

«Gimnasia, Música y Patria»: exhibiciones gimnásticas en el franquismo.

El caso de los *Festivales* salesianos y el XIV Campeonato Nacional de Gimnasia Educativa

«Gymnastics, Music and Homeland»: gymnastic exhibitions during Franco's regime. The case of salesian *Festivals* and the 14th National Championship of Educational Gymnastics

Isabel María Ayala Herrera, María Luisa Zagalaz Sánchez
Universidad de Jaén (España)

Resumen. El hallazgo en la Biblioteca Nacional y el Archivo General de la Administración de dos fuentes para la educación física española de gran valor artístico (los *Festivales Gimnásticos* de la *Galería Salesiana* [192?]) y las tablas con música del *XIV Campeonato Nacional de Gimnasia Educativa* [1961-1963]), prácticamente ignoradas hasta el momento, ha impulsado este trabajo de carácter interdisciplinar. Como principal objetivo se pretende la reconstrucción historicista de prácticas de gimnasia educativa en el franquismo a través de la localización y ensamblaje de partes dispersas, análisis y correlación de parámetros músico-corporales, y la edición y estudio de algunos ejercicios corporales, letras y sonidos, alumbradores de su contexto. El estudio concluye que Gimnasia, Música y, sobre todo, su correcto acoplamiento, fueron piedra de toque en el ideario del Movimiento por el enorme beneficio que reportaban a la educación moral e intelectual de los jóvenes, empleándose además como eficaz medio de propaganda en grandes fastos y exhibiciones gimnásticas, auténticos escaparates patrióticos en los que, de forma masiva y entusiasta, se moldeaba y elevaba el espíritu nacional de participantes y espectadores.

Palabras clave. Gimnasia y música, música en el franquismo, tablas y exhibiciones gimnásticas, *Festivales* salesianos, Campeonatos Nacionales de gimnasia educativa.

Abstract. This interdisciplinary research was possible thanks to the finding of two sources of great artistic value for physical education in Spain, which have been virtually ignored until now, in the National Library and Administration's General Archive (the *Gymnastics Festivals* of the *Salesian Gallery* [192?]) and the obligatory set of exercises with music of the *14th National Championship of Educational Gymnastics* [1961-1963]). The main aim of this article is the historicist reconstruction of educational gymnastic practices during Franco's regime by locating and assembling parts which were scattered; analyzing and correlating music and movement; and editing and studying the body exercises, lyrics and sounds contained therein, which cast light on the historical context. The study concludes that Gymnastics, Music and, especially, its direct coupling were the touchstone of the esthetic and educational ideology of the Movement, as they brought an enormous benefit to the moral and intellectual education of young people. At the same time, the above mentioned disciplines were used as effective propaganda. This was achieved by the organization of great pomp, performances and gymnastic exhibitions, which proved an authentic patriotic window to the world, in which, in a massive and enthusiast way, the national spirit of participants and spectators was moulded and lift.

Keywords. Gymnastics and music, music in the Franco's regime, set of exercises and gymnastic exhibitions, salesian *Festivals*, National Championships of educational gymnastics.

Antecedentes: algunas consideraciones sobre gimnasia y moral en la España de la primera mitad del siglo XX

10. *Para servir a España mi cuerpo ha de ser fuerte y mi alma sana.* «Doce puntos del Flecha», *Boletín del Movimiento* (1937)

Aunque los vínculos entre educación física (EF) y educación moral son remotos –desde los modelos de educación persa y espartana en los que la educación religiosa, moral y física del guerrero constituían una tríada o los escritos de Platón y su estela en el mundo occidental (Abbagnano & Visalberghi, 1992, p. 16)– fueron los pedagogos ilustrados quienes se interesaron por vez primera en fundamentar de un modo científico la transferencia del vigor físico al moral (Martínez-Álvarez, 2000, p. 92). En esta línea se inscribe la obra del afrancesado Francisco de Amorós y Ondeano¹ (Fernández-Sirvent, 2005) quien concebía la gimnasia combinada con la música por medio de la interpretación de cantos «cuyas sinfonías y letras exaltarán valores patrióticos, monárquicos, religiosos y morales de los educandos y, con ello, transmitir las pautas del orden social, político e institucional establecido [en definitiva], formar buenos ciudadanos y defensores de la patria» (Fernández-Sirvent, 2010, p. 81). La recepción de estas y otras ideas sobre la EF en la España de la Restauración desembocó en una enzarzada polémica en el último cuarto del siglo XIX entre los defensores de la tendencia militarista, de sesgo conservador, y los sectores más educativos y progresistas,

liderados por la Institución Libre de Enseñanza (ILE), que daría como resultado la creación de la Escuela Central de Gimnasia (1887), infructuosa a la postre (Lagardera, 1992). A pesar de la dicotomía existente, los partidarios de incluir la EF en las escuelas coincidían en la finalidad última de ésta, el regeneracionismo de la Raza, preocupación clave desde 1898 hasta las décadas centrales del siglo XX. Abundaremos en las corrientes enunciadas a continuación.

En primer lugar, la concepción militar de la gimnasia se apoyaba en la adquisición del vigor físico y virilidad necesarios para la formación de buenos soldados y, por ende, de defensores de la Patria a través de un estricto adiestramiento físico. Dicha filosofía sería prohijada de inmediato por los regímenes fascistas para sus juventudes (primero por Mussolini, después por Hitler y, por último, por Franco), además de como elemento de salud colectiva, medio de formación de la voluntad en el estoicismo y espíritu ascético (Morente, 2005; Manrique-Arribas, 2014) y, más allá, como crisol, junto a otras manifestaciones (*e.g.* agrupaciones corales o asociaciones de tiro alemanas), de la formación de la conciencia nacional en tanto símbolo y aparato de propaganda de su ceremonial ritual (Mosse, 2005, pp. 176-177). Los rígidos programas de entrenamiento gimnástico, que incluían la práctica de técnicas de instrucción pseudomilitar o el uso de aparatos en determinados ejercicios, tuvieron su traslado en la escuela, por ejemplo, en la formación de batallones escolares (Torrebadella, 2015), iniciativa duramente criticada por la ILE, especialmente por Cossío en 1888, por hacer aflorar instintos primarios y contravalores en los niños (Lagardera, 1992, p. 86).

El punto álgido de esta tendencia quizás lo constituya la publicación en 1924 de la *Cartilla Gimnástica Infantil* del Ministerio de la Guerra (RD 19-6-1924), redactada por la Escuela Central de Gimnasia y declarada obligatoria por Miguel Primo de Rivera. Mediante la im-

Fecha recepción: 07-03-16. Fecha de aceptación: 05-05-16
Isabel María Ayala Herrera
imayala@ujaen.es



Figura 1.
Capitán rodeado de niños con uniforme militar en la época de la Guerra de Cuba (1895-1898).
Fuente: BNE, sig. 17/174/2 (Sala Goya).

plantación de la *Cartilla* se pretendía dar un impulso sin precedentes a la disciplina, relegada en España a un segundo término,

penetrados [los gobernantes] de que las actividades morales e intelectuales de la raza son condicionadas por el vigor físico, fuente primera de todas ellas [...]. El desarrollo de las facultades físicas da lugar al hombre de acción, que en la vida social se complementa con el hombre de las ideas (Ministerio de Guerra, 1924, p. 7).

Por la adopción de la *Cartilla* y otras medidas, algunos especialistas consideran que la concepción e infraestructura actual de la EF en España tiene sus anclajes en esta etapa (Vizuet, 2009, p. 28).

A pesar de que la gimnasia militarizada pudiera parecer patrimonio exclusivo de hombres, también caló en sectores femeninos. La idea de que la regeneración de la Raza debía comenzar por la de la mujer por la ley fisiológica de transmisión genética (los hijos heredan de las madres su constitución física, más que de los padres) se entendió como un medio eficaz para la obtención de óptimos combatientes y ciudadanos (Condo, 1929, p. 1)². Ello sería retomado en el franquismo con leves modificaciones en la línea biológica-política de la mujer como «madre de la Patria» en el sentido del mejoramiento de su estética y morfología corporal –por ejemplo, con el fortalecimiento de la pelvis con el fin de que albergara hijos robustos y sanos para el Estado– (Agulló, 1999; Rabazas, 2000; Zagalaz, 2001; Manrique-Arribas, 2008; Ramírez-Macías, 2014).



Figura 2.
Presentación de la Comisión de Las Legionarias de la Salud de Madrid en el desfile del día de La Raza de 1929. Fuente: La Voz (16-7-1929), p. 4.
Recuperado de: <http://hemerotecadigital.bne.es>

Frente a la orientación militar, el sector progresista, encabezado por los adalides de la ILE, miraba a Inglaterra y ponía el énfasis en el valor educativo de la EF en base a principios racionales y científicos. Los institucionalistas, que rechazaban el intelectualismo extremo en la escuela, defendían la práctica del ejercicio físico a través de juegos y actividades al aire libre como deportes y excursiones con sentido utilitario y social encaminados a moldear el carácter y ocupar el tiempo de ocio disuadiendo de la pereza, ideas que quedan apuntadas en el célebre discurso de Joaquín Costa en 1898:

La mitad del problema español está en la escuela [...]. Lo que España necesita y debe pedir a la escuela no es precisamente hombres «que sepan leer y escribir»: lo que necesita son «hombres»; y el formarlos requiere educar el cuerpo tanto como el espíritu, y

tanto o más que el entendimiento la voluntad [...] e introducir en el programa y en la práctica de la escuela la enseñanza obligatoria de oficios, las abluciones diarias, el aire libre, las excursiones y los campos escolares, la educación física y moral, la guerra al intelectualismo, los métodos socráticos e intuitivos, la compenetración con la sociedad (cit. en Rivero, 2009, p. 17).

A las anteriores concepciones se añadió una tercera, de corte médico-higienista y con influencia de las corrientes pedagógicas modernas, «bautizada» en España ya desde mediados del XIX (gimnasia de sala y ortopédica para curar diversos males) por el conde de Villalobos y la publicación y traducción de obras de referencia como el *Manual* de Schreber en 1861³ (Torrebadella, 2014), avanzada por Pablo Montesinos a principios del XX pero desarrollada en los años de la II República. Lejos del influjo alemán e italiano y del deporte espectáculo, esta tendencia consideraba la EF «base de la política sanitaria» (Azaña, 1932, cit. en Rivero, 2009, p. 31) por su función diagnóstica, preventiva y, por ende, social (sin olvidar el mejoramiento físico de la raza). Es por ello que, entre otras medidas, se retiran las tablas de la *Cartilla Gimnástica* y se tienen en cuenta los ritmos corporales de los escolares, introduciéndose en el programa tiempos de descanso y de ejercicio para combatir la fatiga intelectual y prevenir ciertas enfermedades, claro antecedente de la perspectiva de actividad física encauzada a la salud. En este marco se crea en 1933 la Escuela Nacional de Educación Física en la Universidad Madrid dependiente de las Facultades de Medicina y Filosofía y Letras (Pedagogía), contribuyendo, pues, la Medicina a la construcción epistemológica de la disciplina.

Si bien la tendencia militarista de la EF que había primado en la Dictadura de Primo de Rivera repuntó nuevamente en el franquismo, sin embargo, coincidiendo con Vizuet (2009), habría que matizar interpretaciones reduccionistas acerca de su consideración pedagógica pues los estamentos gubernamentales de ambos períodos defendieron constantemente la presencia de la EF en la educación integral del individuo. Así, en la exposición de motivos de la *Cartilla Gimnástica*, ya se podía leer lo siguiente: «Hoy más que nunca, la acelerada actividad social impone el cultivo intensivo de la Educación Física, rama singularmente importante, fundamental en la educación íntegra del hombre» (Ministerio de Guerra, 1924, p. 10). Veinticinco años más tarde, en 1949, el médico Luis Agosti Romero, subinspector de la EF universitaria femenina, en su método *Gimnasia Educativa* (encargo de la Sección Femenina –SF–, obra de mérito por O 2-2-1949) seguiría abogando por un concepto integral de la EF, más alejado de la regeneración de la raza y de clara orientación humanista, «puesto que no se trata de formar atletas de circo, ni ratones de biblioteca sino hombres y mujeres enteros y equilibrados, con un cuerpo y un espíritu íntimamente unidos y que en esta forma han de ser educados» (Agosti, 1948, p. 66). Algunas consideraciones de carácter práctico sobre la educación espiritual que apunta el autor van dirigidas a alcanzar valores como el autodomínio, decisión, generosidad, valor, tenacidad, sentido social, disciplina o actitud en la victoria y en la derrota (*ibid.*, p. 67).

Es en este escenario y marco teórico donde se inscriben las propuestas de gimnasia educativa que analizaremos en el presente artículo que, más allá de adoptar tintes militaristas o higiénicos, guardan un nivel estético-artístico digno de ser considerado.

Método

La presente investigación, de corte cualitativo, se inscribe en el método histórico basado en la reconstrucción de los acontecimientos a partir del hallazgo de fuentes. En base a un paradigma positivista (localización, selección, transcripción, crítica de fuentes) se ha intentado, tras el análisis de las fuentes y su triangulación, trascender al enfoque interpretativo e integrador en el que el objeto de estudio se convierte en un aspecto del hecho humano.

Entre las fuentes primarias consultadas destacan, en primer lugar, las documentales, localizadas mayoritariamente en la Biblioteca Nacional (BNE), Real Academia de la Historia (RAH) y Archivo General de la Administración (AGA) (ediciones originales de libretos de festivales,

tablas de campeonatos gimnásticos, reglamentos, circulares e instrucciones y otras disposiciones legislativas, cancioneros y manuales de la disciplina en la época), hemerográficas, musicales (partituras oficiales de campeonatos), gráficas y audiovisuales (fragmentos del NO-DO y vídeos domésticos disponibles en la red), así como los testimonios orales de protagonistas de la época obtenidos a partir de la realización de una entrevista semiestructurada validada. Estas fuentes primarias han sido completadas y ensambladas e interpretadas gracias a la fundamentación aportada por las fuentes secundarias.

A las técnicas usuales del método histórico se añade, en este caso, el análisis comparado de los parámetros música-movimiento a partir de un diseño propio así como la edición musical de parte de las fuentes seleccionadas, la generación del archivo sonoro gracias al programa Sibelius.5 y el montaje audiovisual de algunos ejemplos con el fin de aproximar más al lector al objeto de estudio.

Los Festivales gimnásticos de la Galería Salesiana: entre la palestra y la escena

Un siglo antes del referido manual de Agosti, San Juan Bosco (1815-1888), fundador de la Congregación Salesiana, había expresado lo siguiente:

un centro cualquiera de educación sin música es un cuerpo sin alma. La música educa, suaviza y eleva; es un medio eficazísimo para lograr disciplina; contribuye a la moralidad [...]. Otro tanto puede decirse de los espectáculos teatrales y gimnásticos y de los paseos y excursiones (cit. Cervera, 2002, s.p.).

Fiel al principio expuesto en el que la sencillez y diversión se dan la mano con la educación estética y espiritual del individuo, la Librería Salesiana, sita en Barcelona, publicaría los *Festivales gimnásticos [Galería lírica gimnástica]* en la década de los veinte (192?, 1ª edición), casi con total certeza durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1931), aunque desconocemos si alguna de las piezas que contiene el título circularon con anterioridad en papeles sueltos. No es baladí, pues, que la obra se compilara en un momento en el que la enseñanza religiosa (Maristas, Salesianos, Jesuitas, Escuelas Pías, etc.) gozaba de un auge sin precedentes en el sistema educativo español gracias al apoyo político y las consiguientes subvenciones estatales, que se tradujeron en un incremento de centros y alumnos inscritos (entre 350 y 600 mil según los autores), expansión frenada momentáneamente en la II República (López-Capillo, 2006, pp. 99-100). Precisamente, una de las monedas de cambio para conseguir estas ayudas fue el que los centros beneficiarios incorporaran la EF en su plan de estudios, a lo que se acogió la compañía salesiana (RO 3-6-1929, cit. en Vizuete, 2009). A lo anterior se suma que el I Congreso Nacional de Educación Católica celebrado en Madrid en 1924 supuso un revulsivo para «la utilización de la EF como un medio pedagógico perfectamente aprovechable desde la doctrina de la enseñanza religiosa» (Rivero, 2009, p. 19).

Pese a gestarse en y para un circuito circunscrito en apariencia, la obra debió tener una gran aceptación y difusión en las siguientes décadas como prueba su inclusión en la célebre serie *Galería salesiana [de zarzuelas morales y cantos recreativos; lírico-recreativa]*, colección más de 750 títulos en lengua española, así como por la cantidad de reediciones inventariadas, al menos ocho según Galera (2014, p. 88), principalmente en los años cincuenta, en pleno franquismo. Teniendo en cuenta que los títulos más exitosos de la *Galería* alcanzaron la novena edición con una tirada de entre mil y dos mil ejemplares cada uno (Cervera, 2002, s.p.), la obra que nos ocupa debió exceder con creces el número de colegios salesianos españoles, llegando también a centros de Hispanoamérica y a otros no pertenecientes a la congregación.

Poca literatura hay sobre el hallazgo que presentamos que constituye, a nuestro juicio, una aportación pionera en el ámbito de la gimnasia educativa y rítmica en España, sobre todo, por su valor artístico y musical. La compilación, referenciada por Galera (2014), contiene varias piezas gimnásticas (entre cuatro y siete, dependiendo de la edición) que servían de apoyo a la celebración de fiestas y festivales organizados por los Salesianos (y, por extensión, otros centros), en aquel momento,

de forma segregada por sexos (Agulló, 1999, p. 248). Dichas funciones «se basaban en la ejecución colectiva de ejercicios de gimnasia educativa o rítmica, con o sin utensilios individuales gimnásticos (aros, bastones...) acompañados a veces de cantos en coro o con solistas, música de cornetas y tambores, etc.» (Galera, 2014, p. 88), pudiéndose variar ligeramente el orden y número de un evento a otro. Para facilitar su montaje, la publicación constaba de dos libretos que se imprimían por separado con continuas remisiones cruzadas (lo que ha dificultado la tarea de localización y reconstrucción): (A) las partituras con la música para piano y voz (excepcionalmente, cornetas y tambores en el himno de entrada y percusión corporal –palmas–), con los textos aplicados para el canto así como indicaciones parciales de ejercicios correspondientes; (B) un opúsculo con las instrucciones completas y precisas de los cuadros, ejercicios, movimientos y evoluciones, de forma intercalada con la letra de los cantos. En concreto, las ediciones consultadas constan de siete números con títulos alegóricos y patrióticos⁴: nº 1. *Patria Robusta. Himno de gimnastas con acompañamiento de cornetas y tambores para gran coro a una y dos voces* [letra del P. –Padre– Ricardo Beobide; música del maestro Villani]; nº 2 (5). *La Gimnasia. Canto rítmico gimnástico con movimientos a cuerpo libre para coros infantiles* [letra y música del P. Ricardo Beobide de la Pía Salesiana]; nº 3. *Gimnasia y Patria. Escena lírica en un acto. Cantos rítmicos gimnásticos con movimientos combinados* [letra y música del P. Ricardo Beobide]; nº 4 (2). *El Gimnasta. Coro y ejercicios rítmicos a cuerpo libre* [movimientos del Mtro. –Maestro– Jomagau; música del Mtro. Villani]; nº 5 (4). *El Arco del Triunfo. Coro y combinaciones rítmicas con arcos* [movimientos del Mtro. Jomagau; música del Mtro. Villani, ambos de la P. S. –Pía Sociedad– Salesiana]; nº 6. *Agilidad. Coro y Ejercicios colectivos progresivos con bastones* [letra y música del P. Ricardo Beobide]; nº 7. *Gimnasia Infantil. Coro, evoluciones y ejercicios fáciles para niños* [música del P. Felipe Alcántara].

De los autores de la música, los Salesianos de Don Bosco (SDB) Juvenal Villani, Ricardo Beobide y Felipe Alcántara, sabemos que fueron activos colaboradores de la congregación salesiana y compositores de buen número de obras de la *Galería* como himnos patrióticos, canciones para fiestas infantiles y música religiosa. Beobide y Alcántara pertenecieron al equipo permanente de producción, versión y difusión que mantuvo la línea editorial de «preservación moral de la orden» (Cervera, 2002, s.p.); sin embargo, y pese a su prolífica producción, no han sido objeto de atención musicológica. A diferencia de las piezas musicales, sólo la mitad de los textos, graciosas estrofas escolares de bella prosodia, aparecen firmados, en su mayor parte, por Beobide, y uno por Alcántara, creador también este último de varias coreografías y cuadros. Junto a los nombres citados, figura el del Maestro Jomagau como autor de los movimientos de los números de gimnasia rítmica en los que se emplean utensilios, al más puro estilo coreográfico.

Adentrándonos en el concepto de la obra, rezuman en ella ideas nacionalistas y patrióticas que, décadas después, servirían también a los propósitos franquistas. Así, las letrillas, con una marcada misión adoctrinadora desde la base, son alumbradoras de los presupuestos regeneracionistas comentados según los cuales el vigor físico, la moral religiosa y el estudio alejan del vicio a los discentes y conforman la voluntad férrea de la «raza gloriosa», futuro prometedor de la Patria, personificada ya desde el frontispicio del libreto B como una novia cuyo velo es portado por niños en medio de un jardín idílico (*Festivales gimnásticos*, 1949, p. 5). Lo expuesto se evidencia en estas estrofas de Beobide del primer número de los *Festivales*, toda una declaración de principios:

Somos la Raza gloriosa y creyente, / bella esperanza de prosperidad.

Somos la Patria robusta y potente, / y hoy le juramos eterna lealtad. En el gimnástico rudo ejercicio, / en la cristiana robusta piedad, en el estudio que aleja del vicio / fórmase recia nuestra voluntad (*ibid.*, p. 6, nº 1).

Tampoco abandona la obra los tintes militaristas propios de la época, presentes en las continuas indicaciones de carácter (*Marcial*) y en las instrucciones de movimientos y posiciones: «[Los niños] saludan

al público, *militarmente* si están de uniforme, o como convenga en caso contrario, y al comenzar el primer compás de la obrita, *rompen filas* y en esta actitud canta el Coro» (*ibid.*, p. 8, nº 2), ni de los principios higiénicos-sanitarios y preventivos mencionados:

[...] por ella [la gimnasia] / robustécese nuestra salud [...].
 Obtusa y pesadísima / se quedará su mente
 y, a más de ser torpísima, / se tomará indolente.
 Su triste vida, lánguida, / transcurrirá,
 y muerte tempranísima / sobrevendrá (*ibid.*, pp. 11-12, nº 2).
 Somos gimnastas / de corazón, / es la gimnasia / nuestra afición.
 La gimnasia nos tonifica, / la gimnasia nos da vigor,
 nuestros músculos fortifica, / nos da arrojo, nos da valor (*ibid.*, p. 12, nº 2).
 El grato ritmo / del movimiento / nos da contento, / fuerza y salud (*ibid.*, p. 19, nº 4).

Reforzando la idea anterior, se emplean también algunos símbolos que el ideario estético franquista retomaría para la Formación del Espíritu Nacional. Así, en *El arco del triunfo*, se establece una metáfora entre el aro gimnástico utilizado en el número y la Tizona, espada de Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador. Por su contribución a la Reconquista y unificación de España y sus valores de valentía, el Cid fue considerado héroe medieval por excelencia del régimen, modelo para el ejército y base para la construcción de la ideología militar (Lacarra, 1980, p. 95). Por tanto, se compara a los niños con el héroe medieval:

Son nuestros aros las tizonas
 [A. *Extienden el brazo derecho hacia adelante, sosteniendo con el aro hacia afuera*]
 con las que hacemos maravillas
 [C. *Aro frente al pecho sujeto con ambas manos (en los extremos de un diámetro)*]
 y nos ceñimos de coronas
 [E. *Lo pasan sobre la cabeza y lo mantienen por detrás de la misma a modo de aureola*]
 como de lauros se rodea el vencedor
 [G. *Vuelven a pasarlo hacia adelante y lo sostienen con los brazos caídos*] (*Festivales*, 1949, p. 23, nº 5).

Este carácter castrense parece contrastar, en cierto modo, con la música, pues las páginas constituyen un popurrí variado a modo de pequeña selección zarzuelística o escena lírica, aunque sin hilo argumental, en la que los distintos números e incluso sus secciones alternan en el compás (binario, ternario o cuaternario), *tempo* (desde tiempos lentos en algunas paradas, a rápidos o muy rápidos –*Allegro*, *Vivace*, *Presto*– pasando por moderados –*Andantino*–), aire típico (marcha, pasodoble, vals, mazurca, himno, incluso incursiones a sonoridades modernas como el *fox trot* o música circense), si bien sin dejar de remarcar el ritmo (a veces, bailable) y el carácter marcial (salvo alguna indicación de *Maestoso* y *Brillante*) que incitan a la acción y al movimiento. Melódicamente, los temas son pegadizos y sujetos a la cuadratura de las frases, lo que facilita el aprendizaje y memorización de los cantos por parte de los niños. Atendiendo a la organización sonora, la obra se mueve en un sencillo lenguaje tonal unificado aunque en algunos fragmentos la armonía se

The image shows a musical score for the song 'Gimnasia y Patria'. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The score includes tempo markings such as 'Maestoso', 'a Tempo', and 'Presto'. There are also performance instructions like 'Cuarto PLASTICO (Véase el libreto)' and 'ff'.

Ejemplo musical 1.
 Interpolación del Himno Nacional en los compases finales de "Gimnasia y Patria" de R. Beobide.
 Fuente: Festivales Gimnásticos, 1962, p. 25. [Audio 1](#).

enriquece y se suceden pasajes de cierta complejidad con cromatismos y escalas rápidas. Asimismo, cada número presenta una tonalidad distinta (DoM, FaM y MiB), produciéndose además modulaciones internas coincidentes con el cambio de sección como es habitual en la forma ternaria de marcha con trío (ABA), muy en boga en el momento y frecuente en pasodobles, marchas militares o himnos, que tiene su consiguiente traslación coreográfica.

Sin lugar a dudas, uno de los rasgos sonoros más interesantes, y aquí sí en justa reciprocidad con la carga patriótica del texto, es la inserción de citas musicales conocidas por el público. En este sentido, destaca la interpolación en el discurso sonoro del incipit del *Himno nacional* que se inserta en el impresionante nº 3. *Gimnasia y Patria* para realizar al cuadro final y darle si cabe más plasticidad (ejemplo musical 1). [Audio 1](#)

Subrayada con la indicación *Maestoso* y la presencia de símbolos como la bandera española, banderolas, palos (bastones) y otros elementos escenográficos, la cita aporta un fuerte contenido semántico (homenaje a la Patria) y un impactante efecto en el espectador que lo lleva a comulgar con el espíritu patriótico nacionalista del régimen y de pertenencia al grupo. La exaltación se incrementa aún más si cabe con la *Coda* del número en *tempo Presto* y *matiz fortissimo* en la que, a buen seguro, también se «acelerarían e inflamarían» los corazones del público poniéndolo en pie, tal y como inferimos de la propia música y de la descripción del cuadro realizada por el Padre Alcántara:

Al concluir y mientras se repiten las palabras «mi corazón» [los niños] van a ocupar los sitios respectivos para, al toque del *Himno Nacional*, hacer el siguiente [IV] cuadro [plástico]:

En el fondo despliega uno la bandera española. A ambos lados se colocan cuatro o cinco (según los que compongan el Coro) firmes y con los palos levantados, desplegadas las banderolas, que inclinan hacia el centro. Más adelante otro número igual con una rodilla en tierra y levantando así mismo las banderolas, que inclinarán hacia fuera. Otros forman grupos a los lados cruzando entre sí las banderas. En la delantera un grupo caprichoso: dos con la rodilla en tierra, encima de los cuales se pondrá un niño pequeño levantando banderas, y al cual sostendrán los anteriores, y al lado de éstos, dos a medio caer, y a su lado otros dos tendidos en tierra. Y así están hasta que termine la música (*Festivales*, 1949, pp. 17-18, nº 3).

No descartamos la presencia de otras tonadas familiares para alumnos y público en las exhibiciones a lo que se suman las recomendaciones ocasionales de insertar música de relleno para concluir otros números o incluso la sustitución de algunas propuestas de ejercicios por otras. Pese a la elaboración de todo el conjunto musical, no hay evidencia de la utilización de procedimientos cíclicos, por lo que inferimos que los números se podrían interpretar tanto juntos como por separado.

El tercer aspecto, el fin último de la obra, es el movimiento, que se realiza bien simultáneo al canto, en diálogo con éste o bien sólo con base instrumental. La mayoría de las veces las acciones motrices se inician en la primera parte del compás (acento) y duran este pulso o la totalidad del compás, lo que se indica con una leyenda combinada de letras capitales (A, B, C...) y números (ejemplo musical 2). [Audio 2](#)

Notación musical y de ejercicios

Allegro c. (EJERCICIOS)

Allegro

Letra	Movimientos
canto	C. Ejecutan en seguida los movimientos rítmicos siguientes:
	1. Manos a la cintura (1 c.);
	2. Firmes (1 c.);
	3. Puños al pecho (1 c.);
	4. Firmes (1 c.)

Ejemplo musical 2.
 "Gimnasia Infantil", cc. 45-48. Fuente: Festivales Gimnásticos, 1962, p. 42. [Audio 2](#).

En otras ocasiones, el movimiento dura más tiempo ocupando toda la frase o semifrase musical, siguiendo la descripción del propio verso (ejemplo musical 3). [Audio 3](#)

Notación musical y de ejercicios

Presto

○ Saludan ○ Firmes ○ Saludan ○ Firmes

Letra: Sa - lu - do al fren - te, sa - lu - do a un la - do

Letra	Movimientos
Saludo al frente,	Saludan con la derecha, mirando al frente, levantando y bajando la mano (2 cc.);
saludo a un lado,	Id. volviendo la cabeza al lado derecho (2 cc.);
saludo al otro,	Id. con la izquierda, volviendo la cabeza a la izquierda (2 cc.);
y a comenzar...	Saludan con la derecha al frente, haciendo una reverencia (2 cc.)

Ejemplo musical 3.
 "Gimnasia y Patria", cc. 89-96. Fuente: Festivales Gimnásticos, 1962, p. 18. [Audio 3](#).

Por último, y aquí residiría en nuestra opinión la novedad rítmica, los movimientos siguen un esquema rítmico concreto, distinto al de la unidad de compás, indicado por signos no convencionales en partitura y remarcado por el bajo (ejemplo musical 4). Esporádicamente, para evitar excesivo cansancio físico, se adopta el tiempo ternario de vals (ejemplo musical 3), «porque de esta manera los movimientos son más lentos» (*Festivales*, 1949, p. 15, nº 3).

Notación musical y de ejercicios

Allegro (Marchal)

○ ○ ○

Letra: De mos tres pa - sos ha - cia de - lan - te pe - ro vol - vien - do a - trás al fin -

Letra	Movimientos
Demos tres pasos hacia adelante	3 pasos hacia adelante en los tres primeros pulsos del tercer compás (1 paso por pulso) ♩ ♩ ♩
pero volvamos atrás al instante.	Id. en el quinto compás
¡Rodilla en tierra!, ¡mas pronto en pie!	Arrodillarse en el 3er pulso del 6º compás y levantarse en el mismo lugar del compás siguiente ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
¡Ahora palmadas den: un, dos, tres!	Dar palmadas en los pulsos 3º y 4º del 8º compás y en el acento del 9º (una palmada en cada pulso) ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

Ejemplo musical 4.
 "La Gimnasia", cc. 41-48. Fuente: Festivales Gimnásticos, 1962, pp. 32-33. [Audio 4](#).

No olvidan los autores la didáctica de los ejercicios, evoluciones y escenografías, para lo cual proponen algunas pautas para su memorización como que los movimientos se enseñen de forma independiente a la música (en lo que coinciden otros pedagogos de los cincuenta como De Pablo & Rivera, 1954) y, una vez aprendidos, se le acople aquélla. Además «los gimnastas se ayudarán mucho pronunciando por lo bajo los tiempos de cada compás, uno, dos, tres, cuatro, conforme se indica en la partitura, y que señala la duración de cada movimiento distinto» (*Festivales*, 1949, p. 20, nº 4). [Audio 4](#)

Tras esta breve descripción podemos apuntar algunas conclusiones provisionales a falta de un estudio en profundidad que excede los objetivos y límites de este artículo. A pesar de que la sistematización, codificación y nomenclatura de los movimientos en los *Festivales Gimnásticos* salesianos es embrionaria en comparación con la producida ya en la época por Suárez (1925) y dos décadas después por Fernández-Trapiella (1941) y, sobre todo, por Agosti (1948), considerado padre de la gimnasia educativa en España, hay un atisbo de los esquemas propuestos por estos expertos, influenciados por Ling en mayor o menor medida, evidente en la utilización de las secuencias clásicas (ejercicios de orden, preparatorios o elementales, fundamentales, combinados, locomoción, respiratorios) si bien la dificultad de los mismos es baja, excusando la presencia de ejercicios de equilibrio, salto, aparatos, funcionales, discrecionales, o básicos de intensidad mayor. En su defecto se contemplan, además de los ejercicios simples (ajustados a la pulsación), ejercicios de ritmo como toques, palmadas o golpes, así como cambios de posición, impulsos, balanceos, de lo que se infiere un influjo de Elli Borjsten o la *Rítmica* de Dalcroze, método que perfectamente pudieron conocer los autores a través de Joan Llongueras (1880-1953), su introductor en Cataluña y fundador del Instituto de Rítmica y Plástica en Barcelona en 1913, pocos años antes de la compilación de los *Festivales*.

Al margen de los aspectos rítmicos y gimnásticos, quizás lo más innovador del conjunto resida en su carácter integral en el sentido de la

unión de música, movimiento, gesto, texto y escena, lo que convierte a la obra en una inspirada representación cuasi teatral y de fuerte poder simbólico más allá del mero entrenamiento de palestra o gimnasio, dando un paso más del típico ejercicio físico con acompañamiento musical, lo que tal vez justifica su perdurabilidad en el tiempo y su aprovechamiento en la escuela franquista.

Las tablas y músicas obligatorias para los XIV Campeonatos de gimnasia educativa en el franquismo (1961-1963)

Más allá de la función educativa, artística y de divertimento dentro del contexto escolar—aunque con explícita carga patriótica—que encontramos en los *Festivales salesianos*, el franquismo otorgó a la actividad física, y concretamente a la gimnasia y al deporte, un nuevo incentivo, el de la competición oficial, sacándola del colegio con fines propagandísticos en la línea de los fascismos europeos. En este sentido, Pilar Primo de Rivera en su discurso para el I Campeonato Nacional de Deportes de la SF de FET y de las JON-S, celebrado en Barcelona en 1939, destacaba la importancia de los deportes «para servir a España y a la Falange, [y que] la perfección que por el deporte se consigue para el cuerpo [...] ha de darse también [...] a la formación del alma: religión y moral» (Primo de Rivera, 1939, s.p.)⁵. Sin perder de vista en ningún momento el sentido de Patria y Justicia de la revolución nacionalsindicalista, la líder de la SF arenga a todas las camaradas a que participasen en estos campeonatos, «unas vencedoras y otras no, pero dispuestas a conseguir los trofeos en los siguientes» (*ibid.*).

Bajo estos presupuestos, además de los morfológicos-sanitarios citados, y buscando el fomento entusiasta de la práctica femenina de actividad física, se celebraron los Campeonatos Nacionales de Gimnasia Educativa (CNGE) (1939-1977) organizados por la SF dentro de la estructura general deportiva de la dictadura, en paralelo a los campeonatos escolares masculinos emprendidos por la Organización Juvenil Española (OJE) del Frente de Juventudes (Manrique-Arribas, 2007, 2014; Rivero & Rodríguez-Romo, 2009). Carbajosa (1999) ha establecido tres etapas en este macro evento (1939-1955; 1955-1968 y 1968-1977) en función de la organización, pruebas y modalidades gimnásticas incorporadas. Anuales en un primer momento y, a partir de los cincuenta, bianuales (fase local el primer año y provincial y nacional el segundo), en estas grandes concentraciones diferentes equipos de instituciones educativas demostraban, por tramos de edades coincidentes con la división de las educandas (de 4 a 7 años—Margaritas—, de 7 a 10—Luceros—, de 10 a 14—Flechas—, de 14 a 17—Flechas azules en la primera época, más tarde Juventudes—) y, a partir de la segunda etapa, también por categorías en función del nivel técnico (primera categoría y categoría general), sus destrezas y habilidades gimnásticas. Las modalidades habituales que comprendían los campeonatos eran gimnasia educativa (ejercicios



Figuras 3, 4, 5 y 6.
 Finales de los X y XV Campeonatos Nacionales de Gimnasia Educativa, primera y segunda época (1951 y 1965). 3 y 4. Madrid, Frontón Fiesta alegre (1951). Tabla obligatoria colectiva (Flechas Azules) y entrega de trofeos a equipo ganador por parte de Pilar Primo de Rivera. 5 y 6. Madrid, Gimnasio Polideportivo de la SF (1965). Despliegue de equipo de Flechas y tabla obligatoria (ejercicio de suelo) de Juventudes. Fuente: Filmoteca Española. Fotogramas del NO-DO (28-5-1951 y 19-4-1965). Recuperados de: <http://www.rve.es/filmoteca/no-do/not-438/1487269/> (00:28) y <http://www.rve.es/filmoteca/no-do/not-1163/147133/> (01:28).

obligatorios –colectivos e individuales– y libres), bailes populares y rítmica, «complemento necesario de la gimnasia en la EF de la mujer» (*Reglamento II CNGE*, 1942, p. 1)⁶, juegos y cuentos gimnásticos (sólo para las más pequeñas), y pruebas de aptitud deportiva; a partir del aperturismo de finales de los sesenta, se incluyeron también la gimnasia moderna y deportiva.

Para coordinar este engranaje se hacía imprescindible la misma organización estricta, jerárquica y vertical que regía otros frentes del Movimiento que, en este caso, partía de la Regiduría Central de EF (Delegación Nacional de la SF). De aquí emanaban los reglamentos de cada edición de los CNGE (a partir del II), a su vez desarrollados y explicados en circulares con instrucciones específicas y cuadrantes de competición que eran remitidas a todas las delegaciones provinciales y a sus instructoras para que el evento se llevara a cabo con la «máxima brillantez» (*Reglamento II CNGE*, 1942, p. 3).

Al margen de la normativa desarrollada y su fuerte contenido ideológico, lo más interesante para la presente investigación son las tablas gimnásticas (propuestas concretas de ejercicios a partir de un esquema más general establecido) elaboradas por la Regiduría para su ejecución obligatoria en la prueba colectiva así como la música correspondiente que, junto a las directrices sobre dimensiones, marcas del campo y vestuario, se procuraba que fueran recibidas correctamente por las delegaciones a fin de que «todos los grupos hagan exactamente lo mismo» (Circular nº 127, 1942)⁷. En un principio, estos ejercicios colectivos obligatorios (también denominados ejercicios de suelo) estaban inspirados en el método Björkstén y debían ser «dirigidos a la voz de mando, con acompañamiento de música popular española» (*Reglamento II CNGE*, 1942, p. 2). Por su parte, los ejercicios libres se basaban en la realización de una lección en un tiempo máximo de 18 minutos a partir de un esquema según el método Ling, «pudiéndose emplear únicamente música en las marchas» (*ibid.*), para lo que se solía utilizar danzas célebres de compositores clásicos-románticos, principalmente, centroeuropeos aunque también españoles contemporáneos⁸. Queda claro, a la luz de las reglas, que el fin de la música en los ejercicios colectivos obligatorios así como en otras pruebas de los Campeonatos como los bailes populares, amén de acompañar al movimiento, era el de «dar una mayor difusión al empleo de la música popular española en la gimnasia rítmica» (*ibid.*), con las connotaciones de ideario estético que lleva implícitas.

La encargada de cumplir la encomienda de poner música o realizar adaptaciones musicales para estas tablas, al menos desde finales de los 50 hasta mediados de los 60, fue Victorina Falcó de Pablo (1906-1982). Hija de un alto dignatario del ejército, ya despuntaba en la segunda década del XX como niña prodigio del piano (Anónimo, 1914, p. 1). Afiliada a la SF, fue una de las promotoras de los Coros y Danzas y de la recopilación de folklore musical español, desempeñándose también como profesora de música y pianista encargada de las clases de gimnasia rítmica de la Almodena (Escuela Nacional de Especialidades Julio Ruiz de Alda) y de las escuelas de mandos y de formación, concretamente en Las Navas del Marqués, Ávila (Cejudo, 14-4-2015 y Gutiérrez, 17-4-2015). Desde el punto de vista compositivo, la autora tiene en su haber un numeroso catálogo de obras musicales infantiles, devocionales y patrióticas entre las que destacan la marcha de la División Azul *Siempre avanzando* (1942), álbumes para piano o la música para la *Gymnastrada* de Balisea (1969); a pesar de ello, su figura ha sido silenciada por la musicología española, incluida la de género.

De Falcó hemos seleccionado la adaptación musical para la tabla obligatoria de ejercicios colectivos de la categoría general (Juventudes de 7 a 10 años –fase local–) de los XIV CNGE (1961-1963)⁹ que, prácticamente sin enmienda, fue utilizada para la siguiente edición¹⁰. La música se distribuía tanto en registro sonoro (cinta magnetofónica o disco)¹¹ como en partitura (editada e impresa por José Villadangos) adjunta al pliego de instrucciones de las pruebas (editada por la Regiduría Central de EF e impresa en la Tipografía Collaut de Madrid)¹², hoja que contenía, además de la tabla gimnástica, los ejercicios obligatorios individuales (agilidad, suspensión, equilibrio y saltos) y algunas pautas para la interpretación (libre) del ejercicio de ritmo a partir de canciones infantiles¹³.

Como se anuncia ya desde la portada, la música consiste básicamente en el arreglo y armonización para piano de una selección de canciones populares infantiles españolas con indicación expresa de los tiempos (en cifra arábiga) en los que ha de efectuarse cada movimiento de la tabla (figuras 7 y 8).



Figuras 7 y 8. Portada y primera página de la música correspondiente a la Tabla obligatoria de ejercicios colectivos de la categoría general de Juventudes de 7 a 10 años del XIV CNGE (1961-63). Fuente: BNE, sig. MP/713/4 (Sala Barbieri).

A su vez, y a diferencia de los libretos salesianos, los ejercicios aparecen codificados en el documento de instrucciones con doble sistema: 1) escrito, con términos abreviados (sistema empleado por Agosti); y 2) gráfico, con figuras de cada movimiento (menos esquemáticas que las utilizadas en la primera época y más cercanas a las de los manuales de EF de la época). Desconocemos si fue la propia Falcó la autora de la tabla de ejercicios a partir de los cuales adaptó la música (y no al contrario) u otra camarada, pues no figura firma (figura 9).

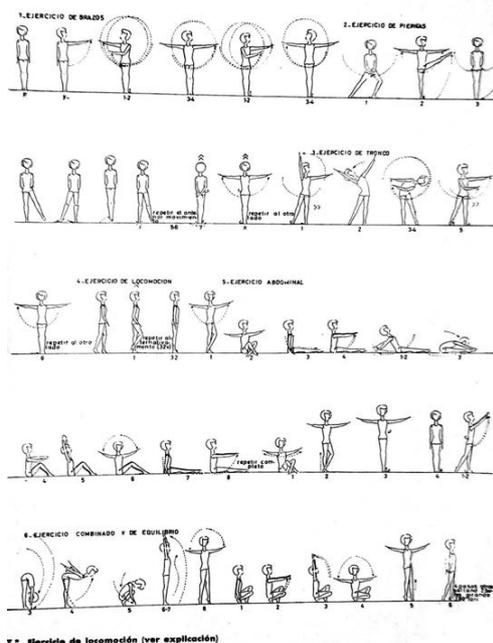


Figura 9. Ejercicios de suelo de intensidad leve y/o moderada, supuestos que precedidos de los de orden (despliegues y evoluciones), no incluidos en las instrucciones, en los que se intuye la secuenciación recomendada para la edad: parte inicial –no explicitada–, parte correctiva –ejercicios de brazos, piernas, tronco, locomoción, abdominales–, parte funcional –ejercicios combinados y de equilibrio– y final –locomoción final– (EF femenina, 1964, p. 184). Tanto los ejercicios como su secuencia responden a los esquemas clásicos, si bien, pasados por el tamiz español (Fernández-Trapiella, Agosti, la propia SF y otros autores). Una de las aportaciones nacionalistas son los ejercicios estimulantes que pueden verse en el ejercicio nº 2 (piernas y estimulante), consistente en cambiar

Figura 9. Ejercicios de suelo de intensidad leve y/o moderada, supuestos que precedidos de los de orden (despliegues y evoluciones), no incluidos en las instrucciones, en los que se intuye la secuenciación recomendada para la edad: parte inicial –no explicitada–, parte correctiva –ejercicios de brazos, piernas, tronco, locomoción, abdominales–, parte funcional –ejercicios combinados y de equilibrio– y final –locomoción final– (EF femenina, 1964, p. 184). Tanto los ejercicios como su secuencia responden a los esquemas clásicos, si bien, pasados por el tamiz español (Fernández-Trapiella, Agosti, la propia SF y otros autores). Una de las aportaciones nacionalistas son los ejercicios estimulantes que pueden verse en el ejercicio nº 2 (piernas y estimulante), consistente en cambiar

la posición de las piernas en la fase de suspensión de un bote. La misión de estos ejercicios, importados de los bailes folklóricos españoles (*EF femenina*, 1964, p. 12), aparte de «dar mayor viveza y alegría a la ejecución y, al mismo tiempo, contribuir a la secuencia del ritmo, [es] producir [por su dinamismo] un cierto grado de animación y euforia, en el ejecutante» (Agosti, 1948, pp. 86-87).

Lo significativo, a nuestro entender, de esta propuesta es el ensamble de movimiento y música o viceversa —«las orientaciones eran que la música se acoplara al movimiento y no al contrario» (Collado, 2015)—, evidente en que cada cambio de ejercicio implica una nueva música, con melodía, tempo, compás, esquema rítmico y tono distintos. Por tanto, musicalmente, nos encontramos, no ante una obra autónoma como ocurría en los *Festivales Salesianos*, sino ante una yuxtaposición de melodías populares, en este caso, infantiles de juego, no exclusivas de una región concreta (como sí ocurre en la música de categorías superiores) sino patrimonio del imaginario colectivo, de sonoridad jovial (tonalidad mayores) y pegadiza, ritmo marcado, totalmente acordes al tramo de edad elegido. De ellas se han identificado la mayoría (5): *Carta del rey ha venido* (canción popular infantil alusiva a la Guerra de la Independencia), *Al corro de la hoja* (canción humorística de rueda), *Tengo una muñeca* (canción infantil de paseillo o ronda), *La farola de palacio* (coplilla burlesca), *Adelancha o Jardinera, tú que riegas* (juego de corro de ronda), conocidas a buen seguro por participantes y público, no sólo por su transmisión oral, sino por la propia recopilación, salvaguarda y difusión realizada por la SF en sus cancioneros o en otros órganos de comunicación pedagógicos como la revista *Consigna*, tarea en la que probablemente colaboró Falcó. En la Tabla 1 se relaciona cada tipo de ejercicio con su música y se indican también algunos de los parámetros de movimiento y musicales:

Tabla 1. Correspondencia de ejercicios y música en la Tabla obligatoria 7-10 del XIV CNGE (1961-1963). Fuente: Elaboración propia a partir de la partitura y hoja de instrucciones oficiales.

Nº Ejercicio	Parte	Nº cc.	Nº tiempos	Resumen movimiento	Íncipit	Tono	Tempo o velocidad	Ritmo	Melodía
1	Brazos	4	4+4 impulso amarcusa	Circunducción y cruz		MiM	Lento	Binario (2/4)	No identificada
2	Piernas	12	8+8	Semiflexión y balanceo, saltos y estimulantes		MiM	Moderado / Más ligero	Binario (2/4)	<i>Carta del rey ha venido</i>
3	Tronco	12	6+6	Flexión, extensión y oscilación, cruz		MiM	Moderado	Binario (2/4)	<i>Al corro de la hoja</i> [Consigna (Mayo 1959), 218, p. 53]
4	Locomoción	16	32	Pasos con salto, haciendo cadenas en círculo(s)		LaM	Ligero	Binario (2/4)	<i>Tengo una muñeca</i> [Cancionero SF, 1943, p. 509]
5	Abdominal	2	4	Descenso al suelo			Lento	Ternario (3/4) y Binario	Transición
		16	8+8	Abdom. sentado con diferentes posiciones en brazos		ReM	Ligero	Ternario (3/4)	<i>La farola de palacio</i> [Cancionero SF, 1943, p. 500]
		2	4	Ascenso			Lento	Ternario (3/4) y Binario	Transición
6	Combinado y de equilibrio	34 (17 + 17)	40 8+6+6 8+6+6	Flex. tronco abd., inclín., flex. piernas, elev., cruz. <i>Ítem</i> piernas flex. Pasos atrás y botes		LaM	Moderado Ligero	Ternario (3/4) *Cambio compás (c. 16)	<i>Adelancha (Jardinera, tú que riegas)</i>
7	Locomoción	Final	16+4 (coda)	Carrera indio y en parejas, botes, desplaz. lateral		MiM	Ligero	Binario (2/4)	No identificada

Tras el análisis conjunto de ambos elementos (movimiento y música) podemos llegar a las siguientes conclusiones:

1) Tiempos o frecuencia de movimiento. Agosti insistía en que «no basta ejecutar los ejercicios en función del espacio, sino que es necesario que la corrección se extienda también a la función tiempo» (1948, p. 88) debiendo pasar estas posiciones en los tiempos precisos. En este caso, los momentos justos en los que se realizan las unidades de movimiento coinciden normalmente con el comienzo de compás (acento) o con cada parte (pulso), si bien hay movimientos más prolongados que se completan en dos compases (e.g. extensiones o circunducciones). La sincronía con el compás se reserva normalmente para movimientos más pesados, en terminología labaniana, o ejercicios más complejos como los combinados de equilibrio o abdominales de las secciones más lentas — recordemos que en los *Festivales Gimnásticos* se utilizaba esta frecuencia de movimiento para evitar fatiga—, mientras que los cambios coincidentes con el pulso (duración de negra) se utilizan en los *tempi* más

ligeros y son propios de ejercicios rápidos y livianos, como las locomociones o estimulantes.

En ocasiones, en la misma frase musical o ejercicio, se combinan dos frecuencias de movimiento (a compás —menor frecuencia— o a pulso —mayor frecuencia, movimiento más rápido—) que pueden ir o no relacionadas con el cambio armónico o de acompañamiento, movimiento del bajo, figuración rítmica de la melodía o llevar aparejado un cambio de velocidad explícito (más o menos *Ligero*) o de compás. Por ejemplo, en el ejercicio 2, los tres primeros movimientos de piernas se realizan al comienzo de cada compás (acento), coincidiendo con un acompañamiento de blancas, mientras que los siguientes (4, 5 y 6), estimulantes, multiplican su frecuencia ajustándose a la subdivisión, en paralelo a la disminución rítmica de los valores del acompañamiento a la mitad (negras) y de la melodía a corcheas, remarcado además con la indicación de tempo (y carácter) *Más ligero*, que finalmente vuelve a la calma (8) (ejemplo musical 5). [Vídeo 1 y Audio 5](#)

Ejemplo musical 5. Ejercicio 2 (piernas). Disminución rítmica en los estimulantes. Fuente: Elaboración propia a partir de la partitura y hoja de instrucciones oficiales de la Tabla obligatoria 7-10 del XIV CNGE (1961-1963). [Vídeo 1 y Audio 5](#).

El extremo contrario se da en el ejercicio 8 (locomoción). Aquí, los movimientos se marcan a pulso, pero en el tercer y sexto tiempo de la segunda semifrase (respuesta) duplican su duración, ajustándose a compás, coincidiendo con la suspensión de la figuración de la melodía (negra con puntillo y negra seguida de silencio) aunque el acompañamiento continúe en negras.

2) Velocidad o *Tempo*. Según los manuales consultados, la elección de la velocidad musical para cada tipo de ejercicio es la apropiada: *tempi* lentos (cabeza, tronco, equilibrio); medios (piernas no estimulantes y ejercicios elementales); rápidos (ejercicios elementales de brazos, estimulantes de piernas, carreras, marchas rápidas, saltos); retardados-acelerados (balanceos, circunducciones rítmicas) en contraposición a la uniformidad de tiempo en las tablas primeras, haciendo buenas las recomendaciones de la rítmica:

En gimnasia moderna se ha abandonado casi totalmente el primitivo tipo de movimiento en que la velocidad era uniforme durante todo el recorrido y donde algunos autores prescribían una secuencia uniforme de un tiempo por segundo. Hoy en día la intervención del ritmo con su acento y la intervención de la gravedad, acelerando o retardando, hace que el movimiento no mantenga casi nunca una velocidad uniforme (Agosti, 1948, p. 88).

Precisando lo anterior, el tempo *Lento* sólo se emplea para la introducción y algunas transiciones, utilizándose las indicaciones *Moderado* (velocidad intermedia de 80 pulsaciones por minuto —ppm—) para los ejercicios de piernas (no estimulante), tronco, combinado y equilibrio, y *Ligero* (equivalente a un *Allegro-Vivace*, entre 120 y 140 ppm) para los ejercicios estimulantes y de locomoción principalmente. Es de señalar el empleo de términos en español en lugar de los usuales italianos, quizás por razones nacionalistas o por ajustarse más éstos a las propiedades del movimiento.

Interesante también es la usual alternancia de velocidades entre ejercicios consecutivos, lo que da mayor variedad, movimiento y viveza a la tabla. En caso de mantenerse la velocidad en dos secciones seguidas por exigencia del movimiento, se introducen breves transiciones en el *tempo* contrario. Así, entre los ejercicios 4 (locomoción), en compás binario, y 5 (abdominal), en ternario, ambos *Ligeros*, se introduce una

transición lenta de dos compases, que curiosamente trunca el ritmo (ternario y binario) y que se utiliza, además de para relajar el *tempo*, para hacer un cambio de posición de descenso al suelo (ejemplo musical 6). Esto mismo ocurre en el ejercicio 6 (combinado y equilibrio), todo en *tempo Moderado*, salvo los últimos compases previos a la repetición del ejercicio con indicación *Ligero*, reservados para saltos hacia atrás y giro. **Video 2 y Audio 6**

Ejemplo musical 6.
Transición lenta entre dos ejercicios consecutivos de *tempo Ligero* (4 y 5). Fuente: Elaboración propia a partir de la partitura y hoja de instrucciones oficiales de la Tabla obligatoria 7-10 del XIV CNGE (1961-1963). **Video 2 y Audio 6.**

3) Organización o fraseo. Aunque no se trate de un trabajo propiamente coreográfico, hay una intención evidente en adaptar la estructura interna de los ejercicios y de sus unidades de movimiento a la frase musical con el fin de crear un dibujo en el tiempo. En este sentido, existe un predominio absoluto de la cuadratura musical (frases de ocho compases por lo general, excepcionalmente de seis), característica de la lírica y música popular occidental, que se traduce en secuencias de ocho o dieciséis movimientos (uno o dos por compás en función de la frecuencia de los tiempos), con estructura interna generalmente simétrica marcada por recurrencia de motivos y cadencias musicales (primera semifrase o antecedente, descanso en cadencia abierta –semicadencia– y segunda semifrase o consecuente, cadencia cerrada –perfecta–) lo que favorece la memorización por parte del ejecutante. En casos de repetición de la frase musical, la secuencia de movimiento se repite igual (ejercicio 6), aunque lo normal es introducir alguna variación en la posición o dirección (e.g. hacia el otro lado) como ocurre en el ejercicio 5 (abdominal) en el que en la primera vez se hace en el suelo y la segunda de pie.

No obstante, existen excepciones a esta cuadratura como en el ejercicio 3 (tronco) en el que la secuencia de movimientos no se ajusta a la frase musical, sino que se produce un encabalgamiento, o en la presencia del mismo movimiento repetido linealmente (e.g. locomoción del ejercicio 4) tantas veces como compases o pulsos dura la frase sin mayor estructuración interna.

Una configuración característica de la frase musical y, por ende, de la estructura del movimiento que nos gustaría reseñar es la que presenta el ejercicio 6 (combinado y equilibrio). La frase, de ocho compases (cc. 1-8), se amplía con la repetición de la segunda semifrase (cc. 5-8) y, a continuación, con la de los dos últimos compases, produciéndose una asimetría del consecuente que culmina en una coda final con cambio de

Ejemplo musical 7.
Asimetría de la frase con ampliación del consecuente y reflejo en los movimientos. Fuente: Elaboración propia a partir de la partitura y hoja de instrucciones oficiales de la Tabla obligatoria 7-10 del XIV CNGE (1961-1963). **Audio 7.**

compás para la nueva posición. Esta ampliación se corresponde con el eco de los movimientos de la segunda semifrase (cc. 5-8) pero con el cuerpo de las gimnastas agachado (cc. 9-12), volviendo a la posición de pie en la *codetta* (cc. 13-14) (ejemplo musical 7). **Audio 7**

4) Perfil de las figuras de movimiento. A diferencia de los anteriores parámetros, no existe una pauta fija que relacione el tipo de movimiento, su dirección (arriba, abajo, izquierda, derecha) o su final (abierto o cerrado) con el perfil melódico (dibujo de ascensos y descensos que describe la melodía), llegando incluso la dirección del movimiento a ser contraria a la línea melódica (e.g. un descenso en el movimiento coincide con un ascenso en la melodía) como ocurre en la transición al ejercicio abdominal (ejemplo musical 8). **Audio 8**

Ejemplo musical 8.
Movimiento contrario de perfil melódico y posición (transición ejercicios 4 y 5). Fuente: Elaboración propia a partir de la partitura y hoja de instrucciones oficiales de la Tabla obligatoria 7-10 del XIV CNGE (1961-1963). **Audio 8.**

Tampoco hay correspondencia clara con las cadencias armónicas (abiertas o cerradas) pues, a excepción de la posición «firme» que suele coincidir con la tónica de la tonalidad (sensación de estabilidad, comienzo y final de frase), el mismo movimiento se utiliza para distintos finales musicales (conclusivo o suspensivo) como la posición de brazos en cruz o la de sentado con los brazos extendidos hacia delante.

Observaciones: Contrariamente a los *Festivales Gimásticos* salesianos, al no figurar la letra en el arreglo musical, no se advierte ninguna relación semántica música-texto como ejercicios de representación del contenido o imitación del juego original, salvo en la locomoción final. Tampoco tienen traducción en el movimiento cambios textuales de la música como pequeños diálogos o contrapuntos o los matices de dinámica que, aunque suelen tener analogías físicas, al no aparecer indicados en partitura, sólo estarían implícitos en algunos parámetros corporales (e.g. fuerza).

Conclusiones

Intramuros o extramuros del colegio, en manos de la Iglesia o de la SF, los ejemplos seleccionados demuestran que la gimnasia combinada con la música fue una prioridad, incluso subvencionada, para los regímenes dictatoriales españoles, utilizándose constantemente en actos genuinos de afirmación patriótica. No obstante, habría que matizar que el carácter castrense de los ejercicios que primaba en la década de los veinte por influjo de Ling, aunque todavía muy presente durante todo el franquismo, sobre todo, en los ejercicios de orden (con evoluciones y despliegues alegóricos), dio paso a la estética del movimiento y de la rítmica, al menos, desde finales de los cuarenta. La influencia de autores como Björkstén o Dalcroze es evidente en el riguroso acoplamiento de los dos parámetros (movimiento y música) así como en la plasticidad de los ejercicios, sobre todo, de las tablas femeninas. A diferencia de lo que se pueda pensar, esta tendencia no perdió un ápice la disciplina, más al contrario, la incrementó tal y como puede inferirse de las numerosas circulares con instrucciones enviadas desde la Regiduría Central a las delegaciones provinciales para la perfecta preparación de los ejercicios colectivos e individuales, descalificando a aquellos equipos que no las cumplieran a rajatabla¹⁴. Al mismo tiempo, la incorporación de la música

ca multiplicaba el efecto psicológico (bienestar, euforia, motivación, autorregulación, responsabilidad, control, rol en el equipo, etc.) de por sí producido por el mero ejercicio (Romero-Carrasco, Brustad & García-Mas, 2007; Schiffer, Kleimert, Sperlich, Schulte & Strüder, 2009; Jaenes, Carmona & Lopa, 2010) en participantes y espectadores, y completaba el espacio ritual, lo que fue aprovechado desde primera hora por el régimen a través de la SF,

el mando rítmico con acompañamiento musical, [...] si es elegido con acierto, añade un nuevo valor de gran poder estimulante en el terreno psíquico que realza y ennoblece las posibilidades de la ejecución y produce, acoplado al ejercicio, una emoción estética, que ni es simplemente visual ni auditiva, sino una combinación de ambas con características específicas (Agosti, 1948, p. 707).

Si a las connotaciones estructurales y estéticas se une el contenido semántico o el mensaje musical del acompañamiento de estos ejercicios, el adoctrinamiento estaba asegurado. Por tanto, la música analizada, bien compuesta en el estilo casticista del momento (Villani, Beobide o Alcántara) o bien reutilizando temas del cancionero infantil (Falcó), conduce inherentemente al españolismo. Como es sabido, la música popular fue una de las bases del ideario estético del Movimiento y «uno de los alientos más profundos del *volksgeist* (espíritu de la patria)», consistente en la defensa de la unidad de la nación española más allá del tiempo y el espacio (Muñiz, 1998, p. 355). Así, según Muñiz (1998), Martínez del Fresno (2012) y otros autores, las variantes regionales de la música popular se exhibían como la cara amable de la política franquista en estas competiciones y otros eventos, tanto dentro como fuera de las fronteras españolas, en forma de bailes, coros y danzas folklóricas y sus correspondientes trajes típicos, con un doble fin: mostrar la riqueza cultural del país (variedad en la unidad en la que todo es de todos) y contentar a las periferias, evitando de este modo tensiones internas y separatismos dando a cada provincia –territorio administrativo y no tanto cultural– su cuota de identidad.

Aunque en el caso que nos ocupa la música regional no esté presente, los préstamos de músicas infantiles convierten las tablas casi en un juego, ordenado y cerrado –nada abierto a la imaginación y creatividad– a través del cual, de forma aparentemente inocente, y con alta dosis de motivación por la cohesión del grupo y la competición –a pesar de la parquedad de indumentaria, espacios y útiles en ocasiones (González-González de Mesa, 24-4-2015)–, se aleccionaba casi subliminalmente. Sin embargo, y aunque este viraje a la rítmica y a la importancia de la música en la gimnasia educativa pone de manifiesto la gran preparación de los y las profesionales que realizaban el montaje de los cuadros y pruebas gimnásticas y su acompañamiento sonoro, fue precisamente la falta de preparación musical uno de los principales inconvenientes en el uso de la música tal y como reconocen tanto Agosti (1948, p. 707) como las propias participantes: «la mayoría de las veces, era imposible adaptar la música a la tabla pues no se podía disponer de pianista» (González-González de Mesa, 24-4-2015). Esta razón, además de modernización de la propia SF inaugurada desde el del famoso «renovarse o morir» de Pilar Primo de Rivera en 1956 para la perpetuidad de la doctrina falangista dentro del Régimen operada en década de los sesenta (Morales, 2010, p. 394), la actualización de las pruebas de los campeonatos o incluso la invasión de músicas comerciales, pudieron provocar que la importancia capital dada al tipo de música estudiada en la primera y segunda épocas se perdiera progresivamente.

Como prospectiva de futuro, además de la edición completa de las propuestas y del análisis global y contextual exhaustivo, quedaría pendiente un trabajo de campo de carácter retrospectivo consistente en llevar a la práctica con grupos de escolares ejercicios que se realizaban en los Campeonatos gimnásticos nacionales y en otros festivales o exhibiciones en los diferentes periodos estudiados con aplicación de la música (y, en su caso, la letra) adecuada, registrando el proceso y resultado final, con el objetivo de comprobar los efectos que suscita el montaje. Más allá de una iniciativa puntual, anecdótica o segmentaria, la apuesta es la recuperación de estas prácticas históricas desde un cariz innovador, interdisciplinar e integrado para que, desprovistas del sesgo ideológico, puedan ser incluidas en la programación de aula de diversas materias

(EF, Música, Plástica o Historia entre otras) ampliando así la mirada a otras músicas y usos corporales distintos a los familiares para el alumnado. Al mismo tiempo, y más allá de la reproducción, esta revisita de lo «clásico» serviría como punto de partida para la transformación o creación estética de nuevas propuestas a partir de la rigidez inicial de las tablas o exhibiciones, aspirando, pues, al criterio fundamental del «equilibrio entre la reproducción de formas heredadas e improvisadas» (Vicente-Nicolás, Ureña-Ortín, Gómez-López & Carrillo-Vigueras, 2011, p. 45) dentro de un método expresivo-vivencial recomendado por especialistas en el ámbito coreográfico (García-Sánchez, Pérez-Ordás & Calvo Lluch, 2011, p. 36).

Agradecimientos

El presente trabajo no habría sido posible sin la colaboración directa e indirecta de muchas personas e instituciones. En primer lugar, nos gustaría agradecer a Alexandre García Mas (Universitat de les Illes Balears) la chispa de la idea, que ha derivado en una colaboración más allá de los límites de disciplinas; a las facilitadoras generosas de experiencia viva, las informantes Juana Cejudo, Mercedes Collado, Aurora Coves, Carmen González, Luisa Gutiérrez, M.ª Carmen Patiño, Purificación Villada y al profesor Tomás Campoy Aranda, por validar la entrevista; al personal de los centros de investigación visitados: Biblioteca Nacional de España, Archivo General de la Administración, en especial, al jefe de sección Juan José Villar, y al del Archivo de la Real Academia de la Historia por su amable atención; a Belén Díez, Virginia Sánchez y Sonia Romón, compañeras de la Universidad de Jaén, por su revisión y escucha atenta y desinteresada. La investigación ha contado con el apoyo de los grupos «Patrimonio Musical de Andalucía» (HUM 263) de la Universidad de Granada e «Innovación Didáctica en Actividad Física» (HUM 653) de la Universidad de Jaén (líneas «Relaciones interdisciplinares entre Actividad Física y Música» y «Actividad Física en el franquismo desde la perspectiva de género»), y de las áreas de conocimiento Didáctica de la Expresión Musical y Corporal de la Universidad de Jaén, institución a la que agradecemos las facilidades dadas en todo momento.

Referencias

- Abbagnano, N., & Visalberghi, A. (1992). *Historia de la Pedagogía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Agulló, M.ª C. (1999). Azul y rosa: franquismo y educación femenina. En Mayordomo, A. (coord.), *Estudios sobre la política educativa durante el franquismo*. Valencia: Universidad, 243-295.
- Carbajosa, C. (1999). *Las profesoras de educación física en España: historia de su formación (1938-1977)*. Oviedo: Universidad.
- Cervera, J. (2002). *Historia crítica del teatro infantil español*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd21w7>
- Fernández-Sirvent, R. (2005). *Francisco Amorós y los inicios de la Educación Física moderna. Biografía de un funcionario al servicio de España y Francia*. Alicante: Universidad.
- Fernández-Sirvent, R. (2010). Elitismo cultural y político. El entorno del Instituto Pestalozziano. En Alberola, A., & Larriba, E. (eds.), *Las élites y la «Revolución de España» (1808-1814)*. Alicante: Universidad de Alicante, Provence y Casa de Velázquez, 67-88.
- Galera, A. (2014). Iniciación educativa a la resistencia aeróbica. (III) Canto en carrera: funciones y asignaciones. *Apunts. Educación Física y Deportes*, 115(1), 82-89. doi:[http://dx.doi.org/10.5672/apunts.2014-0983.es.\(2014/1\)](http://dx.doi.org/10.5672/apunts.2014-0983.es.(2014/1)). 115.08.
- García-Sánchez, I., Pérez-Ordás, R., & Calvo Lluch, A. (2011). Iniciación a la danza como agente educativo de la expresión corporal en la educación física actual. Aspectos metodológicos. *Retos. Nuevas tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación*, 20, 33-36.
- Jaenes, J. C., Carmona, J., & Lopa, E. (2010). Evaluación y análisis de habilidades psicológicas relacionadas con el rendimiento deportivo en gimnastas de rítmica. *Revista de iberoamericana de psicología del ejercicio y el deporte*, 5(1), 15-28.
- Lacarra, M.ª E. (1980). La utilización del Cid de Menéndez Pidal en la ideología militar franquista. *Ideologies and Literature*, 3, 95-127.
- Lagardera, F. (1992). La introducción de la Gimnástica en el sistema educativo español. *Educacio, activitats físiques i esport en una perspectiva històrica, 14è International Standing Conference for the History of Education*. Barcelona: Secretaría General del Deporte, 82-93.
- López-Campillo, E. (2006). La escuela y la enseñanza. En Serrano, C. y Salatin, S. (eds.), *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*. Madrid: Marcial Pons (Historia).

Manrique-Arribas, J. C. (2007). La actividad deportiva femenina durante el franquismo y sus campeonatos escolares. *VII Congreso Internacional sobre la Enseñanza de la Educación Física y el Deporte Escolar*. Alcoy: Alto Rendimiento, s.p. Recuperado de: <http://altorendimiento.com>

Manrique-Arribas, J. C. (2008). *La mujer y la Educación Física durante el franquismo*. Valladolid: Universidad, Secretariado de Publicaciones.

Manrique-Arribas, J. C. (2014). Actividad física y juventud en el franquismo (1937-1961). *Revista Internacional de Medicina y Ciencias de la Actividad Física y del Deporte*, 55, 427-449.

Martínez-Álvarez, L. (2000). A vueltas con la historia: una mirada a la Educación Física escolar del siglo XX. *Revista de Educación*, nº extraordinario, 83-111.

Martínez del Fresno, B. (2012). Mujeres, tierra y nación. Las danzas de la Sección Femenina en el mapa político de la España franquista (1939-1952). En Ramos, P. (ed.). *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Logroño: Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones, 229-254.

Morales, A. (2010). *Género, mujeres, trabajo social y sección femenina: historia de una profesión feminizada y con vocación feminista* (Tesis doctoral), M.ª S. Viteiz (dir.). Granada: Editorial Universidad de Granada. Recuperado de: <http://0hera.ugr.es.adrastra.ugr.es/tesisugr/1878785x.pdf>

Morente, F. (2005). Los fascismos europeos y la política educativa del franquismo. *Historia de la Educación*, 24, 179-204.

Mosse, G. L. (2005). *La nacionalización de las masas: simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las Guerras Napoleónicas hasta el Tercer Reich*. Madrid: Marcial Pons (Historia).

Muñiz, J. A. (1998). La música en el sistema propagandístico franquista. *Historia y comunicación social*, 3, 343-363.

Rabazas, T. (2000). La educación física del Magisterio femenino en el franquismo. *Revista Complutense de Educación*, 11(2), 167-198.

Ramírez-Macías, G. (2014). El Franquismo Autárquico, la Mujer y la Educación Física. *Historia Social y de la Educación*, 3(1), 78-102. doi:10.4471/hse.2014.04.

Rivero, A. (2009). Los valores del Regeneracionismo en la Educación Física española (1898-1936). *Revista Española de Educación Física y Deportes*, 11, 13-24. Recuperado de: http://revista.consejo-colef.es/index.php/REEFD_385

Rivero, A., & Rodríguez-Romo, G. (2009). Los Campeonatos escolares en España: breve síntesis histórica. *Materiales para la Historia del Deporte*, 7, 23-34.

Romero-Carrasco, A. E., Brustad, R. J., & García-Mas, A. (2007). Bienestar psicológico y su uso en la psicología del ejercicio, la actividad física y el deporte. *Revista Iberoamericana de Psicología del Ejercicio y el Deporte*, 2(2), 31-52.

Schiffer, T., Kleinert, J., Sperlich, B., Schulte, S., & Strüder, H. K. (2009). Effects of aerobic dance and fitness programme on physiological and psychological performance in men and women. *International Journal of Fitness*, 5(2), 37-46.

Torreadella, X. (2014). La influencia de la profesión médica en la educación física española del siglo XIX y principios del XX: Análisis social del manual popular de gimnasia de sala médica e higiénica del Dr. Schreber. *Cultura, Ciencia y Deporte*, 9(26), 163-176.

Torreadella, X. (2015). Los batallones infantiles en la educación física española (1890-1931). *Revista Observatorio del Deporte*, 1, 32-70.

Zagalaz, M.ª L. (2001). La educación física femenina durante el franquismo: La sección femenina. *Apunts: Educación física y deportes*, 65, 6-16.

Vizete, M. (2009). Los valores del deporte en España. Del Regeneracionismo a la Guerra Civil. *Revista Española de Educación Física y Deportes*, 11, 25-48. Recuperado de: http://revista.consejo-colef.es/index.php/REEFD_385

Vicente-Nicolás, G., Ureña-Ortín, N., Gómez-López, M., & Carrillo-Viguera, J. (2011). La danza en el ámbito de educativo. *Retos. Nuevas tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación*, 17, 42-45.

Manuales y fuentes documentales

[Alcántara, F.; Beobide, R., & Villani, J.] (1962). *Festivales gimnásticos (de la Galería Lírica Salesiana [600 Zarzuelas y cantos recreativos])* (Música notada). Barcelona: Librería Salesiana (3ª ed.). BNE: sig. MP/777/15 (Sala Barbieri).

Agosti, L. (1948). *Gimnasia educativa*. Madrid: Talleres del Instituto Geográfico y Catastral.

Anónimo (1914). Victorina Falcó de Pablo. Una esperanza en el arte musical. *El Heraldo Militar. Periódico independiente de la tarde*, nº 6568 (17-6-1914), 1. Recuperado de: <http://hemerotecadigital.bne.es/>

Anónimo (1929). Las Legionarias de la Salud. *La Voz* (16-7-1929), 4. Recuperado de: <http://hemerotecadigital.bne.es>

Cancionero de la Sección Femenina del Frente de Juventudes de F.E.T. y de las J.O.N.S. (1943). Madrid: Departamento de Publicaciones de la Delegación Nacional del Frente de Juventudes.

Condo, A. (1929). La Fiesta de la Raza. Las Legionarias de la Salud y la EF de la mujer. *La Correspondencia militar*, nº 16.346 (13-10-1929), 1. Recuperado de: <http://hemerotecadigital.bne.es>

Educación Física Femenina. Texto oficial para las escuelas de Magisterio (1964). Madrid: Sección Femenina de FET y de las JONS.

Falcó de Pablo, V. (adap. musical) (1961). *XIV Campeonato Nacional de Gimnasia Educativa. Categoría General. Música correspondiente a la tabla obligatoria de Juventudes (7 a 10 años)*. Madrid: Delegación Nacional de la Sección Femenina de FET y de las JONS. Regiduría Central de Educación Física. BNE: sig. MP/713/4 (Sala Barbieri).

Falcó de Pablo, V., & Soler, C. (1949?). *Canciones infantiles. Libro 2º*. Madrid: Música Moderna.

Fernández-Trapiella, F. J. (1941). *Técnica de la gimnasia educativa*. Toledo: Talleres gráficos de Rafael O. Menor.

Ministerio de Guerra (1924). *Cartilla Gimnástica Infantil*. Madrid: Sucesores de Rívaldeyera S.A.

Primo de Rivera, P. (1939). *Discurso en el primer Campeonato Nacional de Deportes de la SF de FET y de las JON-S*. RAH, Fondos ANA, C. 10, doc. 4, 144.

XIV Campeonato Nacional de Gimnasia educativa. *Categoría General, Juventudes de 7 a 10 años (Tabla obligatoria de ejercicios colectivos)* (1961-1963). Madrid: Delegación Nacional de la Sección Femenina de FET y de las JONS. Regiduría Central de Educación Física. AGA: (03)059.029, sig. 07, Grupo 2, nº 15, Top. 23/18.502.

De Pablo, L. (textos), & Rivera, J. (música) (1972). *Gimnasia musical para la escuela*. Madrid: UME.

Reglamento de los II Campeonatos Nacionales de Gimnasia Educativa (1942). Regiduría Central de EF. Delegación Nacional de la SF de FET y de las JON-s. Circular nº 123. RAH, Fondos ANA, C. 42, doc. 7.

Texto explicativo del gráfico nº 2 sobre despliegues y evoluciones de gimnasia [del II CNGE] (1942). Circular nº 127. RAH, Fondos ANA, C. 42, doc. 4.

Villani, J., et al. (1949). *Festivales Gimnásticos (de la Galería Dramática Salesiana [de zarzuelas morales y cantos recreativos])* (libreto impreso con instrucciones). Barcelona: Librería Salesiana, 1949 (6ª ed.). [1ª ed. 192?]. BNE: sig. VC/8511/15 (Salón General).

Fuentes legislativas

Real Decreto de 18 de junio de 1924 declarando reglamentaria para regir la educación física en las Escuelas nacionales de Primera enseñanza la *Cartilla Gimnástica Infantil*. *Gaceta de Madrid*, nº 171 (19-6-1924), 1393.

Real Orden de 3 de junio de 1929 subvencionando escuelas salesianas con gimnasia en su plan de estudios, Boletín Oficial del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (1er. semestre de 1929), 666.

Orden de 2 de febrero de 1949 del Ministerio de Educación Nacional por la que se declara de mérito la obra titulada *Gimnasia Educativa*, de la que es autor don Luis Agosti Romero. *Boletín Oficial del Estado*, nº 43(12-2-1949), 735.

Entrevistas

Cejudo, J. (15-4-2015)
 Collado, M. (27-4-2015)
 González-González de Mesa, C. (24-4-2015)
 Gutiérrez, L. (17-4-2015)

Fuentes audiovisuales

Final del X Campeonato Nacionales de Gimnasia Educativa. Madrid, Frontón Fiesta alegre (1951). *NO-DO* (28-V-1951). Recuperado de: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-438/1487269/> (00:28).

Final del XV Campeonato Nacionales de Gimnasia Educativa. Madrid, Gimnasio Polideportivo de la SF (1965). *NO-DO* (19-IV-1965). Recuperado de: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1163/1477133/> (01:28).

Notas

¹ Véase *Cantique religieux et moraux, ou la morale en chansons à l'usage des enfants des deux sexes*. París: P. N. Rougeron, 1818, o el célebre *Manuel d'éducation physique, gymnastique et morale*, París: L. E. de Roret, 1830. El primer ensayo de las ideas sobre EF de Francisco de Amorós en España se produjo a través del Instituto Militar Pestalozziano madrileño (1805-1808) a instancias del propio autor y con la protección del ministro Godoy (Fernández-Sirvent, 2010).

² En este sentido, fue singular la iniciativa emprendida a finales de la década de los años veinte por el Doctor Ballesteros, las Legionarias de la Salud, asociación de niñas, adolescentes y mujeres solteras que tenían como misión «servir a Dios y por capacitar[se] para defender la salud del prójimo como la [suya], en bien del mejoramiento vital de [la] Raza y de la Humanidad», según rezaba en su promesa de ingreso, (Condo, 1929, p. 1). Influenciadas por la filosofía higienista, la organización pretendía crear delegaciones en el máximo número de ciudades españolas y americanas para que las voluntarias, uniformadas como los beneméritos exploradores recibieran instrucción en «sus respectivos campamentos, [alejados del bullicio de la ciudad], [de] las enseñanzas de la higiene y salud, juegos y deportes propios de la mujer, ahorro y economía doméstica, cantos y músicas populares, puericultura, prácticas culinarias y otras, conducentes todas a la progresiva formación de una mujer suficientemente capacitada para llenar con holgura las funciones sociales que le corresponden» (Anónimo, 1929, p. 4) principios que podrían ser considerados antecedentes de la labor asistencial de la SF franquista. La puesta de largo de las Legionarias de la Salud fue el desfile realizado en

la capital madrileña, justo el Día de la Raza (12 de octubre) de 1929. Sin embargo, su recorrido fue corto siendo relevadas por las Legionarias Hispánicas, asociación de signo republicano con implicaciones milicianas en la Guerra Civil.

³ Schreber, D. G. M. (1861). *Manual popular de gimnasia de sala médica é higiénica, ó Representación y descripción de los movimientos gimnásticos, no exigiendo ningún aparato para su ejecución, pueden practicarse en todas partes y por toda clase de personas de uno y otro sexo. Seguido de sus aplicaciones a diversas enfermedades*. Madrid: Carlos Bailly, Bailliere (1ª ed. Leipzig, 1852).

⁴ Para el presente estudio hemos empleado la versión de 1949 (6ª ed.) correspondiente al libreto con letra e instrucciones de ejercicios y la edición de las partituras de 1962 (3ª ed.), por ser las más completas, ambas localizadas en la BNE, sigs. VC/8511/15 (Salón General) y MP/777/15 (Sala Barbieri) respectivamente. Se respeta el orden de la edición de las instrucciones de 1949 y entre paréntesis se consigna el orden de las partituras en la edición de 1962.

⁵ RAH, Fondos Asociación Nueva Andadura (ANA), C. 10, doc. 4, 144.

⁶ RAH, Fondos ANA, C. 42, doc. 7, Circular nº 123.

⁷ RAH, Fondos ANA, C. 42, doc. 4, p. 2.

⁸ Por ejemplo, en los II CNGE las obras obligadas para la marcha de la gimnasia rítmica fueron el *Vals* nº 15 de Brahms para la salida y la *Marcha militar* de Schubert para la entrada (*Reglamento II CNGE*, 1942, p. 2), mientras que en la XIV edición la obra elegida para la categoría de mayores fue la *Pavana* del compositor cordobés Eduardo Lucena (*XIV CNGE*, 1961-1963).

⁹ Partitura localizada en primera instancia en la BNE, sig. MP/713/4 (Sala Barbieri), completada con posterioridad con la documentación (tablas, gráficos, discos y reglamento) obrante en el AGA, imprescindible para la reconstrucción y análisis conjunto de los dos parámetros (música y movimiento). Ante la imposibilidad de acceso y, por tanto, de reproducción del disco original, se ha decidido editar la música con el programa Sibelius 5.0.

¹⁰ *XV Campeonato Nacional de Gimnasia Educativa* (1963-1965) (Ejercicios obligatorios y música correspondiente). AGA, (03)059.029, sig. 07, Grupo 2, nº 15, Top. 23/18.502.

¹¹ AGA, (03)059.029, sig. 27, Grupo 2, nº 16, Top. 23/18.606.

¹² AGA, (03)059.029, sig. 07, Grupo 2, nº 15, Top. 23/18.502.

¹³ Las dos canciones seleccionadas para el ejercicio de ritmo del *XIV CNGE* fueron *El conejito* y *La Casa chiquitita*, cuya podría atribuirse también a Falcó de confirmarse la coincidencia de al menos la primera de ellas con la incluida en el libro de Falcó de Pablo, V. (música), & Soler de Calvo, C. (letra). *Canciones infantiles. Libro 2º*. Madrid, Música Moderna, 1949?. Según consta en nota del pliego de ejercicios de los *XIV CNGE* (1962), p. 4, ambas canciones estaban grabadas por el sello discográfico Colombia, ref. ECGE 71435, por lo que suponemos que este disco era el que se distribuía entre las delegaciones provinciales e instructoras para la correcta preparación del ejercicio, que incluía percusiones en la interpretación de los tiempos según un esquema fijado.

¹⁴ De hecho, el equipo de participantes mayores de Jaén, conocidas como las «Aprendices» fue eliminado por no llevar la música oficial de la tabla en los XIV Campeonatos extraviada, al parecer, en el envío a la Delegación provincial (Gutiérrez, 17-4-2015).



Apéndices

Edición musical y corporal (grafías de movimientos) de la música oficial para la Tabla obligatoria de la categoría general (de 7 a 10 años). **Audio 9**.

XIV Campeonatos Nacionales de Gimnasia Educativa (1961-63) Tabla obligatoria y música correspondiente (de 7 a 10 años)

Victorina Falcó de Pablo (adapt. musical)

Fd. y reconstrucción con fig. de movimiento: Isabel Ayala
Fuentes: BNE, sig. MP/713/4 (Sala Barbieri);
AGA, (03)059.029, sig. 07, Gr. 2, nº 15, Top. 23/18.502

Audio 9