algunas de ellas son la expresión de la voz femenina y contienen matices «subversivos». En esta selección no es así.

Del ciclo festivo anual, desaparecen todas las canciones tradicionales asociables a lo pagano, especialmente las de carnaval, marzas, del mes de mayo, y solamente aparecen algunas festivas locales *Día de fiesta en Madrid*.

Muy interesante es, por último, revisar el repertorio a partir de su funcionalidad. En el mismo, y frente a lo que ocurre en la tradición oral, no aparecen canciones báquicas ni pornográficas, omisión que entra dentro de lo comprensible por la edad de las niñas y por la búsqueda de ese ideal de mujer del que venimos hablando. Por supuesto, ha desaparecido todo atisbo de protesta, incluso en las canciones de corro. El repertorio incluye varias canciones religiosas católicas, en detrimento de otras más rituales y paganas como canciones de la noche de San Juan, por ejemplo. Pero también sorprende que no haya canciones de trabajo.

En definitiva, como se comprueba en la bibliografía consultada, y como se especificó en la época por parte de los responsables de la Sección Femenina, hay una serie de obras y temas para las muchachas. Se puede comprobar que se



incluyen poco los temas bélicos, unas pocas marchas muy moderadas, en cuanto a su carácter belicoso o militar, como *Las espadas de un cadete*, frente a la tradición oral, generalmente más belicista (Ruiz, 2013) y violenta (Fernández Poncela, 2010). Asimismo, las canciones de tema amoroso son muy discretas y poco explícitas. Se insiste en el encanto de lo pequeño, de la discreción, en la idea de que el estado ideal es el matrimonio, y en la religiosidad.

### *Todo lo chiquitito*

Todo lo chiquitito  
 Me hace a mí gracia  
 Hasta los pucheritos  
 De media cuarta  
 A la nanita nana  
 nanita ea  
 A la nanita nana  
 Dormido queda

### *Con el moño tieso*

Con el moño tieso  
 Y el pelo estirado  
 Solo falta el moño  
 Para el noviciado

Casadita si eso si  
 Para monja no eso no  
 Malo de mi padre  
 Que no me hace caso  
 Con el barberito  
 Que quería yo

Si me pongo lazos  
 De color de rosa  
 Dice la abadesa  
 Que soy orgullosa

Subo a la cocina  
 Pongo el chocolate  
 Dice la abadesa  
 Quitate delante<sup>5</sup>

[...]

---

5. *Sic*: se constata la ausencia de comas, puntos o tildes en todas las canciones. Sin embargo, las estrofas y el estribillo sí aparecen bien diferenciados.

En el aspecto formal, en treinta canciones, la mayor parte del repertorio, la rima es asonante, y en las diecisiete restantes, consonante. En diecisiete de ellas, que oscilan entre los ocho y los dieciocho versos, no hay repeticiones; en treinta, sí y la extensión de estas va de los cuatro a los veinticuatro versos. La estrofa más frecuente es el romance, al menos veinticinco de las composiciones son algún tipo de romance.

Al margen quedan siete obritas, el paso del tiempo y efecto del pegamento que se usó para pegar los adornos y otras causas impide leer lo que pone.

## 7. Cancioneros y campamentos organizados por la Sección Femenina. Su relación con el cuaderno *Canciones*

El propósito fundamental de la entrevista realizada a María Cruz Villanueva era esclarecer cuándo, por qué, qué prácticas o qué costumbres, de qué vivencias y de qué usos surgía la recopilación de una serie de canciones populares en el cuaderno de que tratamos. No obstante, desde un punto de vista menos personal y más general, de esta entrevista se desprende con claridad cuáles fueron los objetivos principales de los campamentos organizados por la Sección Femenina. A pesar de que fuesen menos rígidos y menos belicistas que los masculinos, se confirma la organización semi-militar de los campamentos femeninos también. Mari Cruz especifica que a las monitoras las llamaban «los mandos», aunque se tratase de mujeres, y que hacían referencia a ellas de esa manera. Usa la expresión militar «pasar revista» a la cama y a las muchachas. También hace mención a la higiene e insiste en la importancia que se concede a la limpieza y al orden. Y a que no debían salirse de lo establecido para cada momento, ilustrado en su referencia a las avellanas y a algo que no les estaba permitido: subir a los árboles a cogerlas.

Por la mañana te levantabas y tenías que asearte, ordenar tu cama. Pasaban los mandos, pasaban revista de tu cama, de cómo ibas vestida, de cómo ibas aseada, de cómo tenías las cosas... Luego, cuando estaba todo en orden se pasaba al desayuno. Después del desayuno teníamos el horario de clases, lo que tocaba. Por las mañanas era más bien trabajos, a la tarde había salidas. Solíamos ir al monte. Por allí había muchas avellanas y solíamos subir a los árboles a coger avellanas y como no nos dejaban coger avellanas, nos las metíamos en los bombachos que llevábamos debajo de las faldas. (Entrevista)

El campamento estaba organizado de manera que se les enseñaban las canciones populares elegidas por las responsables de la Sección Femenina, para educar a las niñas y jovencitas, siguiendo los ideales de Falange Española.

Según las edades, elegían para las Flechas las más sencillas, las más fáciles de memorizar, y para las mayores otras más complejas<sup>6</sup>. En este caso, María Cruz pertenecía al grupo de Flechas, muchachitas de entre diez y trece años. Recuerda María Cruz: «Nos las enseñaba el mando, la señorita que se preocupaba de eso».

Como explica García Fernández (2012: 137):

Una de las iniciativas más populares y anunciadas destinadas a las juventudes durante el Franquismo fueron los campamentos y albergues de verano. En ellos se trataba de construir una sociedad ideal y armónica a pequeña escala, sin clases ni nacionalismos periféricos y en la que funcionaran perfectamente los roles de género impuestos por el Estado franquista. [...] las actividades dirigidas a las niñas y jóvenes en estos campamentos, que estaban especialmente concebidos para orientarlas hacia su destino social: la maternidad y el cuidado del hogar.

Desde 1945, las niñas habían pasado a depender exclusivamente de la Sección Femenina, sin necesidad de supervisión o visto bueno de las Organizaciones Juveniles o del Frente de Juventudes de Falange<sup>7</sup>. Es para las dirigentes de la Sección Femenina un logro que ya reclamaban desde años atrás. Los objetivos de los campamentos masculinos y femeninos eran muy diferentes. Así lo muestran las palabras de las responsables de la Sección Femenina en el texto «El campamento femenino, continuador del hogar» publicado el 24 de junio de 1942 en *La Nueva España*:

¿Campamentos femeninos? ¿Qué hacen las mujeres en el campo-campamento? Pues, amigos, muchas cosas. Primero, y aunque parezca contradictorio, las futuras mujeres de la Falange hacen en el campo, ante todo, hogar.

---

6. Las llamadas Margaritas eran el grupo de entre siete y nueve años; las Flechas de diez a trece, y las Flechas azules de catorce a diecisiete.

7. Florentino Sanz Fernández concreta sobre la reestructuración de la Sección Femenina (2000, p. 337): «Por el decreto de la Jefatura del Estado, de 28 de diciembre de 1939, Franco reestructura la Sección Femenina. En el artículo 3 adscribe el Servicio Social de la Mujer a la Sección Femenina y en el 2, le encarga las siguientes funciones: La movilización, encuadramiento y formación de las afiliadas pertenecientes a la Sección Femenina de FET y de las JONS. La formación política y educación profesional de las mujeres encuadradas en las restantes secciones del Movimiento. La preparación específica para los distintos servicios se hará bajo la disciplina de la SF y con la intervención de éstos. La disciplina en la formación para el Hogar de las Mujeres pertenecientes a los centros de educación, de trabajo, etc., dependientes del Estado, la lleva a cabo, igualmente, la Sección Femenina, de acuerdo con los respectivos ministerios».

En palabras de una investigadora actual (García Fernández, 2012: 139) parece diferente:

[...] el término «campamento» no debía llevar a engaños, pues las ocupaciones femeninas no eran una réplica exacta de las de los muchachos: mientras que los futuros soldados y trabajadores españoles se involucraban en ejercicios de inspiración militar, ellas, destinadas a convertirse en madres y amas de casa, recibían una educación especialmente concebida para su posterior reclusión en el hogar y su ineludible responsabilidad maternal. En definitiva, la dicotomía exterior/ interior se mantenía incluso «al aire libre».

Al margen de otros objetivos de la Sección Femenina, y de que sin perder ocasión se les recordaba a las mujeres que los hombres eran más inteligentes, entre otras cosas, ni siquiera los detractores del régimen pueden negar que trabajaron para la educación de las mujeres, tal y como señala Sanz Fernández (2000: 343) acerca de la obra educativa de la Sección Femenina y el volumen de instituciones educativas que pusieron en marcha:

De la Regiduría Central de Cultura dependía el departamento de bibliotecas, de música y el de formación, donde estaban enclavadas, desde muy pronto, las escuelas de formación para analfabetas, los círculos Medina, fundados en 1942, con una vocación de difusión cultural. La Regiduría Central de Divulgación y Asistencia Sanitario Social, además de formar al cuerpo de enfermeras, llevó a cabo grandes campañas sobre sanidad e higiene. La Regiduría de la Hermandad de la Ciudad y el Campo fundó escuelas de formación, escuelas de hogar, hogares rurales, granjas escuelas, cátedras ambulantes...

Otro debate, para otros estudios, es qué debían hacer después las mujeres con su formación.

En los campamentos femeninos «se aspiraba a eliminar diferencias nacionales, bien mediante la convivencia de niñas de diferentes puntos de España, bien con el aprendizaje de canciones y bailes de las distintas regiones, creando asimismo la ilusión de la España única e indivisible» (García Fernández, 2012: 142). Y uno de los medios mediante el que conseguir esto eran las canciones populares, tal y como explicitó Pilar Primo de Rivera y se recogió, entre otras publicaciones, en el *Cancionero*, cuya publicación impulsó la Sección Femenina en 1943 y al que nos referiremos más adelante. Así lo muestra el texto «El frente de juventudes prepara sus campamentos» publicado en *La Nueva España* el 4 de julio de 1943 (citado en García Fernández 2012:142-143):

En los campamentos se inculcan y «viven» las bellas inquietudes y altos ideales de nuestro Movimiento nacional. Aprenden las canciones regionales, Cantos

y danzas, romances y leyendas, tradición e historia en forma amena. Sano esparcimiento de su espíritu que las permite conocer y amar más entrañablemente a esa unidad indivisible y trascendental que es nuestra Patria.

Como queda claro en las explicaciones de la entrevistada, recopilar las canciones que habían aprendido y ensayado previamente tenía como finalidad conservarlas escritas para facilitar la memorización y, por añadidura, la fijación escrita. Además de como medida de disciplina, para que prestasen atención durante los ensayos. Mari Cruz especifica que aquellos ensayos, aquella organización de los horarios en los campamentos, tenía como objetivo «aprender a cantar». Las canciones se impartían y recibían como clases de música y «luego había que escribirlas para que no se te olvidaran». Anotaban «Las que nos iban enseñando. Cada día teníamos una o dos, no sé. Estuvimos un mes. Un mes daba para mucho». Podemos contrastar, además, en documentos historiográficos que estas prácticas son las habituales en la Sección Femenina.

Se solía cantar sin acompañamiento musical («¿Con instrumentos o sin instrumentos? – Sin. A pelo»). Y recibían una calificación que quizá se reflejase después en los documentos de identificación de cada muchacha, documentos que expedía la Sección Femenina: «Nos ponían nota también. Nota de limpieza, de intuición, de cómo lo adornabas, cómo lo escribías. Ahí estaba todo». Y también queda claro como objetivo la difusión entre iguales:

C: Se tenían que memorizar y así las guardabais mejor.  
Luego las llevabais al pueblo.  
Se supone que querían que siguierais cantando.  
M. Cruz: Sí y enseñarlas a otras niñas.

En la entrevista se pone de manifiesto, además, que aquellos campamentos fueron un punto de inflexión en las vidas de aquellas niñas, que lo vivían como una liberación y diversión, entre otras cosas porque en el campamento, en Poblet en este caso, no tenían que ayudar en las tareas domésticas de casa ni del campo, ni cuidar a los hermanos pequeños y se divertían en los fuegos de campamento, etc. «Es emotivo ahora recordar aquellas cosas. Ahora las recuerdo y parece que lo estás viviendo».

Sobre el porqué de esos cantos, precisamente cantos populares, María Cruz responde su idea de que es lo común para todas las personas: «Me imagino que porque la música del cancionero es popular en todos los idiomas, ¿no?». Coincide con la línea de lo que años antes había dicho Pilar Primo de Rivera, y la razón fundamental por la que el canto fue impulsado y se le dedicó tanto tiempo de ensayo, memorización y fijación. Es uno de los pilares básicos de la difusión de la

ideología de manera implícita, al menos para la mayor parte de los involucrados en el canto.

No fue casualidad que una de las actividades nucleares de los campamentos, tanto femeninos como masculinos, fuese cantar. Como afirma la entrevistada, «a lo mejor es que de joven siempre cantas». También la memoria funciona mejor a través del canto. La disciplina era importante. Por ejemplo, no se podían copiar las cancioncillas unas a otras, mientras estaban transcribiéndolas, «porque había siempre una señorita que vigilaba».

En los estudios que se están realizando relacionados con el canto y el impulso a las canciones populares, se pone de manifiesto que en la Sección Femenina insistieron en el canto, específicamente vinculado a la educación femenina. Mientras tanto, los muchachos se dedicaban a tareas más rudas y belicistas (Sanz Fernández, 2000: 350).

Para los Pelayos los deportes debían exigir un pequeño esfuerzo físico. A los Flechas se les exigía el aprendizaje de la técnica y a los Cadetes se les exigía agilidad y destreza, pero en todo momento se les prohibía la especialización en cualquier deporte. En la Sección Femenina del Frente de Juventudes, el juego y el deporte se adaptaban a las cualidades de la mujer. Se aminoraban las dificultades físicas que suponían esfuerzo, y conservaban aquéllas que implicaban habilidad, flexibilidad, amplitud de movimientos, ritmo, elasticidad articular, corrección de actitudes. También se suplieron con ejercicios rítmicos, cantos y trabajos manuales.

Sobre los materiales escolares para escribir y realizar las tareas, la entrevistada recuerda que les proporcionaban todo lo que necesitaban para las clases, el estudio, etc. «creo que había una especie de biblioteca y allá había lapiceros, gomas y material». Es importante destacar que las niñas y muchachas que acudían a los campamentos sabían leer y escribir. Algo fundamental relacionado con el mundo de la mujer y la educación de la mujer. También queda de manifiesto que les gustaba la oportunidad que se les ofrecía de ser protagonistas, inventar, crear, organizar...

[...] importante para mí fue salir de casa, convivir con niñas, obedecer siempre a lo que te mandaban, porque si no te dejaban sin postre o te dejaban sin salir a la salida del monte, que la salida nos gustaba a todos, las excursiones... Si no te portabas bien o no ibas aseada había castigos de esa clase: dejarte sin salir, dejarte sin postre... No sé, siempre se aprendía algo. Y lo que era bonito... a mí me gustaba mucho los teatros de la noche, lo que era todo discurrido de nuestra cabeza. «¿Te parece que hagamos esto, lo otro?» Cada una decía lo que le parecía que el grupo podía hacerlo bien. Nos lo pasábamos bien, nos divertíamos y divertíamos a la gente.

Coinciden las referencias a organización y actividades que explica Mari Cruz Villanueva con las que se encuentran en la bibliografía al respecto (García Fernández, 2012: 143-144):

La rutina y el horario en estos campamentos de «futuras amitas de casa», tal y como se las describía en la prensa, era de severa disciplina e incluía una gran cantidad de actividades: clases de canto, donde se ensayaban canciones con motivos regionales y patrióticos; interpretación de bailes típicos de las distintas zonas geográficas, competiciones y exhibiciones deportivas, trabajos manuales que preparaban a las niñas para menesteres domésticos, lecciones de religión y de política, etc. Una de las ocupaciones más populares en la que se entretenían era el llamado «Fuego de Campamento», una ocasión en la que las jóvenes se reunían para cantar, bailar, contar historias, hacer bromas, etc.

Es evidente que los campamentos femeninos tenían objetivos didácticos y pragmáticos en varios ámbitos, y muy diferentes de los masculinos: formación del espíritu nacional, formación en higiene y salud, con visión de futuro, pues las jóvenes con buenos hábitos higiénicos conseguirán que las altas tasas de mortandad infantil descendan. Todo ello a través de los cantos, como constata Mónica García Fernández (2012: 152):

Tanto la limpieza individual como la de las distintas dependencias eran partes importantísimas de la rutina y disciplina diarias y tenían el objetivo de inculcar en las chicas el sentido higiénico personal y del hogar.

## 8. *Cancionero* de la Sección Femenina del Frente de Juventudes de F.E.T. y de las J.O.N.S., 1943

Para constatar lo dicho a lo largo de este artículo, se puede hacer un pequeño repaso por el *Cancionero* de la Sección Femenina (1943). Resulta llamativo y significativo a la vez el hecho de que el *cancionero* de Mari Cruz refleje la misma estructura que este compendio.

El *Cancionero* de la Sección Femenina fue publicado en Madrid, por el Departamento de Publicaciones de la Delegación Nacional del Frente de Juventudes en 1943<sup>8</sup>.

---

8. Actualmente se puede consultar on-line en esta dirección: [www.cervantesvirtual.com/obra/cancionero--1/](http://www.cervantesvirtual.com/obra/cancionero--1/).

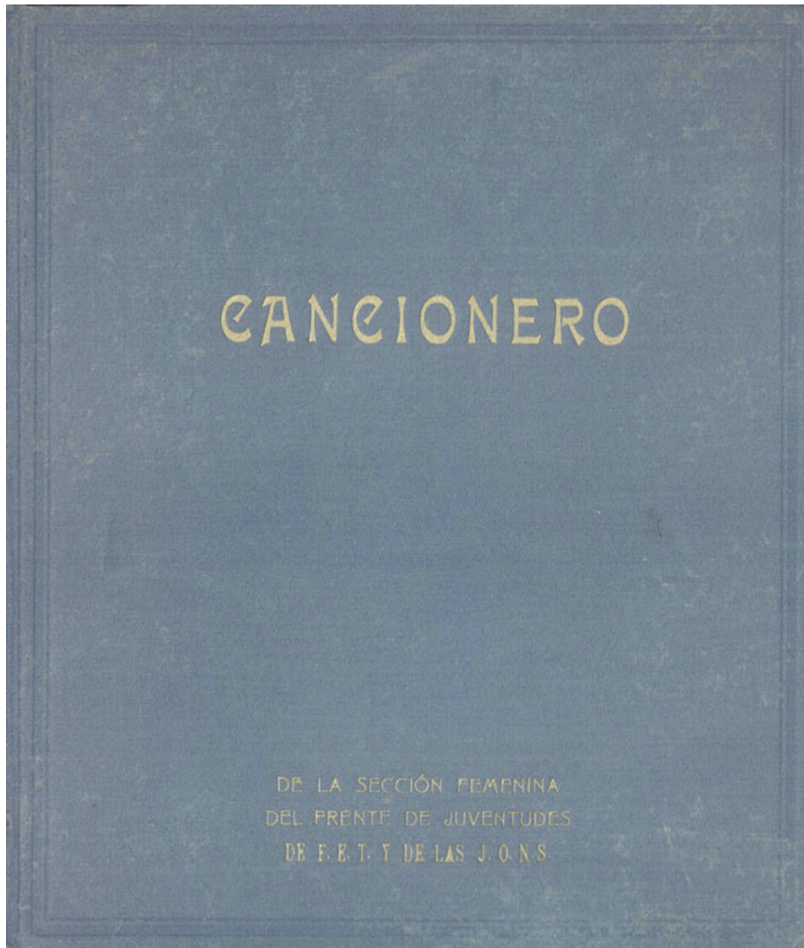


Figura 4. Portada del *Cancionero* de la Sección Femenina. Fotografía: cervantesvirtual.com.

Abre el *Cancionero* una cita de Pilar Primo de Rivera, que se coloca en la página anterior al «Preámbulo» (véase fig. 5), y que reproducimos a continuación:

[...] cuando los catalanes sepan cantar las canciones de Castilla; cuando en Castilla se conozcan también las sardanas y se toque el «chistu»; cuando del cante andaluz se entienda toda la profundidad y 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 sesenta mil voces para cantar una misma canción, entonces sí que habremos conseguido la unidad entre los hombres y las tierras de España.



*... cuando los catalanes sepan cantar las canciones de Castilla; cuando en Castilla se conozcan también las sardanas y se toque el "chistu"; cuando del 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 sesenta mil voces para cantar una misma canción, entonces sí que habremos conseguido la unidad entre los hombres y entre las tierras de España.*

**PILAR PRIMO DE RIVERA**

Figura 5- Cita que abre el cancionero de la Sección Femenina (1943).

A partir de esta cita, se puede entender la presencia de las canciones en euskera y en gallego presentes en el repertorio de Mari Cruz. En el fondo, este ideal de «unidad» y uniformidad esconde una dificultad de aceptar las diferencias. Los estudios históricos sobre la época nos informan de que lo que hubo fue una falsa interculturalidad, donde no existió un plurilingüismo, sino un «pintoresquismo», bajo la hegemonía social y lingüística del castellano.

En esta recopilación realmente voluminosa, de más de seiscientas páginas, en el segundo párrafo del «Preámbulo» se incluye la siguiente cita, larga pero tremendamente esclarecedora:

Tened, pues, en cuenta que el principal objeto de este libro no es otro que el de iniciar a nuestras Flechas (a las que va dirigido) en el alto interés artístico que ofrece la música popular española, para despertar en su espíritu la inquietud, el ansia de ampliar sus conocimientos de este bello arte, e irles dando a conocer las populares bellezas musicales, y así, de un modo alegre y sencillo, ir cultivando y despertando en las almas jóvenes un amor profundo por España, para que, a través de las canciones típicas, natural vibración espiritual de los pueblos, la conozcan más amplia e íntimamente, y de esta forma conseguir la perfecta unión de nuestra Patria, logrando que las próximas generaciones, compenetradas en un mismo sentimiento espiritual, hagan una realidad «La unidad entre los hombres y las tierras de España».

Estos deseos son los que nos han movido a realizar esta selección de canciones populares y el facilitar material suficiente para que nuestras Instructoras puedan llevar a efecto su misión con más facilidad. Así, pues, hemos dividido el libro en

diferentes secciones, y dentro de éstas se han colocado en primer lugar las canciones a una sola voz [...]

Se han distribuido las canciones de las diferentes provincias y pueblos, agrupándolas por regiones para mayor facilidad, y dentro de éstas, se han dividido por secciones, procurando que cada una posea por lo menos una canción de los diferentes estilos o usos más frecuentes que hacen de ellas en cada región; y aunque, por ejemplo, los «Cantos de ronda» son los menos apropiados para las Flechas, no hemos querido dejar de incluir algunas de esas canciones tan bellas y tan comúnmente usadas en toda España, seleccionando las que por su letra pueden ser cantadas por éstas.

[...] [Para las Margaritas] Para éstas últimas, especialmente, se ha realizado el grupo de Canciones de Corro, ya que por su edad y gustos son las canciones infantiles (siempre dentro de las populares) las que más satisfacciones les proporcionarán, empleándolas en sus juegos y, por su tesitura, las que podrán cantar con más comodidad.

(Arriba España)

Como puede comprobarse en la bibliografía sobre el tema (Castañón Rodríguez, 2009, entre otros), la enseñanza musical fue un espacio reclamado y defendido claramente por las instituciones que se ocupaban de la formación de los jóvenes de ambos sexos. Sobre la adscripción de la docencia, este autor menciona:

Durante el período de 1939 hasta la ley de 1970 [...] la docencia musical estuvo asignada tanto a maestros y directores de centros escolares como a dos instituciones vinculadas al régimen político: Frente de Juventudes y Sección Femenina, ambas con formas completamente diferentes de enfocar la asignatura, los contenidos, las aplicaciones pedagógicas, la manera de interpretar la música e incluso las finalidades educativas que se perseguían con la materia en los niveles educacionales. [...] esta parcela fue mayoritariamente ocupada por el personal del Movimiento. Ello supuso a su vez que los contenidos impartidos adquirieran un tinte vinculado a elementos políticos más que educativos. [...] todos los maestros tenían la doble vertiente de formación como instructores elementales del Movimiento (por medio de campamentos donde también recibían música con un carácter más extraescolar) como requisito imprescindible para la incorporación profesional, y por lo tanto se establecieron confusiones importantes entre la actividad profesional como maestros y como instructores ideologizados. Una tercera causa es sin duda la falta de material específico y temarios establecidos con claridad por el ministerio, que incluso en parte de la Ley del 45 llega a llamar a la asignatura «cantos patrióticos» (98-99).

Como hemos mencionado, la Sección Femenina orientó su *Cancionero* y la organización de campamentos y materiales con unos objetivos claros, relacionados

con su concepción de la mujer desde una ideología falangista. En la tabla 1 se puede observar la proporción de canciones de diversos tipos en los cancioneros citados. En una revisión del cuaderno *Canciones* recopilado por Mari Cruz Villanueva también hemos podido constatar la misma tendencia.

**Tabla 1.** Contraste de cancioneros de la Sección Femenina con los del Frente de Juventudes

| Origen y tipo | Cancioneros Sección Femenina | Cancioneros Frente de Juventudes |
|---------------|------------------------------|----------------------------------|
| Folklore      | 77,7%                        | 27,2%                            |
| Infantil      | 8,4%                         |                                  |
| Himno         | 1,6%                         | 58,6%                            |
| Marcha        | 0,5%                         | 7,40%                            |
| Religiosa     | 1,7%                         |                                  |
| Otros         | 0,3%                         |                                  |
| Romances      | 0,1%                         |                                  |
| Danzas        | 9,8%                         | 4,7%                             |

Fuente: Castañón Rodríguez, 2009: 104.

## 9. Algunas conclusiones provisionales

Tras esta pequeña investigación se puede llegar a conclusiones diversas, según la perspectiva que se adopte, educativa, de género, formación musical y artística, tendencias del ser humano, etc. Asimismo, se abren una serie de vías para continuar investigando. Algunas resultan muy elementales. Por ejemplo, el cuadernito de canciones del que parte esta investigación, no recogía lo que cantaban espontáneamente en el pueblo; mientras sea posible preguntar directamente a las personas protagonistas o testigos para obtener información, debe aprovecharse la oportunidad, porque todos los matices, datos, pequeñas anécdotas se tornan imprescindibles para reconstruir sucesos y entender el pasado.

Otras cuestiones no resultan tan elementales. La educación y la formación son importantes, pero no determinantes para el ser humano. Aquellas mujeres que acudieron a los campamentos aprendieron los cantos y los cantaron; pero quizá aquellas músicas no llevaron siempre sus actuaciones ni sus mentes adonde las educadoras pretendían. Lo mismo que nosotros no somos máquinas programables,

ellas tampoco lo eran. Entre otras cosas, estas niñas sabían leer y escribir, algo que, aunque en este artículo no haya sido discutido, consideramos muy importante.

Como persona y como mujer, además de como investigadora, admiro más que antes a las que, viviendo en condiciones muy difíciles, siguieron llenando sus bombachos de avellanas cantarinas.

## Agradecimientos

Quiero dar las gracias a Mari Cruz Villanueva, que prestó los cuadernitos de que tratamos para que fueran escaneados y conservados así en el Archivo del Patrimonio Inmaterial de Navarra, y que accedió a concederme una entrevista, a pesar de lo que esto puede suponer de remover recuerdos y las sensaciones agrídulces que esto provoca.

También quiero agradecer su apoyo a mi compañero Alfredo Asiáin Ansoarena, indudable especialista en todo lo relacionado con Patrimonio Inmaterial. Gracias por sus sugerencias sobre bibliografía y por su ayuda para valorar los documentos que hemos manejado.

## Referencias bibliográficas

- ASIÁIN, A. (2013): «El patrimonio cultural inmaterial: estado de la cuestión en el décimo aniversario de la Convención de la UNESCO (con una mirada especial a Navarra)», *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, 88, pp. 127-168.
- ASIÁIN, A. y M. Aznárez (2012): «Patrimonio cultural inmaterial y adquisición/desarrollo del lenguaje: tradición discursiva y psicodinámica oral», *Huarte de San Juan. Filología y Didáctica de la Lengua* [en línea], 12, pp. 45-64.
- AZKUE, R. M. (1990 [1922]): *Cancionero popular vasco*, Bilbo, Euskaltzaindia.
- BERROCAL DE LUNA, E. y J. Gutiérrez Pérez (2002): *Música y género: análisis de una muestra de canciones populares*, Huelva, Universidad de Huelva.
- BOURDIEU, P. (2000): «The Biographical Illusion», en P. du Gay, J. Evans y P. Redman (eds.), *Identity: A Reader*, London, Sage Publications; New Delhi, Thousand Oak.
- CARDONA, G. R. y A. N. Bixio (1994): *Los lenguajes del saber*, Barcelona, Gedisa.
- CASTAÑÓN, M<sup>a</sup> del Rosario (2009): «El profesorado de educación musical durante el franquismo», *REIFOP (Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado)* [en línea], 12(4), pp. 97-107. Recuperado de [www.aufop.com](http://www.aufop.com) (04/06/2016).
- CATELLI, N. (1991): *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen.
- (2007): *En la era de la intimidad: seguido de «El espacio autobiográfico»*, vol. 36, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

- CRIVILLÉ I BARGALLO, J. (1983): *El folklore musical. Historia de la música 7*, Madrid, Alianza.
- DAMASIO, A. (2010): *Y el cerebro creó al hombre. ¿Cómo pudo el cerebro generar emociones, sentimientos, ideas y el yo?*, Barcelona, Círculo de lectores.
- DE FINA, A.; D. Schiffrin y M. Bamberg (eds.) (2006): *Discourse and Identity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DE MAN, P. (1990): *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Lumen.
- DE RIEZU, J. (ed.) (1994): *Cancionero Vasco del P. Donostia*, Donostia, Eusko Ikaskuntza.
- DONOSTIA (PADRE), ARGIÑENA, J. M. B. y C. Z. Huarte (1994): *Cancionero vasco*, Donostia, Eusko Ikaskuntza.
- FERNÁNDEZ PONCELA, A.M. (2006): «Género y canción infantil», *Política y Cultura*, 26, pp. 35-68.
- (2010): «Canciones, infancia y violencia», *Casa del Tiempo*, 31, pp. 63-72. Recuperado de [www.difusioncultural.uam.mx/casadel tiempo/31\\_iv\\_may\\_2010/casa\\_del\\_tiem po\\_eIV\\_num31\\_63\\_72.pdf](http://www.difusioncultural.uam.mx/casadel tiempo/31_iv_may_2010/casa_del_tiem po_eIV_num31_63_72.pdf) (11/06/2016).
- FONTAL, O. (2003): *La educación patrimonial. Teoría y práctica en el aula, el museo e Internet*, Gijón, Ediciones Trea.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1989): *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, M. (2012): «“Nuestro puesto está en el hogar”. Los campamentos femeninos en Asturias durante el primer franquismo (1938-1945)», *El Futuro del Pasado*, 3, pp. 137-159.
- GARCÍA GALLARDO, F. J. y H. Arredondo Pérez (1999): *Cancionero infantil de la provincia de Huelva*, Sevilla, Fundación El Monte – Diputación Provincial de Huelva – Junta de Andalucía.
- GARRIDO, M.C. (2010): *El corro de las niñas, el círculo de las mujeres. Un repaso al juego del corro desde sus orígenes como elemento de la cultura femenina*, Madrid, Editorial horas y Horas.
- GONZÁLEZ CANALEJO, M<sup>a</sup> Dolores (2005): «Las canciones infantiles españolas desde la perspectiva de género (1900-1950)», *Revista de Musicología*, 28, pp. 588-607.
- LEJEUNE, P. (2015): *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1944): *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, Espasa Calpe.
- ONG, W. J. (2001): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México D.F., F.C.E.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F. (1882-83): *Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín*, Sevilla, Francisco Álvarez y Ca.
- ROJAS MARCOS, L. (2012): *Eres tu memoria: conócete a ti mismo*, Madrid, Espasa Libros.
- RUIZ, M. J. (2013): «Carta del Rey ha venido... La guerra en el cancionero popular infantil hispánico», en P. D. Cerrillo y C. Sánchez Ortiz (eds.), *Presencia del cancionero popular infantil en la lírica hispánica: Homenaje a Margit Frenk. III Jornadas Iberoamericanas de Investigadores de Literatura Popular Infantil. La palabra y la memoria*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 207-228.
- SAMPEDRO Y FOLGAR, C. (1942): *Cancioneiro Musical de Galicia*, Madrid, Cándido Bermejo-Unión Musical Española.

- SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (2010): «Autobiografía y pacto autobiográfico: revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica», *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, 7, pp. 5-17.
- SANZ FERNÁNDEZ, F. (2000): «Las otras instituciones educativas en la postguerra española», *Revista de Educación*, nº extra 1, pp. 333-358.
- THOMPSON, P. (2004): «Historia oral y contemporaneidad», *Historia, memoria y pasado reciente*, 20, pp. 15-33.
- UNESCO (2003): Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial [en línea]. Recuperado de [www.unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf](http://www.unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf) (11/06/2016).
- VAN DIJK, T. (1993): *Elite Discourse and Racism*, CA, Sage Newbury Park.
- ZUMTHOR, P. (1989): *La letra y la voz*, Madrid, Cátedra.