

La actividad etnomusicológica de la Sección Femenina de Cáceres: estudio documental sobre la identidad musical tradicional cacereña durante el Franquismo

The ethnomusicological activity of the Women's Section of Cáceres:
A documentary study on the traditional musical identity of Cáceres during
Franco's regime

Andrea Lorenzo Lancho

Universidad de Extremadura

anlorenzoll22@unex.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4170-0543>

RESUMEN

Los departamentos provinciales de música de Sección Femenina fueron los órganos políticos encargados de convertir la música tradicional española en un vehículo para la implantación de consignas políticas y morales de la dictadura franquista (1939-1975). Ante tal influencia, esta investigación analiza el material musical-documental inédito generado por la actividad etnomusicológica del departamento musical de la Sección Femenina de Cáceres. Análisis complementado con la realización de entrevistas a informantes involucrados en dicha actividad investigadora. Lo que ha permitido identificar el tipo de material musical recopilado, la red de músicos involucrados y la tipología de investigación musical ejercida. Así, se discierne en la influencia de esta actividad etnomusicológica provincial en la proyección de la música de tradición oral cacereña durante la dictadura.

Palabras clave: música tradicional cacereña, Sección Femenina cacereña, actividad etnomusicológica, proyección musical, departamento musical.



ABSTRACT

The provincial music departments of Sección Femenina were the political bodies in charge of turning Spanish traditional music into a vehicle for the application of the political and moral slogans of the Franco dictatorship (1939-1975). In view of this influence, this research analyses the unpublished musical-documentary material generated by the ethnomusicological activity of the musical department of the Sección Femenina in Cáceres. This analysis was complemented with interviews with informants involved in this research activity. This made it possible to identify the type of musical material collected, the network of musicians involved and the type of musical research carried out. Thus, the influence of this provincial ethnomusicological activity on the projection of Cáceres oral tradition music during the dictatorship is discerned.

Key Words: traditional music from Cáceres, Cáceres Women's Section, ethnomusicological activity, musical projection, music department.

Lorenzo Lancho, A. (2026). La actividad etnomusicológica de la Sección Femenina de Cáceres: estudio documental sobre la identidad musical tradicional cacereña durante el Franquismo. *Cuadernos de Investigación Musical*, (23), pp. 55-77.

1. INTRODUCCIÓN

La dictadura franquista española (1939-1975) recurrió al simbolismo comunitario y atemporal del folclore español, como vehículo idóneo para conectarlo con los valores tradicionalistas en los que se basaban sus consignas morales y políticas. Desde los departamentos de música de cada provincia española pertenecientes a Sección Femenina¹, se comenzará dicha labor propagandística. A pesar de la importancia discursiva de estos departamentos musicales, el estudio científico hacia la actividad etnomusicológica ejercida por el departamento musical de la provincia de Cáceres (Extremadura) ha sido muy superficial. Estos estudios enseñan la adulteración al repertorio cacereño en exposiciones interpretativas hacia diferentes tipos de públicos. Por un lado, desde los campamentos de agrupaciones infantiles (Flechas, Margaritas etc.) de Sección Femenina como de Falange Tradicional Española y desde muestras festivas en localidades cacereñas con las agrupaciones de Coros y Danzas de Sección Femenina (Andrés, 2018; Sousa y Vidigal, 1993; Guerra y Díaz, 2010; González, 1985; Sousa, Valerio y Vidigal, 1987; y Díaz y Guerra, 2014).

¹ La Sección Femenina de Falange Española Tradicional fue una organización política surgida de la mano de Pilar Primo de Rivera en 1939, que transmitió los valores morales y políticos del régimen franquista. Tras la Guerra Civil (1936-1939) se encargaron de la educación política, social y doméstica de las mujeres (Richmond, 2004).

LA ACTIVIDAD ETNOMUSICOLÓGICA DE LA SECCIÓN FEMENINA DE CÁCERES: ESTUDIO DOCUMENTAL
SOBRE LA IDENTIDAD MUSICAL TRADICIONAL CACEREÑA DURANTE EL FRANQUISMO

Estos últimos autores coinciden en que los rasgos tradicionalistas de la Sección Femenina hacia el folclore fueron determinantes en la divulgación de la música tradicional cacereña. No obstante, estos estudios no analizan el material generado por la actividad etnomusicológica de la Sección Femenina de Cáceres, el cual, es determinante para la comprensión de la proyección de la música tradicional cacereña. De este modo, en esta investigación se propone como objetivo principal analizar el material documental inédito generado por la actividad etnomusicológica del departamento musical de la Delegación Provincial de la Sección Femenina de Cáceres.

Subrayar que el marco teórico en el que se fundamenta esta investigación es desde la perspectiva de Rice (2017), por examinar que el pasado juega un papel fundamental en la configuración de una identidad colectiva en otro tiempo o periodo. Esto se corresponden con la dinámica del objeto de estudio: las simbologías visuales y representaciones artísticas del pasado se convierten en un gran terreno para juegos asociativos sobre los valores morales y de identidad propios del periodo histórico a estudiar. Lo cual, permite ejercer una discusión en torno al tratamiento y ejecución del trabajo etnomusicológico sobre la música de tradición oral cacereña. Sumar que esta simbología del pasado en el ámbito cacereño se formulará, por un lado, desde el vínculo con el sustrato más profundo, en concreto desde la tierra y el trabajo en la misma por medio del mundo campesino y que, dotarán de una corporeidad, profundidad y base tangible al concepto de misión moral, ideología nacional y la regeneración o refundación autoritaria de la nación. Y por otro, desde la codificación de paisajes que han sido estereotipados a raíz de las evocaciones y recreaciones icónicas visuales y posteriormente convertidas en clichés fosilizados desde el exotismo y el costumbrismo (Núñez, 2023). Ambos posicionamientos se transforman en una interesante herencia para la Sección Femenina sobre la que forjar, refinar y transmitir sus propios rasgos musicales de la provincia cacereña.

Las fuentes primarias documentales que abarcan esta investigación residen en el Archivo Histórico Provincial de Cáceres². Entre sus funciones se encuentra la custodia de los fondos documentales provinciales de la Administración del Estado (Archivo Histórico Provincial de Cáceres, S.F). Dentro de estos materiales de las delegaciones provinciales, se encuadran los materiales originales de la Delegación Provincial de la Sección Femenina de Cáceres.

Se acude a la metodología histórica al emplear la observación e interpretación de datos en los materiales documentales y musicales por medio de las técnicas de catalogación, clasificación, descripción y análisis documental. Dentro del análisis a las fuentes musicales se utiliza el análisis melódico, armónico, rítmico y estructural acuñado por Manzano (2006) para estudiar e interpretar el *corpus* musical cacereño. Se acude a este trabajo de recopilación de música tradicional porque desarrolla un modelo sistemático de descripción y definición minuciosa de cada elemento musical en todo el repertorio popular. De modo que permite primar los rasgos de las canciones tradicionales.

² Fondo documental de la Delegación Provincial de la Sección Femenina de Cáceres (1939-1978). DPCSF/

El análisis documental y musical empleados al material situado en el archivo provincial cacereño es complementado con entrevistas de tipo cualitativo. Esta tipología, como desarrolla Valles (2002), permite llegar con carácter inductivo, a diferentes planos con profundidad de análisis hacia la realidad de los hechos estudiados. Se aplican a aquellas personas involucradas de diferentes formas (observacional, recopiladores y/o ayudantes) en la actividad de investigación musical de la provincia cacereña durante dicho periodo histórico. Conforme a estos roles, como denominan Taylor y Bogdan (1994), se cubre el marco conceptual local desde la multiplicidad de versiones de informantes “autorizados” con el objeto de estudio.

Así, el análisis a estas fuentes documentales y su complementación con el relato oral permiten definir los materiales musicales recopilados, los colaboradores y el tipo de investigación etnomusicológica ejercida. Por consiguiente, se comprende la determinación de esta actividad musical de la delegación cacereña de Sección Femenina en la configuración de la identidad musical tradicional cacereña durante el Franquismo y, que inferirá en la proyección propagandística tanto dentro como fuera del país desde los diferentes formatos de exposición musical. Por último, aclarar que este trabajo forma parte de una investigación más amplia en la que se está trabajando actualmente en mi tesis doctoral³.

2. INVESTIGACIÓN MUSICAL EN EL DEPARTAMENTO DE MÚSICA DE LA DELEGACIÓN PROVINCIAL DE LA SECCIÓN FEMENINA CACEREÑA

Para la divulgación del folclore, Pilar Primo de Rivera crea en 1938 la Regiduría de Cultura en la que se ubican el Departamento de Música, Escuelas de Hogar, Formación y Bibliotecas. En 1939 se constituye un apartado destinado al folclore dentro del Departamento de Música. En este se llevaban a cabo actividades e investigaciones musicales de folclore, se impartía enseñanza musical y dirección de coro (Murcia, 2018). Actividades que estaban organizadas en dos oficinas: la de folclore-música y la de enseñanza. La primera unidad se encargaba de las actividades musicales y folclóricas, concursos, certámenes, intercambios culturales, festivales, organizar los viajes nacionales, internacionales como los concursos nacionales de Coros y Danzas (Luengo, 1998).

Otra de las funciones de la sección de folclore del Departamento de Música era custodiar todo el material musical, coreográfico y de vestuario recopilado por las Cátedras Ambulantes⁴, por los miembros de Sección Femenina y por las agrupaciones de Coros y Danzas⁵ (Murcia, 2018). Este material tendría como destino su difusión en forma de cancioneros o revistas, con el fin de dar un soporte físico para evitar su desaparición. Otra utilización era la divulgación desde las actuaciones de los grupos de Coros y Danzas.

³ Lorenzo-Lancho, Andrea. Tesis doctoral en desarrollo en el programa de Patrimonio de la Universidad de Extremadura. Dirigida por el catedrático y doctor Francisco Rodilla León (UEX).

⁴ Las Cátedras Ambulantes eran equipos de Sección Femenina que se desplazaban en caravanas a las zonas geográficas más aisladas de España para la recogida de material musical, enseñanza de economía familiar, higiene o labores de alfabetización en la población femenina.

⁵ Los Coros y Danzas de Sección Femenina son agrupaciones musicales folklóricas, cuyas actuaciones mediáticas sobre cantes y bailes tradicionales españoles les convierten en el medio propagandístico y diplomático más efectivo para el Régimen franquista.

LA ACTIVIDAD ETNOMUSICOLÓGICA DE LA SECCIÓN FEMENINA DE CÁCERES: ESTUDIO DOCUMENTAL
SOBRE LA IDENTIDAD MUSICAL TRADICIONAL CACEREÑA DURANTE EL FRANQUISMO

Independientemente de la forma, todas ellas tenían el fin de asentar asociaciones morales y así formar a una población.

Precisamente, estos materiales primarios del Departamento de Música de la Delegación Provincial cacereña están en diversos formatos para los citados usos. Las tipologías documentales reflejan el proceso de recopilación y el perfil de personas implicadas entre otros aspectos; por ello, se pasará al análisis de individual de las fuentes y sus consecuencias en la interpretación del folclore musical cacereño. No obstante, estos caracteres no presentarán cambios en las diferentes décadas franquistas.

2.1. CUADERNOS DE CANCIONES POR COMARCAS CACEREÑAS: BASE PRIMARIA DE ADAPTACIÓN MUSICAL

Una de las formas del trabajo del Departamento de Música de la Delegación Provincial de Cáceres con el folclore recopilado es la creación de compilaciones de canciones en forma de cuadernos autografiados, que denotan caracteres musicales del repertorio cacereño que se iba gestando.

Estos cuadernos apaisados están dedicados a diferentes comarcas cacereñas, dado que cada pieza pertenece a una localidad y entre ellas comparten una misma comarca. Por ejemplo, las comarcas del cuaderno nº 1 son “Zona de la Vera y campo Arañuelo” (Sección Femenina de Cáceres, S.F). Además, este cuaderno es repetido, pero con la diferencia de incorporar nuevas piezas. Aunque en ambos se aprecia un mayor número de piezas de la Vera.

Esta mayor ocupación respondería a que se trata de un espacio comarcal conocido popularmente por su actividad agrícola con la producción del pimentón dulce. De tal forma, se establece la asociación de este trabajo en el campo y sus frutos como el foco de recuperación de las raíces en el ámbito rural, el cual, era una de las bases primigenias del Régimen franquista.

Y el cuaderno nº 2 reúne las zonas de Guadalupe, Cáceres, Trujillo y Zarza la Mayor (Sección Femenina de Cáceres, S.F). Este cuaderno destaca por cuantificar más canciones de pueblos sin otras vinculaciones simbólicas para el Régimen, como el pasado imperialista y la religión católica, a las que sí se les relaciona a Guadalupe, Cáceres y Trujillo.

La totalidad de los cuadernos no indican los informantes, en cambio, la forma en la que están transcritas las piezas reflejan rasgos rítmicos, estructurales y de *tempo* comunes en todas las piezas. El $\frac{3}{4}$ se encuentran en las danzas, como la llamada “Reverencia al santísimo” (Sección Femenina de Cáceres, S.F). Pero el $\frac{3}{8}$ es el compás principal para las jotas. La subdivisión binaria dentro del $\frac{4}{8}$ son para aquellas que tienen la connotación de andar pausadamente alrededor de alguien o transmitir movimiento corporal, pues lo aplican

ANDREA LORENZO LANCHO

principalmente a rondas⁶ y toreras⁷, donde expresamente se hace una ejecución comunitaria en movimiento y públicamente.

Asimismo, se aprecia la vinculación del ritmo con el *tempo*, porque todas aquellas con un 3/8, es decir, jotas, les aplican *allegro* o *vivo* y añaden la anotación “movimiento de jota”. Por tanto, continúan insistiendo en el concepto de movimiento comentado. En otros casos como “La torera” no solo indica *allegro*, sino que, le aplican una descripción conforme al contenido de la canción indicando “allegro con valentía” (Sección Femenina de Cáceres, S.F).

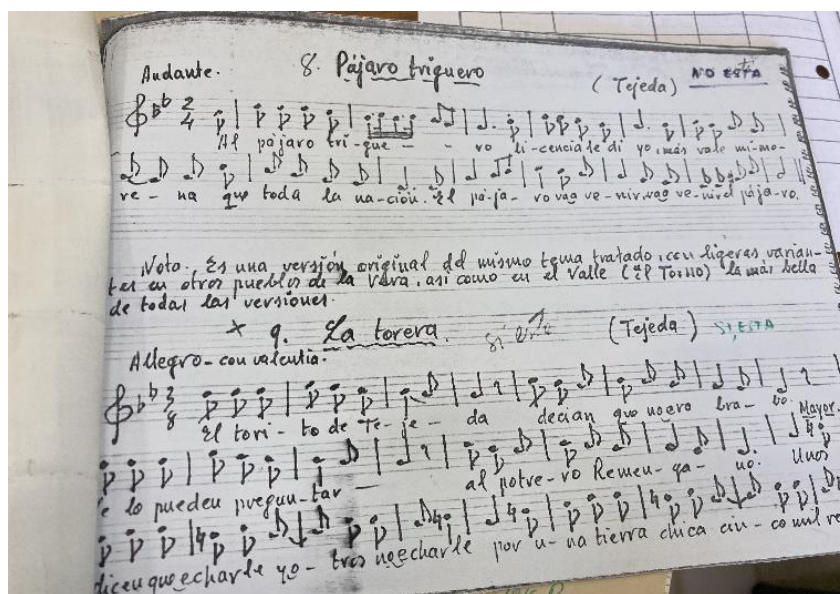


Fig. 1: Canciones “Pájaro triguero” y “La torera” del Cuaderno n° 1. DPC/147:1, de Andrea Lorenzo Lancho.

(Archivo Histórico Provincial de Cáceres).

O en “Labrador” para poder entender el movimiento dinámico de una pieza asociada al trabajo de jornalero en el campo, acuden a la descripción de “aire de faena” (Sección Femenina de Cáceres, S.F). Probablemente, para acentuar la subdivisión rítmica en 6/8 consideran más acertado un *tempo* “tranquilo”. La sensación de un ambiente más calmado en un compás binario, como 2/4, conlleva aplicar *tempo andante* (figura 1) y descripciones como “tranquilo” en las alboradas⁸ (Sección Femenina de Cáceres, S.F).

Es así que, el *tempo* de las piezas será conforme el compás que compartan y los rasgos contextuales de ejecución, pese a que, no detallen una velocidad aproximada. Otra interpretación hacia los adjetivos y descripciones en el *tempo* sería proyectar una idea muy general, para que todo el que consulte los cuadernos y no posea conocimientos musicales

⁶ Rondas: cantos líricos asociados a los jóvenes al ser interpretados en el cortejo propio de la etapa vital de dicha edad (Manzano Alonso, 2006).

⁷ Toreras: piezas tradicionales vocales o instrumentales interpretadas durante la práctica de las corridas de toros.

⁸ Alboradas: piezas tradicionales vocales o instrumentales ejecutadas al inicio del día o en el amanecer y asociadas con el inicio de festividades populares.

sobre los significados estándares de cada *tempo* pueda intuir la velocidad. Esta opción se contempla debido a que una mayoría del personal de Sección Femenina no tenía formación musical. De esta forma, el deseo por reflejar esa idealización de lo tradicional y el mundo rural pasa por describir de la forma más “naturalista” el ambiente interpretativo según el momento del ciclo vital o anual al que pertenezcan las piezas, a través de la elección rítmica y consecuentemente, el *tempo*.

No obstante, las versiones transcritas en estas encuadernaciones son resultado de contemplar y descartar otras variantes textuales-musicales que referencian. Como muestra de ello, en “pájaro triguero” indican: “una versión original del mismo tema tratada, con ligeras variantes en otros pueblos de la Vera, así como en el Valle la más bella de todas las versiones” (Sección Femenina de Cáceres, S.F). Otra ejemplificación es “A la tu ventana” por subrayar: “Esta misma jota se canta en Jaraíz de la Vera, con distinta letra y distinto estribillo, en el cuaderno de letras nº1, van las letras de esta jota con sus distintas modalidades, pág. 25. El estribillo de Jaraíz es “Que no te peines...” (Sección Femenina de Cáceres, S.F).

En estas anotaciones como la que aparece en la figura 1, se aprecia no solo contemplar distintas versiones y procedencias, sino que, figura la ubicación de ellas en otros cuadernos no conservados, por medio de indicar el número del cuaderno y la página. Así, es común encontrar: “véase cuaderno nº1, pág. 7” (Sección Femenina de Cáceres, S.F). Otro ejemplo de la reiteración sobre la referencia a otros cuadernos, se aprecia en el cuaderno segundo al indicar: “Recopilado y supervisado de unos cuadernos existentes” (Sección Femenina de Cáceres, S.F).

La insistencia en dejar constancia de diferentes versiones revela la importancia de un material original, como la de no haber acudido a cancioneros. A la vez, proveerse de una “materia prima” recopilada anteriormente en otros cuadernos demuestra que se va repitiendo y formando un repertorio fijo o poco variable y, como resultado, se predispone una sonoridad específica. A pesar de que las diferentes anotaciones no indican el rasgo diferenciador para seleccionar una versión particular de una localidad, dicha elección conlleva una depuración hacia el resultado individual.

Musicalmente, las melodías de las piezas correspondientes a los estribillos tienen un ámbito muy corto (una cuarta o quinta justa) respecto a las estrofas (una sexta). Los estribillos y estrofas se pueden identificar en separar los conjuntos melódicos con dobles barras, añadir repeticiones y saltos correspondientes para volver al inicio indicando *Da capo*.

Partiendo de esta identificación estructural, las estrofas emparejan varias melodías con puntos de apoyo armónico, como tercer y quinto grados, para, de esta forma, unir adornos entre los versos y con ello, el registro es más amplio. A ello hay que añadir que, las piezas se suelen transcribir desde SOL Mayor, RE Mayor a SI bemol Mayor. Tonalidades que justifican las pocas alteraciones. El único caso que mantiene más alteraciones es “La charramangá” (Sección Femenina de Cáceres, S.F), como se vislumbra en la figura 2.

ANDREA LORENZO LANCHO

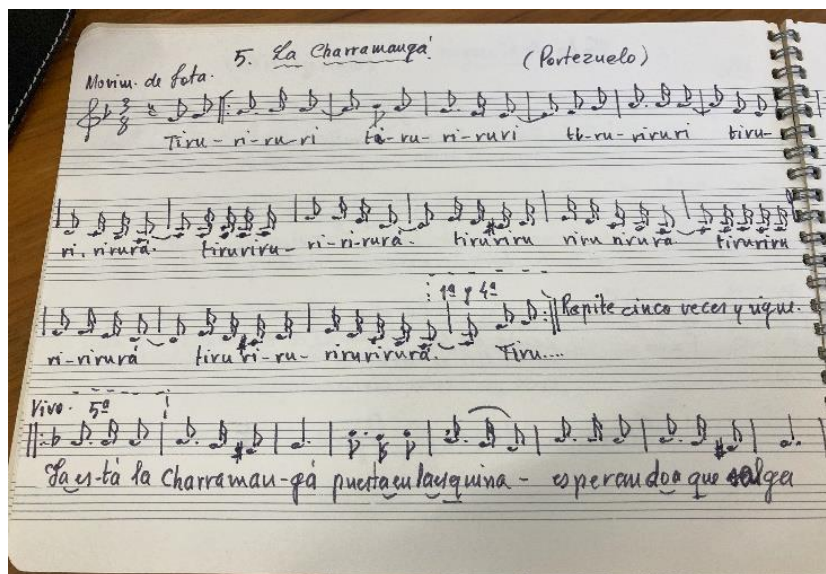


Fig. 2: Canción “La charramangá” del Cuaderno nº 2. DPC/147:1, de Andrea Lorenzo Lancho.

(Archivo Histórico Provincial de Cáceres).

Esta excepción sería debida a que, la describen como una pieza para flauta de tres agujeros y, por consiguiente, adaptan los cromatismos particulares de dicho instrumento⁹. Hay que clarificar que estos armónicos peculiares son resultado de disponer únicamente de tres agujeros, de modo que, solamente pueden producir cuatro sonidos fundamentales. De ahí que, todos los sonidos producidos por la misma posición son armónicos del sonido fundamental, los cuales, son resultados de crear intervalos dentro de una afinación no basada en el temperamento igual.

En diferentes cancioneros, estos sonidos se suelen asemejar con los intervalos más cercanos del temperamento igual o del tono temperado y la otra forma más común es usar la alteración más cercana (bemoles o sostenidos) (García y García, 2009). En este caso, la transcripción que presenta el departamento provincial musical cacereño de esta pieza es desde el sistema tonal con alteraciones pasajeras. En suma, se traduce en homogeneizar los caracteres modales y ambivalentes del instrumento cacereño.

En resumen, la importancia del registro de estas piezas en cuadernos manuscritos reside en que serían la herramienta básica de consulta musical y textual para futuras interpretaciones de las piezas, ya que, se ha ejercido la selección y descarte en base a cuadernos anteriores.

⁹ La flauta de tres agujeros por la morfología del instrumento (longitud, número y distancia entre agujeros) sigue una afinación no basada en el temperamento igual, entendiendo este concepto como el temperamento de doce sonidos por octava. Las adaptaciones al temperamento igual, en el caso de García Matos pasa, para que sea práctico, por describirla en una afinación de la escala de Mi y otros autores optan por escalas temperadas (García y García, 2009).

Presenciando una cuantificación mayor de piezas de comarcas cacereñas conocidas popularmente por la agricultura y la producción de un fruto específico, para resaltarlas como lugares donde encontrar las bases tradicionales, por medio del trabajo en la tierra. En contraste con lo anterior, la suma de las canciones es unificada en ritmo, *tempo* y estructuras musicales-textuales, ante una transcripción estandarizada de los caracteres propios. Se trata de una de visión romántica, en el que se buscaba y custodiaba lo primigenio por miedo a la extinción, pero al mismo tiempo homogenizándolo (Manzano, 2000).

Además, los procesos depurativos musicales de la Delegación cacereña aplicados en estos cuadernos musicales, podrían traducirse como futuro material musical para enviar en forma de ficha estándar, al archivo musical de la Delegación Nacional de Madrid. Esta acción se produciría teniendo en cuenta que, las piezas de las fichas tenían que presentarse adaptadas. En otras palabras, una acto que ya se ha ejercido e incluso, como se desarrollará, los rasgos musicales descritos de las encuadernaciones se seguirán repitiendo en los materiales de las fichas.

2.2. FICHERO MUSICAL CACEREÑO: RECOPIACIÓN DE PIEZAS POPULARES CACEREÑAS

La elaboración de ficheros fue una de las tareas encomendadas al Departamento de Música, los cuales, se dividían en ficheros de canciones, de danzas y de trajes. Estos estaban formados por fichas modelo estándares; que contenían una parte más técnica interpretativa y otra histórica por cada pieza. Pese a que el destino de estas piezas era, por un lado, el fichero de la Delegación Nacional de la Sección Femenina, simultáneamente se custodiaban en ficheros provinciales y locales. Estos dos últimos espacios se consideraban imprescindibles puesto que, mostraban la organización de las actividades y las canciones presentadas en las actuaciones musicales por parte de los Coros y Danzas (Luengo, 1998).

Las fichas modelos localizadas en este archivo cacereño responderían a ese material gestado por la actividad recopiladora cacereña y guardado en el fichero provincial de la sección de folklore y música de la regiduría cultural cacereña. Ante los diferentes campos de estudio que abarcan las fichas, como la documentación adjuntada a las mismas, permiten estudiar el tipo de recopilación musical ejercida.

En las fichas dedicadas a las danzas, a pesar de indicar que tienen que adjuntar la partitura figura en muy pocas ocasiones y escasamente aparecen datos musicales en los campos correspondientes, como posteriormente se tratará. Por ende, figuran muy pocos caracteres musicales. Por el contrario, los campos que siempre aparecen completos son los asemejados a la coreografía, en concreto: cómo se ejecuta, de dónde son, quién lo envía, instrumentos usados y número de danzantes. Estos manifiestan rasgos muy elementales de interpretación y pertenencia al espacio territorial.

Otros campos con menos tendencia a rellenar son: historia para expresar la antigüedad, cuándo se usa, quién la usó por primera vez, observaciones y qué traje se usa. Los insistencia por recopilar aquellos campos sobre la antigüedad y el periodo del ciclo anual o vital de

utilización; también son los más repetidos en las fichas correspondientes a las canciones, junto con las que siempre figuran (título, localización y quién lo envía).

Por tanto, esta reiteración de campos revela un valor hacia la antigüedad de canciones y danzas. El poso presente en lo antiguo sería entendido desde la quimera de intentar precisar el momento más lejano en el tiempo y el contexto etnográfico. El registro de ambos rasgos -histórico y étnico- y definirlos en el apartado de “valoración” como “particulares” o “bellas”, conlleva que se explacen en la descripción de la ejecución. Baste como muestra “El baile del pandero”, donde desarrollan: “típico de la noche de San Juan e interpretado por los mozos cuando llevaban “la enrramá”. O del “baile de la manzana” describen que lo ejecutan novios, padrinos y 12 bailarines, mientras se pincha una manzana en un tenedor con ranuras y donde se introduce monedas (Sección Femenina de Cáceres, 1949).

Si estos adjetivos superfluos no figuran en tales apartados, los campos restantes figuran vacíos. Ahora bien, retomando las excepciones musicales con más contenido solo se produce en aquellas piezas asociadas a las comarcas de la Vera y del Valle del Jerte. La primera comarca ya viene referenciándose anteriormente en los cuadernos de canciones; así, se reafirma como unos de los espacios geográficos cuyo patrimonio musical ocupa más espacio cuantitativo en el *corpus* musical. Esto no solo confirma subrayar espacios con tópicos asociados al trabajo en el campo, sino que, se amplía a otro espacio con el mismo rasgo, como es “el Jerte”. Comarca, nuevamente conocida por su actividad agrícola en forma de producto gastronómico, en este caso, la producción de cerezas.

Como se viene refiriendo, la popularidad de unas tierras por sus frutos locales, se convierte en un elemento clave para identificar su patrimonio musical. Esto supone continuar con la conexión simbólica de la tierra con lo primario. Dicho de otra manera, base en la que sustenta el Régimen y, con ello, cubre un gran espacio en la recopilación de la regiduría cacereña.

Respecto a los pocos rasgos musicales en los campos correspondientes, como en las partituras adjuntas, manifiestan un hecho significativo. Consiste en definir las piezas de baile desde los títulos, datos rítmicos, partituras y descripciones del apartado del historial, bajo la nomenclatura generalista de “jotas”. De este modo, “Pindongo” queda relegado de sus caracteres propios, debido a que es incluido como una jota, a pesar de que, es un tipo de “son” localizado en Montehermoso (Sección Femenina de Cáceres, 1950).

Según García Matos, este “son” consiste en una pieza instrumental para flauta de tres agujeros y tamboril de compás ternario. Pese a que lo llegue a asemejar con el ritmo y estructura de la jota, el propio autor en *Lárica popular de la alta Extremadura* rebela rasgos particulares, como son: la ejecución distinta de pasos, no poseer texto y por la presencia, en una parte, de un toque aro-parche en el tamboril, donde el aro queda fuera del compás que establece (3/4) (García, [1944]2000). Esta última singularidad dentro de un compás único, probablemente se traduzca a un cambio de compás binario momentáneo o en síncopas, en cambio no lo diferencia en la transcripción (García, [1944]2000).

Particularidades que reflejan una pieza de baile distinta y alejada de una jota. A pesar de estas evidentes diferencias, la semejanza con el compás ternario de la jota fue el objeto de mayor peso musical para clasificarla como una jota más. Obviar sus pequeñas

LA ACTIVIDAD ETNOMUSICOLÓGICA DE LA SECCIÓN FEMENINA DE CÁCERES: ESTUDIO DOCUMENTAL
SOBRE LA IDENTIDAD MUSICAL TRADICIONAL CACEREÑA DURANTE EL FRANQUISMO

particularidades en la transcripciones de las fichas estándar, se traduce en limar los rasgos propios de esta composición de baile y unificarla de cara al exterior bajo el sobrenombre genérico de jota.

A pesar de que esta pieza de baile con rasgos propios es tratada como una jota sin distinción, al resto de jotas no les determinan un único ritmo. Se aprecia una tendencia hacia el 3/8 y en menor medida $\frac{3}{4}$, es decir, los mismos ritmos que figuran en las jotas de los cuadernos estudiados. De tal forma, desde un material documental previo, se asienta la elección y estandarización rítmica, pero sin justificar *a priori* la inconcreción rítmica.

Las canciones de las fichas continúan recopiladas con la elección rítmica de las encuadernaciones ($\frac{3}{4}$), de modo que, confirma la tipificación rítmica en las canciones. Lo contrario sucede con las danzas recopiladas en los cuadernos, debido a que se escoge otros compases ($\frac{2}{4}$ y $\frac{3}{8}$) en las danzas registradas en las fichas. Esto dos compases podrían responder a una forma de englobar las subdivisiones y cambios de acentos rítmicos dancísticos.

Como en los cuadernos estudiados, las escasas alteraciones de paso en las partituras de las fichas, dado que, no hay modulaciones en la totalidad de las piezas; se podrían justificar por mostrar esos melismas y notas de paso característicos en el canto popular. Estas florituras procedentes de la improvisación usual en el canto popular, no llegan a los bemoles y sostenidos, los cuales, el sistema tonal no es capaz de reflejar.

Dentro del conjunto total de piezas, algunas aparecen registradas en las fichas como inéditas y es así como, les dan más valor. Adjetivo que conllevaría un marcaje de cara a los concursos nacionales de Coros y Danzas, al premiarse el material nuevo no registrado en cancioneros. Como consecuencia, escasamente recurren a los cancioneros como fuente de consulta y su fuente principal serían estas piezas inéditas recopiladas en fichas y cuadernos.

Los únicos casos cuya procedencia son los cancioneros son: “El perrito”, seleccionada del cancionero popular extremeño de Gil García (Gil, 1957) y una pieza proveniente de uno de los cancioneros de García Matos sin especificar. No obstante, otra canción procede de la coral cacereña. Esta última fuente demuestra la relación tan estrecha comentada por Leocadio Bernáldez, entre el coro de Sección Femenina de la capital cacereña y los miembros de la coral. Esta situación se producía en vista de que, los miembros eran compartidos entre ambas agrupaciones ante la falta de personal. Razón por la cual, las piezas para interpretar eran compartidas (L. Bernáldez Solano, comunicación personal, 9 de mayo de 2023).

Otro rasgo que acarrea distinción a las piezas de estas fichas es aquella en cuyas letras aparecen rasgos identitarios de la zona. Si este adjetivo se cumple supone usarlas en los concursos musicales citados, como referencian diversas fichas (Sección Femenina de Cáceres, 1949; Sección Femenina de Cáceres, 1950, Sección Femenina de Cáceres, 1952, Sección Femenina de Cáceres, 1959, Sección Femenina de Cáceres, S.F) y, guardarlas en el

ANDREA LORENZO LANCHO

archivo de canciones de la Delegación Nacional de Sección Femenina, junto al provincial de este estudio¹⁰.

Las referencias identitarias en los contenidos de los textos de las canciones consisten en trabajos asociados a la tierra y sus frutos, la flora y fauna propias. Además, este adjetivo textual conlleva ampliar datos en “historial de la danza” conforme a cómo se ha ejecutado en el pasado (figura 3).

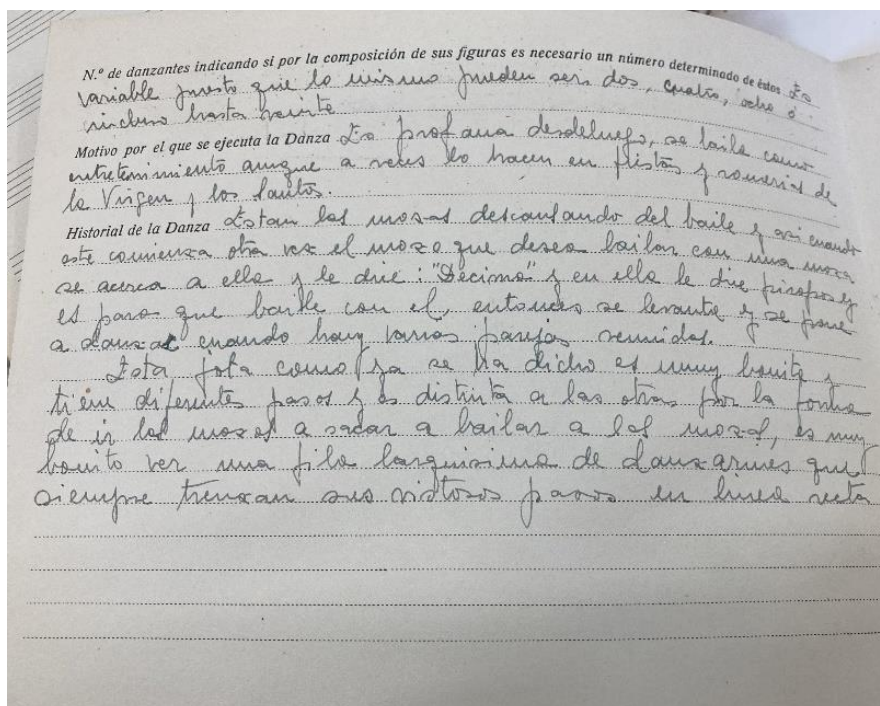


Fig. 3: Canción “Riani si, si, si” del Cuaderno n.º 2. DPC/147:1, de Andrea Lorenzo Lanchó.

(Archivo Histórico Provincial de Cáceres).

De ahí que, sirva de apoyo para recuperar la supuesta interpretación musical de un repertorio. De igual forma, sigue presente lo primigenio para subrayar el foco ideológico desde el que Sección Femenina aportaba los valores del nuevo Régimen, el cual, era la revitalización y reivindicación de la pérdida de la tradición desde lo rural.

Por todo lo expuesto, la recopilación musical tradicional cacereña ejercida por la sección de folclore de la Delegación Provincial de la Sección Femenina cacereña y registrada en las fichas musicales estándares, se basa en compilar escasos datos identificativos por cada pieza. Si bien, mostrando mayor predilección en forma de añadir algunos datos de ejecución, en aquellas que sean inéditas o que demuestran rasgos propios (gastronómicos, geográficos) para resaltar los localismos.

¹⁰ “Según Sampelayo (1969, p. 101), este archivo custodiaba aproximadamente 1500 canciones populares y más de 600 danzas en 1969” (Pérez-Borrajo y Pena, 2023, p. 292).

LA ACTIVIDAD ETNOMUSICOLÓGICA DE LA SECCIÓN FEMENINA DE CÁCERES: ESTUDIO DOCUMENTAL
SOBRE LA IDENTIDAD MUSICAL TRADICIONAL CACEREÑA DURANTE EL FRANQUISMO

Concretamente, la tendencia por compilar más piezas de unas comarcas cacereñas específicas y asociadas popularmente con tópicos de arraigo con la tierra por sus trabajos agrícolas, vertebró la identidad musical hacia el exterior, debido a que, serán el repertorio para las diferentes tipos exposiciones musicales.

Dichas piezas musicales son transcritas rítmica, tonal y estructuralmente de forma homogénea ante ninguna diferencia propia. El resultado de estos caracteres responde a una forma de evitar su olvido, ya que, la recopilación no asume el estudio del contexto etnográfico y por consiguiente, no incorporan particularidades musicales. Y a su vez, la importancia y justificación de custodiar desde la recopilación musical es, como indica Casero: “para los dirigentes se recuperaban las danzas que representaban símbolos culturales e ideológicos afines el Régimen, pero para las afiliadas era recuperar todo para no perder la cultura nacional” (2000, p. 114).

3. TRABAJO DE CAMPO

Los rasgos musicales, identificativos e interpretativos en el material anterior analizado son resultado de un trabajo de campo realizado por diferentes personalidades de la Sección Femenina cacereña. Esta actividad registrada en las fichas y documentación adjunta fue desarrollada desde ir a los pueblos *in situ* (Sección Femenina de Cáceres, 1960). De donde se infiere que, la información de las piezas es recabada por acudir a las localidades.

Indicada o publicada en algún cancionero. (Si es así, indicar en cuál)

Rigurosamente inédita. Me la dictaron unos amigos del pueblo y yo le añadí a esta Romería.

Programa en que fue incluida: Mes, día y año: Wiegano. Se canta en la fiesta y cada mes.

Asunto de que trata la canción (7): Indicado antes.

Observaciones

Fecha de envío a la Nacional: Mes _____ día _____ año _____

Firma de la persona que lo recogió, Juan-Luis Rubio

Firma de la Regidora Provincial de Cultura.

Cargos que ocupan Haceror provincial municipal de Sec. Femenina de Cáceres.

(1) Si no se sabe exactamente a qué provincia pertenece, se dirá de dónde se cree es originaria.
 (2) Si el título exacto no se conoce, se anotará la primera estrofa de ésta.
 (3) El pueblo o ciudad donde ha sido recogida.
 (4) Nombre y dos apellidos de quien la recogió.
 (5) Se indicará antigüedad donde se recuerde haberla escuchado por vez primera, y cuantos datos sean interesantes para su estudio.
 (6) Debe tenerse en cuenta que la canción puede tener una gran belleza musical y no ser folklórica.
 (7) Si es de cuna, de campo, humorística, etc.

Fig. 4: Canción “Romería a la Virgen de la Blanca” del Cuaderno nº 1. DPC/147:1, de Andrea Lorenzo Lancho.

(Archivo Histórico Provincial de Cáceres).

ANDREA LORENZO LANCHO

No obstante, la dinámica de trabajo en el espacio donde se ejerce escasamente es desarrollada. La única excepción se refleja en la ficha de la canción “Romería a la Virgen de la Blanca”. Se especifica que se acudió a la romería donde la ejecutaban y allí, se aplica la práctica de visitar a diferentes personas para escuchar distintas versiones de una misma pieza en el mismo pueblo, como aparece en la figura 4 (Sección Femenina de Cáceres, S.F).

De manera que, el trabajo *in situ* por las localidades cacereñas consiste en transcribir diversas versiones. Esta dinámica de trabajo confirma que, la existencia de diferentes versiones de una misma pieza en los cuadernos comentados no es un hecho aislado, sino que responde a un *modus operandi* habitual. La acción continuaría en elegir y/o aunar las distintas versiones y crear la futura versión, que recopilan las fichas y que serán interpretadas por las agrupaciones folklóricas de Sección Femenina. De cualquier forma, se sigue sin percibir bajo qué parámetros realizan la elección de una versión específica ante la falta de documentación.

Versiones que en alguna ocasión serían registradas por una grabadora, debido a que, en alguna pieza se nombra el uso del artilugio en la acción del trabajo de campo (Sección Femenina de Cáceres, S.F). Recurrir a las grabadoras demuestra: el acceso a la tecnología en el trabajo de campo y una gran herramienta en el ejercicio de memoria musical, como en la comparativa musical entre las versiones para su posterior transcripción. Aunque, las supuestas grabaciones no son localizadas en el archivo cacereño.

La posesión del magnetófono llegaría a la Sección Femenina en la década de los sesenta mediante las delegadas con conocimientos musicales y estas, las entregarían a los encargados del trabajo de campo (Casero, 2000). En cambio, dicho acceso se daría circunstancialmente en el caso cacereño, porque un músico colaborador de la Sección Femenina cacereña niega la existencia del objeto en citada década y perfila que, ejercían el trabajo de transcripción con papel y lápiz (F. Rodríguez Sánchez, comunicación personal, 18 de mayo de 2023). Tal hecho demuestra que la recopilación y transcripción musical en el ámbito provincial cacereño poseía menos recursos. De modo que, los resultados de ambas acciones se verían afectados por la vulnerabilidad de la memoria musical del recopilador.

En cuanto al perfil de los informantes son definidos en las fichas como “gente mayor” y “mujeres mayores la dictaron”. Por ande, consiste en personas de edad avanzada y especialmente mujeres, mas no suelen aportan datos específicos de ellos. Sin embargo, en alguna documentación mecanografiada se muestra la identidad y franja de edad, junto con algún detalle interpretativo de la pieza.

El mejor ejemplo es la pieza “Tonada alta” de Aliseda (Cáceres), la cual, recoge y versiona rítmicamente Manuel Cancho-Duprado. Este maestro nacional recaba dos versiones de la pieza: una a Engracia Cruz (73 años) y otra a Damiana Berjollo (81 años). Apunta que las informantes las aprendieron de sus madres, se cantaba con la frase “vele ahí”, junto con el pandero y el almirez¹¹ en las fiestas (Sección Femenina de Cáceres, 1950).

¹¹ Almirez: mortero pequeño de metal para machacar alimentos, utilizado como instrumento de percusión y muy común en la producción económica de la localidad cacereña de Guadalupe.

LA ACTIVIDAD ETNOMUSICOLÓGICA DE LA SECCIÓN FEMENINA DE CÁCERES: ESTUDIO DOCUMENTAL
SOBRE LA IDENTIDAD MUSICAL TRADICIONAL CACEREÑA DURANTE EL FRANQUISMO

Estas informantes identificadas probablemente consistirían en informantes estrellas, en el caso de que acudieran en numerosas ocasiones a los mismos o si poseían más conocimiento sobre las piezas. Esta última opción figura en varios comentarios como “la que más información aportó” (Sección Femenina de Cáceres, 1956).

De este modo, el perfil referido refleja que el legado inmaterial musical se traspasa de generación en generación, preferentemente entre madres e hijos y como se viene apreciando, la mujer es el informante estrella. Una faceta femenina que se viene repitiendo desde los trabajos etnomusicológicos de la primera década del siglo XX hasta el comienzo de la Guerra Civil española, al ser la mujer, la trasmisora del contexto del ámbito cotidiano en el que han convivido desde su infancia hasta su muerte (Olarte, 2011).

En contadas ocasiones figuran las profesiones o los espacios de ocio al que pertenecen los informantes. Estos pocos casos reflejan que son intérpretes de la coral cacereña y maestras nacionales y de forma aislada, un poeta extremeño llamado Antonio Reyes Huertas (Sección Femenina de Cáceres, 1960). Hay que hacer inciso en los informantes procedentes de la coral, como una muestra más de la relación tan estrecha, ya comentada, entre coral y Coros y Danzas cacereños. En este caso, la vinculación muta y los propios intérpretes pasan a ser informantes. El testigo Francisco Rodríguez relata la transformación de intérpretes a informantes, puesto que registraban como nuevo material musical, las piezas que ellos proponían como calentamiento vocal (F. Rodríguez Sánchez, comunicación personal, 18 de mayo de 2023).

Concretamente, la ejecución de este trabajo *in situ* para compilar las canciones y sus datos correspondientes, era elaborada por distintos perfiles. Las personas que recopilan las danzas son: Capdevielle Borella, María Victoria Burgos, integrantes de Sección Femenina sin identificar, jefes de agrupaciones musicales sin nombres y la instructora de danza Juana Valhondo. Y en el caso de las canciones, las figuras que ejercieron la compilación son: los párrocos Rubio Pulido e Íñigo Gallego Tabernero, el músico y compositor Santiago Berzosa, maestros nacionales sin nombre y apellidos, Angelita Capdevielle, una instructora de música de la Sección Femenina sin identificar y el director de la coral de Guadalupe llamado Valeriano Forjeles.

El perfil profesional de todos ellos -curas, profesores, instructores, director musical y músicos- comparte la formación y conocimiento musical para ejercer las transcripciones musicales, más pasarán a desarrollarse con más profundidad.

La presencia de las instructoras y afiliadas responde a que dentro de los cursos de formación musical del Departamento de Música, se les encargaba recoger de su provincia todo tipo de información. De igual modo, era una acción que formaría parte de las investigaciones folklóricas del departamento musical (Matía, 2022). Aunque la participación de las instructoras también respondería a que ejercían la labor de enseñanza musical en los colegios y con ello, recopilan piezas en la localidad correspondiente (Sánchez, 2020). La identificación de la única instructora de danza, Juana Valhondo, sería debida a su popularidad social en la capital cacereña como se desarrollará a posteriori.

ANDREA LORENZO LANCHO

Sin embargo, todo apunta a que la falta de datos identificativos sobre el resto instructoras respondería a que algunas piezas fueran recopiladas por miembros pertenecientes a alguna agrupación de los Coros y Danzas de Cáceres. Esta situación es contemplada por la información proporcionada por el informante Francisco Rodríguez. Este describe que en la agrupación mixta de Coros y Danzas de la Sección Femenina de Cáceres era una práctica habitual, que los músicos y el director musical de la rondalla¹² recopilaran las piezas y posteriormente, fueran entregadas a la instructora de música de la capital cacereña (F. Rodríguez Sánchez, comunicación personal, 18 de abril de 2023).

El registro de los datos musicales por parte de esta persona con autoridad en el grupo conlleva obviar el reconocimiento de aquellos miembros, que no poseen una posición de liderazgo. Sumar, que no aclarar la procedencia original de los datos justificaría anotaciones puntuales en las fichas como “recogido por el equipo de esta provincia”. Por tanto, los miembros de agrupaciones folklóricas figuran anónimamente y actúan como un mismo equipo del Departamento de Música de la Sección Femenina cacereña.

La presencia como recopiladores del sector eclesiástico y el de maestros sería debido a que, tenían una cierta autoridad en sus espacios locales. En el Franquismo se tratan de figuras con una posición social dentro de las localidades donde ejercen su trabajo, junto con el alcalde y la Guardia Civil. A su vez, economizan el trabajo de campo, al considerar que habitaban en el propio pueblo. Incluso el carácter cercano y popular con la población permite un mayor contacto con otras personalidades. Consecuentemente, permite establecer una red de colaboradores y llegar a un mayor número y variedad poblacional de informantes.

El resto de personas encargadas del trabajo de campo sí están identificadas con nombre y apellidos, en cambio no les asignan su posición en Sección Femenina o profesión. Esto se justifica porque todas ellas eran reconocidas popularmente por sus respectivos campos laborales o posiciones sociales en Cáceres. De tal manera, se pasan a desarrollar individualmente.

Angelita Capdevielle Borrella era conocida como profesora de música y directora de los grupos de Coros y Danzas de Cáceres desde 1939 hasta aproximadamente finales de 1950, ante la imprecisa datación en la documentación. Agregar que era instructora de música de la Sección Femenina cacereña, lo cual, aparece referido por múltiples fichas hasta el año 1954.

Santiago Berzosa González junto con sus labores de compositor y director conocidas en la ciudad cacereña, ejerció la armonización de canciones folclóricas de la provincia cacereña¹³. Por consiguiente, probablemente en este periodo referido lo llevaría a cabo como colaborador para la Sección Femenina.

¹² Rondalla: Conjunto musical formado por instrumentos de cuerda.

¹³ Santiago Berzosa González compositor, director y pedagogo musical. Pertenece junto con su hermano Esteban, a una familia de músicos muy conocidos en la ciudad cacereña. Dirigió distintas agrupaciones musicales militares en Cáceres y Badajoz, hasta que es nombrado en 1960 director del conservatorio de Cáceres hasta su jubilación (Barrios, 2002).

LA ACTIVIDAD ETNOMUSICOLÓGICA DE LA SECCIÓN FEMENINA DE CÁCERES: ESTUDIO DOCUMENTAL
SOBRE LA IDENTIDAD MUSICAL TRADICIONAL CACEREÑA DURANTE EL FRANQUISMO

María Victoria Burgos Serrano junto con su hermana Carmen, eran conocidas como “las Tolas”, sobrinas de la folklorista Ángela Capdevielle y habituales colaboradoras con su tía en los trabajos de campo. Específicamente, la autora García Redondo coincide con la documentación en el rol de las jóvenes y agrega que, ejercían la recopilación de danzas y bailes en la década de los cincuenta junto con Juanita Valhondo. Del trabajo realizado en el campo de la danza incluían tanto la recopilación de los pasos coreográficos, como de los gestos (García, 1983).

Considerar que el perfil social de las referidas mujeres como de Santiago Berzosa es el de una buena posición económica-social. La familia Capdevielle era muy conocida por el legado artístico y social del padre de Angelita, François Capdevielle, en la ciudad. Dicha clase social se manifestaría en la amplia formación musical nacional e internacional tanto de ella como de su hermano (De la Cruz, 2018). Instrucción que continuaría en sus sobrinas, puesto que, para ejercer la recopilación de los movimientos coreográficos y gestuales necesitarían formación musical.

Se suma la grata posición social reconocida en Juana Valhondo (L. Bernáldez Solano, comunicación personal, 9 de abril de 2023) y probablemente económica, ante la posible vinculación con la familia Valhondo Calaff. Esta era una de las estirpes cacereñas de mayor potencial económico y proyección social del primer tercio del siglo XX¹⁴. Asimismo se aprecia este reconocimiento popular de la ciudadanía cacereña hacia la familia Berzosa González, por el linaje de músicos al que pertenece Esteban y su hermano ya comentados.

Este holgado margen económico, la relación y posiciones de poder dentro de las agrupaciones de folclore cacereñas de Sección Femenina, como en la propia institución política provincial de cada uno de los personajes populares anteriores, conllevan unos resultados distintos, respecto a la tarea de recopilación encomendada al resto de perfiles citados (miembros de la rondalla, maestros o curas). Esta situación se manifiesta en invertir el presupuesto personal para obtener más datos de la misma pieza, a través de, volver a la localidad originaria.

La ampliación de datos se aprecia en repartirse el trabajo implícito en los contenidos de las fichas, entre las distintas mujeres citadas. Sirva de ejemplo “Jota cuadrada”: Capdevielle se encarga de la transcripción a pentagrama y María Victoria y Valhondo de los pasos coreográficos. O en otras canciones se aprecia tal reparto de tareas, debido a que las personalidades nombradas se reparten armonizar y registrar la letra.

¹⁴ Los Valhondo Calaff fueron resultado de la fusión matrimonial y patrimonial de dos familias. Los Valhondo, naturales de Montánchez (Cáceres) y destacados propietarios fundiarios, y los Calaff, familia de origen catalán asentada en Cáceres y dedicados a actividades comerciales y crediticias. La unión les convirtió en uno de los emporios económicos más sobresalientes del Cáceres de mediados del siglo XIX. Dicho matrimonio estaba conformado por Ángel Lesmes Valhondo Carvajal y Mariana Calaff Trifón, su primogénito, Fernando Valhondo Calaff (1865-1937) permanecería apegado a la ciudad cacereña al continuar con los negocios, adquisiciones e inversiones de su padre. También realizó actividades donativas y dejó en su testamento la creación de una Fundación para continuar con la labor de ayuda a la ciudad. La Fundación Valhondo sigue en la actualidad ejerciendo el desarrollo de acciones en los campos del estudio, el apoyo a la investigación científica y la formación de la juventud. (Fundación Valhondo, s.f).

ANDREA LORENZO LANCHO

Esta inversión extra de tiempo y paralelamente presupuestaria son aplicadas en la ampliación del mayor número de apuntes musicales, pero continúa la falta de estudio teórico y contextual. Hay que considerar, que completar los campos está ligado a la subjetividad del interés; por ello, si las implicadas estaban más interesadas en los aspectos sociales y otras por la cultura (De la Asunción, 2017), el foco de reestudio sería distinto. En este caso iría centrado hacia datos coreográficos de las danzas por el interés de Capdevielle y por la formación en el campo dancístico de “las Tolas”.

En definitiva, la actividad investigadora de la Sección Femenina cacereña consiste en una pseudo-investigación etnomusicológica, al estar basada en la recopilación de datos y transcripción musical. De este modo, lo que atañe al contexto etnográfico, como conexiones entre espacios, roles sociales y momentos del ciclo vital o anual, que rodean y determinan la ejecución, no es incorporado y el reconocimiento a los informantes es muy escaso. Nuevamente desde el foco folklórico y vacío de significado etnográfico (Martínez, 2012).

De modo que, no se llega a una profundidad analítica de la música de tradición oral cacereña, a pesar de que el modo de obrar se basa en acceder *in situ* a la ejecución. Un resultado raso y generalista ante la falta de formación en investigación musical de la mayoría de los perfiles, de tiempo y de presupuesto. Comportándose como una excepción, aquellas facetas con más formación musical o interés en un campo de estudio.

A su vez, esta actividad ejercida mayoritariamente por las figuras femeninas referenciadas, las convierte en esenciales en la recopilación de las piezas de tradición oral cacereña. Sumando el ejercicio de divulgadoras con la enseñanza de las mismas desde las agrupaciones musicales de folclore.

4. CONCLUSIONES

El Departamento de Música y Folklore de la Sección Femenina fue un sistema por el que empezar a canalizar desde el punto de vista del Franquismo la música popular española. Este poseía diversas extensiones (locales, provinciales y capitales) y desde este caso de estudio a la delegación provincial cacereña ha permitido definir la actividad etnomusicológica hacia la música cacereña. Objetivo alcanzado desde el análisis documental a aquel material generado por esta delegación provincial y localizado en el Archivo Histórico Provincial de Cáceres.

Estos materiales primarios muestran las formas de trabajo de esta delegación provincial durante toda la dictadura. Por un lado, el registro de piezas recopiladas en formato de cuadernos manuscritos consiste en la herramienta básica de consulta musical, por haberse ejercido la selección y descarte en base a cuadernos anteriores. Y por otro, las fichas musicales estándares guardan el control sobre el uso de las piezas según sus valores descriptivos y la participación de diferentes miembros en la recogida de piezas.

Más la base romántica de encapsular la “esencia” de las piezas tradicionales articulaba la compilación musical ejercida. Debido a ello, se asentaron clichés identificativos a cada región española. En el caso cacereño, fue alrededor de los estereotipos populares sobre el trabajo en la tierra y sus frutos, los cuales, se encuentran en las comarcas de La Vera y El

LA ACTIVIDAD ETNOMUSICOLÓGICA DE LA SECCIÓN FEMENINA DE CÁCERES: ESTUDIO DOCUMENTAL
SOBRE LA IDENTIDAD MUSICAL TRADICIONAL CACEREÑA DURANTE EL FRANQUISMO

Jerte. Por ende, se aprecia una mayor cuantificación de piezas de estas comarcas cacereñas en los cuadernos y fichas musicales. Y en menor medida, piezas de localidades con vinculaciones al pasado imperialista y al catolicismo. La tendencia por compilar más piezas de unos espacios cacereños asociados a tópicos vertebró la identidad musical hacia el exterior, debido a que serán el repertorio para las diferentes tipos exposiciones musicales.

Estos rasgos exóticos e incidentes de las regiones cacereñas, que contribuyen a la reconstrucción simbólica de la Nueva España a partir de la recuperación y reinstauración de lo tradicional, fueron depurados con el fin de acercarlos a toda la población desde los concursos musicales de Coros y Danzas. Contradicción hacia aquellas piezas con caracteres musicales particulares, ya que, las piezas tradicionales cacereñas aparecen transcritas sin sus caracteres propios y catalogadas de forma generalista.

Un trabajo estipulado desde Delegación Nacional para conseguir el mayor número de datos, aun presentando una fuerte ausencia analítica al campo etnomusicológico. Consecuentemente, el reconocimiento a los informantes es muy escaso y no recogen los espacios y los roles de los personajes implicados en la ejecución. Ergo, la labor de la Delegación Provincial cacereña desde las fichas musicales estándares destaca especialmente por compilar escasos datos identificativos por cada pieza, pero ampliando información extra en aquellas con rasgos particulares interpretativos para resaltar exotismos. Un resultado generalista ante la falta de formación en investigación musical. De igual modo hay que incidir que, se trató de una actividad en la que las figuras femeninas fueron las principales encargadas.

Por todo ello, los clichés exóticos cacereños vinculados a la música tradicional cacereña crearon uno eslabón musical dentro de la maquinaria de difusión e implantación de consignas morales e ideológicas vigentes durante el Franquismo. Un interés manifestado en forma de control del uso simbólico de la música popular cacereña desde el Departamento de Música de la Delegación Provincial de la Sección Femenina de Cáceres. Por este motivo, este ejerció un trabajo recopilador, que se trató de una actividad musical transversal en la identificación del patrimonio musical de tradición oral de la provincia de Cáceres durante el Franquismo y el presente.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrés, J. (2018). Estudio de la Magna Antología de folklore musical de España por Manuel García Matos. *Revista de Folklore*, (433), pp. 32-44.
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/estudio-de-la-magna-antologia-del-folklore-musical-de-espana-por-manuel-garcia-matos-943602/>
- Barrios, P. (2002). Berzosa González. En E. Casares (Dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (vol. 2, pp. 426-427). Madrid: SGAE.

ANDREA LORENZO LANCHO

- Casero, E. (2000). *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Madrid: Nuevas Estructuras.
- De la Asunción, A. (2017). El folclore como instrumento político: los Coros y Danzas de la Sección Femenina. *Revista Historia Autónoma*, (10), pp. 183-196. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6006012>
- Díaz, S y Guerra, R. (2014). *La música en Extremadura. Teoría y didáctica*. Badajoz: Servicio de Publicaciones.
- García Matos, M. ([1944]2000). *Lírica popular de la Alta Extremadura*. Cáceres: Servicio de Publicaciones.
- García, A. S. y García, Á. (2009). La afinación de la flauta tradicional salmantina de tres agujeros. *Revista de musicología*, 32(2), pp. 243-361. <https://www.jstor.org/stable/41959276>
- García, F. (1983). *La música en Extremadura*. Cáceres: Institución cultural “El Brocense” y Excma. Diputación Provincial de Cáceres.
- Gil, B. (1957). *Cancionero popular de Extremadura: contribución al folklore musical de la región, vol. 2*. Badajoz: Centro de Estudios Extremeños.
- González, E. (1985). El folclore musical extremeño. *Cuadernos populares*, (3), pp. 3-32. Badajoz: Editor Regional de Extremadura.
- Guerra, R. y Díaz, S. (2010). La actualidad del Patrimonio Etnomusical Extremeño. Problemas de definición y elementos musicales con carácter identitario. *Asociación Profesional Extremeña de Antropología*, (1), pp. 87-100. <https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjgut7DrZyHAXWOQIHHRohDFMQFnoECBIQAQ&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F3626613.pdf&usg=AOvVaw3aLlxnIvuFjyG3RTHhcqFq&opi=89978449>
- Luengo, A. (1998). *La Sección Femenina: Actividad Musical* (Tesis Doctoral). Barcelona: Universidad de Barcelona. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/668862#page=1>
- Martínez, B. (2012). Mujeres, tierra y nación. Las danzas de la Sección Femenina en el mapa política de la España franquista (1939-1952). En P. Ramos (Dir.) *Discursos y prácticas*

LA ACTIVIDAD ETNOMUSICOLÓGICA DE LA SECCIÓN FEMENINA DE CÁCERES: ESTUDIO DOCUMENTAL
SOBRE LA IDENTIDAD MUSICAL TRADICIONAL CACEREÑA DURANTE EL FRANQUISMO

musicales nacionalistas (1900-1970) (pp. 229-254). Logroño: Universidad de La Rioja Servicio de publicaciones.

Manzano, M. (2000). *Escritos dispersos sobre música popular de tradición oral*. Madrid: CIOFF España.

Manzano, M. (2006). *Mapa Hispano de bailes y danzas de tradición oral, vol. 12*. Badajoz: Asociación Española de Organizaciones de Festivales de Folklore

Matía, I. (2022). Danza en tiempos de posguerra: espacios de intervención cultural en la España de 1940. *Cuadernos de etnomusicología*, 17(1), pp. 148-164. <https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/8-inma.pdf>

Murcia, J. F. (2018). *Música, refolklorización e identidad: los grupos de Coros y Danzas en Murcia desde la postguerra hasta la preautonomía (1939-1978)*. [Tesis doctoral, Universidad de Salamanca]. Repositorio de tesis de la Universidad de Salamanca. <https://gredos.usal.es/handle/10366/140330>

Núñez, X. M. (2023). *Imperios y danzas. Nacionalismo y pluralidad territorial en el fascismo español (1930-1975)*. Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia, S.A.

Olarte, M. (2011). La mujer española de los años 20 como informante en los trabajos de campo pioneros españoles sobre el ciclo vital. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (15), pp. 1-31. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/355/la-mujer-espanola-de-los-anos-20-como-informante-en-los-trabajos-de-campo-pioneros-espanoles-sobre-el-ciclo-vital>

Pérez-Borrajo, A. y Pena, M. J. (2023). Los asesores nacionales de la Sección Femenina: La intervención masculina en la definición musical de la “Mujer española”. *Feminismo en la línea del tiempo, desde las (In)visibilidades al concepto de felicidad de la colección Conocimiento Contemporáneo*, (98), pp. 280-300. https://www.researchgate.net/publication/371789880_Los_Asesores_Nacionales_de_la_Seccion_Femenina_la_intervencion_masculina_en_la_definicion_musical_de_la_mujer_espanola

Rice, T. (2017). *Modeling Ethnomusicology*. Madrid: Oxford University Press España.

Richmond, K. (2004). *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de la Falange, 1934-1959*. Madrid: Alianza Ensayo. Traducción de José Luis Gil Aristu.

ANDREA LORENZO LANCHO

- Sánchez, V. (2020). *Bailando ante el mundo. La participación del Grupo de Coros y Danzas de Ciudad Real en la Feria Mundial de Nueva York (1965)*. Ciudad Real: CIOFF España.
- Sousa, J. T, Valerio, E y Vidigal, M. A. (1987). Introducción al estudio del folclore de Olivenza: adulteración y realidad. *Saber Popular. Revista Extremeña de Folclore*, (1), pp. 65-86. https://issuu.com/saberpopular/docs/___ndices_2__8bc5cbf66e9d7d
- Sousa, J. T y Vidigal, M. A. (1993). Algunas aclaraciones sobre el folclore musical de Olivenza. *Saber Popular. Revista Extremeña de Folclore*, (8), pp. 37-68. https://issuu.com/saberpopular/docs/___ndices_2__8bc5cbf66e9d7d
- Taylor, S. J. y Bogdan, R. ([1987]1994). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Ediciones Paidós. Traducción de John Piatigorsky.
- Valles, M. S. (2002). Entrevistas cualitativas. *Cuadernos metodológicos. Centro de Investigaciones Sociológicas*, (32), pp. 11-28.

WEBGRAFÍA

- De la Cruz, J. (13 de agosto de 2018). Capdevielle, una saga artística. *RegiónDigital.com*. Recuperado de <https://www.regiondigital.com/blogs/49-el-blog-de-juan-de-la-cruz/1759-capdevielle-una-saga-artistica.html>
- Funciones del Archivo Histórico Provincial de Cáceres. (s.f). *Archivo Histórico Provincial de Cáceres*. <http://archivosextremadura.gobex.es/WAREX/live/SistemaArchivistico/JuntaExtremaduraSA/ArchivosHistoricoProvincialesSA/ArchivosHistoricoProvincialesCC/InformacionGeneralAHPCC/Funciones.html>
- Fundación Valhondo. (S.F). Historia Fundacional. *Fundación Valhondo*. <https://www.fundacionvalhondo.org/fundaci%C3%B3n-valhondo/historia-fundacional>

FUENTES DOCUMENTALES

Sección Femenina de Cáceres. (S.F). [Cuadernos nº 1 y 2 de canciones cacereñas – inédito].
Archivo Histórico Provincial de Cáceres, DPC/147:1.

Sección Femenina de Cáceres. (S.F). [Partituras de canciones cacereñas – inédito]. Archivo
Histórico Provincial de Cáceres, DPC/147:1.

Sección Femenina de Cáceres. (1950-1960). [Historiales de canciones y danzas presentadas
por la provincia de Cáceres – inédito]. Archivo Histórico Provincial de Cáceres,
DPC/147:1.

Sección Femenina de Cáceres. (1940-1969). [Fichas de canciones cacereñas – inédito].
Archivo Histórico Provincial de Cáceres, DPC/147:1.

Sección Femenina de Cáceres. (1940-1960). [Fichas de danzas cacereñas – inédito]. Archivo
Histórico Provincial de Cáceres, DPC/147:1.

FUENTES ORALES

F. Rodríguez Sánchez, comunicación personal, 18 de mayo de 2023.

F. Rodríguez Sánchez, comunicación personal, 19 de abril de 2023.

L. Bernáldez Solano, comunicación personal, 9 de mayo de 2023.

L. Bernáldez Solano, comunicación personal, 9 de abril de 2023.

Fecha de recepción: 22/03/2025

Fecha de aceptación: 29/12/2025