

Multidisciplinary Journal of Gender Studies
Online First – First Published in 16th April, 2024
© The Author(s) 2024
<http://dx.doi.org/10.17583/generos.14031>

Franco's Model of Femininity through Music. From Indoctrination to Transgression

Cristina López-Hidalgo¹ & Matilde Peinado-Rodríguez²

1) *University of Jaén, Spain*

Abstract

Historiography has not paid special attention to musical and folkloric expressions as a link between cultural history and political history; However, as we will try to demonstrate in the following lines, this connection will be key as a legitimizing tool of the Franco regime, providing the political system with a fundamental and timeless continuity, a privileged instrument of mediation between the people and the political structure. Through a review of the legislative, bibliographic, documentary and audiovisual documentation of the first Franco regime (1939-1955), with an essayistic methodology, we have set out to understand, first of all, the instrumentalization of music, and specifically folklore, as a legitimizing tool of the pillars of the Franco state: classism, patriotism and model of femininity, conveyed through the Women's Section. As a second aspect, we will analyze how jazz and copla, music located in the otherness of the official sources of Francoism, constituted a space of expressive freedom and biopolitical subversion, concluding that they could thus become survival from otherness, a model of anti-hegemonic femininity.

Keywords

Femininity, folklore, copla, jazz, francoism

To cite this article: López Hidalgo, C., & Peinado Rodríguez, M (2024). Franco's Model of Femininity through Music. From Indoctrination to Transgression. *Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, Online First – First Published in 16th April, 2024, pp. 1-18.
<http://dx.doi.org/10.17583/generos.14031>

Corresponding author(s): Matilde Peinado-Rodríguez

Contact address: mpeinado@ujaen.es



Multidisciplinary Journal of Gender Studies
Online First – Primera publicación el 16 de abril de 2024
© Autor(s) 2024
<http://dx.doi.org/10.17583/generos.14031>

El Modelo de Feminidad Franquista a través de la Música. Del Adoctrinamiento a la Transgresión

Cristina López-Hidalgo¹ y Matilde Peinado-Rodríguez²

1) *Universidad de Jaén*, España

Resumen

La historiografía no ha prestado especial atención a las expresiones musicales y folclóricas como nexo entre la historia cultural y la historia política; sin embargo, como trataremos de demostrar en las próximas líneas, dicha conexión será clave como herramienta legitimadora del régimen franquista, proporcionando al sistema político una continuidad fundamental y atemporal, un instrumento privilegiado de mediación entre el pueblo y la estructura política. A través de una revisión de la documentación legislativa, bibliográfica, documental y audiovisual del primer franquismo (1939-1955), con una metodología ensayística, nos hemos propuesto entender, en primer lugar, la instrumentalización de la música, y en concreto el folclore, como herramienta legitimadora de los pilares del estado franquista: clasismo, patriotismo y modelo de feminidad, vehiculado a través de la Sección Femenina. Como segundo aspecto analizaremos cómo el *jazz* y la *copla*, músicas situadas en la alteridad de las fuentes oficiales del franquismo, constituyeron un espacio de libertad expresiva y subversión biopolítica, concluyendo que pudieron convertirse así en la supervivencia desde la otredad, en un modelo de feminidad anti-hegemónica.

Palabras clave

Feminidad, folclore, copla, jazz, franquismo

Cómo citar este artículo: López Hidalgo, C. y Peinado Rodríguez, M (2024). El Modelo de Feminidad Franquista a través de la Música. Del Adoctrinamiento a la Transgresión. *Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, Online First – Primera publicación el 16 de abril de 2024, pp. 1-18. <http://dx.doi.org/10.17583/genero.14031>

Correspondencia Autores(s): Matilde Peinado-Rodríguez

Dirección de contacto: mpeinado@ujaen.es

Los ideólogos del régimen franquista que se implantó tras la Guerra Civil fueron conscientes de la necesidad de articular una legitimación apresurada, ficticia y plagiada que garantizara su estabilidad y perpetuación (Peinado-Rodríguez, 2012), ante un contexto internacional inicialmente adverso y una cotidianidad articulada a golpe de miedo (a las denuncias, los paseflos y las sentencias), de hambre y sus cartillas de racionamiento y de pecado y sus imposiciones morales hacia el colectivo femenino.

En tanto que propuesta totalitaria, se sirvió del sistema patriarcal, que sancionaba la negación de la igualdad en base a una doble articulación jerárquica: las familias, que funcionan como un microcosmos de asimetrías genéricas y el clasismo, ricos frente a pobres, como baluarte de la inmovilidad social. Los fundamentos del patriarcado se rentabilizaron desde el primer momento en dos facetas: desde el punto de vista económico, recuperar la idealización de la mujer como “ángel del hogar”, que sancionada el Fuero del Trabajo de 1938, aliviaría la crisis económica y el paro masculino derivados de la contienda; desde el punto de vista social, el modelo de feminidad, “a la española”: cristiana piadosa, madre ejemplar, esencia de feminidad, orgullo de España (Peinado-Rodríguez, 2016), un modelo que ha contribuido a la deshistorización y perpetuación de la división funcional de la sexualidad hasta nuestros días.

En el ámbito político, la Falange aportó al nuevo estado, como expone Pérez-Zalduondo (2011: 876), sus métodos propagandísticos y sus estructuras de control y encuadramiento de la población, lo que fue crucial entre 1937 y 1942 en el proceso de fascistización del discurso franquista. Tras la caída de los fascismos, dichos principios se reinventaron al servicio del nacionalcatolicismo, una doctrina fundamentada en la identificación entre religión católica y franquismo y la tradición como esencia de la nación española.

En este trabajo nos proponemos entender, en primer lugar, la instrumentalización de la música, y en concreto el folclore, como herramienta legitimadora de los pilares del estado franquista: clasismo, patriotismo y modelo de feminidad, al que dedicaremos un epígrafe específico; como segundo aspecto analizaremos si la música encontró otros espacios de expansión, expresión y libertad, y para ello nos centraremos en las producciones de *jazz* y *copla* de dicho periodo.

La historiografía, siguiendo a Asunción Criado (2017: 185), no ha prestado especial atención a las cuestiones folclóricas como nexo entre la historia cultural y la historia política; sin embargo, como trataremos de demostrar en las próximas líneas, son claves para entender la historia cultural y la historia política en tanto que elemento legitimador, porque es capaz de proporcionar al sistema político una continuidad fundamental y atemporal, orgánica, incluso más profunda que la que se obtiene con la historia. Al mismo tiempo, se erige en un instrumento privilegiado de mediación entre la gente y la estructura política, sin cuestionar por ello el elitismo subyacente.

De nuevo la maquinaria ideológica del Estado no inventó nada, puesto que la utilización del folclore como elemento esencial en los procesos de construcción nacional estuvo presente desde 1848, y en concreto en nuestro país, como expone Criado (2017: 184), desde la década de 1920 existían instituciones y centros dedicados al folclore y la cultura tradicional; lo que es genuino del franquismo, y clave para entender cómo se convierte en una de sus más exitosas herramientas identitarias, legitimadoras y propagandísticas fue encargar a la Sección Femenina de la Falange¹ la recuperación, difusión y enseñanza del folclore español, para lo cual contó

con la colaboración de algunos musicólogos y especialistas como Rafael Benedito o Ramón Menéndez Pidal.

En efecto, la Sección Femenina entendió desde el primer momento que la música en general, y el folclore en particular, debían satisfacer los intereses del gobierno dictatorial, sin olvidar en esta ecuación el control y la censura que orbitaron sobre toda producción musical². A ello se entregó transmitiendo, a través de la música y la danza, tres premisas que contribuyeron a estabilizar y perpetuar el régimen: la transmisión de la “españolidad”, de la genuina raza española, el modelo de feminidad y el clasismo, de tal forma que la cultura popular, que emana del pueblo, se puso al servicio de las élites que integraban parte de la base social sobre la que se sustentó el nuevo régimen (Criado, 2017: 184).

Recuperar el folclore del pueblo español, el substrato de la raza, como nos recuerda Ortiz – García (2012: 2) es el referente máximo como detentador de las cualidades esenciales espirituales con las que se identifica la ideología fascista del Movimiento hasta el final de la Segunda Guerra Mundial y la caída de los fascismos. Después los símbolos fascistas derivan progresivamente, ante el nuevo panorama mundial, en una suerte de tradicionalismo patrio en sintonía con el nacionalcatolicismo, una forma más directa y emotiva de aprensión del estilo de una comunidad, un elemento sustancial de la españolidad asimilada a lo castizo y racial (Van Zummeren y Haro, 2020: 89), una suerte de autarquía también artística, en palabras de Iglesias (2010) donde la extranjerización terminó siendo un pecado más.

Al hilo de la situación de España ante la comunidad internacional, y los guiños al fascismo por parte de Franco, los coros y danzas de la Sección Femenina³ jugaron un papel clave también para tratar de legitimar la imagen de España en el extranjero, mostrar su cara más amable, una nación reconstruida ajena a los vencedores y vencidos de la guerra. Como reflexiona Asunción Criado (2017:189) las sonrisas de las chicas de la Sección Femenina, la música y sus bailes trataban de enmascarar la cruda realidad que atravesaba la sociedad española, sumida en el hambre y las penurias de la posguerra, al tiempo que sufría la represión y la carencia de las libertades, una misión más política que cultural, para reavivar el concepto de Hispanidad:

En el año 1938 España todavía estaba, desgraciadamente, en guerra. La guerra absorbía las energías, el pensamiento, el esfuerzo y la voluntad de todos. Sin embargo, había también tiempo para pensar en una España futura, en paz, mejor que antes, más rica, también más culta. Una España que, olvidados ya los horrores sufridos, pudiese estar alegre y volviese a cantar y a bailar sus danzas y canciones de siempre, las que habían prendido en la entraña del pueblo y se resucitaban en los días de fiesta y quizás luego se olvidaban. [...] divulgar las viejas canciones españolas. Esta fue, sin duda, la primera piedra de esta obra estupenda que son los Coros y Danzas. [...] La Sección Femenina fue de las primeras instituciones que se dedicaron en España a la labor de órbita. [...] Porque es toda España la que ha salido ganando y al conservar y recordar la antigua tradición es mejor y más rica y más culta, como ya se soñaba, se deseaba en un lejano 1938 recuperar el folclore y, desde luego, suyo es el mérito de haberlo puesto en órbita. (Pilar Primo de Rivera)⁴.

Dos fechas marcaron el rumbo de la postura del régimen: de la tendencia antiestadounidense, se dio un progresivo repliegue hacia el encubrimiento de su apoyo al fascismo en 1943 hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial que supuso el abandono general de la propaganda fascista. En 1943 el Gobierno decretó públicamente la imparcialidad de España en la guerra y al año siguiente retiró la ayuda económica y militar a las potencias del

Eje, plegándose así a las exigencias angloamericanas (Iglesias, 2010). Fue entonces, cuando los medios de comunicación cambiaron de perspectiva y la propaganda se tornó a mostrar a Franco como un “hombre imparcial y honesto” que libró a España de los horrores de la Guerra Mundial. El objetivo principal de la dictadura fue demostrar la apertura y modernidad de España y la acción cultural fue así un medio más de actuación política. Se abrieron las puertas al arte, literatura y música de los países democráticos; de esta forma, la política musical proestadounidense avanzó al mismo tiempo que Hollywood recuperaba su hegemonía en el mercado cinematográfico (Iglesias, 2017: 130-135).

A partir de 1952, Francisco Franco, junto al Ministerio de Información y Turismo con Gabriel Arias Salgado a la cabeza y, especialmente, gracias a la Dirección General de Propaganda al mando de Florentino Pérez-Embid, llevaron a cabo un complejo proceso de integración del régimen en el orden político internacional tras el periodo autárquico. El papel desempeñado por las Juventudes Musicales de España como instrumento de propaganda y de política exterior fue crucial. En verdad, fue creado como herramienta de diplomacia cultural, en la medida que esta institución facilitó el acceso de España a la UNESCO (Martínez-Cuesta y Alfonso-Sánchez, 2020).

A pesar de no poseer un plan específico para la diplomacia cultural-musical, con el fin de ganar adeptos, la ultimación del aislamiento internacional y las mejoras económicas, se reservan presupuestos para ello. Es entonces cuando se comienza a crear una imagen positiva del régimen mediante la proyección musical internacional española. El género apropiado, por su supuesta concordancia con la moral católica y franquista, fue el flamenco, una música “puramente” nacional (Lillo-Espada, 2020), por su carácter comercial y propagandístico, también llamado “nacionalflamenquismo”, era la cara perfecta para mostrar a las democracias capitalistas. Así, se da su revalorización como estilo único español, en búsqueda de un objetivo central de la dictadura: la cohesión del territorio (Martínez del Fresno, 2013) en “una, grande y libre”. Podría decirse pues, que se trata del reflejo de una nueva faz política a costa del folclore de origen andaluz. Se impone el andalucismo sobre los escenarios, haciendo de él un producto de consumo de masas (Vázquez-Montalbán, 1974). Curiosamente, al igual que ocurre con el *jazz*, se trata de una música popular, creada por minorías racializadas que son arrancadas de su contexto primigenio y lavadas para un fin político.

Desde el Folclore a la Feminidad

El análisis del modelo de feminidad franquista, a la luz de la perspectiva de género⁵, implica transitar permanentemente en la dualidad sujeto/ objeto, pues si bien el sujeto de análisis son las mujeres, dicho modelo se sustenta en la objetivación de las sujetas, su proyección hacia un destino cosificado, estereotipado e impuesto, donde no se contempla la pluralidad de trayectorias individualizadas sino el destino unívoco de “la mujer”.

La instrumentalización de la música al servicio de la maquinaria franquista, como no podía ser de otra forma, tenía una hoja de ruta trazada para las mujeres, un supuesto protagonismo revestido de tintes paternalistas, costumbristas y patrios, donde se amalgaman tradición,

religión y moralidad y que se proyecta en todos los espacios y escenarios considerados aptos para la presencia del colectivo femenino.

Comencemos por las escuelas, donde el *currículum* segregado, heredado de la Ley Moyano (1856) concedía a la música un lugar privilegiado en la formación de las niñas, un complemento idóneo para el ejercicio de su destino social: ser esposa y madre, que el caso de las élites adquiriría la condición de “adorno”. De hecho, la Ley de 1945, como han analizado García-Gil y Pérez-Coladrero (2018: 141), establece una clara vinculación de la música con el género femenino, siendo precisamente esta adscripción la que confiere a la “música” y el “canto” el carácter de “actividades complementarias de la escuela” es decir, una especie de actividad de ocio, no muy definida, impartida en un ámbito extraescolar y no formal, una “maría” de carácter lúdico en el espacio de lo subsidiario, donde se sitúa siempre a las féminas, frente a lo relevante, las materias que debían cursar y formar a los varones.

Esta línea se afianza con la Ley de 1953, cuando un grupo de asignaturas se adscriben al *currículum* femenino bajo la denominación de “Enseñanzas del hogar”, imponiendo la obligatoriedad de la formación musical en los institutos de Enseñanzas Medias con una marcada intención de “culturizar” a la mujer⁶ en la interiorización de su sublime misión de depositarias y transmisoras de los valores y principios tradicionales de la nación y la raza, la identidad regional, la tierra y el trabajo, desde el cuidado de la familia y la dedicación a la maternidad (García-Gil y Pérez-Coladrero, 2018: 138), para hacer de sus vástagos súbditos leales a la patria y al Caudillo. Las mujeres servían para conservar los valores tradicionales tanto en el escenario de jóvenes, como en su casa, una vez casadas. El repertorio lo iban trasladando del pueblo a los escenarios, aunque este siempre estaba seleccionado y seccionado en las partes que les venía bien, políticamente hablando. Buscaban la homogeneización musical absoluta de los cantos folklóricos. En contraste con el Estado heroico y su poder, lo regional se convirtió en un elemento estético y emocional que aportaba una visión concreta de España, que conectó directamente con las mujeres (Martínez del Fresno, 2013: 112-123).

También los ambientes de educación no formal, como los patios de los colegios, las manifestaciones musicales tienen la misma orientación: el corro, las canciones de comba, las muñecas... recuerdan que la casa, la cocina, los cuidados o la calceta son sus horizontes (Martínez-Cuesta y Alfonso-Sánchez, 2013: 237), en conjunción con los cantos patrióticos vinculados a la exaltación de los símbolos nacionales (el canto del “Cara al Sol” durante la izada de bandera es un claro exponente), que se fue ampliando posteriormente con canciones donde se incorporaban biografías para educar a la infancia. (Ortiz-García, 2012: 76-77).

Esta mirada androcéntrica, patriarcal y segregada genéricamente, trasciende también al ámbito carcelario, donde podemos contemplar un matiz de nuevo discriminatorio para las mujeres: mientras que en el caso de los presos políticos la música y la composición musical constituyeron un elemento de obligada formación cultural y de opción en el campo de la redención de la pena, tanto a nivel interpretativo como compositivo, en el caso de la mujer se dispuso que la música formase parte del adorno acorde a su sexo y género (Calero-Carramolino, 2016: 25)⁷.

Centrándonos seguidamente en las representaciones y actos públicos, el monopolio de toda actividad musical femenina correspondía, como venimos describiendo, a la Sección Femenina. Si bien son muchos sus campos de acción⁸, es sin duda la recuperación y conservación del folclore tradicional de las regiones españolas a través de los “Coros y las Danzas” la labor más

destacada de esta institución. Tuvieron gran aceptación por parte de la sociedad y fundamentalmente del régimen, que en la primera etapa de autarquía mostraban al mundo la cara más afable de la dictadura (Molina-Poveda, 2020:265), al tiempo que servían de acompañamiento y comparsa ineludible de los actos oficiales del dictador (Asunción-Criado, 2017:194).

La división genérica de espacios y funcionalidades reproducía a pequeña escala las asimetrías del sistema patriarcal reasignando aptitudes y actitudes desde lo importante, en tanto que complejo, corresponde al universo masculino frente al adorno y la complementariedad de la presencia femenina. Así, los coros y rondallas estaban formados por hombres y si las mujeres tocaban algún instrumento solía ser siempre la pandereta⁹; a partir de los años 60¹⁰ comienzan a bailar también los hombres y las mujeres acceden a los instrumentos de cuerda, siempre en menor número que sus compañeros varones (Molina-Poveda, 2020: 266).

Las cárceles practicaron también asimetrías genéricas en sus prácticas musicales, pues los penales masculinos fueron provistos de material fungible, atriles y partituras, y no así en las cárceles de mujeres, donde se fomentó el repertorio folklórico y la estética del mismo a través del atuendo que las presas creaban en los talleres de costura para las representaciones dramáticas, de tal suerte que en la formación femenina predominaron las raíces con la tierra y el folklore, mientras que los hombres participaron de los grandes conjuntos instrumentales, compartiendo ambos su instrucción musical en la liturgia y la himnica del estado franquista, si bien el campo singularmente discriminatorio y excluyente para las mujeres fue el de la creación, pues se les reconoce dotes interpretativas pero nunca creativas (Calero-Carramolino, 2016: 28).

La Sección Femenina fue especialmente meticulosa con la estética y la expresión corporal femenina, a la que iba asociada una forma de ser y estar en el mundo vinculada a un modelo de mujer que con su porte y actitud transmitiera sumisión, recato y prudencia, porque los cuerpos, como reflexiona Busto Miramontes (2012:2) están atravesados por consideraciones morales, religiosas, políticas y económicas de toda clase, de tal suerte que bailar, tocar o vestirse para la ocasión son ejercicios que se realizan a través de cuerpos, y los cuerpos de las mujeres estaban sujetos a estereotipos fundamentales en el ejercicio de su función social, implicaciones políticas a través de las relaciones musicales (Criado, 2017:192). Incluso cuando las mujeres ocupaban puestos de baile masculinos, hombres y mujeres “haciendo” a través de sus cuerpos, en relación con la música y ésta a su vez con los significados corporales.

Como reflexiona esta autora, la posición del baile, la altura de los brazos o incluso las miradas y gestos aparentemente insignificantes eran símbolos, metáforas de la cotidianidad, de las estructuras sociales definitorias del franquismo a nivel social, político e ideológico y sobre todo de género: los movimientos de las mujeres son comedidos, refinados, femeninos, sumisos, dulces, inclinados, sufridos, penitentes, maternales, cariñosos...; los brazos permanecerán más bajos que los de los hombres y saltarán menos que ellos, para que sus cuerpos se queden en la horizontalidad¹¹; en definitiva, los cuerpos femeninos bailando constituyen en sí mismos un catálogo preciso, inquebrantable y eterno de la feminidad.

La provocación femenina, el cuerpo que es sujeto y objeto de pecado debe de ser especialmente controlado y a ello se dedicaron con empeño las instructoras de la Sección Femenina: se debía evitar el contoneo, fijar la mirada y las ropas debían ir ceñidas al cuerpo.

Los trajes regionales serían holgados para que no marcaran las formas deseables de las mujeres, sin escotes, y para evitar que se vea más de lo decoroso, las intérpretes llevarían los famosos “pololos”.

Los bailes regionales, como explica Busto Miramontes (2012: 12) fueron entendidos además como moralizantes, especialmente en las romerías, frente a otros bailes pecaminosos como el pasodoble y la rumba donde bailaban demasiado “agarrados” que podían despertar las “bajas pasiones humanas”.

La transcendencia del mensaje que quería transmitirse a través de la recuperación del folklore llevó a la creación de un cuerpo de Instructoras de Bailes Regionales y Música (Ortiz, 2012: 7) que eran formadas, con los propios textos y métodos publicados por la organización, en sus Escuelas Nacionales y Provinciales de Mandos. Igualmente se impartieron cursos dirigidos tanto a las afiliadas como a las no afiliadas, con la intención de “despertar el gusto musical y el sentido del ritmo del alumnado, dar agilidad a los cuerpos y suscitar el interés por el folklore nacional auténtico”, con un enfoque final que no era otro que conseguir que las alumnas adquirieran una formación musical que les posibilitara adoctrinar, dentro del ideario del Régimen, a las generaciones posteriores. (Manrique-Arribas, Monreal-Guerrero y Mariño, 2017: 106).

Las actuaciones de coros y danzas fueron retransmitidas por el NO-DOⁱ desde sus orígenes. El hecho de que fueran embajadoras de la españolidad en el extranjero y que actuaran siempre en los actos institucionales del Caudillo contribuyó sin duda a su presencia recurrente. Como reflexiona Anta Félez (2023:46) los bailes regionales no variaron en el tiempo del NO-DO, acaso para reafirmarse en los pasos y en hacerse más coloristas; además, siempre se los mostraba de la misma manera, alternando planos generales con otros más cortos, que proyectaban una sonriente bailarina con sus pendientes y maquillaje, un detalle de tal o cual prenda o la cara, siempre feliz, de los espectadores. Esta lógica creaba un lenguaje fílmico que daba por hecho que aquello que se veía era lo único posible: no había variación, no había personalidad, no había equivocación y mucho menos una digresión, una crítica o un comentario que pusiera en duda, aunque sólo fuera eso, la calidad de lo expuesto. Y, obviamente, el NO-DO siempre jugaba con la idea de tocar música para cuerpos que no se tocasen entre sí, lo cual generaba unas formas coreográficas que, si bien tenían un tono galante, al final se centraban en la idea del cuerpo, del desfile, de la exposición de una disciplina.

Las danzas eran, en esencia, la representación de un modelo de feminidad, un público que el régimen consideraba superficial, ignorante y frívolo, en opinión de Rodríguez-Mateos (2005:198) sin capacidad de análisis, que las hacía destinatarias idóneas de noticias ajenas a la realidad socioeconómica y política imperante, blandas, diseñadas desde postulados estéticos (aspecto físico, muebles, decoración, modo...) (Peinado-Rodríguez, 2018:8), y consecuentemente, idóneas para interiorizar y educar en el modelo de feminidad útil y necesario para la perpetuación del sistema.

Música y Franquismo: Las Cantantes

Como se ha podido comprobar, salvo si pertenecía a la Sección Femenina, la mujer no tenía muchas facilidades para trabajar y ser bien vista, menos aún si se trataba de iniciar una carrera

musical en solitario, donde su cuerpo estaría expuesto a un público. Es por ello, que algunos géneros como la copla o el *jazz* fueron manifestaciones expresas de cómo la mujer tuvo algún lugar donde poder desarrollarse con mayor libertad musical. En su mayoría, fueron bailarinas y cantantes, pero tal y como reflexiona Sherrie Tucker (2000), los estudios de género se han ido centrando en las mujeres instrumentistas, omitiendo al grupo más numeroso, exclusión que alude a que el éxito de las cantantes en la historia de la música no va acorde al proyecto feminista de recuperación “de las ausentes”. Quizás en consonancia con la idea y necesidad de demostrar que las compositoras e instrumentistas existían, que las feministas creamos investigaciones innovadoras, que no tienen por qué basarse en lo canónico, explica McClary (2021). También ha podido influir en esa visión sesgada, el prestigio de la música instrumental sobre la vocal en la tradición clásica occidental (Iglesias, 2017). Esta se trata de una de las cuestiones principales a la hora de abordar estudios de género en la música y, especialmente, en España. Cabría reconocerle al canto, su importancia en la vida de las mujeres dedicadas a la música desde hace siglos.

A lo largo de la historia, las mujeres han encontrado en el canto un medio de expresión esencial que les ha permitido alcanzar un protagonismo social y profesional difícil de lograr en otras disciplinas. Gracias al canto, ocuparon una posición cultural influyente, siendo admiradas, consideradas de talento y formación. Las cantantes podían ser modelos a seguir por otras, simbolizaban la libertad, la independencia, la posibilidad de que se tuvieran sus opiniones en cuenta. El claro dominio expresivo y las licencias que podían tomarse en la música vocal era lo que ponía de manifiesto la implicación y capacidad creativa de las mujeres (Morales-Villar, 2021); pues, aún funcionaba la idea de que el espacio de sociabilidad de las mujeres estaba unido a lo frívolo, la diversión y el entretenimiento. La música también solía estar en ese espacio *amateur* de decoración femenina, ociosidad, alejadas así de lo intelectual, lo racional o la cultivación. Las mujeres podían interpretar, recrear músicas, pero no se consideraban capacitadas para crear, sino para seguir manteniendo los roles que se consideraban “naturales” de cada género. El discurso oficial de lo que eran o podían ser las mujeres siempre fue escrito por hombres. Por ejemplo, Turina dividió la práctica musical entre interpretación y creación, negando la capacidad de la mujer para componer. Las que conseguían dedicarse a la música eran definidas como mujeres antes que como artistas: agradable, simpática, joven, sencilla... (Palacios-Nieto, 2021).

En este entorno hostil, la profesión de cantante alejaba a la mujer del ideal doméstico femenino y del carácter social riguroso al que se destinaba. Al amenazar la vida familiar y la moralidad, su actividad era reconocida en la esfera pública, pero no en la privada. Las mujeres de clase alta y media se vieron desanimadas a la hora de tomarse la música demasiado en serio; incluso las más competentes tenían prohibido aparecer en público, publicar música o aceptar honorarios. Por el contrario, la carrera de cantante era una verdadera oportunidad para jóvenes de origen humilde y dotadas de buena voz. Cuando gozaban de fama, luego solían ejercer la docencia, salida laboral bien considerada para mujeres instruidas (Morales-Villar, 2021).

Tras la Guerra Civil, la dictadura de Francisco Franco propició el retroceso del papel de la mujer en la música y, por tanto, de las cantantes. Algunas sobrevivieron mediante la copla, el cine, las variedades o el *jazz* conceptos de varias formas relacionados, como podrá observarse

a continuación. En su mayoría, son las que consiguieron enfrentar la represión y, de cierta forma, escabullirse de ella, motivo por el cual estarán del todo presentes en este trabajo.

El jazz y la Copla a la Luz de la Perspectiva de Género: Pervivencias y Transgresiones durante la Dictadura Franquista

Buena parte de los ataques hacia el *jazz* y la copla se fundaban en una asociación de la cultura de masas con la mujer. La cultura de masas en el plano artístico tiene mucho que ver con una sociedad en la cual la masculinidad está identificada con la acción, el progreso, la industria, la ciencia y el derecho. Asimismo, con que el imaginario sobre la feminidad de los artistas masculinos suele adherirse con la exclusión de mujeres reales en la empresa literaria y con la misoginia del patriarcado burgués. En los años del socialismo naciente y el primer gran movimiento feminista europeo, las masas eran las mujeres llamando a la puerta de la cultura masculina dominante. Es interesante observar cómo lo político, lo psicológico y los discursos estéticos alrededor del cambio de siglo relacionaban, constante y obsesivamente, la cultura de masas con lo femenino, mientras la cultura superior, auténtica y que merecía alabanza era directamente atribuida a los hombres y, de esta forma, recordaba el privilegio de acceso a la cultura, las temáticas elevadas y el conocimiento era masculino. Es decir, se concibe la cultura de masas como el arte superfluo y que carece de interés científico para su estudio (Huysen, 1986).

La negación de la creatividad femenina pues, ya figuraba en el imaginario colectivo, lo único que hizo el franquismo fue legitimar estas divisiones entre hombre y mujer. Teniendo en cuenta que la misión era recluir a la mujer en el hogar, la creciente participación de la misma en la vida pública por las consecuencias económicas de la Guerra Civil en la sociedad española, según el discurso patriarcal del régimen, suponía una masculinización de la naturaleza de la mujer. Las modas modernas, masivas y extranjerizantes diluían la idea de que la mujer no fuera capaz de tener creatividad o genio, aunque fueran calificadas como un simple entretenimiento (Iglesias, 2013). El *jazz* fue una de las principales nuevas prácticas entendida por algunos intelectuales como una feminización de la cultura española. Las chicas hot o topolino fueron identificadas con la frivolidad y la cultura de masas. Las autoridades católicas condenaron su carácter atrevido, la prensa las desprestigió por ser la imagen de una supuesta superficialidad e ignorancia. La nueva generación femenina, según los hombres de la época, se movían entre las novelas rosas y los bailes de moda, nunca interesadas en arte o filosofía. Otro argumento era el de la inmadurez y la infantilización. Rina Celi, Katia Morlands o Mari Merche explotaron este recurso junto a la picardía y candidez de las estrellas musicales de Hollywood (Iglesias, 2017). Se plasmaba así, la tensión entre el compositor varón que reforzaba los estereotipos de género y la voz, el cuerpo de las cantantes definidas por su relevancia pública, lo que como bien indica Lucy Green (1997) supone un desafío estético y cierto empoderamiento sexual. Esta autora dará las claves para comprender este fenómeno tan usual en la música de *jazz* con la distinción, que se da en el patriarcado musical, entre la esfera pública (asociada a la masculinidad) y la esfera privada (asociada a la feminidad). Esta visión entra en conflicto cuando la mujer se exhibe públicamente y más, si de ello depende su profesión. No sólo pone en riesgo la imagen maternal y doméstica de la feminidad, sino que pone en cuestión, incluso, su vida sexual. A

esto, se ha de añadir la segregación racial que la comunidad afroamericana sufre y, especialmente, sufría a principios del siglo XX. Las mujeres luchaban por la opresión que ejercía la cultura musical dominante, por las definiciones patriarcales y las raciales hegemónicas. Todo esto, no anula el hecho de que el oyente interprete esta exhibición corporal como un ataque hacia la capacidad musical de la cantante y la calidad de su música. Entran en combate pues, las dualidades patriarcales del fetichismo y sexualización de la mujer (especialmente la racializada) y cantante con el desprecio hacia las mismas por el abandono de los roles femeninos prototípicos.

Iglesias (2017: 169-175) añade cómo los cuerpos de las chicas swing fueron una alteridad a los exhibidos en las danzas y gimnasia de la Sección Femenina. Para los falangistas estas chicas eran la degeneración femenina frente a la mujer de bien que era rural, fuerte, nacional, responsable, prolífica. Es paradójico, sin embargo, cómo las exhibiciones gimnásticas repetidas como elemento propagandístico suponían un escándalo por la participación que daban a la mujer en todas sus actividades y, sobre todo, por las faldas cortas o pololos que llevaban para hacer gimnasia (Zagalaz, 2001). Estas mujeres ideales para las autoridades católicas y franquistas aceptaban las normas morales, pero en ocasiones, se saltaban las reglas con respecto al vestuario.

La copla y el *jazz* tuvieron un lugar de encuentro en este sentido, ya que las dos músicas suponían un enfrentamiento inocente a la política de género estipulada y, de otra forma, fueron músicas usadas por el régimen: ambas sirvieron como entretenimiento de una población exhausta por la guerra y el hambre, así como un vehículo de propaganda a favor del régimen para las democracias que se formaron tras la Segunda Guerra Mundial.

Durante la primera etapa de la dictadura y con la fascistización del discurso franquista la acogida del *jazz* se fundamentó en el descrédito hacia las manifestaciones musicales de países capitalistas —encabezados por EE.UU.—. Siguiendo este modelo fascista, en España se impulsó una campaña cultural antiestadounidense y de rechazo a la cultura de masas por la posible contaminación cultural. Concretamente, el *jazz* fue señalado como la antítesis de la música española y el principal referente negativo de la musicografía. Lo español estaba unido a la religión como eje central de la raza, en tal caso el *jazz* era entendido como un “engendro” de la música negra y pagana. Los medios de comunicación se saturaron de agresiones xenófobas parecidas tildando a esta música como primitiva, inmoral, salvaje y afeminada (Iglesias, 2010).

Para ilustrar, se cita el artículo de Francisco Padín en el número de julio-agosto en 1942 de la revista Ritmo, donde el escritor deja clara su postura con respecto a la música afronorteamericana:

La MÚSICA y la escribimos así, con letras mayúsculas, para diferenciarla de otra que, como veremos más adelante, no tiene relación con ella. No todo lo que recibe el nombre de Música cumple con ese requisito. De ahí, como apuntábamos antes, que para estos casos deba emplearse la palabra música escrita con letra pequeña [...] Un locutor de radio anuncia un fox inglés con letra inglesa y un estilo repelente inglés. ¿Qué significa esa algarabía de instrumentos de metal? ¿Y ese descoyuntamiento del pentagrama? ¿Y ese canto que con voz gangosa me impone a mí —¡a mí, español, dueño de mi gusto y mi lenguaje!- su idioma de jadeo y sus versos de arrabal de niebla? [...] Además, se perjudica con ello el amor y el sentimiento por lo nacional, por lo auténticamente

nacional. ¿Acaso no tenemos dónde escoger en la cantera inagotable y magnífica de nuestra Música popular? ¿O es que son mejores y de más valía las estridencias de la música americana y negroide que la de nuestros cantos regionales, exponentes maravillosos de finura? Basta ya de musiquilla extranjera y dejémosla como algo inservible. La MÚSICA no puede tener otro fin sino la expresión de la belleza. Y, francamente, ponemos muy en duda la belleza de un fox o de cualquiera otra composición estridente y ruidosa.

En efecto, a diferencia de la copla (considerada como música popular española), el *jazz* no contaba con el beneplácito de los responsables de la dictadura, pero resulta sugerente que, aun siendo músicas excluyentes dentro de la política del franquismo, sean mestizas por naturaleza, cambiantes por definición, y fuertemente condicionadas por elementos comerciales (Zagalaz, 2016). Tanto el *jazz* como la copla tenían un lugar dentro de las músicas populares, modales e híbridas que pertenecían al pueblo.

La canción popular española fue esa ración de estética que más se prestó a ser recreada a medias entre la persona creadora y la receptora. Gustaban aquellas con épica extraña, llenas de angustia, soledad y muerte porque quien sobrevivió en la posguerra eran precarios y habían perdido mucho. Puede comprenderse esto como una muestra de una filosofía de la vida: las canciones populares, las que cantaba el pueblo, reflejaban unas carencias que no tenían nada que ver con la superestructura moral del franquismo (Vázquez-Montalbán, 1974). La canción española que parecía morir en cabarets y salas de fiestas, no sucumbió gracias a la aparición de personalidades como Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel Quiroga, grandes compositores del género. Pero, sin duda, la copla llegó a ser la voz de toda una época gracias a las “folklóricas”, las artistas que interpretaban estas historias en los escenarios como Conchita Piquer, Juanita Reina, Imperio Argentina, Lola Flores o Sara Montiel (García, 2022). Aquellas canciones reflejaban los problemas de la gente, ya fueran amorosos o sociales. Desde el punto de vista subversivo, fue el cauce subcultural más legal y apto. Pese a la apología oficial de la virtud sexual y política, la canción nacional tenía una rebeldía feroz contra las normas. La canción se transformó no solo en una voluntad creadora, sino en receptora utilitaria, como instrumento expresivo de la sentimentalidad no permitida. En muchas de ellas, reaccionarias, las mujeres hacían suyas estas coplas y expresaban un malestar condicionado por la impotencia de su condición social (Vázquez-Montalbán, 1974). De hecho, existe un vínculo entre la copla y la disidencia sexual, pues la fuerte personalidad de las copleras sirvió de consuelo y modelo, pero también de resistencia y de trinchera durante en el franquismo al colectivo LGTBIQ+. Podrían mencionarse artistas como Miguel de Molina, masculinidades que nada tenían que ver con los ideales del régimen. Las gestualidades excesivas, los vestuarios estridentes sacrificaban la hombría en pos del arte amanerado (García, 2022). De esta forma, como bien indica Lomas-Martínez (2020), existieron figuras de suma importancia en representación del colectivo como la figura de Rafael de León, de quien gracias a la relectura de sus letras con perspectiva crítica, puede comprenderse la recepción del público homosexual del género de la copla.

De la misma forma en el *jazz*, las mujeres consiguieron a través del canto ser la cara visible y con fama de un género, al menos hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial, perseguido por el régimen. La mujer como intérprete y público fue un agente fundamental para la recepción del swing en España. Las grandes ciudades frecuentaban la aparición de instrumentistas y, sobre todo, de cantantes femeninas. Muchas de ellas excedieron incluso la proyección local

para convertirse en fenómenos a nivel estatal, buenos ejemplos serían las artistas como Carmelita Aubert, Elsie Byron, Rina Celi, Katia Morlands, Issa Pereira, Mari Merche, Lolita Garrido o las Hermanas Andrews (Iglesias, 2013). Gran parte de las orquestas españolas más conocidas y prestigiosas de posguerra estuvieron encabezadas por una cantante, aunque no hubo mujeres instrumentistas en agrupaciones mayoritariamente masculinas. Aun así, el *jazz* se identificó con varias de ellas para gran parte de la población y, por supuesto, su vertiente vocal tuvo su consagración debido a estas mujeres (García, 2012).

En realidad, las mujeres que se dedicaban al mundo del *jazz* y la copla no solo eran cantantes, desempeñaban distintas profesiones en el mundo de la actuación, la publicidad, la danza y el espectáculo, por lo que se ha de enfatizar en su versatilidad. Ciertamente, eran las auténticas estrellas del momento, fenómenos de la época que actualmente se ven reducidas, en muchos casos, a ser notas al pie de página de las historias de la música popular española.

Conclusiones

El régimen franquista se sirvió del sistema patriarcal y de la música folclórica para garantizar la estabilidad y la perpetuación de la dictadura. La importancia de la Sección Femenina de la Falange se observa en la recuperación y difusión del folclore español como un medio para transmitir la "españolidad", el modelo de feminidad y el clasismo. A lo largo de las décadas, la música se convirtió en un instrumento privilegiado de mediación entre la población y la estructura política.

El análisis del modelo de feminidad durante el mandato de Franco revela una dualidad persistente entre el sujeto y objeto, donde las mujeres son aparentemente protagonistas en una suerte de objetivación de las sujetas. La música, instrumentalizada por la maquinaria franquista al servicio de su legitimación ideológica, política y social, siguió una hoja de ruta que proyectaba un protagonismo femenino revestido de tintes paternalistas y patrios, amalgamando tradición, religión y moralidad. Es por ello, que existían asimetrías genéricas en diferentes contextos, desde la educación hasta las cárceles, donde la música se utilizaba de manera discriminatoria para las mujeres. La estética y expresión corporal femenina eran meticulosamente controladas por la Sección Femenina, asociando el baile a la sumisión y el recato. Las representaciones públicas, transmitidas por el NO-DO, mostraban un modelo de feminidad estático y homogéneo, reforzando la idea de un cuerpo femenino sujeto a estereotipos definidos por el franquismo.

En la relación entre la música y la dictadura, especialmente centrado en las cantantes, hemos planteado un panorama complejo y contradictorio pues si bien es limitada la visibilidad y reconocimiento que las mujeres, fuera de la Sección Femenina, tenían en el ámbito laboral y artístico-musical, el cuerpo de las mujeres, expuesto al público en el contexto del espectáculo, representaba un desafío a las normas sociales establecidas.

También la copla y el *jazz* emergen como géneros que brindaron a las mujeres un espacio donde desarrollarse con mayor libertad artística, incluso desafiando las restricciones del modelo de feminidad impuesto. Estos géneros proporcionaron a las cantantes un medio de expresión esencial que les permitió alcanzar un protagonismo social y profesional difícil de

lograr en otras disciplinas. La música vocal, en particular, destacó por su capacidad expresiva y creativa, desafiando la noción de que las mujeres solo podían interpretar, no componer.

Paradójicamente, en los estudios de género se ha dado la exclusión de las mujeres cantantes frente a las mujeres instrumentistas. La importancia del canto en la vida de las mujeres a lo largo de la historia de la música se subraya como un medio de expresión esencial que les otorgó un papel cultural influyente. Las cantantes no solo eran intérpretes, sino también modelos a seguir que simbolizaban la libertad y la independencia, desafiando las expectativas tradicionales de sumisión. La profesión de cantante representaba una oportunidad para aquellas de origen humilde y con buena voz. Sin embargo, las restricciones socialmente impuestas para las mujeres limitaban su reconocimiento y participación en la esfera pública, amenazando su vida familiar y moralidad estipuladas.

El *jazz* y la copla, aunque fueran músicas catalogadas por el régimen franquista como opuestas, sirvieron como formas de entretenimiento y propaganda: el *jazz*, al ser una música extranjera y masiva, era perseguido por los ideólogos falangistas (al menos, en el primer período del régimen), mientras que la copla se incluía en la música popular española y era reconocida como algo nacional, español y propio del país que pretendía perpetuarse. Sin embargo, estos géneros fueron asociados a la feminidad debido a la amplia participación de las artistas en los mismos. Igualmente, desafiaron las normas impuestas, ofreciendo un espacio para la expresión subversiva y la resistencia de una forma casi inocente. En última instancia, las mujeres que se dedicaron al *jazz* y la copla durante este período fueron figuras multifacéticas, grandes estrellas que desempeñaron roles diversos y desafiaron las expectativas de género establecidas por el régimen, convirtiéndose así en la supervivencia y alteridad, en un modelo de feminidad anti-hegemónica.

Agradecimientos

Esta investigación se ha realizado y financiado gracias a la subvención concedida por el Instituto de Estudios Giennenses (Resolución de 19 de septiembre de 2023), para la realización del Proyecto de Investigación "*Jazz* en el primer franquismo: un estudio desde la perspectiva de género y antirracista en la provincia de Jaén”.

Notas

¹ Organización de mujeres fundada por Pilar Primo de Rivera en 1934 como una sección de la Falange Española y de las Jons. Por decreto de diciembre de 1939 se le encomendó la formación política de las mujeres del Movimiento, y al quedar a ella adscrito el Servicio Social obligatorio así como determinadas asignaturas presentes en los diferentes planes de estudios del franquismo (Economía Doméstica, Formación del Espíritu Nacional, Política y Sociedad o Educación Física) además de la sección de coros y danzas, todas las españolas quedaron bajo su tutela política. Desapareció en 1977.

²A partir de mayo de 1941, la Vicesecretaría de Educación Popular, un organismo de nuevo cuño integrado en la Secretaría General del Movimiento, fue la responsable de la censura y la propaganda. Se trató de la institución franquista que mejor concilió los postulados fascistas y ultracatólicos. En su ámbito se crearon las Delegaciones nacionales de Prensa y Propaganda, con un Delegado nacional al frente de cada una de ellas que, a su vez, estaban divididas en secciones. Dentro de la Delegación nacional de Propaganda se estableció la Sección de Propaganda Oral y Educación Musical, que incluyó a todos los agentes que intervienen en la creación, interpretación y difusión

de la música en la sociedad (Pérez Zalduondo, 2011:876). Por otra parte, la fundación del Sindicato Nacional del Espectáculo en 1941 disparó el control estricto de todas las actuaciones musicales, pues todos los músicos tenían que afiliarse con el fin de que se pudiera depurar a los intérpretes, fijar salarios, supervisar contratos y actuaciones (Martínez del Fresno, 2001).

³En lo referido a los Coros y Danzas, se hará público su propósito de recuperación y conservación del folclore en la revista *Consigna* en 1942. No obstante, ya estaba en vigor desde la Guerra Civil y en numerosas escuelas femeninas los bailes regionales habían sustituido los ejercicios de gimnasia masculinos. Fueron más de 75000 componentes los que participaron en las actuaciones de los Coros y Danzas.

⁴Sección Femenina: Folletos y programas actuaciones de danzas. Archivo Histórico Provincial de Segovia, Carpeta SF 33.

⁵La perspectiva de género es la visión científica, analítica y política creada desde el feminismo que tienen entre sus fines contribuir a la construcción subjetiva y social de una nueva configuración a partir de la resignificación de la historia, la sociedad, la cultura y la política desde las mujeres y con las mujeres (Lagarde, 1996:13).

⁶Algunas investigaciones han argumentado, no obstante, que hay un aspecto positivo en estas directrices, la formación de un profesorado femenino especializado (Castañón Rodríguez, 2009.)

⁷En opinión de este autor (2016:27), a diferencia de las cárceles de hombres, las mujeres fueron aculturadas en el sentido musical ligado a la tierra como manifestación de su feminidad, frente a la idea viril representada por los vientos, por la trascendencia fálica que en la sociedad occidental ha ido asociada en todo momento al instrumento de viento, propios de las marchas militares y sobre todo de la militarización del nuevo estado. En este sentido, las mujeres son obligadas a cantar los himnos de Falange, así como otros ligados a la estructura política estatal, como un símbolo de imitación de “sus hombres”, los cuales ya hacían uso de la himnica en las prisiones masculinas, formando parte de la instrucción política, no tanto de género.

⁸La Sección Femenina quedó constituida como un organismo institucional ya desde comienzos de la Guerra Civil, confiándosele entonces el “Servicio social de la mujer” (Gobierno del Estado, 1937: 3786). Posteriormente, el 28 de diciembre de 1939, la Jefatura del Estado decretaba que sus funciones, en virtud a su “abnegado servicio, de asistencia y hermandad” durante la dicha contienda, debían ser: Movilización, encuadramiento y formación de las afiliadas, la formación política y educación profesional de las mujeres y la disciplina en la formación para el hogar de las mujeres pertenecientes a los Centros de Educación [y] Trabajo [...] dependientes del Estado.

⁹Busto Miramontes (2012:8) describe cómo las imágenes de 1943 del NO-DO las mujeres que no bailan si sitúan al lado de los músicos simplemente mirando, llevando con palmas y con una gran sonrisa, la pulsación de la pieza. Bien podrían estar tocando cualquier instrumento de pequeña percusión o una *pandereta* pero su papel en ese momento no es la de tocar sino simplemente la de estar allí, la de acompañar, una mujer –ornamento, que apoya la acción de los hombres desde un plano secundario.

¹⁰La participación de hombres en Coros y Danzas estuvo prohibida hasta 1961 y solamente se permitía la presencia de hombres para que tocasen los instrumentos que servían de acompañamiento. (Casero 2000: 65).

¹¹Pierre Bourdieu (1991:122) analiza, siguiendo esta argumentación cómo el lenguaje corporal de la dominación y la sumisión sexual reproduce la dominación y sumisión sociales.

¹²El NO-DO, (Noticiarios y Documentales), se creó por acuerdo de la Vicesecretaría de Educación Popular del 29 de septiembre 1942 y por resolución, de la misma, del 17 de diciembre del mismo año, (B.O.E. 22-12-42), como un servicio de difusión de noticiarios y reportajes, filmados en España y en el extranjero, “*con el fin de mantener, con impulso propio y directriz adecuada, la información cinematográfica nacional*”. Se le atribuyó la exclusividad de la producción de noticiarios, y se decretó la obligatoriedad de su exhibición en todos los cines; su proyección comenzó el primer lunes de 1943, y así se mantuvo durante los treinta y dos años siguientes, en todo el Territorio Nacional, Posesiones y Colonias. La proyección del mismo deja de ser obligatoria en septiembre de 1975.

Referencias

- Amador-Carretero, P. (2003). La mujer es el mensaje. Los coros y danzas de Sección Femenina en Hispanoamérica. *Feminismos*, 2, 101-120. <https://doi.org/10.14198/fem.2003.2>
- Anta-Félez, J.L (2023). Un proyecto imposible de la modernidad franquista. Bailes tradicionales y NO-DO. *Film Historia*, 33, 453-514. <https://orcid.org/0000-0001-7063-5288>
- Asunción-Criado, A. (2017). El folclore como instrumento político: los Coros y Danzas de la Sección Femenina. *Revista Historia Autónoma*, 10 (2017), 183-196. <https://doi.org/10.15366/rha2017.10.010>.
- Bourdieu, P. (1991). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus Humanidades.
- Busto-Miramontes, B. (2012). El poder en el folclore: los cuerpos en NO-DO (1943-1948). *Trans. Revista Transcultural de Música*, 16, 2-31.
- Calero-Carramolino, E. (2016). La música os hará libres o el modelo penitenciario del franquismo para la redención de la pena por el esfuerzo intelectual. El patronato de nuestra señora de la Merced. *Revista AV Notas*, 1, 18-31.
- Castañón-Rodríguez, M^a Rosario. (2009). El profesorado de educación musical durante el franquismo. *Revista electrónica interuniversitaria de formación del profesorado*, 12(4), 97-107.
- Encabo, E.; Matía-Polo, I. (eds.) (2020). *Copla, Ideología y Poder*. Madrid: Dykinson.
- García, J. (2012). *El trazo del Jazz en España*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- García, L. (2022). *¡Ay, campaneras! Canciones para seguir adelante*. Madrid: Plan B.
- García-Gil, D.; Pérez-Colodrero, C. (2018). Aprendizaje no formal de la mujer a través de los contenidos musicales de la prensa periódica durante el franquismo. Un estudio bibliográfico. *Dedica. revista de educação e humanidades*, 13, março, 135-151.
- Green, L. (1997). *Music, gender, education*. Madrid: Ediciones Morata. <http://dx.doi.org/10.1590/1805-9584-2016v24n1p281>.
- Huysen, A. (1986). Mass Culture as Woman: Modernism's Other. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press. 44-62.
- Iglesias, I. (2010). (Re)construyendo la identidad musical española: el jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial, *HAOL*, 23, 119-135.
- Iglesias, I. (2011). Vehículo de la mejor amistad: el jazz como propaganda estadounidense en la España de los años cincuenta. *Historia del presente*, 17(1), 41-53.
- Iglesias, I. (2013). Hechicero de las pasiones del alma: El jazz y la subversión de la biopolítica franquista (1939-1959). *Revista transcultural de música*, 17, 2-23.
- Iglesias, I. (2017). *La modernidad elusiva. Jazz, baile y política en la Guerra Civil española y el franquismo (1936-1968)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Lagarde, M. (1996). *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. Madrid: Cuadernos inacabados.
- Lillo, S. (2020). La música a escena. La diplomacia musical española en Estados Unidos (1939-1970). *Cuadernos de Historia Contemporánea, Ediciones Complutense*, 42, 285-304. <http://dx.doi.org/10.5209/chco.71908MISCELÁNEA>.
- Lomas Martínez, S. (2020). La copla de Rafael de León desde una perspectiva queer: del deseo atormentado al goce camp. In E. Encabo & I. M. Polo (eds.), *Copla, Ideología y Poder*, 1, 271-287. DOI: [10.2307/j.ctv1dp0vjr.19](https://doi.org/10.2307/j.ctv1dp0vjr.19)

- Luján, T. (2018). La revista Ritmo y Melodía: crónica y divulgación del jazz en los años 40. *Musikene: Jazz-Hitz*, 1, 39-56.
- Manrique-Arribas, J.C, Monreal-Guerrero, I y Mariño, M.V. (2017). Transmisión de la ideología falangista a través de los artículos dedicados a la música en la revista *Consigna* (1941-1944). *Historia común soc*, 22 (1), 103-121. DOI: [10.5209/hics.5590](https://doi.org/10.5209/hics.5590)
- Martínez Del Fresno, B. (2001). Realidades y máscaras en la música de la posguerra. En M. I. Henares-Cuéllar & G. Pérez-Zalduondo (eds.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo* (1936-1956). Granada: Universidad de Granada, 46-73.
- Martínez-Cuesta, F. J. y Alfonso-Sánchez, J. M. (2013). Tardes de enseñanza y parroquia: el adoctrinamiento de las niñas en la España franquista a través de las revistas “Baza” y “Tin Tan” (1947-1957). *El futuro del Pasado: revista electrónica de historia*, 4, 227-253. DOI: [10.14201/fdp.24755](https://doi.org/10.14201/fdp.24755).
- McClary, S. (2021). ¿Sigue importando el género en los estudios de música? En M. P. López-Peláez Casellas (ed.), *Músicas encontradas: feminismo, género y queeridad*. Jaén: Ediciones Universidad de Jaén, 15-32.
- Molina-Poveda, M. D. (2020). El NO-DO como medio de construcción de la identidad femenina. *Historia y Memoria de la Educación* 12 (2020), 239-270. DOI: [10.5944/hme.12.2020.26071](https://doi.org/10.5944/hme.12.2020.26071).
- Morales-Villar, M. C. (2021). La enseñanza de canto y la mujer en España en el siglo XIX: las voces no silenciadas. En M. P. López-Peláez Casellas (ed.), *Músicas encontradas: feminismo, género y queeridad*. Jaén: Ediciones Universidad de Jaén, 22-56.
- Ortiz-García, C. (2012). Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange. *Gazeta de Antropología*, 28(3). 1-25. DOI: [10.30827/digibug.22987](https://doi.org/10.30827/digibug.22987)
- Palacios-Nieto, M. (2021). Mujeres y creación musical en España: la imagen de la mujer como compositora en el primer tercio del siglo XX. En M. P. López-Peláez Casellas (ed.), *Músicas encontradas: feminismo, género y queeridad*. Jaén: Ediciones Universidad de Jaén, 57-83.
- Paz, M.A. (2003). Enseñando a ser mujer: el modelo oficial a través de NO-DO en Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres: actas del Décimo Coloquio Internacional de la Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres (AEIHM) (10, 17-19 abril 2002, Madrid). Madrid: Archiviana, 293-317.
- Peinado-Rodríguez, M. (2010). Iglesia y Falange: encuentros y desencuentros en el ámbito de la Educación Femenina en *Encuadramiento femenino, socialización y cultura en el franquismo*. Málaga: Servicio de Publicaciones.
- Peinado-Rodríguez, M. (2012). *Enseñando a señoritas y sirvientas. Educación Femenina y clasismo en el franquismo*. Madrid: La Catarata.
- Peinado-Rodríguez, M. (2016). “Las mujercitas” del franquismo: como enseñar y aprender un modelo de feminidad (1936-1960). *Estudios Feministas, Florianópolis* 24(1), 281-293.
- Peinado-Rodríguez, M. (2018). De la invisibilidad al protagonismo. La mujer como objeto de discurso en el NO-DO. *Antropología experimental*, 18, 5-18. DOI: <https://doi.org/10.17561/rae.n18.m01.02>

- Pérez-Zalduondo, G. (2011). Música, censura y Falange : el control de la actividad musical desde la vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945) *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187-751, 875-886 DOI: <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.751n5005>.
- Rodríguez-Mateos, A. (2005). La memoria oficial de la Guerra Civil en NO-DO (1943-1959) *Revista Historia y Comunicación Social*, 10, 179-200.
- Sección femenina de FET y de las JONS (1941). *Revista Consigna*. Madrid: SF de FET y de las JONS. (1943). *Cancionero de la Sección Femenina*. Madrid: SF de FET y de las JONS.
- Tucker, S. (2000). *Swing Shift: "All-girl" bands of the 1940s*. Durham: Duke University Press.
- Van Zummeren Moreno, G y Haro Almansa, R. (2020). Representación de la mujer en la música folclórica de NO-DO durante el primer franquismo (1943-1951) en Zapata, Yelo y Botella, (eds). *Mujeres en la música: una aproximación desde los estudios de género*. Madrid: Sociedad Española de musicología.
- Vázquez-Montalbán, M. (1974). *Cien años de canción y music hall*. Madrid: Nortedur.
- Zagalaz, J. (2016). Los orígenes de la relación jazz-flamenco: de Lionel Hampton a Pedro Iturralde (1956-1968). *Revista de investigación sobre Flamenco La Madrugá*, 13, 93-124.
- Zagalaz, M.L. (2001). La educación física femenina durante el franquismo. La Sección Femenina. *Apunts. Educación física y deportes*, 65, 6-16.
-