

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://mcs.hipatiapress.com>

## **The Feminine Section and the Political Instrumentalization of Flamenco Dance during the Franco Dictatorship (1940-1975)**

Bárbara de las Heras Monastero<sup>1</sup>, Patricia Delgado Granados<sup>2</sup>

- 1) Universidad de Jaén, España.
- 2) Universidad de Sevilla, España.

Date of publication: June 2022

Edition period: February 2022-June 2022

---

**To cite this article:** de las Heras, B., & Delgado, P. (2022). The Feminine Section and the Political Instrumentalization of Flamenco Dance during the Franco Dictatorship (1940-1975). *Social and Education History*, 11(2), 155-181. <http://doi.org/10.17583/hse.9916>

**To link this article:** <http://dx.doi.org/10.17583/hse.9916>

---

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CCAL\)](#).

# **The Feminine Section and the Political Instrumentalization of Flamenco Dance during the Franco Dictatorship (1940-1975)**

Bárbara de las Heras Monastero  
*Universidad de Jaén*

Patricia Delgado Granados  
*Universidad de Sevilla*

---

## **Abstract**

---

This article analyzes the political instrumentalization of flamenco dance during the Franco dictatorship through the Feminine Section of Traditionalist Spanish Falange and the National Syndicalist Offensive Boards (hereinafter, FET and JONS). The research method used for this work is the historical based on a systematic study of primary sources consisting mainly of periodic, graphic and oral publications, as well as official documents of the time, in addition to the already published works that have addressed succinct andalusian folklore during the Franco period (1940-1975). The results show a first autarchic stage, that of the forties, in which flamenco dance is instrumentalized under the myth of the unity of the homeland, for from the fifties, as part of the developmental strategy in the economic and openness in politics, flamenco becomes a weapon of political indoctrination to reinforce and symbolize the new national identity. In this way, the idea of identity construction of the spanish referent (spanishness) generated by flamenco dance and its indoctrination mechanisms is valued.

---

## **Keywords:**

Franco dictatorship, Feminine Section, flamenco dance, identity, indoctrination.

# **La Sección Femenina y la Instrumentalización Política del Baile Flamenco durante la Dictadura Franquista (1940-1975)**

Bárbara de las Heras Monastero  
*Universidad de Jaén*

Patricia Delgado Granados  
*Universidad de Sevilla*

## **Resumen**

---

El presente artículo analiza la instrumentalización política del baile flamenco durante la dictadura franquista a través de la Sección Femenina de Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (en adelante, FET y de las JONS). Se ha empleado el método histórico a partir de un estudio sistemático de fuentes primarias consistentes principalmente en publicaciones periódicas, gráficas, audiovisuales y orales, así como en documentos oficiales de la época, además de las obras ya publicadas que han abordado de manera sucinta el folclore andaluz durante la etapa franquista. Los resultados muestran una primera etapa autárquica, la de los años cuarenta, en la que se instrumentaliza el baile flamenco bajo el mito de la unidad de la Patria, para a partir de los años cincuenta, como parte de la estrategia desarrollista en lo económico y aperturista en lo político, el flamenco se convierte en arma de adoctrinamiento político para reforzar y simbolizar la nueva identidad nacional. Se pone así en valor la idea de construcción identitaria del referente español (la españolidad) generado por el baile flamenco y sus mecanismos de adoctrinamiento.

---

## **Palabras clave:**

Dictadura franquista, Sección Femenina, baile flamenco, identidad, adoctrinamiento.

**A** lo largo de la historia, los mecanismos de difusión del folclore han estado ligados a la construcción de identidades, ideologías y políticas culturales orientadas a la socialización de creencias, valores y conductas de una sociedad. En el caso de la dictadura franquista (1939-1975), la difusión del baile flamenco se convirtió en una de sus principales estrategias de identidad nacional para ensalzar la grandeza del Nuevo Estado. Además de servir como instrumento de evasión y de entretenimiento con connotaciones claramente políticas e identitarias relacionadas con la identidad étnica gitana y con la “raza” española.

La originalidad de esta investigación radica en el hecho de tratar un objeto de estudio escasamente analizado, como es la danza, y en concreto, el baile flamenco -especialidad que durante muchos años ha estado estigmatizada e infravalorada-, adentrándose en aspectos poco conocidos e ignorados por la historiografía del franquismo. En este sentido, esta contribución pretende indagar sobre los mecanismos empleados por el régimen para instrumentalizar ideológicamente el baile flamenco a través de la Sección Femenina (en adelante, SF) del Movimiento Nacional. Para ello, en una primera parte se realiza una aproximación del folclore como instrumentalización política de la dictadura franquista. Posteriormente, ya a nivel específico, se analiza el papel de la SF en el baile flamenco, abordándose desde diferentes prismas de análisis: conceptualización teórica, profesorado, contenidos, competiciones y formación ideológica. Finalmente se exponen, a modo de cierre, las conclusiones siendo la más relevante el hecho de que en sus inicios el baile flamenco tuvo una orientación principalmente adoctrinadora, aunque posteriormente, acorde con los cambios políticos y económicos, evolucionó convirtiéndose en un producto mercantilizable cargado de connotaciones ideológicas más sutiles sin apenas referencias a la identidad andaluza.

### **El Folclore en la España Franquista (1939-1975)**

Una vez finalizada la Guerra Civil la dictadura franquista debía acometer la reconstrucción del Nuevo Estado a nivel social, económico y cultural acorde con el sistema político totalitario (Moradiellos, 2017). En esta tarea, el folclore fue contemplado como un instrumento sociocultural esencial de adoctrinamiento y propaganda.

En los primeros años, esta reconstrucción cultural se definió en constante oposición a los rasgos que habían definido a la España republicana, enfatizándose la idea de tradición local, provincial o regional con referencias al pasado hispánico que dieran coherencia y legitimaran la nueva identidad nacional. En definitiva, “la diferencia regional se folcloriza; (...) usos y costumbres, músicas, fiestas y trajes regionales, en los que se manifiesta verdaderamente el pueblo español” (Ortiz, 2012, p. 18). En este esquema, por encima de los estratos sociales y diferencias económicas de la población, primó el mito de la unidad de la Patria donde el folclore fue tomado como acervo antiguo con el que el pueblo podía fácilmente identificarse. Un instrumento determinante de canalización entre la población y la estructura política dictatorial.

Siguiendo la propia evolución del régimen franquista y las nuevas demandas de la sociedad española, a partir de los años cincuenta, con la llegada de los tecnócratas al gobierno y del impulso industrial, se combina la difusión de una política y una cultura autoritaria y tradicional con un proceso de legitimización basado en el desarrollismo económico cuyo máximo exponente sería el Plan de Estabilización de 1959 (Climent & Joanpere, 2019). El desarrollismo más que una doctrina económica adquirió el rango de “filosofía oficial del Estado” apoyada por las transformaciones industriales, el éxodo rural, la conversión de las ciudades, la ampliación de la educación, la entrada de capital extranjero y la explosión turística (Fusi, 1985, p. 4).

La nueva retórica política, vacía de referentes ideológicos explícitos y con fuertes conexiones con el Opus Dei, pasaba por una nueva orientación ideológica del país. Se trataba de presentar un régimen de aspecto diferente. Para ello, como indica Aguilar, “tratan de maquillar el franquismo transformando su discurso político tradicional y supliéndolo por otro que incide en el desarrollo y la eficacia como (...) cualquier democracia occidental” (1996, p. 77).

En este contexto desarrollista, el baile flamenco se utilizó con fines turísticos para mejorar la imagen del país, ya que el sistema político dictatorial no era bien visto en el extranjero. A través del símbolo *typical spanish* como marca española distintiva al resto de países se aplicó una sinécdoque identificando lo andaluz y, posteriormente, lo gitano, a la identidad nacional. En definitiva, la sociedad española trató de recuperar el

pulso propio de Occidente durante la segunda mitad del siglo XX y lo hizo a marchas forzadas, lo que a la larga produciría una sociedad y una cultura completamente diferentes a las auspiciadas por el régimen franquista. Se pasaba de la “revolución nacionalsindicalista”, defendida por los falangistas, al “desarrollismo” de los denominados tecnócratas pertenecientes o afines al Opus Dei (Delgado, 2021).

### **La SF de Falange Española. El papel de la Regiduría de Cultura como Instrumento de Control Ideológico y Cultural**

La Delegación Nacional de la SF constituyó una de las herramientas de control ideológico más importantes del franquismo<sup>1</sup>. Desde su creación, en 1934, hasta su extinción, en 1977, fue liderada por Pilar Primo de Rivera, hermana del fundador de Falange Española José Antonio Primo de Rivera<sup>2</sup>. A nivel nacional, se estructuró jerárquicamente a través de regidurías nacionales y provinciales; y, dentro de éstas, en Departamentos que actuaban de manera uniforme siguiendo las directrices de la Delegación Nacional basada en los principios del tradicionalismo católico (Suarez, 1993).

Al servicio de la dictadura, más que del partido, tuvo un peso esencial en la formación ideológica, en la moral de las mujeres españolas y, por ende, en el conjunto de la sociedad. Se entendía que el verdadero feminismo: “(...) no debiera consistir en querer para las mujeres las funciones que hoy se estiman superiores, sino en rodear cada vez de mayor dignidad humana y social a las funciones femeninas”<sup>3</sup>.

Según estos parámetros falangistas y católicos, la mujer española estaba llamada a servir a la Patria. Además de adquirir ciertos conocimientos básicos de cultura que le permitiera conversar con su marido, encargarse del hogar y de la educación de los hijos (Rabazas, 2000). Se trataba de instruir las en materias orientadas a convertirlas en buenas esposas y madres, y la formación del cuerpo fue una de las principales asignaturas desempeñando un papel central en el imaginario político del régimen (Morcillo, 2015). Se partía de la creencia de que si una mujer se encontraba fuerte corporalmente sus hijos nacerían más sanos y robustos (Gallego, 1983). En consecuencia, la SF además de formar y adoctrinar en el nacionalsindicalismo, supuso un instrumento esencial para la educación de la

mujer en la etapa franquista, dado su carácter asistencial, cultural, educativo y deportivo (Barrera, 2019).

En este contexto, uno de los principales instrumentos de control ideológico fue la Regiduría de Cultura de la SF. Creada en 1938 se encargó de recuperar la música tradicional mediante la configuración de las danzas folclóricas, especialmente las de tipo tradicional-regional. Para estas actuaciones el Departamento de Música se encargaba, por un lado, de organizar y promover los cursos de instructoras de música y baile para formar los coros a nivel nacional, provincial y local. Y, por otro lado, de recoger, enseñar y difundir las canciones y danzas populares españolas, pues se entendía que el folclore representaba “uno de los más preciosos tesoros de nuestra cultura” (García, 1971, p. I). Ello llevó a la SF a dar prioridad a los cursos sobre “Folklore” para que las mujeres enseñaran música en sus respectivas provincias. Los contenidos eran de tipo musical y dancístico, en concreto, versaban sobre danzas folclóricas regionales y ballet clásico. Por lo general, se estructuraban en agrupaciones de músicos varones y cuadros de baile, en su mayoría mujeres, que en ocasiones hacían de parejas masculinas<sup>4</sup>. Se trataba de difundir “la música con el objetivo declarado de fomentar la idea de unión de una España geográfica y culturalmente diversa” (Casero, 1995, p. 65).

Con este propósito, la SF participó activamente en la recuperación y conservación de la memoria de las canciones y danzas tradicionales de cada región de la geografía española<sup>5</sup>. Sin olvidar que, en este contexto social, representaban además una de las pocas oportunidades de ocio para la población. En palabras de Pilar Primo de Rivera el objetivo era que el país: “(...) pudiese estar alegre y volviese a cantar y bailar sus danzas y canciones de siempre, (...) divulgar las viejas canciones españolas. Esta fue, sin duda, la primera piedra de esta obra estupenda que son los Coros y Danzas” (De la Asunción, 2017, pp. 184-185). No obstante, a pesar de estos intentos unificadores de la SF, en la práctica esta idea no logró concretarse. Entre otros motivos porque en los cursos de Música se daban todas las danzas del país y cuando las estudiantes volvían a sus lugares de origen, “en la mayoría de las ocasiones, alternaban la enseñanza de sus danzas autóctonas con las aprendidas” (Casero, 1995, p. 68). Para Montesinos (2018) esta “recuperación” no se produjo como tal, pues los bailes “a la antigua” ya existían en todo el ámbito nacional. La labor realizada consistió en la

transformación de unas danzas enfocadas a un espectáculo escénico, lo que derivó en “la confusión actual de la autenticidad de la fiesta tradicional con baile popular” (p. 12). En consecuencia, se fue perdiendo la espontaneidad del baile tradicional en su contexto natural, pasando a convertirse en una reproducción mecanizada y rutinaria.

### **La Profusión de los Coros y Danzas de la SF como Espectáculos Políticos y Propagandísticos**

Como ya se ha puesto en evidencia, durante la dictadura franquista la SF convirtió el folclore nacional en una herramienta de adoctrinamiento social. La danza, en concreto la de tipo tradicional-regional, sirvió de vehículo cultural y propagandístico de las funciones tradicionales del colectivo femenino en el ámbito de la educación social, política y doméstica<sup>6</sup>. En este sentido, “los esfuerzos por elevar el nivel cultural de la población en general, y en especial de la femenina, cristalizaron en la creación de unos cuerpos docentes que se formaron en centros propios” (Manrique et al, 2008, p. 354). La formación de estos mandos de orientación marcadamente falangista era percibida como un acto de servicio a la unidad de la Patria, siendo frecuente que las afiliadas a la SF recibieran cursos de música y danza folclóricas con el propósito de difundirlas en su lugar de origen.

De esta forma, los Coros y Danzas se convirtieron en los primeros años de la dictadura franquista en los representantes de la concepción de la danza nacional y en los artífices de la propaganda falangista y la moral puritana, ya que: “el conocimiento de las letras, las melodías de fácil comprensión musical y los momentos en los que se realizaban los cantos y bailes, interiorizaban desde la infancia el sentir patriótico” (Manrique et al, 2017, p. 118). Para la recuperación de la tradición folclórica y la unificación de la Patria se emplearon varias estrategias de acción: *primero*, las fiestas, denominadas “velás”<sup>7</sup> y romerías, que servían de escenarios idóneos para llevar a cabo la participación de los grupos y así socializar en la ideología falangista; *segundo*, los concursos de los Coros y Danzas que permitían elevar el nivel de las agrupaciones; y, *tercero*, la difusión de proyecciones que bajo el acrónimo de NO-DO (Noticiarios y Documentales Cinematográficos) retransmitían los concursos y actividades de los Coros y Danzas<sup>8</sup>. Este tipo de concursos pasaron a ser uno de los temas predilectos



del NO-DO al representar el orgullo patrio y la grandeza de la Nueva España. En los años cuarenta se emitió el primer noticiario sobre esta temática, en concreto, el III Concurso de Coros y Danzas de la SF en el que se resaltaba el papel de las agrupaciones como “una magnífica representación de nuestro arte folklórico” (NO-DO n.96 A. de 30 de octubre de 1944).

Estos concursos servían de plataforma propagandística al régimen y de reivindicación de la tradición nacional encarnada en el folclore popular y rescatada del abandono republicano tras el alzamiento fascista. En palabras de María Josefa H. Sampelayo, regidora de Cultura: “En la España del año 36, estas manifestaciones folklóricas habían prácticamente desaparecido (...). El gran acierto de la Sección Femenina fue el saber ver y valorar aquel tesoro inmenso y todavía recuperable” (1969, p. 99). En efecto, el punto de partida era poner en valor la tradición nacional de otras influencias que por su procedencia extranjera pudieran ser inmorales. Para ello, se asoció el territorio y el arte, a través de la música y la danza, como un binomio indisociable que, a su vez, se complementaba con otros elementos como el vestuario. No en vano era recurrente aprovechar las visitas oficiales de miembros destacados del régimen, con la presencia habitual de Franco, para la organización de concursos (NO-DO n.296 B. de 6 de septiembre de 1948), de festivales (NO-DO n.438 A. de 28 de mayo de 1951) o de grandes eventos destinados a la población femenina (NO-DO n.439 B. de 4 de junio de 1951). De ahí que las exhibiciones masivas de los Coros y Danzas de la SF por toda la geografía española tuvieran como finalidad una “estupenda labor política” (Sampelayo, 1969, p. 100).

La prensa nacional como medio propagandístico del régimen también se hizo eco de los ensayos y celebraciones de los Concursos de Danzas y Coros de la SF, especialmente los celebrados en teatros de gran relevancia nacional (T. O., 1947), exaltando la labor de la SF y la gran aceptación a nivel social:

De la importancia de estos Concursos nacionales de la Sección Femenina, da una idea el hecho de que en el primero celebrado en Madrid hace unos años tomaron parte unas 3.400 muchachas. En cambio, en el que se celebra este año el número de camaradas que intervienen representando a todas las regiones españolas se eleva a 22.000 (Diario de la tarde, 1947, p. 4).

En el plano internacional, el folclore se empleó como una herramienta propicia en política exterior con fines diplomáticos y propagandísticos. Los grupos de Coros y Danzas representaron la imagen estilizada de esa España “rica, en paz y culta” (De la Asunción, 2017, p. 185) y, sobre todo, reconstruida tras la Guerra Civil. Esta estrategia tenía un doble objetivo: visibilizar la dictadura franquista de cara a la comunidad internacional y desplegar una campaña de propaganda interior como signo de adhesión a Franco. La visita oficial a España de la primera dama argentina Eva Perón, en junio de 1947, supuso el punto de arranque de diversas iniciativas para que los grupos de Coros y Danzas de la SF sirvieran de embajada cultural del régimen en Latinoamérica<sup>9</sup>.

En esta línea, Martínez (2017) afirma que la danza tradicional femenina se utilizó como línea de contacto del franquismo con el peronismo y “contribuyó a la recuperación diplomática del franquismo y al restablecimiento paulatino de la imagen exterior de España, [ya que] en 1955 se produjo el ingreso en la ONU” (p. 112). En 1948, el NO-DO retransmitió la llegada de las agrupaciones de Coros y Danzas a Argentina donde aparecían las integrantes vestidas con sus respectivos trajes tradicionales. El presentador ensalzaba la belleza femenina, la juventud y la tradición como elementos del orgullo patriótico español: “hermosas muchachas ataviadas a la usanza de las regiones llenas de colorido y de gracia en el severo marco de los muelles. Pero, sobre todo, el aliento generoso de su juventud” (NO-DO n.291 B. de 2 de agosto de 1948).

En este contexto, las mujeres representaron el nuevo espíritu nacional cuya misión principal era educar al servicio de la patria y del nacionalcatolicismo. Las afiliadas a la SF ocupaban un eslabón fundamental en la propaganda política del régimen, con la intención de reavivar el concepto de Hispanidad y crear una comunidad de mujeres:

(...) portadoras del espíritu nacional, fundadoras, reformadoras y apóstoles del nuevo régimen conformándose como una minoría selecta, cuya misión era educar a la mitad de la población española al servicio de la dictadura. Su objetivo fue unir a las mujeres al servicio de la patria y del nacionalcatolicismo (De la Asunción, 2017, p. 185).

Por esta vía se fue construyendo un concepto de identidad nacional en el que se revalorizó el baile tradicional y la música popular como instrumentos para preservar la esencia hispana. A la vez que servía de vehículo de propaganda política para la captación de mujeres al régimen, siendo habitual la presencia de grupos de Coros y Danzas de la SF en las distintas ciudades y pueblos del país, ofertando actividades culturales y de ocio. De esta forma, se cumplía con el ideario patriarcal y falangista que defendía la práctica femenina de la danza folclórica para el servicio del régimen franquista. A la vez que se conseguía el control de las masas, la socialización y el adoctrinamiento de los españoles (Ortiz, 2012).

### **Los Bailes Tradicionales Andaluces. El Caso del Baile Flamenco como Referente Identitario y Unificador Nacional**

Con la intención de proyectar una imagen folclórica y amable del país, el régimen franquista puso el foco en algunos elementos de la cultura andaluza que le servirían como referente identitario español. Para Suárez Fernández (1993):

El mundo, en cuanto a música se refiere, no conocía a España casi nada más que por una deformación de lo andaluz (...). Los mismos españoles (...) habían olvidado que en la entraña de la tierra tenían la mayor riqueza folklórica del orbe. Y tuvo que venir la Sección Femenina, con todo el vigor de sus juventudes y toda su voluntad falangista, a desenterrar pueblo por pueblo la canción y la danza, que en muchos sitios ya solo se conservaba en la mente de los viejos (p. 209).

Esta preferencia por Andalucía se plasmó en el manual didáctico *Danzas populares de España, Andalucía I* (García, 1971), publicado por la Sección Femenina y destinado a la instrucción folclórica de sus alumnas. El musicólogo Manuel García Matos fue el encargado de su elaboración, un destacado folclorista que alababa la idiosincrasia de los bailes andaluces hasta el punto de posicionar a Andalucía como la máxima exponente de la danza en relación con el territorio español:

En el dominio de la danza, Andalucía es, puede afirmarse, la región más privilegiada de España. Y no precisamente porque en abundancia o

cantidad de danzas y bailes Andalucía exceda (...) a las demás regiones, (...) sino por las especiales condiciones y calidades de orden estético, formal y psicológico que en ella la danza posee y con que la misma se avalora y prestigia, alcanzando de antiguo a significarse con personalidad única y altamente sugestiva (p. 15).

Por su parte, García estableció la diferenciación entre las “danzas de tradición”, donde incluía la danza popular andaluza, y las “danzas de arte”<sup>10</sup>, compuesta por el baile flamenco, y que formaba parte a su vez de las denominadas *danzas de escuela española*<sup>11</sup>. La primera la definió como “popular aldeana y rural”, pero destacó la singularidad de estos bailes debido al “genio férvido y emocional del pueblo andaluz” (p. 15). En cuanto a la segunda, alabó aspectos integrados en la danza tradicional andaluza como la creatividad e imaginación que, unido a la belleza estética de los bailes y la brillantez interpretativa de los ejecutantes, “eleva la danza folklórica andaluza a verdadera y singularísima danza de arte” (p. 15). Esta justificación era ciertamente significativa, ya que equiparaba la manifestación popular con la expresión artística, aspecto que se constata en la configuración del arte flamenco a lo largo de su historia. Es decir, que en un principio nació de la aportación de diversas tradiciones culturales y, posteriormente, se desarrolló por la contribución individual y creativa de sus intérpretes (Grimaldos, 2010).

Esta diferenciación entre folclore y arte dancístico andaluz fue atenuada por la SF a través de la labor de recuperación de la música tradicional, en su propósito de utilizar el folclore nacional como herramienta de adoctrinamiento social. Lo que supuso que con el tiempo la danza española y, por ende, el baile flamenco, terminaran alejándose de su esencia debido a la censura de elementos que se consideraban inmorales para el régimen. La SF estableció como bailes autorizados las denominadas “danzas de tradición” andaluzas recogidas en el manual oficial: las sevillanas, las sevillanas boleras, las sevillanas rocieras, el vito, el fandango de Huelva, el fandango de Verdiales de Santa Catalina y el fandango de Comares (García, 1971). De este modo, la enseñanza impartida y la interpretación escénica de los grupos de Coros y Danzas andaluces se circunscribieron a estos bailes<sup>12</sup>. Asimismo, fruto de la manipulación de lo popular, encontramos el caso de las *sevillanas*<sup>13</sup> que siendo un baile de pareja se hacía hincapié en que “los

ejecutantes no sólo no se tocaran, sino que ni siquiera se miraran” (Casero, 2000, p. 64). Por todo lo anterior, puede afirmarse que en las escuelas de la SF se primó la enseñanza de los bailes tradicionales andaluces sobre el baile flamenco, aunque, bien es cierto que en la segunda etapa desarrollista esta tendencia fue cambiando.

En lo que se refiere al baile flamenco como “danza de arte”, apenas existen registros de los palos flamencos, teniendo una mayor visibilidad los bailes tradicionales andaluces debido a la instrumentalización política que se hacía del folclore. Ya en la segunda etapa desarrollista se contaba con la recopilación de algunos palos flamencos como soleares, malagueñas, rondeñas o caracoles (Sección Femenina, 195-? -1970; Grupo de danzas marquesa de Benameji, Córdoba, 1973; Grupo de Coros y Danzas Marisa Sarria, Jaén, s.f; Barroso, 2016), siendo el inicio de los años setenta cuando se registraron a través del NO-DO la interpretación escénica de determinados palos flamencos como zapateados, caracoles, farruca, alegrías y bulerías por los grupos de Coros y Danzas andaluces (Ros-Fábregas et al, 1972; 1976a; 1976b).

Por su parte, la SF prestó especial atención a aquellos aspectos estéticos que logran producir tipismo como era el traje regional. Así se evidencia en el manual de *Danzas populares* (García, 1971) en el que mediante fotografías y dibujos se presentaba un tipo de traje regionalista, aunque a la hora de llevar a escena algunos de los bailes tradicionales se *aflamencara* la vestimenta, como ocurría con el vito (Ros-Fábregas et al, 1976a). Este giro estético en los trajes utilizados para la interpretación de algunos palos flamencos se observa en las fuentes del NO-DO, en concreto entre los años 1970-1975, empleándose un estilo más aflamencado y ceñido al cuerpo con volantes, estampados lisos y de color blanco (Ros-Fábregas et al, 1972; 1976a; 1976b). Asimismo, en los contenidos folclóricos retransmitidos por el NO-DO se percibe una clara predilección por el folclore andaluz (20,38%), seguidos del castellano aragonés (10,67%), aragonés (7,76 %) y, en cuarto lugar, del catalán (5,82%). El folclore andaluz fue, por tanto, el más representado en los noticiarios incluso por encima de los programas en los que no venían determinado la procedencia del folclore (Van Zummeren y Haro, 2019).

## El Nacional-Flamenquismo como Señal de Identidad del Nuevo Estado

No cabe duda de que a lo largo de la historia la valoración del flamenco ha estado cuestionada por intelectuales y artistas, ligándose desde sus inicios al pueblo gitano y andaluz. Así, durante la segunda mitad del siglo XIX los viajeros románticos construyeron una imagen estereotipada del país, aunque positiva, asociando el exotismo y el orientalismo a la cultura gitana y andaluza. Por el contrario, a finales del XIX, el “antiflamenquismo”<sup>14</sup>, movimiento abanderado por la Generación del 98, concibió el flamenco como un arte decadente que proyectaba una imagen del país “de charanga y pandereta”<sup>15</sup>, tildando de “españolada” los relatos románticos<sup>16</sup>. Habrá que esperar a la celebración del Concurso de Cante Jondo en Granada (1922) para que a través de los artistas Manuel de Falla<sup>17</sup> y Federico García Lorca se ponga en alza el valor patrimonial, cultural y artístico del flamenco en los ambientes más eruditos.

Este suceso fue crucial para incrementar su popularidad a partir de los años cincuenta, en la etapa de *revalorización*, en la que los intelectuales visibilizaron a través de concursos, cátedras, estudios, etc. el flamenco tradicional (Lacomba, 2002). Lo que supuso que el flamenco se proyectara como un movimiento popular de propaganda para mostrar una España unificada en cuanto a diversidades culturales. Este incremento de la popularidad del flamenco, unido al interés creciente por las tradiciones folclóricas<sup>18</sup>, dio lugar a que el franquismo conformara una imagen de una España alegre y sensible a sus tradiciones. De esta manera, surge el *nacional-flamenquismo* como nueva señal de identidad del régimen, aunque para Madríguez (2010, p. 3) representaba la “más pobre expresión del flamenco”, estereotipando al artista y relegándose a un segundo plano la esencia del arte.

La elección del flamenco como referente identitario nacional no fue una cuestión aleatoria, sino resultado de la organización de un concurso de ideas en 1953 por el Ministerio de Información y Turismo para una campaña de publicidad nacional. El objetivo era atraer el turismo extranjero y mejorar la economía del país. Se concluye que la estrategia publicitaria más conveniente era la de vender “diferencia” con respecto a otros países a través de las *españoladas*: toros, cante, flamenco, cante, gitanos y ciudades

andaluzas como Córdoba, Sevilla o Granada (Pack, 2009; Puche-Ruiz, 2021). De esta forma, a partir de 1957 “comenzará a venderse de manera más ostensible la imagen tópica de España gracias al eslogan *Spainisdifferent*” (Murillo, 2018, p. 94) distribuyéndose al exterior por medio de folletos y carteles (Storm, 2013). De este modo, el nacional-flamenquismo sirvió para legitimar una actitud de apertura de cara a otros países a la vez que creaba un símbolo *typical spanish* para consolidar la identidad nacional (Pineda, 2016). Para este objetivo, se recurrió a los medios audiovisuales. Televisión Española produjo la serie documental y musical del flamenco *Rito y Geografía del cante* (1971-1973), donde el lenguaje visual y estético empleado respondía a una voluntad del régimen de mostrar una unidad cultural y promover el flamenco en el exterior (Escudero, 2013).

Este auge por el flamenco se vio también reflejado en el cine, forjándose un nuevo subgénero cinematográfico, el musical folclórico andaluz<sup>19</sup>, que constituyó uno de los estilos musicales con mayor proyección durante el franquismo (Sánchez, 2016). Su popularidad se extendió hasta bien entrada la década de los setenta contribuyendo a consolidar en el imaginario colectivo un proceso de sinécdoque o metonimia por el que la imagen de *lo andaluz* y, posteriormente, de *lo gitano*, se identificó como la imagen de *lo español* (Gallardo, 2010). Consecuentemente, en este proceso identitario de unidad nacional, Andalucía pasó a ser representación de la España pobre, rural y analfabeta, pero escenario de artistas y atracción turística por ser diferente y exótica (Lacomba, 2002, p. 288). A la vez que se producía una paradoja: mientras se recrudecía la Ley de Vagos y Maleantes de 1933<sup>20</sup>, complicando la existencia a buena parte de los protagonistas de este género, se construía una idea del flamenco como arte trivial y vacío (Pineda, 2016).

En cuanto al baile flamenco, a partir de los años sesenta se produjo un importante despliegue de tablaos flamencos en ciudades como Madrid, Sevilla y Barcelona como respuesta al incipiente *boom* del turismo internacional (Zatania, 2018). Para satisfacer esta demanda, se diseñó un producto entretenido, más o menos ajustado a la imagen estereotipada del flamenco, usando en el decorado de estos locales elementos simbólicos como carteles de corridas de toros, mantones de Manila y cabezas de toro.

También los festejos donde el baile era protagonista ganaron fuerza. Fue el caso de las ferias andaluzas, donde las casetas, los trajes y los bailes eran

usados como símbolos de representación de la seña de identidad andaluza y española con fines turísticos a nivel nacional e internacional. Un interés informativo-propagandístico en los que el NO-DO ya recogía escenas a comienzos de los años cincuenta tales como las ferias de Jerez (NO-DO n.436 A. de 14 de mayo de 1951) y de Sevilla (NO-DO n.434 A. de 30 de abril de 1951). Para enmarcar estas noticias, que pretendían potenciar la imagen costumbrista y tradicional del país, los responsables del NO-DO presentaban escenas de la población local ataviada con trajes de flamenca ejecutando el baile de las sevillanas en las casetas. Asimismo, aparecen como reclamo artistas destacados del baile flamenco de la época, como Antonio *el bailarín* o el Maestro Realito.

En definitiva, el hecho de que el flamenco fuera ganando en popularidad y reconocimiento de su valor artístico y patrimonial, sirvió al régimen franquista como sedimento para diseñar su gran campaña de publicidad, el nacional-flamenquismo, tanto en el interior como en el exterior del país. El cine y las proyecciones oficiales del NO-DO fueron indispensables para proyectar una imagen apacible y costumbrista donde el baile tradicional era uno de los alicientes más atractivos, sobre todo, en ambientes concurridos y festivos como era el caso de las ferias. Sin embargo, el flamenco tradicional, aunque rodeado de tópicos, se delimita a los tablaos y series documentales en la televisión pública.

## **El Papel de la Mujer en el Flamenco: la Bailaora Estereotipo de lo Español**

En la primera etapa de la dictadura, las compañías de baile flamenco, lideradas en su mayoría por mujeres, tuvieron que exiliarse del país, fundamentalmente a América, para poder continuar con su labor artística porque no cumplían con el rígido adoctrinamiento que imponía el régimen (Navarro y Pablo, 2005). Esta circunstancia llevó a los artistas a “reinventarse”, por ejemplo, introduciendo pasos de otras disciplinas dancísticas que eran mejor vistas para el nuevo público (De las Heras, 2014).

Posteriormente, en la segunda etapa de la dictadura, estos artistas consiguieron establecerse en España, pero ajustándose a las nuevas normas del gobierno. En el ámbito escénico, el estereotipo masculino se reflejó en los criterios de selección de artistas-mujeres en los contextos laborales como



los tablaos flamencos (Pulpón, 2016). De este modo, independientemente de su nivel técnico, se trataba de satisfacer a un público varonil por lo que primaba que fueran jóvenes, guapas, alegres, atractivas y sencillas, que tuvieran don de gentes y tener duende. Para Cruces (2017), “lo relevante es que la estrategia de representación de las identidades nacional y étnica atendiera mucho más a la relevancia de los cuerpos de mujer” (p. 73). Es decir, se enfatizaba no la demostración de un concepto coreográfico o de unas técnicas dancísticas, sino el propio cliché nacional. Se trataba, en definitiva, de estandarizar la cultura popular presentando lo andaluz como español y estereotipando la figura de la mujer como constatan algunas de sus protagonistas. Para la bailaora Matilde Coral se impuso una nueva concepción corporal de la mujer a partir de los años sesenta aludiendo a su compañera Manuela Vargas como modelo de complexión delgada y esbelta (De las Heras, 2018b). Además, el vestuario también formaba parte de una estrategia comercial dirigida a un público, especialmente masculino, compuesto en su mayoría por turistas extranjeros. La bailaora Cristina Hoyos recuerda que le obligaban a llevar un traje ceñido que resaltara su figura, a pesar de que el vestido profesional de flamenco llegaba hasta los tobillos:

Se llevaban trajes con lunares, brillantes, para atraer el turismo. La gente buscaba una salida de esta manera, de la manera que fuera (...). En algunos tablaos querían gente guapa que se relacionara con clientes. (...) Me hicieron una prueba en un tablao porque habían hablado de mí y me dijeron: “Nos has gustado como bailas, pero eres muy seria y el traje muy largo”. (...) Yo, los trajes cortos me los ponía al principio, pero como luego vi que la gente grande, como Pilar López, los llevaban largos, pues cambié (2018b).

La formación de estas bailaoras se desarrollaba principalmente en las academias privadas de danza que desde la década de los años veinte tuvieron un papel relevante para dotar de una cantera en las compañías de baile y en los tablaos flamencos. Ahora bien, para ejercer como bailaora el Sindicato Nacional del Espectáculo exigía una prueba oficial para poder formar parte dentro del “Grupo de Circo, variedades y folklore” pertenecientes a la Sección Social (Pulpón, 2016).

Estas circunstancias conllevaron la creación de un tejido industrial artístico y la proliferación de un número importante de academias o estudios de alquiler donde docentes de renombre impartían sus conocimientos en el ámbito privado. Tal como señalan Pulpón (2016) y De las Heras (2018b), durante la etapa franquista la formación inicial de las bailaoras se circunscribió al ámbito no formal, permitiendo un itinerario formativo personal adaptado a su ritmo de aprendizaje, aunque la contrapartida fue el alto coste económico de las clases. Por otro lado, la enseñanza no se centraba únicamente al baile flamenco o la danza española, sino que empezaba a demandarse disciplinas como el ballet clásico. Consecuentemente, se incrementó el nivel artístico de las bailarinas de las compañías y tablaos (De las Heras, 2018a).

En este sentido, el baile flamenco adoptó dos funciones claramente definidas. En el plano educativo, las academias privadas se convirtieron en el referente formativo de primer nivel y tuvieron un papel sustancial en el desarrollo y salvaguarda del estilo de baile flamenco genuino y racial. Y, en el plano artístico, los tablaos se encargaron de la puesta en escena destinada al reclamo turístico mediante una imagen estereotipada de la bailaora basada en la belleza y juventud. No será pues una casualidad que durante el tardo franquismo se experimentara una transformación de la imagen del cuerpo femenino, exportado de Estados Unidos bajo el pretexto de un desarrollo económico, resaltándose el sensual y seductor atractivo de la mujer (Morcillo, 2015).

## **Conclusiones**

En este artículo se muestra la relación del folclore con la política franquista como instrumento estratégico de adoctrinamiento social y de proyección de la marca española a nivel nacional e internacional. A través de la SF de Falange, el régimen convirtió el baile flamenco y la música en ejes vertebradores para la construcción de raíces patrióticas y costumbristas. Parece evidente que el folclore popular, transmitido principalmente a través de los grupos de Coros y Danzas, sirvió de encuadramiento y adoctrinamiento femenino. Además de erigirse como elemento simbólico de unidad de la Patria y de los ideales del Nuevo Estado. En esta tarea, el

flamenco jugó un papel esencial en la difusión de la cultura española siendo el baile la imagen de una España alegre y unida.

En cuanto al paradigma de la construcción identitaria, la música, el folclore y la vestimenta fueron elementos esenciales para representar las distintas estampas que conformarían la identidad nacional franquista. De este modo, el folclore español y las danzas tradicionales tuvieron un peso relevante, ya que constituyeron el medio para difundir e inculcar la ideología y los valores falangistas, así como la idea de unidad de una España integrada por una pluralidad de culturas. Mientras que los Coros y Danzas sirvieron de escaparates de la cara amable del régimen a nivel nacional y de la marca España a nivel internacional. Para ello, sobre todo en la etapa desarrollista de la dictadura, el gobierno franquista se centró en el turismo como sector económico potencial y utilizó el flamenco como uno de los símbolos de representación de *lo español* para crear una seña de identidad nacional única (nacional-flamenquismo). De una parte, el cine como exportador internacional del símbolo *typical spanish* otorgaría a España un producto artístico atractivo y diferente otorgando así un valor añadido. De otra parte, el NO-DO difundió algunas danzas andaluzas como las sevillanas y el baile flamenco, pero maquillando su esencia pasional por un baile más comedido. Además, la bailaora de flamenco se convirtió en un símbolo cultural al que se le va a atribuir una visión romántica estereotipada y orientalizante de *lo andaluz* como cliché nacional.

Finalmente, este empleo de lo popular se evidenció también en la propia esencia del baile flamenco que se articuló de dos maneras bien distintas. De un lado, la SF limitó la enseñanza de determinados palos flamencos que ejecutaron los grupos de Coros y Danzas y dio preferencia a los bailes populares andaluces, encorsetando así la expresión auténtica del flamenco y academizando la forma de bailar. Y, de otro lado, de cara al exterior, se utilizó el baile flamenco tradicional caracterizado por una expresión fuerte y pasional como imagen estereotipada de la Nueva España entendida como única y homogénea cultural y políticamente.

## Notas

<sup>1</sup> Los escasos estudios e investigaciones científicas referentes al papel de la mujer en el ámbito dancístico y folclórico durante el periodo franquista evidencian la necesidad y pertinencia del presente trabajo. Véanse: Casero, “Los coros y danzas”; Casero, *La España*

## 174 Heras & Delgado – La Sección Femenina

que bailó; Pulpón, *Bailaoras de Sevilla: aprendizaje*; De la Asunción, “El folclore como instrumento político”; Montesinos, “¿Saber bailes o saber bailar?”; Jiménez, “Las mujeres gitanas bajo la Dictadura”.

<sup>2</sup> Esta estructura se mantuvo hasta el Decreto 566/77 de 1 de abril, por el que desaparecieron los órganos del Movimiento Nacional. La SF fue transferida a la Administración Central y sus funciones se integraron en la Dirección General de Promoción General y de la Mujer, adscrita a la Subsecretaría de Familia, Juventud y Deporte del Ministerio de la Presidencia.

<sup>3</sup> Discurso pronunciado por el Jefe Nacional de Falange Española de las JONS a un grupo de mujeres de San Benito con motivo de la comida popular celebrada después del mitin de la JONS extremeño, el día 28 de abril de 1938. Editado como: José Antonio, “Lo femenino y la Falange” (discurso, Sevilla, abril 28, 1938).

<sup>4</sup> A partir de 1961 se permitió a los hombres participaren el cuerpo de bailarines (Casero, 1995).

<sup>5</sup> Aunque se establecieron algunos criterios objetivos, dependía de la voluntad de las Delegadas que hubiese desigualdad entre unas provincias y otras (Barroso, 2016).

<sup>6</sup> Esta elección tiene una razón socio-histórica y religiosa. A lo largo de la historia, la danza se ha asociado tradicionalmente como una actividad femenina, idea ya sostenida en Grecia y Roma, y asentándose en la Edad Media, donde la Iglesia restringía su uso público a ceremonias religiosas. A pesar de las prohibiciones, las danzas populares se desarrollaron en cada región (Abad, 2004).

<sup>7</sup> Uso lingüístico andaluz del término veladas.

<sup>8</sup> El NO-DO sirvió de herramienta básica para recoger imágenes y noticias de los Coros y Danzas entre los años 1944 hasta 1965, sumando un total de 21 archivos audiovisuales, aunque algunos se encuentran en estado de deterioro (NO-DO, 1944). Véase Ramos (2010).

<sup>9</sup> De los distintos homenajes que se le realizaron a Eva Perón, el NO-DO retrasmirió el acto de Madrid en la Plaza Mayor (Archivo Prisma, s.f.) donde desfilaron cincuenta provincias por parte de los grupos de Coros y Danzas. El desfile finalizaba con el obsequio a la primera dama de un traje típico de cada una de las provincias.

<sup>10</sup> “Son las creadas y configuradas por profesionales de la danza de espectáculo o exhibición teatral y que se enseñan con método y reglas en las *academias de baile español*” (García, 1971, p. 15).

<sup>11</sup> Se refiere al conjunto de especialidades formadas por la danza estilizada (o también denominado *clásico español*), la escuela bolera, el baile flamenco y la danza regional.

<sup>12</sup> Las alumnas de la SF registraron una extensa variedad de fandangos y verdiales de cada lugar, así como bailes populares como la cachuca, los muleros, la mosca, la reja, entre otros (Véase Sección Femenina, 195-? -1970, Grupo de Coros y Danzas Marisa Sarria, Jaén, s.f.; Grupo de danzas marquesa de Benamejí, Córdoba, 1973; Barroso, 2016).

<sup>13</sup> Es un baile tradicional andaluz, que se ha aflamencado y procede de la Seguidilla manchega y tiene un compás de  $\frac{3}{4}$ . (León, 1999).

<sup>14</sup> Eugenio Noel fue el máximo representante quien consideraba el flamenco como el nuevo opio del pueblo español en su obra *República y Flamenquismo* (1926).

<sup>15</sup> Expresión contenida en el poema *El mañana efímero* de Antonio Machado (1913).

<sup>16</sup> Expresión acuñada por Carlos y Pedro Caba en su obra *Andalucía, su comunismo y su cante jondo* (Caba, 2008).

<sup>17</sup> Ensalzó la importancia universal del cante jondo (véase Falla, 1922).

<sup>18</sup> La labor de investigación que iniciaron los folcloristas Antonio Machado y Álvarez, alias *Domífilo* (padre del afamado poeta Antonio Machado), y Alejandro Guichot y Sierra a

finales del siglo XIX, consiguió aglutinar una amplia red de folcloristas a nivel nacional e internacional (Carreras y Candi, 1943).

<sup>19</sup> Las películas *Embrujo* (1947), *La niña de la venta* (1951), *Morena Clara* (1954) o *María de la O* (1958) fueron algunos ejemplos de este subgénero cinematográfico, donde Lola Flores se convirtió en icono de este imaginario andaluz y gitano.

<sup>20</sup> Con el concepto jurídico de “peligrosidad social” se pretendía perseguir “la vagancia, la mendicidad, el hampa y la mala vida” (*Ley de vagos y maleantes*, 1933, p. 874).

<sup>21</sup> Nos referimos a *La Argentina*, Vicente Escudero, Carmen Amaya, *la Argentinita*, Laura Santelmo, Rosario y Antonio, Mariemma, Pilar López y María Rosa.

## Referencias

- Abad, A. (2004). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Alianza.
- Aguilar, P. (1996). *Memoria y olvido de la guerra civil española*. Alianza.
- Archivo Prisma. (s.f.). AV-1879 NODO [Eva Perón en España]. Archivo Histórico RTA. Consultado el 17 de octubre de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=aBij2feJ9xQ>
- Barrera, B. (2019). *La Sección Femenina (1934-1977). Historia de una tutela emocional*. Alianza Ensayo.
- Barroso, J.R. (2016). *El documento destacado*. Archivo Histórico Provincial de Cádiz, Archivos de Andalucía, Junta de Andalucía.
- Caba, C. (2008). *Andalucía, su comunismo y su cante jondo*. Renacimiento. [1ª edición, 1933].
- Carreras, F. (1943). Prólogo. En Carreras y Candi, F. (Dir.), *Folklore y costumbres de España* (Tomo 1). Alberto Martín.
- Carrillo, I. & Prat, P. (2020). La Sección Femenina y sus ambivalencias de género proyectadas en los NO-DO. En E. Collelldemont y C. Vilanou (Coords.). *Totalitarismos europeos, propaganda y educación. Una historia visual desde los NO-DO (207-224)*. TREA.
- Casero, E. (1995). Los coros y danzas de la Sección Femenina: teoría y práctica. *Cairon: revista de ciencias de la danza*, 1, 65-72. (2000). *La España que bailó con Franco. Coros y danzas de la Sección femenina*. Nuevas estructuras.
- Climent, V. & Joanpere, M. (2018). Límites de la Transición Española: análisis crítico de un proceso de transformación social y político. *Social and Education History*, 7(3), 256-276. <http://dx.doi.org/10.17583/hse.2018.3726>
- Cobo, F. (2018). *Las grandes dictaduras europeas del siglo XX. Fascismos, totalitarismos y autoritarismos*. Síntesis.

- Cruces-Roldán, C. (2017). Bailando el silencio. Danzas españolas, cuerpos de mujer y películas mudas en la cinematografía de los inicios (1894-1910). En Beatriz Martínez del Fresno y Ana M. Díaz Olaya (coord.), *Danza, género y sociedad* (pp. 23-80). Uma editorial.
- De la Asunción, A. (2017). El folclore como instrumento político: los Coros y Danzas de la Sección Femenina, *Revista Historia Autónoma*, 10, 183–196. <https://doi.org/10.15366/rha2017.10.010>
- De las Heras, B. (2014). Primeros profesionales de la danza española y flamenco en la Ciudad de México entre 1920-1950. *Música Oral del Sur*, 11, pp. 141-166.  
<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/Barbara-de-las-Heras-primeros-profesionales-de-la-danza-espanola-y-flamenco-en-la-ciudad-de-mexico.pdf>
- De las Heras, B. (2018a). La construcción histórica del baile flamenco como disciplina formativa: Andalucía en los siglos XVI-XXI. *IE Revista de Investigación Educativa de la REDIECH*, 9(17).  
[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2448-85502018000200145&lng=es&nrm=iso&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-85502018000200145&lng=es&nrm=iso&tlng=es)
- De las Heras, B. (2018b). *Transformación del paradigma educativo del baile flamenco*. *Espacios*, 39(29), 1-14.  
<https://www.revistaespacios.com/a18v39n29/a18v39n29p03.pdf>
- Escudero, J.P. (2013, marzo). Música y política. El flamenco como seña de identidad nacional en TVE. La serie rito y geografía del cante. *Cuadernos de Etnomusicología*, 3, 29-49.
- De Falla, M. (1922). *El “Cante Jondo” (canto primitivo andaluz)*. Urania.
- De Gabriel, N. & Viñao, A. (eds.) (1997). *La investigación histórico-educativa. Tendencias actuales*. Ronsel.
- Delgado, P. (2021). La Ley General de Educación en la memoria: del reconocimiento a la negación. *Historia y Memoria de la Educación*, 14, 289-319. <https://doi.org/10.5944/hme.14.2021.28804>
- Diario de la tarde (1947, 25 de octubre). Esta tarde comienzan las pruebas del Concurso Nacional de Coros y Danzas en el Teatro Lope de Vega. *Diario de la tarde*. Sevilla (prensa), 4. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía.
- Fontana, J. (1992). *La historia después del fin de la historia*. Crítica.
- Fusi, J. P. (1985). El boom económico español, *Cuadernos Historia* 16, nº 34. Madrid.

- Gallardo, E. J. (2010). *Gitana tenías que ser: las Andalucías imaginadas por las coproducciones fílmicas iberoamericanas*. Centro de Estudios Andaluces.
- Gallego, M.T. (1983). *Mujer, Falange y Franquismo*. Taurus.
- García, J.L & Jiménez, J.C. (2003). *Un siglo de España: la economía*. Marcial Pons.
- García, M. (1971). *Danzas populares de España, Andalucía I. Sección Femenina del Movimiento [Dibujos de Enrique Ortega]*.
- Grimaldos, A. (2010). *Historia social del flamenco*. Península.
- Grupo de danzas marquesa de Benameji, Córdoba (1973). *Bailes de la provincia de Córdoba. Danzas Tradicionales, Escuela Bolera y Bailes Flamencos*. Centro de Documentación Musical de Andalucía.  
<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/entidades/grupo-de-danzas-marquesa-de-benameji.html>
- Grupo de Coros y Danzas Marisa Sarria, Jaén (s.f). *Bailes de la provincia de Córdoba. Danzas Tradicionales, Escuela Bolera y Bailes Flamencos*. Centro de Documentación Musical de Andalucía.  
<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/entidades/grupo-de-coros-y-danzas-marisa-sarria.html>
- Guichot-Reina, V. (2022). Socialización política en reportajes educativos durante el franquismo: estudio diacrónico del NO-DO (1943-1975). *Social and Education History*, 11(1). <https://doi.org/10.17583/hse.8453>
- Juliá, S. (1999). *Un siglo de España. Política y sociedad*. Marcial Pons.
- Lacomba, J.A. (2002). De la esperanza a la dependencia. Andalucía en la II República, la Guerra Civil y el Franquismo (1931-1975) (287-321). En G. Cano García (Dir.), *Gran Enciclopedia Andaluza del siglo XXI*, vol. 3. Tartessos.
- León, C. (1999). Didáctica del Flamenco. *Centro Andaluz de Flamenco, Junta de Andalucía*.  
<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centroandaluzflamenco/RecursosEducativos/b/b2/1.htm>
- Ley de vagos y maleantes (1933). *Gaceta de Madrid*, 217, de 05 de agosto de 1933, 874-877. <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1933/217/A00874-00877.pdf>
- Madridejos, M. (2010). El flamenco en Barcelona. Intentos de adaptación a la II República. *Revista de Investigación sobre Flamenco La madrugada*, 2, 1-15. <https://revistas.um.es/flamenco/article/view/110001/104671>

- Manrique, J.C; Monreal, I. & Vicente-Mariño, M. (2017). Transmisión de la ideología falangista a través de los artículos dedicados a la música en la revista *Consigna* (1941-1944). *Historia y Comunicación Social*, 22(1), 103-121. <http://dx.doi.org/10.5209/HICS.55902>
- Manrique, J.C.; López, V.M.; Torrego, L. & Monjas, R. (2008). La labor formativa desarrollada por la Sección Femenina de la Falange en la preparación de los mandos e instructoras durante el periodo franquista. *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, 27, 347-365.
- Martínez, B. (2017). Cantos y bailes para María Eva Duarte de Perón. El viaje a España de 1947 y la puesta en escena de la hispanidad. *Resonancias*, 21(41), 87-119. <https://doi.org/10.7764/res.2017.41.5>
- Montesinos, M.A. (2018). ¿Saber bailes o saber bailar? Del baile tradicional a los bailes típicos regionales. *Revista de Folklore*, 439, 12-18.
- Moradiellos, E. (2017). *Las caras de Franco: una revisión histórica del caudillo y su régimen*. Siglo XXI.
- Morcillo, A. (2015). *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Siglo XXI.
- Murillo, E. (2018). La escena musical de los tablaos madrileños a través de la prensa española (1954-1975): escaparates del flamenco ¿inclusivo o exclusivo? En Marco A. De la Ossa Martínez (coord.), *¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? ¿A dónde vamos? Prensa y música, música y prensa: pasado, presente... ¿y futuro?* (pp. 85-112). Procompal.
- Navarro, J.L y Pablo, E. (2005). *El baile flamenco. Una aproximación histórica*. Almuzara.
- NO-DO n.96 A (1944, 30 de octubre). *Folklore Español* [00:04:08, NO-DO]. RTVE Filmoteca Española. <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-96/1465323/>
- NO-DO n.291 B (1948, 02 de agosto). *Argentina y España* [00:04:15]. RTVE Filmoteca Española. <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-291/1465450/>
- NO-DO n.296 B (1948, 06 de septiembre). *VII Centenario de la Marina De Castilla* [00:06:53]. RTVE Filmoteca Española. <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-296/1467483/>
- NO-DO n.434 A (1951, 30 de abril). *Sevilla* [00:07:36]. RTVE Filmoteca Española. <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-434/1487246/>



- NO-DO n.436 A (1951, 14 de mayo). *Feria de Jerez* [00:04:07]. RTVE Filmoteca Española. <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-436/1487245/>
- NO-DO n.438 A (1951, 28 de mayo). *Festival en Bilbao* [00:00:00]. RTVE Filmoteca Española. <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-438/1487271/>
- NO-DO n.439 B (1951, 04 de junio). *Congreso Femenino Hispano-Americano* [00:01:07]. RTVE Filmoteca Española. <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-439/1487435/>
- Ortiz, C. (2012). Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange. *Gazeta de Antropología*, 3(28), 1-25. <http://hdl.handle.net/10481/22987>
- Pack, D. (2009). *La invasión pacífica: Los turistas y la España de Franco*. Ediciones Turner.
- Payne, S.G. (2005). *El franquismo. Primera parte*. Arlanza.
- Pineda, S. (2016). La II República a compases flamencos. *Congrés Internacional d'Història Cultures i projectes politics*. Bellaterra. <https://ddd.uab.cat/search?ln=en&p=La+Segona+Rep%C3%BAblica+Cultures+i+projectes+pol%C3%ADtics+Congr%C3%A9s+Internacional+d%27Hist%C3%B2ria&f=publication>
- Pozo, M.M. (2002). La imagen de la mujer en la educación contemporánea. En T. Marín y M.M. del Pozo (eds.), *Las mujeres en la construcción del mundo contemporáneo* (pp. 241-301). Diputación de Cuenca.
- Primo de Rivera, P. (1956, enero, s.a, s.l). Discurso de apertura del XVII Consejo Nacional de la Sección Femenina de FET y de las JONS (discurso).
- Puche-Ruiz, M. C. (2021). Adoctrinamiento turístico de los españoles en el primer franquismo: la “españolada” cinematográfica y la “diferencia” nacional asociada a Andalucía (1940-1959). *Investigaciones Turísticas*22, 327-353. <https://doi.org/10.14198/INTURI2021.22.14>
- Pulpón, C.P. (2016). *Bailaoras de Sevilla: aprendizaje, profesión y género en el flamenco del franquismo y la transición. Estudio histórico etnográfico de casos (1950-1980)* (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/40694>
- Rabazas, T. (2000). La educación física del Magisterio femenino en el franquismo. *Revista Complutense de Educación*, 11(2), 167-198.

- Ramos, M.P. (2010). La acción política en la sombra: los coros y danzas de la SF de Falange a través de NO-DO, 1943-1953. En L. Prieto Borrego (ed.), *Encuadramiento femenino, socialización y cultura en el Franquismo* (pp. 119-133). Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
- Ros-Fábregas, E.; Mazuela-Angueta, A. & Pardo-Cayuela, A. (1972). *Flamenquerías (Sevilla)*. Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC.  
<https://musicatradicional.eu/es/piece/22218>
- Ros-Fábregas, E.; Mazuela-Angueta, A. & Pardo-Cayuela, A. (1976a). *El Vito (Córdoba)*. Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC.  
<https://musicatradicional.eu/es/piece/22284>
- Ros-Fábregas, E.; Mazuela-Angueta, A. & Pardo-Cayuela, A. (1976b). *Farruca (Almería)*. Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC.  
<https://musicatradicional.eu/es/piece/22243>
- Sampelayo, M.J. (1969). Labor de la Sección Femenina en el resurgimiento del folclore español, *Etnología y Tradiciones Populares*. Institución Fernando El Católico.
- Sánchez, V. (2016). Flamenco, niñas prodigio y películas musicales durante el franquismo”. *Revista de Investigación sobre Flamenco La madrugá*, 13, 151-177.  
<https://revistas.um.es/flamenco/article/view/276131>
- Sección Femenina. Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. (195-? -1970). *Fondos sobre música y danza de la Sección Femenina*, I [soporte CD-R]. Delegación provincial de la Sección Femenina, Granada. [Archivo de la Sección Femenina en Granada donados por el Archivo Histórico de Granada, Delegación de Cultura].
- Storm, E. (2013). Una España más española. La influencia del turismo en la imagen nacional. En Javier Moreno Luzón y Xosé M. Núñez Seixas (eds.), *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX* (pp. 530-560). RBA.
- Suárez, L. (1993). *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo* (2ª ed). Asociación Nueva Andadura.
- T. O. (1947, 25 de octubre). Sexto concurso nacional de folklore. *ABC. Edición de Andalucía*, nº 13790, 11.
- Van Zummeren, G. & Haro, R. (2019). No-Do en la construcción de imagen marca país en el primer franquismo (1943-1951). *Revista Internacional*

*de Relaciones Públicas*, 9(18), 29-52. <http://dx.doi.org/10.5783/RIRP-18-2019-03-29-52>

Zatania, E. (2018). Elementos de cambio en el baile flamenco desde 1965. *Revista de Investigación sobre Flamenco La madrugá*, 1(15), 1-23. <https://revistas.um.es/flamenco/article/view/317291>

**Bárbara de las Heras Monastero:** Universidad de Jaén

**Contact Address:** [bheras@ujaen.es](mailto:bheras@ujaen.es)

**Patricia Delgado Granados:** Universidad de Sevilla

**Contact Address:** [patdelgado@us.es](mailto:patdelgado@us.es)