



Universidad de Valladolid

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESPAÑOL:
LINGÜÍSTICA, LITERATURA Y COMUNICACIÓN**

TESIS DOCTORAL:

**La nueva España democrática en las
series televisivas. Un estudio sobre el
cambio social desde la perspectiva de
género (1976-1986)**

Presentada por Cristina Zapatero Flórez
para optar al grado de
Doctora por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:

Dr. José Vidal Pelaz López y Dra. Virginia Martín
Jiménez

*A mi madre, por la confianza ciega
y a Hache, por la paciencia casi eterna.*

Gracias.

Índice

Resumen	10
Abstract.....	11
Introducción	13
Estado del arte.....	2
TVE: la televisión como reflejo y motor del cambio social	3
Importancia de la ficción	5
Representación de género	9
Objeto de investigación: justificación del marco cronológico y la muestra....	12
Hipótesis.....	15
Objetivos.....	16
Fuentes.....	17
TVE: fuente principal	17
Hemerotecas: prensa generalista y especializada	18
Otras fuentes consultadas	19
Metodología: análisis de contenido	21
Conceptos previos	22
Ficha de análisis: parte general	28
Ficha de análisis: parte específica	33
Estructura de la tesis	35
Capítulo 1. Contexto y series de la muestra.....	40
1.1. Contexto: televisión y ficción televisiva entre 1976 y 1986	41
1. 2. Transición y primeros años de UCD en el Gobierno: Ansón y Arias-Salgado (1976-1980)	46
1.2.1. <i>La señora García se confiesa</i> (1976)	50
1.2.2. <i>Cañas y barro</i> (1978)	55
1.2.3. <i>Fortunata y Jacinta</i> (1980)	59
1.2.4. <i>El español y los siete pecados capitales</i> (1980).....	64
1.3. El final de UCD: Castedo, Robles Piquer y Nasarre (1981-1982).....	67
1.3.1. <i>Cervantes</i> (1981)	74
1.3.2. <i>Verano azul</i> (1981)	79
1.4. Primer Gobierno del PSOE: Calviño (1983-1986)	84

1.4.1. <i>Anillos de oro</i> (1983).....	88
1.4.2. <i>Teresa de Jesús</i> (1984).....	92
1.4.3. <i>Proceso a Mariana Pineda</i> (1984)	98
1.4.4. <i>Los pazos de Ulloa</i> (1985)	104
1.4.5. <i>Segunda enseñanza</i> (1986).....	108
Capítulo 2. Imágenes del pasado y cambio de valores	114
2. 1. Viejos tiempos: representación del pasado en las series	115
2.1.1. Épocas oscuras y periodos de cambio.....	116
2.1.2. Pasado inmediato: República, Guerra Civil y Franquismo	127
2.1.3. Libertad como eterno valor	143
2.2. Costumbrismo y añoranzas	153
2.2.1. Franquismo sociológico: ¿es posible sentir nostalgia?	154
2.2.2. La religión en España: no más “católicos por decreto”	162
2.2.3. Críticas a la hipocresía	177
2.3. Nuevos valores para una nueva sociedad	185
2.3.1. Choque generacional y cambio de valores	186
2.3.2. La democracia desde dentro: autenticidad y comprensión.....	202
2.3.3. La democracia desde fuera: convivencia y respeto.....	211
Capítulo 3. La masculinidad en la ficción televisiva ambientada en el pasado	232
3. 1. Contraposición de valores en las series literarias: naturaleza y civilización	233
3.1.1. El hombre y la naturaleza: la verdadera masculinidad	235
3.1.2. Hombres afeminados: ¿errores de la civilización?	246
3.1.3. Moderación o barbarie	254
3.2. Masculinidad en la Historia: el caso de Cervantes	274
3.2.1. Miguel de Cervantes como modelo de masculinidad	276
3.2.2. Rasgos de feminidad en el autor de <i>El Quijote</i>	284
3.2.3. Sombras masculinas como trasfondo: los hombres en <i>Teresa de Jesús</i> y <i>Proceso a Mariana Pineda</i>	288
Capítulo 4. La masculinidad en la ficción televisiva ambientada en el presente	296
4. 1. Nuevas masculinidades: cambios en el ideal de varón	299
4.1.1. Nuevas preocupaciones y sensibilidades	300

4.1.2. Hombres y tareas del hogar	322
4.1.3. Apertura de mentalidad.....	329
4.2. La masculinidad más ancestral: qué no va a cambiar	336
4.2.1. Hombre como ser social y racional	337
4.2.2. <i>Homo economicus</i> e idea de hombre proveedor.....	344
4.2.3. Importancia de la virilidad	350
Capítulo 5. La feminidad en la ficción televisiva ambientada en el pasado.....	358
5.1. Contraposición de valores en las series literarias: naturaleza y civilización	359
5.1.1. Feminidad canónica: la mujer domesticada	363
5.1.2. Mujer “por naturaleza”: el contrapunto a la identidad adaptada a la civilización	373
5.1.3. Declive generalizado de la entidad femenina.....	397
5.2. Ideal de feminidad en la Historia: Teresa de Jesús y Mariana Pineda..	412
5.2.1. Idéntica masculinización en las dos figuras	414
5.2.2. Dualidad femenina: ¿prevalece la madre o la esposa?.....	427
5.2.3. Contraposición costumbrista: <i>Cervantes</i> y las mujeres	433
Capítulo 6. La feminidad en la ficción televisiva ambientada en el presente ..	442
6. 1. Nuevas feminidades: emancipación y libertad	445
6.1.1. Mayor entidad y autonomía de las mujeres.....	447
6.1.2. Trabajo femenino e independencia económica.....	465
6.1.3. Liberación sexual.....	475
6.2. El eterno femenino: lo que queda del pasado	484
6.2.1. La mujer como ser sentimental	485
6.2.2. Ideal de maternidad y ética del cuidado	501
6.2.3. Doble moral femenina.....	517
Capítulo 7. Relaciones de género: choques, violencias y alianzas.....	528
7. 1. La familia como concepto cambiante	530
7.1.1. Idea tradicional de familia: series ambientadas en el pasado y en el presente	531
7.1.2. Modelos alternativos de familia: series ambientadas en el pasado y en el presente.....	538
7.2. De la separación al divorcio: evolución de estos conceptos en las series	549

7.2.1. Los conflictos de pareja, omnipresentes en el mundo contemporáneo	550
7.2.2. Desavenencias conyugales como realidad ancestral	554
7.2.3. Divorcio visto como un mal menor o como el fin de la hipocresía ..	557
7.3. Diferentes concepciones del sexo	562
7.3.1. Educación sexual como asignatura pendiente	564
7.3.2. Sexo por amor: intimidad de las parejas	573
7.3.3. Sexo por disfrute: mujeres sexuales y sexualizadas	580
7.3.4. Homosexualidad: una realidad incómoda	588
7. 4. Violencia de género: quién la sufre y quién la ejerce	597
7.4.1. Malos tratos como espectáculo del pasado: condicionantes	598
7.4.2. De la crítica explícita a la representación ambigua	605
7.5. Aborto: eufemismos, silencios y presencia sobreentendida	614
Conclusiones	624
Fuentes	648
Fuentes audiovisuales	649
Otras fuentes audiovisuales	650
Anuarios	650
Hemerotecas	650
ABC	650
Blanco y Negro (suplemento ABC)	654
Diario 16	654
El País	657
La Vanguardia	659
Ya	662
Tele-Radio – Tele/Radio	663
Fuentes legislativas	667
Fuentes orales	668
Bibliografía	670
Biografías y memorias	671
Historia y Transición	671
Historia de la televisión	673
Metodología y análisis televisivo	677
Representación de género	678

Guiones y novelas originales	683
Anexo.....	686
Ficha de análisis para la tesis	687

Resumen

La presente tesis doctoral estudia el cambio social que se produjo en España, tanto en lo que se refiere a los valores como a la representación de género en que estos se traducen, durante la Transición y los primeros años de la democracia a través de once series de televisión nacionales, todas ellas emitidas en la primera cadena de Televisión Española (TVE) entre 1976 y 1986. Estas producciones abarcan desde las adaptaciones literarias –*Cañas y barro* (1978), *Fortunata y Jacinta* (1980) y *Los pazos de Ulloa* (1985)– hasta las series biográficas –*Cervantes* (1981), *Teresa de Jesús* (1984) y *Proceso a Mariana Pineda* (1984)–, pasando por narrativas ambientadas en la contemporaneidad de su emisión –*La señora García se confiesa* (1976), *El español y los siete pecados capitales* (1980), *Verano azul* (1981), *Anillos de oro* (1983) y *Segunda enseñanza* (1986)–. Todas estas series han pasado por una misma fase general de análisis de contenido, para luego incluir una fase específica de acuerdo con la tipología de cada producción.

Los resultados de la investigación muestran que estas ficciones televisivas no solo reflejaron el cambio social, sino que lo fomentaron promoviendo valores relacionados en un primer momento con el consenso y más adelante con la reivindicación. En lo que se refiere a la representación de género, tanto la masculina como la femenina fue dando paso a un abanico más amplio de identidades posibles, si bien los hombres cada vez mostraban una mayor sensibilidad y, en el caso de las mujeres, pervivía una feminidad dual, así como las críticas a la discriminación que habían sufrido en el pasado, ya fuese este más lejano o más reciente.

Similarmente, este apoyo a la nueva sociedad democrática y a las nuevas representaciones de género no estaba exento de ciertas dosis de continuismo, disfrazadas de alusiones costumbristas o directamente nostálgicas, así como de significativos silencios y sobreentendidos respecto a temas más delicados, como la violencia de género, la homosexualidad o la dictadura franquista.

Palabras clave: Transición, Televisión Española, TVE, representación de género, masculinidad, feminidad

Abstract

This dissertation examines the social shift that occurred in Spain, regarding both values and gender representation, during the Transition and the first years of democracy through eleven national television series, all of them broadcasted on the first channel of Televisión Española (TVE) between 1976 and 1986. These productions ranged from literary adaptations –*Cañas y barro* (1978), *Fortunata y Jacinta* (1980) and *Los pazos de Ulloa* (1985)– to biographical series –*Cervantes* (1981), *Teresa de Jesús* (1984) and *Proceso a Mariana Pineda* (1984)–, and also narratives set in the contemporaneity of their broadcasting –*La señora García se confiesa* (1976), *El español y los siete pecados capitales* (1980), *Verano azul* (1981), *Anillos de oro* (1983) and *Segunda enseñanza* (1986)–. All these series went through the same general stage of content analysis, and then underwent a specific stage according to the specific typology of each production.

Based on the results of the research, these TV fictions not only mirrored social change, but also encouraged it by fostering values related initially to consensus and later on to vindication. With respect to gender representation, both male and female portrayals gave way to a broader range of possible identities, although men increasingly showed greater sensitivity whereas, in the case of women, there was still a dual femininity, as well as criticism of the former discrimination they had suffered in the past, be it more distant or more recent.

Likewise, this support for the new democratic society and the new representations of gender was not without certain doses of continuity, disguised as costumbrist or outright nostalgic allusions, as well as significant silences and overtures concerning more sensitive issues, such as gender violence, homosexuality or Franco's dictatorship.

Keywords: Transition to democracy, Televisión Española, TVE, gender representation, masculinity, femininity

Introducción

Si, como sostiene Palacio, somos las historias que contamos (2012, pp. 287-288), la ficción televisiva que llegó a los hogares españoles entre 1976 y 1986 no podría definirse como un mero entretenimiento, sino que estas narraciones vertebrarían el imaginario colectivo del país, de manera que podrían servir para entender mejor cómo desde Televisión Española (TVE), la televisión pública y única que había en ese momento, se reflejó el cambio social que estaban viviendo españoles y españolas y cómo este se impulsó y normalizó a través de la pequeña pantalla.

Sobre ello versa la tesis doctoral que se presenta, dirigida por Dr. José Vidal Pelaz López y Dra. Virginia Martín Jiménez. Así, esta investigación se centra en cómo TVE, a través de las series de ficción de producción nacional, reflejó, y en último término también impulsó, el cambio social y de mentalidades, en la medida en que este afectó a la representación de género y a la construcción de un nuevo imaginario colectivo.

Para ello, se ha emprendido una investigación que abarca más de diez años de Historia reciente del país. A través de once series distintas, con un total de 107 episodios, y hasta 60 personajes, se llevará a cabo un estudio en profundidad para así arrojar luz sobre la nueva sociedad democrática que se estaba creando, los valores que la sustentaban y, a partir de estos, la imagen de hombres y mujeres en esa España de la Transición y los primeros años de democracia, así como su evolución y los cambios que experimentaron estas identidades de género en el imaginario colectivo.

Estado del arte

Esta tesis doctoral reposa sobre tres pilares que, si bien también aparecen interrelacionados, constituyen corpus de investigación diferentes entre sí. Por tanto, para una mayor claridad en su exposición, este estado del arte se divide en tres epígrafes distintos: Televisión Española como reflejo y motor del cambio social; la importancia de la ficción, y especialmente de la ficción televisiva, en la creación de identidades, con especial hincapié en la representación del pasado en este medio; y, por último, la perspectiva de género que vehicula toda la investigación.

TVE: la televisión como reflejo y motor del cambio social

Entre 1976 y 1986, España vivió una serie de transformaciones mediante las que el país pasó de ser una dictadura a una democracia constitucional a punto de entrar en la entonces llamada Comunidad Económica Europea. Dentro de este proceso, el papel que jugó Televisión Española, en tanto que televisión pública y, en el ámbito nacional, también monopolística, ha sido ampliamente estudiado desde el punto de vista de la Historia de la comunicación.

Televisión Española (TVE) nace en 1956, en pleno régimen franquista, y ya desde sus primeros años autores como Baget Herms señalan que el nuevo medio, dado su gran impacto, debe contar con una “dirección responsable”, es decir, seleccionar cuidadosamente los cargos de responsabilidad, y actuar siempre desde la ética profesional (1965, pp. 45-46). Este crítico televisivo, además, puntualiza que la programación televisiva ha de funcionar como una unidad, es decir, que los espacios de entretenimiento también deben incluir un cierto “valor informativo y social” (Baget Herms, 1965, p. 71).

Paralelamente a esta situación, los primeros televisores aparecieron tanto en el imaginario colectivo español como en los hogares de todo el país como un símbolo de progreso de cambio social y de modernización, de acuerdo con Rueda Laffond y Chicharro Merayo. Conforme avanzaban los años 70 y 80, sin embargo, el nuevo medio comienza a vincularse más con el ocio individual y, sobre todo, con el esparcimiento y la evasión (2006, pp. 242-243).

Al margen de relacionar la televisión con el entretenimiento, el origen franquista de TVE provocó críticas y ataques de la prensa, sobre todo por parte de cabeceras como *El País* y con especial intensidad durante la Transición a la democracia, como recuerda Smith (2006, pp. 9-10). Esto no fue óbice, por otra parte, para que en este momento el monopolio televisivo ofreciera a la audiencia algunos de sus trabajos “más respetados”, todavía según este autor, como *Curro Jiménez* o el espacio de debate *La clave*.

Los orígenes franquistas de TVE, así como el medio durante la Transición a la democracia y hasta finales de los años 80, cuando concluye su monopolio, han sido ampliamente estudiados en el libro *Una televisión con dos cadenas*, coordinado por Julio Montero. Esta obra abarca desde formatos informativos

hasta el entretenimiento y la ficción, pasando por espacios como debates y documentales (Montero Díaz, 2018). A esto se sumarían los trabajos de Palacio Arranz, que estudia tanto la historia de la televisión en general (2001, 2006a, 2006b) como el papel de esta durante el proceso transicional (2002, 2009, 2012, 2013); y el repaso que hace Munsó Cabús por la historia televisiva, en la que recuerda a los distintos directores generales y qué pudo aportar cada uno de ellos a RTVE (2001).

En este sentido, el papel de TVE como reflejo y motor de los cambios sociales que estaba viviendo el país durante el periodo de análisis es uno de los puntos más importantes sobre los que se apoya esta tesis. En tanto que instrumento estratégico indispensable para difundir una mentalidad y una cultura democráticas, según la define Martín Jiménez, TVE se encargó de transmitir que la democratización era posible si seguía unos parámetros determinados (2013, 2018). En este sentido, Martín Jiménez, Reguero Sanz y Pelaz López también han analizado cómo se creó una nueva identidad española en consonancia con la conformación del nuevo modelo territorial dividido en autonomías (2016).

Pasando ya a los años 80 y al periodo socialista, Palacio Arranz y Ciller Tenreiro han analizado cómo los dirigentes de TVE de esta época tuvieron que crear una “postransición política” en una televisión que se había forjado durante el Franquismo, al mismo tiempo que se establecían las bases legales y simbólicas de lo que la democracia iba a entender como servicio público televisivo (2018, p. 567). De este modo, siguiendo a Peris Blanes, desde la victoria del PSOE en 1982, TVE empieza a redirigir sus ficciones, y en concreto su producción histórica, a temas “más sensibles a la izquierda política”, como la Segunda República o la Guerra Civil (2023, pp. 28-29).

Sobre esta “televisión del cambio” de mediados de los 80, Berdón Prieto ha estudiado la gestión de RTVE en el mandato socialista y las estrategias de programación seguidas durante estos años, así como el viraje que estas hicieron desde una TVE basada en las grandes producciones propias a otro modelo más comercial y centrado en la rentabilidad económica (2023, p. 604).

Por otro lado, aunque se profundizará sobre la representación de género un poco más adelante, cabe señalar aquí que, asimismo, se han publicado

trabajos sobre cómo TVE contribuyó a cambiar la imagen de las mujeres a través de formatos de tipo informativo. Así, Martín Jiménez señala que la televisión actuó como “acicate para la apertura de mentalidad de la sociedad española”, mostrando nuevos prototipos femeninos y denunciando la discriminación social y legislativa (2009), incluso en la ausencia de un marco legal que respaldara los derechos de las mujeres (Martín Jiménez, 2011). También Etura Hernández ha analizado cómo TVE, en este caso a través de un programa tan emblemático como *Informe semanal*, pudo contribuir a transformar la imagen de las mujeres que se daba en el Franquismo a otra en la que estas eran ya ciudadanas de pleno derecho. Para ello, esta investigadora parte de la imagen de las españolas que se daba en *Informe semanal* durante los últimos años de la dictadura, un momento en el que este programa ya empieza a romper con el modelo nacionalcatólico de esposa, madre y ama de casa, y profundiza especialmente en el trabajo de Carmen Sarmiento y sus reportajes sobre el divorcio, la planificación familiar y otras situaciones que afectaban especialmente a las mujeres (2020). Además, aunque de forma mucho más somera al tratarse de un artículo, Berdón Prieto se ha fijado en la frecuencia con la que la imagen femenina en la publicidad llegaba a la Comisión de Control de RTVE (2022), uno de los temas vinculados con la representación de género, por no decir el único, que se trataba con mayor frecuencia en este órgano consultivo.

Importancia de la ficción

La importancia de la ficción televisiva es una de las tesis que más se han intentado demostrar dentro de los estudios de la comunicación. Así, según Peñamarín, esta tiene la capacidad de proporcionar modelos de mundo, que su audiencia puede elaborar cognitivamente para conocer la estructura interna de los procesos que les resultan problemáticos (2001, p. 4). Además, en tanto que producto de gran popularidad en la cultura de masas, Gerbner sostiene que esta ofrece una oportunidad especial para el estudio de sistemas de mensajes socialmente potentes (1973, p. 563). Siguiendo a este autor, la ficción como entretenimiento, y por tanto las series televisivas, se configuran como mecanismos simbólicos sociales que, mediante una repetición ritualista, revelan aproximaciones de tipo convencional a la vida.

En la misma línea, Eco explica que, durante la emisión de los programas de ficción, el espectador ejecuta por consenso su “suspensión de la incredulidad”, de manera que juega a aceptar como cierto aquello que es “efecto de una construcción fantástica” (Eco, 1986). Este tipo de contenidos, de este modo, vehiculan verdades de forma parabólica, ya sean afirmaciones de principios morales, religiosos o políticos, sin que puedan estar sujetos a censura al mismo nivel que la información.

La ficción, por tanto, se configuraría como un elemento de legitimación del medio televisivo, situado a medio camino entre lo textual y lo pedagógico, de acuerdo con Palacio Arranz (2012, p. 143). En este sentido, Rueda Laffond y Chicharro Merayo ponen el foco en la especificidad de la ficción televisiva: se trata de narraciones habitualmente seriadas, en las que es necesario establecer dialécticas entre la autonomía de los episodios y la continuidad de la serie, su estatuto cultural al emitirse en un medio masivo, sus modalidades de acceso o la importancia de rasgos como la claridad y la simplificación (2006, p. 23).

Por su parte, Aguilar Carrasco defiende que, mediante la ficción, la audiencia se puede implicar en determinadas cuestiones que, abordadas en directo, supondrían una sobrecarga excesiva de angustia, y añade que la forma narrativa es esencial para este tipo de textos (1996, pp. 34-35). Según esta autora, la narración es la forma clave de representar y estructurar la experiencia humana, apropiándose de ella en lo simbólico para convertirla en cultura. De esta manera, el paradigma narrativo sería el más adecuado para la construcción de la propia identidad, ya que la mente se estructura mediante relatos, entendiendo estos como interpretaciones organizadas tanto del entorno como de uno mismo. Más recientemente, Gallego Ayala también apoyaba esta idea al sostener que la ficción audiovisual se configura como fuente nutricia del imaginario social, tanto en el cine como en la pequeña pantalla (2021).

De hecho, al pasar de ficción audiovisual en general a ficción televisiva en particular, esta reviste su propia importancia, como han estudiado investigadoras como Buonanno. Esta autora señala que las series son los productos más populares del *story-telling* televisivo y que aportan una validez y una potencialidad especiales por su doble dimensión, tanto cultural como

económica (1999, pp. 11-12 y 56). Además, otras autoras como Coronado Ruiz y Galán Fajardo han subrayado la influencia de la televisión debido a la exposición prolongada que suele darse a este medio y a la importancia que se atribuye (2015, p. 328).

Volviendo a Buonanno, las series se configuran como el principal corpus narrativo de la actualidad y constituyen material preciado para entender la cultura y la sociedad que expresan (1999, pp. 56-62). Este tipo de producciones televisivas, en definitiva, son un buen lugar para filtración de cualquier universo simbólico e ideológico, según ha defendido, asimismo, Guarinos Galán (2009, p. 207).

En lo que se refiere, más específicamente, a la ficción televisiva desde 1976, Palacio Arranz también reconoce que, aunque los géneros de ficción hiciesen “menos ruido” al estrenarse, estos fueron capaces de colaborar en la creación de universos simbólicos y de narraciones de la nación que, en último término, conformarían la base del éxito de las reglas democráticas de convivencia (2012, p. 27). De esta forma, Brémard ha identificado dos tendencias distintas en la producción de series de ficción en esta época: aquellas que, ambientadas en su contemporaneidad, hacían propaganda de los cambios sociales de manera directa; y otras que, a través de metáforas de viejas contiendas, apoyaban los cambios políticos de modo indirecto (2015, p. 88).

En cuanto a aproximaciones previas al objeto de investigación, han sido varios los trabajos encaminados a indagar en la ficción televisiva serial durante estos primeros años de Transición y democracia tras el fallecimiento de Franco, con diversas perspectivas y enfoques.

Aquí vuelve a ser menester recordar el libro *Una televisión con dos cadenas* para, en este caso, fijarse en los capítulos dedicados a las series emitidas en TVE. En concreto, Chicharro Merayo lleva a cabo un análisis de programación sobre la ficción de producción propia durante la Transición a la democracia (2018); mientras que Lacalle Zalduendo estudia la ficción televisiva durante el periodo socialista (2018), ofreciendo en ambos casos una panorámica general. También en este volumen aparecen dos capítulos firmados por Montero Díaz y Ojer Goñi, sendos análisis de programación que ponen el foco en la ficción

internacional que se emitía en TVE en ambos periodos, tanto entre 1975 y 1982 como entre 1982 y 1990 (2018b, 2018a).

A estas se suman otros estudios de programación que también se han fijado en la ficción seriada de TVE. Canós Cerdá y Martínez Sáez analizan el nacimiento de las series, las características de estas que llevan a fidelizar a la audiencia y la evolución del formato hasta el fin del monopolio de TVE (2016). García de Castro, asimismo, ahonda en esta evolución de la ficción televisiva española desde su origen hasta finales de los 80 (2009), así como la renovación que esta experimenta con la llegada de las televisiones privadas (2003). Diego González, por su parte, analiza las series de TVE desde la época de monopolio hasta el siglo XXI, fijándose en qué parámetros prevalecen en cada momento del desarrollo de este medio (2010).

Todos estos son estudios que recogen numerosos títulos estrenados en televisión en diversos momentos de la Historia reciente, planteando así un panorama general de la ficción televisiva en España desde el nacimiento del medio a mediados de los años 50 hasta el final del monopolio de TVE o, en ocasiones, prácticamente hasta la actualidad. A esto se suman las aportaciones de Chicharro Merayo y Gil Gascón, que, centrándose ya en el cambio de régimen, estudian los modos en que la ficción de producción propia de finales del Franquismo y principios de la Transición pudieron contribuir a conformar una cultura democrática (2020).

Existen, asimismo, investigaciones cuya mirada se ha centrado en estudiar series concretas emitidas en el periodo transicional. Así, Gómez López-Quiñones profundiza el imaginario nacional a través del protagonista de *Curro Jiménez* (2009), Herrera-De la Muela estudia cómo *Verano azul* ha podido convertirse en un mito transicional (2009) y Cascajosa Virino se centra en los cambios en el sistema educativo que se pueden ver en *Segunda enseñanza*, relacionándolos con la legislación de la época (2012). Ya para títulos que datan de finales de los años 80, González de Garay Domínguez ha analizado el contexto en el que se emite *Brigada Central* y cómo la etnia de su protagonista podía resultar especialmente interesante (2012).

Por otro lado, el audiovisual como documento histórico y la representación que este hace de diferentes momentos del pasado es otra de las líneas más

fecundas de las investigaciones en ficción. Así, Rueda Laffond y Coronado Ruiz han estudiado el modo en que la ficción representa determinados momentos de la historia, con especial atención a cómo la forma en que aparecen en pantalla puede modificar la memoria o el olvido históricos (2009); mientras que, poniendo el foco ya en la Transición a la democracia, Paz Rebollo y Montero Díaz analizan cómo la Historia llega al gran público a través de formatos televisivos como los debates (2015).

Dentro de esa representación del pasado en la ficción audiovisual entrarían también las adaptaciones de novelas ambientadas siglos atrás, sobre las que se han publicado algunos estudios con distintos enfoques. A este respecto es necesario llamar la atención sobre la selección de obras para adaptar a la pequeña pantalla, dando preferencia a determinados periodos como la Restauración y el siglo XIX, un enfoque que ha despertado mucho interés en diversos académicos.

Entre ellos, David R. George se fija en títulos como *Cañas y barro* (2011) y, sobre todo, *Fortunata y Jacinta* (2009a, 2009b). En el primer caso, analiza cómo la versión de 1978, promocionada como una recuperación de la figura de su autor, mantenía una mayor fidelidad a la novela original que la película de Juan de Orduña, estrenada en 1954; mientras que sus trabajos sobre *Fortunata y Jacinta* ponen el foco en los mecanismos mediante los que se actualiza la España del Sexenio Democrático para vincularla con la España de la Transición. Peña Ardid, por su parte, analiza tanto *Cañas y barro* como *La saga de los Rius* (2010), considerándolas como las primeras adaptaciones literarias de un nuevo ciclo que caracterizaría la ficción nacional en TVE durante la Transición.

Representación de género

Si, de acuerdo con Bernárdez Rodal, los medios de comunicación no son meros descriptores de la realidad, sino que se configuran como agentes de socialización que proporcionan información con la que elaborar ideas sobre el entorno (2015, p. 56), la imagen que se dé en estos de hombres y mujeres es de vital importancia para entender cómo se construyen sus identidades en clave de género.

En esta misma línea, Aguilar Carrasco asegura que, para comprender la violencia contra las mujeres, y por ende la discriminación por razón de género, es necesario investigar la estructura simbólica y el universo imaginario de la sociedad, ya que estos sustentan las conductas y actos de quienes la conforman (2009, p. 141). De esta manera, el cine comercial, y por extensión los relatos audiovisuales, educarían en la convicción de que los varones son la clave del mundo, dejando para las mujeres una posición secundaria y subordinada a otros (Aguilar Carrasco, 2007, pp. 140-143).

Sin embargo, de acuerdo con Connell, en tanto que caracteres polarizados, la masculinidad solo existe en contraste con la femineidad (1997, p. 32), y viceversa, por lo que cualquier análisis de la representación de género que pretenda ofrecer una panorámica global de este constructo deberá fijarse en las dos caras de la moneda. A esto cabe añadir que, como ha señalado Guarinos Galán, los estudios de masculinidad muestran un gran retraso con respecto a aquellos centrados en la feminidad (2013, p. 17). En consecuencia, para llegar a comprender la representación de género en toda su profundidad, y también para contribuir a cerrar esta brecha, es necesario fijarse en la imagen que se da tanto de varones como de mujeres.

Son muchas las investigaciones sobre representación de género en el relato audiovisual y en la ficción televisiva (Aguilar Carrasco, 2002, 2012; Belmonte & Guillamón, 2008; Galán Fajardo, 2006, 2007b; Oller-Alonso & Barredo-Ibáñez, 2012), y, dentro de estas, aquellas que se focalizan en estudios de caso concretos¹. Sin embargo, como señalan en un reciente libro Cascajosa Virino y Mateos-Pérez, la mayoría de estas publicaciones son de carácter divulgativo y se centran más bien en la ficción televisiva internacional, con un claro predominio estadounidense (2023, p. 18). A esto cabe añadir que su número disminuye conforme el periodo de análisis se va situando cada vez más atrás en el tiempo, sobre todo en lo que se refiere a la pequeña pantalla.

En este sentido, sí que se ha analizado la representación de género femenina en el cine de la Transición, en concreto a través de los trabajos de Guarinos

¹ Tan solo a modo de ejemplo se podrían citar aquí algunos trabajos (Aguado Peláez & Martínez García, 2015, 2019; Bonavitta, 2019; Chicharro Merayo, 2013; López-Villar, 2019; Martínez García & Aguado Peláez, 2015).

Galán (2008) o Martín Sánchez y Sempere Serrano (2002). También se han publicado estudios sobre la imagen televisiva de la mujer en la Transición, pero en este caso desde la ficción estrenada el siglo XXI, como se puede ver con los análisis propuestos por Coronado Ruiz y Galán Fajardo (2015, 2017).

Sobre el trabajo de las mujeres en el audiovisual durante el periodo de estudio, por otra parte, destacan las aportaciones de Cascajosa Virino, que analiza tanto la figura de Ana Diosdado (2013) como la de Blanca Álvarez (2020) o las trayectorias de Pilar Miró y Josefina Molina (2010); así como la tesis doctoral que esta dirigió a Martínez Pérez, centrada tanto en el trabajo televisivo de Molina y Miró como en el de Lola Salvador (2015). Ambas investigadoras también han publicado un trabajo basado en entrevistas a cinco mujeres que trabajaron en televisión, tanto pública como privada (2015).

Otras autoras como Castejón Leorza señalaban a comienzos del siglo XXI que la teoría fílmica feminista tenía pendiente incorporar a sus aproximaciones un análisis histórico, una carencia que se ha ido supliendo parcialmente durante los últimos veinte años, pero en la que todavía hay cabida para investigaciones como la que aquí se presenta (2004).

Finalmente, dentro de la representación de género en la ficción televisiva del periodo de análisis, se podrían mencionar los trabajos de Alonso Ramos (2013), Caraballo Estévez y Zurian (2008) y Diez Puertas (2012), todos ellos centrados en *Anillos de oro*, aunque con distintos enfoques. Mientras que Caraballo y Zurian repasan cuál era la situación de las mujeres en la “España de la Transición” y sostienen que la imagen que se da en la serie es más bien conservadora, Diez Puertas se focaliza en el tratamiento del divorcio que se hace en este título frente a otras producciones audiovisuales. En lo que se refiere a un análisis en profundidad de los personajes, Alonso Ramos se centra en Lola, la protagonista de la serie, durante el primer capítulo de esta, con una metodología que inspira la estructura de la ficha de análisis empleada en esta investigación.

Los principales puntos novedosos de la presente tesis son, por consiguiente, tanto el análisis que hace en clave de género de hasta once producciones audiovisuales, como su enfoque longitudinal al abarcar tanto el periodo transicional como la primera legislatura socialista. En este sentido, Peña Ardid

señaló en su análisis sobre adaptaciones literarias que aún estaba por estudiar el entramado de valores fomentado por las series de finales de los 70 (2010, p. 77), una temática en la que se ha profundizado en los últimos años, aunque no tanto desde el punto de vista de su evolución, o involución, durante un periodo prolongado de tiempo.

Este estado de la cuestión demuestra que, aunque son numerosas las aproximaciones a la televisión durante los primeros años de Transición y democracia tras el Franquismo, apenas se han publicado investigaciones que aborden este objeto de estudio, las series de ficción españolas de este periodo, con un enfoque longitudinal que abarque desde la etapa preconstitucional hasta la primera legislatura socialista. Similarmente, tampoco se han llevado a cabo este tipo de estudios desde la perspectiva de género, y las que hay se circunscriben a un único título o a una personalidad.

Frente a esta tendencia mayoritaria, la presente tesis viene a llenar un vacío bibliográfico tanto en lo que se refiere al marco temporal como a la perspectiva utilizada. En primer lugar, destaca por su apuesta por su carácter longitudinal, que permita fijarse en la evolución de los valores que se preconizan desde la pequeña pantalla. El foco en la perspectiva de género, además, muestra cómo estos nuevos valores influyen en la configuración de las identidades de género y en los cambios que estas pueden experimentar a lo largo de los más de diez años que transcurren entre 1976 y 1986.

Objeto de investigación: justificación del marco cronológico y la muestra

El marco cronológico de esta investigación, como se ha señalado ya, abarca lo que se correspondería con la Transición y los primeros años de democracia tras la dictadura franquista, más concretamente entre 1976 y 1986. Este periodo de análisis tan amplio se justifica en base a uno de sus principales objetivos: estudiar la evolución que se da de la representación de género masculina y femenina y cómo esta se desarrolla a partir de los valores que se propugnan para el nuevo imaginario democrático, durante un marco temporal con importantes cambios tanto de tipo político como económico y social.

En concreto, los vaivenes políticos se reflejan en los distintos nombres que pasan por la Dirección General de RTVE durante todo el periodo de estudio. Este comprende los mandatos de hasta seis directores generales distintos: desde Rafael Ansón, nombrado en julio de 1976, hasta José María Calviño, que abandona este puesto en octubre de 1986, pasando por Arias-Salgado (de noviembre de 1977 a enero de 1981), Castedo (de enero a octubre de 1981), Robles Piquer (de octubre de 1981 a julio de 1982) y Nasarre (de julio a diciembre de 1982).

Este periodo engloba, por consiguiente, tanto la fase preconstitucional, con el primer Gobierno de Adolfo Suárez, como el mandato de UCD, desde junio de 1977, y el triunfo del PSOE en 1982, seguido de los primeros años de este partido en el Gobierno. Dentro del contexto histórico, político y social en el que se ubica esta tesis se distinguen dos momentos diferenciados, la fase transicional y ucedista por un lado y la primera legislatura del mandato socialista por otro. Estos, sin embargo, no mantienen una correspondencia exacta con el estreno de las series debido a la demora que pueden conllevar los procesos de preproducción, producción y posproducción de estas. A pesar de este desfase se han seleccionado series muy repartidas a lo largo de todo el periodo de análisis con el fin de analizar los cambios que se puedan producir en ellas a lo largo de estos años.

Así, en la muestra se incluyen series estrenadas tanto durante el periodo preconstitucional y los gobiernos de UCD, un total de seis; como otras que llegaron a la pequeña pantalla a partir de la victoria socialista, en este caso cinco títulos diferentes. Todas ellas se emitieron en TVE, la única televisión que existía en ese momento y que mantendría este rango en el ámbito nacional durante todo el periodo de análisis, funcionando siempre en régimen de monopolio.

Además, con el fin de abarcar el mayor abanico de ficción televisiva posible, se han seleccionado tres tipos de series considerados como representativos del tipo de producciones españolas que se emitían en aquella época. Para ello, se ha seguido la clasificación que hace Chicharro Merayo en adaptaciones literarias, series que recrean el pasado (limitándose en este caso a las

biográficas) y lo que esta autora denomina comedias, que englobarían las series de costumbres o contemporáneas (2018, p. 375).

En cuanto a la selección de las series para conformar la muestra, el criterio principal ha sido el de su trama narrativa: era necesario que en el argumento hubiera tanto protagonismo masculino como femenino, en aras a poder estudiar ambas representaciones de género de la forma más igualitaria posible. Por ello, entre las producciones biográficas, en las que el protagonismo se decantaría por un único personaje, se han incluido tanto un título masculino como dos femeninos, estos últimos con una presencia de hombres bastante reseñable. Además, en todos los casos se ha buscado estas producciones constasen únicamente de una temporada y que esta incluyera tramas seriales, es decir, que los personajes fuesen los mismos y se pudiera percibir una evolución entre el primer y el último episodio. Del mismo modo, se ha preferido una muestra centrada en contenidos diversos por encima de otras que privilegiasen los contenidos audiovisuales “femeninos”, ya que estos no permitirían identificar la realidad de su representación en el momento de su emisión, al pertenecer a una organización dicotómica y jerarquizada en la que lo femenino tradicionalmente ha ocupado una dimensión inferior, según explica Menéndez y recogen Torres-Romay e Izquierdo-Castillo (2022, p. 108).

También se han tenido en cuenta otros criterios como su distribución a lo largo de todo el periodo de análisis, con el fin de privilegiar el enfoque longitudinal y comprender la evolución de la representación de género a lo largo de la Transición y los primeros años de democracia. Este mismo requisito se ha extendido a las tipologías de series, para que tanto las adaptaciones literarias como las producciones biográficas y sobre todo aquellos títulos ambientados en la contemporaneidad de su emisión aparezcan lo más repartidos posible por todo el marco temporal de la investigación.

Estos criterios generales se han completado con otros más específicos para cada grupo de series. Así, respecto a las adaptaciones literarias, se han seleccionado tres títulos de autores distintos, pero publicados en un periodo de tiempo relativamente reducido: segunda mitad del siglo XIX y comienzos del siglo XX. De hecho, desde la publicación de la primera de estas novelas hasta la aparición de la última tan solo pasaron quince años. Las series analizadas

son, a la sazón, *Cañas y barro* (1978), basada en la novela homónima de Blasco Ibáñez; *Fortunata y Jacinta* (1980), adaptación del clásico de Galdós; y *Los pazos de Ulloa* (1985), en la que se llevan a televisión dos obras de Pardo Bazán, la novela del mismo título y su continuación, *La madre naturaleza*.

Entre las series biográficas, el criterio que ha prevalecido ha sido el impacto de sus protagonistas en el imaginario popular, motivo por el que se ha escogido *Cervantes*, sobre uno de los escritores más renombrados de la literatura española. Junto a esta serie, estrenada en 1981, era necesario analizar también la representación de género femenina en clave de biografía, para lo que se seleccionaron dos series, *Teresa de Jesús* y *Proceso a Mariana Pineda*, ambas de 1984, abordando así tanto una figura monacal como otra seglar.

En lo que se refiere a las series ambientadas en la contemporaneidad de su emisión, en este caso se ha optado por aquellos títulos en los que, al margen de que pudiera haber subtramas románticas, la acción no se redujera a estas, sino que mostrase todo un entramado de relaciones humanas, tanto entre géneros como entre distintas clases sociales, generaciones o incluso personas con ideas distintas. Además, al tratarse de series cuya trama se sitúa en el presente de su emisión, se ha prestado especial atención a su distribución a lo largo del periodo de análisis, con el fin de que este fuera lo más uniforme posible. Finalmente, las producciones escogidas han sido *La señora García se confiesa* (1976), *El español y los siete pecados capitales* (1980), *Verano azul* (1981), *Anillos de oro* (1983) y *Segunda enseñanza* (1986).

A partir de esta muestra, se ha diseñado una investigación sobre la representación de género en la ficción televisiva de TVE, así como la manera en que el cambio social aparecía en esta y cómo, desde la pequeña pantalla, se podía reflejar o incluso apoyar esta nueva sociedad que vivía sus primeros años de existencia.

Hipótesis

La hipótesis principal que ha regido esta investigación sobre ficción televisiva en la Transición y los primeros años de democracia se centra en el cambio social y en cómo la televisión puede dar cuenta de él o, yendo un paso más

allá, contribuir a que se produzca mediante su normalización. La hipótesis, por tanto, sostiene que:

La programación de series de ficción nacionales en Televisión Española reflejó, y en último término también respaldó, un cambio social basado en nuevos valores acordes con el nuevo régimen democrático de la sociedad. Por tanto, la representación de género en estas producciones muestra y fomenta ese cambio político y social, así como los valores que sustentan estas nuevas identidades.

La confirmación o refutación de esta hipótesis estructurará todo el trabajo de campo de la investigación, para volver sobre ella al final con el fin de extraer las conclusiones más adecuadas.

Objetivos

Para avanzar en esta investigación se han planteado una serie de metas que, previsiblemente, arrojarán luz sobre el objeto de estudio y permitirán llegar a una comprensión más profunda de los valores que se preconizaban en la ficción emitida en TVE entre 1976 y 1986, así como de la imagen de los hombres y de las mujeres que aparecían en este tipo de productos audiovisuales.

Estos objetivos son los siguientes:

1. Analizar las construcciones identitarias de género que se llevan a cabo en las series televisivas en una época tan determinante para el cambio social como lo fueron la Transición y los primeros años de la democracia.
2. Determinar si los contenidos audiovisuales seriados emitidos por TVE son coherentes con el cambio democrático, pudiendo transcender así el ámbito del entretenimiento para colaborar con la transformación social que supusieron la Transición y los primeros años de democracia.
3. Llevar a cabo una revisión longitudinal que permita establecer si se dio una evolución en esta representación a lo largo del periodo de estudio, tanto en lo que se refiere a valores como al género, prestando sobre todo atención a los cambios que se pudieran producir entre la etapa en

que UCD estaba en el Gobierno y aquella en la que el PSOE estuvo al mando.

4. Discernir si la representación de género realizada en estas series se correspondía con los estereotipos más tradicionales, reforzándolos y contribuyendo a su mantenimiento; o si, por el contrario, los desafiaba y mostraba un abanico más amplio de identidades para hombres y mujeres.

Fuentes

Para la realización de esta tesis ha sido necesario recurrir, a grandes rasgos, a dos tipos de fuentes. En primer lugar estarían aquellas vinculadas directamente con las series como material audiovisual, es decir, los capítulos de estas y la documentación que se haya podido conservar, por ejemplo, los guiones o algún otro tipo de informes o anotaciones. Asimismo, se consideró de interés leer las novelas originales en las que se basaban las adaptaciones literarias analizadas, a saber, *Cañas y barro* de Blasco Ibáñez, *Fortunata y Jacinta* de Pérez Galdós y *Los pazos de Ulloa* y *La madre naturaleza* de Pardo Bazán. En segundo lugar, era conveniente consultar también fuentes hemerográficas, procedentes tanto de la prensa generalista como especializada. Esta relación de fuentes se completa con una revisión de textos legislativos de la época, así como los diarios de sesiones de la Comisión de Control de RTVE.

TVE: fuente principal

Las principales fuentes consultadas para esta investigación han sido las propias series que componen la muestra a analizar. Para su selección se ha empleado un criterio fundamentalmente narrativo, al buscar producciones audiovisuales cuya trama permitiera un análisis de ambos géneros no solo en relación entre sí, sino de cada uno de ellos por sí mismos. De esta forma, el objeto de investigación no era tanto la relación entre géneros, sino de lo que algunos autores como Connell han denominado “proyectos de género”, o la configuración en sí de la práctica masculina y femenina (1997, p. 37).

En este sentido, y como se ha comentado ya al hablar de la muestra, con el fin de analizar esa evolución de las identidades de género a lo largo del periodo de

análisis se ha priorizado la inclusión en la muestra de representaciones tanto pasadas como presentes; y, por otro, un reparto equilibrado de estas series durante esta primera década tras el fin de la dictadura franquista.

El acceso a este material era, a priori, muy sencillo, ya que la mayoría de las series analizadas se encuentran disponibles en la página web de RTVE. Para aquellas producciones de ficción, u otros espacios de interés, que no estaban digitalizados aún, fue necesario contactar directamente con el Fondo Documental de RTVE con el fin de que se incluyeran en esta página web a la mayor brevedad y así poder consultarlas en las mismas condiciones que los demás títulos.

Por otro lado, también se contactó con RTVE con el objetivo de tener acceso a documentación institucional, ya fuera relacionada directamente con las series (guiones, informes, anotaciones...) como del propio organismo (sobre todo, los organigramas). En este caso, sin embargo, fue imposible obtener resultados de relevancia, debido a que lo único que conserva el Fondo Documental son los programas emitidos y en el Archivo General de RTVE solo hay información puramente administrativa. Sí se ha tenido acceso, no obstante, a los guiones de *Anillos de oro*, publicados por Espasa Calpe en 1985.

Hemerotecas: prensa generalista y especializada

Una vez agotadas estas fuentes más relacionadas directamente con RTVE, se ha recurrido también a las hemerotecas de varios rotativos en distintos momentos de la investigación; así como a hemerotecas de revistas especializadas en programación televisiva. En un primer momento se llevó a cabo un vaciado de parrillas para conocer el peso de la ficción televisiva en RTVE, así como las franjas horarias en las que esta tenía mayor presencia, siguiendo la terminología de Vaca Berdayes empleada por otras investigaciones (García Mirón, 2014). De este modo, a través de las hemerotecas de la prensa generalista, especialmente de *ABC* y *La Vanguardia*, se hizo un estudio exploratorio inicial con el que constatar la importancia de la ficción en la parrilla de Televisión Española, así como las franjas en las que se programaban este tipo de espacios de forma preferente. Asimismo, la prensa generalista publicaba índices de aceptación de estos programas, como hizo

durante un tiempo *Diario 16*, de forma que esta fuente ha sido de mucha utilidad a la hora de constatar qué aceptación tuvieron las series seleccionadas para la muestra.

Las hemerotecas de este tipo de prensa, para lo que se consultó tanto las de *ABC* y *La Vanguardia* como las de *Diario 16* y *El País*, también sirvieron para conocer con mayor profundidad el contexto sociopolítico en el que se sitúa la investigación, así como los vaivenes que se produjeron en la Dirección General de RTVE durante los más de diez años que conforman el periodo de análisis. Los rotativos analizados reflejaron los principales cambios en el organigrama de RTVE, así como varias polémicas relacionadas con la televisión, aunque por lo general se fijaban en otro tipo de programas, de tipo más informativo, o en las declaraciones de sus responsables sobre cuestiones como la televisión privada o las emisiones deportivas.

En lo que respecta a la ficción televisiva, de hecho, a la escasa presencia de este tipo de contenidos en la prensa generalista habría que sumar una casi omnipresente neutralidad entre los diarios consultados. No se percibe una línea editorial muy marcada por cabeceras, sino que esta aparece más bien de acuerdo con quien firme cada artículo, conviviendo en un mismo medio opiniones muy dispares según el autor de cada texto.

En lo que se refiere a la prensa especializada, para lo que se consultó la hemeroteca de *Tele-Radio*², las series de ficción ocuparon mayor espacio, con frecuentes reportajes y entrevistas a los directores o al reparto. Esta cabecera también incluía informaciones sobre RTVE en sí, su Consejo General o los nombramientos que se iban produciendo, de modo que es una fuente especialmente interesante para este tipo de investigaciones, así como para conocer el punto de la vista de la propia RTVE, dado que esta era la editora de la propia revista.

Otras fuentes consultadas

Finalmente, también se han consultado varios textos legislativos considerados de especial interés, como las leyes relacionadas con el adulterio y el

² Esta revista cambió su denominación de *Tele-Radio* a *Tele/Radio* en 1983, motivo por el que en la tesis aparece citada de estas dos maneras.

amancebamiento, el estupro y el rapto, la filiación y la patria potestad y el régimen económico matrimonial, y la ley del divorcio, todas ellas aprobadas durante el gobierno de UCD; y la despenalización del aborto y las leyes de educación y de reforma universitaria, ya en el periodo socialista. Asimismo, se han consultado la Ley 4/1980, de 10 de enero, por la que se aprobó el Estatuto de RTVE; y el diario de sesiones de la moción de censura del PSOE a UCD, el 28 de mayo de 1980, en la que tuvo un peso destacado el papel de RTVE.

La aportación de estos textos legislativos a la tesis radica sobre todo en un conocimiento más profundo del marco político y social en el que se vivía en España durante el periodo de análisis. Además, aunque en la mayoría de los casos no aparece una correlación clara, sí que se han percibido algunas transferencias desde la política a la pequeña pantalla, como ocurre con la ley del divorcio, aprobada en 1981, y *Anillos de oro*, que se estrenó en 1983, o con la ley de educación de 1985 (LODE) y *Segunda enseñanza*, emitida a principios de 1986.

A esto se suma el Diario de Sesiones de la Comisión de Control de RTVE durante todo el periodo de análisis: una sesión registrada durante la primera legislatura (1979-1982) y hasta 29 durante la segunda (1982-1986). El objetivo, en este caso, era comprobar qué cuestiones se abordaban en esta Comisión y en qué medida las series eran aquí un objeto de debate. Sin embargo, la mayoría de los datos de interés sobre ficción televisiva se concentran en la apuesta que se hizo por lo que se entendía como series de calidad, por ejemplo, *Fortunata y Jacinta*, *Teresa de Jesús* o *Los pazos de Ulloa*, a las que simplemente se hace mención como ejemplos de esta tendencia; mientras que las polémicas se referían con mucha más frecuencia a los programas de no ficción. En cuanto al género, casi todas las cuestiones que se refirieron a la imagen de la mujer se vinculaban directamente con la publicidad, sin fijarse prácticamente nada en las series de ficción ni tampoco en la imagen que se pudiera dar de los varones, ni en estas producciones ni en otro tipo de productos audiovisuales.

Junto a esto, otra forma de obtener información de valor para la tesis fueron las entrevistas en profundidad. En este caso, se pudo contactar con Salvador Agustín, productor televisivo que llegaría a ser director de Programas en

RTVE y que durante el periodo de análisis ejerció como productor ejecutivo de varios espacios de ficción, entre ellos *Fortunata y Jacinta*; así como con Juanjo Sánchez Vila, auxiliar de producción de *Verano azul*. Sus testimonios fueron especialmente útiles en lo que se refiere a constatar la existencia de una conciencia democrática, de índole más cultural que política, y más relacionada con las creencias personales que con directrices externas, entre los trabajadores de TVE durante la Transición y los primeros años de la democracia en España.

Metodología: análisis de contenido

La principal metodología escogida para esta tesis es el análisis de contenido. Esta herramienta se emplea con el fin de analizar no solo el contenido manifiesto, sino también para alcanzar la mayor profundidad en la interpretación de mensajes latentes que pudieran transmitir estas series de ficción.

Además, la investigación se aborda desde un enfoque mixto cuantitativo-cualitativo. Esto significa que el trabajo de campo combina una aproximación cualitativa, basada en una serie de rasgos tomados de distintas fuentes que se explicarán más adelante; con una vertiente cuantitativa, de especial interés a la hora de comparar personajes, series o momentos del periodo de análisis.

La vertiente cuantitativa de este enfoque dual se basa en las teorías de Martín López, para quien, aunque el análisis de contenido se considere una técnica cuantitativa, no se reduce a valores numéricos, sino que busca medir la extensión de un contenido concreto en una comunicación dada (1963, p. 50). Por otro lado, autores como López-Noguero han defendido que este análisis de contenido original se complementa con rasgos cualitativos, de reglas rigurosas y orientadas a un tratamiento más objetivo de los textos objeto de estudio (2002, p. 173).

De esta forma, el análisis de contenido se configura, según Martínez García y Aguado Peláez, como una herramienta para conocer los mensajes, tanto explícitos como velados, que aparecen en los productos culturales, con el fin de relacionarlos con su contexto (2015, p. 265). De acuerdo con autores como Martín Serrano (2010, pp. 51-52) y Chicharro Merayo (2013, p. 24), esta

metodología sirve para sacar a la luz el contenido latente, que puede ser distinto del contenido manifiesto de este tipo de representaciones culturales: a través del análisis de contenido, se pasaría de la contemplación pasiva al verdadero sentido televisual oculto tras los códigos.

A esto se suma la teoría del reflejo, defendida por autores como Galán Fajardo, que sostiene que el estudio de este tipo de producciones debe tener en cuenta tanto el contexto histórico-social como las inquietudes de la psicología colectiva del momento (2007, p. 74). Partiendo de esta base, el análisis de contenido se empleará aquí para dilucidar la identidad de género de cada personaje, es decir, cómo se construye en torno a su identificación como hombre o como mujer, así como las relaciones entre ellos y la manera en que estas ficciones televisivas representaban el imaginario colectivo.

Conceptos previos

Antes de profundizar en aspectos como la ficha de análisis, es conveniente aclarar aquí una serie de conceptos vinculados con la representación de género que irán surgiendo durante la exposición de resultados. De este modo, se establecerá aquí que se entiende por canon de género, así como los principales rasgos para cada uno de ellos y la vinculación de estas imágenes con los conceptos de naturaleza y civilización.

En primer lugar, es necesario definir qué se entiende por canon masculino y por canon femenino, así como por masculinidad y feminidad divergentes. Partiendo de los estudios de Bem, por un lado, y de Williams y Benett, por otro, ambos recogidos por Bosch Fiol y Ferrer Pérez (2003, pp. 141-143); se han elaborado dos perfiles por género que establecen qué se espera de un personaje masculino o femenino canónico y qué tipo de rasgos van a considerarse divergentes, esto es, pertenecientes al género opuesto. Estos parámetros se incluyen, asimismo, en la ficha de análisis.

Ambos perfiles, confeccionados *ad hoc* a partir de estas bases teóricas, se reseñan a continuación, además de figurar en los anexos:

Canon masculino	Canon femenino
Agresividad, actitud amenazadora *	Simpatía, dulzura, encanto
Ambición, competitividad, posesividad *	Complacencia, docilidad, sumisión
Valentía, capacidad de correr riesgos	Ternura, afecto, comprensión *
Seguridad en sí, orgullo	Timidez, inseguridad, humildad
Liderazgo, determinación, asertividad	Aprensión*, cobardía, debilidad
Fuerza física*, agilidad, resistencia	Ingenuidad, credulidad
Lógica, razón	Emotividad*, sensibilidad
Estabilidad	Inestabilidad
Justicia, ecuanimidad	Belleza, coquetería
Inteligencia	Frivolidad, volubilidad

También es importante subrayar aquí la presencia de rasgos de mayor envergadura, que engloban varios de los ítems señalados en el cuadro anterior, señalados estos últimos con un asterisco, y que se incluyen así por comprender demasiados matices como para figurar por sí mismos en la tabla. Estos ítems, pese a que frecuentemente se asimilan a determinados arquetipos, no tienen por qué aparecer siempre unidos en todos los personajes, motivo por el que en el listado inicial se desglosan así.

Se trata de la virilidad para los hombres, rasgo masculino por excelencia, que abarcaría tanto la agresividad, la ambición, la competitividad y la posesividad como la fuerza física; y de la ética del cuidado para las mujeres, una cualidad vinculada con la ternura, el afecto y la comprensión, pero también con la aprensión y la emotividad, al relacionarse con la preocupación por los demás y la empatía hacia ellos.

En el primer caso, la virilidad se entiende, siguiendo a Kimmel, como una construcción social de tipo histórico, generada por la cultura, que se relaciona con estos rasgos, así como por la posición social y el éxito entre mujeres atractivas (1997, pp. 49-62). Curiosamente, aunque este autor incluye entre los rasgos de la masculinidad el control de las emociones, esto no impide que la vincule también con dos actitudes que no parecen encajar con este autocontrol: la agresividad y la violencia, una característica que también han señalado otros

investigadores en género (Amorós, 1985; De Beauvoir, 1981; Guarinos Galán, 2013; López-Pumarejo, 1987). Kimmel también sostiene que la homofobia domina las definiciones de virilidad, y las vincula con el obligado interés por el sexo: los hombres heterosexuales, junto a otras estereotípicas reglas de conducta, deben estar siempre preparados para demostrar interés sexual por las mujeres y que nadie los pueda percibir como homosexuales (1997, pp. 57-58).

En cuanto a la ética del cuidado, se trata de un concepto explicado por Gilligan como una concepción moral que pone el foco en las relaciones humanas y la comunicación, dejando de lado otros aspectos como la ley y la lógica para resolver los conflictos a través de la comunicación, de forma no violenta y con confianza en la capacidad reparadora del cuidado (2003, p. 30). Esta ética del cuidado, que se opone a una ética masculina centrada exclusivamente en la justicia y el derecho, se vincula con el desarrollo moral femenino, sin que ni este ni su homólogo masculino sean inferiores el uno al otro (Puleo, 2000, p. 120). De esta forma, mientras que la ética de la justicia parte de la premisa de la igualdad, en la que todas las personas deberían recibir el mismo tratamiento; la ética del cuidado se basa en la premisa de la no violencia, según la cual nadie debería sufrir ningún daño (Gilligan, 2003, p. 174).

A partir de estos cánones por géneros, el análisis de los personajes determinará en qué medida estos se ajustan al modelo preconizado para ellos, sean varones o mujeres, y en qué medida se alejan de este, en favor de posiciones más divergentes. En este sentido, centrándose únicamente en la representación de género femenina, otros análisis ya han establecido una clara diferenciación binomial: es la dicotomía buena mujer / mala mujer, o santa / puta, según la terminología de cada investigadora.

Gallego Ayala identifica una polaridad en los modelos de mujer que aparecen en los relatos audiovisuales y diferencia, a grandes rasgos, dos tipos: aquellos que mantienen un comportamiento convencional, que por lo general carecerían de vida propia y se limitarían al ámbito privado, frente a aquellos que tienen comportamientos no convencionales, con mucha peor imagen y escindidas entre el mundo doméstico y el exterior (2021, p. 325). Esta autora relaciona este binomio con la polaridad María / Eva, santa / puta o ángel del hogar /

mujer pérfida y maligna, y podría vincularse también con la contraposición de mujer sublimada / mujer despreciada que, de acuerdo con Guarinos Galán, la teoría feminista ha identificado en el cine patriarcal (2008, p. 56).

Estos rasgos característicos de la “mala mujer”, por otro lado, también forman parte del canon previamente establecido, si bien se corresponderían, a grandes rasgos, con lo que en esta investigación se va a denominar “mujer por naturaleza”. Este concepto, junto al de “hombre por naturaleza”, se emplearán esencialmente en el análisis de las adaptaciones literarias, basadas todas ellas en novelas publicadas dentro de la corriente del realismo, lo que motivó su selección para la muestra.

Como explica Amorós, se distinguen dos polos en el concepto de naturaleza: por un lado, “su funcionamiento como paradigma legitimador de la organización social; por otro, su sentido contrapuesto al de la cultura, conformándose como aquello que la cultura debe transformar y domesticar para constituirse en cultura” (1985, p. 30). Esta autora añade que, según otros estudiosos como Lévi-Strauss, suele adjudicarse a la mujer el espacio semántico de la naturaleza y al hombre el de la cultura. Es decir, si la naturaleza legitima la sociedad, este paradigma vendría a justificar que el hombre se adueñe del espacio de la cultura y se valga de ella para imponer su propia preponderancia, legitimándose a sí mismo y tratando de controlar a la mujer “por naturaleza”, vinculada, en último término, con la “mala mujer” a la que habría que fiscalizar.

Así, el análisis de las adaptaciones literarias parte necesariamente de la interacción entre masculinidad y feminidad con los conceptos de naturaleza y civilización, lejos de buscar la vinculación estanca de uno de los géneros con una de las categorías y viceversa. El género, por tanto, no se ha mantenido inamovible con el paso del tiempo, sino que en realidad es una estructura internamente compleja, caracterizada tanto por sus contradicciones intrínsecas como por una serie de rupturas históricas, o cambios en el canon masculino / femenino, que se han producido a medida que avanza la sociedad, según destaca Connell (1997, p. 38).

Amorós, asimismo, ha profundizado sobre el doble código moral, según este se aplique a varones o a mujeres, es decir, que las exigencias de moralidad siempre sean más elevadas cuando se refieren a ellas que a ellos. Esta teórica

feminista sostiene que, de acuerdo con las ideas hegelianas, el varón (o “ciudadano”) posee una autoconsciencia de sí mismo y de su propia identidad, mientras que la mujer carecería de ella (Amorós, 1985, pp. 47-48). Por tanto, para un hombre, una determinada mujer puede ser objeto de deseo individualizado, lo que justificaría su conducta; pero, para una mujer, en la medida en que ella carecería de identidad propia y sería solo género, esa preferencia por otro varón distinto del que la haya elegido aparece como totalmente imperdonable. Este vendría a ser el “fundamento metafísico de la permisividad de la cana al aire”, de acuerdo con la reformulación que hace Amelia Valcárcel y recoge también Amorós (1985, pp. 176-177), y hundiría sus raíces en la significación laica del sexo masculino, mientras que el femenino estaría cargado de virtudes religiosas y mágicas por esta mayor vinculación con la naturaleza, según señala De Beauvoir (1981, pp. 232-233).

Así, si la “mujer por naturaleza” se corresponde con la idea de fuerza a la que hay que controlar y domesticar, para que sea objeto de deseo pero nunca sujeto; el “hombre por naturaleza” sería aquel que simplemente ha de rebajar sus instintos para encajar en la sociedad, aunque sin llegar a diluirlos tanto que acabe dando una imagen afeminada (entendiendo esta afeminación como dentro del canon más tradicional y no de esta imagen de *femme fatale*).

La manera en que los conceptos de hombre y mujer “por naturaleza” se relacionan con los cánones por género se resumen en el siguiente esquema. La masculinidad por naturaleza se correspondería con las primeras características que se incluyen en el canon de los varones, mientras que la feminidad por naturaleza se vincularía con las últimas en el canon femenino, encajando así más con el arquetipo de mujer fatal.

	Canon masculino	Canon femenino	
Masculinidad por naturaleza	Agresividad, actitud amenazadora*	Simpatía, dulzura, encanto	
	Ambición, competitividad, posesividad*	Complacencia, docilidad, sumisión	
	Valentía, capacidad de correr riesgos	Ternura, afecto, comprensión*	
	Seguridad en sí, orgullo	Timidez, inseguridad, humildad	
	Liderazgo, determinación, asertividad	Aprensión*, cobardía, debilidad	
	Fuerza física*, agilidad, resistencia	Ingenuidad, credulidad	
	Lógica, razón	Emotividad*, sensibilidad	
	Estabilidad	Inestabilidad	Feminidad por naturaleza
	Justicia, ecuanimidad	Belleza, coquetería	
	Inteligencia	Frivolidad, volubilidad	

Como se puede ver en la relación de rasgos anterior, el hombre “por naturaleza” se correspondería con las primeras características incluidas en el canon, muchas de ellas relacionadas con la virilidad, así como con el liderazgo y la valentía; mientras que la mujer “por naturaleza” es aquella que encaja en los últimos rasgos incluidos en este perfil, es decir, inestable, hermosa y coqueta y también frívola y voluble.

También es importante señalar que, aunque en algunos casos la dicotomía entre naturaleza y cultura se puede rastrear hasta la obra original, en general este tipo de divisiones aparece de forma más evidente en las adaptaciones audiovisuales. Esto no significa, per se, que las adaptaciones se alejen del texto literario, sino que, de acuerdo con Willem, algunos conceptos aparecen en el original de forma más bien implícita, y es su traducción al lenguaje televisivo la que contribuye a ponerlos de relieve (2009, p. 81).

Una vez establecidos estos conceptos, se puede pasar a la explicación de la ficha de análisis. Para esta investigación se ha confeccionado una ficha de

análisis *ad hoc*, que se incluye tanto aquí como en los anexos y que se detallará a continuación. Esta ficha se compone de dos partes, una general, idéntica para todos los personajes, independientemente del tipo de serie en el que aparezcan; y una específica, que varía según el tipo de la serie, esto es, adaptaciones literarias, series biográficas y producciones de actualidad.

Ficha de análisis: parte general

Datos de la serie

Título: -

Fecha de emisión: -

N.º de episodios: -

Tipología: adaptaciones literarias / series históricas / series contemporáneas

Marco espacial y temporal: -

Datos del personaje

Nombre: -

Género: masculino / femenino

Grupo de edad: niñez / adolescencia / edad adulta

Importancia en la trama: protagonista / secundario o episódico

Breve descripción del personaje: -

Estadios del personaje

Ámbito psicológico

Tendencia natural: extraversión / introversión

Justificación: -

Grado de estabilidad: estable / inestable

Justificación: -

Temperamento predominante: sanguíneo / colérico / flemático / melancólico

Presencia de rasgos canónicos de su género (consultar listado): sí / no

¿Cuáles?: -

Presencia de rasgos divergentes de su género (consultar listado): sí / no

¿Cuáles?: -

Entorno personal

Relaciones familiares: no tiene / familia nuclear / familia extendida / otros modelos

Relaciones de amistad: no tiene / grupo reducido (hasta 4) / grupo numeroso (5 o más) / otras configuraciones

Parcela social

Estatus socioeconómico: desconocido / bajo / medio-bajo / medio / medio-alto / alto

Contexto más habitual: familiar / social / profesional / otros

Profesión: no tiene / no se conoce / especificar profesión

Otros vínculos sociales relevantes: -

Dentro de esta parte general aparecen, como se puede ver, dos apartados. El primero de ellos se destina a datos de la serie, como el título, la fecha de emisión, el número de episodios, su tipología y su marco espacial y temporal; mientras que el segundo está dedicado a datos de los personajes, es decir, su nombre, su género, su grupo de edad, la importancia que tienen en la trama (dependiendo del número de episodios en que aparezcan y de lo que influyan en el desarrollo de los acontecimientos) y una breve descripción.

A continuación, se ha incluido un pormenorizado desglose sobre los tres estadios de cada personaje, que parten de la teoría sostenida por Alonso Ramos en su análisis del primer episodio de *Anillos de oro* (2013, p. 2697). Estos tres estadios, organizados en forma de esferas concéntricas que se contienen unas a otras, son el ámbito psicológico, el entorno personal y la parcela social.

Dentro del ámbito psicológico, a su vez, se profundiza en la tendencia natural de cada personaje (extraversión o introversión), su grado de estabilidad y,

conjugando ambos parámetros, su temperamento predominante, todo esto de acuerdo con la propuesta de Sánchez-Escalonilla, de base hipocrática y ya aplicada a un buen número de películas de distintos géneros y épocas (2001, pp. 278-280). En general, de acuerdo con este autor, la distribución temperamental se podría resumir en la siguiente tabla:

Tabla 1. Temperamentos por base hipocrática y tendencia natural

		Tendencia natural	
		Extraversión	Introversión
Estabilidad	Estable	Sanguíneo	Flemático
	Inestable	Colérico	Melancólico

Elaboración propia a partir de Sánchez-Escalonilla (2001)

Sobre estos temperamentos, y siguiendo con Sánchez-Escalonilla, a grandes rasgos se podría decir que el temperamento sanguíneo se caracteriza por la simpatía, la sociabilidad y el emprendimiento; mientras que los coléricos se distinguen por su impulsividad y su espontaneidad. Entre los temperamentos más introvertidos, los personajes flemáticos destacan por su reflexividad y su imperturbabilidad; y los melancólicos, por su parte, por su timidez y sensibilidad, así como por sus escrúpulos y sus remordimientos de conciencia.

A este ámbito psicológico le sigue el apartado de entorno personal. En este se inquires sobre las relaciones familiares de cada personaje, con diversas opciones. Se puede señalar aquí que, para las variables sobre la familia, se entiende como familia nuclear aquella conformada por la pareja heterosexual y su posible descendencia; mientras que la familia extendida incluiría también dentro de la convivencia cotidiana a otros miembros como tíos o abuelos. El resto de configuraciones familiares se incluiría dentro de “otros modelos”.

Por último, dentro de los estadios del personaje aparece también la parcela social, que engloba su estatus socioeconómico (a partir del modo de vida que muestra en la serie y otros aspectos como su ocupación o su poder adquisitivo), el contexto en el que es más habitual verlo en los episodios, su profesión en el caso de tenerla, y otros vínculos sociales relevantes.

Inmediatamente tras estos apartados, y todavía dentro de esa parte general se han incluido una serie de parámetros escalares que se desglosarán a continuación. Todos ellos se han tomado del trabajo de Lukesch y su análisis de series de televisión como *Dallas* (1989, pp. 257-259) y se trata, concretamente, del nivel de desarrollo moral, de la importancia de los problemas que afronta el personaje y de cómo los resuelve y, por último, de la emocionalidad que demuestra.

Parámetros escalares

Desarrollo moral (basada en Kohlberg y Boyce/Jensen)

¿Qué nivel de desarrollo moral presenta el personaje?

1. Nivel preconventional (consecuencias físicas o hedonísticas)
2. Nivel convencional (expectativas del grupo)
3. Nivel posconvencional, autónomo o de principios

¿Se percibe algún tipo de evolución?: -

Como se puede ver en esta escala, el nivel de desarrollo moral se mide en base a los criterios que en los que este se basa para actuar de una u otra manera. De esta forma, si mira simplemente por su propio bien, estos serían las consecuencias físicas o hedonísticas correspondientes con el nivel preconventional; si se deja guiar por lo que se espera de él o ella, entraría en el segundo nivel, nivel convencional o nivel de las expectativas de grupo; y, si desarrolla su propio código moral, llegaría al tercer nivel, en el que el personaje actúa movido por sus propios principios.

Importancia de los problemas

¿Qué grado de gravedad revisten los problemas que afronta el personaje?

1. Las consecuencias no están claras
2. Consecuencias insignificantes o fácilmente reversibles
3. Problemas de importancia media que se pueden resolver con esfuerzo

4. Problemas de consecuencias existenciales

¿Se percibe algún tipo de evolución?: -

Según esta escala, la importancia de los problemas que afronta el personaje se mide según la gravedad de sus consecuencias, que varían entre consecuencias que no están claras, insignificantes o fácilmente reversibles a otros que se pueden resolver con esfuerzo y, por último, problemas de consecuencias existenciales.

Emocionalidad demostrada

¿Qué nivel de emocionalidad demuestra el personaje?

1. No se registran emociones
2. Una única señal de emoción de baja intensidad
3. Fuerte participación emocional y preocupación
4. Emociones de alta intensidad que se demuestran completamente

¿Se percibe algún tipo de evolución?: -

La emocionalidad que demuestra un personaje también se organiza en torno a cuatro niveles en orden ascendente. De este modo, aquellos personajes que se muestren completamente impasibles durante toda la serie entrarían en el primer nivel, en el que no se registran emociones; y para los que muestran sus emociones de manera contenida y discreta se ha reservado el segundo nivel. La fuerte participación emocional y preocupación se traduce en una implicación emocional mucho más evidente que, sin embargo, no llega al cuarto nivel, emociones de alta intensidad, en el que los personajes prácticamente no controlan sus propias acciones debido a esta elevada emocionalidad.

Resolución de problemas

¿Cómo resuelve los problemas el personaje?

1. Represión del problema, evasión, evitación

2. Reacciones irracionales ante una confrontación con el problema
3. Aproximación racional y sistemática al problema según sus propios intereses
4. Solución racional al problema que tiene en cuenta los intereses de otros

¿Se percibe algún tipo de evolución?: -

La manera de afrontar los problemas de cada uno de los personajes, muy vinculada a su racionalidad, varía, asimismo, entre cuatro niveles ordenados de manera ascendente. El primero de ellos se correspondería con la negación del problema, es decir, una aproximación cargada de evasivas que realmente no llegan a resolver el conflicto. A este le seguirían las reacciones irracionales del segundo nivel, en el que se reconoce el problema, pero no se afronta de manera efectiva. En el tercer nivel la actitud ante el problema ya se califica de racional, aunque con un enfoque más reducido; mientras que el último nivel comprende las soluciones racionales de mayor amplitud de miras, que tienen en cuenta tanto los propios intereses como aquellos de otras personas.

Ficha de análisis: parte específica

Como se ha explicado al comienzo de este epígrafe, aunque todas las series, comparten el grueso de la ficha de análisis (o parte general); para cada tipo de producción audiovisual se ha diseñado, asimismo, una parte específica que tenga en consideración sus propias particularidades. De esta forma, al mismo tiempo que se permite una comparativa entre las masculinidades del pasado y del presente, o de aquellas vinculadas con una obra literaria y las que responden a figuras históricas, también hay un espacio para los matices de cada tipo de series.

En concreto, para las adaptaciones literarias se ha puesto el foco en las diferencias con la obra original, si estas son relevantes o no y, en caso afirmativo, en qué personajes se concentran estas modificaciones. Además, al haber incluido adaptaciones literarias tanto del principio como del final del periodo de análisis, otro de los puntos a tener en cuenta era si esta fidelidad al

texto original se mantenía en el tiempo o, por el contrario, experimentaba algún tipo de altibajo durante los más de diez años que comprende la investigación.

En lo que se refiere a las series históricas, fundamentalmente del tipo *biopic*³, esta parte específica se refiere al rigor histórico que pretende mantener la trama, y, en el caso de que existan, sus posibles divergencias con otras representaciones de la vida de sus protagonistas. En el caso de que sí se produzcan licencias narrativas o dramáticas, la ficha también incluye un apartado para comentar qué aspectos de la trama se alejan más de los hechos documentados históricamente.

Finalmente, en las series que se ambientan en el presente de su emisión, la parte específica se ha dedicado a una serie de valores o temáticas considerados como novedosos, con el fin de señalar si estos aparecen o no en la serie. Esta relación se ha confeccionado a partir de las temáticas que, una vez revisadas las hemerotecas y el argumento de las principales series de la época, más representativas se han considerado de este momento de cambio social. Para ello se han abordado tanto cuestiones de índole más vinculada al género (educación sexual, homosexualidad, nuevos roles, violencia de género) como otras en relación con la evolución legislativa del país (aborto, divorcio), así como temáticas que representaban las nuevas inquietudes (conflictos generacionales, consumo de drogas, ecologismo, protesta ciudadana...).

Asimismo, es importante consignar qué actitud mantiene el personaje en cuestión hacia este tipo de temáticas o valores más rompedores o novedosos, pudiendo elegir entre una actitud positiva, neutra (no muestra ninguna postura al respecto), negativa o ambivalente (sus opiniones o actitudes al respecto parecen contradictorias).

La relación de valores y temáticas considerados como novedosos, incluida también en los anexos de la tesis y en orden alfabético, es la que sigue:

³ Un *biopic* histórico, siguiendo a Salvador Esteban (2016), se caracteriza porque los hechos representados están subordinados a la vida del personaje biografiado, que actúa como núcleo central del relato.

Temáticas consideradas novedosas para el momento	
Aborto	Ecologismo
Adolescencia	Educación sexual
Cambios económicos	Homosexualidad
Conflictos generacionales	Memoria histórica
Consumo de drogas	Nuevos roles de género
Divorcio	Protesta ciudadana
Nuevos modelos familiares	Violencia de género

De esta forma, se ha tratado de confeccionar una ficha de análisis lo más exhaustiva posible, en la que se pudiera comprobar tanto la evolución longitudinal de cada una de las tipologías de series, como establecer otro tipo de comparativas entre los personajes de unas y de otras.

Una vez aplicadas las fichas de análisis a un total de 60 personajes, 19 de ellos pertenecientes a las series ambientadas en el pasado y los 41 restantes a las producciones ambientadas en la contemporaneidad de su emisión, los datos se han cuantificado a partir del género del personaje y del tipo de serie. Posteriormente se han buscado tendencias en estos resultados numéricos, para comprobar qué aspectos eran los más repetidos entre cada grupo de personajes y si alguno de los parámetros despuntaba de manera especialmente llamativa. También se han comparado los géneros entre sí y la evolución de las características de los personajes a lo largo de todo el periodo de análisis.

Estructura de la tesis

Cabe señalar, en primer lugar, que los resultados del trabajo de campo se han organizado en siete capítulos, que engloban desde el contexto y la explicación de la muestra hasta los valores y conceptos que se reivindican desde las series, así como las identidades de género y la forma en que estas interactúan entre sí.

El primero de estos capítulos, titulado “Contexto y series de la muestra”, profundiza en la visión longitudinal de la tesis, así como en las distintas producciones que se han seleccionado para su análisis. A continuación, el segundo capítulo, “Imágenes del pasado y cambio de valores”, estudia tanto las representaciones que se hacían del pasado en las series emitidas durante el periodo de análisis, como la inclusión de nuevos valores democráticos en estos títulos y en otros ambientados en la contemporaneidad de su emisión.

En este segundo capítulo se analiza tanto la selección de determinadas obras literarias y momentos de la Historia para representarlos en las series ambientadas en el pasado; como el tratamiento del pasado y cómo se hace referencia a él, una temática muy presente en todas las series que sitúan su trama en el momento de su emisión. Paralelamente a esto, también se estudiarán las representaciones más costumbristas que se pueden ver en estas series, desde el punto de vista del continuismo y de una hipotética nostalgia. El capítulo lo cierra un análisis sobre las cualidades que más se valoran en la sociedad democrática, tanto a nivel individual como colectivo: la autenticidad, la comprensión, el respeto o la importancia del consenso.

Una vez explicada la muestra y los principales valores preconizados en las series que la componen, la presente investigación pasa a adentrarse ya en la representación de género. Así, a partir del tercer capítulo y hasta el sexto, la tesis se organiza en torno a una estructura de espejo, que profundiza tanto en la imagen de la masculinidad en el pasado y en el presente de su emisión, como en estos mismos parámetros en lo que se refiere a la feminidad.

De estos cuatro capítulos, los dos primeros están dedicados a los varones españoles: uno para las series ambientadas en el pasado, ya sean adaptaciones literarias o series biográficas; y otro para las series ambientadas en el presente en el que se producen y emiten.

El primero de estos capítulos y tercero de la tesis, “La masculinidad en la ficción televisiva ambientada en el pasado”, analiza los distintos tipos de varones que aparecen en las series que sitúan su trama en el pasado, a saber: *Cañas y barro*, *Fortunata y Jacinta* y *Los pazos de Ulloa* como adaptaciones literarias; y *Cervantes* como serie biográfica, así como los personajes masculinos de *Teresa de Jesús* y *Proceso a Mariana Pineda*.

Dentro de este capítulo dedicado a la masculinidad en el pasado, se pueden distinguir dos apartados principales: uno centrado en las adaptaciones literarias, que versa, esencialmente, sobre la contraposición entre naturaleza y civilización; y otro que pone el foco en la serie biográfica como posible modelo de conducta para los españoles del último tercio del siglo XX.

Por su parte, el segundo de los capítulos que conforman este bloque, “La masculinidad en la ficción televisiva ambientada en el presente”, se fija en cómo es ser un hombre en la España de los primeros años de la democracia, a partir de la representación de género masculina en las series contemporáneas. En este caso, los títulos a analizar son *La señora García se confiesa*, *El español y los siete pecados capitales*, *Verano azul*, *Anillos de oro* y *Segunda enseñanza*.

En este caso, el análisis se detendrá en dos puntos fundamentales: la aparición de nuevas masculinidades, con los rasgos que resulten más representativos dentro de ellas; y la pervivencia de determinados elementos de la masculinidad tradicional. Así, a lo largo de este capítulo se ofrecerá una vista general de cómo es la representación de género masculina en las series de televisión ambientadas en la contemporaneidad de su emisión, para comprender cómo los varones españoles se representan y se ven a sí mismos.

De forma paralela a estos capítulos tercero y cuarto, los capítulos quinto y sexto se focalizan en la representación de la feminidad en distintos momentos temporales: el primero de ellos engloba las series ambientadas en el pasado, tanto adaptaciones literarias como series biográficas; y el segundo se fija en las series ambientadas en el presente de su emisión.

El primero de los capítulos sobre feminidad y quinto de la tesis, “La feminidad en la ficción televisiva ambientada en el pasado”, trata de dilucidar la imagen que se daba de las mujeres en la España del pasado, así como el modelo de conducta que se preconizaba para ellas. Entre las series a analizar están de nuevo las adaptaciones literarias, a saber, *Cañas y barro*, *Fortunata y Jacinta* y *Los pazos de Ulloa*; y, en este caso, tanto *Teresa de Jesús* como *Proceso a Mariana Pineda* como series biográficas, así como los personajes femeninos que aparecen en *Cervantes*.

La estructura interna de este capítulo sobre la feminidad en el pasado se organiza en dos apartados fundamentales: el primero de ellos se centra en las adaptaciones literarias y, de nuevo, en la contraposición entre naturaleza y civilización; y el segundo analiza los distintos modelos de conducta que las series biográficas ofrecen a las españolas de los años 80.

Por su parte, el capítulo sexto, “La feminidad en la ficción televisiva ambientada en el presente”, analiza la representación de género actual y la evolución que ha experimentado la condición femenina en la Transición y los primeros años de democracia. Las series de especial relevancia para este apartado son, al igual que en el capítulo sobre masculinidad contemporánea, *La señora García se confiesa*, *El español y los siete pecados capitales*, *Verano azul*, *Anillos de oro* y *Segunda enseñanza*. De forma paralela a la estructura del capítulo homólogo masculino, este pasará por dos puntos fundamentales: el surgimiento de nuevas feminidades, con los rasgos que resulten más representativos dentro de ellas; y aquellos rasgos que permanecen inalterables dentro de la feminidad tradicional.

Este capítulo, por tanto, servirá para conformar una panorámica de la representación de género femenina en aquellas series de televisión que sitúan su trama de modo contemporáneo a su emisión, para así entender qué imagen veían las mujeres españolas de sí mismas a través de la pequeña pantalla.

Finalmente, el último capítulo de la tesis, “Relaciones de género: choques, violencias y alianzas”, se centra en la manera en que las identidades de género interactúan entre ellas, así como en los posibles puntos de fricción que aparecen en estas interacciones. En este capítulo, por tanto, se analizan en profundidad conceptos que van desde la idea de familia como una realidad cambiante; hasta temas tan actuales, y sin embargo tan presentes también en las series que representan el pasado, como el divorcio, el sexo, la violencia de género o el aborto.

La estructura de la presente tesis, por tanto, busca responder a las preguntas planteadas al comienzo de esta introducción: ¿qué imagen ofrecían estas ficciones televisivas de España como país que daba sus primeros pasos en una democracia tras cuarenta años de dictadura? ¿Cómo aparecían en ellas los hombres y las mujeres, tanto del pasado como del presente de su emisión?

¿Qué representación se hacía de las relaciones entre géneros y de conceptos como el matrimonio, la familia, la sexualidad o la violencia de género? ¿Qué imagen, en definitiva, se veía en la ficción emitida en TVE de los españoles y españolas y del país en el que estos vivían?

A lo largo de la investigación se analizarán los personajes y tramas anteriormente citados para extraer las conclusiones más fundamentadas que sea posible sobre la Transición y los primeros años de democracia y las identidades de género, así como los valores que sustentarían esa nueva sociedad que se estaba construyendo en aquel momento.

Capítulo 1. Contexto y series de la muestra

Lo propio de la televisión es el pequeño y maravilloso mundo de las cosas familiares y cotidianas

Paddy Chaivesky

Una vez presentada la investigación, este primer capítulo de la tesis plantea una aproximación a las series incluidas en la muestra, para profundizar en cada una de ellas situándolas dentro de su contexto televisivo y explicando su interés desde el punto de vista de la representación de género.

Estas producciones se exponen aquí en orden cronológico de acuerdo con su primera emisión, organizándolas en tres etapas distintas: la Transición y los primeros años de UCD en el Gobierno, que se corresponderían con los mandatos de Ansón y Arias-Salgado; el declive de este partido, paralelo a los frecuentes cambios de director general en Radio Televisión Española; y el primer Gobierno del PSOE, durante el que RTVE estuvo bajo el mando de Calviño. De esta forma se puede apreciar más claramente la perspectiva longitudinal que orienta esta tesis; tanto en la concepción de las series en sí mismas como en su temática y en el impacto que tenían en la audiencia y en la prensa de este momento.

1.1. Contexto: televisión y ficción televisiva entre 1976 y 1986

En 1975, tras la muerte del dictador Francisco Franco, comenzó en España la llamada Transición, un periodo que instauró un régimen democrático. Este proceso tuvo como características definitorias que se hizo, en parte, desde dentro del propio régimen dictatorial y que se produjo en un país cuya sociedad ya era muy igualitaria: a mediados de los años 70, de acuerdo con Tusell, ya se había quebrado el autoritarismo en la conciencia española y las encuestas mostraban un fuerte apoyo a la libertad de prensa y a la libertad de culto, al tiempo que descendían las actitudes de base autoritaria (1997, pp. 10-23).

Sin embargo, pese a partir de una sociedad relativamente moderna, este periodo fue especialmente relevante para la población femenina, que experimentó unos cambios de mayor envergadura con nuevas medidas legislativas como el divorcio y el aborto. De hecho, como recuerdan Alberdi, Escudero y López Acotto, hasta 1975 no se suprimieron de la legislación las fórmulas “más tradicionales y discriminatorias”, que relegaban a las mujeres a una minoría de edad perpetua y que obligaban a las casadas a obedecer a su marido, y, aún así, las reformas de ese año dejaron la autoridad con respecto a

los bienes y a la descendencia en manos de los hombres (1996, pp. 80-81). De este modo, siguiendo a Nash, en lo que se refiere a las cuestiones de género, la Transición es un momento en el que, junto a la nueva política democrática, se definieron también unas nuevas relaciones igualitarias (2014, pp. 190-191).

Estos cambios en la situación de las mujeres, sin embargo, no se limitan a la etapa de transición política como tal, sino que se extienden durante la primera mitad de los años 80. Aunque la despenalización del adulterio y del amancebamiento tuvo lugar en mayo de 1978, y la modificación de los delitos de estupro y rapto a principios de octubre de ese mismo año, hubo que esperar hasta mayo de 1981 para la aprobación de la ley de filiación y patria potestad y régimen económico matrimonial y, dos meses después, de la ley del divorcio. Todos estos cambios legislativos tuvieron lugar durante el periodo de UCD y, ya con el PSOE, en julio de 1985 llegaría la despenalización del aborto.

La Transición, por otra parte, ha sido definida frecuentemente como una época de cambios legislativos y políticos que afectaron, también, al sentir y al ser ético y estético del país en todos los aspectos de sus vidas, según recoge Guarinos Galán (2008, p. 51). Esta autora incluye en estos cambios a la industria del ocio, ya que los medios audiovisuales constituyen modos de representación que reflejan esa realidad vivida, de la que no solo se nutren sino a la que también sirven. Cabe recordar, además, que en ese momento RTVE mantenía el monopolio televisivo y, debido a su elevada audiencia en un amplio espectro de población, así como a la falta de competencia, era un medio con un enorme poder de influencia (Martín Jiménez, 2011, pp. 460-461).

Las cifras recogidas en los anuarios de RTVE demuestran la importancia de la televisión en este momento, cada día con una audiencia más consolidada. Es decir, como medio en pleno crecimiento, su penetración también aumentaba a lo largo del periodo de estudio. Si, ya en 1977, alrededor de un 93% de los españoles mayores de 14 años veían la televisión, lo que se traducía en más de veinte millones de personas (*RTVE 1976. Nuestro Libro del Año*, 1976, pp. 154-159); poco después, en 1979, eran 17.300.000 espectadores diarios solo para el primer canal (Ónega, 1979, pp. 9-10). A principios de los años 80, esta cifra seguía creciendo hasta superar los 22 millones de personas (*1983-1984. Anuario RTVE*, 1984, p. 194); y, para 1985, casi al final del periodo de análisis

de esta investigación, la media de telespectadores diaria rozaba los veinticuatro millones de personas: más concretamente, 23.950.000, frente a los quince millones que escuchaban la radio o los menos de nueve millones que leían el periódico a diario (Rubio Gil, 1986, p. 96).

TVE también experimentó una transformación paralela a la Transición a la democracia, tanto en su financiación como en su misión como organismo público, como ha señalado George (2011, p. 577). En concreto, entre 1976 y 1982, este medio habría asumido un papel activo en la progresiva socialización democrática de los españoles, especialmente a través de las grandes producciones que coadyuvaban el cambio de imaginario colectivo del país, según Palacio (2001, pp. 153-154). Durante estos años, por otra parte, también se produjeron importantes cambios en la forma de organizar RTVE: el Estatuto de Radio Televisión Española se aprobó en enero de 1980, pero no llegó a ponerse en marcha, como señala Bustamante, hasta un año más tarde (Bustamante, 2006).

Por otro lado, aunque la transición política finalizaría con la primera victoria del PSOE en las elecciones generales, a finales de 1982, para otros autores, esta transición audiovisual vivida en RTVE no acaba ahí, sino que rebasa los límites de la transición política para englobar la primera mitad de los 80. De esta forma, la radiotelevisión pública fue la gran “asignatura pendiente” de la democracia española, tanto por el clientelismo al que obligaba su modelo de financiación, como por la falta de independencia que sería esperable en una televisión pública (Bustamante, 2006, pp. 90-91). Álvarez Monzoncillo y Menor Sendra también defienden la idea de una “larga transición audiovisual” que cubriría las primeras etapas del gobierno socialista, es decir, la época en que Calviño estuvo al frente de RTVE y Miró en la Dirección General de Cinematografía, cerrando así sendos modelos de televisión y cine antes de que se multiplicasen las opciones radiotelevisivas (2013, pp. 15-16).

En esta misma línea, Palacio distingue tres etapas en la transición televisiva, que comprenden el periodo de análisis de esta investigación. La primera iría, aproximadamente, desde noviembre de 1975 hasta junio de 1977, cuando se celebraron las primeras elecciones democráticas, y se caracterizó, sobre todo, por el apoyo de TVE al cambio reformista. La segunda, que comenzó tras los

comicios, se prolongó hasta la publicación del Estatuto de la Radio y la Televisión, en enero de 1980, y destacó porque las acusaciones de corrupción en TVE se convirtieron en una parte considerable del debate político, así como por el intento de cohesionar al país a través de la ficción televisiva. Finalmente, la tercera etapa se extendería desde la aprobación del Estatuto hasta el acceso de Pilar Miró a la Dirección General de RTVE en 1986, un momento caracterizado por la movida madrileña (“y de muchos otros lugares”, también según Palacio), por la incorporación del país al *mainstream* y a las culturas alternativas y por la fuerte presencia del imaginario erótico en la pequeña pantalla (2009, pp. 321-324).

Esta periodización se ha seguido aquí en lo que se refiere a la extensión de la transición televisiva hasta 1986, incluyendo tanto los directores generales nombrados en la etapa de UCD como el mandato de Calviño. Sin embargo, para la división en etapas ha prevalecido un criterio tanto audiovisual como político, fundamentalmente quién era el director general en cada momento, que otros hechos como la celebración de elecciones o la aprobación del Estatuto.

La contribución de TVE fue vital en el paso de un sistema dictatorial a otro democrático y en la consolidación de este último, ya que, como señala David R. George, este medio desempeñó un papel activo en la formación de una sociedad que posibilite una esfera pública democrática (2009a, p. 159). Siguiendo a Palacio, la televisión debió, en primer lugar, erosionar los valores que el Franquismo había permeabilizado en la sociedad española; y, a continuación, legitimar simbólicamente el incipiente régimen de libertades (2001, pp. 91-93). No obstante, frente a esta visión más optimista, autores como Munsó Cabús ponen el foco en el desencanto, que se arraigaría en RTVE desde finales de la transición política, hasta que el medio cae en el partidismo político y, ya más adelante, en la obsesión por los índices de audiencia (2001, p. 15).

Por otra parte, centrándose en el objeto de investigación de esta tesis, la ficción audiovisual, habría que considerar, además de los datos de audiencia en general, aquellos que demuestran la importancia cuantitativa de la ficción televisiva. Para poder constatar este aspecto, en las primeras fases de esta investigación se realizó un vaciado de parrillas entre 1976 y 1986. Este estudio,

para el que se tomaron cuatro semanas completas de cada año, hasta un total de 700 espacios⁴, ilustra la creciente presencia de la ficción en las parrillas con mucha claridad. En primer lugar, dejaba ver que la Primera Cadena tenía una fuerte preeminencia en lo que se refiere a la programación de series, ya que hasta un 74% de estos espacios se habían emitido en ella. En cuanto a franjas horarias, de acuerdo con la clasificación de Vaca Berdayes (1997), este tipo de espacios aparecía con mucha frecuencia en la franja nocturna, seguida por la sobremesa.

La influencia de la ficción televisiva, en régimen de monopolio y con una audiencia cada vez mayor, puede verse en la prensa de la época, e incluso, aunque pueda parecer un apunte banal, en la sección de sucesos. Una noticia publicada en *El País* en la primavera de 1978, por ejemplo, refleja el impacto que las series podía tener en la vida cotidiana del pueblo español. En esta se denunciaban los delitos cometidos por una banda juvenil de Badajoz y se recogía su curiosa motivación: aparentemente, según declaraciones de los propios jóvenes, su “ilusión” era “emular las hazañas de Curro Jiménez” (Leal, 1978).

En lo que se refiere a las series seleccionadas para la muestra, como se puede ver en el siguiente cuadro, todas ellas se estrenaron en la Primera Cadena y la inmensa mayoría se emitieron en horario de noche o prime time, con la única excepción de *Verano azul*, que se emitía la sobremesa de los domingos.

Tabla 2. Relación de series incluidas en la muestra con periodo de análisis, franja horaria y cadena

	Periodo de emisión	Franja horaria	Cadena
<i>La señora García se confiesa</i>	Del 02/11/1976 al 26/01/1977	Martes, 21:30	Primera cadena
<i>Cañas y barro</i>	Del 26/03/1978 al 30/04/1978	Domingo, 22:15	Primera cadena
<i>Fortunata y Jacinta</i>	Del 07/05/1980 al 22/05/1980	De lunes a jueves, 22:30	Primera cadena

⁴ Las semanas escogidas coinciden con aquellas en las que suelen darse cambios en la programación televisiva: marzo, con el comienzo de la programación de primavera; julio, con la programación estival; septiembre, con el inicio de la programación de otoño; y diciembre, con el periodo navideño.

<i>El español y los siete pecados capitales</i>	Del 24/10/1980 al 19/12/1980	Viernes, 21:35	Primera cadena
<i>Cervantes</i>	Del 20/04/1981 al 15/06/1981	Lunes, 23:05	Primera cadena
<i>Verano azul</i>	Del 11/10/1981 al 15/02/1982	Domingo, 16:05	Primera cadena
<i>Anillos de oro</i>	Del 07/10/1983 al 30/12/1983	Viernes, 22:40	Primera cadena
<i>Teresa de Jesús</i>	Del 12/03/1984 al 30/04/1984	Lunes, 22:05	Primera cadena
<i>Proceso a Mariana Pineda</i>	Del 13/11/1984 al 11/12/1984	Martes, 21:35	Primera cadena
<i>Los pazos de Ulloa</i>	Del 09/12/1985 al 30/12/1985	Lunes, 21:40	Primera cadena
<i>Segunda enseñanza</i>	Del 23/01/1986 al 17/04/1986	Jueves, 21:15	Primera cadena

Elaboración propia a partir de las parrillas publicadas en ABC y La Vanguardia

1. 2. Transición y primeros años de UCD en el Gobierno: Ansón y Arias-Salgado (1976-1980)

En julio de 1976, cuando Rafael Ansón sustituyó a Gabriel Peña Aranda como director general de Radiotelevisión Española, comenzó el periodo transicional en RTVE (Palacio Arranz, 2012, p. 106). Ansón conservaría este cargo hasta finales de noviembre de 1977, poco antes de que se presentase el primer borrador constitucional. Desde el primer momento existía la conciencia de que se estaba viviendo un momento histórico, y que desde TVE se podía influir en el devenir de los acontecimientos. De hecho, el propio Ansón, en su libro sobre esta etapa, afirmó que “la Transición, desde un punto de vista mediático, se hizo básicamente desde los estudios de Prado del Rey de RTVE” (2014, pp. 18-19).

En lo que se refiere a su mandato al frente de RTVE, este director general destacó, según autores como Palacio, por tener presente en todo momento la

labor democratizadora que debía realizarse desde este organismo, de modo que puso toda la parrilla al servicio de este objetivo, para que la radio y la televisión públicas impulsasen el proceso de modernización social y cultural que estaba viviendo el país (2009, pp. 321-324). Por otro lado, Martín Jiménez señala que este director general realizó muchos cambios en la televisión, de los que informaba en frecuentes ruedas de prensa o incluso a través del propio medio: impulsó los debates políticos, los espacios divulgativos y el regreso de profesionales como Balbín, Gala, Martín Ferrand o Amestoy (2018, pp. 323-324).

Durante toda esta etapa, por otra parte, la dirección de TVE recayó en Rafael Ramos Losada. De hecho, este conservaría el cargo durante los primeros meses de Arias-Salgado al frente de RTVE, hasta finales de agosto de 1978 (*El País*, 1978).

Entre los aspectos más cuestionables del mandato de Ansón, por otro lado, cabría citar la gestión económica del medio. Aunque, según afirma Palacio, este director general fue tan generoso con las reivindicaciones salariales que llegó a desactivar a la oposición política sindical (2002, p. 2), su etapa también se caracterizó por el endeudamiento que señalaban medios como *Informaciones* o *Cuadernos para el Diálogo* (Martín Jiménez, 2018, pp. 323-324).

Durante el tiempo en que estuvo Ansón al frente de RTVE tuvieron lugar, además del referéndum de la Ley para la Reforma Política y las elecciones de junio de 1977, los Pactos de la Moncloa, en los que se crea el Consejo Rector Provisional de RTVE, posteriormente encargado de redactar el Estatuto de Radiotelevisión Española (Palacio Arranz, 2001, p. 112). El cese de este director general, si bien nunca se ha confirmado, se suele relacionar con un programa en el que Luis Pastor mostró una bandera republicana; aunque la versión oficial sostenía que el motivo fue su oposición a la constitución del Consejo Rector (Herrera-De La Muela, 2009, p. 159).

Sobre la programación televisiva durante el mandato de Ansón, y más concretamente en lo que se refiere a la ficción, autoras como Chicharro Merayo han señalado que esta sirve como documento no solo para conocer las

preocupaciones y los deseos de los españoles, sino también para identificar las principales tendencias de cambio presentes en la sociedad (2018, p. 375).

En cuanto a las series de la muestra, en este periodo se estrenó *La señora García se confiesa*, en concreto en noviembre de 1976. Por otro lado, durante el mandato de su sucesor, Arias-Salgado, del que se hablará a continuación, llegaron a la pequeña pantalla *Cañas y barro*, en marzo de 1978; *Fortunata y Jacinta*, durante el mes de mayo de 1980; y *El español y los siete pecados capitales*, ya en octubre de ese mismo año.

Por tanto, tras el breve periodo con Rafael Ansón al frente de RTVE, de apenas un año, este fue sustituido por Fernando Arias-Salgado, hermano de uno de los dirigentes de UCD e hijo del primer ministro de Información del Franquismo (*Diario 16*, 1977). Aunque su nombre no era muy conocido, fue recibido con cierto optimismo, según Martín Jiménez (2018, pp. 325-326). Montero y Ojer, por su parte, recuerdan que fue el director general con mayor continuidad hasta la llegada de José María Calviño, a mediados de los años 80 (2018b, p. 396).

De Arias-Salgado se dice que trajo de nuevo “el inmovilismo” a RTVE, provocando además la división del personal en grupos ideológicos (Díaz, 1994, pp. 59-61), la primera huelga que vivió este organismo y la dimisión conjunta de los cuatro directores de informativos, de nuevo según Martín Jiménez (2018, pp. 325-326). Pese a estas polémicas, esta autora también destaca las innovaciones tecnológicas introducidas y la gestión económica, que dejó al organismo público en situación de superávit, al mismo tiempo que se sucedían las acusaciones de corrupción y las irregularidades administrativas.

Fue, asimismo, un momento bastante convulso dentro del propio organigrama de RTVE, sobre todo en lo que se refiere a la dirección de Televisión Española. Tras permanecer en el cargo durante los meses siguientes al nombramiento de Arias-Salgado, Rafael Ramos Losada fue sustituido por Miguel Martín, que venía de dirigir No-Do y había estado también al frente de la revista *Tele-Radio* (*El País*, 1978). Sin embargo, el nuevo director de TVE apenas conservó el cargo durante un año, ya que dimitió a principios de julio de 1979, pocos días después de que Arias-Salgado se quejase del deterioro de la programación, gestión y gobierno de TVE (*El País*, 1979). A partir de esta dimisión, TVE

permanecerá sin director oficial hasta enero de 1981, si bien Luis Ezcurra, que se mantenía en la Subdirección General de Televisión (Canós Cerdá, 2015, p. 125), hizo las veces de director en funciones sin que se comunicase nunca oficialmente, como denunció Pérez Ornia ya en septiembre de 1979 (1979).

En lo que se refiere a la ficción televisiva, Palacio ha destacado que este periodo se caracteriza por el deseo de cohesionar políticamente al país (2009, pp. 321-324). De acuerdo con este mismo autor, esa cohesión se conseguiría a través de grandes series en soporte cinematográfico que, adaptando obras literarias, sirvieran para establecer los nuevos imaginarios de la democracia, y citaba como ejemplos *Cañas y barro* (1978) o *La barraca* (1980), ambas basadas en novelas de Blasco Ibáñez.

Por otro lado, durante el mandato de Arias-Salgado el impulso a este tipo de series también se percibió a través del concurso convocado por UCD para adaptar al audiovisual grandes clásicos de la literatura española, con una dotación de 1.300 millones de pesetas para la producción de material filmado de carácter cultural, según se publicó en el BOE (*Orden de 1 de agosto de 1979 por la que se destinan 1.300.000.000 de pesetas para la producción de material filmado de carácter cultural*, 1979). La resolución, por otra parte, se publicó el 9 de febrero de 1980, todavía con Arias-Salgado al frente de RTVE (*Orden de 27 de diciembre de 1979 por la que se seleccionan los proyectos para la producción de material filmado de carácter cultural*, 1980), aunque para que estas producciones se estrenasen habría que esperar aún unos años más.

El final de la etapa de Arias-Salgado, como explica Martín Jiménez, se produjo con la aprobación del Estatuto de RTVE (2018, pp. 326-328). Sin embargo, aunque esta norma date de enero de 1980, realmente hubo que esperar un año para que entrase en vigor y Arias-Salgado fuera sustituido, hasta el 9 de enero de 1981, cuando Fernando Castedo tomó el relevo de la Dirección General de RTVE.

En lo que se refiere a la propia organización interna de RTVE, aunque posteriormente experimentaría algunos cambios, durante los mandatos de Rafael Ansón y Fernando Arias-Salgado se mantuvo invariable. En estos años, de la Dirección de Televisión Española dependían dos departamentos: el Departamento de Programas Dramáticos y el Departamento de Producción,

distribución que se mantendrá hasta 1981⁵. Así, frente a los frecuentes cambios en el organigrama de RTVE que marcaron esta etapa, los departamentos encargados de ficción televisiva parecían mantener una relativa estabilidad.

A continuación, se incluye una presentación de las series objeto de estudio que se estrenaron durante el mandato de estos dos directores generales y, por lo tanto, antes de la entrada en vigor del Estatuto de RTVE. Son, a saber, *La señora García se confiesa*, *Cañas y barro*, *Fortunata y Jacinta* y *El español y los siete pecados capitales*.

1.2.1. *La señora García se confiesa* (1976)



Figura 1. Fotograma de La señora García se confiesa. Fuente: RTVE.es

En esta serie, de tipo melodramático, la señora García, una atractiva mujer de clase acomodada que se presenta como viuda, conoce a un guionista de televisión, el señor Martínez. Poco después, ella accede a revelar distintos momentos de su vida para que este comprenda en qué consiste ser una mujer de la burguesía durante la segunda mitad del siglo XX y pueda escribir una serie basada en su experiencia. Aunque cada capítulo se centra en un único

⁵ S. Agustín, entrevista personal, 20 de octubre de 2021.

aspecto, con una trama episódica, toda la serie mantiene como hilo conductor la relación entre ambos protagonistas y sus encuentros y desencuentros.

Dirección: Adolfo Marsillach

Guion: Adolfo Marsillach

Reparto: Lucía Bosé, Adolfo Marsillach, Vicky Peña, Verónica Llimera, Cristina Marsillach, Analía Gadé, Miguel Narros, Diana Pérez de Guzmán, José Lifante, Rex Marti

N.º de episodios: 13 episodios⁶

Duración por episodio: 30 minutos aproximadamente

Tipo de producción: Producción propia

Presupuesto: Menos de 65 millones de pesetas⁷

Periodo de emisión: 02/11/1976 – 26/01/1977

Día y hora de emisión: Martes, 21:30

La señora García se confiesa se configura, para algunos autores, como un caso paradigmático del tipo de contradicciones que surgían en RTVE en los primeros años de democracia (Díaz, 1994, p. 62): la serie, que se escribió todavía durante la dictadura, se rodó en los primeros meses de Transición y se estrenó apenas un año después de la muerte de Franco. Su director y guionista era Adolfo Marsillach, con una larga trayectoria cinematográfica y teatral a sus espaldas, además de haber trabajado para televisión desde finales de los años 50, tanto delante como detrás de las cámaras, con títulos como *Galería de maridos*, *Fernández punto y coma* o *Habitación 509* (Marsillach Soriano, 1998, pp. 227-253). Sobre *La señora García se confiesa*, Marsillach recuerda que acabó de escribirla poco antes de la huelga de actores de 1975, y que el fallecimiento del dictador le sorprendió en Londres, localizando exteriores para esta misma serie (Marsillach Soriano, 1998, pp. 366-368).

⁶ Los títulos de estos episodios serían, en orden de emisión, “El Encuentro”, “La Confesión”, “La Virginidad”, “El Matrimonio”, “El Amante”, “El Sexo”, “El Viaje”, “La Amiga”, “La Sorpresa”, “El Accidente”, “La Realidad”, “El Sueño” y “La Vejez”.

⁷ La única referencia que se ha podido encontrar al respecto es un comentario de Adolfo Marsillach en el que afirma que su serie ha sido más económica que *La saga de los Rius*, cuyos episodios costaban 5 millones de pesetas cada uno (Tele-Radio, 1977b). Al cambio, y teniendo en cuenta las variaciones de la inflación, serían aproximadamente unos 4 millones y medio de euros.

Esta coyuntura hizo que el propio director reconociera, ya en su estreno, que la serie había quedado desfasada: “Las circunstancias históricas del país han cambiado mucho [...] Ahora mismo no me hubiera (*sic*) planteado de la misma forma el tema” (*La Vanguardia*, 1976). Posteriormente, Marsillach explicó que el problema era que la serie “se escribió con Franco y se emitió sin Franco”, es decir, se creó con una reconocida autocensura y se estrenó cuando la censura prácticamente había desaparecido (Marsillach Soriano, 1998, pp. 368-370).

La serie, por tanto, sería un buen ejemplo del desfase temporal que se suele producir en televisión: desde el surgimiento de la idea hasta su primera emisión, España había pasado de ser un régimen dictatorial a estar ya atravesando el umbral hacia las democracias contemporáneas.

Pese a que Marsillach aseguraba que se había documentado antes de escribir la serie sobre las reivindicaciones de las mujeres y se declaraba abiertamente feminista (Marsillach Soriano, 1976, p. 17), *La señora García se confiesa* no fue bien recibida por el sector más reivindicativo del público femenino. Según recoge el director en su autobiografía (1998, pp. 368-370), la encargada de la sección sobre televisión de la revista *Vindicación Feminista*, Marisa Hajar, criticaba con dureza la serie, comparándola con distintos manuales de urbanidad para niñas:

Que el señor Marsillach recuerde con ira que se ha sentido utilizado y oprimido por las mujeres no le da derecho a ocupar el tiempo y la mente de los telespectadores (*sic*) con sus catarsis personales, sobre todo cuando ni siquiera, en el transcurso del serial, nos enseña coherentemente en qué forma la señora García oprime o utiliza a los hombres que encuentra disponibles. En resumen, buena serie doctrinal de urbanidad y buenos modales, al estilo de los libritos para la educación de las niñas del novecientos, como *La buena Juanita* o *Flora o la educación de una niña*, sin la connotación liberal que aquéllas (*sic*) tenían. Mejor aún, la versión moderna de *La perfecta casada* de Fray Luis de León. Perfecto manual de: cómo aburrirse en el matrimonio sin demostrarlo, de cómo salvar las rencillas conyugales cediendo “siempre” la esposa, de cómo no existen mujeres como la señora García, y en todo caso no importan.

Así, aunque durante su emisión Marsillach había asegurado que el proyecto había sido “concebido, desarrollado y realizado en plena libertad creadora” (Del Corral, 1977), ya unos meses después admitía que la serie se centraba en la burguesía y no en las mujeres de clase trabajadora porque en la época en la

que se escribió “la situación política del país era otra y la elección de un personaje más conflictivo hubiera (*sic*) creado múltiples e insolubles enfrentamientos con la censura” (Marsillach Soriano, 1977, p. 22). De esta forma, el planteamiento de la serie constituiría otra muestra de las condiciones de autocensura imperantes en los últimos años del Franquismo.

La serie, definida como un espacio “con un alto índice de popularidad” (Martín Jiménez, 2018, pp. 324-325), sirvió en su momento, de acuerdo con el propio director de RTVE, para demostrar que la burguesía se podía adaptar a un sistema democrático sin renunciar a las ventajas de las que había disfrutado hasta entonces (Ansón, 2014, pp. 108-109). Esto no fue óbice, sin embargo, para que también estableciese una “mirada abiertamente crítica” que buscaba repasar “sin nostalgia alguna el pasado colectivo más cercano” (Rueda Laffond & Chicharro Merayo, 2006, p. 203), por lo que se configura como una propuesta muy adecuada para analizar el tiempo social de este momento de la Historia reciente (Palacio Arranz, 2012, pp. 401-402).

La señora García se confiesa se programó para ser repuesta en abril de 1984, en la Primera Cadena y en sustitución de *El juglar y la reina* (Tele/Radio, 1984, p. 13). Esta reaparición, ocho años después de su estreno y cuando ya había pasado casi una década de su concepción, provocó las quejas de Marsillach, que se lamentaba de que ni siquiera le hubieran avisado de que su serie volvía a la pequeña pantalla (F.G., 1984). Su director afirmaba entonces que esta podría haberse repuesto “dentro de los límites más o menos en los que se pensó”, esto es, los primeros años de la Transición democrática, pero que en 1984 ya no tenía “ningún sentido” (Cenalmor, 1984b). Finalmente, la reposición fue cancelada sin dar ninguna explicación al respecto (F.G., 1984).

En lo que se refiere al rodaje, Marsillach explicaba que había recurrido a planos cortos y al juego entre actores porque consideraba que estos se adaptaban mejor al medio televisivo (L.M., 1984). El rodaje tuvo lugar mayoritariamente en España, en concreto en la Costa Brava, Zaragoza, Valencia, Salamanca y Madrid, aunque para algunos episodios hubo que trasladarse a París, Londres, Roma y Ámsterdam.

En cuanto a su recepción, *La señora García se confiesa* tuvo bastante impacto tanto en la prensa especializada, donde se sucedieron entrevistas a varios

miembros del reparto⁸ y artículos del propio Marsillach⁹; como en la prensa generalista, con bastante buena crítica. Por ejemplo, Carlos Marimón, de *La Vanguardia*, la definió como “posiblemente lo más destacable de la nueva programación” (Marimón, 1976, p. 56); y Enrique del Corral dijo en *ABC* que su director era “inteligente, muy inteligente” y que esta serie era su tarea más ardua, difícil y comprometida en TVE, hasta el punto de considerarlo como “el mejor producto” televisivo de Marsillach (Del Corral, 1976a, p.46; 1976b, p. 22; 1976c). También para José María Baget Herms *La señora García se confiesa* habría sido uno de los espacios más destacables en televisión en el momento de su estreno¹⁰.

La opinión de la audiencia, por otra parte, fue algo más dura con la producción de Marsillach. Como se puede comprobar en los paneles publicados tras su primera emisión, la serie rara vez superaba la media de aceptación semanal¹¹ y siempre se mantenía lejos de los primeros puestos, mientras que las cartas al director de los diversos medios mostraban opiniones divididas: desde un lector de *Tele-Radio* que la alababa y sólo se quejaba de parte de la banda sonora (Polska, 1977, p. 2), a otro de *Blanco y Negro* que tachaba las ocurrencias del señor Martínez, protagonista masculino de la serie, de “ingenuidades de adolescente, razonamientos baratos, deducciones cursis, peroratas de rábula «cantinflanesco», tramas sin ton ni son” (Naranjo, 1977, p. 15).

Visto esto, *La señora García se confiesa* se considera una serie de interés para la investigación ya que plantea abiertamente las diferencias entre hombres y mujeres, si bien dentro de una determinada clase social, en los primeros momentos del paso del Franquismo a la democracia. Tanto la señora García como el señor Martínez representarían así unos determinados tipos humanos al comienzo del periodo de análisis, que ofrecen un punto de partida

⁸ Por ejemplo, se publicó una entrevista a Lucía Bosé (De la Calle, 1976); otra a Fernand Hilbeck, que interpreta a su marido en algunos episodios (Gil, 1976); otra a Elisa Montes, quien también tiene una aparición episódica (Gil, 1977); y otra muy extensa a Adolfo Marsillach, que no solo escribe y dirige la serie sino que también aparece en ella (Tele-Radio, 1977b).

⁹ Estos artículos aparecen en *Tele-Radio* durante la emisión de la serie (Marsillach Soriano, 1976a, 1976b, 1976c, 1976d, 1977c, 1977e, 1977a, 1977d, 1977b).

¹⁰ De acuerdo con Del Corral, Baget Herms situó la serie entre los mejores programas del año (Del Corral, 1976d).

¹¹ Según paneles de aceptación publicados en *Tele-Radio*, entre los números 990 (del 13 al 19 de diciembre de 1976) y 1002 (del 7 al 13 de marzo de 1977).

para entender cómo era la feminidad y la masculinidad a mediados de los años 70 y cómo estas iban a evolucionar con el paso del tiempo.

1.2.2. *Cañas y barro* (1978)



Figura 2. Fotograma de Cañas y barro. Fuente: RTVE.es

Esta serie, adaptación de la novela homónima de Blasco Ibáñez, sigue la vida de tres generaciones de la familia Paloma que viven en un pueblo de la Albufera valenciana a finales del siglo XIX y comienzos del XX. El tío Paloma, el patriarca, es el mejor pescador de la laguna, mientras que su hijo Tono debe abandonar el negocio familiar en aras de una mayor prosperidad económica como campesino. Por su parte, Tonet, el benjamín de la familia, se caracteriza por su holgazanería y su falta de escrúpulos al mantener una relación con su antigua novia, Neleta, después de que esta se haya casado con otro hombre. La estructura de la trama es fundamentalmente de tipo serial, si bien entre algunos de los capítulos hay saltos temporales a modo de elipsis.

Dirección: Rafael Romero Marchent

Guion: Manuel Mur Oti (novela: Vicente Blasco Ibáñez)

Reparto: Alfredo Mayo, Manuel Tejada, Luis Suarez José Bódalo, Victoria Vera, Ana Marzoa, María Jesús Lara, Carlos Romero Marchent, Terele Pávez,

Armando Calvo, Nuria Gallardo, Lola Lemos, José Nieto, Marisa Porcel, Luisa Sala, Fernando Noguerras, Lorenzo Robledo

N.º de episodios: 6 episodios

Duración por episodio: 55 minutos aproximadamente

Tipo de producción: Producción asociada (Aldebarán Films, S.A.)

Presupuesto: 70 millones de pesetas¹²

Periodo de emisión: 26/03/1978 – 30/04/1978

Día y hora de emisión: Domingo, 22:15

Cañas y barro destacó, según Manuel Palacio, por ser una de las primeras series en ser aprobadas tras la muerte de Franco, junto con *Fortunata y Jacinta* y las *Sonatas* de Valle-Inclán, tratándose así de tres obras de escritores que en algún momento se mostraron comprometidos con los valores republicanos y con una serie de principios morales incompatibles con el Franquismo (2012, pp. 294-295).

Según la organización interna de RTVE de ese momento, la decisión de qué series se llevaban a la pequeña pantalla dependía del Departamento de Programas Dramáticos y del Departamento de Producciones¹³, y, de hecho, varios autores coinciden en que quien apostó por este tipo de adaptaciones (Díez Recio, 2017), y en concreto por *Cañas y barro* (Palacio Arranz, 2012, p. 301), fue el subdirector del primero de los departamentos citados, el valenciano José Luis Colina. Así, de acuerdo con Palacio, mientras que las adaptaciones de Galdós y Valle-Inclán se dilataron más en el tiempo, la de la novela de Blasco Ibáñez no tardó en salir adelante. De hecho, ya antes de las elecciones de 1977 el guion fue había encargado, presumiblemente por estos mismos departamentos, a Manuel Mur Oti (Palacio Arranz, 2012, p. 301), cineasta que había desempeñado la parte más notable de su carrera en los años 50 (Peña Ardid, 2010, p. 93).

La dirección de la serie corrió a cargo de Rafael Romero Marchent, conocido por haber dirigido algunos episodios de *Curro Jiménez* y películas de *spaghetti*

¹² Al cambio, y teniendo en cuenta las variaciones por la inflación, serían aproximadamente 3.240.000 euros.

¹³ S, Agustín, entrevista personal, 20 de octubre de 2021.

western (Díez Recio, 2017), y de quien José María Otero alabó el talento narrativo (2006, pp. 104-106). Con la producción a cargo de Eduardo Manzanos, en otoño de ese mismo año 1977 comenzaba el rodaje en la Albufera de Valencia (Palacio Arranz, 2012, p. 304).

Fueron tres meses de rodaje en exteriores (Santa-Cruz, 1978, p. 43), para lo que fue necesario construir en la localidad de El Saler “un poblado completo con las barracas, iglesias y taberna, para recrear el ambiente de la novela” (Diario 16, 1978a). El presupuesto alcanzó los setenta millones de pesetas (Díez Recio, 2017) y la serie vino a sustituir en parrilla a una producción tan emblemática como *Curro Jiménez* (Alonso, 1978, p. 42), lo que atestiguó su carácter de gran apuesta de TVE.

Autores como David R. George incluyen *Cañas y barro* en el conocido como “ciclo de la Restauración” (2009b, pp. 54-55). Así denominan a una serie de adaptaciones de alta calidad que recrean el ambiente sociopolítico de finales del siglo XIX y comienzos del XX, con el énfasis en el placer visual y el objetivo de dar a conocer grandes obras de la literatura española. George, precisamente, señala que la contribución de estas series a la construcción de un pasado nacional suele diluirse en el estatus de las obras originales como “reliquias” ya firmemente asentadas en el legado literario español; pero que tanto la consistencia del ciclo como el tipo de novelas elegidas podrían sugerir un sentido más profundo que una “simple dosis de cultura en el envase dulcificado de series de época visualmente placenteras”¹⁴.

Volviendo a *Cañas y barro*, la serie se planteó como un “homenaje” a Vicente Blasco Ibáñez en el quincuagésimo aniversario de su muerte (*Diario 16*, 1978, p. 9). Su productor, Eduardo Manzanos, llegó a afirmar en un reportaje sobre la serie que el objetivo era “llevar con la mayor dignidad al cine (*sic*) a un autor que, por motivos de todos conocidos, ha permanecido muchos años relegado de la publicidad y del reconocimiento como autor universal” (Ortigueira, 1977, pp. 50-52). Sin embargo, aunque Blasco Ibáñez fuese una figura incómoda

¹⁴ Este autor incluye en este ciclo de la Restauración tanto a *Cañas y barro* como a *La barraca* (1979), ambas de Blasco Ibáñez, y también a *Fortunata y Jacinta* (1980) de Pérez Galdós y a *Juanita la Larga* (1982) de Valera (George, 2009b, p. 54).

para la dictadura, sería necesario matizar esa idea de que su obra fuese infravalorada durante el Franquismo.

De hecho, a pesar de que durante los primeros años del este régimen sus libros fueron prácticamente inaccesibles, su obra fue llevada en varias ocasiones a la gran pantalla: desde el fracaso de *Mare Nostrum*, en 1948, hasta la versión de Hollywood de *Los cuatro jinetes del apocalipsis*, ya en 1962 (George, 2011, pp. 580-581), Blasco Ibáñez se configura como uno de los autores españoles más adaptados al formato audiovisual (Durán Manso, 2018, p. 90). La misma *Cañas y barro* también había pasado ya por las salas de cine: fue en 1954, bajo la dirección de Juan de Orduña, lo que facilitaba la tarea y allanaba el terreno para la nueva versión (Díez Recio, 2017), si bien esta adaptación, cuyo guion fue obra de Manuel Tamayo, suavizaba los elementos más controvertidos del original e incluso modificaba su desenlace, según señala David George (2011, p. 580).

En cuanto a la recepción de la serie, la prensa especializada se centró sobre todo en la novela original y la figura de Blasco Ibáñez, sin ocultar para nada su pasado republicano (Alonso, 1978, p. 42). Los críticos profesionales, por su parte, se situaron en las antípodas: mientras que algunos como Enrique del Corral, de *ABC*, elogiaban a todo el equipo técnico y al reparto (Del Corral, 1976c, p. 14; 1978a, p. 22; 1978b, p. 22); desde *Diario 16* lamentaban que la trama se viera reducida a “un problema de cuernos” entre una Victoria Vera que no encajaba en el papel de Neleta, el rico Cañamel y el benjamín de los Paloma (*Diario 16*, 1978b, p. 31).

De *Cañas y barro*, sin embargo, es necesario reseñar sobre todo la buena acogida que le brindó el público, que ya en el primer episodio le daba un 7,8 de aceptación frente a la media del 7,1 de esa semana (*Diario 16*, 1978c, p. 27). Al cierre del año, era el segundo programa con más aceptación, solo por detrás de *El hombre y la tierra*, un hito totalmente inédito para la ficción televisiva (Palacio Arranz, 2001, pp. 156-157).

Su éxito fue más allá de esta primera emisión: la serie, que sirvió como ejemplo de “desamericanización” (*Tele-Radio*, 1980, p. 16) y de producción que se podía exportar (Martín, 1981, pp. 8-10), fue también objeto de una reposición menos de dos años después de su estreno, cuando se volvió a alzar como “el

mejor aceptado de los que han vuelto a emitirse” (T.R., 1980, pp. 8-10). Su buena acogida llevó a que este título se haya repuesto en TVE en, al menos, seis ocasiones¹⁵.

De esta forma, TVE iniciaba lo que Palacio ha definido como una “política editorial” que, como ya se ha comentado, estaba dirigida a establecer los nuevos imaginarios de la democracia a través de grandes series en soporte cinematográfico (2009, pp. 321-324). *Cañas y barro*, por tanto, y pese a no implicar exactamente el rescate de la figura de Blasco Ibáñez, como se promocionó en su día, fue una serie con gran éxito de público, que recuperaba elementos omitidos de la obra original para la pequeña pantalla y que ampliaba el abanico de relaciones de género presentes en la novela. Es, por tanto, una propuesta de especial interés desde el punto de vista del análisis de la masculinidad y la feminidad en las series de ficción estrenadas en estos años.

1.2.3. *Fortunata y Jacinta* (1980)



Figura 3. Fotograma de Fortunata y Jacinta. Fuente: RTVE.es

¹⁵ García de Castro señala que *Cañas y barro* volvió a la pequeña pantalla hasta en cinco ocasiones durante los 30 años que siguieron a su estreno (2009, p. 65). A esto habría que sumar, al menos, una reposición más entre el 8 y el 9 de abril de 2020, según <https://www.rtve.es/rtve/20200402/semana-santa-2-teresa-jesus-canas-barro/2011308.shtml>

Esta serie, adaptación de la novela del mismo título de Benito Pérez Galdós, cuenta la historia de Fortunata y Jacinta, dos mujeres de clases sociales muy distintas que viven en el Madrid de finales del siglo XIX. Ambas se enamoran del mismo hombre, el joven Juanito Santa Cruz, miembro de una familia acomodada, que se casa con Jacinta por decisión de la madre de este. Sin embargo, su matrimonio no le impedirá mantener la relación con Fortunata, perteneciente a un ambiente mucho más humilde, e incluso la dejará embarazada en más de una ocasión. Aunque cada episodio se centra en un momento concreto de la vida de Jacinta o de Fortunata, la narrativa se estructura fundamentalmente de forma serial a lo largo de todos los capítulos.

Dirección: Mario Camus

Guion: Mario Camus, Ricardo López Aranda, Pedro Ortiz Armengol (novela: Benito Pérez Galdós)

Reparto: Ana Belén, Maribel Martín, Mario Pardo, François-Eric Gendron, Fernando Fernán Gómez, Charo López, Francisco Rabal, María Luisa Ponte, Juan-Marc Thibault, Mary Carrillo, Manuel Alexandre, Francisco Algora, Luis Ciges, Tote García Ortega, Francisco Marsó, Julio Núñez, Manuel Zarzo, Cristina Torres, Alejandro Enciso, Berta Riaza, Mirta Miller, Antonio Passy, María Elena Flores

N.º de episodios: 10 episodios

Duración por episodio: 60 minutos aproximadamente

Tipo de producción: Producción propia

Presupuesto: 225-250 millones de pesetas (inicialmente 160 millones)¹⁶

Periodo de emisión: 07/05/1980 – 22/05/1980

Día y hora de emisión: De lunes a jueves, 22:30

Fortunata y Jacinta fue, junto con *Cañas y barro* y las *Sonatas*, una de las primeras series en ser aprobadas tras la muerte de Franco (Palacio Arranz, 2012, pp. 294-295). Sin embargo, en este caso el proyecto se estancó en el

¹⁶ El presupuesto final, de 250 millones de pesetas, serían más de 8 millones y medio de euros (8.692.00 euros, con mayor exactitud). Las previsiones iniciales, de 160 millones de pesetas, habrían sobrepasado los 5 millones y medio de euros.

tiempo y su estreno no se produjo hasta mayo de 1980. Es, además, el único de los títulos que conforman la muestra que no tuvo una periodicidad semanal, sino que se englobó dentro del espacio contenedor “Grandes Relatos” y se emitió a diario de lunes a jueves, en horario nocturno.

También cabe señalar que, del mismo modo que ocurrió con *Cañas y barro*, esta no era la primera vez que la novela se adaptaba al audiovisual: ya existía una versión cinematográfica estrenada en 1970, que fue dirigida por Angelino Fons y protagonizada por Emma Penella en el papel de Fortunata (T.R., 1980, pp. 8-10). Esta película, según informaba *ABC*, obtuvo varios premios, entre ellos el San Jorge, otorgado por RNE en Barcelona (*ABC*, 1971, p. 77).

Volviendo a la versión para TVE de *Fortunata y Jacinta*, su dirección recayó en Mario Camus, que procedía de la Escuela Oficial de Cine (Palacio Arranz, 2006a ,p. 317). Antes de dirigir esta serie, Camus ya se había puesto al frente de otros proyectos como *Los camioneros* en 1974, y también había actuado como supervisor del programa de Antonio Gala *Paisaje con figuras* (Chicharro Merayo & Gil Gascón, 2020, pp. 8-11). Además, al igual que Marchent, había dirigido algunos episodios de *Curro Jiménez* (Gómez López-Quiñones, 2009, pp. 30-31). Sobre *Fortunata y Jacinta*, Camus insistió en varias ocasiones en la importancia de respetar la novela de Galdós, lo que reflejaba, por ejemplo, incluyendo una fotografía del escritor al principio y al final de cada episodio de la serie (Vázquez & Martín Sánchez, 1980, pp. 18-22).

Su producción, por otro lado, conllevó dos años de preparación y casi uno de rodaje, así como lo que *Tele-Radio* calificó de “suntuosa inversión”, una treintena de actores principales, un centenar de secundarios y 3.500 extras, de manera que se trataba de toda una “superproducción” contra el “colonialismo cultural” imperante en esta sección de “Grandes Relatos” (Gozalo, 1980, p. 3). Estos dos años de preparación se justifican por el empeño de Mario Camus en escribir unos guiones lo más fieles posibles al original¹⁷, aunque según Salvador Agustín, productor ejecutivo de la serie, realmente Camus habría tardado solo unos meses en acabarlos¹⁸. Además, de acuerdo con el testimonio

¹⁷ Declaraciones del propio Camus, recogidas en una entrevista publicada en la prensa especializada (M. A. Martín Sánchez & Vázquez, 1980, pp. 19-20).

¹⁸ S. Agustín, entrevista personal, 20 de octubre de 2021.

de Maite Recuerda, responsable de una de las áreas de venta de programas de RTVE, Camus no permitió que se recortase prácticamente nada de su montaje final, pese a la insistencia de las televisiones francesa y suiza, que habían participado en la producción¹⁹.

El rodaje comenzó el 15 de mayo de 1979 y se prolongó hasta el 5 de noviembre de ese mismo año, con una gran variedad de exteriores y un total de 20.000 metros cuadrados construidos en los estudios de Prado del Rey (M. A. Martín Sánchez & Vázquez, 1980, p. 20), según *Tele-Radio*, si bien otras fuentes hablan incluso de 33.000 metros cuadrados en “una reproducción exacta de las calles de Madrid” (Ortega, 1980, p. 78), hechas por el mismo equipo que se había ocupado de películas como *Doctor Zhivago* (Vázquez & Martín Sánchez, 1980, p. 20). El trabajo invertido en decorados fue tal que se acarició la idea de aprovecharlos para otros rodajes, ya fuera una producción sobre Larra propuesta por el actor Pepe Martín (*La Vanguardia*, 1980, p. 61) o incluso una gran serie sobre las obras de Galdós²⁰, proyectos que finalmente cayeron en el olvido.

La serie fue anunciada desde el primer momento como una gran apuesta de RTVE, tanto en la prensa especializada como en la generalista, con numerosas piezas que abarcaban desde el rodaje hasta las opiniones de los críticos profesionales. Entre los primeros destaca un extenso reportaje de *Tele-Radio* que calificaba a la serie de “gran esfuerzo” televisivo y la describe como “uno de los proyectos más ambiciosos de TVE” que había implicado “un despliegue económico y humano sin precedentes” (M. A. Martín Sánchez & Vázquez, 1980, pp. 18-21); así como otro en el que se subrayaba la fidelidad al texto original (Vázquez & Martín Sánchez, 1980, pp. 18-20).

Por otro lado, la misma *Tele-Radio* publicó una recopilación de valoraciones de críticos profesionales, que, en general, se mostraron bastante satisfechos con *Fortunata y Jacinta* (*Tele-Radio*, 1980b, pp. 21-22). En sus respectivos medios, críticos como Pérez Ornia, de *El País*, la definían como “la más importante producción de TVE en su historia” (Pérez Ornia, 1980a) y otros como Ortega,

¹⁹ Este testimonio lo recoge José María Otero, encargado de la Dirección de Servicios de Producción en TVE, en uno de sus libros sobre programación televisiva (Otero, 2015, pp. 94-95).

²⁰ S. Agustín, entrevista personal, 20 de octubre de 2021.

del suplemento de *ABC*, celebraban que “por fin” hubiera una “obra maestra” en la televisión pública (Ortega, 1980, p. 78). A estas informaciones se sumaron otras de carácter más tangencial, como las previsiones de ventas de la novela, bastante optimistas (*ABC*, 1980, p. 35; Pradas, 1980, p. 8), y diversas noticias sobre los nuevos proyectos de quienes habían conformado el reparto²¹.

La audiencia, por su parte, también se mostró muy complacida con la serie, que se mantuvo siempre en muy buenos puestos hasta llegar a encabezar el índice de aceptación semanal con un inaudito 8,7 (Visor, 1980, p. 5), frente a una media que solía rondar el 7,1. Ante el temor inicial a que el público no supiera apreciar una producción de estas características, el éxito de *Fortunata y Jacinta* demostraba que los esfuerzos de producción no eran en balde (Baget Herms, 1980, p. 64).

Su buena acogida, sin embargo, no fue óbice para las críticas que reflejaron algunas cartas al director, la mayoría de ellas publicadas en *ABC*, aunque también en *La Vanguardia* (Anónimo, 1980, p. 7; Berini Giménez, 1980, p. 5; Luna, 1980, p. 78; Sancho Ruiz, 1980, p. 87). Todas ellas se concentran en el mismo capítulo de la serie, el tercero, en el que tanto el personaje de Paco Rabal, José Izquierdo, como el pequeño Pitúsín profieren supuestas blasfemias. Esta polémica se comentará en profundidad en el epígrafe correspondiente a la religión, aunque aquí se puede adelantar ya que incluso el crítico Enrique del Corral, del diario *ABC*, salió en defensa de la serie (Del Corral, 1980, p. 38).

En definitiva, *Fortunata y Jacinta*, la segunda de las adaptaciones literarias incluidas en la muestra, fue reconocida unánimemente como una gran apuesta televisiva, que llevaba a la pequeña pantalla una de las novelas más famosas de Benito Pérez Galdós. Desde el punto de vista de género, además, ofrece una representación de la dualidad femenina, y del doble rasero moral masculino, que resulta muy interesante en un análisis de estas características.

²¹ Estos ejemplos pueden verse tanto en la prensa especializada (Tele-Radio, 1980b, 1980e) como generalista (*ABC*, 1980a, p. 65; *Diario 16*, 1980, p. 31; Medina, 1980, p. 59).

1.2.4. *El español y los siete pecados capitales* (1980)



Figura 4. Fotograma de El español y los siete pecados capitales. Fuente: RTVE.es

En esta serie, de tipo melodramático, un profesor que ha pasado muchos años fuera de España, Marcelino Ceballos, imparte un ciclo de conferencias en el Ateneo que dirige un antiguo amigo suyo, José Margallo, con el que lleva años sin hablarse. En estas charlas, Ceballos va repasando los pecados capitales según los entienden los españoles, al tiempo que, a través de distintos saltos temporales, se relata su amistad, rivalidad y posterior enfrentamiento con Margallo cuando ambos eran estudiantes. La serie combinaba el carácter episódico al centrar cada capítulo en un pecado distinto, con el enfoque serial para desgranar las relaciones entre los distintos personajes.

Dirección: José María Forqué

Guion: Juan Miguel Lamet (novela: Fernando Díaz-Plaja)

Reparto: Jesús Puente, Juanjo Menéndez, Rafael Alonso, Esther Gala, Pedro Ignacio Paul, Verónica Forqué, Marisa Porcel, Miguel Rellán, Fabián Conde, Félix Dafauce, Carmen Lozano

N.º de episodios: 7 episodios²²

Duración por episodio: 40 minutos aproximadamente

Tipo de producción: Producción asociada (Eco Films)

Presupuesto: 45 millones de pesetas²³

Periodo de emisión: 24/10/1980 – 19/12/1980

Día y hora de emisión: Viernes, 21:35

El español y los siete pecados capitales se basa en la novela homónima de Fernando Díaz-Plaja, libro que ya tuvo su apogeo durante la dictadura de Franco, hasta convertirse en “uno de los mayores «best-sellers» españoles” a principios de los años 70 y traducirse a numerosas lenguas (Baget Herms, 1980b). De hecho, en la última de sus muchas reediciones antes del estreno de la serie incluía una faja con la inscripción “Puesta al día democrática”, según el autor, no porque los españoles demócratas cometieran “otros pecados”, sino porque en su primera versión no había podido explayarse en algunos temas: “es cierto que puede haber cambiado la apariencia de algunos pecados, pero en resumen siguen siendo iguales” (Vázquez, 1980, pp. 24-26).

Su director fue José María Forqué, que más adelante estrenó en televisión varias series biográficas, por ejemplo, *Cajal* (1982) y *Miguel Servet* (1989) (Otero, 2015, p. 98). Anteriormente, destaca su labor como director de cine, con títulos como *Maribel y la extraña familia* o *Yo he visto la muerte*, ambas a comienzos de los años 60 (Canós Cerdá, 2015, pp. 231-234), y, como primeros pasos en televisión, el espacio *Hoy dirige*, escasamente recordado (Palacio Arranz, 2006a, p. 316). El propio Forqué reconoció que, poco antes de hacer *El español y los siete pecados capitales*, tenía a su productora Orfeo en quiebra, por lo que este encargo, realizado con la productora del guionista, Juan Miguel Lamet, fue muy conveniente para él (Cebollada, 1993, p. 138).

Sobre la adaptación a la pequeña pantalla, cabe señalar, en primer lugar, que sí hubo algunas modificaciones, especialmente en el capítulo sobre la lujuria,

²² Los títulos de estos episodios serían, en orden de emisión, “La soberbia (primera parte)”, “La soberbia (segunda parte)”, “De la avaricia a la gula”, “La envidia”, “La ira”, “La pereza” y “La lujuria”.

²³ Al cambio, y teniendo en cuenta las variaciones de la inflación, serían aproximadamente 1.600.000 euros.

de acuerdo con el guionista, Lamet, para quien no se podía presentar este pecado “desde la perspectiva de los años sesenta”, pero aún era demasiado pronto para decantarse por “la lujuria de los ochenta”, según unas declaraciones recogidas por *El País* (1980). En ese mismo artículo, se dejaba abierta la puerta a retomar los contenidos de la serie “desde el punto de vista de la mujer, de la española, es decir, desde una perspectiva feminista”, aunque este proyecto finalmente tampoco se llevó a cabo. A pesar de todo, Díaz-Plaja afirmó que confiaba plenamente en el director, José María Forqué, así como en los intérpretes (Vázquez, 1980, pp. 24-26), y llegó a comentar que los guiones eran “demasiado respetuosos” con sus textos (Baget Herms, 1980b).

En lo que se refiere al rodaje, según un reportaje publicado en *Tele-Radio*, este fue bastante breve, de tres meses y medio, con un reparto de una treintena de actores, entre los que se contaban Jesús Puente y Juanjo Menéndez, y un presupuesto de 45 millones de pesetas (Vázquez, 1980, pp. 24-26). Forqué, por su parte, aseguraba en esta misma pieza informativa que esa cifra era razonable y destacaba la “complejidad de la estructura de la serie”, cuya trama narrativa se basaba en saltos tanto temporales como espaciales.

La aceptación que obtuvo *El español y los siete pecados capitales* fue bastante irregular. Antes de su estreno, *ABC* hablaba de “cierta expectación” que rodeaba este proyecto (1980c, p. 21), mientras que *Diario 16* la planteaba como un intento de evitar la “colonización extranjera” que, según este medio, sufría TVE (Diez, 1980, p. 28). La prensa especializada fue más allá, con comentarios sobre la impaciencia con la que se esperaba la serie y un extenso reportaje de tres páginas, amén de llevar una imagen de la misma en primera plana (Vázquez, 1980, pp. 24-26 y portada de ese mismo número).

Sin embargo, durante su emisión la prensa conservadora como *ABC* lamentó que no hubiera estado a la altura de “las ilusiones depositadas” en ella (1980d, p. 20) y la definió como un proyecto televisivo poco atrayente. Por su parte, Baget Herms, de *La Vanguardia*, se mostró optimista frente a su estreno (1980b); y Pérez Ornia, crítico de *El País*, destacó el montaje, “inédito hasta ahora para Televisión Española” y “unas intenciones sociales que nos pueden venir muy bien a todos” (1980b). Posteriormente, este mismo especialista alabó las escenas grabadas en Belchite, aunque tampoco profundizó en ellas

(1980c). Por otro lado, voces feministas como Mariángeles Larumbe ya habían dicho de la obra original que, pese a su tono crítico, transmitía perfectamente el tópico de la “España machista” (Larumbe, 2002, p. 149).

En cuanto a la aceptación por parte del público, la serie se mantuvo en torno al 6,3 durante la mayor parte de su emisión, siempre unas décimas por debajo del índice medio semanal²⁴. De hecho, hasta en dos ocasiones los episodios de la serie fueron sustituidos por sendos capítulos del programa *Sin Fronteras* (ABC, 1980e, p. 29; 1980f, p. 29), lo que, probablemente, tampoco influyera de forma positiva en la recepción de la serie al hacer que esta apareciese más entrecortada.

Sin embargo, al margen de una aceptación más bien irregular, *El español y los siete pecados capitales* se configura, por su propio planteamiento, como una serie muy adecuada para estudiar cómo el hombre español se ve a sí mismo y, en parte, también cómo ve a la mujer española. Además, como ocurría con *La señora García se confiesa*, su escritura durante el Franquismo (del guion o de la novela, respectivamente) y su emisión en democracia provoca una disonancia de especial interés.

1.3. El final de UCD: Castedo, Robles Piquer y Nasarre (1981-1982)

El primer director general en el ejercicio del nuevo Estatuto fue Fernando Castedo, en sustitución de Arias-Salgado y, como recuerda Berdón Prieto, tras una elección consensuada entre UCD y el PSOE (2023, p. 39), de modo que su mandato es definido por algunos autores como la etapa “más democrática de RTVE” (Díaz, 1994, pp. 18-19). Berdón Prieto, sin embargo, apunta que dentro de UCD, y en concreto en el sector más afín a Calvo-Sotelo, existía una creciente desconfianza hacia Castedo por el impacto que los socialistas lograron tener en la televisión durante su mandato (2023, pp. 39-40). Por otro lado, Bustamante destaca que, pese a su brevedad, en este periodo se consiguieron logros como la independencia de los informativos, la eliminación de los departamentos de visionado previo y la censura de los programas, así

²⁴ Paneles de aceptación consultados en *Tele-Radio*, en concreto entre los números 1197 (del 1 al 7 de diciembre de 1980) y 1205 (del 26 de enero al 1 de febrero de 1981).

como la aprobación de unos principios básicos de programación homologables con Europa (Bustamante, 2006, pp. 80-81).

El propio Castedo, en la misma línea que había defendido ya Rafael Ansón, afirmó que la televisión pública debe ponerse “decididamente al servicio de la construcción democrática del país” (2002, pp. 34-35). En el caso concreto de España, todavía siguiendo las palabras de este director general, esto suponía defender dos pilares básicos del sistema político: la monarquía constitucional y los derechos y libertades públicas. Berdón Prieto también señala que el mandato de Castedo dejó ver la influencia del PSOE en la incorporación a altos cargos del organigrama a personalidades afines a este partido y a la izquierda, como Eduardo Sotillos, José Luis Balbín o Iñaki Gabilondo (2023, p. 40).

La etapa de Castedo se caracterizó, según Munsó Cabús, por un cambio de imagen de los informativos, así como por otras modificaciones en la parrilla, de la que desaparecieron espacios como *Gaceta cultural* o *Tribuna de la Historia* y en la que surgieron otros como *Informativo juvenil* o *En este país* (2001, pp. 172-173). En lo que se refiere a las series, aunque estas venían determinadas por las contrataciones en vigor, mientras estuvo Castedo en el poder tuvo lugar la emisión completa de *Cervantes* y el estreno de *Verano azul*, que continuaría en antena hasta febrero de 1982, durante buena parte del mandato de Robles Piquer.

Por otro lado, la entrada de Castedo en RTVE supuso que, tras casi año y medio sin un director oficial, TVE volviera a tener a alguien al frente. Se trató de Miguel Ángel Toledano (ABC, 1981, p. 6), que se mantuvo en el cargo durante todo el mandato de Castedo y dimitió a finales de octubre de 1981 por “incompatibilidad profesional” con Luis Ezcurra, nombrado entonces director de relaciones internacionales de este organismo por Robles Piquer (ABC, 1981b, p. 12).

Mientras que la entrada de Castedo en RTVE ocasionó bastante optimismo y esperanzas en el cambio, como demuestran artículos publicados tanto en ABC (Cándido, 1981, p. 2; Crespo, 1981, p. 56; Llover, 1981, p. 11) y en *La Vanguardia* (Baget Herms, 1981, p. 53) como en *Diario 16* (Diez, 1981, p. 5; Siguera, 1981, p. 39) y en *El País* (véase el editorial del 11 de enero de 1981); durante su mandato se produjeron algunas polémicas recogidas por distintos

medios de comunicación. Ya desde la dimisión de Suárez, algunos políticos de la oposición señalaban que el apoyo de UCD al director general empezaba a flaquear, hasta el punto de hablar de una “operación de acoso y derribo” contra RTVE²⁵. Poco después, en mayo, Castedo tuvo que afrontar una serie de problemas con un programa sobre la OTAN, en el que fue necesario suprimir una de las intervenciones (Cernuda, 1981, p. 11), así como la destitución de su director de servicios informativos (*La Vanguardia*, 1981, p. 12) en un ambiente de presiones gubernamentales (*La Vanguardia*, 1981b, p. 20).

Conforme iba avanzando el año, la controversia no cesaba: a través de la sección de cartas al director de *La Vanguardia*, el periodista Augusto Assía se quejaba constantemente de la labor de Castedo al frente de RTVE (Assía, 1981a, p. 13; 1981b, p. 13) y una carta al director de *Diario 16*, remitida en esta ocasión por un lector, criticaba la cobertura de las elecciones gallegas (Jiménez Blanco, 1981, p. 4). Por el contrario, también había lectores que defendían a Castedo y lamentaban el “paternalismo” de los gobernantes españoles, en esta ocasión a raíz de la película *Padre Padrone* (De Semir, 1981, p. 5). Otra noticia publicada en *Diario 16* repasaba las quejas de UCD a Castedo por cuestiones de programación, que iban desde una serie en la que se podía ver una relación incestuosa, hasta un programa sobre el voto femenino con la intervención de Carmen Sarmiento y Karmentxu Marín, pasando por declaraciones sobre el asesinato del presidente egipcio Anwar el-Sadat (*Diario 16*, 1981b, p. 40). *Diario 16* también recogió algunos cambios en la programación motivados por distintas polémicas, como los sufridos por *En este país* (en concreto, uno sobre el PSOE y otro sobre Lemóniz) o por *La víspera de nuestro tiempo* (en este caso, se trataba de un reportaje sobre las relaciones Iglesia-Estado durante el Franquismo) (Diez, 1981b, p. 47).

En lo que se refiere a la ficción, durante el breve mandato de Castedo seguía presente el deseo de cohesionar a la sociedad española ya señalado por Palacio (2009, pp. 321-324), lo que supone cierta continuidad con el periodo anterior. Además de las grandes adaptaciones literarias, este autor añade que es el momento de ficciones originales que subrayaban el valor de la libertad, como *Cervantes* (1981), incluida en la muestra. Hacia el final de su mandato,

²⁵ Declaraciones de Antonio Kindelán, del PCE (*Diario 16*, 1981, p. 7).

en octubre de ese mismo año, llegaba a la pequeña pantalla también *Verano azul*, definida por este investigador como la “verdadera quintaesencia audiovisual” de la Transición española.

La dimisión de Fernando Castedo, por otra parte, fue uno de los momentos en los que la prensa más se preocupó por RTVE. Ya en agosto algunos medios anticipaban el cese del director general como consecuencia de que este hubiera perdido la confianza del Gobierno (*La Vanguardia*, 1981c, p. 7), aunque finalmente se demorase unos meses más. De hecho, días antes de su salida, Castedo aseguraba en una entrevista a *La Vanguardia* que no iba a dimitir (1981d, p. 8), y cuando lo hizo fue a petición del presidente, Leopoldo Calvo-Sotelo, y tras una reunión de varias horas que se prolongó hasta la madrugada (*El País*, 1981d). Esta “operación Salomé”, como la denominó *El País*, se precipitó sobre todo tras los malos resultados de UCD en las elecciones gallegas y la intención de Castedo de ofrecer una rueda de prensa el 23 de octubre, según señala Pelaz López (2019).

La decisión provocó un gran revuelo en la prensa, que durante días publicó un gran número de informaciones al respecto. Por ejemplo, solo el 24 de octubre *La Vanguardia* destinó casi dos páginas completas para esta noticia, además de un pequeño espacio en la portada, con titulares como “Calvo Sotelo obligó a Castedo a dimitir” (1981e, p. 1, p. 7 y p. 9); y *ABC* le reservó hasta tres páginas y la mitad de su portada, en la que advertía de un “grave enfrentamiento” entre el Gobierno de UCD y la oposición socialista (1981b, p. 1, p. 5 y pp. 8-9). Por su parte, Calvo-Sotelo sostenía que su objetivo era lograr “un mínimo de neutralidad” en televisión, ya que Castedo, según UCD, se había inclinado demasiado a favor de los intereses del PSOE (*ABC*, 1981b, p. 3).

Diario 16, por otro lado, no solo llevó a la portada los calificativos que Guerra había dedicado a Calvo-Sotelo a raíz de esta dimisión (1981c, p. 1), sino que dedicó su editorial y otras cuatro páginas completas a tratar el tema (1981c, p. 2 y pp. 4-7), amén de las informaciones y artículos de opinión que se fueron sucediendo en los días siguientes, tanto en este periódico (1981e, p. 39; Díez, 1981c, p. 47; Gabilondo, 1981, p. 2; Otaño, 1981, p. 3; Ramírez, 1981, p. 3; Sinova, 1981, p. 3) como en las demás publicaciones (*ABC*, 1981d, p. 9; Baget

Herms, 1981b, p. 58; Campmany, 1981, p. 3; *El País*, 1981d, 1981c, 1981e; Jiménez de Parga, 1981, p. 13; Pi, 1981, p. 13; Urbano, 1981, p. 5).

Tras esta controvertida dimisión (o “dimisión-cese”, como la definió *ABC*), la Dirección General de RTVE recayó sobre Carlos Robles Piquer, una decisión que él mismo atribuye a su papel en el 23-F y a su defensa de la OTAN (2011, p. 479). Este tampoco conservó el cargo durante mucho tiempo, ya que fue sustituido en julio de 1982 por Eugenio Nasarre. Sin embargo, durante el año que estuvo en el poder, no faltaron las polémicas.

Aunque el propio Robles Piquer inició su mandato, el 24 de octubre de 1981, afirmando que no bajaría “el techo de libertad en RTVE” y que su intención era imponer “la autoridad, no la censura” (Guardia, 1981, p. 13), fueron varios los episodios que provocaron un clima de inestabilidad en el Ente público: desde una serie de dimisiones en solidaridad con el antiguo director general (*La Vanguardia*, 1981f, p. 8), hasta diversos programas que ocasionaron controversia, como un debate sobre la OTAN que Robles Piquer se negó a emitir en directo (García Rivas, 1981, p. 45), algo que tampoco habían hecho sus predecesores; así como una demanda de Lluís Llach por la suspensión de un programa en el que él aparecía (*Diario 16*, 1982, p. 39) y el reportaje “Golpe a la turca” de González Green (Domingo, 1982, p. 13). Autores como Enrique Bustamante afirman que su mandato implicó un retroceso a los escándalos de manipulación y censura de los tiempos anteriores al Estatuto, así como la generación de un “clima de enfrentamientos internos inédito en RTVE” (2006, pp. 82-83). A esto se suma también su condición de cuñado de Fraga, que Justino Sinova subrayaba insistentemente en un artículo publicado en *Diario 16* (1981, p. 3).

De hecho, en la sección de opinión de *ABC*, Lorenzo López Sancho llegó a hablar de censura respecto a estadísticas sobre las violaciones (1981, p. 5). Por su parte, el director de TVE, Manuel Calvo Hernando, defendió a Robles Piquer y aseguró que la imagen de “censor” que se daba de él no era justa (J. Luna, 1981, p. 22).

Su gestión, por otro lado, provocó valoraciones opuestas: mientras que Unión de Centro Democrático y Coalición Democrática, en la que se incluía Alianza Popular, lamentaban el escaso tiempo del que había dispuesto y la presión a la

que había estado sometido; el PSOE lo criticó por haber dañado las relaciones internas en RTVE y el Partido Comunista opinaba que su nombramiento nunca debería haberse producido (ABC, 1982, p. 22).

Entre los principales logros de Robles Piquer en el Ente público, de acuerdo con él mismo, destacaron, por un lado, la ordenación de sus tres sociedades, ya que hasta ese momento, según Robles Piquer, RTVE carecía de organigrama y de plantilla (2011, pp. 481-482); y, por otro, la inauguración del centro emisor de Castilla y León, así como buena parte de los preparativos del Mundial 82 y la revisión de la programación televisiva y radiofónica (Robles Piquer, 2011, p. 488).

El ya citado Manuel Calvo Hernando, director de TVE (ABC, 1981f, p. 63), conservó el puesto hasta la salida de Robles Piquer, y también se ofreció a mantenerse en el cargo en funciones hasta que Eugenio Nasarre encontrase un sucesor (ABC, 1982b, p. 24). Calvo fue sustituido pocas semanas después por Miguel Ángel Gozalo, que ya había trabajado para TVE en la época de Rafael Ansón, más concretamente como director del telediario nocturno de la segunda cadena (ABC, 1982c, p. 65).

En lo que se refiere a la programación televisiva durante el mandato de Robles Piquer, destacan, según Munsó Cabús, las críticas a los informativos de Castro Beraza, especialmente al programa *Secuencias del mundo* (2001, p. 184). En lo que respecta, más en concreto, a la ficción televisiva, esta se englobaría en la última etapa de la transición audiovisual, en la que “España era una fiesta” marcada por la movida, el cambio social y la presencia del imaginario erótico (Palacio Arranz, 2009, pp. 321-324). Aunque este suele vincularse más con la etapa de Calviño y el espacio *Cine de Medianoche*, se incluyen aquí también series como *Los gozos y las sombras* (1982), estrenada durante el mandato de Robles Piquer.

El cese de este director general, que varios periodistas atribuyeron a la polémica por el reportaje “Golpe a la turca” (Baget Herms, 1982, p. 57; Pi, 1982, p. 9), se debió, según “fuentes de toda solvencia” citadas por *Diario 16*, al “creciente deterioro que su gestión al frente del Ente público estaba ocasionando al Gobierno” (1982b, p. 4). Robles Piquer, por su parte, asegura

que Landelino Lavilla, presidente de UCD en ese momento, pidió su destitución esgrimiendo como único argumento su condición de cuñado del exministro franquista Manuel Fraga (2011, pp. 490-491); aunque la prensa dio versiones opuestas: según *ABC* Calvo-Sotelo tomó esta decisión “sin contar con miembros del Gobierno u otros dirigentes de UCD” (1982a, p. 21), mientras que *La Vanguardia* atribuye el cese directamente a Lavilla (1982, p. 2), en la misma línea que *Diario 16* (1982b, p. 1).

Tras la salida de Robles Piquer, el 24 de julio de 1982, la dirección general de RTVE recayó en Eugenio Nasarre, de filiación democristiana y trayectoria de oposición al Franquismo, según demostraría su condición de miembro fundador de *Cuadernos para el Diálogo* (Bustamante, 2006, p. 83). La prensa, por otra parte, destacaba su proximidad a Landelino Lavilla e Íñigo Cavero, ambos de UCD (*La Vanguardia*, 1982, p. 2). Por otro lado, a pesar de que Robles Piquer valorase positivamente la gestión de su sucesor, de quien dijo que “mantuvo, en sus nombramientos, la buena línea” (2011, pp. 481-482); Bustamante señala que su tono fue muy distinto al del anterior mandato, además de mostrar un discurso más independiente, aunque no dejó una gran huella en RTVE más allá de la cobertura de la visita papal a España y de las elecciones generales de 1982 (2006, p. 83). Munsó Cabús, por su parte, valora cómo Nasarre logró para RTVE unos “niveles de apaciguamiento y sosiego” poco habituales para el Ente (2001, pp. 186-187).

Sin embargo, durante este periodo de cambios en RTVE, que vio pasar por la dirección general tres nombres distintos en menos de dos años, los responsables de las series a analizar estarían dando ya por superados los conflictos con los franquistas de los primeros años de la Transición, para insistir en los “valores de libertad individual y de tolerancia como vía elegida para el asentamiento de la democracia”, de acuerdo con Palacio Arranz (2012, p. 328). Es en este momento cuando tiene lugar la emisión de dos series con temáticas muy diferentes dentro de la muestra: *Cervantes*, de abril a junio de 1981, y *Verano azul*, entre octubre de 1981 y febrero de 1982.

1.3.1. Cervantes (1981)



Figura 5. Fotograma de Cervantes. Fuente: RTVE.es

Esta serie, de tipo biográfico, cuenta, con varias licencias históricas, la vida de Miguel de Cervantes a través de un joven licenciado que decide redactar un memorial para que el rey conceda al escritor, ya moribundo, algunos honores. A través del relato del propio Cervantes y de otros personajes que lo conocieron durante su juventud y edad adulta, la trama sigue los pasos del autor del Quijote a lo largo de los momentos más relevantes de su vida, desde que era un joven dispuesto a batirse en duelo por su honor hasta sus últimos días marcados por la mala salud y la soledad. Aunque cada capítulo se centra en una etapa distinta de su vida, la trama es fundamentalmente de tipo serial, con una estructura narrativa circular.

Dirección: Alfonso Ungría

Guion: Eugenio Martí, Manolo Matji, Isaac Montero, Daniel Sueiro (supervisión: Camilo José Cela)

Reparto: Julián Mateos, Carmen Maura, Manuel Alexandre, Francisco Algora, Enric Arredondo, Miguel Ayones, Laura Cepeda, Mario Gas, Ricardo Lucía, Ana Marzoa, Isabel Mestres, Chema Muñoz, Marisa Paredes, Josep Maria Pou, Francisco Rabal, Julieta Serrano, Manuel Zarzo, Agustín González

N.º de episodios: 9 episodios

Duración por episodio: 50 minutos aproximadamente

Tipo de producción: Producción propia

Presupuesto: 100-170 millones de pesetas²⁶

Periodo de emisión: 20/04/1981 – 15/06/1981

Día y hora de emisión: Lunes, 23:05

Cervantes es la primera de las series biográficas incluidas en la muestra y una clara apuesta por rescatar un personaje que, si bien en este caso no se había olvidado durante el Franquismo, tampoco encajaba con la retórica imperialista de los primeros años de dictadura, de acuerdo con investigadores como Fra Molinero (2009, p. 426). De hecho, este autor recuerda que el escritor ya se había utilizado en los años 60 para hacer una sutil crítica social, a través de un documental titulado “La Mancha de Cervantes”, dentro del espacio *La víspera de nuestro tiempo*, en el que se venía a decir que “la España de los años 60 era todavía como la de Cervantes”²⁷.

La dirección de esta serie recayó sobre Alfonso Ungría, procedente de la Escuela de Cine y que ya había trabajado para televisión durante el final del Franquismo y los primeros meses de Transición, en concreto en el programa *Los libros* (Fernández, 2010, pp. 121-122). Sobre *Cervantes*, pese a las polémicas que, como se verá a continuación, despertó la serie, Ungría defendió su trabajo y aseguró en unas declaraciones publicadas en *El País* que no tuvieron “ningún problema de censura”; a pesar de las “imágenes irónicas sobre personajes eclesiásticos”, entre las que incluye una “micción en medio de las damas de la corte”, o “algunos rápidos planos de las prostitutas italianas a busto descubierto”, escenas que podrían significar “el progresivo alejamiento del puritanismo dominante y el abandono del chovinismo” (Pérez Ornia, 1981a).

La producción sobre el escritor alcalaíno supuso varios años de trabajo, si bien las distintas fuentes difieren en cuánto se tardó en hacerla exactamente:

²⁶ Al cambio, y teniendo en cuenta las variaciones de la inflación, serían más de 4 millones de euros (más concretamente, 4.260.000 euros).

²⁷ Este programa, dirigido por Jesús Fernández Santos, fue emitido el 29 de febrero de 1968, en la segunda cadena de TVE (Fra Molinero, 2009, p. 426).

mientras que en algunas noticias publicadas en *Diario 16* o *ABC* se habló de ocho meses de guion, ocho de rodaje y ocho de posproducción (*ABC*, 1981b, p. 12; *Diario 16*, 1981b, p. 38), la prensa especializada elevaba estas cifras hasta los tres años de rodaje y dos de guion (Manzano, 1981, pp. 8-10). Además, fue necesario localizar más de un centenar de escenarios, algunos de ellos en los “lugares más insospechados”, como un palacio napolitano que se encontraba en realidad en un pueblo manchego, y también se rodó en lugares como el castillo de Calahorra, el de Peñaranda de Duero y la Plaza de Sigüenza, así como los alrededores de Sevilla y la casa de Cervantes durante su juventud, en Alcalá de Henares (*Diario 16*, 1981b, p. 38). De hecho, autores como Fra Molinero ven en este recorrido por España un replanteamiento de la identidad nacional en la Transición, que se cuestionaba a través de dos espejos clásicos: el Renacimiento italiano y el Mudéjar, estilos arquitectónicos que sobrevivieron hasta el presente de la emisión (2009, pp. 250-251).

Otros escenarios, como el palacio del cardenal Aquaviva, las imprentas, la galera turca o un burdel de Nápoles, tuvieron que ser contruidos por el equipo de decorados; y también fue necesario realizar un gran esfuerzo en el departamento de maquillaje, ya que la acción se extendía durante casi cincuenta años y la mayoría de los personajes principales aparecían al menos dos veces a lo largo de ese periodo de tiempo (Pérez Ornia, 1981a).

A este despliegue se suma la labor de hasta cuatro guionistas, junto con Camilo José Cela como asesor literario, que consultaron, según sus propias declaraciones, abundante documentación sobre la vida de su protagonista y sus escritos (Manzano, 1981, pp. 8-10). En definitiva, *Cervantes* fue, según críticos televisivos como Corbalán, de *ABC*, una “anonadante superproducción” que alcanzaba los doscientos actores y un presupuesto de “la friolera de 140 millones de pesetas” (Corbalán, 1981, p. 13).

En lo que se refiere al impacto que tuvo, más que por su buena o mala acogida, la serie destaca por las polémicas que provocó, que se prolongaron durante semanas en varios medios de comunicación, tanto prensa como radio y, por supuesto, en la televisión. En concreto, un investigador cervantino, Ángel Ligerio Móstoles, protestó ya desde el primer episodio por considerarlo “falto de rigor, fraudulento y pornográfico”; así como por el mutismo de TVE por negarse

a responderle y por la actitud de RNE, que, según él, no publicó una entrevista que le hizo Luis del Olmo, pero sí otra a Julián Mateos, el actor protagonista (Manzano, 1981, pp. 8-10). Las quejas de este estudioso persistieron a lo largo de la serie, no solo en la prensa especializada (Ligero Móstones, 1981, pp. 12-14), sino también en medios generalistas (*El País*, 1981b; *La Vanguardia*, 1981a, p. 59).

Los críticos profesionales, por su parte, se dividieron frente a la serie. Estas iban desde aquellos que consideraban que se hacía una caricatura aviesa de Cervantes como un “judío pícaro y pendenciero” (Fernández de la Mora, 1981, p. 1), como el político Fernández de la Mora, ministro de Obras Públicas durante los últimos años del Franquismo, hasta los que defendían la serie y la actualidad de los problemas que esta representaba. Por ejemplo, Miguel Ángel Gozalo, en ese momento director de *Tele-Radio*, comentaba que quizás los españoles de principios de los años 80 no estaban muy alejados de “los problemas que angustiaban a aquel madrileño de nariz afilada y mirada tolerante que fue soldado y poeta, hidalgo y funcionario, aventurero y tullido” (1981, p. 3).

De hecho, *Tele-Radio* hizo referencia a un editorial publicado en el diario *Ya* con el título “Ofenden a Cervantes, nos ofenden a todos” (Ungría, 1981, p. 4), en el que se afirmaba que “al príncipe de los ingenios nos lo están crucificando” y se lamentaba la “falta total de buen gusto y de respeto” que tendría esta producción (Ya, 1981, p. 5). También en este periódico, el crítico televisivo Javier de Esquivel describía el último capítulo de la serie como “vergonzoso”, “intolerable” e “indignante”, y lo equiparaba a unas “tremendas puñaladas al más grande novelista español de todos los tiempos” (1981, p. 43).

Por su parte, según recoge *Tele-Radio*, el director de la serie, Alfonso Ungría, declaraba que quienes se habían escandalizado debían de ser “un poco pazguatos, ñoños e ignorantes” por asustarse de algo “«tan normal» como que un soldado español en Italia visitara una casa de prostitución” (1981, p. 4). Camilo José Cela, su supervisor literario, también afirmó estar satisfecho con ella y aseguró que todos los datos históricos habían sido comprobados (*La Vanguardia*, 1981a, p. 59). Asimismo, Daniel Sueiro, uno de los guionistas,

subrayó el “espíritu cervantino de ironía, tolerancia y libertad” que, a su juicio, se transparentaba en toda la producción (Manzano, 1981, pp. 8-10).

La controversia llevó a Pablo Corbalán, crítico de televisión en *ABC*, a proponer una mesa redonda sobre la serie (1981b); y el tema se trató también en *La clave* (*ABC*, 1981c, p. 22; 1981d), en un programa en el que participaron tanto el director de la serie como varios expertos en Cervantes, incluyendo al polémico Ligeró Móstoles²⁸. En este debate, Ungría argumentó que su objetivo era humanizar al autor del *Quijote*, ya que “en este país a los clásicos [...] se les ve siempre encima de un pedestal marmóreo”, y comparó la dedicatoria que hizo Cervantes al inquisidor general con un brindis que él mismo tuvo que hacer ocho años antes con un censor cinematográfico, “lo cual no quiere decir que, en épocas de opresión, uno no tenga que brindar con los censores o dedicarles prólogos”²⁹.

Por último, otro artículo publicado todavía durante la emisión de la serie, y firmado por Evaristo Acevedo, hacía un esfuerzo por desmitificar tanto a este escritor (“más conocido por su seudónimo de “Julián Mateos” en los estudios de Prado del Rey”), como a otros grandes nombres del siglo de oro español, entre los que citaba a Quevedo, Góngora y Lope de Vega (1981, p. 17).

En cuanto a la acogida por la audiencia, la serie partió de una situación bastante favorable, con casi la primera mitad de episodios por encima del índice medio semanal de aceptación, pero desde su capítulo quinto la puntuación fue descendiendo, hasta terminar con una media de 6,7³⁰. Esto se sumaba a las críticas expresadas en diversas cartas al director, publicadas en medios tan distintos como *Tele-Radio* y *ABC*, que lamentaban la imagen que se daba de Cervantes y el “libertinaje” general que se podía ver en estos episodios (Anónimo, 1981, p. 3; Díaz Ruano, 1981, p. 4; Serrano, 1981, p. 4). También en el periódico *Ya* aparecieron varias cartas de protesta en las que se llegaba a sugerir que se prohibiera su emisión fuera de España (De Diego

²⁸ Este programa de *La clave*, titulado “Cervantes” (aunque posteriormente se ha codificado como “Don Quijote”), se emitió el 29 de mayo de 1981 y está disponible para su consulta en <https://www.rtve.es/play/videos/la-clave/don-quiote/6985381/>

²⁹ Declaraciones de Alfonso Ungría en *La clave*, programa “Cervantes”, 18:40 y 01:19:09, respectivamente.

³⁰ Paneles de aceptación consultados en *Tele-Radio*, en concreto entre los números 1223 (del 1 al 7 de junio de 1981) y 1231 (del 27 de julio al 2 de agosto de 1981).

Manrique, 1981, p 6; Peña, 1981, p. 6). Pese a todo, según Pérez Ornia esta fue la única serie nacional que se mantuvo “con dignidad”, incluso ante los ataques de lo que este denominaba “sectores intransigentes, que discrepan de las preferencias de la mayoría de la audiencia” (1981b).

Teniendo en cuenta las polémicas que la serie provocó, así como su interpretación de la vida de uno de los escritores más famosos en España, a través de *Cervantes* se puede analizar la imagen que se tenía de la masculinidad y, en menor medida, también de la feminidad. Esta representación, además, da paso a una doble vertiente temporal debido a su ambientación en el Siglo de Oro: aunque la trama tenga lugar en el siglo XVI, su repercusión en 1981, sobre todo en una parte de la prensa generalista, demuestra que determinadas cuestiones seguían siendo controvertidas para un importante sector del público.

1.3.2. *Verano azul* (1981)



Figura 6. Fotograma de Verano azul. Fuente: RTVE.es

Esta serie, de tipo melodramático, sigue las aventuras de una pandilla de niños y adolescentes en el malagueño pueblo de Nerja durante unas vacaciones de

verano. A ellos se suman dos adultos, la pintora Julia y el viejo pescador Chanquete, ambos de talante comprensivo y algo excéntrico. La pandilla afronta desafíos propios de su edad y del choque generacional, como los nuevos valores ecologistas, el primer amor, el alcoholismo, el divorcio y el concepto de la muerte. Aunque existe una trama serial, sobre todo en lo que se refiere al último tramo, la narrativa es de carácter fundamentalmente episódico, con tramas que empiezan y acaban en un mismo capítulo.

Dirección: Antonio Mercero

Guion: Antonio Mercero, Horacio Valcárcel, José Luis Redondo

Reparto: Antonio Ferrandis, María Garralón, Pilar Torres, Cristina Torres, Juanjo Artero, José Luis Fernández, Gerardo Garrido, Miguel Ángel Valero, Miguel Joven, Helga Liné, Concha Cuetos, Carlos Larrañaga

N.º de episodios: 19 episodios³¹

Duración por episodio: 50 minutos aproximadamente

Tipo de producción: Producción propia

Presupuesto: 175 millones de pesetas³²

Periodo de emisión: 11/10/1981 – 15/02/1982

Día y hora de emisión: Domingo, 16:05

Verano azul, que, como ya se ha comentado, representaría la auténtica “quintaesencia audiovisual” de la Transición española (Palacio Arranz, 2009, pp. 321-324), se grabó más de dos años antes de su emisión y, para cuando llegó a la pequeña pantalla, ya contaba con algún premio internacional de los varios que recibiría en total (A. Martín, 1981, pp. 18-21).

En este caso, la dirección recayó en Antonio Mercero, que también fue quien propuso el argumento a Miguel Martín, en ese momento director de TVE,

³¹ Los títulos de estos episodios serían, según el orden de su primera emisión, “El encuentro”, “No matéis mi planeta, por favor”, “A lo mejor”, “Beatriz, *mon amour*”, “La sonrisa del arco iris”, “El visitante”, “Pancho Panza”, “La bofetada”, “Eva”, “La navaja”, “Las botellas”, “La última función”, “La Cueva del Gato Verde”, “El ídolo”, “El guateque de papá”, “No nos moverán”, “La burbuja”, “Algo se muere en el alma”, “El final del verano”. En las reposiciones, sin embargo, tan solo se respetaba la posición de los primeros y últimos capítulos, mientras que el resto aparecían en un orden distinto.

³² Al cambio, su presupuesto superaba ampliamente los 5 millones de euros (unos 5.325.000 euros, más en concreto).

cuando este le planteó la posibilidad de hacer una serie para televisión, como el mismo Mercero recordaba en una entrevista de 1982³³. En esta reunión entre Martín y Mercero, que, según Juanjo Sánchez Vila, auxiliar de producción de *Verano azul*, habría tenido lugar a finales de 1978, “cerca del referéndum de la Constitución”, el director de TVE buscaba una serie que “reflejara la realidad social más actual”, ante lo que Mercero propuso el argumento de la pandilla durante unas vacaciones de verano porque daba pie a tratar temas muy diversos con un toque de humor y ternura³⁴.

Ya en un reportaje publicado justo tras su estreno, el director donostiarra vaticinaba que “si la serie tiene éxito, será por su capacidad de conectar con los problemas actuales de los españoles, a través de historias situadas en España y en la actualidad” (A. Martín, 1981, pp. 18-21); idea en la que insistió al término de *Verano azul*: según él, con esta producción, habían dado a la sociedad lo que necesitaba en ese momento, “una serie española que conectara con sus problemas, que les hablara con su lenguaje [...] que viera sus paisajes, sus tipos humanos, sus formas de vestir, de ser...”³⁵.

De hecho, ya sea a pesar de su costumbrismo, o precisamente gracias a este, el proyecto se concibió desde el primer momento con la intención de demostrar que algo estaba cambiando, según explicaba, de nuevo, el propio Mercero:

Son hechos que están ahí y que cada uno puede interpretar como quiera y tomar la resolución que le parezca, en su propia carne. Yo cuento las cosas con amor y poesía, con cierto sentido crítico y sobre todo con humor, para que la gente tome conciencia de lo que está latente en la sociedad (A. Martín, 1981, pp. 18-21).

El rodaje duró un año y medio, y para el montaje fue necesario otro año completo (ABC, 1981j, pp. 34-35). El presupuesto fue de unos nueve millones de pesetas por capítulo, con un equipo formado por 50 personas y un amplio reparto (El País, 1981c). La serie se grabó mayoritariamente en la localidad malagueña de Nerja, donde todo el equipo vivió durante ese tiempo como una “gran familia” que se reunía en torno al camión-cocina irónicamente conocido como “Auxilio Social”; si bien uno de los lugares más emblemáticos, la Dorada

³³ R. Colom, “*Verano azul*, todo un impacto”, reportaje emitido en *Informe semanal* el 13 de febrero de 1982.

³⁴ J. Sánchez Vila, entrevista personal, 19 de febrero de 2024.

³⁵ R. Colom, “*Verano azul*, todo un impacto”, reportaje emitido en *Informe semanal* el 13 de febrero de 1982.

de Chanquete, era un decorado construido en Prado del Rey (A. Martín, 1981, pp. 18-21).

Por otro lado, en lo que se refiere a su impacto en el público, el éxito de *Verano azul* fue en aumento conforme transcurría la emisión de la serie. Aunque desde el primer momento tanto la prensa especializada como la generalista describían la serie como “muy apropiada para la audiencia juvenil” (*Tele-Radio*, 1981, p. 20), e insistían en su valor como serie española frente a una parrilla llena de importaciones (*Diario 16*, 1981c, p. 24; *Tele-Radio*, 1981a, p.1 y p. 3), solo un breve comentario en *El País* profundizaba un poco más al afirmar que se trataba de una serie “humanista y progresista”, siguiendo las palabras del propio Mercero (1981c).

Hubo que esperar hasta casi la mitad de su emisión para que un crítico profesional sintetizase el espíritu de la serie, en este caso Pedro Rodríguez en la revista especializada *Tele-Radio*:

El «Verano» de Mercero podía ser los Bradford españoles [alusión a la serie norteamericana *Con ocho basta*]. Se nota el micro, y las puertas no cierran como las americanas, y a veces a un chaval de la pandilla le sale una parrafada con los adjetivos delante. Pero hay silencios hermosísimos. Y «síes» musitados. Y divorcio. Y niñas que una mañana se hacen mujer. Y eso que llamamos España: España de los 80, viviendo en Nerja. La España de Mercero, el verano de Mercero, el domingo de Mercero es lo que Felipe González llamaba el otro día «El entramado», o sea: la buena gente que pasa por la transición (1981, p. 11).

Junto a estos comentarios que profundizan más en la trama aparecen otros que, simplemente, elogian a la serie por sus “pretensiones instructivas”, como señalaba Corbalán en *ABC* (1981c, p. 21); o por lo “necesaria y desintoxicante” que resultaba en la televisión del momento de su estreno, según Baget Herms, de *La Vanguardia* (1981c). Más duras resultaron otras críticas que, pese a su “saldo positivo”, lamentaban que la serie se introdujera en el “resbaladizo campo del sermón moral” (*Diario 16*, 1982^a, p. 45) o directamente la describían como “la apoteosis (*sic*) ideológica del almíbar y el pringue más pretencioso producido por TVE”, en este caso siguiendo a Jiménez Losantos (1981, p. 46).

Este supuesto moralismo, por otro lado, no impidió que la serie calase muy hondo en la audiencia, como se deja ver en el luto nacional que provocó la muerte de Chanquete. Este hecho, que se filtró debido a una “indiscreción en

Prado del Rey”, motivó “numerosas llamadas de protesta” de los espectadores a TVE (*La Vanguardia*, 1982a, p. 41), llenó páginas completas de revistas e incluso hizo que el Ayuntamiento de Nerja luciera un lazo negro para conmemorar al personaje (Velasco, 1982, p. 11).

Amén de estas anécdotas, el éxito de la serie se deja ver en las numerosas noticias que seguían la pista a Mercero o a cualquiera de los actores y actrices de la serie³⁶, e incluso en la posibilidad de rodar una serie similar, protagonizada en esta ocasión por Concha Velasco, un proyecto que, como tantos otros, cayó en el olvido (Cenalmor, 1984a, p. 54).

En cuanto a la acogida por parte de la audiencia, el interés que la serie despertaba se percibe especialmente en las cartas al director, como una publicada en *Tele-Radio* en la que un espectador lamentaba que se simultaneasen en parrilla “programas de alta calidad”, y ponía como ejemplo que “el popular «Verano azul»” se emita casi a la vez que *Increíble Hulk* y *Flash Gordon* en la segunda cadena (Lee, 1982, p. 4). Esta sección, sobre todo en rotativos como *ABC*, también mostró las polémicas que despertaba la serie, relacionadas fundamentalmente con el tema del divorcio (Anónimo, 1981b, p. 3; Gómez, 1981, p. 4), pero también con la religión (Carrión Ortiz, 1981, p. 28), como se comentará en más profundidad en los capítulos correspondientes a estos temas. Entre estas controversias destaca, incluso, la jerga que empleaban los más jóvenes (A., 1982, pp. 22-23; González Morales, 1981, p. 4; Molero Alonso, 1981, p. 4), acusaciones que Mercero, por su parte, calificaría de “hipócritas” en una entrevista publicada, precisamente, en el periódico *ABC* (1981j, pp. 34-35). En este sentido, Ignacio Mercero Santos recordaba en un reportaje con motivo del 30 aniversario de la serie que su padre les pasaba los guiones a sus hermanos y a él, con el fin de que la forma de hablar de los adolescentes fuese lo más fiel a la realidad posible³⁷.

Al margen de cualquier controversia, esta producción fue muy bien recibida por el público, ya que, según los paneles de aceptación publicados en *Tele-Radio*, solo bajó de la media semanal en el primer episodio y alcanzó un 8,2 en el

³⁶ Estos ejemplos aparecen incluso en la prensa generalista (*ABC*, 1982a, p. 46; Baget Herms, 1982a; Fiestas & Ferrando, 1982, p. 39; *La Vanguardia*, 1982a).

³⁷ El testimonio del hijo de Antonio Mercero se puede consultar en un artículo publicado con motivo del 30 aniversario de la serie (Sánchez Vila, 2011).

último³⁸. La misma revista certificaba que “esta serie de Antonio Mercero y compañía está gustando a la gente de a pie de la audiencia nacional. Que ya era hora” y negaba que su tono “positivo” tuviera que ser considerado como “cursi”, acusación frecuente entre los detractores de *Verano azul* (*Tele-Radio*, 1982, p. 31).

También suele definirse como una de las producciones que más veces se ha emitido en televisión. Su primera reposición tuvo lugar menos de un año después de su estreno, el 29 de julio de 1982, y solo hasta 1995 volvió a emitirse en un total de siete ocasiones, todas ellas en la primera cadena de TVE (Angulo et al., 2001, pp. 215-216). Posteriormente, la serie ha seguido emitiéndose, hasta tal punto que las aventuras de la pandilla de Nerja han pasado por la pequeña pantalla en, al menos, quince ocasiones³⁹.

Dado su planteamiento como serie especialmente representativa de la España de los 80 y del choque generacional que se vivía en ese momento, así como su impacto, visible tanto en la acogida por parte de la audiencia como en su gran cantidad de reposiciones, *Verano azul*, que además se sitúa en el ecuador del periodo de análisis, es una referencia obligada en esta investigación. A esto se suma el tratamiento de la representación de género que se hizo desde la serie de Mercero y que se analizará con detenimiento más adelante.

1.4. Primer Gobierno del PSOE: Calviño (1983-1986)

En 1982, con la victoria del Partido Socialista en las urnas y el comienzo de la presidencia de Felipe González, finaliza para muchos autores la Transición a la democracia (Tusell Gómez, 1997; Vilarós, 1998). El proceso en TVE, no obstante, aún estaba en pleno desarrollo: de acuerdo con Palacio, esta etapa, caracterizada por la fuerte presencia del imaginario erótico y el acceso a la pequeña pantalla de fuerzas culturales trasgresoras, se prolonga hasta la entrada de Pilar Miró en la Dirección General del Ente público, momento en el

³⁸ Paneles consultados en *Tele-Radio*, en concreto entre los números 1247 (del 16 al 22 de noviembre de 1981) y 1265 (del 22 al 28 de marzo de 1982).

³⁹ A las siete reposiciones ya citadas, *Vanity Fair* sumaba otras cinco: tres de ellas en la primera década del siglo XXI; y otras dos en 2012, aunque la propia revista reconocía que esta cifra podría quedarse corta (Rando, 2019). La serie volvió a la pequeña pantalla en agosto de 2019, esta vez con comentarios del productor Juan Lebrón (Lebrón, 2019). Ya en agosto de 2021, Público hablaba de una decimocuarta reposición (Tremending, 2021).

que también comienza la segunda legislatura socialista (Palacio Arranz, 2009, pp. 321-324). A lo largo de esta investigación se comprobará si estos rasgos, imaginario erótico y presencia de fuerzas culturales trasgresoras, también alcanzan las series de televisión o se limitan, por el contrario, al espacio denominado como *Cine de Medianoche* y a los programas más experimentales de la Segunda Cadena.

Tras más de siete años de inestabilidad entre los altos cargos de RTVE y continuos cambios en el organigrama, José María Calviño es nombrado director general de la Casa con mayoría de votos afirmativos en el Consejo de Administración y la única oposición de aquellos afines a UCD, según recoge Berdón Prieto, en una designación que se produjo en el primer Consejo de ministros presidido por Felipe González (2023, pp. 43-44).

El nuevo director general planteó como objetivos para RTVE ante la prensa la profesionalidad, la eficacia y la austeridad, así como la desvinculación con el Gobierno (*Diario 16*, 1982e, p. 46). Así, entre sus primeras decisiones destaca el establecimiento de disposiciones con las que emprender la racionalización de la estructura del Ente (García Rivas, 1982, p. 46). Sin embargo, aunque sí que dio paso a una política de nombramientos basada en la reducción del número de jefaturas, esta se caracterizó por la adscripción ideológica de los altos directivos, de acuerdo con Berdón Prieto (2023, p. 44). De hecho, uno de estos cargos fue el socialista Antonio López, nombrado director de TVE (Pérez Ornia, 1982).

Por otro lado, aunque Calviño comienza su andadura como director general con el apoyo de una amplia mayoría del Consejo de RTVE, como recuerda Bustamante (2006, pp. 104-106), este mismo autor también señala que enseguida se empezaron a acumular críticas por parte de la prensa y de la oposición, sobre todo por una supuesta manipulación informativa a favor del Gobierno. Entre las principales polémicas de este mandato se pueden citar la suspensión de un programa de *La clave* en enero de 1983 sobre los ayuntamientos democráticos por el veto a un disidente socialista; la emisión, en septiembre de ese mismo año, de un reportaje en el que cuatro presuntos homicidas aparecían a cara descubierta; la no retransmisión del debate parlamentario sobre la expropiación de Rumasa, en marzo de 1983; y un

reportaje sobre el pasado franquista del líder de Alianza Popular, Manuel Fraga Iribarne (Bustamante, 2006, pp. 104-106).

Las quejas sobre Calviño, además, fueron muy numerosas, como reflejaba la prensa y, sobre todo, el diario *ABC*. Por ejemplo, ya en diciembre de 1982 Jaime Campmany utilizaba este medio para protestar por la excesiva presencia gubernamental en RTVE (1982a, p. 15), así como por la soberbia del nuevo director general (1982b, pp. 15-16). Poco después, en enero de 1983, el Partido Demócrata Popular (PDP) pedía el cese de Calviño, al que reprochaba tanto falta de objetividad e imparcialidad como un cierto “sectarismo” (*ABC*, 1983, p. 29).

La inestabilidad de este mandato también estuvo ligada, en algunos momentos, a la dirección de TVE. En septiembre de 1983, Antonio López, director de TVE desde diciembre de 1982 (*ABC*, 1982f, p. 101), dimitió inesperadamente menos de un año después del nombramiento de Calviño y en medio de continuas críticas negativas a la programación televisiva, algunas incluso del propio presidente del Gobierno (*La Vanguardia*, 1983, p. 9). Tras la dimisión de López, el nuevo director de TVE fue Ramón Criado (Pérez Ornia, 1983), que se mantuvo en el cargo hasta el final del mandato de Calviño, cuando fue sustituido por Jesús Martín (Pérez Ornia, 1986b).

La salida de Antonio López de la dirección de TVE provocó una oleada de dimisiones en el área técnica de RTVE, una crisis que, de acuerdo con Baget Herms, podría poner en peligro el futuro del medio (1983, p. 74). Además, poco antes había sido cesado el responsable de los servicios informativos, José Luis Balbín, por su duplicidad al dirigir también el programa de debate *La clave* (*La Vanguardia*, 1983a, p. 3).

Aproximadamente un año después, a finales de 1984, dos consejeros socialistas presentaron una moción al Consejo de Administración sobre hipotéticas corruptelas en el área de Transmisiones de TVE, según recoge Berdón Prieto. Esto acabó provocando una confrontación interna en la que se llegó a pedir la dimisión de estos consejeros en febrero de 1985, aunque finalmente esta no se produjo (2023, p. 84). A lo largo de este año, sin embargo, sí se produjeron cambios en los informativos de TVE, así como el cese del emblemático programa *La clave*, a finales de diciembre.

Ya durante 1986, el último año de Calviño al frente de RTVE, fueron varias las polémicas sobre la imparcialidad del Ente, como recuerda este mismo investigador (Berdón Prieto, 2023, p. 221). A las duras críticas de la prensa hacia el tratamiento que hizo RTVE del referéndum sobre la OTAN, recogidas por Bustamante (2006, pp. 104-106), se suma también la cobertura de esta a la campaña electoral de 1986, de acuerdo con lo que explica en su tesis doctoral Berdón Prieto (2023, pp. 268-273).

Al margen de las polémicas que rodeaban la dirección general de RTVE, así como los cambios que vivía el país, este es un momento en que la ficción televisiva desarrollaba proyectos muy distintos, desde aquellos de corte más histórico a los dramas actuales, enmarcándose en la intención de Calviño de recuperar la memoria histórica de la España peregrina y la España republicana (Díaz, 1994, pp. 18-19). Este primer periodo socialista también sirvió, según Lacalle, para consolidar la relación de TVE con la cinematografía española (2018, pp. 611-612). De acuerdo con esta autora, tras la concesión de los 1.300 millones de pesetas para producir series y películas mediante concurso público y la llegada, ya a finales de 1982, de títulos como *La plaza del diamante* o *Crónica del alba*; bajo el mandato de Calviño se continuó con la revisión de grandes mitos históricos, como Teresa de Jesús o Mariana Pineda, mientras que el drama actual mostraba una España más avanzada, que conectaría la democracia actual con el periodo republicano. De hecho, ya desde su programa electoral el PSOE proponía que RTVE dejase de importar títulos estadounidenses para impulsar otras formas de expresión cultural, sobre todo el cine, y elevar los niveles técnicos, culturales y estéticos de sus contenidos (Berdón Prieto, 2023, pp. 175-176).

Mientras que el tándem Pedro Masó-Ana Diosdado llevaba a la pequeña pantalla series como *Anillos de oro* y *Segunda enseñanza*, que se enfrentaban a nuevas realidades y se orientaban más bien hacia la persuasión; las propuestas biográficas continuaban con *Teresa de Jesús* y *Proceso a Mariana Pineda*; al tiempo que seguían adaptándose grandes novelas del cambio de siglo, como fue el caso de *Los pazos de Ulloa* (Montero Díaz & Ojer Goñi, 2018a, p. 637). Todas estas series se reseñarán a continuación para completar esta primera aproximación al periodo de análisis.

1.4.1. Anillos de oro (1983)



Figura 7. Fotograma de Anillos de oro. Fuente: RTVE.es

Anillos de oro es una serie de tipo melodramático protagonizada por Lola, una abogada que decide retomar su carrera profesional cuando sus tres hijos ya no la necesitan tanto como antes. Con este fin se asocia con Ramón, amigo de su marido y bastante más joven y moderno que ellos, y abren un bufete especializado en divorcios. A lo largo de la serie, mientras evoluciona la relación entre Lola y Ramón, así como las del resto de los personajes principales, van pasando por el despacho distintas parejas, cada una con una problemática distinta. La trama, por tanto, combina el enfoque serial con el episódico, al centrar la narrativa tanto en las relaciones de los protagonistas como en las diferentes situaciones que se presentan en cada capítulo.

Dirección: Pedro Masó

Guion: Ana Diosdado

Reparto: Ana Diosdado, Imanol Arias, Aurora Redondo, Xabier Elorriaga, Nina Ferrer, Antonio Vico, Pep Munné, Helena Carbajosa

N.º de episodios: 13 episodios⁴⁰

Duración por episodio: 55 minutos aproximadamente

Tipo de producción: Producción asociada (Pedro Masó P.C.)

Presupuesto: 260 millones de pesetas⁴¹

Periodo de emisión: 07/10/1983 – 30/12/1983

Día y hora de emisión: Viernes, 22:40

Como ocurre con la mayoría de las series que componen la muestra, *Anillos de oro* es uno de esos títulos que vio transcurrir bastante tiempo entre su concepción original y su estreno en televisión. De acuerdo con la guionista, Ana Diosdado, la idea databa de mediados de 1976, cuando TVE la llamó para que presentara un proyecto de serie de “interés general” y, aunque se interesaron por su propuesta, “tras largas conversaciones se llegó a la conclusión de que era un tema brillante, pero peligroso y delicado para la época” porque aún no se había legalizado el divorcio (Gracia, 1983, p. 47).

Ya en 1981, TVE volvió a pedirle algún proyecto y ella les recordó *Anillos de oro* y otro titulado *Los chicos de la prensa*, momento en el que el primero fue finalmente elegido y llevado a cabo sin que hubieran “censurado nada”, una puntualización que hizo la propia Diosdado en una entrevista para *Tele/Radio* con motivo del estreno de la serie (1983, pp. 26-27).

Por otro lado, no queda claro si la responsabilidad última de *Anillos de oro* era de TVE o de Pedro Masó, en tanto que director de una productora externa: si bien fueron los “responsables” del Ente quienes reconocieron que los espectadores podían comprender “este tipo de asuntos sin sufrir grandes traumas”, según las palabras exactas de un artículo publicado en *Tele/Radio* (1983b, pp. 26-27); en una entrevista a Masó, este afirma haber sido él quien eligió los guiones de Diosdado porque “estaban en línea” con lo que le gustaba hacer (*La Vanguardia*, 1983c, p. 62).

⁴⁰ Los títulos de estos episodios serían, en orden de emisión, “Cuestión de principios”, “Una pareja”, “A corazón abierto”, “Una hermosa fachada”, “Tiempo feliz de caramelo”, “El país de las maravillas”, “A pescar y a ver al duque”, “Cuando se dan mal las cartas”, “Retrato en sepia”, “Sorprendente y mágico”, “Todo un caballero”, “Dejad que vuelen los pájaros” y “¿Por qué has tenido que hacerme esto?”.

⁴¹ Al cambio, y teniendo en cuenta las variaciones de la inflación, el presupuesto de la serie superaba los 6 millones de euros (6.185.000 euros, concretamente).

Por otro lado, esta serie fue el debut televisivo de Pedro Masó, que sí tenía mucha experiencia en cine (*El País*, 1983; *La Vanguardia*, 1983c, p. 62). El director, que según *Tele/Radio* no gozaba de mucho prestigio entre la crítica especializada por considerarlo populista y oportunista, sin embargo, mostraba mucho optimismo hacia este proyecto, para el que había contado con su equipo habitual (Pueyo & Maldonado, 1983, pp. 19-23). Masó, además, afirmó haber seleccionado él mismo al reparto “personal y concienzudamente” (Weinrichter, 1983, pp. 20-21).

El rodaje, que estaba previsto que comenzase en diciembre de 1981, se desarrolló tanto en exteriores como en interiores, con predominio de un lenguaje “más cinematográfico que teatral” (Villalba, 1983, p. 40). Este trabajo se prolongó hasta septiembre de 1983, dejando poco margen para edición y montaje (*Tele/Radio*, 1983a, pp. 26-27), y, de hecho, la serie se estrenó sin estar grabada por completo, a falta de las escenas del último capítulo que transcurren en Nueva York (*Tele/Radio*, 1983b, p. 8). Por otro lado, de nuevo según su director, esta producción contó con un presupuesto “escasísimo, en régimen de auténtica austeridad”, lo que, de acuerdo con él, no resultó ser un inconveniente, ya que llevó a que se potenciase su carácter “sencillo y directo” (*El País*, 1983).

En cuanto a la intencionalidad de la serie, de acuerdo con Ana Diosdado, su objetivo era “quitar dramatismo” al divorcio, ya que la imagen que se tenía de este en España era “un tanto frívola”, dando cabida a la vez a “visiones y formas de pensar muy diferentes”⁴². De esta forma, la propia Diosdado definía su serie como más “oportuna” que “oportunista” (Villalba, 1983, p. 40) y, aunque en ningún caso era “divorcista”, obviamente, no estaba en contra del divorcio (*Tele/Radio*, 1983a, pp. 26-27). La guionista afirmaba también que, aunque su proyecto no era “feminista” como tal, sí que podía tener “connotaciones” de ese tipo porque se había concebido “bajo el prisma visual de una mujer” (Gracia, 1983, p. 47).

Así, aunque la crítica especializada mantuvo posturas un tanto ambivalentes hacia *Anillos de oro*, que iban desde describirla como un “curso antediluviano” con una excesiva carga de “didactismo inesperado” (*Tele/Radio*, 1983a, p. 25),

⁴² Declaraciones de la guionista de la serie, Ana Diosdado (*ABC*, 1983b, p. 108).

a elogiar la “buena construcción dramática de situaciones y personajes” (Weinrichter, 1983, pp. 20-21); la opinión general parece bastante positiva. ABC, por ejemplo, la consideraba “una de las pocas producciones con clase que exhibe la televisión de nuestros pecados” (1983c, p. 94), pese a lamentar que los personajes no cerrasen “la puerta de su alcoba cuando se retiran a «descansar»” (1983c). Asimismo, Baget Herms afirmaba que la serie había “conectado con los gustos del público, con sus intereses y su sensibilidad” (1983b, p. 74), y el panel de aceptación de *Diario 16*, elaborado por distintos expertos, solía situarla en torno al puesto 7 por estar “realizada muy dignamente” y por su “buena interpretación” (1983, p. 30).

En cuanto al público general, *Anillos de oro* se mantuvo siempre por encima de la media, como destacó también Baget Herms (1983b, p. 70), y gozó de una “buena acogida” (Cenalmor, 1983, p. 70), hasta el punto de que la edición de Sevilla de ABC, que publicaba un artículo titulado “Lo in” para resumir actitudes de moda, incluyó “Ver, obligatoriamente, «Anillos de oro»” (Rodríguez, 1983). Otra muestra más de su popularidad es que el actor protagonista, Imanol Arias, fue elegido “hombre ideal” del año 1983 por las lectoras de la revista *Dunia* (Tele/Radio, 1984a, p. 6). Su buena acogida, asimismo, queda patente en una pronta reposición, en enero de 1985, en este caso los domingos en la Segunda Cadena (Daneri, 1985, pp. 31-32), donde volvió a lograr un alto índice de audiencia (Pérez Ornia, 1986a).

En definitiva, tanto la popularidad de la serie como su argumento y su foco en un tema de actualidad como era el divorcio hacen que *Anillos de oro* sea una producción especialmente interesante para analizar la representación de género que se llevaba a cabo en este momento en la televisión pública. A esto habría que sumar, además, el tratamiento de otras cuestiones como la familia, el sexo, la violencia de género o incluso la representación del pasado.

1.4.2. *Teresa de Jesús* (1984)



Figura 8. Fotograma de Teresa de Jesús. Fuente: RTVE.es

Teresa de Jesús es una serie de tipo biográfico que repasa la vida de santa Teresa de Jesús desde sus 23 años hasta su muerte, con 66. Monja carmelita descendiente de judíos conversos, la trama sigue sus pasos por la España del siglo XVI mientras ella encabeza una renovación de la Iglesia y funda una serie de conventos en distintas ciudades y pueblos repartidos por toda la geografía nacional. Al mismo tiempo, aparecen también sus relaciones con personajes como san Juan de la Cruz o la princesa de Éboli, así como distintos fragmentos de sus escritos y cartas. Aunque entre los capítulos suele haber importantes saltos temporales, la trama tiene una estructura fundamentalmente de tipo serial.

Dirección: Josefina Molina

Guion: Carmen Martín Gaité, Víctor García de la Concha, Josefina Molina

Reparto: Concha Velasco, Francisco Rabal, Héctor Alterio, Patricia Adriani, Tony Isbert, María Massip, Emilio Gutiérrez Caba, Virginia Mataix, Silvia Munt, Chus Lampreave, Asunción Balaguer, Lina Canalejas, José María Muñoz, Carmen Lozano

N.º de episodios: 8 episodios⁴³

Duración por episodio: 55 minutos aproximadamente

Tipo de producción: Producción propia

Presupuesto: 400 millones de pesetas⁴⁴

Periodo de emisión: 12/03/1984 – 30/04/1984

Día y hora de emisión: Lunes, 22:05

En el momento de su estreno, *Teresa de Jesús* fue una de las producciones más ambiciosas de TVE, como demuestran las distintas noticias publicadas en medios muy variados que la calificaban de “superproducción” (*La Vanguardia*, 1984, p. 46) o de “una de las series más caras” que había encargado la televisión pública (El País, 1984a).

No era la primera vez que la vida de la santa de Ávila se adaptaba al audiovisual: como señala Cañada Zarranz, ya en 1926 hubo una película de cine mudo, *Escenas de la vida de Santa Teresa*, seguida por un cortometraje en 1958, una película de Juan de Orduña en 1961 protagonizada por Aurora Bautista y otro cortometraje para TVE de 1967 (Cañada Zarranz, 2014). A estos les seguiría *Retablo de Santa Teresa*, obra teatral de Antonio Gala, con Berta Riaza en el papel principal, que se pudo ver en *Estudio 1* de TVE el 16 de octubre de 1970 (MJ, 2016); espacio que también acogió *Teresa de Jesús*, en esta ocasión escrita por Eduardo Marquina, protagonizada por Carmen Bernardos y emitida en 1973 (MJ, 2015).

Cañada añade a estas referencias cuatro cortometrajes dirigidos por César Fernández Ardavín, estrenados en 1982 (Cañada Zarranz, 2014); si bien, según *El Norte de Castilla*, realmente habrían sido nueve cortos documentales (Combarros, 2015). Por otro lado, ya en 1976, TVE se había acercado su figura de forma más tangencial a través de un episodio de *Mujeres insólitas* dedicado a la princesa de Éboli (*Tele-Radio*, 1976, p. 32). En este caso, como recogía *Tele-Radio*, la actriz encargada de darle vida fue Luisa Sala, con guion de

⁴³ Los títulos de estos episodios serían, en orden de emisión, “Camino de perfección”, “Cuentas de conciencia”, “Desafío espiritual”, “El castillo interior”, “Fundaciones”, “Visita de Descalzas”, “Vida” e “Hija de la Iglesia”.

⁴⁴ El presupuesto en euros superaría con creces los 8 millones y medio: al cambio, se trataría de aproximadamente 8.652.000 euros, teniendo en cuenta las variaciones de la inflación.

López Rubio y dirección de Cayetano Luca de Tena. Además, tras la versión aquí analizada, dirigida por Josefina Molina, aún habría otras aproximaciones a santa Teresa en la gran pantalla⁴⁵.

Volviendo a la versión de 1984, Josefina Molina recuerda que fue Juan Manuel Martín de Blas quien le ofreció la posibilidad de hacer esta serie, que consideraban muy adecuada para una televisión pública “hecha con rigor informativo y cultural” (2000, pp. 53-62). Molina, según cuenta ella misma, llevaba colaborando con TVE desde 1966, al principio como ayudante de Claudio Guerín y posteriormente como directora de documentales, para luego adaptar novelas y obras de teatro al ámbito audiovisual, como *La metamorfosis* de Kafka o *El camino* de Delibes.

Para llevar la vida de santa Teresa de Jesús a la pequeña pantalla, Molina contó con unos guionistas “de excepción”, de acuerdo con la revista *Tele/Radio*, que los describía de la siguiente manera: Víctor García de la Concha, “uno de los expertos más prestigiosos en el mundo teresiano”, y Carmen Martín Gaité, “una de las mejoras escritoras de su generación, premio Nadal en 1957 y estudiosa de la época” (1984c, pp. 8-9). Molina, por su parte, señala en su autobiografía que fue José Luis Balbín, de *La clave*, quien le recomendó que hablase con García de la Concha, “la persona que más sabía del personaje” (Molina, 2000, pp. 112-114).

El objetivo de los realizadores, según la prensa, era alejarse del “tratamiento hagiográfico convencional” para proponer una interpretación que partiera de “las más recientes investigaciones históricas”, actualizando así la figura de la santa de Ávila (El País, 1984a). La propia Martín Gaité firmó un artículo, publicado durante la emisión de la serie, sobre la figura de Teresa de Ahumada y la intención de humanizarla a través de esta producción (1984, p. 19).

El rodaje de la serie tuvo lugar entre el 15 de noviembre de 1982 y el 31 de julio de 1983, a lo que hubo que sumar un año de “preparación exhaustiva” (Arroyo, 1984, pp. 22-23) y una labor de “extensa documentación” (Armiño, 1984, pp.

⁴⁵ En concreto, ya en el siglo XXI se estrenó *Teresa, Teresa* (Rafael Gordon, 2003) y *Teresa, el cuerpo de Cristo* (Ray Loriga, 2007) (Cañada Zarranz, 2014). Mucho más recientemente ha llegado a la gran pantalla *Teresa*, dirigida por Paula Ortiz (2023). La ficha técnica de esta última película está disponible en Internet Movie Database: <https://www.imdb.com/title/tt12410714/>

10-12). Posteriormente, el montaje se prolongó hasta diciembre de 1983, según explicó su directora en una entrevista a *Tele/Radio* (1983b, pp. 6-7).

El carácter de gran apuesta de *Teresa de Jesús*, por otra parte, se deja ver en la gran cantidad de localizaciones y decorados que fueron necesarios: se rodó en lo que se consideraron “parajes monumentales” de Ávila, Salamanca, Toledo, Burgos, Úbeda, Baeza, Sevilla y Cáceres (*Tele/Radio*, 1984c, pp. 8-9); además de intentarlo en el interior de los conventos carmelitas de la Encarnación y San José, lo que no fue posible pese a los frecuentes contactos de los guionistas y la actriz principal con esta orden religiosa (El País, 1984a). Molina atribuyó esta imposibilidad a que el ritmo del rodaje habría modificado demasiado las austeras rutinas monacales (2000, pp. 118-119).

Ante esta situación, fue necesario reconstruir estos decorados en un estudio de 2.300 metros cuadrados y dos más de 580 metros cada uno, aunque finalmente se hablaría incluso de un total de “9.600 metros cuadrados de decorado en estudio”, a lo que se añaden “5.000 metros cuadrados” de decorado al aire libre, con elementos como fachadas, calles, etcétera, según destacaba la revista especializada *Tele/Radio* (Arroyo, 1984, pp. 22-23). A esto habría que sumar, según *Diario 16*, todo el “decorado vivo”: más de cien caballos de monta, mulas, burros, caballos de tiro, rebaños y piaras, así como treinta y dos carrozas y carromatos contruidos especialmente para el rodaje (González, 1984, p. 38).

Todo esto llevó a que la prensa, que subrayaba el “rigor histórico” (*El País*, 1984a) y la “credibilidad” (*El País*, 1984b) de la serie, también la calificase como excepcionalmente cara (*El País*, 1984a; *La Vanguardia*, 1984, p. 46). De hecho, aunque en un principio se habló de un presupuesto de 360 millones de pesetas (*Tele/Radio*, 1984c, pp. 8-9), al final el coste alcanzó los 400 millones, en los que la televisión pública italiana colaboró con 45 de estos millones (*El País*, 1984a).

En cuanto a su repercusión en los medios impresos, *Teresa de Jesús* tuvo un enorme impacto tanto en las cabeceras generalistas como especializadas. Por ejemplo, *Tele/Radio* publicaba, semana tras semana, un mínimo de dos informaciones sobre la serie, sus intérpretes o su equipo técnico, desde extensos reportajes sobre el rodaje y el esfuerzo de producción que supuso

(Arroyo, 1984, pp. 22-23; Hernández Les, 1984, pp. 24-25; *Tele/Radio*, 1984c), hasta artículos centrados en la faceta literaria de la santa (Llamazares, 1984, p. 43; *Tele/Radio*, 1984b, p. 45), pasando por entrevistas a Concha Velasco (Arroyo, 1984^a, pp. 23-25) o Carmen Martín Gaité (Armiño, 1984, pp. 10-12). Por ejemplo, esta última opinaba que a santa Teresa “probablemente le hubiera gustado ser un hombre” porque la idea del matrimonio la “espantaba” y “la religión, tal como estaba en aquellos momentos, la aburre”.

Por su parte, la prensa generalista, amén de hacerse eco de la gran apuesta que constituía la serie, tónica común en todos los rotativos consultados (*ABC*, 1984, p. 16; *El País*, 1984a; González, 1984, p. 38; *La Vanguardia*, 1984, p. 46); también recogía nuevos trabajos de los distintos miembros del equipo (Cenalmor, 1984^a, p. 54; *El País*, 1984c; F. Ramírez, 1984, p. 39).

Asimismo, la crítica profesional se mostró muy complacida con la serie, especialmente Baget Herms, que aprovechaba cada elogio para criticar la política general de TVE: se lamentaba, por ejemplo, de que solo los críticos madrileños hubieran sido invitados al estreno en Ávila (1984, p. 70) y aseguraba que era “un producto serio que debería enorgullecer a los directivos de TVE si éstos (*sic*), en su mayoría, no anduvieran tan ocupados en otras cuestiones que raramente tienen que ver con la televisión” (1984b, p. 74). También fue calificada como una serie “espléndida” en medios como *Diario 16* (1984, p. 46), e incluso los más negativos con ella reconocían que hacía un buen retrato de Teresa de Jesús como “mujer santa” (Umbral, 1984) y que la serie tenía muchas “virtudes” (Amilibia, 1984, p. 97).

En cuanto a la acogida por parte de la audiencia, según los índices disponibles fue muy buena, con una media de 7,7 de aceptación en sus tres últimos episodios⁴⁶. La serie obtuvo también el beneplácito de la autoridad eclesiástica, gracias, de acuerdo con sus representantes, a “la fidelidad a la persona, a la doctrina, al espíritu y mensaje de Santa Teresa”⁴⁷; mientras que Mercedes Milá, en su programa *Buenas noches*, habló de la imagen de la santa que se daba

⁴⁶ Índices de aceptación consultados en *Tele/Radio*, en concreto entre los números 1377 (del 21 al 27 de mayo de 1984) y 1381 (del 18 al 24 de junio de 1984).

⁴⁷ Estas declaraciones se corresponden con el obispo de la diócesis de Ávila, Felipe Fernández García, y con el presidente de la comisión de Medios de Comunicación Social, de la Conferencia Episcopal, Antonio Montero (*El País*, 1984a).

en la serie como prototipo de mujer adelantada a su época e incluso feminista (Cascajosa Virino, 2010, pp. 190-191).

Testimonio de esta buena recepción son algunas cartas al director publicadas en los distintos medios y, en concreto, una que apareció por duplicado, tanto en *Diario 16* (Mínguez, 1984, p. 4) como en *ABC* (Mínguez, 1984b, p. 10). Firmada por un tal Jesús María Mínguez, de Madrid, describía la serie como un “gran acierto de TVE” y se fijaba en su “belleza plástica” y en la “fiable identificación de la vida de Santa Teresa”. A esta carta se sumaba otra que expresaba su “más efusiva felicitación al realizador y actores” de la serie, por la gran “objetividad” y el “rigor en la ambientación” (Bernardo, 1984, p. 10). En este sentido, la única crítica negativa se refería a algo tan anecdótico como que la santa empleara la palabra “novedoso” o “novedosa” por considerarla un enorme “anacronismo”, más aún en una serie “históricamente correcta y vestida e interpretada con toda dedicación” (Lencina, 1984, p. 10).

Así, tanto su concepción como superproducción como la buena acogida que tuvo la serie, y lo que ella conlleva, pone de relieve el impacto de este título en la audiencia. Sumado a la idea de una representación feminista de Teresa de Jesús y a cómo podía aplicarse la perspectiva de género en una biografía de estas características, la serie de Josefina Molina se perfila como especialmente interesante para la presente investigación.

1.4.3. *Proceso a Mariana Pineda* (1984)



Figura 9. Fotograma de Proceso a Mariana Pineda. Fuente: RTVE.es

Se trata de una serie de tipo biográfico que cuenta los últimos meses de vida de la heroína liberal Mariana Pineda, en Granada a comienzos del siglo XIX. Esta joven viuda habría participado en conspiraciones contra el régimen absolutista de Fernando VIII, hasta que fue acusada de haber mandado bordar una bandera morada con las consignas Libertad, Igualdad y Ley y, posteriormente, condenada a morir en el garrote vil. El argumento político se entremezcla con los celos del juez Pedrosa y las relaciones sentimentales de Mariana Pineda. La trama, aunque incluye saltos temporales entre algunos de los episodios, presenta una estructura de tipo serial.

Dirección: Rafael Moreno Alba

Guion: Carmen Icaza, Rafael Moreno Alba, Emilio Romero

Reparto: Pepa Flores, Germán Cobos, Juanjo Puigcorbé, Carlos Larrañaga, Rafael Alonso, Tony Isbert, Manuel Galiana, Enrique San Francisco, Raúl Fraire, Antonio Iranzo, Valentín Paredes, José María Caffarel, Conrado San Martín

N.º de episodios: 5 episodios

Duración por episodio: 60 minutos aproximadamente

Tipo de producción: Producción asociada (Berango International Films, S.A.)

Presupuesto: 162 millones de pesetas⁴⁸

Periodo de emisión: 13/11/1984 – 11/12/1984

Día y hora de emisión: Martes, 21:35

Proceso a Mariana Pineda, la última de las series biográficas de la muestra, es otra producción en la que la idea original antecede con bastante diferencia a su estreno en la pequeña pantalla, y también uno de esos personajes cuya vida ya había podido verse a través de este medio. En concreto, fue Antonio Gala, a través de su programa *Paisaje con figuras*, el encargado de llevar a la heroína liberal a TVE en diciembre de 1976, con bastante buena aceptación entre la audiencia, según la prensa especializada⁴⁹.

Curiosamente, este repaso por la vida de Mariana Pineda, que comenzaba con la afirmación de que “lo más notable de ella consiste en que es heroica sin perder un ápice de su feminidad”, apuntaba ya en la misma dirección que tomaría, casi una década más tarde, Rafael Moreno Alba. Así, en este episodio de *Paisaje con figuras*, su presentador desplazaba el foco de la interpretación romántica y sentimental de la tragedia para ponerlo en su significado político⁵⁰.

En cuanto a otras versiones de la vida de la joven granadina, sobre todo teatrales, cabe citar, por supuesto, la obra original de Federico García Lorca, estrenada en Madrid en 1927 con Margarita Xirgu como protagonista y gran éxito entre el público (Floridor, 1927, p. 11); así como una película alemana de 1965, dirigida por Wilm Ten Haaf y con Krista Keller en el papel principal⁵¹. Por último, en 1977, en plena Transición, Marsillach estrenó, de nuevo en Madrid, *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca*, obra de Martín Recuerda, escrita en 1970 pero sin pasar por los escenarios hasta entonces,

⁴⁸ Al cambio, y teniendo en cuenta las variaciones de la inflación, el presupuesto se quedaba en torno a los 3 millones y medio de euros (3.504.130 euros, aproximadamente).

⁴⁹ En concreto, la serie obtuvo un 7,2 en el índice de aceptación semanal, una décima por encima de la media, como se recoge en el panel de aceptación (*Tele-Radio*, 1977, p. 38).

⁵⁰ Más concretamente, Antonio Gala dice que “Mariana Pineda fue liberal no por enamorada, sino por convencida, por saber que la monarquía constitucional era la única forma de hacer fértil la Guerra de la Independencia”, en *Paisaje con figuras: Mariana Pineda*, 01:10.

⁵¹ Ficha técnica de la película disponible en Internet Movie Database: <https://www.imdb.com/title/tt0347497/>

que también recorre parte de la vida de Mariana Pineda (Marsillach Soriano, 1998, pp. 376-377). Con Concha Velasco como protagonista, Marsillach asegura en sus memorias que, en plenas movilizaciones por la amnistía de 1977, esta actriz salió al escenario al final de la obra para sugerir que, si la amnistía de Fernando VII hubiese llegado unos meses antes, Mariana Pineda no habría sido ejecutada en el garrote vil.

En el caso del *Proceso a Mariana Pineda* de TVE, la dirección recayó sobre Rafael Moreno Alba, conocido en ese momento por su reciente éxito con *Los gozos y las sombras*, quien inicialmente afrontó el proyecto como una adaptación del romance lorquiano (Maldonado, 1984, pp. 20-21), si bien esta idea se iría modificando con el paso del tiempo (Armiño, 1984a, pp. 18-20).

El propio Moreno Alba explicó en una entrevista a *ABC* que había estado pensando en este proyecto desde el año 1969, cuando leyó una crítica cinematográfica de Julián Marías sobre una película de Rosellini en la que se decía que era una lástima que el cine español no hiciera algo sobre Mariana Pineda (Berasategui, 1984, pp. 6-7). Por otro lado, en esta misma entrevista Moreno Alba reconoce que, aunque se autorizó un guion ya en 1975, en este caso el promotor fue un director venezolano que exigía que el reparto lo conformasen actores y actrices extranjeros, lo que hizo que la serie volviera a quedarse estancada.

No fue hasta 1983 que el proyecto recibió el visto bueno definitivo, pese a que, según *Tele/Radio*, dos años antes ya se habían presentado unos guiones para “un proyecto sobre la vida de Mariana Pineda” (Maldonado, 1984a, p. 11). El mismo Moreno Alba admitió a esta revista que ya había elaborado antes un guion que fue rechazado y que, si la serie salió adelante, fue gracias a la insistencia de Carmen Icaza, también guionista de la misma (Armiño, 1984a, pp. 18-20). En este reportaje, asimismo, se señalaba que la participación de Emilio Romero fue una exigencia de TVE, que puso como condición que un escritor retocase los diálogos del guion original.

El rodaje comenzó el 22 de diciembre de 1983 (Diario 16, 1983b, p. 1) y se prolongó durante varios meses, aunque las fuentes difieren entre cuatro y nueve (Armiño, 1984a, pp. 18-20; Berasategui, 1984, pp. 6-7). La localización de exteriores fue uno de los principales problemas a los que hubo que

enfrentarse: pese a contar con gran variedad de lugares donde se rodó (Armiño, 1984a, pp. 18-20), Moreno Alba se lamentó posteriormente al periódico *ABC* de no haber dado más protagonismo a Granada (Berasategui, 1984, pp. 6-7); una tarea, por otro lado, muy complicada debido a las grandes modificaciones que había sufrido su casco urbano, según recogía *Tele/Radio* (Maldonado, 1984b, pp. 20-21). Aun así, las predicciones publicadas en este mismo medio hablaban de hasta un 40% de rodaje en exteriores.

El significado político de la serie, por otra parte, quedó patente en todo momento, por ejemplo, a través de la actualización que hizo la actriz protagonista del temor que, según ella, seguía existiendo en la tierra de Mariana Pineda. En concreto, Pepa Flores recordaba en unas declaraciones a *Diario 16* que, durante el rodaje, la ciudad de la Alhambra le había dado sobradas “muestras de cariño” ante un tema sobre el que persistía “esa especie de miedo tradicional en Granada” (Martínez, 1984, pp. 46-47). En este mismo reportaje, la intérprete también afirmó que los primeros guiones que se escribieron eran “inaceptables” porque presentaban a Mariana Pineda como “una niña bien que murió por un asunto amoroso”, sin entrar en “las verdaderas razones de su muerte”.

Sobre esto, el director de la serie coincidía en que, después de trabajar con los archivos y la documentación disponible, la imagen que tenía de la heroína había cambiado mucho. De esta forma, la Mariana Pineda de Lorca, que, según Moreno Alba, “muere por amor”, apenas tenía nada en común con la protagonista de su versión, que da la vida “por una idea, por la causa de la libertad” (Armiño, 1984a, pp. 18-20); pese a que, como ya se ha comentado, al comenzar el rodaje se hablaba aún de la serie como una adaptación de la obra de Lorca (Maldonado, 1984b, pp. 20-21).

En este sentido, Flores llegó a aseverar que ser liberal en la época de Mariana Pineda era “peor que ser comunista en los tiempos de Franco”, porque “no iban de coña, los llevaban a la muerte” (Armiño, 1984a, pp. 18-20); y subrayó que las circunstancias que habían llevado a la joven viuda al garrote seguían existiendo y había, aun en 1984, “mucho miedo” (*Diario 16*, 1984b, p. 1).

Ante esta declarada identificación de Pepa Flores con Mariana Pineda (Maldonado, 1984b, pp. 21-22), la elección de la actriz malagueña fue uno de

los puntos más polémicos de la serie, sin obviar su significado político. *ABC* llegó a comentar jocosamente que esta había aceptado el papel, “los ocho kilos del salario aparte”, ya que se sentía identificada con la protagonista de la historia: “mujer andaluza, madre joven y luchadora por la libertad, muerta por la bandera que tú bordaste en rojo ayer” (J.I.G., 1984, p. 85). *Tele/Radio* también se hizo eco de esta cantidad, refiriéndose a Flores como “la nena” que había firmado un “contrato millonario” con TVE, con unas cifras que, según publicaba este medio, causaron mucho malestar entre otros miembros de la profesión por el agravio comparativo (*Tele/Radio*, 1983d, p. 6).

Por otro lado, tanto el director como la actriz protagonista lamentaron la falta de publicidad que se dio a la serie, sobre todo al compararla con el despliegue que había supuesto la otra producción biográfica del año, *Teresa de Jesús*. Moreno Alba llegó a decir en una rueda de prensa que desconocía qué fuerza anónima había intervenido “para que la serie no se estrene en Granada, como se había previsto en un principio, o para que Televisión Española no apoye debidamente una producción suya”, según publicaba *Diario 16* (Martínez, 1984, pp. 46-47); mientras que Pepa Flores, a la vez que se quejaba de la escasa promoción, se negaba a participar en esta por desavenencias con TVE, de nuevo siguiendo a este rotativo.

Las controversias protagonizadas por Flores, por su parte, no se quedaron ahí, ni tampoco se redujeron al ámbito de la prensa más conservadora. También *El País* criticó la serie por su supuesto escaso rigor histórico, ya que “cualquier parecido entre la Mariana Pineda televisiva y la realidad es pura coincidencia”, y dio voz a los espectadores granadinos, defraudados porque ningún personaje compartiese su acento (Castro, 1984a). Asimismo, este medio se hizo eco de las declaraciones de la biógrafa de Pineda, Antonina Rodrigo, para quien Flores era “muy seca, demasiado rabiosa y equivocadamente histérica” (Castro, 1984b) para interpretar a la heroína de Granada, una interpretación en la que se percibía un “ligero asomo prosoviético”, “más socialrealista que dulce” (Castro, 1984a).

En cuanto a la aceptación de la serie, llama la atención la disonancia entre la opinión de los críticos profesionales, muy duros con ella, y la audiencia, que siempre la situó por encima del promedio de aceptación semanal. De hecho,

los tres últimos capítulos, más de la mitad de su metraje total, recibieron un 7,7 cuando la media rara vez superaba el 7,3⁵², y una carta al director la situaba incluso por encima de grandes producciones como *Teresa de Jesús* (Zunzunegui, 1984, p. 4). También tuvo éxito en países como Cuba, donde la prensa destacó su fidelidad a los hechos y su calidad profesional (*Tele/Radio*, 1986, p. 3), y fue adquirida, por ejemplo, por la televisión turca (*Tele/Radio*, 1986a, p. 2).

Frente a esta buena acogida por el público general, los críticos lamentaban el exceso de esteticismo de la serie (Baget Herms, 1984c, p. 82) y su exagerado carácter efectista (Baget Herms, 1984d, p. 66), e incluso la “inevitable escena” de “destape y fornicación” (Ayala, 1984, p. 1). Moreno Alba, por su parte, defendió su trabajo escudándose en los buenos datos de audiencia y sostuvo que parte de la controversia provenía tanto del contexto ideológico en el que se ambientaba la serie, como del que rodeaba a Pepa Flores (Berasategui, 1984, pp. 6-7).

Proceso a Mariana Pineda, por tanto, fue una serie polémica tanto por su temática como por las circunstancias que rodearon a su producción y emisión, por lo que es conveniente analizarla en profundidad para comprender este impacto en el imaginario colectivo. Además, al estar protagonizada por una mujer y diferir, según su director, de la versión romántica tradicional, la aplicación de la perspectiva de género resulta de especial interés.

⁵² Índices de aceptación consultados en *Tele/Radio*, en concreto entre los números 1408 (del 24 al 30 de diciembre de 1984) y 1413 (del 28 de enero al 3 de febrero de 1985).

1.4.4. *Los pazos de Ulloa* (1985)



Figura 10. Fotograma de *Los pazos de Ulloa*. Fuente: RTVE.es

Esta serie, adaptación de las novelas *Los pazos de Ulloa* y *La madre naturaleza*, de Emilia Pardo Bazán, sigue a varios personajes en la Galicia rural del siglo XIX. La trama gira en torno a las impresiones del sacerdote don Julián durante su estancia en un pazo propiedad del marqués don Pedro, así como en la relación de este con dos mujeres: su esposa, Nucha, y su amante, la criada Sabel. El último de los episodios, por otro lado, se centra únicamente en la segunda de las novelas y en la relación entre Perucho y Manolita, ambos hijos del marqués, aunque ellos desconocen este dato. La trama, con esta diferenciación episódica en el último de los capítulos, es fundamentalmente de tipo serial.

Dirección: Gonzalo Suárez

Guion: Manuel Gutiérrez Aragón, Gonzalo Suárez, Carmen Rico-Godoy (novela: Emilia Pardo Bazán)

Reparto: José Luis Gómez, Omero Antonutti, Victoria Abril, Charo López, Fernando Rey, Pastora Vega, Raúl Fraire, Lucas Martín, José Luis Manzano,

Nacho Martínez, Chus Lampreave, José María Tasso, Francisco Curto, Francisco Maestre, Francisco Guijar, Lola Santoyo

N.º de episodios: 4 episodios

Duración por episodio: 60 minutos aproximadamente

Tipo de producción: Producción asociada (Midega Film, S.A.)

Presupuesto: 250 millones de pesetas⁵³

Periodo de emisión: 09/12/1985 – 30/12/1985

Día y hora de emisión: Lunes, 21:40

Los pazos de Ulloa, última de las adaptaciones literarias de la muestra, fue inicialmente un proyecto encargado a Manuel Gutiérrez Aragón, con una duración prevista de cinco capítulos, como deja ver una breve nota publicada en *Tele/Radio* justo dos años antes de la emisión de la serie (Maldonado, 1984a, p. 11). Sin embargo, finalmente la duración se vio reducida a cuatro episodios y la dirección recayó en Gonzalo Suárez, con Gutiérrez Aragón al frente de los guiones junto a Carmen Rico-Godoy y al propio Suárez, como recogió *La Vanguardia* (Cenalmor, 1985, p. 48). A este respecto, el nuevo director, que nunca había trabajado para TVE, aseguró a este periódico que había disfrutado de “total libertad”, además de contar con “más medios de los habituales en el cine”.

En cuanto a las principales diferencias con las novelas, según la crítica profesional en la adaptación de Gutiérrez Aragón abundaban “los rasgos y las pinceladas de humor”; rasgos que, si ya estaban presentes en los guiones, se vieron aún más acentuados por el director de la serie, de acuerdo con un artículo publicado en *Tele/Radio* (M.A., 1985, pp. 30-31). Otro de los cambios principales, señalado también en esta revista, tiene que ver con don Julián, un personaje de pureza “devastadora” que “funciona en una lectura actual como un personaje tanto o más diabólico que el siniestro Silvestre” (*Tele/Radio*, 1985, pp. 24-25), como se comentará en mayor profundidad en el epígrafe correspondiente a la religión.

⁵³ Al cambio, sería un presupuesto de algo menos de 5 millones de euros, teniendo en cuenta las variaciones de la inflación (4.985.400 euros, más concretamente).

En general, sin embargo, la prensa afirmaba que la intención del director era ceñirse “en lo posible” al mundo de Pardo Bazán, a su entorno y a su época (*El País*, 1985); sin que esto fuese óbice para que la serie emanase “vida”, según declaraciones del propio Suárez a *Diario 16* (F. Ramírez, 1985, p. 47). El director llegó a comentar a este rotativo que los personajes de Pardo Bazán eran “maniqueos”, mientras que él se distanciaba de la escritora a este respecto porque siempre intentaba juzgar “favorablemente” a los suyos.

El rodaje, que comenzó a principios de 1985 (Hernández Les, 1985, pp. 31-33), se realizó de forma íntegra en Galicia, con vestuarios y decorados “no habituales en España” y “un plantel de actores de primera línea”, según estimaba la revista *Tele/Radio* (1985, pp. 24-25). Entre las localizaciones, *La Vanguardia* cita el pazo de Gondomar por su “buen estado de conservación”, aunque los interiores se reconstruyeron en su totalidad en los estudios Luis Buñuel de Madrid, según este periódico (Cenalmor, 1985, p. 48), o, siguiendo de nuevo a *Tele/Radio*, en los estudios Bronston (Hernández Les, 1985, pp. 31-33). El presupuesto alcanzó los 250 millones de pesetas, una cifra que tendría sentido porque, según el entonces director de RTVE, Calviño, este tipo de obras “justifica el papel de la televisión pública”⁵⁴.

En cuanto al impacto que tuvo la serie en el momento de su estreno, pese a que no se produjo un despliegue informativo tan llamativo como el que se dio con otros títulos, las valoraciones fueron bastante positivas. Por otro lado, curiosamente, la prensa prestó mucha más atención a la actriz Charo López (Canales, 1985, pp. 31-33; D. López, 1985, p. 56; *Tele/Radio*, 1985b, p. 1; 1985a, p. 1), que desempeñaba un papel casi antagonista, frente a Victoria Abril. De esta última se llegó a decir por error que protagonizaba un único episodio, cuando en realidad interpretaba dos personajes distintos y tenía mucha presencia durante toda la serie (*Tele/Radio*, 1985d, p. 5).

A la hora de juzgar *Los pazos de Ulloa*, los críticos profesionales se mostraron, en general, complacidos con esta producción: para estos el relato trazaba “con maestría” el mundo de la política, la opresión familiar, los prejuicios religiosos o la condición femenina en ese momento histórico (ABC, 1985a), y vaticinaban

⁵⁴ Estas declaraciones de Calviño aparecieron publicadas en la prensa especializada (*Tele/Radio*, 1985, pp. 24-25).

que esta podía ser “un gran éxito, quizá de la misma importancia que «*Los gozos y las sombras*» (sic)” (F. Ramírez, 1985, p. 47). El balance final también fue positivo: la adaptación televisiva de Pardo Bazán fue descrita como “brillante y repleta de actores importantes”, “espléndida” y llena de momentos que se quedarían “en la memoria del televidente español” (García Pelayo, 1985, p. 47).

Su aceptación entre el público, por otro lado, fue bastante desigual: de cuatro episodios que tuvo la serie, solo dos aparecen en el índice de aceptación semanal, lo que indicaría que los otros dos no llegaban a la media⁵⁵. No obstante, aquellos que sí aparecen alcanzaron una aceptación de un 7,2 y de un 7,4, respectivamente.

Otra muestra de la popularidad de la serie fueron los frecuentes anuncios sobre una reedición de la novela con motivo de la serie (*ABC*, 1985b; *La Vanguardia*, 1985, p. 25); así como su aparición en un reportaje que sugería libros para regalar por Navidad (Carla, 1985, p. 67). Asimismo, tuvo buena acogida internacional: fue adquirida por la televisión turca, junto a *Proceso a Mariana Pineda* (*Tele/Radio*, 1986a, p. 2), y exhibida en el stand de TVE en el MIP de Cannes (Onetti, 1986, pp. 24-25).

Como última de las adaptaciones literarias de la muestra, estrenada casi al final del periodo de análisis, *Los pazos de Ulloa* es un título especialmente interesante de cara a estudiar la representación de género que se hace de sus personajes, tanto femeninos, según adelantaba la prensa, como también masculinos. Además, su comparativa con las otras adaptaciones literarias del siglo XIX, estrenadas en 1978 y 1980, puede aportar datos muy valiosos sobre la evolución de este tipo de imágenes a lo largo de los primeros diez años de democracia en España.

⁵⁵ Índices de aceptación consultados en *Tele/Radio*, en concreto, entre los números 1465 (del 27 de enero al 2 de febrero de 1986) y 1467 (del 10 al 16 de febrero de 1986).

1.4.5. Segunda enseñanza (1986)



Figura 11. Fotograma de Segunda enseñanza. Fuente: RTVE.es

Segunda enseñanza, serie de tipo melodramático, se centra en Pilar, una profesora con problemas de alcoholismo que fue madre soltera durante la dictadura franquista y que se traslada a Asturias por motivos laborales. Allí, a la vez que trabaja en un colegio donde se emplean nuevos métodos de enseñanza basados en la participación del alumnado, se ve obligada a convivir con el padre de su hija, aunque ni él ni ella lo han reconocido nunca oficialmente. Su hija Elvira, sin embargo, es consciente desde el primer momento de quién es su padre y de por qué su identidad siempre se ha mantenido en secreto. La serie combina la relación de estos y otros personajes principales, en forma de trama serial, con las tramas episódicas que comienzan y terminan en cada uno de los capítulos.

Dirección: Pedro Masó

Guion: Ana Diosdado

Reperto: Ana Diosdado, Juan Diego, Encarna Paso, Héctor Alterio, Cristina Marsillach, Patxi Bisquert, Ana Marzoa, Joan Llaneras, Javier Escrivá, Amparo

Larrañaga, Silvia Marsó, Beatriz Santana, Gabino Diego, María Luisa Ponte, María Casanova, Javier Bardem, Paloma Gómez, Blanca Marsillach, Amelia de la Torre, Ana Tsang, Aitana Sánchez-Gijón, David Paul Piaget, Ramón Goyanes, Sonia Martínez, Silvia Leblanc, Elena Cores, Luis Barbero, Luis Escobar, Javier Loyola

N.º de episodios: 13 episodios⁵⁶

Duración por episodio: 60 minutos aproximadamente

Tipo de producción: Producción asociada (Pedro Masó, P.C.)

Presupuesto: 325 millones de pesetas⁵⁷

Periodo de emisión: 23/01/1986 – 17/04/1986

Día y hora de emisión: Jueves, 21:15

Tras *Anillos de oro*, la siguiente colaboración de Ana Diosdado con Pedro Masó era tan esperada que se llegó a publicar un breve en el que se anticipaba que en enero de 1985 este tándem comenzaría el rodaje de una nueva serie, en Asturias, pero protagonizada por Ana Obregón y Miguel Bosé (*Tele/Radio*, 1984d, p. 5). Finalmente, aunque sí se grabó su nueva serie en esta comunidad autónoma, y el rodaje, efectivamente, comenzó a principios de ese año, ni Obregón ni Bosé aparecían entre el reparto.

Que esta serie girase en torno a la docencia no es, ni mucho menos, baladí, ya que, como señalan autoras como Cascajosa Virino, la reforma educativa fue clave en el contexto de la Transición a la democracia, y más aún durante el primer gobierno del PSOE (2012, pp. 239-246). De hecho, según esta investigadora, la serie se gestó mientras la Ley de Educación (LODE) estaba pendiente del dictamen del Tribunal Constitucional, se rodó el mismo año que esta se promulgó y se emitió de manera simultánea al comienzo de su aplicación, mostrando, de hecho, varios de los principios de esta ley en sus

⁵⁶ Los títulos de estos episodios serían, en orden de emisión, “Los campeones”, “El oscurantismo”, “La era de Acuario”, “Renacimiento”, “La religión y el hombre”, “Los pueblos del caballo”, “La vieja libertad”, “Tabúes”, “Un momento crucial del homo sapiens”, “El mito del eterno retorno”, “Por David y Goliath”, “Alejandro el Grande y Alfonso el Castro” y “De Beltrán, Beltraneja”.

⁵⁷ Al cambio, el presupuesto queda un poco por debajo de los 6 millones de euros, ya que serían aproximadamente 5.989.000, teniendo en cuenta las variaciones de la inflación.

diversas subtramas, como la democratización de la escuela, la formación permanente del profesorado o el sistema de becas.

La serie, producida y dirigida por Pedro Masó y escrita por Ana Diosdado, sobre una idea original que tanto el director (A.I., 1985, pp. 20-21) como la guionista (Canales, 1986, pp. 15-17) reclamaron como suya, se centraba en un colegio y en los conflictos generacionales que aparecían en esta comunidad educativa, según *El País* (Pérez Ornia, 1986a). *Tele/Radio*, por su parte, destacaba que el objetivo era dar un “tratamiento muy serio y profundamente humano” a la “problemática generacional” (A.I., 1985, pp. 20-21), a través de “una serie de historias humanas relacionadas con el mundo de la enseñanza” (Maldonado, 1985, pp. 68-69).

En cuanto a la polémica por la autoría de la serie, la prensa reflejó el conflicto entre sus dos creadores, originado porque ambos afirmaban haber aportado más al planteamiento de la serie. La idea original surgió, según declaraciones de Ana Diosdado a la revista *Tele/Radio*, en una conversación en la que también estaba presente Martín de Blas, que en el momento de dicho encuentro era subdirector de Producciones Asociadas (Canales, 1986, pp. 15-17). Siguiendo a Diosdado, “en un momento determinado salió la enseñanza”, y, al estar todos de acuerdo, ella se puso a trabajar en los guiones, sin que Masó tuviera ninguna participación más en esta escritura. De hecho, la guionista subrayó que, “si él por sugerir el tema tiene algo que ver con ellos [los guiones], imagínate Fernández Ordóñez con «Anillos de oro»”. Masó, por su parte, aseguraba a la misma revista que era una “idea general” suya (A.I., 1985, pp. 20-21); mientras que Diosdado insistía en que los guiones “de principio a fin” le pertenecían, por lo que “es falso lo que reza en los títulos de crédito” (*Tele/Radio*, 1986a, p. 3).

Ante esta situación, Pedro Masó acreditó “fotocopias de los contratos” en los que, de acuerdo con *ABC*, se podía leer textualmente que “los trece guiones de la serie para televisión están escritos por Ana Diosdado sobre una idea general de Pedro Masó” (*ABC*, 1986, p. 98). Esta cabecera también publicó días después la respuesta de la guionista, quien puntualizó que en ese mismo contrato se especificaba que “Escrito por Ana Diosdado” debía aparecer en los

títulos de crédito en un solo cartón, así como una cláusula especial en la que se le atribuía la serie como “original” suya (ABC, 1986b, p. 120).

Finalmente, a pesar de que Diosdado había llegado a hablar de hacer otra serie con Masó para completar una “trilogía sobre el mundo contemporáneo” (Maldonado, 1985, pp. 68-69), la prensa se hizo eco de la negativa de esta a trabajar de nuevo con el director (Mateu, 1986, p.31), con lo que este proyecto nunca llegó a realizarse.

Volviendo a *Segunda enseñanza*, el rodaje de la serie comenzó, como ya había anticipado *Tele/Radio*, a principios de 1985. Estaba previsto para ocho o nueve meses, mayoritariamente en Asturias y al menos con una décima parte de caras nuevas entre los actores, según declaraciones del propio Masó para *Tele/Radio* (A.I., 1985, pp. 20-21). Frente a esta planificación, el rodaje se prolongó durante un año y tuvo lugar casi por completo en Asturias, más concretamente en Oviedo, Gijón y Lluvia (Pérez Ornia, 1986a), aunque también hubo escenas grabadas en Madrid, Santo Domingo de Silos, Burgos, Covarrubias e incluso una estación de los Alpes (Galbis, 1986, p. 103). Por otro lado, según publicaba *Tele/Radio*, uno de los aspectos más complicados fue la “coordinación de los capítulos”, ya que la acción comprende dieciocho meses, repartidos en todas las estaciones del año (Maldonado, 1985, pp. 68-69).

Asimismo, según reseña *Diario 16*, fueron necesarios “más de cuatrocientos actores”, bastantes de ellos desconocidos en ese momento para la audiencia, aunque también había otros “consagrados” como la propia Diosdado, Juan Diego, Héctor Alterio, Ana Marzoa, Cristina Marsillach o Encarna Paso; mientras que entre los entonces debutantes figuraban nombres como “Aitana Sánchez” (posteriormente Aitana Sánchez-Gijón), Maribel Verdú, Beatriz Santana y Blanca Marsillach (*Diario 16*, 1986, p. 46). De hecho, se llegó a publicar un anuncio en ABC invitando a que aquellos “niños que deseen participar en dicha serie”, con edades comprendidas entre los trece y los quince años, se presentaran a las pruebas y solicitaran más información en las oficinas de la productora (Galindo, 1984, p. 73).

Sobre el presupuesto, pese a que inicialmente Pérez Ornia, de *El País*, habló de entre 25 y 26 millones de pesetas por episodio (1986a), de acuerdo con Masó este fue más reducido: cada episodio había costado “veinticuatro

millones de pesetas”, hasta un coste total de trescientos millones (Galbis, 1986, p. 103).

En cuanto a la acogida de la serie, su emisión no supuso un gran despliegue informativo, pero su impacto sí que se entrevé en la gran cantidad de informaciones que la mencionaban, aunque fuese de forma tangencial. Así, la mayoría de medios generalistas se hicieron eco de su estreno, definiéndola como una historia de “redención personal” (*La Vanguardia*, 1986, p. 56), pero también como una “serie B” (Pérez Ornia, 1986a); y posteriormente se sucedieron las informaciones sobre los distintos miembros del reparto y del equipo técnico (Amilibia, 1986a, p. 118; 1986b, p. 125; 1986c, p. 107; Cuéllar, 1986, p. 89; E.R., 1986 p. 81; Nieves, 1986, p. 101).

Por su parte, la crítica profesional fue bastante variopinta y, en general, destacó la bajada de calidad con respecto a *Anillos de oro*. Por ejemplo, para el crítico de *La Vanguardia*, Baget Herms, *Segunda enseñanza* se limitaba a “vivir de las rentas” del éxito de su antecesora, con “personajes absolutamente esquemáticos, por no decir ridículos” que “carecían de verosimilitud a fuerza de caer en el tópico” (1986, p. 82); y Molina Foix, en *El País*, la calificaba de “melodrama”, aunque reconocía su “envergadura” en la narración, su “agilidad del ritmo” y su “virtuosismo formal”, así como la interpretación de Ana Diosdado (Molina Foix, 1986).

Una de las principales polémicas de *Segunda enseñanza*, según varias firmas, fue la ambivalencia ideológica de Diosdado, que cargaba a la serie de “demagogia paternalista” y de “moralina de derechas, de izquierdas y de cualquier dirección” (*Diario 16*, 1986b, p. 54). La guionista, por tanto, estaría intentando “contentar a tirios y troyanos, cristianos y agnósticos”, para conseguir tan solo que “nadie” quedase satisfecho (Baget Herms, 1986, p. 82). A estas críticas se suman las de José Miguel López-Ibor Aliño, especialmente duro con el episodio centrado en la drogadicción (1986, p. 18), como se comentará con mayor profundidad en el capítulo correspondiente.

En lo que respecta a la acogida del público, esta fue bastante desigual, sobre todo en la segunda mitad de la serie. Aunque los ocho primeros capítulos superaron el promedio de aceptación semanal, con puntuaciones en torno al 7,4; a partir del octavo, sobre la homosexualidad femenina, la serie desaparece

del índice de aceptación, lo que podría indicar que su puntuación baja de la media⁵⁸. Solo dos episodios más consiguen superar este parámetro: el decimoprimer, protagonizado por un niño sin recursos que consigue una beca; y el último, que parece recuperar el favor de la audiencia con un 7,3.

A esta irregular acogida se sumó la opinión de una espectadora, para la que los “hechos emotivos” presentados por *Segunda enseñanza* carecían “de todo razonamiento y fundamento lógico” (Moreno Mangado, 1986, p. 6). Sin embargo, que la serie no gozase del beneplácito de la audiencia no significa que no tuviera impacto en ella, como demuestra trágicamente una noticia sobre el suicidio de un joven a causa de sus malas notas, publicada durante la emisión de la serie (Cruz Domínguez, 1986, p. 62). Según esta información, los compañeros del chico explicaron que “con ocasión del programa «Segunda enseñanza», donde se había ahorcado un joven estudiante, el adolescente canario víctima de ahorcamiento llegó a decir que cualquier día él haría lo mismo”.

Esta serie, al igual que sucede el resto de producciones ambientadas en el presente de su emisión, es un claro reflejo del momento que se estaba viviendo, así como de los cambios sociales y legislativos que estaba experimentando la sociedad española. Por su parte, la representación de género tanto masculina como femenina de *Segunda enseñanza* puede arrojar luz sobre diversos matices que muestren en qué punto se encontraban estas identidades ya al final del periodo de análisis, empezando la segunda mitad de los años 80.

Una vez presentadas las series que conforman la muestra, así como el contexto televisivo en el que estas se emiten por primera vez, se han podido trazar, a grandes rasgos, los principales cambios que experimenta RTVE durante esta primera década en un régimen democrático. Los siguientes capítulos de la tesis se centrarán en analizar el cambio de valores que se promueve desde esta ficción televisiva, así como en desgranar la representación de género masculina y femenina de estas producciones, sin perder de vista la perspectiva longitudinal ya planteada en este capítulo.

⁵⁸ Índices de aceptación consultados en *Tele/Radio*, en concreto entre los números 1471 (del 10 al 16 de marzo de 1986) y 1483 (del 2 al 8 de junio de 1986).

Capítulo 2. Imágenes del pasado y cambio de valores

Es el momento del encuentro.... El encuentro entre dos generaciones...

El encuentro de la vida... El encuentro de los hombres...

*Quizá sea también el encuentro de todo un pueblo para hacer un país más
grande, más hermoso, más fuerte...*

Es la hora del encuentro, felicidades.

Publicidad de Tabacalera, navidades de 1976

Si, como se ha planteado en la introducción de la presente tesis, la ficción televisiva de un país permite conocer qué los valores predominan en su imaginario colectivo, así como la influencia de estos en las distintas identidades de género, las series analizadas mostrarán qué ideas subyacían a la construcción de la nueva democracia española y a su evolución hasta mediados de los años 80.

Así, antes de profundizar en las diferentes identidades y en su representación en la pequeña pantalla, es necesario partir de un enfoque más amplio, analizando el imaginario colectivo en su conjunto para luego adentrarse en las cuestiones de género propiamente dichas. Este segundo capítulo de la tesis, por tanto, abarca tanto la imagen del pasado y el presente que se da en las series analizadas, como los valores éticos y morales que, según estas narrativas, rigen la nueva sociedad democrática y contribuyen a afianzar el sistema político que acaba de nacer.

2. 1. Viejos tiempos: representación del pasado en las series

De acuerdo con autores como Aróstegui, la Transición a la democracia tras la dictadura franquista tiene dos vertientes principales: la imposición de silencio y la necesidad de reconciliación (2007, pp. 38-39). Es decir, según este investigador, a la hora de afrontar el pasado hubo algunas dimensiones que, de una u otra manera, fueron obviadas o directamente recludas en el silencio; para intentar conjugar estas dos tendencias que, en último término, resultaban contradictorias: el pacto de silencio y la conveniencia de la reconciliación.

Santos Juliá, por el contrario, defiende que, en realidad, dicho pacto de silencio no existió: al contrario, este historiador sostiene que, durante la Transición e incluso antes, el pasado era un tema recurrente (2003, p. 255). Esta cuestión, sin embargo, no se habría convertido en un “arma de lucha política”, sino que se habría empleado como fundamento para llegar a una amnistía general que posibilitase, en último término, la creación de una sociedad democrática. En este sentido, también es importante puntualizar aquí que, dentro del concepto de pasado, es necesario diferenciar distintas etapas, ya que no se abordan de la misma manera momentos como la República, la Guerra Civil o el

Franquismo, y también varía en el tiempo la manera en que se afronta la representación de siglos anteriores.

La visión del pasado en las series de ficción analizadas, por tanto, resulta especialmente interesante para comprobar qué aproximación se empleó al relacionarlo con el proceso transicional en este tipo de producciones y, en consonancia con eso, qué valores se preconizaron desde la ficción emitida en la pequeña pantalla. De este modo, tanto los momentos elegidos para las series ambientadas en el pasado (siglos XVI y XIX) como las referencias al pasado más inmediato en aquellos títulos ubicados en el presente revisten una gran importancia para analizar esta imagen que se da del pasado, ya sea este más cercano o más lejano.

Siguiendo esta diferenciación de los distintos momentos del pasado, a lo largo de este epígrafe se analizarán los contextos histórico-sociales en los que tiene lugar la trama de las series ambientadas en el pasado, para comprobar cómo estos se relacionan con el presente de su emisión. Se estudiarán a continuación las alusiones a momentos de la Historia reciente, como la Guerra Civil o el Franquismo, así como las diferencias que puede haber entre ellos; y, por último, la reivindicación de determinados valores como la libertad, que se puede ver tanto en estas series ubicadas en el pasado como en las series de costumbres de mayor actualidad.

2.1.1. Épocas oscuras y periodos de cambio

Las series incluidas en la muestra se caracterizan, a grandes rasgos, por mostrar el pasado como un momento de oscuridad y represión, que dará paso, posteriormente, a un periodo de evolución y cambio. En este sentido, llama la atención que tanto los títulos ambientados en el pasado como aquellos que se ubican en el presente de su emisión mantienen este trazado general.

Así, ya sea a través de la actualización de la Historia o, por el contrario, de las representaciones que dejan ver qué elementos perduran de décadas anteriores, estas producciones ofrecen una imagen bastante definida del pasado, que se analizará en profundidad a continuación.

2.1.1.1. El presente en el pasado: actualización de la Historia

En primer lugar, en lo que se refiere a las adaptaciones literarias, las tres series que conforman esta parte de la muestra se ubican temporalmente en un contexto bastante definido: la época decimonónica. Ya sea en torno a la Revolución de 1868 y los acontecimientos políticos que la siguieron, por ejemplo, en *Fortunata y Jacinta* y *Los pazos de Ulloa*; o acercándose a su final, en *Cañas y barro*, el siglo XIX aparece como uno de los escenarios preferidos para las novelas que se adaptarán a televisión durante estos primeros años de democracia.

Siguiendo la aplicación que hacen Rueda y Coronado del concepto de ingeniería simbólica, esto es, la metaforización de cuestiones del presente mediante la invocación del pasado, este interés por el siglo XIX durante el periodo de análisis tiene una clara intencionalidad en la construcción del imaginario colectivo (2009, p. 67). Si se entiende el contexto decimonónico como el periodo seminal en la definición de categorías como ciudadanía o liberalismo, estos valores podían aplicarse en la Transición, caracterizada, según estos autores, por la necesidad urgente de socializar prácticas democráticas.

En este sentido, resulta especialmente reseñable el mayor peso que tienen en la adaptación televisiva personajes femeninos como Rosa y Borda, que en la novela apenas si demuestran autonomía propia, como se analizará en el capítulo quinto de esta tesis. En la versión de Romero Marchent, sin embargo, ambas se configuran como personajes de pleno derecho, de manera que, con las cortapisas propias de la época, ellas también entrarían a formar parte de esas categorías de ciudadanía, liberalismo y prácticas democráticas.

Sin embargo, a pesar de este intento de inclusión femenina, exclusivo de la serie, quienes dirimen realmente los conflictos que surgen en esta nueva sociedad son los varones. Por ejemplo, el choque generacional que se produce entre los protagonistas de *Cañas y barro*, el tío Paloma y Tono, se traduciría en la contraposición de dos formas de vida opuestas, tal como se podía ver también en otras series ambientadas en la época contemporánea. En la adaptación de Blasco Ibáñez aparecería, por un lado, la resignación a vivir de la pesca, encarnada en el anciano que defiende que, si Dios los ha puesto en

la Albufera, es para que vivan de sus aguas, pobres pero libres; por otro lado, la obstinación de su hijo, dispuesto a robar terreno a las aguas para procurar un futuro mejor a su familia.

Esta confrontación se puede percibir, sobre todo, en la manera en que reacciona el tío Paloma cuando descubre que su hijo ahora trabaja en el campo:

¡Debería romperte la cabeza! Labrador... ¡A casa, rompeterrones! ¡Toma! ¡Percha! [...] Has manchado la historia de los Paloma viniendo a trabajar a este cochino arroz que nos arruina... Te has alquilado a un amo, como se alquilan las mulas, a un amo que te paga con perras la honra y el sudor... A un amo, Tono, porque ya no eres libre... Ya no eres un Paloma, ni siquiera un pescador con barca... Ahora eres un esclavo, un miserable pisador de sapos, con la espalda quemada por el sol y las piernas llenas de sanguijuelas... Y eres más que eso, eres un maldito hereje, porque has olvidado que Dios nos puso junto a estas aguas porque están llenas de peces, y con el agua nos daba la comida, no con el barro y el arroz... ¡Rompeterrones!⁵⁹

Además del choque generacional, cabe señalar aquí que *Cañas y barro*, tanto en la novela⁶⁰ como en la película de 1954⁶¹, muestra un claro contraste entre la versión que da Tonet de sus vivencias allí con la imagen desmejorada que ofrecen los españoles que regresan de la isla, y que se vincula con la estigmatización de la virilidad española tras la crisis del 98, según se comentará en el capítulo sobre masculinidades en el pasado (Aresti, 2014, pp. 47-48). La idea del fracaso español en Cuba, sin embargo, aparece bastante mediada en la serie, ya que la principal referencia a ella se hace a través de la lectura de un periódico dirigido, precisamente, por Blasco Ibáñez⁶².

⁵⁹ Esta diatriba del tío Paloma tiene lugar cuando va a buscar a Tono al campo en el que acaba de empezar a trabajar, en *Cañas y barro*, capítulo 2º, desde 06:49.

⁶⁰ Frente a los optimistas comentarios que incluye Tonet en sus cartas, los españoles regresan de Cuba con “el aspecto triste de los rebaños enfermos [...] eran espectros del hambre, fantasmas de la fiebre, amarillos como esos cirios que sólo se ven en las ceremonias fúnebres, con la voluntad de vivir brillando en sus ojos profundos como una estrella en el fondo de un pozo” (Blasco Ibáñez, 2001, pp. 63-64 y p. 67, respectivamente).

⁶¹ Como se ha comentado ya, en una escena que tan solo aparece en la película de Juan de Orduña, Tonet redacta cartas junto a sus compañeros en las que da una visión mucho más optimista de la realidad que están viviendo en Cuba, en *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954), 28:18.

⁶² En concreto, es Cañamel quien lee a Tono una noticia que afirma que “Por fin llegó a Valencia el barco de los repatriados. Hemos visto descender los batallones sin armas, con el aspecto triste de los rebaños, enfermos, espectros del hambre, fantasmas de la fiebre...”, en *Cañas y barro*, capítulo 4º, 16:29.

Así, aunque la adaptación televisiva se mantiene muy fiel a la narración original, hasta el punto de incluir expresiones idénticas, la manera de abordar estos hechos es muy distinta a la que proponía la versión cinematográfica, en la que, como ya se ha adelantado, Tonet aparecía directamente mintiendo en las cartas que enviaba a su familia, pero sin alusión a ese desembarco de “espectros del hambre” y “fantasmas de la fiebre”.

En *Fortunata y Jacinta*, los cambios políticos que se sitúan de fondo a la trama sentimental también están muy presentes a lo largo de la serie, tanto en la novela original de Galdós como en la adaptación televisiva de Camus, y en mucha menor medida en la versión cinematográfica dirigida por Fons.

En esta última, de hecho, una de las pocas alusiones que se hacen al contexto político de la historia tiene que ver con uno de los amantes de Fortunata, que más adelante la maltratará brutalmente: se trata de un catalán con contactos en el exterior. En concreto, Jacinto Villalonga le cuenta a Juanito que Fortunata ha vuelto a Madrid “con un catalán que trae armas de Inglaterra y las trafica con nuestro gobierno... Seguro que en la caída de la República ha jugado un papel muy importante”⁶³. De esta forma, en un mismo personaje confluyen tanto su hipotética traición al país como los malos tratos a su amante, creando así una imagen claramente negativa.

Ya en la adaptación televisiva, George señala que, aunque el texto de Galdós evita la recreación histórica, la serie sí que la lleva a cabo, si bien en muy pocas ocasiones: tan solo aparecen explícitamente en pantalla tres momentos históricos (George, 2009b, pp. 62-64). Se trataría, en concreto, de la revuelta estudiantil de la noche de San Daniel, en abril de 1865⁶⁴, y la reacción popular a la proclamación de la Primera República, en febrero de 1873⁶⁵; y la vuelta de Alfonso XII a Madrid, en enero de 1874⁶⁶, ambos protagonizados por varones. Además, autores como Smith también han vinculado la representación audiovisual del primero de estos acontecimientos históricos con el Franquismo

⁶³ Este momento tiene lugar, concretamente, en *Fortunata y Jacinta* (Angelino Fons, 1969), desde 40:01.

⁶⁴ Esta revuelta estudiantil tiene lugar prácticamente al comienzo de la serie, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 1º, en 02:37 y en concreto la represión a partir de 02:55.

⁶⁵ Véase, sobre todo, el final del segundo episodio, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 2º, desde 58:32.

⁶⁶ El retorno del rey (entonces príncipe) Alfonso a Madrid, anticipado justo en la escena anterior durante una tertulia de café, tiene lugar en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 7º, desde 09:09.

y la dictadura (2006, pp. 44-48), si bien esto se verá en mayor profundidad en el siguiente apartado, sobre alusiones al pasado reciente.

En lo que se refiere la última recreación histórica de la serie de Camus, que George define como la evocación más explícita de la Restauración y la alusión más velada a la Transición, este mismo autor señala lo que entiende como una diferencia significativa entre la novela de Galdós y su adaptación televisiva. Mientras que, según George, en el texto original, Jacinta se desmaya durante la entrada de Alfonso XII en Madrid⁶⁷, en la serie esto no llega a suceder⁶⁸, aunque sí que es ella, junto a las otras mujeres de la familia, quien protagoniza la escena.

De acuerdo con este investigador, si críticos como Bly identifican el desmayo que sufre Jacinta como una reacción intuitiva, una premoción de la desilusión que supondrá la Restauración; que en la versión de Camus esta no se desmaye vendría a dejar en el aire la interpretación de la escena, sin juzgar la vuelta de la monarquía borbónica ni mucho menos anticipar una desilusión al respecto (George, 2009b, pp. 62-64).

A esta actualización de la trama de la serie se sumaría, por otra parte, el choque generacional que se puede ver entre Baldomero y Barbarita, los padres de Juanito, que, a su vez, se refleja en la distinta actitud de hombres y mujeres frente a cuestiones novedosas. Del mismo modo que, como se verá al analizar la masculinidad en las series ambientadas en la contemporaneidad de su emisión, los hombres parecían más receptivos a los cambios sociales, en este matrimonio el marido se muestra mucho más abierto de mente y quiere que su hijo tenga acceso a determinadas libertades que a él le estuvieron vedadas, mientras que ella conserva una mentalidad más tradicional.

DON BALDOMERO: Son otros tiempos, mujer... Cambiaron las costumbres y todo va encajando en un orden diferente, mis padres no me permitieron más que la compañía de otros muchachos de mi edad, así que, cuando me dijeron de casarme contigo, yo no había visto una mujer más que por el forro. Me corrió un

⁶⁷ En concreto, Galdós dice que Jacinta “Quedóse yerta [...] El Rey pasó, y Jacinta le vio confusa y vagamente, entre la agitación de la multitud y el *tururú* de tantas cornetas y músicas. Vio que agitaban pañuelos, y bien pudo suceder que ella agitara el suyo sin saber lo que hacía... Todo el resto del día estuvo como sonámbula” (Pérez Galdós, 1983, p. 52).

⁶⁸ En la serie, Jacinta se limita a parecer preocupada ante un comentario que le hace Barbarita en susurros y que la audiencia no llega a oír, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 7º, 09:23.

frío por el espinazo... Todavía me acuerdo del miedo que te tenía, ¿crees que aquello era mejor?

DOÑA BARBARITA: Pero salió bien, ¿o no?

DON BALDOMERO: Claro que sí... Pero hay tantos casos en que esa manera de hacer familia sale malditamente... Nos casaron como se casa a dos gatos, recuérdalo.⁶⁹

Por último, este cambio social también se percibe de forma muy clara en la contraposición la sociedad urbana y la rural en *Los pazos de Ulloa*, un contraste que aparece en forma de metáforas en una conversación entre el marqués de La Lage y su sobrino, el marqués don Pedro. Este momento, que sucede cuando ninguno de los dos consigue trincar un pavo, muestra ciertos recelos de uno a otro, para diversión de Nucha, que se ríe por lo bajo:

DON PEDRO: Estos pavos de ciudad solo comen y duermen, son todo grasa...

MARQUÉS DE LA LAGE: Y estos pavos de aldea son algo torpes y groseros...⁷⁰

En esta obra, además, también se puede ver la contraposición entre el autoritarismo y la democracia, con ciertos tintes negativos. Aunque empieza a imponerse un primitivo sistema electoral, realmente los comicios se celebran en medio de tensiones por el caciquismo de las zonas rurales y por los intentos de sabotaje de uno y otro partido, como se explica en la novela original⁷¹ y se ve, de forma muy clara, en la serie.

En este sentido, hay que señalar que la trama no muestra ninguna tendencia política como más respetuosa del sistema electoral. Así, aunque a lo largo de la serie se puede ver cómo Barbacana, el candidato conservador, actúa como un cacique que amedrenta a la gente para conseguir votos⁷²; el día de las

⁶⁹ Esta conversación se corresponde con el momento en que doña Barbarita está preocupada porque su hijo quiera irse a París, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 1º, 19:40.

⁷⁰ Esta conversación se puede ver, concretamente, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 01:00:35.

⁷¹ En la novela, por ejemplo, se habla de "Trueques de papeletas, retrasos y adelantos de hora, falsificaciones, amenazas, palos, no fueron arbitrios peculiares de esta elección, pero uniéronse a las estratagemas usuales algunos rasgos de ingenio sutil, enteramente inéditos. En un colegio, las capas de los electores del marqués se rociaron de aguarrás y se les prendió fuego disimuladamente por medio de un fósforo [...] En otro se colocó la mesa electoral en un descanso de la escalera; los votantes no podrían subir sino de uno en uno, y doce paniaguados de *Trampeta*, haciendo fila, tuvieron interceptado el sitio durante toda la mañana, moliendo muy a su sabor a puñaladas y coces a quien intentaba el asalto. Picardía discreta y mañosa fue la practicada en Cebre mismo" (Pardo Bazán, 2021, p. 298).

⁷² Ya al comienzo de la serie, Trampeta exclama "¡Este cacique... este cacique de Barbacana que anda amenazando al personal con partidas y matones para ganar las elecciones!", en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 26:34.

elecciones, también el progresista Trampeta intenta influir en el resultado, sabotando una urna⁷³ e incluso enfrentándose a las mujeres que quieren votar, dejándolas así al margen de esta primitiva democracia⁷⁴.

Dentro de las producciones ambientadas en el pasado, también en las series biográficas llama mucho la atención la forma en que se representan sus respectivos marcos cronológicos. Así, tanto el siglo XVI, escenario de fondo de *Cervantes* y de *Teresa de Jesús*, como los comienzos del XIX en *Proceso a Mariana Pineda*, se interpretan en estas ficciones audiovisuales como momentos que anteceden a un gran cambio social, que podría incluso vincularse con el que acababa de vivir la España contemporánea tras cuarenta años de dictadura.

En las tres series biográficas analizadas, de este modo, se insiste en varias ocasiones en la idea de venir de una época oscura, que dará paso a otra caracterizada por la libertad de conciencia y de pensamiento. La presencia de la Inquisición (exagerada en ocasiones, como se verá más adelante) o la representación de la policía política absolutista equiparan estas instituciones con la censura franquista.

Por ejemplo, en *Cervantes*, son frecuentes los momentos en que la Inquisición desconfía de él, ya desde muy joven⁷⁵ y también a su regreso de Argel⁷⁶ e incluso al final de su vida⁷⁷. Estas reticencias del Santo Oficio hacia el escritor

⁷³ Aprovechando un momento de confusión por un nombre que no aparece en el censo, Trampeta introduce una cerilla encendida en una de las urnas, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 3º, 33:07.

⁷⁴ En concreto, se puede ver a Trampeta empujando a una joven para que salga de la cola electoral e increpándola “Eh, venga, fuera de aquí, las mujeres no votan”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 3º, 32:11.

⁷⁵ Este momento, que actúa tanto de punto de partida como de cierre de la vida de Miguel de Cervantes, se puede ver, por ejemplo, cuando su hermana Andrea señala que, si él se deja llamar judío, la Inquisición los buscaría enseguida, en *Cervantes*, capítulo 1º, 25:45; y también en el momento al que se refiere este comentario, en *Cervantes*, capítulo 9º, desde 29:58.

⁷⁶ A su vuelta de Argel, un amigo advierte a Cervantes que tenga cuidado porque “fray Luis de León y otros muchos también lo estuvieron [cautivos] en otro sitio: en las mazmorras de la Inquisición”, en *Cervantes*, capítulo 4º, 26:46.

⁷⁷ El mismo Cervantes recuerda que al inquisidor general no le gustó el final de la primera parte de *Don Quijote*, en *Cervantes*, capítulo 7º, 30:44. Además, la serie muestra un juicio póstumo al escritor por parte de la Inquisición que sería parte de la libre interpretación de los guionistas, en *Cervantes*, capítulo 9º, desde 33:23.

se dejan ver, asimismo, en los problemas que supone conseguir un memorial para él⁷⁸, eje principal que vehicula toda la serie.

La protagonista de *Teresa de Jesús*, del mismo modo, también tiene sus roces con la Inquisición, como se puede ver los comentarios velados sobre cómo esta no ve sus movimientos con buenos ojos⁷⁹, en la denuncia de la princesa de Éboli, que nunca sucedió en realidad⁸⁰ o en una entrevista de la madre Teresa con el Santo Oficio⁸¹.

Ya en *Proceso a Mariana Pineda*, por otra parte, se habla directamente de policía política, como se puede ver desde el primer episodio de la serie⁸² y como de hecho se autodenominan los hombres de Pedrosa⁸³, amén de las alusiones que hacen a ellos los liberales⁸⁴.

En este sentido, también algunas descripciones que se hacen en la serie de la situación del país parecen remitir a ese momento de oscuridad, represión y vacío intelectual: “con la marcha de los afrancesados, los liberales en el exilio y las universidades cerradas, la vida pública en España será un desierto”,

⁷⁸ Por ejemplo, la primera reunión para conseguir este memorial se denuncia a la Inquisición, en *Cervantes*, capítulo 2º, desde 36:19. Posteriormente, el Santo Oficio entorpece esta labor, aunque el licenciado no entiende sus motivos (“¿A santo de qué iba a meterse la Inquisición en la vida de Cervantes?”), en *Cervantes*, capítulo 4º, 23:45; y también se sospecha de la Inquisición en la entrevista con el duque de Lerma, aunque en este caso no parece que haya intervenido, en *Cervantes*, capítulo 7º, 25:44. La Inquisición, de hecho, llega a prohibir directamente dicho memorial, como reconoce el licenciado ante el cardenal primado de Toledo, en *Cervantes*, capítulo 8º, 38:38.

⁷⁹ Cuando Teresa es aún bastante joven, dos sacerdotes comentan que sus “extravagancias y embelecos” harán que la Inquisición tome cartas en el asunto; y posteriormente sor Juana le advierte de que quieren llevar su caso ante el Santo Oficio, en *Teresa de Jesús*, capítulo 3º, 18:52 y 48:02, respectivamente. Más adelante, María del Corro también la acusa de haber creado “¡Una reforma inventada a su capricho, y que ya da que hablar hasta a la Inquisición!” en *Teresa de Jesús*, capítulo 7º, 13:35.

⁸⁰ Este momento, que, como se ha comentado, podría no haber sucedido en realidad, tiene lugar en la serie en *Teresa de Jesús*, capítulo 6º, 47:32.

⁸¹ Esta entrevista, en la que se pregunta a santa Teresa tanto por su vida privada como por su forma de interpretar la religión, se puede ver en *Teresa de Jesús*, capítulo 7º, desde 19:30.

⁸² Ya en la carta que lee Mariana Pineda al comienzo de la serie, su autor advierte de que no incluirá nombres “por si tengo la desgracia de que esta carta caiga en manos de la policía política”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 01:47. Más adelante, el propio Pedrosa dice a un detenido que “subestimaron a la policía política”, también en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 18:31.

⁸³ Véase, por ejemplo, *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 3º, 20:34; y capítulo 3º, 01:22 y 25:42, por citar tan solo algunos momentos.

⁸⁴ En este sentido, ya al comienzo el capitán Álvarez de Sotomayor asegura que “Nosotros, los constitucionalistas, somos tan patriotas como ese lameloso del jefe de la policía política”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 44:22. Posteriormente, también hablan de ellos en estos términos en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 3º, 41:39; en capítulo 4º, 24:31; y capítulo 5º, 01:50.

asevera una carta que lee la protagonista al comienzo de la serie⁸⁵. Poco después, uno de los liberales afirma que:

Estarán de acuerdo conmigo, señores, en que España está en mala situación. Atrasada, pasiva ante lo que se hace en países más prósperos, con tendencia a la imitación más que a la creación, a lo original, con un nivel de vida inferior. ¡Es necesario el cambio sin demora!⁸⁶

En *Proceso a Mariana Pineda*, además, se une la idea de que el país había vivido recientemente un proceso constitucional, que los protagonistas de la serie se esfuerzan por defender⁸⁷. En este sentido, la Constitución de 1812, que es a la que se hace referencia en la serie, podría vincularse con la de 1978, tanto en lo que se refiere a subrayar la importancia histórica de la primera como a reforzar la validez y la conveniencia de la segunda.

En cuanto a sus protagonistas, en todas estas series biográficas se reivindican determinadas figuras históricas que, pese a haber tenido presencia durante la dictadura⁸⁸, ahora se representan bajo otra luz, poniendo el énfasis en el concepto de libertad y llevando a cabo una visión desmitificadora de los tres protagonistas, que aparecen dentro de un claroscuro de virtudes y defectos. En este sentido, los valores que defienden apenas experimentan cambios según el género de quien protagonice la serie: así, tanto Miguel de Cervantes como Mariana Pineda, y de forma sutil también santa Teresa, defienden abiertamente la libertad y se muestran muy receptivos al cambio social.

Otro elemento que debe tenerse en cuenta, dentro de las producciones biográficas, es cómo las tres series insisten en la importancia de perdurar, de dejar un legado, que no pueda ser borrado de la Historia por mucho que se

⁸⁵ Este momento tiene lugar, concretamente, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 02:07.

⁸⁶ Esta opinión se corresponde con Ilustrado, que la da en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 09:44.

⁸⁷ La defensa de la Constitución de 1812 se puede ver, por ejemplo, en las proclamas de los liberales (tras leer en una carta que “La lucha continúa en el pueblo lleno de esperanza, ¡viva la Constitución!”, todos responden “¡Viva!”) o en el alegato del teniente Alba sobre cómo apoyar la causa constitucionalista, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 17:07 y 52:04, respectivamente.

⁸⁸ Sobre Cervantes, Fra Molinero ha señalado que su figura se empleó en los años 60 para hacer una sutil crítica social, a través del documental “La Mancha de Cervantes” en el espacio *La víspera de nuestro tiempo* (Fra Molinero, 2009, p. 46). Sobre Teresa de Jesús hubo diversos espacios en televisión y cine durante el franquismo, entre ellos, una película de Juan de Orduña, un cortometraje para TVE en 1967 (Cañada Zarranz, 2014), así como sus apariciones en *Estudio 1* (MJ, 2015, 2016) y en *Mujeres insólitas* (Tele-Radio, 1976, p. 32). En lo que respecta a Mariana Pineda, aunque Martín Recuerda publicó *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca* en 1970, esta no llegó a los escenarios hasta 1977 (Marsillach Soriano, 1998, pp. 376-377).

intente. De nuevo, en este sentido no se diferencia por género: tanto en el caso de Miguel Cervantes como en el de Teresa de Jesús y en el de Mariana Pineda, las escenas finales de sus respectivas series se dedican a recordar el peso que tuvieron estas tres personalidades en su momento y cómo este ha llegado hasta el presente de emisión de la serie, tanto desde el siglo XVI⁸⁹ como desde el XIX⁹⁰.

2.1.1.2. El pasado en el presente: qué queda de siglos anteriores

Las raíces que la idiosincrasia española hunde en el pasado no se limitan a estas series que se remontan siglos en el pasado, sino que estas mismas cuestiones se perciben también en las producciones que tienen lugar en el presente de su emisión. En este caso, las alusiones aparecen, sobre todo, en contextos escolares y académicos, aunque su significado trasciende estos ámbitos para intentar explicar cómo este pasado influye en la contemporaneidad de las series analizadas.

Por ejemplo, en *El español y los siete pecados capitales* es frecuente la presencia de *gags* humorísticos ambientados en otros tiempos, así como las reflexiones sobre el origen de los pecados españoles, que en muchas ocasiones se remonta durante siglos. Se podrían mencionar aquí, por ejemplo, las citas que hace Ceballos a escritores y pensadores de diversos momentos de la Historia de España, que van desde los siglos XVI, como Joan Timoneda⁹¹, y XVII, por ejemplo, Baltasar Gracián⁹² y el padre Feijoo⁹³; hasta los primeros

⁸⁹ La serie *Cervantes* concluye con una explicación sobre el final, en el que se propone una interpretación de por qué no se conserva ninguna lápida del escritor, y subraya cómo tanto su obra como el espíritu cervantino han llegado hasta la actualidad, en *Cervantes*, capítulo 9º, desde 38:21. *Teresa de Jesús*, por su parte, concluye con varios personajes hablando de lo que sucedió con los retos de la santa tras su muerte; para finalizar con una voz en off que resume cuándo fue proclamada santa, copatrona de los reinos de España, patrona de los escritores españoles y doctora de la Iglesia, en *Teresa de Jesús*, capítulo 8º, desde 45:13.

⁹⁰ Aunque en el caso de *Proceso a Mariana Pineda* la serie concluye con el comunicado oficial de su muerte, durante el último capítulo de la misma se dan sobradas muestras de la identificación de la heroína con la libertad, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 5º, comunicado en 01:03:17 y muestras de su identificación con este concepto desde 55:28, por citar solo algunos ejemplos.

⁹¹ Joan Timoneda, escritor del siglo XVI, recoge en su obra *El Patrañuelo* uno de los cuentos de los que Ceballos se vale para explicar la soberbia, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 2º, 06:26.

⁹² Ceballos cita a este escritor, añadiendo que es el siglo XVII, para concluir su primera intervención sobre la soberbia, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 1º, 34:39.

⁹³ Del padre Feijoo se cita, concretamente, su *Teatro Crítico Universal*, a la hora de hablar sobre la pereza, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 6º, 30:45.

años del siglo XX, representados por Miguel de Unamuno⁹⁴, Rubén Darío y Pío Baroja⁹⁵, u Ortega y Gasset⁹⁶. Asimismo, en esta serie se producen menciones a grandes figuras de la Historia española como el Cid Campeador o el Gran Capitán, si bien en este caso desde el punto de vista de un tibio cuestionamiento que provoca el enfado de parte de los personajes⁹⁷. Según se puede observar, además, la inmensa mayoría de estas referencias son a varones. Este androcentrismo es coherente con el enfoque de la serie desde una óptica predominantemente masculina, como de hecho critica el personaje de Verónica Forqué en el último episodio, según se verá más adelante.

Ya hacia el final del periodo de análisis, títulos como *Anillos de oro* también muestran esta vinculación con el pasado en episodios como “Retrato en sepia”, cuya trama decimonónica busca subrayar cómo los conflictos conyugales, lejos de ser una novedad, han estado presentes en la sociedad desde siempre. En menor medida, dentro de esta serie se podrían citar también las alusiones al pasado en los capítulos 3º (“A corazón abierto”) y 11º (“Todo un caballero”), si bien se profundizará al respecto en el apartado dedicado a las referencias al pasado reciente.

La vinculación de estos primeros años de democracia, incluso hasta 1986, con otros momentos de la Historia en los que se han producido grandes cambios, momentos en los que el país ha pasado de una época descrita como oscura a otra mucho más moderna y luminosa, llega a verse expresamente en la última de las series de la muestra, *Segunda enseñanza*.

Así, en el capítulo titulado “Renacimiento”, Pilar Beltrán explica a su clase una teoría según la cual “el Renacimiento tiene mucho que ver con nuestra propia época”, pero un alumno la contradice y deciden someterlo a debate⁹⁸. Casi al final del episodio, la conclusión a la que llegan es que las similitudes pasan por

⁹⁴ Ceballos refiere un encuentro entre Miguel de Unamuno y el entonces rey Alfonso XIII, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 2º, desde 32:09.

⁹⁵ La serie reproduce un supuesto choque entre estos dos escritores, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 4º, entre 16:09 y 17:27.

⁹⁶ En el caso de José Ortega y Gasset, se le cita para ilustrar la gran capacidad de “vocablos injuriosos” de los que dispone el pueblo español, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 5º, 12:13.

⁹⁷ En concreto, Jesús Ceballos emplea los ejemplos del Cid Campeador, “el más querido y respetado de todos los héroes españoles”, y de Gonzalo Fernández de Córdoba, el “héroe vencedor de los franceses”, para justificar que “para el español una misma acción puede ser horrible hoy y estupenda mañana, todo depende de quién la realice”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 2º, desde 13:32.

⁹⁸ Esta escena tiene lugar, concretamente, en *Segunda enseñanza*, capítulo 4º, desde 06:00.

una reacción contra el autoritarismo y por el resurgimiento de un individualismo crítico y libre, aunque el timbre que anuncia el final de las clases impide profundizar más al respecto:

ALUMNA: Bueno, resumiendo... El nombre del Renacimiento se le da al movimiento que, en el siglo IV (*sic*) y parte del XVI, intenta resucitar en la cultura europea algunos valores formales y espirituales de la Antigüedad, es un poco eso...

PILAR: Sí, sí... Pero esto era un debate para relacionar esa época con la nuestra, ¿qué relación verías tú en lo que acabas de decir?

ALUMNO: (*levantando la mano*) Es que una de las principales características del Renacimiento yo creo que es la reacción contra el espíritu autoritario de la Edad Media y, bueno, también todo lo que es el descubrimiento del hombre y el mundo y la manifestación de un individualismo crítico y libre.⁹⁹

Pese a que la propia serie impida que se insista más al respecto, este diálogo parece vincular el pasado reciente de España, es decir, el Franquismo, con la Edad Media, entendida esta como una época oscura y autoritaria; mientras que la Transición se correspondería con el Renacimiento en tanto que una vuelta a la libertad y a la capacidad crítica.

Frente a estas alusiones más o menos explícitas al momento histórico y social en el que estaba inmerso el país a finales de los años 70 y comienzos de los 80, así como a las décadas que los precedieron, a continuación se analizarán otro tipo de referencias más expresas a la República, la Guerra Civil y el Franquismo, así como los momentos en los que las series ambientadas en el pasado forzaban su trama para que esta encajase mejor con el contexto de su primera emisión.

De esta forma se busca comprobar si, como se ha señalado antes, el pasado inmediato de España estaba compuesto por temas tabú (Aróstegui Sánchez, 2007, pp. 38-39), o si estos se abordaban libremente en la ficción televisiva de la época.

2.1.2. Pasado inmediato: República, Guerra Civil y Franquismo

En lo que se refiere al pasado inmediato de España, cabe señalar, en primer lugar, que apenas se han localizado referencias a la Guerra Civil y a los

⁹⁹ Fragmento guionizado a partir de una de las clases de Pilar Beltrán, en *Segunda enseñanza*, capítulo 4º, 43:16.

primeros años del Franquismo en las series ambientadas en el presente de su emisión. Este primer vistazo a los resultados contrasta con la presencia de temáticas históricas en los programas de debate y entrevistas, ya señalada por Paz y Montero, acompañada habitualmente de voces expertas y con una clara intención divulgativa (2015).

Por otra parte, en un primer momento habría que decir que tampoco podrían aparecer alusiones a estos periodos históricos en aquellas producciones que se ubican en el pasado, ya que todas ellas se sitúan, como muy tarde, a comienzos del siglo XX. Sin embargo, como se verá en este mismo apartado, otros conceptos como el de república sí que aparecen en algunas de estas series, a través del uso del presentismo ya señalado por autores como López, Cueto Asín y George (2009).

2.1.2.1. Guerra y Franquismo: sombras del ayer

Volviendo a las alusiones expresas al pasado reciente, tan solo posibles en las series ambientadas en la contemporaneidad, llama la atención la forma que tienen de aludir a la Guerra Civil. Si bien, en un primer momento, este conflicto se toca de forma tangencial y casi irónica, como ocurre en *La señora García se confiesa*, a través de una conversación trivial en una peluquería¹⁰⁰; el resto de las series incluidas en la muestra adoptan una postura mucho más seria, con la que se subraya la gravedad del conflicto.

Destaca, en este sentido, *El español y los siete pecados capitales*, que incluyó en su capítulo dedicado a la ira varias escenas grabadas en Belchite, así como reflexiones sobre lo propensos que son los españoles al conflicto armado, y más en concreto a la guerra civil, entendiendo esta como todo choque bélico dentro de un mismo país. Al igual que en el repaso que hace del resto de pecados, por otra parte, esta inclinación a la ira parece vincularse especialmente con los varones, ya que en la misma serie se admite que no se ha profundizado apenas nada en los pecados de las españolas.

¹⁰⁰ En concreto, en esta serie se hacen algunos chistes sobre mujer que no oye nada porque “se quedó un poquitito sorda durante un bombardeo en Valencia en la guerra”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 6º, 05:48.

Con las ruinas de Belchite de fondo, Ceballos hace un repaso por los últimos choques que ha habido dentro del país, para concluir con el “espantoso holocausto” ocurrido entre 1936 y 1939:

La España de tantas guerras... porque, si la geografía nos ha familiarizado con la crueldad, la Historia nos ha obligado a usarla para sobrevivir. Desde los tiempos prehistóricos, los españoles, situados en una encrucijada entre Europa y África, el Mediterráneo y el Atlántico, hemos visto llegar a multitud de pueblos de otros países para enseñarnos a vivir de esta u otra manera. Fenicios, griegos, cartagineses, romanos, godos, bizantinos, árabes, franceses, portugueses, ingleses... Cada uno de ellos, apoyándose en un grupo de españoles para acabar con los otros... Yo no sé si, de todas estas luchas... ha quedado alguna idea... pero lo que sí ha quedado es la costumbre de matar, de solucionar nuestros conflictos mediante la sangre y la violencia... La guerra civil, desgraciadamente, no es cosa nueva en España... Españoles contra españoles han luchado no solo antes de constituirse España como Estado, Castilla contra Aragón, Aragón contra Navarra, León contra Castilla; sino incluso después. Comunidades, sublevación de Cataluña, Guerra de Sucesión, absolutistas contra liberales, esparteristas contra conservadores, republicanos unitarios contra republicanos federales, monárquicos alfonsinos contra monárquicos carlistas y, finalmente, la gran carnicería... El espantoso holocausto de nuestra última Guerra Civil...¹⁰¹

En lo que se refiere al texto original en el que se basa esta serie, un ensayo de Fernando Díaz-Plaja, no aparece ninguna referencia a Belchite, pero sí que se habla abiertamente del conflicto que siguió al golpe de Estado fallido de 1936, definida en este caso como “la gran carnicería de la última guerra civil” (1971, p. 181). Un poco más adelante, también se recogen testimonios de la devastación en ambos bandos (1971, pp. 195-196), y se llega a decir que:

Miles de españoles fueron sacados de sus casas y recibieron «cuatro tiros» por motivos que en otros países hubieran merecido sólo un movimiento desaprobatorio de cabeza por parte de sus contrarios (Díaz-Plaja, 1971, p. 187).

Volviendo a la serie, a esta relación de invasiones y guerras, así como a la descripción de la Guerra Civil como “espantoso holocausto”, se le suma, casi de inmediato, un alegato de Jesús Ceballos a favor de la memoria histórica y en contra de los “pecados” del pueblo español, que han acabado por provocar tantas guerras:

¹⁰¹ Esta reflexión de Jesús Ceballos, con las imágenes de las ruinas del que fue su pueblo de fondo, tiene lugar en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 5º, 16:12.

Esta mañana, después de tantos años, he vuelto a Belchite... No para recordar, porque mi memoria de niño solo alcanza la miseria de la posguerra, sino para no olvidar... porque Belchite fue fundada antes de Jesucristo por los edetanos, ampliada y enriquecida por los romanos, conquistada a los moros por Alfonso VII de Castilla, para ser finalmente destruida por nosotros mismos, por los españoles, movidos de esa ira fratricida que nos empuja a enfrentarnos en los campos de batalla, de esa soberbia irracional que nos impide dialogar, de esa envidia corrosiva que ha llevado a la cárcel a hombres como el arcipreste de Hita, fray Luis de León, Cervantes, Quevedo, Jovellanos, Ramiro de Maeztu, Miguel Hernández y tantos, y tantos más... Yo, señoras y señores, que no hice esa guerra, que solo era un niño con miedo, he ido a Belchite para no olvidar aquel miedo.¹⁰²

Frente a estas aproximaciones tan directas de la ficción televisiva a la Historia reciente de España, una serie dirigida a un público familiar como *Verano azul* no incluía ninguna referencia explícita a la Guerra Civil, aunque sí se podían ver en ella varios alegatos contra la violencia, sobre todo a través del personaje de Chanquete, como se verá en el capítulo dedicado a las masculinidades de los años 70 y 80.

De esta manera, si, de acuerdo con autores como Sambade Baquerín y Torres San Miguel, la violencia se vinculaba especialmente con los varones (2015), la serie de Mercero presenta a los hombres como los principales responsables de renunciar a ella, ya que estas subtramas se centran preferentemente en los personajes masculinos.

Así, al anhelo del viejo marinero por un país sin revanchismos, que se comentará en el epígrafe dedicado a los nuevos valores democráticos¹⁰³, se suma su rechazo absoluto a la violencia y algunos recuerdos de su juventud que, si bien no se ubican temporalmente con exactitud, podrían remitir tanto a la Guerra Civil como a los primeros años del Franquismo. Se podrían citar aquí, por ejemplo, su experiencia con un submarino que atacó su barco mercante, y que Chanquete describe como su “bautismo de odio”¹⁰⁴; o la muerte del

¹⁰² Esta reflexión de Ceballos comienza poco después de concluir la anterior, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 5º, 18:46.

¹⁰³ Aunque se comentará con mayor detalle en el epígrafe ya mencionado, se puede adelantar aquí que este momento tiene lugar en *Verano azul*, capítulo “Las botellas”, desde 35:59.

¹⁰⁴ Chanquete refiere estas vivencias a Julia cuando le explica por qué aborrece tanto la violencia, en *Verano azul*, capítulo “La navaja”, desde 15:36.

hermano de su amigo Frasco en una riña juvenil, probablemente en los años 40 o 50, que dejó a este desamparado con apenas diez años¹⁰⁵.

Estas referencias a la Guerra Civil y al primer Franquismo, como se puede ver, ponen el foco en la violencia del conflicto armado y en la necesidad de evitar otro similar a toda costa. Se trata, además, de vivencias que los personajes que las narran han experimentado en primera persona, lo que actualiza las consecuencias de estos sucesos históricos y muestra que estas siguen muy presentes aun después de cuarenta años de dictadura y paz oficial.

Por tanto, la idea de que las heridas provocadas por la Guerra Civil y el Franquismo continúan abiertas en la sociedad se puede percibir de forma muy clara durante buena parte del periodo de análisis. Ya desde la manera que tiene Ceballos de aludir a la dictadura franquista, a la que califica de “casi hoy”¹⁰⁶, la importancia que tiene el pasado inmediato en la España de finales de los 70 y comienzos de los 80 queda patente a lo largo de prácticamente todas las series ambientadas en el presente de su emisión, como se verá tanto aquí, para las cuestiones más políticas, como en el epígrafe dedicado al franquismo sociológico, centrado en aquellas de carácter más social.

En las series de Ana Diosdado, por su parte, destaca la manera en que los personajes se refieren tanto a la Guerra Civil como al Franquismo. Aunque en estos casos siempre queda muy claro a qué etapa histórica se está aludiendo, prácticamente nunca se habla de ellas directamente, sino que se sigue recurriendo a sobreentendidos cargados de significación.

Se puede citar aquí como ejemplo una conversación entre doña Trini y Ramón, de *Anillos de oro*, en la que se profundizará más en el capítulo dedicado a la masculinidad contemporánea. En esta, la anciana se refiere al Franquismo como “la sociedad como estaba antes” y subraya que todo era más altruista, aunque, como se comentará en el epígrafe dedicado a la hipocresía, Ramón la contradirá poniéndose a sí mismo como ejemplo¹⁰⁷. Esta crítica hacia el pasado

¹⁰⁵ Esta vivencia en concreto, que Chanquete usa para explicar por qué Frasco no soporta las navajas, se puede escuchar en *Verano azul*, capítulo “La navaja”, 25:13.

¹⁰⁶ Ceballos, en concreto, recuerda que intentó hacer reflexionar a su público “sobre cómo, entre aquellos conceptos del ayer y el ‘España es diferente’ o la ‘unidad de destino en lo universal’ del casi hoy...”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 2º, 00:49.

¹⁰⁷ Véase al respecto *Anillos de oro*, capítulo 3º, 42:21.

reciente se suma, por tanto, al mayor aperturismo de los varones ante los nuevos valores democráticos, frente a la visión nostálgica y conformista de la anciana doña Trini.

También en *Anillos de oro*, en este caso al hablar de la Guerra Civil, Ramón resume todo el conflicto en apenas una frase, que Lola corrobora sin darle apenas importancia. Este momento tiene lugar cuando ambos deben ocuparse de un divorcio que incumbe a un excombatiente republicano, Antonio, y a Matilde, la hermana de un militar franquista:

RAMÓN: Eran los dos militares... Hicieron la carrera juntos, la misma promoción, la misma arma, ¡uña y carne, vamos! Y este se casó con la hermana del otro. [...]

LOLA: Bueno, ¿y qué pasó? Se casó con la hermana de su amigo hace más de medio siglo y ahora se quiere divorciar de ella, ¿pues qué pasó en medio?

RAMÓN: En medio les pilló la guerra... Al hermano en un lado y al marido en el otro, a uno le dieron muchas condecoraciones y al otro le metieron en la cárcel.

LOLA: Sí, ya, la historia de siempre...¹⁰⁸

También en este episodio, por otro lado, hay dos alusiones muy breves al pasado reciente del país que, sin embargo, no dejan de resultar significativas. En primer lugar, tras una conversación con su antiguo amigo en el ejército y enemigo en el frente, Antonio se despide de Miguel así:

MIGUEL: Y cuídate esa tos.

ANTONIO: Lleva muchos años conmigo, empezó en la cárcel... Y tú cuídate ese reuma, que sabe Dios dónde empezaría.

MIGUEL: Mejor no recordar el pasado, eso lo llevamos dentro.

ANTONIO: Tal vez...¹⁰⁹

Similarmente, cuando la mujer que lleva cuarenta años viviendo con Antonio intenta convencerle de que no merece la pena que discuta con Matilde para conseguir el divorcio, argumentando que a ella le da lo mismo, e incidiendo, de nuevo, en una feminidad más conformista, Antonio replica "Pues no te dio lo

¹⁰⁸ Fragmento guionizado a partir de una conversación que mantienen ambos en el bufete, en *Anillos de oro*, capítulo 11º, 17:18.

¹⁰⁹ Fragmento guionizado a partir de una conversación entre Antonio, excombatiente republicano, y Miguel, militar franquista, en *Anillos de oro*, capítulo 11º, 16:18.

mismo hace poco tiempo, cuando me devolvieron mi graduación y mi rango”¹¹⁰. De esta forma, la trama, ambientada a comienzos de los años 80, deja patente que hasta poco tiempo atrás los militares republicanos no habían visto restaurados sus méritos, aunque la guerra había finalizado más de cuatro décadas antes.

Cabe señalar aquí, además, que tanto la conversación entre Lola y Ramón como la que posteriormente mantienen Antonio y su pareja, Concha, son idénticas en la serie y en el guion original (Diosdado, 1985, pp. 223-224 y 230, respectivamente). Sin embargo, en la despedida entre Antonio y Miguel hay un añadido en la serie que no figura en el texto de Diosdado: mientras que, en televisión, Miguel murmuraba que era “mejor no recordar el pasado” y Antonio parecía dudar, en el guion la conversación acababa en la frase anterior, sin incluir esta última reflexión (“tal vez...”) (1985, pp. 222-223).

Ya en *Segunda enseñanza* vuelve a haber algunas alusiones, tanto a la lucha antifranquista como, de nuevo, a la Guerra Civil. En este caso, no obstante, se trata de referencias más directas, que llaman a recordar el pasado reciente y a seguir viéndolo como hechos que influyen en el hoy y a los que no debe nunca darse la espalda.

En concreto, las alusiones al conflicto bélico llegan a través de Paul, un profesor francés hijo de españoles, “emigrantes no, exiliados”, como él mismo puntualiza cuando Elvira le pregunta, para asombro de esta (“suena tan lejos...”, comenta la chica)¹¹¹. Luego, Paul resume brevemente la historia de ambos y concluye que un hecho histórico como la Guerra Civil puede llegar a influir no solo a quienes la vivieron directamente, sino también a sus familias:

Mis padres no se conocían cuando salieron de España. Ella escapó acompañando a su familia, él cruzó la frontera con un grupo de compañeros. Se conocieron más tarde, en el 41, trabajando para la resistencia. [...] Visto ahora, después de tantas películas heroicas, puede [parecer romántico]... Para los que tuvieron que vivirla, parece que fue más bien una vida dura y miserable. De hecho, les marcó, para siempre, y a mí también, me temo.¹¹²

¹¹⁰ Este comentario tiene lugar en *Anillos de oro*, capítulo 11º, 25:38.

¹¹¹ Esta conversación tiene lugar, concretamente, en *Segunda enseñanza*, capítulo 9º, 34:59.

¹¹² Paul relata la historia de su familia a Elvira en *Segunda enseñanza*, capítulo 9º, a partir de 35:24.

En cuanto a la lucha antifranquista y la necesidad de seguir siendo fieles a los propios ideales, estas se reflejan muy claramente en el episodio “La vieja libertad”, en el que, ante la incomprensión de su madre, una adolescente llamada Adela escapa de casa para perseguir su sueño de ser actriz. Mientras la policía emprende su búsqueda, el resto de la familia, especialmente su marido y su padre, reprocha a la madre de Adela su autoritarismo y su rigidez, totalmente opuestos a los principios que ella misma defendió cuando era más joven. Una vez más, los varones se muestran más críticos con el pasado dictatorial del país y más receptivos a los nuevos valores, que, en este caso, se remontarían hasta las protestas contra el régimen de Franco:

ABUELO DE ADELA: Pues yo, por lo que contáis, también creo que teníais que haber dado a esa criatura cierto margen de libertad y de eso...

MADRE DE ADELA: Ah, vaya, ahora resulta que estamos por la libertad en esta familia... ¡Pues a mí bien que se me decía eso de “tú te callas hasta que yo hable” y “aquí se cena a las diez, y a las diez menos cuarto se está en casa”!

ABUELO DE ADELA: Hija, estás confundiendo la libertad con la buena educación...

PADRE DE ADELA: Y se está olvidando de cuando firmábamos seis panfletos al día y no nos perdíamos una manifestación en pro de la libertad en este país.

MADRE DE ADELA: Por favor, ¿y eso qué tendrá que ver?

PADRE DE ADELA: ¿Qué tendrá que ver? La teoría se demuestra con la práctica y, para empezar, en casa.¹¹³

De esta forma, tanto la Guerra Civil como el Franquismo son temas que están presentes, en mayor o menor medida, en todas las series del periodo de análisis, sin que supongan un gran peso en la trama pero, al mismo tiempo, sin llegar a constituirse como tabús.

Además, en lo que se refiere a la Guerra Civil, en ninguno de los casos analizados se culpabiliza abiertamente a ningún bando, sino que se habla de este conflicto como una tragedia colectiva, en la línea que describe Santos Juliá (2003, p. 257), si bien tanto en *Anillos de oro* como en *Segunda enseñanza* sí que se insiste de forma sutil en la situación más desfavorecida de uno de los bandos y, aunque no se dice de forma explícita cuál es, este dato

¹¹³ Fragmento guionizado a partir de una conversación entre estos tres personajes, en *Segunda enseñanza*, capítulo 7º, 31:53.

queda patente en ambas series. Así, mientras que Antonio estuvo en la cárcel, su compañero Miguel recibió muchas condecoraciones, y Paul relata brevemente qué significó el exilio para sus padres e incluso para él.

Por otro lado, la manera en que se abordan tanto esta guerra como el Franquismo, a través de alusiones que van desde el comentario jocosos hasta la reivindicación más explícita, evoluciona paulatinamente durante los diez años que conforman el periodo de estudio. A medida que pasan los años, asimismo, se engloban en esta óptica otras cuestiones relacionadas con la dictadura pero menos tratadas hasta ese momento, como la lucha antifranquista o el exilio.

2.1.2.2. Reivindicaciones desde otro tiempo

Junto a esta interpretación que hacen las series contemporáneas del pasado reciente, cabe señalar también algunas posturas tomadas por aquellas producciones ambientadas en un pasado más lejano, que resultan especialmente llamativas al subrayar determinadas reivindicaciones, a veces de manera incluso forzada.

En estas destaca, en líneas generales, el tono reivindicativo en torno a conceptos o personalidades que realmente no resultaban tan rompedores. Por ejemplo, aunque se vendió la idea de que la serie *Cañas y barro* servía para recuperar la figura de Blasco Ibáñez, en realidad, como señalaban autores como George (2011, p. 579), este nunca había llegado a desaparecer del todo durante el periodo franquista.

Este tono reivindicativo llega incluso a forzar la narrativa en contra de la Historia, como ocurre en la serie biográfica *Cervantes*, en la que se muestra un juicio inquisitorial que, de acuerdo con la Historia oficial y como se reconoce al final de la misma serie, nunca tuvo lugar¹¹⁴.

Además, como se ha adelantado en el apartado anterior, algunas de las escenas de *Fortunata y Jacinta* parece constituir una alusión al Franquismo y a la Guerra Civil, según lo señalado por Smith. Se trataría, fundamentalmente, de

¹¹⁴ Sobre este juicio, véase *Cervantes*, capítulo 7º, desde 33:23.

la revuelta estudiantil de la noche de San Daniel, que aparece al comienzo de la serie¹¹⁵.

De acuerdo con este autor, la audiencia de 1980 no podría evitar recordar la historia reciente, con las movilizaciones estudiantiles del tardofranquismo, protagonizadas por jóvenes cuyo aspecto no distaba mucho de los personajes de la serie; ni tampoco se podrían omitir recuerdos más lejanos, pero igualmente traumáticos, de la Guerra Civil al oírlos gritar “¡Viva la República!” (Smith, 2006, pp. 44-48). Smith también señala que estas escenas llaman la atención en contraste con la obra de Galdós, donde aparece de forma mucho más breve e incluso irónica; y con el personaje de Juanito durante el resto de la serie, ya que, salvo este momento, muestra un marcado desdén por la política¹¹⁶, a diferencia de la mayoría de varones que aparecen en esta misma serie.



Figura 12. Revuelta estudiantil a favor de Castelar (Fortunata y Jacinta, capítulo 1º). Fuente: RTVE.es

Además, el concepto de republicanismo también se recupera forzando esos límites de la narrativa. En este caso, las licencias que se toman las

¹¹⁵ Las escenas a las que se refiere Smith se pueden ver, concretamente, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 1º, desde 02:37 y la represión, sobre todo, a partir de 02:55.

¹¹⁶ Como se comentará en el capítulo tercero de esta tesis, aunque Juanito Santa Cruz suele estar presente en las tertulias políticas, rara vez participa y, cuando lo hace, es con argumentos más bien banales, como se puede ver en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 7º, 19:53.

producciones televisivas van desde modificar el texto original de las novelas, como ocurre, por ejemplo, en *Cañas y barro*; hasta incurrir en posibles anacronías y errores históricos, según se verá en *Fortunata y Jacinta*. En ocasiones, se hecho, se llega a confundir la Primera República con la Segunda, fusionando ambas en una curiosa reivindicación del sentimiento republicano.

En el primer caso, la serie de Romero Marchent busca legitimar la figura de Blasco Ibáñez como republicano a través de un cameo indirecto de este y de un comentario de Cañamel.

CAÑAMEL: (*leyendo de un periódico*) Por fin llegó a Valencia el barco de los repatriados... Hemos visto descender los batallones sin armas, con el aspecto triste de los rebaños, enfermos, espectros del hambre, fantasmas de la fiebre...

TONO: No sigas, ¿qué periódico es ese?

CAÑAMEL: *El pueblo de Valencia*, lo dirige Blasco Ibáñez, republicano, pero que dice verdades como puños.¹¹⁷

De esta manera, no solo se informa de forma expresa a la audiencia de la ideología del autor de la novela, sino que también se valida su opinión, incluso a través de un personaje que aparentemente no comparte sus ideas (“republicano, pero que dice verdades como puños”). Esta alusión, por otra parte, no se produce en ningún momento en la novela original.

La legitimación del republicanismo da paso, como ya se ha adelantado, a una equiparación de las dos repúblicas que hubo en España, la Primera República (1873-1874), a la que en teoría hacen referencia todas las series ambientadas en el pasado; y la Segunda (1931-1939), que se acaba deslizando en el discurso de estas series de forma más sutil o más evidente, según casos.

El ejemplo más claro de esta tendencia, y también un posible anacronismo, se puede ver en *Fortunata y Jacinta*, en concreto al final del capítulo 3º. Este momento, que se corresponde con la reacción popular a la proclamación de la Primera República española, va precedido por una charla de intelectuales en casa de los Santa Cruz, en la que cada uno hace sus predicciones de lo que va a ocurrir a continuación: “Estoy viendo a don Carlos entrar en Madrid y, si no, al tiempo”, “Sera don Alfonso el que venga...”. “Será la república”, concluye un

¹¹⁷ Fragmento guionizado a partir de una conversación que mantienen Cañamel y Tono cuando este está esperando el regreso de su hijo de Cuba, en *Cañas y barro*, capítulo 4º, 16:29.

tercero, “Y no hay que asustarse, porque no pasará nada”¹¹⁸. En lo que se refiere a la representación de género, toda la interpretación de los hechos queda al albur de los varones de la serie, ya que en la tertulia no participa ninguna mujer, más allá de una atribulada Barbarita que, para hilaridad general, solo insiste en la necesidad de comprar “provisiones... sí, sí, muchas, muchas provisiones”.

La siguiente escena, efectivamente, muestra a un grupo de gente caminando por las calles, con gritos y proclamas como “¡Primero Cartagena, después España entera!”, “¡Viva la República!” y “¡Federalismo, federalismo, federalismo!”¹¹⁹. De nuevo, todos los personajes que aparecen en pantalla son varones, dejando a un lado la hipotética participación de las mujeres en la política del siglo XIX. Sin embargo, la bandera bajo la que se agrupan no se corresponde con la de ese momento, rojigualda con el escudo sin la corona, sino que se trata de la tricolor, habitualmente identificada con la Segunda República.



Figura 13. Manifestación a favor de la República (Fortunata y Jacinta, capítulo 2º).
Fuente: RTVE.es

¹¹⁸ Esta conversación, en la que participan varios hombres como don Baldomero o Jacinto Villalonga, se puede ver en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 2º, desde 58:09.

¹¹⁹ Este momento tiene lugar en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 2º, 58:32.

Aunque en ocasiones se ha señalado que el uso de esta bandera roja, amarilla y morada se extendió a lo largo de 1873 y 1874 entre algunos grupos de corte cantonalista (Espigado Tocino, 2002, p. 127), resulta muy llamativo que, ya en la proclamación de la Primera República, la única bandera que aparece en esta escena presente los tres colores, sin que se vea tampoco la bandera cantonal (completamente roja) y que en ningún momento aparezca la bandera oficial de España en este momento.

También los primeros minutos de *Proceso a Mariana Pineda*, aunque sin llegar a ser abiertamente anacrónicos, podrían mover a la audiencia de 1984 a recordar la Segunda República y la Guerra Civil antes que los sucesos a los que, históricamente, hace referencia la serie. Esta comienza con un primer plano de los labios de Mariana Pineda, sin ningún elemento que ubique temporalmente la acción, y la lectura de una carta enviada por un exiliado, con términos que servirían tanto para el momento histórico en el que se ubica la serie como para la situación del país después de 1939:

Después de una persecución feroz, he tenido que abandonar España. Soy de ideas republicanas y en nuestra tierra eso significa que eres antiespañol. Hoy, en mi obligado exilio político, hemos rendido homenaje a Goya. Flores y versos sobre su tumba francesa. A algunos de nosotros se nos saltaron las lágrimas. Créeme, abandonar el país es como abandonar el mundo.¹²⁰

La escena en concreto se trata de un gran cambio frente a la representación femenina del siglo XIX en lo que se refiere a política. Así, aunque Mariana Pineda, en tanto que mujer, no pueda unirse formalmente a las logias liberales, su personaje toma partido de manera activa en la lucha por el cambio político, hasta el punto de morir en el patíbulo por sus ideales.

Esta reivindicación de la república, por otra parte, también queda implícita en otros puntos de las series analizadas que, pese a no referirse a ella directamente, o a centrarse más en la Primera República, defienden valores que podrían identificarse con estos momentos históricos.

Uno de los mecanismos que más se percibe en las series analizadas, como se irá viendo en este capítulo y en los sucesivos, es el recurso a la *amplificatio*. Ya identificado por Peña Ardid en lo que se refiere a *Cañas y barro*, esta estrategia

¹²⁰ Esta escena es la que abre toda la serie, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 01:23.

consiste en seleccionar para determinados papeles a actores y actrices cuya trayectoria impregnaría estos papeles de nuevas connotaciones (2010, p. 93).

Por ejemplo, un personaje tan autoritario como el tío Paloma, que mediante este recurso se vincula a la figura de Alfredo Mayo en el cine de la época franquista, llega a defender en *Cañas y barro* que ellos son “tan reyes como el rey”, pero, en su caso, de la tierra que los ha visto nacer:

TÍO PALOMA: La Albufera es nuestra.

TONO: Es del rey.

TÍO PALOMA: ¡Nuestra, recordones! Si hubiéramos nacido en el Palacio Real, seríamos reyes y el reino sería nuestro... ¡Pero hemos nacido aquí! Y somos tan reyes como el rey, ¡pero de la Albufera!¹²¹

Este discurso, por su parte, ya estaba presente en la novela de Blasco Ibáñez, de manera todavía más clara. En este caso, además de esta reflexión inicial¹²², más adelante el tío Paloma interviene airadamente en defensa de un pescador que no puede participar en el sorteo anual por no tener suficiente dinero para pagar los impuestos:

—No, redéu, no! —gritó una voz temblona con una energía que conmovió a todos.

Era el tío Paloma, que, puesto en pie, con el gorro encasquetado, los ojillos llameantes de indignación, hablaba apresuradamente, mezclando en cada palabra cuantos juramentos y tactos guardaba en su memoria. Los viejos compañeros le tiraban de la faja para llamarle la atención sobre su falta de respeto a los señores de la presidencia; pero él les contentaba con el codo y seguía adelante. ¡Valiente cosa le importaban tales peleles a un hombre como él, que había tratado reinas y héroes...! Hablaba porque podía hablar. ¡Cristo! Él era el barquero más viejo de la Albufera, y sus palabras debían tomarse como sentencias. Los padres y los abuelos de todos los presentes hablaban por su boca. La Albufera pertenecía a todos, ¿estamos?, y era vergonzoso quitarle a un hombre el pan por si había pagado o no a la Hacienda. ¿Es que esa señora necesitaba para cenar las miseras pesetas de un pescador...? (Blasco Ibáñez, 2001, p. 83)

En el caso de la película de Juan de Orduña, aunque las mismas ideas siguen presentes y gran parte del discurso es idéntico, aparecen tamizadas por la idea de la religión. Si bien este último matiz también se podía encontrar en la novela

¹²¹ Fragmento guionizado a partir de un diálogo entre ambos, en *Cañas y barro*, capítulo 1º, 38:19.

¹²² “La Albufera era de él y de todos los pescadores. Si hubiesen nacido en un palacio, serían reyes. Cuando Dios les había hecho nacer allí, por algo sería” (Blasco Ibáñez, 2001, p. 35).

original, por ejemplo, en la idea de que era Dios quien los había puesto en la Albufera, en la adaptación cinematográfica esta alusión es mucho más evidente; así como también se percibe con mayor claridad la apelación al sentimentalismo en la intervención de otro pescador:

PESCADOR: ¡Pido la palabra! Yo no he pagado nada en un año, tal vez sea el que más deba... En el sorteo anterior me tocó uno de los peores puestos y no he pescado ni para dar de comer a la familia... Cogí las tercianas trabajando... En el año se me han muerto dos nietos y un hijo, ¡y aún me quedan tres que estarán rezando para que me toque un buen puesto este año! Si no he pagado, es porque no he podido... ¿es justo que se me quite del sorteo?

TÍO PALOMA: ¡No lo es, hombre, no lo es! ¡Sería un crimen robarle el pan a un pescador para que se lo coma la Hacienda! ¿Pero esa señora quien contra es, que no se harta con nada? El agua es de todos, y el que no paga, ya pagará... ¡y si no puede, que lo hagan por él los que puedan hacerlo! Aquí no hay tuyo ni mío... ¡No, no, no, la Albufera es de Dios, que, como dice el padre Miguel, cuando vino al mundo entre pescadores andaba y no entre delegados de la señora Hacienda!¹²³

Como apunte, cabe señalar que otra de las principales diferencias de la película de 1954 con la novela original y con la adaptación televisiva de 1978 es la insistencia en que, por duros que hayan sido, hay que olvidar los conflictos bélicos y no pensar más en ello. Aunque los personajes se refieren a la Guerra de Cuba, para la audiencia de 1954 bien podrían estar hablando de la reciente Guerra Civil: “Ha sido una tragedia, una gran tragedia”, dice uno de los personajes, el delegado del Gobierno en El Palmar, a lo que Cañamel responde “Es verdad, pero ya pasó y ahora no hay que pensar más en ello”¹²⁴. Acto seguido, el tabernero también asevera que las inversiones extranjeras son “un robo, un verdadero robo”, un comentario que tampoco aparece en la novela original ni en la adaptación televisiva¹²⁵.

El desencanto hacia el republicanismo, por otra parte, aparece también en *Fortunata y Jacinta*, en este caso referido a la Primera República y a través del

¹²³ Fragmento guionizado a partir del debate que se desata entre los pescadores y los delegados cuando estos últimos se niegan a incluir en el sorteo a quienes no estén al corriente del pago, en *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954), desde 34:49.

¹²⁴ Esta conversación tiene lugar justo tras el regreso de Tonet, cuando varios personajes comentan qué ha ocurrido en la guerra de Cuba, en *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954), 41:21.

¹²⁵ Véase al respecto *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954), 41:51.

personaje de José Izquierdo, tío de Fortunata. Interpretado por Paco Rabal en lo que podría tratarse de otro recurso a la *amplificatio*, Izquierdo repasa la historia de mediados del siglo XIX y recuerda lo mucho que luchó por un ideal y el poco reconocimiento que él cree haber recibido:

¡Rehostia con la República! Vaya porquería, no colocarme a mí, ¡a mí!, que fui el individuo que más bregó por ella en esta jodida tierra. Es la que se dice, “cría cuervos...”. En el 55, ¿qué hice? Batirme en las barricadas, como toda persona decente. En el 56, era teniente de milicianos, ¡y hasta O'Donnell me tenía miedo! En el 66, cuando la de los artilleros... estuve pegando tiros en la esquina de Leganitos. En el 68 estuve de guardia, en los bancos, para que no robaran. Luego, tocan a la recompensa, pido un triste destino, ¿y qué me dan? ¡Ni para comer! Me caso, muere la Demetria, y vuelvo a pedir un destino, pero esos mequetrefes dicen que no tienen colocaciones. Un día pedirán que les ayudemos, ¡pero yo no me pienso menear! Si se hunde la República, ¡que se hunda! Si se hunde el jodido pueblo, ¡que se hunda también!¹²⁶

De esta manera, además de un recorrido por distintos eventos históricos del primer periodo republicano, el personaje de José Izquierdo encarnaría el desencanto de quienes habían luchado por un sistema político en el que ya no se veía reconocidos.

En ambos casos, por otro lado, estas reivindicaciones más explícitas vienen por parte de personajes varones, el tío Paloma y José Izquierdo, ambos caracterizados por la virilidad que conservan pese a su edad más avanzada y, en último término, por su adscripción a la masculinidad hegemónica más tradicional. Para encontrar un posicionamiento ideológico tan claro entre las mujeres de la muestra habría que esperar hasta *Proceso a Mariana Pineda*, estrenada ya en 1984.

Por consiguiente, estos ejemplos muestran cómo partiendo de un mismo texto original, como ocurre con *Cañas y barro* o con *Fortunata y Jacinta*, las interpretaciones que se dan del pasado a través de su adaptación audiovisual pueden ser muy distintas, incluso aunque se rijan por un mismo canon de género. De la casi total omisión de referencias políticas en la película de Fons al énfasis en la caridad cristiana en la de Juan de Orduña, pasando por las

¹²⁶ Esta diatriba de Izquierdo tiene lugar durante una conversación con su amigo José Ido, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 3º, 13:42.

veladas críticas a lo extranjero de ambas películas y las reivindicaciones de las series de los años 70 y 80, la interpretación del pasado de un país, ya sea a través de series ambientadas en esta o en otra época, o incluso en el presente de su emisión, puede arrojar mucha luz sobre el contexto sociopolítico en el que se producen y emiten.

2.1.3. Libertad como eterno valor

Entre los valores que empiezan a aparecer en las series que conforman la muestra, destaca especialmente la libertad, debido a su omnipresencia en la mayoría de producciones analizadas, así como al gran peso que este concepto tiene en buena parte de las tramas.

Este epígrafe, por tanto, se dedicará a analizar su importancia, especialmente reseñable en las series biográficas, a saber, *Cervantes*, *Teresa de Jesús* y *Proceso a Mariana Pineda*. No obstante, como se verá un poco más adelante, también resulta muy frecuente que este valor se reivindique en las series de actualidad, tanto por personajes masculinos como femeninos.

2.1.3.1. ¿Qué era entonces la libertad?

Si, como se ha explicado al comienzo de este capítulo, todas las series ambientadas en el pasado, y sobre todo las biográficas, plantean su trama como una contraposición entre un contexto de oscuridad y autoritarismo (la Inquisición en el siglo XVI, el absolutismo en el XIX) y un momento en el que esas limitaciones quedarán atrás, la libertad aparece, claramente, como el valor más importante por el que lucharán sus protagonistas. Esta libertad, entendida tanto en el sentido de libertad de pensamiento como en el de determinación individual, actúa, por consiguiente, como motor principal de los tres protagonistas de las series históricas.

Por ejemplo, tanto Miguel de Cervantes como Teresa de Jesús han de hacer frente a una Inquisición oscura y obsesionada con controlar los pensamientos de la época. Así, como se ha citado ya, Cervantes tiene varios roces con la Inquisición, e incluso llega a decir de ella a Góngora que “Habrà más que palos, los palos y azotes déjaselos a los del Santo Oficio”. Por su parte,

Góngora responde sin dudar que “En estos tiempos, esos menesteres se los reservan ellos con gran dedicación y complacencia”¹²⁷.

Santa Teresa, por su parte, se ha de enfrentar al tribunal de la Inquisición, que la acusa tanto de “vida depravada y de haber tenido trato con diferentes varones” o de haber tenido “hijos en secreto”, como de “llevar a cabo extrañas ceremonias que son propias de alumbrados”¹²⁸.

De esta forma, tanto en *Cervantes* como en *Teresa de Jesús* la imagen que se da de la Inquisición es la de un tribunal basado en el autoritarismo, que no escatima violencia a la hora de conseguir una confesión y que investiga cada rumor que llega a través de una denuncia. Como se ha comentado ya, de hecho, tanto el escritor como la carmelita, según las respectivas ficciones históricas, fueron denunciados al Santo Oficio¹²⁹. Aunque ambos personajes, independientemente de su género, defienden la libertad, las acusaciones de la Inquisición difieren mucho de uno a otro: mientras que, en el caso de Cervantes, su vida sentimental apenas se pone en cuestión, este es uno de los principales reproches que se hace a la santa de Ávila.

En cuanto a *Proceso a Mariana Pineda*, el concepto de libertad sirve para articular toda la trama, al configurarse como el máximo ideal por el que los personajes, y muy especialmente la protagonista, están dispuestos a morir. Así, ya desde el primer capítulo se pueden ver agitados debates sobre qué es la libertad y qué tipo de acciones están legitimadas, o no, para alcanzarla.

ILUSTRADO: Creo que una nación puede ilustrarse, puede hacer grandes reformas, sin sangre... [...] Pero, en las circunstancias en las que nos encontramos, ¡solo la ruptura puede hoy salvar la nación, y hay que darse prisa! ¡Abrir las universidades, dar libertad a las publicaciones, ponernos al nivel de Europa! ¿Hasta cuándo vamos, señores, los liberales a aguantar este mal gobierno despótico y represivo? [...]

FERRER: En toda Europa se hacen democracias, sistemas parlamentarios... Eso supone una gran estabilidad política, estados de derecho... pero un gran sector en

¹²⁷ Esta conversación entre Miguel de Cervantes y Luis de Góngora tiene lugar cuando ambos son ya ancianos, en *Cervantes*, capítulo 8º, 25:48.

¹²⁸ Estas acusaciones se pueden ver de manera más pormenorizada en *Teresa de Jesús*, capítulo 7º, 19:49, 20:41 y 20:57, respectivamente.

¹²⁹ Estas denuncias, que al menos para la santa de Ávila se corresponden únicamente con la ficción, se dejan ver en *Cervantes*, capítulo 2º, desde 36:19; y en *Teresa de Jesús*, capítulo 6º, 47:32.

este país, señores, pide a gritos la Inquisición. Muchos, por salvar la libertad o la vida, tienen que exiliarse. La libertad es la vida de un pueblo.¹³⁰

Posteriormente, la trama contrastará dos posturas opuestas: la del teniente Alba, que sostiene que en libertad “puedo hacer lo que me da la gana o no hacer nada” y la de Ilustrado, para quien “hay que luchar para conseguir un fin, y no me sorprende que hasta ahora hayamos fracasado [...] con actitudes tan individualistas”: “Los hombres como yo solo viven para un fin... ser libres, pero conquistando una idea total de libertad”¹³¹.

Tras esta confrontación de los distintos conceptos de libertad, la serie, a través de su protagonista, viene a presentar una definición muy básica, pero que podría cubrir los requisitos mínimos de qué significa ser liberal:

No estoy muy versada... Dicen que es el amor a la libertad [...] Dicen que para que uno piense como quiera, para que el pueblo tome parte en el gobierno, para abrir las puertas al pensamiento, a la ciencia...¹³²

A esta definición, Mariana Pineda añade también la libertad de amar a quien ella quiera, sin importar si media un vínculo matrimonial o no. “Tampoco tendríais razón los liberales, y os convertiríais en absolutistas, si tratarais ahora de imponerme cerrojos y castidad en el amor”, llega a defender la joven cuando Ferrer le pregunta por su vida privada, preocupado porque esta pueda afectar a la causa liberal¹³³. Así, al igual que ocurre con Teresa de Jesús, Mariana Pineda es otra protagonista femenina a la que se cuestiona por sus relaciones sentimentales, algo que en ningún caso ocurre con el protagonista de *Cervantes*.

En esta misma línea, Pineda vuelve a defender su propia idea de libertad ante Pedrosa y un sacerdote cuando estos la interrogan porque la policía política ha encontrado libros prohibidos en su casa. En este caso, su discurso se acerca más a la libertad intelectual, e incluye también la crítica a la censura:

¹³⁰ Fragmento guionizado a partir de una conversación entre ambos que tiene lugar, concretamente, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, desde 10:13.

¹³¹ Estas intervenciones, por su parte, suceden en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 11:52, 12:01 y 12:20, respectivamente.

¹³² Mariana Pineda da esta definición en una cena en casa de Pedrosa, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 2º, 36:25.

¹³³ En concreto, Ferrer le pregunta por su vida sentimental porque le preocupa que se relacionen sus actividades con el amor y no con la revolución, pero ella defiende su libertad al respecto y sostiene que es imposible confundir la libertad con el amor, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, desde 58:06.

Tengo amigos de todas las creencias y no creo que sea necesario ser liberal para leer libros [...] Una cosa es leerlos y otra sentirlos, pienso que cada persona debe ser responsable de sus actos. [...] No sé si es bueno la censura de publicaciones, no sé si es bueno el silencio que se guarda y no sé si es bueno que su majestad el rey haya ordenado cerrar las universidades. [...] Creo que son mucho más importantes las universidades que abrir escuelas de tauromaquia y enseñar a bordar a los españoles.¹³⁴

El final de la serie es especialmente reseñable desde el punto de vista del simbolismo de estos ideales. A la idea de que Mariana Pineda va a morir como una mártir, señalada tanto por sus enemigos¹³⁵ como por algunos de los defensores más radicales de la causa liberal¹³⁶, se suman las proclamas de sus compañeras de beaterio¹³⁷ y de todo el pueblo de Granada, sobre todo en los momentos que preceden a su ejecución¹³⁸. Llama la atención que, entre las primeras, se incluye la frase “Doña Mariana, usted es la libertad”, que personifica completamente este concepto en la figura de Mariana Pineda.

El caso de *Cervantes* también resulta especialmente reseñable, sobre todo, por las licencias históricas que se tomaron en torno a la vida del escritor. Por ejemplo, la persecución inquisitorial aparece en un lugar preeminente de la serie¹³⁹; y también son frecuentes los momentos en los que, de manera más

¹³⁴ Estas declaraciones de Mariana Pineda ante Pedrosa y el sacerdote tienen lugar en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 3º, desde 02:54.

¹³⁵ Incluso uno de los jueces advierte a Pedrosa de que “un héroe ajusticiado se transforma rápidamente en un mártir, y el mártir acaba convirtiéndose en mito [...] Pero el mito es más peligroso que el héroe, porque al mito no se le puede matar”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 5º, 25:32.

¹³⁶ Ilustrado, de hecho, sabotea los planes para liberar a Mariana Pineda porque cree que su muerte en el patíbulo servirá como “arma política extraordinaria”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 5º, desde 53:49.

¹³⁷ Al no conseguir culminar la fuga de Mariana del beaterio, sus compañeras la aclaman mientras las monjas la escoltan de vuelta a su celda, diciendo “libertad” una y otra vez y también expresiones como “Doña Mariana, usted es la libertad” o “Andalucía con usted tendrá libertad”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 5º, desde 14:27.

¹³⁸ Durante el recorrido hasta el patíbulo, por las calles de Granada las que se puede ver a la gente colgando crespones negros de las ventanas, pese a la prohibición policial, y también se oyen gritos de “¡Viva doña Mariana!”, “¡Viva Mariana Pineda!”, “¡Viva doña Mariana Pineda!” y “¡Libertad para Mariana!”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 5º, desde 55:28.

¹³⁹ Este momento, que actúa tanto de punto de partida como de cierre de la vida de Miguel de Cervantes, se puede ver, por ejemplo, cuando su hermana Andrea señala que, si él se deja llamar judío, la Inquisición los buscaría enseguida, en *Cervantes*, capítulo 1º, 25:45; y también en el momento al que se refiere este comentario, en *Cervantes*, capítulo 9º, desde 29:58.

¹³⁹ A su vuelta de Argel, un amigo advierte a Cervantes que tenga cuidado porque “fray Luis de León y otros muchos también lo estuvieron [cautivos] en otro sitio: en las mazmorras de la Inquisición”, en *Cervantes*, capítulo 4º, 26:46.

directa o más indirecta, se alude a supuestas injusticias históricas, como las que atañían a Juan de Austria¹⁴⁰ o a la falta de reconocimiento de la intelectualidad¹⁴¹.

Pero, si hay una escena de la serie que se caracteriza por alejarse de los hechos documentados de la vida de Cervantes, esta se corresponde con el final de la serie. Ante el desconcierto que producía el hecho de que Cervantes no tuviera lápida (mucho más recientemente, ya en el siglo XXI, esta podría haber aparecido¹⁴²), los guionistas reconocen haber hecho su propia interpretación de lo sucedido tras la muerte del escritor. La trama, de esta manera, fuerza los hechos históricos para poner aún más de relieve lo injusto que es el olvido de grandes nombres de las letras españolas.

Así, el juicio póstumo que se celebra en la serie, y que los guionistas reconocen como una interpretación propia, concluye que “ni la vida ni la obra del susodicho pueden considerarse edificantes o ejemplares”. Acto seguido, se puede ver al inquisidor ordenando a unos hombres que rompan la lápida de Cervantes con la ayuda de unos picos.

Con estas imágenes de los fragmentos de la lápida y los picos, una voz en off, que no se corresponde a ningún personaje, explica las licencias históricas de la serie. Según esta, ni se sabía con certeza si los restos de Miguel de Cervantes seguían en la iglesia donde se enterró, ni se conocían tampoco las causas de que falte su lápida, y probablemente el proceso inquisitorial que reproduce la serie nunca tuvo lugar como tal, pero:

¹³⁹ Véase, por citar solo algunos ejemplos, *Cervantes*, capítulo 2º, desde 36:19; capítulo 4º, 23:45; capítulo 7º, 30:44; y capítulo 9º, desde 33:23.

¹⁴⁰ Por ejemplo, un compañero de armas de Cervantes asegura que “Otro gallo nos cantara si se hubiera hecho caso a don Juan [de Austria] y lamenta el tiempo perdido desde entonces; luego se recuerda la injusta muerte de este en Flandes (“¡santo Cristo, qué muerte tuvo! Más le valiera haber muerto en una batalla...”), en *Cervantes*, capítulo 2º, 11:09 y 21:18, respectivamente.

¹⁴¹ En este caso, es precisamente el cardenal primado de Toledo quien afirma que “Yo no tendría ningún inconveniente en conceder títulos a los grandes artistas, incluso así lo insinué alguna vez ante el Consejo de Estado, pero no es esta la costumbre en este reino”; y posteriormente reconoce que “Me preocupa que en el reino no atinemos a honrar a las artes”, en *Cervantes*, capítulo 8º, 35:04 y también 37:55.

¹⁴² Véase la noticia “Encuentran los restos de Miguel de Cervantes en el convento de las Trinitarias de Madrid”, RTVE, 17 de marzo de 2015. Recuperado de <https://www.rtve.es/noticias/20150317/encuentran-restos-miguel-cervantes/1117161.shtml>

Sin embargo, no les hemos mentado, porque la persecución a Cervantes que han presenciado acaso no fuera tan solemne y, desde luego, no la llevó a cabo por sus procedimientos habituales el Santo Oficio, pero existió.¹⁴³

La voz en off concluye que, pese a esa y a otras licencias que se ha tomado, la serie ha transmitido el “espíritu cervantino”, tanto de su vida como de su obra, “hecha desde la cautela para servir mejor a la libertad”¹⁴⁴.

De esta forma, el final de *Cervantes* se constituye como una defensa de la libertad a través de la vida y la obra de este escritor, aunque para eso haya sido necesario forzar los hechos e incluso inventar todo un proceso inquisitorial. Estas licencias, por tanto, refuerzan la importancia que se da desde la ficción televisiva al concepto de libertad, situándolo por encima del rigor histórico.

En lo que se refiere a las series literarias, por otra parte, el concepto de libertad tampoco les es ajeno. A la insistencia del tío Paloma, en *Cañas y barro*, sobre la libertad que tienen los pescadores y no los labradores¹⁴⁵ se suma la diatriba de José Izquierdo sobre cómo se pasó la vida “bregando por las jodidas libertades”¹⁴⁶; aunque, en este caso, el ejemplo más claro aparece en *Los pazos de Ulloa*.

En esta serie, la presentación de los dos candidatos a las elecciones, el liberal Trampeta y el conservador Barbacana, es especialmente elocuente en los valores que defiende cada uno de ellos. Esto se percibe de forma muy clara en una conversación de Trampeta con algunos compañeros:

TRAMPETA: ¡Este cacique... este cacique de Barbacana que anda amenazando al personal con partidas y matones para ganar las elecciones! Pero está listo, porque aquí la gente... ¡no se deja amedrentar! [...] Pues yo creo que lo importante en el hombre es la libertad, luego ya viene todo lo demás... ¿No crees, Hocico? ¿Tú qué piensas?

HOCICO: Pensar, pensar, lo que se dice pensar...

¹⁴³ Tanto esta cita como las incluidas en el párrafo anterior tienen lugar en *Cervantes*, capítulo 9º, desde 38:21

¹⁴⁴ Esta defensa de la veracidad de la serie se puede consultar, concretamente, en *Cervantes*, capítulo 9º, 38:59.

¹⁴⁵ Véase, como ya se ha comentado, *Cañas y barro*, capítulo 2º, desde 06:49.

¹⁴⁶ Esta escena tenía lugar, como se ha señalado anteriormente, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 3º, 13:42.

TRAMPETA: Mira, por ejemplo, gracias a los liberales, tú puedes pensar lo que quieras... Y lo que es más importante, incluso puedes decirlo.

HOCICO: Pues yo, como un hombre, como todos nosotros, para mí lo importante es poder comer...¹⁴⁷

Mientras tanto, un poco más allá, Barbacana mantiene una conversación similar con sus hombres:

Aquí la gente lo que está es más que harta de los liberales... Han prometido mucho, pero les cuesta otorgar. [...] El que más y el que menos está enojado con el poder, que no hace nada... ¡Lo que la gente quiere es paz y orden!¹⁴⁸

Cabe señalar que, en ambos casos, los personajes ante los que hablan son siempre varones, desvinculando por completo a las mujeres de la política del momento. Esto, unido a la visión pesimista del pasado que transmite esta serie, contribuye a reforzar la idea de discriminación femenina que se mantiene patente a lo largo de toda la trama.

De esta manera, aunque en *Los pazos de Ulloa* se matiza la importancia real de ideales como la libertad para la gente del pueblo, cuyas preocupaciones son mucho más mundanas; el peso de las distintas ideas políticas que defienden Trampeta y Barbacana también queda patente ya desde el primer capítulo de la serie, así como quiénes son los destinatarios de esas ideas y quiénes van a verse marginadas de la vida política.

2.1.3.2. ¿Qué es hoy la libertad?

Junto a este énfasis en la idea de libertad por parte de las series históricas, las series ambientadas en el presente de su emisión también buscan reivindicar este valor. En este tipo de producciones, además, llama la atención que este concepto aparece con más intensidad conforme avanzan los diez años que conforman el periodo de análisis: se pasa, de esta manera, de una presencia casi anecdótica en *La señora García se confiesa* a un capítulo completo en *Segunda enseñanza*.

También es importante señalar que, a diferencia de lo que ocurría en las series ambientadas en el pasado, en las que, tal vez como reflejo de aquellas épocas,

¹⁴⁷ Fragmento guionizado a partir de una conversación de Trampeta con lo que parecen ser simpatizantes de sus ideas, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, desde 26:34.

¹⁴⁸ Barbacana sostiene estas ideas en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, desde 26:45.

la mayoría de las mujeres no participaban en estos debates, en las producciones que ubican su trama en la contemporaneidad de su emisión el concepto de libertad deja de distinguir por género. Así, la libertad empieza a preocupar también a personajes femeninos, sobre todo conforme se avanza en el periodo de análisis.

De esta manera, la primera de las series incluidas en la muestra, *La señora García se confiesa*, centra la idea de libertad casi exclusivamente en la guerra de sexos. Aunque, al igual que en muchos de los títulos analizados, el guion ofrece una definición de libertad, en este caso esta aparece en la consulta de un psicólogo, cuando la señora García habla sobre una crisis existencial tras el fin de su matrimonio y la independencia de sus hijos.

PSICÓLOGO: Los hombres siempre están menos solos porque pueden refugiarse, en última instancia, en su propia lucha... Haga usted lo mismo: luche, defiéndase. [...]

SEÑORA GARCÍA: ¿Cómo empezamos?

PSICÓLOGO: Aprendiendo desde ahora mismo que la libertad no es un vuelo de gaviotas, sino una decisión terrible que no permite volverse atrás. Piénselo...¹⁴⁹

Frente a esta noción de libertad, que aleja el concepto del campo político para centrarse únicamente en la realización personal, y que además resulta bastante pesimista, en *El español y los siete pecados capitales* se da una imagen muy distinta de qué es la libertad, limitada en este caso a los personajes varones que protagonizan la serie.

Además de incluir una reflexión sobre el ejército español, descrito como uno de los más estrictos del mundo precisamente por la necesidad de coartar la libertad individual¹⁵⁰, esta serie habla de la censura que existía durante la juventud de Ceballos y Margallo, esto es, en el Franquismo.

¹⁴⁹ Fragmento guionizado a partir de una conversación que ambos mantienen en la consulta del psicólogo, en *La señora García se confiesa*, capítulo 11º, desde 28:05.

¹⁵⁰ En concreto, Ceballos sostiene que “Hay una organización, sin embargo, que necesita, si quiere sobrevivir, romper esa libertad individualista de todo español... Me refiero al ejército... Para compensar esa tendencia disgregadora e independiente del español, la disciplina de nuestro ejército es una de las más severas del mundo, incluyendo la alemana del Káiser y Hitler... Tengan en cuenta, señoras y señores, que, para el espíritu colectivo de cualquier alemán, el obedecer a un sargento no significa más que elevar unos puntos el énfasis de su obediencia cotidiana; para un español, en cambio [...] el obedecer una orden tras otra sin rechistar es un choque psicológico que se recuerda toda la vida”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 2º, desde 24:02.

A la censura cinematográfica, que se comentará en mayor profundidad al analizar la liberalización de costumbres¹⁵¹, se suma una clara crítica a la literaria. De hecho, a través del personaje de José Margallo, que habitualmente aparece como más conservador que su compañero, la trama se queja porque se hayan llegado a cercenar los grandes clásicos de las letras españolas. En concreto, cuando los dos amigos, aun como estudiantes, se están preparando para interpretar una obra de teatro, un censor interrumpe el ensayo y decide que se acabó la obra, para indignación de Margallo:

JOSÉ MARGALLO: Pero... ¿cómo van a censurar a nuestros clásicos? ¿Cómo van a censurar a Quevedo, a Lope de Vega, a Góngora? ¿En qué país estamos?

JESÚS CEBALLOS: (*encogiéndose de hombros*) En este.¹⁵²

Ya en *Verano azul*, aunque predomina el enfoque costumbrista y, por tanto, las críticas más veladas a décadas anteriores, se puede adelantar aquí que, precisamente entre esa nostalgia, aparecen vívidos recuerdos de la censura eclesiástica en las salas de cine. El padre de Quique, por ejemplo, explica a su hijo que los sacerdotes no permitían ver besos en la gran pantalla, y los métodos que se empleaban para ocultarlos y, simultáneamente, para burlarse de esta censura:

¿Tú sabes que entonces no salían besos en el cine? [...] En el momento más emocionante, cuando el chico se acerca a la chica, ¡zas, corte!, y en el cuadro siguiente ya estaban casados y ella embarazada. Nunca nos dejaban ver nada... [...] Si, en el colegio, cuando el chico le iba a dar el beso a la chica, pues el cura ponía el bonete delante del proyector y, cuando lo quitaba, ya las caras estaban separadas. ¡Armábamos unas tremolinas! Pero para nada. Fíjate cómo cambian los tiempos. Después, cuando... cuando ya dejaron poner besos en el cine, siempre y cuando no fueran muy allá, claro, pues entonces... los chicos los contábamos como goles: ¡uno cero!, ¡empate a uno!, ¡dos uno!, así...¹⁵³

Cabe señalar también aquí, a la luz de ese ejemplo, que la censura de la que habla este personaje aparece muy vinculada a las relaciones de género y a la

¹⁵¹ Entre otras cosas, Ceballos recuerda los tiempos en los que era necesario “falsear el doblaje de las películas para que los amantes se conviertan en hermanos”, así como “viajar a Perpiñán” para poner la agenda erótica al día, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 7º, desde 31:34.

¹⁵² Fragmento guionizado a partir de una conversación entre ambos, cuando Margallo intenta abordar al censor y Ceballos argumenta que no conseguirán nada, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 4º, 20:50.

¹⁵³ Este relato del padre de Quique tiene lugar, concretamente, en *Verano azul*, capítulo “El guateque de papá”, desde 13:32.

educación sexual, configurándose así esta última como uno de los campos en los que más se habría avanzado en materia de libertad.

Por último, aunque *Anillos de oro*, por su propia trama, se centra más en la libertad dentro del matrimonio, criticando, por ejemplo, la antigua obligación de obedecer al marido¹⁵⁴; la última de las series del periodo de análisis, *Segunda enseñanza*, aborda ampliamente el tema de la libertad. En concreto, le dedica todo un episodio, “La vieja libertad”¹⁵⁵, que ofrece varias definiciones de este concepto e incluso un alegato en recuerdo de la lucha antifranquista que se había vivido pocos años antes.

Resulta llamativo aquí, asimismo, que este episodio lo protagoniza un personaje femenino, una joven llamada Adela, de manera que las mujeres también ganan peso en este tipo de tramas más reivindicativas a medida que se avanza en el periodo de análisis.

Este episodio comienza con el ensayo de una obra de teatro en la que cada intérprete va describiendo qué es la libertad para él o ella, hasta llegar a una conclusión unánime:

ACTOR 1: ¡Por la libertad!

ACTOR 2: Otra vez la palabrita... ¿Qué es la libertad? ¿Alguien me puede dar prospecto?

ACTOR 3: Poder inmanente al ser humano, en orden a su realización [...] y que le da capacidad de decidirse o autodeterminarse.

ACTRIZ 1: Estado del que no sufre sujeción ni impedimento.

ACTOR 3: Condición del que no es esclavo.

ACTRIZ 2: Situación del que no está preso.

ACTRIZ 3: La libertad es donde reconocemos a nuestro verdadero yo.

ACTOR 4: [...] La raíz de la libertad reside en la inteligencia, como capacidad de situar al ser humano en el mundo, ¡de darle significación en él!

ACTOR 5: ¡La libertad es la consecuencia necesaria de la razón!

ACTRIZ 3: ¡La libertad está donde reconocemos a nuestro verdadero yo!

¹⁵⁴ Esto puede verse, por ejemplo, cuando Lola critica al marido de una de sus clientes: “Lo que está en juego es su amor propio, ¿verdad? ‘Mi mujer hará lo que yo le diga y ningún juez es quien para inmiscuirse’...”, en *Anillos de oro*, capítulo 11º, 08:16.

¹⁵⁵ Este episodio, el capítulo 7º de la serie, se emitió por primera vez el 6 de marzo de 1986.

ACTOR 2: ¡Idiotas! ¿Y vale la pena morir por semejante cosa?

TODO EL REPARTO: Vale la pena... vale la pena... vale la pena....

ACTRIZ 3: Y sobre todo, ¡pobre hombre!, lo que vale la pena es vivir por ella.

TODO EL REPARTO: Vale la pena... vale la pena... vale la pena... ¡vale la pena!¹⁵⁶

Además, en este mismo episodio, como se ha comentado ya, el padre de Adela recuerda a su madre cuando ellos firmaban “seis panfletos al día”, y no se perdían “una manifestación en pro de la libertad de este país”¹⁵⁷, como recordatorio de la lucha antifranquista y de los ideales que, una vez en democracia, su mujer parece haber olvidado. Posteriormente, él mismo recordará a su hija que, si la policía la está buscando, no la ha enviado él, porque “Yo me pasé toda la juventud peleando para que la policía solo persiguiera a delincuentes y no pienso cambiar”¹⁵⁸.

Por consiguiente, los ideales de libertad, que ya aparecían en las series ambientadas en el siglo XVI, se actualizan a través de los recuerdos de la lucha contra la dictadura. En definitiva, a través del concepto de libertad en la ficción televisiva se aúnan los valores de grandes figuras españolas de la Historia, como Miguel de Cervantes o Mariana Pineda, con el día a día cotidiano de cualquier persona que, habiendo vivido el Franquismo, simpatizase con la lucha contra el régimen, de manera que el concepto de libertad seguiría siendo igualmente válido tantos siglos después.

2.2. Costumbrismo y añoranzas

A lo largo del epígrafe anterior se han ido viendo cómo, a través de la ficción televisiva, se buscaba (y en ocasiones se forzaba) una reivindicación de determinadas figuras históricas o de algunos momentos del pasado reciente, por ejemplo, Blasco Ibáñez, la Segunda República o el concepto de libertad, así como la medida en que estas ideas afectaban a uno u otro género. Además, también se han glosado los posibles paralelismos entre la dictadura

¹⁵⁶ Fragmento guionizado a partir del ensayo de una obra de teatro que se ve al comienzo del episodio, en *Segunda enseñanza*, capítulo 7º, desde 02:28.

¹⁵⁷ El padre de Adela dice esta frase, concretamente, en *Segunda enseñanza*, capítulo 7º, 31:53.

¹⁵⁸ Cuando Adela comenta que ya se ha dado cuenta de que su familia ha enviado policías en su busca, su padre puntualiza “‘Me habéis’ no, Adela, yo no... Yo me pasé toda la juventud peleando para que la policía solo persiguiera a delincuentes y no pienso cambiar”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 7º, 51:59.

franquista y otros periodos de la Historia vistos como momentos de represión y autoritarismo, equiparando así los últimos cuarenta años del país con una época oscura y sin apenas desarrollo intelectual.

Sin embargo, es necesario señalar que las series que conforman la muestra no solo se quedan en la crítica, sino que las alusiones que hacen al pasado franquista, e incluso a los valores que fundamentan este y que se remontan mucho más atrás, no siempre aparecen de manera negativa. Así, estas producciones también dejan espacio a la recreación costumbrista de un momento concreto e, incluso, a la nostalgia hacia determinados aspectos de ese tiempo.

Este epígrafe se dedicará a indagar en lo que queda del Franquismo en el día a día. Estos vestigios se pueden percibir tanto en el costumbrismo en las series contemporáneas, que buscaban reflejar la sociedad del momento de su emisión, como en los conceptos de Iglesia y religión católica, e incluso hasta las críticas a la hipocresía, aceptada, según se verá a continuación, como una parte más de la vida, que ya debe superarse pero que jugó un rol muy importante durante buena parte de la Historia reciente del país.

2.2.1. Franquismo sociológico: ¿es posible sentir nostalgia?

Pese al paralelismo que, como se ha comentado ya, se establece entre el Franquismo y otras épocas que aparecen representadas como especialmente oscuras, esta imagen no es unánime, sobre todo entre las series de costumbres contemporáneas. Así, junto a esa imagen de la dictadura como un periodo opresivo y autoritario, son varios los momentos en los que esta representación se suaviza, dando cabida, incluso, a la posibilidad de sentir nostalgia por algunos aspectos de este pasado reciente.

Estos matices, por tanto, contrarrestan la idea de Transición como el paso de una época muy oscura a otra de gran eclosión de las libertades, en aras de una visión de este proceso más como una reforma que como una ruptura. En este sentido, cabe recordar la definición de Transición de Tusell, para quien es imposible decantarse entre estas dos opciones (1997, p. 23). Según este historiador la Transición fue “una ruptura por procedimientos reformistas o una reforma tan profunda que hizo desaparecer radicalmente lo reformado”, con el

foco en la voluntad de acuerdo, compromiso o consenso que presidió todo el proceso.

Algunas de las maneras de manifestar esta continuidad entre el Franquismo y los primeros años de democracia son los guiños costumbristas, que se pueden encontrar en absolutamente todas las series ambientadas en el presente de su emisión y que aparecen sobre todo en las relaciones de género. Este tipo de referencias no son casi nunca muy evidentes, sino que se trata de comentarios tangenciales que, por lo general, apenas tienen peso en la trama, aunque en ocasiones los propios personajes profundicen más en ellos.

Por otro lado, se trata de una tendencia que va de más a menos durante todo el periodo de análisis. Las alusiones al franquismo sociológico, en consecuencia, son mucho más comunes en *La señora García se confiesa* o en *El español y los siete pecados capitales* que en las series escritas por Ana Diosdado, con *Verano azul* como punto intermedio entre ese costumbrismo, representado por la generación de madres y padres, y la modernidad que encarna la joven pandilla protagonista.

Así, en *La señora García se confiesa* se habla, por ejemplo, de la idea de “nuevos ricos” y las reticencias que estos despiertan entre las clases altas de la sociedad, en un reflejo de la evolución económica del país y su correlato en la estructura social¹⁵⁹. También en este sentido se puede citar una aproximación más racional a la vida, frente a la idea de que las generaciones anteriores habían sido más apasionadas, por ejemplo, en sus relaciones de pareja, como se ve en un diálogo entre la señora García y su todavía marido, Joaquín:

JOAQUÍN: ¿Te das cuenta? [...] Nos hemos civilizado mucho, ¿no crees? Nuestros padres se hubieran (*sic*) separado después de una bronca fenomenal. Tú hubieras (*sic*) llorado mucho y yo me habría ido a la calle después de dar un portazo.

SEÑORA GARCÍA: Nuestros padres tenían un concepto de la vida más apasionado.
[...]

JOAQUÍN: Quizá es que se querían más.

¹⁵⁹ La señora García comenta que “Supongo que esta caprichosa clasificación de familia bien y familia mal la inventó la burguesía española para defenderse... Una familia era bien en la medida en que su dinero llevaba más de una o dos generaciones transmitiéndose. Un nuevo rico, por ejemplo, todavía no era bien, aunque, por supuesto, no estuviera mal... Claro que eso ocurría antes. Hoy hemos inventado un país de nuevos ricos en el que nadie está mal ni bien, simplemente está”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 3º, 14:37.

SEÑORA GARCÍA: En cambio, nosotros nos odiamos menos.

JOAQUÍN: Parece que hemos mejorado.¹⁶⁰

En medio de este costumbrismo, además, se pueden percibir los intentos de España por equipararse al resto de países de su entorno. Por ejemplo, el señor Martínez comenta que enviar a su hijo a estudiar a Londres es muy conveniente¹⁶¹; y luego él mismo intenta comunicarse en inglés con una joven que veranea en Ibiza, aunque con muy poco éxito¹⁶².

A esto se podría añadir cómo se muestran, e incluso se critican, las intenciones de lograr un cambio en la sociedad, ya sea por quedarse en la superficie¹⁶³ o por tener aspiraciones demasiado radicales. Esta última idea se puede percibir muy claramente en una discusión entre la señora García y el señor Martínez, en la que ella se lamenta porque las mujeres no pueden cambiar si no evoluciona antes la sociedad, y él afirma que la sociedad no puede evolucionar si las mujeres no hacen el esfuerzo de cambiar en primer lugar. Desesperado, el señor Martínez concluye que:

¡Está bien, está bien, todo está muy mal, tiene usted razón! [...] Entonces siéntese a la máquina, tome unos folios, tome unos folios... ¿Preparada? Adelante, empiece a escribir: Hay que cambiarlo todo, hay que cambiarlo todo, hay que cambiarlo todo. Hay...que...cambiarlo...todo...todo...todo...¹⁶⁴

La serie parece defender, de hecho, que el cambio social va a encontrar muchos escollos, fundamentados en la tradición y en la costumbre. Por tanto, es tan necesario fomentar una nueva identidad para españolas y españoles como saber asimilar el paso del tiempo y las rémoras que, inevitablemente, van

¹⁶⁰ Fragmento guionizado a partir de una conversación que mantienen ambos esposos cuando deciden separarse, en *La señora García se confiesa*, capítulo 4º, desde 26:05.

¹⁶¹ Para justificar su interés por acompañarla a Londres, el señor Martínez argumenta que “Una madre que envía a su hijo a estudiar a Inglaterra, un hijo que va a educarse con otra mentalidad... ¿Cree usted que eso no va a ser útil para un país que intenta, con más o menos retraso, incorporarse a Europa?”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 7º, 07:35.

¹⁶² Concretamente, el señor Martínez farfulla frases como “*I like the sun*, el sol, el sol me gusta, *and you?*” o “*because Spain is... is... muy bonita, very... very... very nice*”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 9º, 11:42 y 12:05, respectivamente.

¹⁶³ En concreto, la señora García está hablando del convencionalismo del matrimonio y la luna de miel, aunque su pregunta se podría extrapolar a todo el contexto social del país: “¿De qué vale ponerle otro nombre a las cosas, si las cosas, en el fondo, son las mismas?”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 4º, 11:42.

¹⁶⁴ Este momento se corresponde con el final del episodio, en *La señora García se confiesa*, capítulo 11º, 34:26.

a permanecer en los años venideros. Mientras que el señor Martínez sostiene que “ni la señora García, ni yo, ni, por supuesto, este programa, estamos viejos... solo que, una vez más, ha pasado el tiempo y hay que aceptar que el tiempo y la vida son así”¹⁶⁵; la protagonista de la serie reconoce que ella misma se ve demasiado mayor para cambiar su forma de ser:

[...] las circunstancias eran las mismas... Las mismas de su madre, de su abuela, de su bisabuela, de su tatarabuela, las mismas desde los íberos y desde siempre [...] para mí es demasiado tarde. Estoy en la cuarentena, señor Martínez, ¿es que no se me nota? [...] Una larga cuarentena de poner en el documento nacional de identidad: “Profesión: sus labores”¹⁶⁶

En este sentido, *El español y los siete pecados capitales* resulta especialmente representativo de esta idea de continuidad entre el Franquismo y la Transición a la democracia. A las reflexiones sobre varias costumbres españolas que trascienden los sistemas políticos e incluso los siglos, como la afición por las palabras grandilocuentes¹⁶⁷ o la siesta¹⁶⁸; así como a algunos comentarios sobre lo bien que los españoles han asimilado la sociedad de consumo durante el desarrollismo¹⁶⁹; habría que añadir la pregunta, planteada por el propio Ceballos, de si es posible sentir nostalgia de aquella España:

[...] señoras y señores, este país ha cambiado mucho durante los últimos años... Quizá ustedes, que han vivido en él día a día, que lo han vivido, no lo noten tanto como yo, que acabo de regresar con un bagaje intacto de ausencias, de recuerdos... y de añoranzas, ¿por qué no?¹⁷⁰

¹⁶⁵ El señor Martínez aparece por televisión, aparentemente lanzando este mensaje a su audiencia diegética, en *La señora García se confiesa*, capítulo 13º, 33:08

¹⁶⁶ Esta reflexión tiene lugar en una conversación entre la señora García y el señor Martínez, poco después de que ella se quede viuda, en *La señora García se confiesa*, capítulo 11º, 18:37.

¹⁶⁷ Ceballos, en concreto, comenta que “Es el gusto del español por las palabras que suenan... Su tendencia al ‘Ahí queda eso’ o al ‘Qué grande eres, Marcial’... Su afición a la frase ampulosa o al gesto grandilocuente [...] Es, en definitiva, la inveterada costumbre de quedar como un señor”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 2º, desde 10:05

¹⁶⁸ Ceballos llega a definir la siesta como una de esas “instituciones tan respetables” que ha creado el español con el hábito de la pereza, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 6º, 10:31.

¹⁶⁹ El profesor Ceballos, en este punto, niega que los españoles sean especialmente avaros, ya que “Aun admitiendo que el español pueda ser codicioso, y más aún hoy en día, en este mundo tan competitivo y superficial, del éxito rápido y la aristocracia del triunfo, ni retiene su dinero, de ahí su poca afición por el ahorro y la facilidad con la que se ha subido a la noria de la sociedad de consumo occidental... ni mucho menos cae en la sordidez de no disfrutarlo él mismo”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 3º, 06:44.

¹⁷⁰ Esta reflexión de Ceballos tiene lugar, en concreto, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 7º, 23:25.

En este sentido, la respuesta que da uno de los asistentes a la conferencia resulta especialmente clarificadora de ese continuismo que, de acuerdo con lo mostrado por esta serie, seguía reinando en amplias capas de la sociedad española:

[...] pero, si España ha cambiado, los españoles no es que seamos distintos, es que somos los mismos de siempre... No es que hayan venido españoles de repuesto, que es somos los que ya estábamos aquí¹⁷¹

Siguiendo esta misma línea, en *Verano azul* son muy habituales las descripciones costumbristas y, a veces, abiertamente nostálgicas de cómo era la vida un par de décadas antes. Llama la atención, en este caso, el episodio “El guateque de papá”. En este, en varias ocasiones, el padre de Quique recuerda largamente momentos de su infancia y juventud, desde los libros de Alcázar y Pedrín o Lafuente Estefanía¹⁷², hasta cómo se relacionaban con las chicas en aquellos tiempos y qué tipo de comportamientos estaban permitidos para un género y otro¹⁷³, pasando por la primera vez que pudo ver el mar:

¿A que no sabéis a qué edad vi yo el mar por primera vez? [...] A los veintiuno, cuando fui a Bilbao a hacer la mili [...] porque entonces, de vacaciones al mar iban solo los hijos de los ricos. Porque nosotros no tuvimos vuestra suerte, que os lo habéis encontrado todo hecho, por eso no sabéis apreciar las cosas... Bueno, como os iba diciendo, cuando llegué al mar la primera vez me pasé cinco horas dentro del agua saltando y brincando las olas. ¡Ay, me parecía mentira estar allí! Era el hombre más feliz del mundo, y eso que ya tenía veintiún años, como os digo, que no era ningún chaval.¹⁷⁴

¹⁷¹ Esta frase, pronunciada por uno de los asistentes a la conferencia de Ceballos, tiene lugar en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 7º, 27:08.

¹⁷² “¿Sabes lo que yo leía cuando tenía tu edad? A mí los que me gustaban eran los de puñetazos, y los de tiros, y los de mucha acción. Cuentos cuentos, no como los de ahora que los llamáis cómic o yo qué sé. Los de Roberto Alcázar y Pedrín, el Guerrero del Antifaz... los del FBI, Sam, Jack y Bill... el Hombre Enmascarado, ¿cómo se llamaba? No me acuerdo. Bueno, y luego las otras, las gordas, las del Coyote, las de Marcial Lafuente Estefanía, que no quedaba vivo ni al apuntador y había bandido que moría hasta cuatro veces y pistolas de seis tiros que mataban a catorce de una vez. Las de Peter Rice, Doc Savage...”, en *Verano azul*, capítulo “El guateque de papá”, 12:21.

¹⁷³ El padre de Quique le cuenta a su hijo que “Había domingos en que nos tirábamos toda la tarde recorriendo el paseo de arriba abajo detrás de una, detrás de otra... ¡ja! Había algunas que te pasabas horas hablándoles, diciéndoles cosas y nada, no había forma de sacarles una palabra... Entonces sí que estaba difícil eso de ligar [...] De cuando yo te hablo, los chicos, bueno, los jóvenes, al menos en una ciudad pequeña como la mía, no teníamos otra diversión que el cine o el paseo. Había bailes, sí, pero ya que iba ya estaba marcada, así que las chicas normales, pues, no iban. Por miedo, no creas, por lo que pudiera decir la gente”, en *Verano azul*, capítulo “El guateque de papá”, 22:22.

¹⁷⁴ Este momento tiene lugar cuando el padre de Quique está hablando con toda la pandilla, en *Verano azul*, capítulo “El guateque de papá”, 18:02.

A esto se suman, además, varios comentarios de los miembros de la pandilla, que aluden directamente a la cultura de décadas anteriores: por ejemplo, leen *Edad prohibida*, de Torcuato Luca de Tena, publicado en 1958¹⁷⁵, o van al cine a ver películas de Doris Day¹⁷⁶ y Spencer Tracy¹⁷⁷ y, como banda sonora, se escuchan, junto a Los Pecos¹⁷⁸ o Leo Sayer¹⁷⁹, populares a finales de los años 70, canciones como “Dos gardenias” de Machín¹⁸⁰ o “El final del verano”, clásico de 1963 del Dúo Dinámico que da título al último episodio¹⁸¹.

Si, como se ha comentado antes, conforme avanza el periodo de análisis cada vez hay menos guiños al franquismo sociológico y alusiones costumbristas, en *Anillos de oro* cabe señalar que la mayoría de estos se producen por parte de doña Trini. La anciana que alquila el despacho a Lola y Ramón es, por tanto, un ejemplo de esa España que todavía seguía existiendo en 1983, y que sirve para evocar algunos recuerdos de la dictadura, desde la perspectiva de una mujer que ha pasado casi toda su vida adulta bajo ese régimen.

De hecho, ya en el segundo capítulo de la serie doña Trini reconoce que “la gente no pensamos todos igual... antes sí, pero ahora ya no pensamos todos igual”¹⁸². Un poco más adelante, cuando la hija de Lola anuncia que está embarazada, esta mujer piensa que erróneamente que Ramón es el padre y le conmina a que se case con ella, argumentando incluso que, si él fue hijo de una madre soltera, debería demostrar incluso mayor sensibilidad por ese bebé:

¹⁷⁵ En concreto, Desi cita una frase de este libro y comenta que es “un poco verde”, aunque Javi, que también lo ha leído, le quita importancia (“bah, eso no es nada”), en *Verano azul*, capítulo “El final del verano”, 12:17.

¹⁷⁶ Bea invita a su hermano Tito al cine a ver *No os comáis las margaritas*, una comedia familiar de los años 60 protagonizada por Doris Day que en España realmente se comercializó como *Éramos tan felices*, en *Verano azul*, capítulo “Beatriz, mon amour”, 34:47.

¹⁷⁷ Tras la muerte de Chanquete, Julia pregunta a Tito si ha visto “una película muy bonita que se llama *Capitanes intrépidos* [estrenada en España en 1940]” y este asiente y dice que la vio en el cine de verano. “Pues Chanquete estará ahí, en el fondo del mar, hablando con Spencer Tracy”, en *Verano azul*, capítulo “Algo se muere en el alma”, 33:01.

¹⁷⁸ Por ejemplo, la pandilla habla de los Pecos en *Verano azul*, capítulo “Beatriz, mon amour”, 02:43; y Javi y Quique imitan una de sus canciones, aparentemente “Ausente de ti”, en *Verano azul*, capítulo “El final del verano”, 17:07.

¹⁷⁹ Leo Sayer, en concreto su canción “*She’s not coming back*”, se puede escuchar en *Verano azul*, capítulo “El guateque de papá”, 53:32.

¹⁸⁰ “Dos gardenias” es una de las canciones elegidas por los padres de la pandilla para escuchar en el guateque que organizan a sus hijos, en *Verano azul*, capítulo “El guateque de papá”, 50:39.

¹⁸¹ Esta canción del Dúo Dinámico se escucha tanto al principio como al final del episodio, en *Verano azul*, capítulo “El final del verano”, 01:44 y 41:45, respectivamente.

¹⁸² Doña Trini dice esto a Rosa, una de las mujeres con las que Ramón mantiene una relación esporádica, en *Anillos de oro*, capítulo 2º, 09:57.

RAMÓN: Oye, pequeña, ¿qué pasa, que estás preñada? ¿Pero cómo me haces esas cosas?... Bueno, pues habrá que celebrarlo, ¿no? [...]

DOÑA TRINI: ¿He oído bien? Ha dicho que está... (*gesticula hacia su vientre*) en estado interesante.

RAMÓN: Sí, doña Trini, en estado muy interesante, y aún no ha cumplido los veinte años, ¿qué le parece?

DOÑA TRINI: Pues que se tiene usted que casar con ella, ¿qué me va a parecer?

RAMÓN: (*divertido*) ¿Quién, yo?

DOÑA TRINI: No, no, no, ¡no se ría, esto no es cosa de broma! Acuérdesse, acuérdesse de su infancia...¹⁸³

Además de doña Trini, por otra parte, también hay algunos personajes secundarios que siguen insistiendo en la idea de una idiosincrasia española mucho más conservadora, por regla general mujeres de mediana edad. Sin embargo, en ninguno de estos casos aparecen como modelo a seguir, sino simplemente como testimonio de una realidad que se resistía a desaparecer.

Así como Lola, la abogada protagonista de la serie, explica a doña Trini en qué consiste la costumbre española de no legalizar una separación y seguir “por la calle de en medio”¹⁸⁴, este ejemplo también se ve en uno de los primeros episodios de la serie. Cuando Federico, un primo de Ramón, admite ante su mujer que tiene una amante y que se quiere divorciar, esta no solo se niega a separarse, sino que consiente el engaño siempre que en la relación extramatrimonial cuiden “un poco las apariencias, que ya se sabe cómo son en este país”¹⁸⁵.

Similarmente, el relato que ofrece Alicia, una mujer frustrada en su matrimonio, sobre cómo fueron los primeros años con su marido también incide en ese

¹⁸³ Fragmento guionizado a partir de una conversación entre ambos en la que también está presente Lola, en *Anillos de oro*, capítulo 3º, 45:02.

¹⁸⁴ Como se comentará en mayor profundidad al hablar del divorcio, Lola explica a doña Trini que en España la gente no se divorcia, sino que “Lo que hacen es tirar por la calle de en medio, sin más [...] Que pasan de papeles, doña Trini [...] Que se separan lo mismo y se vuelven a casar lo mismo, pero sin darle explicaciones a nadie... Que no legalizan, ¿comprende usted?, que les importa un rábano legalizar”, en *Anillos de oro*, capítulo 10º, desde 05:17.

¹⁸⁵ En concreto, Federico dice a María, la mujer con la que tiene una aventura, que su esposa le ha dicho “Que a ver si un día de estos vienes a cenar a casa y que cuidemos un poco las apariencias, que ya se sabe cómo son en este país”, en *Anillos de oro*, capítulo 4º, 35:57.

costumbrismo y en lo que la serie describe como la historia de toda una generación:

Ten en cuenta que las costumbres eran de otra manera, todo se veía mal, los noviazgos duraban seis, ocho años... Entonces mucha gente se casaba solo para cambiar de vida, para tener un poco de independencia y salir de casa de la familia... Había que inventarse un amor, se tuviera o no.... Bueno, nosotros no tuvimos mucho tiempo para pensar en eso. Al principio fue muy duro, yo trabajaba como una burra en casa y fuera de casa para que él pudiera terminar la carrera y él estudiaba hasta dieciséis horas diarias. Cuando nos quisimos dar cuenta, éramos dos desconocidos con dos hijos y un anciano al que cuidar. La de veces que se habrá repetido esta historia en mi generación.¹⁸⁶

Por último, si en *Anillos de oro* todos estos guiños costumbristas se llevaban a cabo a través de personajes secundarios, como doña Trini, o directamente episódicos; en *Segunda enseñanza* las alusiones al franquismo sociológico aparecen en forma de recuerdos que, si bien pueden mostrar nostalgia, se describen como muy lejanos a la realidad del momento.

Así, a las referencias al embarazo casi adolescente de Pilar como un “tropiezo” o un “percance”¹⁸⁷, que personajes más jóvenes como Jandro ni siquiera entienden¹⁸⁸; se le suman las anécdotas que los distintos miembros del claustro cuentan sobre cómo fue su respectiva educación sexual. En este caso, también llaman la atención las diferencias entre los recuerdos de Jandro, el varón del grupo, y sus compañeras Rosa y Pilar:

JANDRO: ¡Pues a mí, mi padre me enseñó la verdad de la vida a los quince años! Y os estoy hablando del año 58 y de un hombre que no diré que era liberal, porque no lo era, pero muy culto y muy preparado [...] La intención era buena, aunque un poco tardía...

ROSA: Pues yo, la verdad, no recuerdo una sola época de mi vida, por pequeña que fuera, en que no lo supiese ya todo... Bueno, a lo mejor es porque vivía en el campo y, claro, era muy difícil contarme cuentos chinos viéndolo como lo veía por todas partes, y mi familia nunca hizo un misterio, no... Ahora, eso sí, se daba por

¹⁸⁶ Alicia explica su vida a Jorge al poco de conocerlo, en *Anillos de oro*, capítulo 6º, 43:27.

¹⁸⁷ Lucía se refiere así al embarazo no deseado de Pilar, primero como “tropiezo” y después como “percance”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 2º, 06:51 y 12:41, respectivamente.

¹⁸⁸ De hecho, cuando Lucía está intentando convencer a Jandro de que contrate a Pilar, le dice que “a ti no te va a escandalizar el tropiezo que tuvo la pobre cuando era lo que se dice una niña”, a lo que Jandro pregunta “¿Qué tropiezo?” y ella tiene que aclararle que es “lo de su hija”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 2º, desde 06:42.

sentado que, si bien la teoría no hacía daño, la menor aproximación a la práctica me hubiese (*sic*) llevado directamente al infierno.

PILAR: Pues yo, no sé si por ser una niña urbana, o mema, o perteneciente a una familia muy cerril, a los diecinueve años no sabía exactamente... No sabía exactamente qué pasaba entre un hombre y una mujer.

ROSA: Mujer, eso no es posible... Exageras, ¿no? No sé, siempre hay amigas que... que te abren los ojos.

PILAR: Qué dices, yo no hubiera (*sic*) consentido que mis amigas me hablaran de esas cosas, yo no quería ser una fresca.¹⁸⁹

También con este mismo tono de estar recordando algo perteneciente al pasado, se pueden citar aquí algunos comentarios sobre el trabajo infantil¹⁹⁰, o la férrea defensa de José Ramón, en tanto que uno de los personajes más tradicionales de la serie, del belén en Navidad por encima del árbol decorado¹⁹¹.

En definitiva, las series ambientadas en la contemporaneidad, aunque cada vez lo hicieran tomando más distancia, seguían reflejando, a través de determinados personajes y subtramas, la que había sido la idiosincrasia española durante buena parte del siglo XX.

2.2.2. La religión en España: no más “católicos por decreto”

La imagen de la religión en las series de ficción analizadas, y de la Iglesia católica en particular, experimenta importantes cambios dependiendo de la producción que aborde este tema, así como del personaje que se esté analizando en cada momento.

A grandes rasgos, se podría decir que su representación en las series ambientadas en el pasado, tanto adaptaciones literarias como series

¹⁸⁹ Fragmento guionizado a partir de una conversación entre los tres con motivo de las jornadas de sexología que quiere organizar Jandro, en *Segunda enseñanza*, capítulo 8º, desde 11:56.

¹⁹⁰ Cuando Serafín, el propietario de un restaurante, sugiere que Lipe, un niño de trece años, les ayude en el negocio: “En días de mucho trabajo, ¿por qué no puede echar una mano en el comedor? Yo lo hacía”, a lo que su mujer responde que “Eran otros tiempos... Ahora, ¿qué dirían los parroquianos? Que explotamos a las criaturas, trece años...”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 11º, 05:09.

¹⁹¹ José Ramón sostiene que en su casa “no entran las vulgaridades esas de última hora, no son tradición nuestra ni son nada... Y, aparte, que no he visto cosa más hortera en mi vida, ¡pero si hasta los hay de plástico, para más inri! ¡De plástico! Con lucecitas que se encienden y su apagan... De horror, vamos de horror...”, a lo que un amigo le responde “Pues a mis nietos les gusta lo del árbol y se conoce que lo han visto en las películas, digo yo... El caso es que les gusta y le ponen velitas y las encienden para cantar villancicos y queda bonito, me parece a mí”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 5º, 17:05 y 17:45, respectivamente.

biográficas, da una imagen de la Iglesia mucho más negativa; mientras que, en la mayor parte de las series contemporáneas, puede seguir apareciendo ocasionalmente como una institución desfasada, pero siempre lo hace de manera mucho más neutra.

2.2.2.1. La Iglesia inquisidora: censura eclesiástica

En lo que se refiere a las producciones biográficas, la idea de la Iglesia se suele relacionar con una institución represiva, o que llega incluso a mostrarse como cruel. Esta imagen es especialmente clara en una serie como *Cervantes*, en la que se vincula a la Iglesia con la Inquisición y, como se ha comentado ya, se exagera la persecución que esta última llevó a cabo contra el escritor de *Don Quijote*¹⁹².

Así, la Iglesia en *Cervantes* aparece como un elemento reaccionario, que intenta por todos los medios coartar la libertad de pensamiento y que se muestra muy poco tolerante con aquellas personas que profesen otro tipo de fe. De hecho, el propio Cervantes reconoce que pudo hablar con mayor libertad en Argel que en España, una tierra que considera “poblada de fanáticos”¹⁹³.

Esta idea también está muy presente a través de la simbología, como se puede ver, sobre todo, en una escena especialmente discriminatoria hacia las mujeres de la serie: el proceso por el homicidio de Gaspar de Ezpeleta. Al final de este juicio, en el que las Cervantas y el escritor son enviadas a prisión entre alusiones a la moral libertina de las mujeres de la casa, se ve con mucha claridad un crucifijo detrás del juez, en el que la cámara se fija especialmente justo al final de esta escena¹⁹⁴.

¹⁹² Como se ha comentado ya, una voz en off al final de la serie reconoce que “Acabamos de ver por qué Miguel de Cervantes no tiene lápida en su tumba de la iglesia de las trinitarias, donde lo enterraron el viernes 22 de abril de 1616, pero, en realidad, nunca se ha podido saber si sus restos continúan en algún lugar de esta iglesia o si sus cenizas fueron esparcidas al viento. [...] También les hemos hecho asistir a un proceso inquisitorial que, probablemente, nunca existió; y sin embargo, no les hemos mentado, porque la persecución a Cervantes que han presenciado acaso no fuera tan solemne y, desde luego, no la llevó a cabo por sus procedimientos habituales el Santo Oficio, pero existió”, en *Cervantes*, capítulo 9º, desde 38:21.

¹⁹³ Un consejero argelino llega a decir a Cervantes que “en España seríais menos libre de hablar que aquí”, lo que este corrobora: “Lo sé, mi tierra está hoy poblada de fanáticos”, en *Cervantes*, capítulo 3º, 42:34.

¹⁹⁴ Véase, más concretamente, *Cervantes*, capítulo 7º, 11:29 y 11:39.



Figura 14. El juez Villarroel envía a la cárcel tanto al escritor como a todas las mujeres de su familia, pese a no tener ninguna prueba contra ellas (Cervantes, capítulo 7º). Fuente: RTVE.es

La mala imagen de la Iglesia, por otro lado, no se limitó a la Inquisición, sino que esta serie también se caracterizó por incluir como personajes secundarios a varias figuras religiosas, todas ellas varones, que no ocultaban en absoluto sus vicios terrenales¹⁹⁵ o sus necesidades fisiológicas¹⁹⁶. De este modo, de acuerdo con la trama de *Cervantes*, no solo las exigencias de moralidad eran más altas para las mujeres, sino los hombres podían permitirse determinadas conductas sin que eso les impidiera tener cargos importantes en el mundo eclesiástico, una diferenciación que podría contribuir a dar una imagen de la Iglesia como discriminatoria o, incluso, abiertamente machista. Al margen de que la situación de hombres y mujeres fuera tal como la plantea la serie o no, la representación que se hace en la televisión de los 80 del Siglo de Oro español muestra una realidad que margina a las españolas del XVI.

¹⁹⁵ Por citar solo algunos ejemplos, se puede ver a un marqués y a un religioso pasear por unos jardines, fijándose en las “jóvenes potrillas”, como ellos mismos llaman a las mujeres. El marqués, de hecho, se ríe y dice a su acompañante “Ay, Vicentico, cuántas putas y putas habrás tenido tú entre esas manos pecadoras”. “Tantas como guitarras, mi buen marqués”, bromea este y el otro responde “Y qué guitarra la tuya, ¿eh? ¿Sigues tocándola todavía a pesar de tu reuma?”, en *Cervantes*, capítulo 4º, desde 38:39.

¹⁹⁶ Esta escena, criticada posteriormente por parte de la audiencia, muestra a un cardenal orinando en una bacinilla, en *Cervantes*, capítulo 1º, 33:07.

Este tipo de representaciones de la Iglesia, por otro lado, ocasionó bastante polémica en el momento de su primera emisión, como demuestran algunas cartas publicadas en *ABC*. Por ejemplo, en una de ellas se afirmaba que la serie daba “vergüenza y asco” debido a las “escenas de prostíbulo” y a otras en las que aparecía “un cardenal afrodita, un «gay»” y otro cardenal “anciano y ridículo, quizá por ser español”, que orinaba en mitad de la calle “rodeado por un grupo de «empleadas del amor»” (Díaz Ruano, 1981, p. 4).

Las críticas se refieren, probablemente, a las escenas de las fiestas en el palacio del cardenal Aquaviva¹⁹⁷, en las que se da una imagen bastante cínica de los altos cargos eclesiásticos, que contrasta con el concepto represor y autoritario de la Inquisición española.

Esta misma idea de la Iglesia católica como una institución represiva y controladora sigue vigente en la representación que se hace de ella en *Proceso a Mariana Pineda*. En este caso, de hecho, la doctrina católica se vincula con la obediencia política, como de hecho llega a defender el personaje del juez Pedrosa y, de nuevo, con un énfasis especial para las mujeres. Así, la policía política estaría legitimada para perseguir a los amantes de Mariana Pineda¹⁹⁸, además de que los interrogatorios tras las redadas de este cuerpo se produzcan en iglesias o en presencia de sacerdotes¹⁹⁹ y de que a los liberales y constitucionalistas se les tache directamente de herejes.

Esta última idea no solo la sostienen los defensores del absolutismo, que afirman que “a estos herejes librepensadores, liberales y masones los combatimos a muerte”²⁰⁰; sino que también son conscientes de ella los propios liberales: “¡No creo que deba recordarte lo que piensan de nosotros! ¡No solo

¹⁹⁷ Las escenas de “prostíbulo” aparecen al final del episodio, en *Cervantes*, capítulo 1º, desde 44:54; mientras que la “suntuosa corte” del cardenal Aquaviva se puede ver, concretamente, en *Cervantes*, capítulo 1º, entre 30:28 y 35:41.

¹⁹⁸ Pedrosa arguye que su obligación “no es solo desterrar las ideas liberales, sino la de cuidar la moral y las costumbres”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 53:57.

¹⁹⁹ Véase, por ejemplo, el interrogatorio que tiene lugar en una iglesia al comienzo del tercer episodio, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 3º, entre 01:22 y 05:12.

²⁰⁰ Se trata, en concreto, del personaje de Vasallo, que los define así ante el juez Pedrosa, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 4º, 34:58.

somos revolucionarios, sino herejes, y peores que herejes!”, llega a decir el teniente Alba al capitán Álvarez de Sotomayor²⁰¹.

Incluso en una serie como *Teresa de Jesús*, tan centrada en la religión y en la reforma carmelita, la imagen que se ofrece de la Iglesia sigue dando cabida al Santo Oficio, aunque no de forma tan monolítica como se vio en *Cervantes* sino que su peso en la trama es mucho menor²⁰². Esto no impide, como ya se ha comentado, que la Inquisición se interese en mayor medida por la vida sentimental de la santa de Ávila que por la del escritor, de acuerdo con la imagen que se da en ambos títulos.

Estas críticas a la religión, sin embargo, no son óbice para que los propios protagonistas de las series biográficas se identifiquen como creyentes, e incluso sostengan su propia visión de cómo debería ser la fe.

Así, Mariana Pineda reconoce que su religión le prohíbe el suicidio²⁰³ y, cuando su hermana Magdalena le pregunta si él cree en Dios, Miguel de Cervantes asiente: “Sí, Magdalena, claro que creo en Dios, pero no en un Dios que quema y mata... Para mí Dios es bueno, justo, generoso y no le gustan las hogueras”²⁰⁴.

2.2.2.2. Distintas imágenes del catolicismo

Entre las adaptaciones literarias, por otro lado, llama mucho la atención las diferencias en la imagen de la Iglesia católica entre las distintas versiones audiovisuales, o entre estas y el texto original de Blasco Ibáñez o Pardo Bazán.

Por ejemplo, la religión y, en concreto, la figura del sacerdote, tienen más peso en la adaptación cinematográfica de *Cañas y barro* que en la novela de Blasco Ibáñez, y todavía hay una diferencia mayor con la versión televisiva. Además,

²⁰¹ El teniente Alba, desesperado, recuerda este matiz al capitán Álvarez de Sotomayor cuando ambos están en Londres y temen que Mariana Pineda sea condenada a muerte, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 4º, 28:04.

²⁰² Como se ha comentado ya, el momento más representativo se correspondería con un interrogatorio a santa Teresa por parte de tres consultores del “Santo Oficio de la Inquisición”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 7º, desde 19:30.

²⁰³ Mariana Pineda se niega a que le quiten la liga de las medias para evitar que se ahorque con ella: “Que vivan tranquilos los que me han condenado, ¡además, la religión me prohíbe el suicidio!”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 5º, 38:57.

²⁰⁴ Esta frase de Cervantes a su hermana Magdalena, en la que se profundizará cuando se analice la masculinidad del escritor, tiene lugar en *Cervantes*, capítulo 9º, 33:08.

la manera de representarlo en una y otra versiones, así como en el libro, difieren considerablemente entre sí.

Autores como George han señalado que el sacerdote de la película, el padre Miguel, es una “fuerza clave” dentro de una comunidad piadosa, tradicional y regida por fuertes valores familiares (2011); nada que ver con los feligreses de la serie, a los que su sacerdote recrimina su falta de religiosidad y escasa asistencia al culto.

Así, el padre Miguel de la serie echa en cara a sus feligreses su avaricia y su falta de fe, llegando incluso a insinuar que se merecerían recibir latigazos:

De los 365 días que tiene el año, siempre que no sea bisiesto, esta iglesia está vacía 364, pero todos los años hay un día, precisamente el de hoy, en el que la iglesia se me llena y no falta uno solo de mis fieles, aunque no sé por qué os llamo así... Yo os daría las gracias si creyera que venís a compartir conmigo el incruento sacrificio de la misa, pero no os las doy porque sé que venís únicamente a pedirle a Dios que os toque la *Sequiòta* en el sorteo... Hace años, Jesucristo echó del templo a latigazos a los mercaderes, agradeced a Dios el que su Hijo ya no esté en la tierra, porque si estuviera por aquí habría hoy muchas espaldas zurriagadas en el Palmar, y agradecédselo también a vuestra tacañería, porque las perras que dejáis en los cepillos son tan pocas que no me alcanzan para poder comprar látigos.²⁰⁵

El padre Miguel de Juan de Orduña, por su parte, con sus homilías sobre el perdón y el amor que necesitan su “rinconcito de España”²⁰⁶, tampoco responde al perfil del *pare* en la novela original, donde se le describe como un hombre violento y propenso a las amenazas, así como movido fundamentalmente por su estómago (Blasco Ibáñez, 2001, p. 75). La serie de televisión, sin embargo, sí que respetará estas contradicciones entre la vocación sacerdotal y la gula terrenal, como se puede ver en algunos comentarios jocosos de Sangonereta sobre el cura y su afición por cazar patos²⁰⁷.

²⁰⁵ Esta homilía tiene lugar, concretamente, en *Cañas y barro*, capítulo 4º, 33:54.

²⁰⁶ Durante la homilía de la misa del gallo, el padre Miguel pide al “Niño Jesús, patrón de este rinconcito de España, porque hoy es día de perdón, perdónanos las injurias, las que hacemos y las que recibimos... Perdónanos nuestras deudas como nosotros perdonamos a nuestros deudores [...] Niño Jesús, porque hoy es día de amor, haz que nos amemos todos, los que están en el declive de la vida y los que nacen a ella llenos de ilusiones, de esperanza, de fe...”, en *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954), desde 16:08.

²⁰⁷ Cuando Tonet propone a Sangonereta que, aprovechando la ausencia del padre Miguel, cojan su escopeta y se vayan a cazar patos, este accede, aunque antes le avisa de que “también es pecado... El cura dice que todos los animales son hermanos nuestros, incluso las avecillas del campo... Claro que, el

En lo que se refiere a su importancia en la trama, y también a la implicación de la Iglesia en las relaciones de género, el padre Miguel de la película de 1954 interviene directamente en el desarrollo de los acontecimientos, aconsejando a Neleta (Nela, en esta versión) sobre cómo en su casa “hace falta un hombre”, no solo para que la ayude en los negocios sino también porque ella es muy joven y “el diablo anda suelto por todas partes”²⁰⁸. Este momento, que sí que se corresponde con el texto original de Blasco Ibáñez (2001, p. 144), no aparece, sin embargo, en la versión televisiva de 1978.

Junto a estas diferencias en la imagen del sacerdote, se puede citar, asimismo, el distinto tono de religiosidad que aparece en la película de Juan de Orduña y en la serie de Romero Marchent, expresado, sobre todo, a través del personaje del tío Paloma. A las alusiones a Dios en momentos como el sorteo de plazas de pesca, ya mencionadas en el epígrafe anterior, se unen las distintas exhortaciones que este personaje hace a Neleta al final de la historia, tras el infanticidio del bebé y el posterior suicidio de Tonet.

Mientras que, en la adaptación cinematográfica, el tío Paloma conmina a Nela a que, si algo ha querido a Tonet, rece por su alma²⁰⁹; tanto en la novela de Blasco como en la versión televisiva el anciano se muestra mucho más duro: se limita a decir que ya no van a volver y concluye con un “llora, perra, llora”²¹⁰, “*No tornarà més*” y “*Plora, gossa, plora*” en el original (Blasco Ibáñez, 2001, pp. 186-187).

Por tanto, aunque la religión sigue apareciendo como telón de fondo en cada adaptación audiovisual de *Cañas y barro*, la imagen que se da de estas creencias en la serie de 1978 resulta mucho más dura y menos edulcorada que la que se pudo ver en cines a mediados de los años 50, en la que varones y

cura, cada vez que va a dehesa, mata treinta o cuarenta avecillas...”, en *Cañas y barro*, capítulo 2º, desde 44:18.

²⁰⁸ Como se comentará con más detenimiento en el capítulo correspondiente a la feminidad en el pasado, el padre Miguel dice a Nela que “en tu casa hace falta un hombre [...] no es solo por los negocios, tú eres muy joven y... el diablo anda suelto por todas partes”, en *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954), desde 01:17:14.

²⁰⁹ Entre sollozos, el tío Paloma de la versión cinematográfica reprocha a Nela el trágico destino de Tonet y concluye con un “si es verdad que le has querido, aunque sea a tu modo, ireza, reza por él, por si Dios quiere escucharte!”, en *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954), 01:30:31.

²¹⁰ En la serie, el tío Paloma, que no ha derramado ni una lágrima, se limita a decir que “No los esperes, Neleta, no volverá ninguno de los dos... de allí no se vuelve nunca... Lloro, perra, lloro”, en *Cañas y barro*, capítulo 6º, 53:27.

mujeres muestran una mayor preocupación por la Iglesia. En el resto de series literarias de la muestra, por su parte, se sigue manteniendo esta representación más bien crítica de la religión católica, aunque para cada una de ellas serán necesarias sus propias matizaciones.

En *Fortunata y Jacinta*, por ejemplo, y de forma bastante fiel al original literario, la figura del sacerdote, encarnada en este caso por Nicolás Rubín, vuelve a mostrar una cierta predilección por la gula, como dejan ver los comentarios que hacen sobre él doña Lupe y Papitos²¹¹. Dejando aparte a este sacerdote, se puede decir que en la serie muestran una mayor preocupación por la religión los personajes femeninos, mientras que los varones apenas se interesan por ella o incluso son acusados de blasfemos.

Así, uno de los personajes más religiosos que aparece en esta adaptación literaria es Guillermina Pacheco, de quien autoras como López-Baralt ya han señalado que se la representa con una considerable ambigüedad (2006, pp. 97-99). Amén de que se la llame tanto “santa”²¹² como “rata eclesiástica”²¹³, sus constantes muestras de caridad cristiana parecen incongruentes con otras actitudes como su intolerancia o su falta de comprensión hacia Fortunata, según lo señalado por esta académica, una ambigüedad que Camus representaría a través de escenas en las que la identifica con los grabados goyescos de las brujas²¹⁴.

²¹¹ Doña Lupe, de hecho, ordena a Papitos que prepare para Nicolás “la merluza que sobró de ayer [...] Le pones todas las tajadas y ni se entera si está buena o mala, es como un tiburón que se traga todo lo que le echen”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 8º, 16:27.

²¹² Tanto Jacinta como Fortunata describen a Guillermina Pacheco como una “santa”, la primera en una conversación con Moreno Isla (“pobre, si es una santa”) y la segunda directamente ante Guillermina (“usted que es una santa”), en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 7º, 17:58; y capítulo 9º, 07:38.

²¹³ En concreto, es Moreno Isla, sobrino de Guillermina Pacheco, quien la llama “santurrona” y a continuación aconseja a Barbarita y Jacinta que “no hagan caso a esta rata eclesiástica, me está arruinando”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 2º, 55:06 y 55:28, respectivamente.

²¹⁴ López-Baralt habla, en concreto, del velatorio de Mauricia, en el que Guillermina aparece con un velo negro, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 8º, 48:19; una representación pictórica muy similar a una de las brujas que aparece en el grabado *Mucho hay que chupar* de Goya (capricho n.º 45).



Figuras 15 y 16. Guillermina Pacheco, “la Santa” o la “rata eclesiástica” (Fortunata y Jacinta, capítulo 8º), y grabado Mucho hay que chupar de Goya. Fuentes: RTVE.es y Museo de Bellas Artes de Bilbao

La ambigüedad moral de Guillermina, por otra parte, también puede rastrearse en la película de Fons de los años 60, en la que Fortunata llega a recriminarle lo fácil que es para ella mantener unos ideales tan elevados si ya tiene las comodidades materiales aseguradas²¹⁵.

Fortunata y Jacinta, además, también ocasionó bastante polémica en el ámbito de la religión debido a un episodio en el que se incluían hipotéticas blasfemias. Se trata, en concreto, del capítulo 3º, y del personaje de José Izquierdo, interpretado por Paco Rabal, lo que podría suponer también otro recurso a la *amplificatio*, como los que se comentarán en los casos de Ana Belén o Maribel Martín en los papeles protagonistas.

De cualquier modo, José Izquierdo exclama “¡Rehostia con la República!” y, un poco más adelante, “¡Matarme, hostias, matarme, ya que no me queréis colocar!”²¹⁶. Posteriormente, cuando Jacinta y Guillermina intentan llevarse al Pitúsín y no consienten en ayudarle a él a cambio, Izquierdo exclama de nuevo “Pues, si no me dan la administración del Pardo, el niño se queda aquí, ¡hostia!”²¹⁷ y, cerca del final del capítulo, incluso Pitúsín exige “¡Quiero patatas, hostia!”²¹⁸.

²¹⁵ Fortunata, concretamente, dice a Guillermina que “Para usted debe ser un gusto pasar de una casa así al reino de los cielos...”, en *Fortunata y Jacinta* (Angelino Fons, 1969), 01:28:38.

²¹⁶ Aunque esta diatriba ya se ha citado, se puede puntualizar aquí que estas supuestas blasfemias tienen lugar, en concreto, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 3º, 13:42 y 16:46, respectivamente.

²¹⁷ José Izquierdo da este ultimátum a Jacinta cuando esta intenta llevarse al Pitúsín por primera vez, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 3º, 21:46.

²¹⁸ Esta expresión se puede oír, concretamente, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 3º, 34:26.

Estas expresiones ocasionaron bastante polémica, como ya se comentó al hablar de la serie en el capítulo primero de esta tesis y según se puede ver en las distintas cartas al director de los periódicos *ABC* (M. Luna, 1980, p. 78; Sancho Ruiz, 1980, p. 87; Torres Gutiérrez, 1980, p. 36) y *La Vanguardia* (Berini Giménez, 1980, p. 5). En esta última, de hecho, se afirmaba que estas palabras “irrespetuosas unas, groseras otras [...] se deben única y exclusivamente al director del filme puesto que D. Benito no empleó nunca palabras ordinarias”.

Cabe señalar aquí, por otro lado, que dichas expresiones sí que aparecen en el original de Galdós, en ocasiones incluso con más énfasis que en el guion de Mario Camus: Izquierdo exclama igualmente “¡Re-hostia con la República (sic)!” (Pérez Galdós, 1983a, p. 337), “Matarme, hostia, matarme, a cuenta de que no queréis colocar...” (1983a, p. 345), “Pues si no me dan la ministración (sic) del Pardo, el hijo se queda aquí... ¡hostia!” (1983a, p. 359), e incluso “¡Re-contra-hostia! ¡Si viviera Calvo Asensio!” (1983a, p. 341), una expresión que no llega a aparecer en la serie televisiva. Asimismo, el pequeño Pitúsín exige “¡patata, hostia!” en el texto de Galdós (1983a, p. 399).

También Enrique del Corral, crítico televisivo de *ABC*, defendió la serie argumentando que ese era antes “el lenguaje del pueblo; más de ese pueblo que José Izquierdo personifica”, y que ni siquiera podrían considerarse como blasfemias propiamente dichas (1980, p. 38). De esta manera, aunque se pueda comprobar la fidelidad de la serie al original, *Fortunata y Jacinta* sirve como muestra de que, también en 1980, determinados aspectos de la religión seguían teniendo el potencial de crear polémicas entre determinados sectores del público.

Ya en *Los pazos de Ulloa*, por otro lado, la imagen que se da de la Iglesia es mucho más retorcida y taimada, además de alejarse considerablemente del texto de Pardo Bazán. En este caso, como se comentará con mayor detenimiento al hablar de la masculinidad en el pasado, el sacerdote don Julián se configura como el personaje más manipulador de toda la trama, a diferencia de lo que sucede en la novela original.

Así, frente a la narrativa de la novela original, en la que, después de que la joven Manolita descubra que ha cometido incesto y decida, aparentemente por

sí misma, ingresar en un convento; la trama de la serie añade una escena más y hace recaer el peso de esa decisión en el personaje del sacerdote²¹⁹.

Este cambio de significación del final, ya comentado por la prensa especializada poco después de su emisión²²⁰, se suma también a otros matices de la representación de la Iglesia en la serie, que apuntan, igualmente, a una institución caduca y desfasada, con claras tendencias conservadoras. Por ejemplo, don Julián se declara en contra de la libertad de cultos²²¹ y el médico Máximo Juncal, uno de los personajes más instruidos de la serie, comenta jocosamente que “todos los pájaros de pluma negra vuelan hacia atrás”²²², refiriéndose a los sacerdotes y sus ideas tradicionales.

2.2.2.3. Pluralidad religiosa e Iglesia como telón de fondo

Por lo que respecta a las series ambientadas en el momento de su emisión, aunque la religión suele estar de fondo en casi todas ellas, en la mayoría de los casos actúa como telón de fondo que no parece influir mucho en el devenir de los acontecimientos, al menos de manera directa y patente.

Por ejemplo, en *La señora García se confiesa* su protagonista se quejaba de que “ciertos pecados en la mujer son gravísimos”²²³ y que para los españoles “todos los pecados se cometen de noche”²²⁴, equiparando el sexo, especialmente para las mujeres, a una falta grave. Se refuerza así la idea de Iglesia como una institución discriminatoria y machista, a la par que caduca y desfasada. Por su parte, en *El español y los siete pecados capitales* también se

²¹⁹ En esta escena, que aparece únicamente en la serie, don Julián asegura a Manolita que su “santa madre se equivocó, porque habiendo oído la llamada del esposo verdadero y valioso, la desoyó y, entregándose a un hombre mortal, se hundió en la locura, la desesperación y el dolor”; y le aconseja que no se equivoque, porque “Dios es el único esposo que te puede proporcionar todo el fuego, todo el amor y la ternura infinita, una ternura que te durará para siempre. Solo Dios te dará la satisfacción eterna, la pasión eterna... la eterna felicidad. Solo Dios”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 4º, desde 50:15.

²²⁰ En concreto, *Tele/Radio* sostenía que, con esta interpretación, se demostraba que las supuestas salidas a “una situación abyecta y brutal mediante fórmulas conservadoras y piadosas” realmente no constituían ninguna solución (1985c, pp. 24-25).

²²¹ Don Julián, de hecho, describe la libertad de cultos como una “barbaridad”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, desde 36:25.

²²² Estas palabras del doctor Juncal, dedicadas a don Julián, se corresponden con las pronunciadas en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 36:18.

²²³ Este comentario, vinculado con la falta de educación sexual, tiene lugar en *La señora García se confiesa*, capítulo 3º, 12:59.

²²⁴ La señora García, de hecho, refunfuña y pregunta al señor Martínez “Dígame, ¿por qué los españoles son tan españoles? [...] ¡En todos los sentidos! En el de suponer, por ejemplo, que solo por la noche se comenten todos los pecados”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 5º, desde 05:21.

establece con bastante claridad la importancia de la religión en España, ya que este es la principal razón detrás del título de las conferencias de Ceballos²²⁵.

Frente a esta omnipresencia del catolicismo en España, así como a su vinculación con un determinado orden de valores políticos y sociales, ya desde el principio del periodo de análisis se plantean algunos puntos de vista muy novedosos al respecto. La protagonista de *La señora García se confiesa*, por ejemplo, cuenta una anécdota en la que una joven feminista asegura que “Dios es negra”²²⁶.

Además, a comienzos de los años 80 cuando, según se ve en las series analizadas, la ficción televisiva empieza a poner en duda este catolicismo “institucionalizado”. Su cuestionamiento, por otro lado, no estará exento de polémicas, según se irá viendo a continuación.

Por ejemplo, en *Verano azul*, la pandilla plantea a Julia sus dudas sobre la existencia o no de Dios, lo que hace que los padres de Javi, uno de sus miembros, se enfaden con él porque lo envían a “un buen colegio” en el que tendrían que enseñarles “quién es Dios y todo eso”²²⁷.

Frente a esta postura más inflexible, el resto de la pandilla sigue debatiendo con Julia, que, por su parte, muestra una actitud bastante abierta al pluralismo religioso, frente a la vinculación estereotípica entre mujeres e Iglesia que podía verse en algunas imágenes del pasado. Esta conversación, de hecho, abre la puerta a la posibilidad de tener creencias distintas, pero, curiosamente, deja fuera al ateísmo:

QUIQUE: Pero vamos a ver... Los árabes tienen una religión, los judíos otra, nosotros otra, los protestantes otra... y eso también es un lío, de verdad.

²²⁵ “Los siete pecados capitales son los más graves en que pueda incurrir un católico”, recuerda Ceballos, y prosigue con que “Me ha parecido entonces que, dada la importancia extrema que esta religión tiene en España, podría ser interesante utilizarlos como... como piedra de toque para analizar las reacciones de nuestros compatriotas ante cada caso”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 1º, 05:31.

²²⁶ “¿Sabe una cosa?”, dice la señora García al señor Martínez, “No hace mucho circulaba un chiste, le preguntaban a una activa y revolucionaria participante del movimiento de liberación de la mujer cómo se imaginaba a Dios y la chica contestaba sin dudarle: Dios es negra, ¿qué le parece?”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 3º, 08:58.

²²⁷ Cuando el padre de Javi le pregunta qué estaban haciendo con “la pintora esa”, Javi responde que hablaban de Dios y su madre exclama “¡Jesús! [...] ¿Pero tú has oído?”, para luego añadir: “Javi, tú vas a un buen colegio, ¿es que ahí no os enseñan quién es Dios y todo eso? En el catecismo que yo estudié estaba todo bien claro”. A esto, Javi replica que “Sí, mamá, pero en el catecismo viene todo tan claro que, si te pones a pensarlo, ¡no entiendes nada!”, en *Verano azul*, capítulo “La bofetada”, desde 09:23.

JULIA: Bueno, vamos a ver una cosa... Vosotros no venís todos de la misma ciudad y sin embargo estáis aquí, en el mismo sitio. Eso significa que habéis venido por distintos caminos. Incluso podría decir que habéis utilizado, vosotros, o vuestros padres, distintas marcas de coche, pero han cumplido su cometido, que era llegar aquí, donde queráis. Eso significa una cosa. [...] Que todos los caminos son válidos, pero que lo importante es llegar, acercarse, y eso se puede hacer por un coche o andando por una autopista o por un camino de cabras [...] [Acercarse] A los demás. Acordaros de la leyenda de hoy. Dios está en los demás. En el corazón de cada ser humano.²²⁸

Esta misma apertura de mentalidad se puede percibir también, en esta misma serie, en un momento tan delicado como tras la muerte de Chanquete, cuando el pequeño Tito necesita respuestas y pregunta a Julia qué pasa después de fallecer. La pintora, después de reconocer que no lo sabe con certeza, explica al niño varias creencias distintas y concluye que, como Chanquete ha sido “un hombre bueno”, tendrá que estar en algún lugar “donde se trate con justicia y equidad a los hombres buenos”²²⁹.

Tras esta primera aproximación a una pluralidad religiosa, las series analizadas en los años 80 pasan a cuestionar la conveniencia de que se trate la fe católica como la única opción posible, como se puede ver con mucha claridad al comienzo de *Anillos de oro*.

Se trata, en concreto, del final de la boda de Sonia y Carlos, de la que en la serie solo se ven los votos matrimoniales. A la salida de la iglesia, sin embargo, los invitados comentan una homilía que en la serie se ha obviado:

RAMÓN: Bueno, pues ha estado bien la plática de este hombre, ¿no?

SUEGRA DE LOLA (CARMEN): Sí, ya lo creo, muy valiente.

RAMÓN: ¿Cómo que valiente? Eso de que aquí ya no hay católicos por decreto es la verdad, Carmen.

SUEGRA DE LOLA (CARMEN): Bueno, pero dicho así, y desde el púlpito...

²²⁸ Fragmento guionizado a partir de una conversación entre Julia y la pandilla, en *Verano azul*, capítulo “La bofetada”, desde 11:07.

²²⁹ Julia reconoce a Tito que no sabe con certeza qué hay después de la muerte: “Unos dicen que... que hay un cielo para los buenos y un infierno para los malos. Otros aseguran que, cuando morimos, nos incorporamos a otros seres humanos, seguimos viviendo... algunos más afirman que nos convertimos en polvo, en ceniza, en alimento para seres vivientes... y así muchos más”, para luego añadir que “Chanquete ha sido un hombre bueno y tendrá que estar en un sitio donde reciban bien a los hombres buenos, donde se trate con justicia y equidad a los hombres buenos”, en *Verano azul*, capítulo “Algo se muere en el alma”, desde 31:13.

ENRIQUE: Afortunadamente, a este país ya se le va muriendo la hipocresía.²³⁰

En esta conversación, por tanto, se puede ver cómo una mujer de edad madura se muestra dubitativa ante el cambio de costumbres, frente a la actitud mucho más abierta de los varones, Ramón y Enrique.

La escena, por otro lado, no existe en el guion original, sino que, de acuerdo con este, en pantalla tendría que haber aparecido directamente el sacerdote, en el púlpito, dando su plática a los feligreses. Esta era la que sigue:

Esto no es un acontecimiento social como lo ha venido siendo durante muchos años. Ahora ni la ley ni las presiones de la sociedad obligan a nadie a estar aquí contra su voluntad, como han obligado, tiempo atrás, a cientos de parejas, muchas de las cuales se han deshecho, o están a punto de deshacerse. ¿Y quién podría reprochárselo? En mi opinión, no se comprometieron a nada, puesto que no actuaban libremente. Para casarse, había que pasar por la Iglesia, se creyera o no en la Iglesia. Pero como ya no es así, yo, como sacerdote católico, me siento en la obligación de especificárselo por lo menudo a todo el que acuda a esta parroquia deseando celebrar su boda en ella. Así lo hago con Sonia y Carlos. Y aquí estamos, llenos de gozo, porque celebramos una vida, porque somos amigos y, esencialmente, porque poco a poco y gracias a Dios, se nos va muriendo la hipocresía (Diosdado, 1985a, pp. 69-70).

De esta manera, como demuestra la comparativa de ambas escenas, el guion original de *Anillos de oro* proponía una aproximación mucho más directa a esta nueva imagen de la Iglesia, que rechaza la hipocresía y la obligación de pasar por el altar. A la pequeña pantalla, sin embargo, estas ideas llegaron mediadas a través de varios comentarios de otros personajes, restando impacto a la homilía sacerdotal pero, al mismo tiempo, mostrando distintas posturas sobre ella.

Ya en *Segunda enseñanza*, por otra parte, sí que aparece directamente esta figura del sacerdote que defiende la auténtica fe por encima los convencionalismos o la obligación social. Se trata de Rodri, el sacerdote que imparte religión en el colegio Santullano. Este personaje, de hecho, fue interpretado por un ex militante de ETA, Patxi Bisquert (Cascajosa Virino, 2012, p. 244), lo que podría implicar cierto recurso a la *amplificatio*.

²³⁰ Fragmento guionizado a partir de la conversación que mantienen estos personajes tras la ceremonia de boda, en *Anillos de oro*, capítulo 1º, 48:09.

Volviendo así a la idea de la pluralidad religiosa, ya defendida por Julia en *Verano azul*, en *Segunda enseñanza* Rodri insiste en la legitimidad de las distintas creencias e incluye, esta vez sí, la opción de no creer en nada:

Todas las religiones que el hombre profesa o ha profesado, a partir de sus inicios, se han de comprender como las diversas maneras que este ha tenido a lo largo de su historia de explicitar la relación que le une con el absoluto, lo entienda como lo entienda. Es decir, con el fundamento del mundo visible, de sí mismos y, por lo tanto, de sus semejantes. Los diferentes cultos son los diferentes idiomas de este diálogo. Hay personas que, como Pablo [un alumno ateo], no necesitan dialogar o, simplemente, no creen en ello y hay muchas otras que dialogan en un modo distinto.²³¹

Esta pérdida de importancia de la religión católica en el día a día, por otro lado, no significa que la imagen que se da de ella en las series de actualidad sea negativa, sino todo lo contrario.

Aunque, por lo general, estas series relacionan el catolicismo con valores de corte más conservador, como se ve, por ejemplo, en *Anillos de oro*²³²; varios personajes que destacan por su talante abierto y sus ideas democráticas se identifican como católicos, tanto varones como mujeres. Este sería el caso de Chanquete²³³ y también de Lola, la protagonista de *Anillos de oro*²³⁴; así como, por supuesto, del ya mencionado Rodri, que, además de renegar abiertamente de cualquier tipo de hipocresía, como se verá a continuación, suele apoyar las iniciativas democráticas del colegio sin ningún tipo de reservas²³⁵.

²³¹ Esta reflexión de Rodri, que forma parte de la función de Navidad del colegio, tiene lugar en *Segunda enseñanza*, capítulo 5º, 45:43.

²³² Por ejemplo, doña Trini comenta que “Ya veo que ese muchacho del otro día sigue sin venir por aquí... ¡Eso es que ya no se divorcia! Tengo mucho rezado a esa intención”, a lo que Lola replica que “Nos va usted a arruinar con tantas oraciones, doña Trini”, en *Anillos de oro*, capítulo 4º, 24:39; y esta misma idea de que el divorcio y el catolicismo son incompatibles vuelve a aparecer en el énfasis religioso de la familia de Matilde, en *Anillos de oro*, capítulo 11º, 19:44.

²³³ Aunque Chanquete nunca habla explícitamente de sus creencias, tras su muerte se puede oír varias voces rezando un rosario durante el velatorio, y también hay un primerísimo primer plano del crucifijo sobre su ataúd, en *Verano azul*, capítulo “Algo se muere en el alma”, 34:36 y 39:07, respectivamente.

²³⁴ Lola, de hecho, replica a un cliente que “lamento desilusionarle, no soy materialista ni atea, soy católica y muy poco, pero que muy poco materialista”, en *Anillos de oro*, capítulo 12º, 07:45.

²³⁵ Rodri, de hecho, será el encargado de recordar al conserje, cuando Jandro pierde las elecciones, que “él ya no es el dueño [...] ahora el colegio es de todos”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 12º, desde 03:16.

2.2.3. Críticas a la hipocresía

Junto a las distintas imágenes costumbristas que se dan, sobre todo en las series ambientadas en la contemporaneidad, de los vestigios del Franquismo en primeros años de democracia, aparecen también otros rasgos más cuestionables que, sin embargo, hasta mediados de los años 70 parecen justificarse dentro del *Zeitgeist* de la época. Es el caso de la hipocresía, identificada como una de las características del pasado, sobre todo en lo que se refiere a las relaciones de género, y cuya crítica es prácticamente omnipresente en estas producciones. Esto no es óbice, sin embargo, para que se siga mostrando una cierta nostalgia por aquella sociedad, con sus propios valores y maneras de ver el mundo.

Así, la importancia por guardar las formas, señalada ya en el siglo XIX a través de Evaristo Feijoo, uno de los personajes secundarios de *Fortunata y Jacinta* tanto en la serie²³⁶ como en la novela original (Pérez Galdós, 1983b, p. 143), se entiende como una necesidad de tiempos pretéritos, ya se correspondan estos con la dictadura o con los siglos anteriores.

Frente a esta mentalidad, las series de la muestra, emitidas entre finales de los años 70 y comienzos de los 80, parecen fomentar una búsqueda de la autenticidad y una anteposición del fondo a la forma, según se verá dentro del siguiente epígrafe.

En este sentido, el primero de los títulos del periodo de análisis, *La señora García se confiesa*, plantea la idea de los “cazadores de brujas”, un comentario aparentemente fuera de contexto en el momento en el que se produce. Se trata, en concreto, del episodio dedicado a la superstición, justo después de que un joyero cuente a los protagonistas una leyenda sobre una bruja de Baviera, en el siglo XII:

SEÑORA GARCÍA: ¿Piensa usted que ha habido brujas alguna vez?

²³⁶ Evaristo Feijoo aconseja a Fortunata que procure “conservar el decoro y la decencia, este es el secreto... Los principios son una cosa muy bonita, pero yo me quedo con las formas. Falta a aquellos, pero no pierdas las santas apariencias jamás”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 8º, 14:51.

SEÑOR MARTÍNEZ: Ha habido algo mucho peor que eso, señora García... Ha habido, y sigue habiendo, cazadores de brujas. Lo de menos para esos histéricos cazadores es que las brujas existan o no.²³⁷

Esta alusión, por tanto, que también sirve para actualizar el concepto, parece referirse más a la vigilancia social de la que esta serie da testimonio, tanto en lo referido a la doble moral como a la presión a la que toda persona, hombre o mujer, estaba sometida²³⁸.

Dentro de esta misma serie, la crítica a la hipocresía toma una forma más evidente cuando se produce una contraposición entre el comportamiento de los españoles dentro de su país y fuera de este. Así, la señora García recrimina al señor Martínez que “los españoles, en cuanto cruzan la frontera, parece como si descubrieran otro mundo [...] una especie de tierra de Jauja en la que colgaran de los árboles maravillosos frutos afrodisíacos”, a lo que él responde que ella también cambia su manera de comportarse cuando está viajando por otros países²³⁹.

Esta hipocresía, especialmente vinculada con la idea del sexo y las normas sociales que seguir con respecto a este, sigue presente durante todo el periodo de análisis, con un tono más o menos crítico dependiendo del momento en que apareciera. Por ejemplo, a comienzos de los 80, en *El español y los siete pecados capitales*, se vinculaba directamente con la legitimación de la nostalgia. Así, Jesús Ceballos describe el país del que él se marchó al exilio como “una España pequeña y provinciana, blanqueada como un sepulcro”, regida por estrictas “normas oficiales y morales de convivencia” por la que, sin embargo, todavía es posible sentir nostalgia²⁴⁰.

²³⁷ Fragmento guionizado a partir de una conversación que mantienen ambos poco después de que la señora García se muestre como una mujer supersticiosa, en *La señora García se confiesa*, capítulo 10º, 06:08.

²³⁸ Como se comentará en detalle al hablar de las relaciones de género, la señora García se queja de que “Me vigilan porque soy mujer” y el señor Martínez añade “Me vigilan porque soy hombre”, para concluir con un “Nos vigilan, señora García”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 3º, desde 13:46.

²³⁹ Esta conversación entre ambos tiene lugar durante un viaje a Londres, en *La señora García se confiesa*, capítulo 7º, desde 30:58.

²⁴⁰ Ceballos reconoce que él ha regresado con “un bagaje intacto de ausencias, de recuerdos... y de añoranzas, ¿por qué no?” y describe aquel país como “Así era la España que yo dejé, una España pequeña y provinciana, blanqueada como un sepulcro”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 7º, 23:36 y 23:49, respectivamente.

Conforme avanzaban los años 80, no obstante, las metáforas sobre vigilancia y sepulcros blanqueados dan paso a una crítica mucho más directa, y también mucho más ácida, de la hipocresía que, según estas narrativas, había presidido la sociedad española hasta entonces.

Por ejemplo, en el episodio dedicado al divorcio, la madre de Desi le pide a su marido que, mientras esté en el pueblo con ellas, procure comportarse “como un marido como los demás”, por mucho que, de vuelta en Madrid, cada uno haga su vida por separado²⁴¹. Frente a esta postura, más bien conservadora y preocupada por las formas, otro personaje femenino como es Julia muestra una actitud muy distinta. La pintora dice abiertamente que lo que no se puede hacer nunca en estos casos es “dar la espalda” al problema porque “bastante hemos jugado con la hipocresía en este país”²⁴².

También en esta serie, el padre de Quique reconoce a su hijo que, cuando él tenía su edad, las relaciones entre hombres y mujeres eran mucho menos naturales y que, en ese sentido, se han superado gran parte de las hipocresías de su época. En su relato, por otro lado, se puede deducir que la situación de las mujeres revestía una opresión bastante mayor, ya que eran las “chicas normales” quienes no podía acudir a determinados eventos sociales y arriesgarse a los comentarios de la gente:

Entonces sí que estaba difícil eso de ligar [...] De cuando yo te hablo, los chicos, bueno, los jóvenes, al menos en una ciudad pequeña como la mía, no teníamos otra diversión que el cine o el paseo. Había bailes, sí, pero la que iba ya estaba marcada, así que las chicas normales, pues, no iban. Por miedo, no creas, por lo que pudiera decir la gente... Ahora hay menos hipocresía en ese aspecto. [...] Es que tú no puedes entenderlo, Quique... Además, una mujer no es lo mismo que un hombre.²⁴³

Ante este testimonio, Quique replica a su padre que no hay tal diferencia entre hombres y mujeres, sino que todo se reduce a ellas han estado “marginadas”

²⁴¹ Durante una discusión, Pilar increpa a Jorge: “Por lo menos, los días que estés aquí procura comportarte como un marido como los demás... Cuando vuelvas a Madrid sigues haciendo lo que te dé la gana [...] pero aquí no consiento que me dejes en ridículo”, en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, desde 25:58.

²⁴² Como se analizará en profundidad al hablar del divorcio, Julia asevera que “en todo caso lo que no se puede hacer nunca es dar la espalda [...] Que bastante hemos jugado con la hipocresía en este país”, en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, desde 32:23.

²⁴³ Estos comentarios del padre de Quique se pueden oír en *Verano azul*, capítulo “El guateque de papá”, 22:40.

en el pasado. La serie de Mercero da paso así a una concepción mucho más igualitaria de las relaciones de género entre las generaciones más jóvenes.

Ya en *Anillos de oro*, aunque apenas se mencione la hipocresía explícitamente, esta actúa como uno de los principales elementos que critica esta producción, desde un momento tan temprano como su primer capítulo. Como se analizará con mayor detenimiento en el epígrafe sobre divorcio, ubicado en el capítulo séptimo de esta tesis, gran parte de este primer episodio gira en torno a una confusión entre Lola y Ramón, por un lado, y doña Concha y doña Trini, por otro.

Estas últimas asumen erróneamente que Lola y Ramón quieren montar un burdel en su piso y, frente a una escandalizada doña Trini, su hermana doña Concha resuelve cualquier dilema ético pidiéndoles más dinero²⁴⁴. Esta solución, por otra parte, ya se había anticipado desde la primera escena, en la que doña Concha volvía a sugerir un aumento de renta si en lugar de “un caballero solo” los que aparecían eran “dos caballeros solos”²⁴⁵. El único límite ético para doña Concha resulta ser, curiosamente, el divorcio, como demuestra al echarles de su piso cuando descubre a qué se dedican en realidad²⁴⁶.

Aquí entra de nuevo en juego el recurso a la *amplificatio*, en este caso a través de la actriz Amelia de la Torre, que interpreta a doña Concha y que, años después, tendrá un papel muy similar en *Segunda enseñanza* con el personaje de doña Ludi. En estas dos series, su rol es muy similar: se trata de una mujer de edad avanzada y una gran obsesión por guardar las apariencias, aunque, curiosamente, siempre se olvida de ellas cuando surge la oportunidad de ganar más dinero a su costa.

²⁴⁴ Aunque se profundizará al respecto en el capítulo séptimo, se puede adelantar aquí que la conversación de Lola y Ramón con doña Concha y doña Trini tiene lugar en *Anillos de oro*, capítulo 1º, desde 27:31 a 31:22 y también entre 31:57 y 34:30.

²⁴⁵ Cuando doña Trini se preocupa porque, si aparecen dos caballeros solos, podría tratarse de homosexuales, doña Concha le quita importancia y lo resuelve con un “¡pues se pide más renta!”, en *Anillos de oro*, capítulo 1º, desde 05:24.

²⁴⁶ Ramón, de hecho, cuenta a sus amigos que doña Concha los echa a él y a Lola al grito de “¡Fuera! Esta es una casa decente, mi hermana y yo somos unas personas respetables, ¡fuera!”, y señala que no habrían tenido ningún problema con “un negocio majo de trata de blancas o de fuga de divisas o de contrabando de armas”, pero que el divorcio, concretamente, sí que va contra sus principios, en *Anillos de oro*, capítulo 1º, desde 38:37.

Además, aunque esta intérprete tiene tan solo un papel episódico en *Anillos de oro*, su final también resulta especialmente significativo: justo después de que Enrique comente que “Afortunadamente, a este país se le va muriendo la hipocresía”, la trama da paso un velatorio por doña Concha, que, efectivamente, acaba de morir en la serie²⁴⁷. De esta forma, el personaje de doña Concha se configura como principal representante de la hipocresía, que muere con la llegada de la modernidad y por la que se organiza un velatorio lleno de mujeres enlutadas²⁴⁸.

Esta sucesión de ideas estaba ya presente, además, en el guion de Diosdado. De hecho, aunque en el texto original la frase sobre la muerte de la hipocresía se correspondía con el sacerdote, que concluye así su homilía, tanto en el guion como en la serie se da paso, acto seguido, al mismo velatorio, con su “tradicional mesa petitoria con trapo morado y bandeja de plata” (Diosdado, 1985a, p. 70).

Doña Concha, sin embargo, no es el único personaje que muestra hipocresía entre sus rasgos de carácter, sino que, ocasionalmente, también su hermana doña Trini mantiene una actitud similar. Por ejemplo, esta anciana se muestra especialmente preocupada por las parejas que se divorcian tras tener descendencia, e insiste en que hay que pensar en las “criaturas, que no han pedido venir a este mundo y no tienen la culpa de nada”²⁴⁹.

Acto seguido, será Ramón, un varón mucho más joven que ella, quien le pregunte si de verdad “la sociedad como estaba antes” velaba tanto por “todos los niños”:

DOÑA TRINI: Yo, ya ve usted, admito que en las costumbres tiene que haber cambios, que hay que ser más liberal, no digo que no, pero hay cosas... Hay cosas que se caen por su peso. La sociedad como estaba antes tendría cosas malas, yo no lo niego, pero me tiene usted que admitir que era menos egoísta.

RAMÓN: Porque pensaba primero en los niños [...] En todos los niños...

DOÑA TRINI: No le entiendo...

²⁴⁷ En la serie, esta frase de Enrique tiene lugar, concretamente, en *Anillos de oro*, capítulo 1º, 48:20.

²⁴⁸ El velatorio, con sus mujeres enlutadas, su libro de firmas y sus rezos a media voz, se puede ver en *Anillos de oro*, capítulo 1º, entre 48:24 y 50:02.

²⁴⁹ Esta aseveración de doña Trini tiene lugar, concretamente, en *Anillos de oro*, capítulo 3º, 42:03.

RAMÓN: Que hay una clase de niños que tenían un poco olvidados, me parece a mí, niños que no tenían derecho a nada, de los que se margina en las escuelas, se excluye de los cargos públicos y, en general, del respeto de esa misma sociedad tan altruista y generosa.

DOÑA TRINI: Bueno, claro, si se refiere usted a...

RAMÓN: Me refiere a... ¿cómo los llamaría? ¿Los hijos del pecado?

DOÑA TRINI: ¡Es que me pone unos ejemplos! Eso era una injusticia, claro que sí, pero si vamos a mirar, ¡que se lo hubieran pensado antes!

RAMÓN: ¿Quién? ¿Ellos, pobrecitos? Ellos no pidieron venir a este mundo, y tampoco tenían la culpa de nada.²⁵⁰

Tras esta conversación, doña Trini intenta justificar esta situación en que “alguna gente mala sí que había, claro”, a lo que Lola responde, tajante, que: “A lo mejor lo que había era mucho borrego, mucho cobarde que no se atrevía a enfrentarse con lo establecido, aunque lo establecido le pareciera injusto”²⁵¹. Esta es, por otra parte, la primera intervención de Lola en esta escena, de modo que el argumentario en contra de la hipocresía recae fundamentalmente en el personaje masculino de Ramón.

De esta forma, al mismo tiempo que se critica el sistema en sí, por tener a algunos niños “un poco olvidados”, la denuncia se extiende también a toda la sociedad que era consciente de esta problemática y, sin embargo, no hacía nada por modificar la situación. Al mismo tiempo, se vuelve a contraponer la dicotomía mujer madura conservadora / hombre joven y moderno, transmitiéndose los nuevos ideales a través de este último.

Posteriormente, como se ha comentado ya, Ramón revela que precisamente él fue “un niño de esos”; pero también asegura que su infancia fue muy feliz, porque “vivía en medio de una sociedad un poco hipócrita, eso sí, pero a cambio tuve una madre maravillosa”²⁵².

Después de estas críticas mucho más evidentes en *Anillos de oro* de lo que había podido verse en las anteriores series de la muestra, *Segunda enseñanza*

²⁵⁰ Fragmento guionizado a partir de una conversación entre ambos, con Lola también presente, en *Anillos de oro*, capítulo 3º, desde 42:09.

²⁵¹ Este intercambio entre doña Trini y Lola tiene lugar, concretamente, en *Anillos de oro*, capítulo 3º, 43:37.

²⁵² Ramón afirma ante doña Trini que “Yo fui un niño muy feliz. Vivía en medio de una sociedad un poco hipócrita, eso sí, pero, a cambio, tuve una madre maravillosa”, en *Anillos de oro*, capítulo 3º, 45:53.

estructura prácticamente toda su trama en torno a la denuncia de la hipocresía, tanto en lo que se refiere al orden moral como a otras rémoras aún presentes en democracia.

Por ejemplo, después de reconocer a su hija que la mayoría de la gente antes vivía “con muertos en el armario”²⁵³, Pilar se enfrenta directamente con José Ramón, el padre no reconocido de Elvira, y se queja por todas las veces que ha tenido que ocultar la verdad durante su vida, hasta el punto de haber creado una “generación de tarados”:

PILAR: ¡Me enferman las mentiras con las que me habéis hecho vivir entre todos! [...] ¡Qué tiempos ni qué narices! Tú nunca pensaste en separarte de tu mujer, ni yo lo esperaba [...] Te estoy hablando de decir la verdad, no de tomar decisiones heroicas... ¡De decir la verdad, de vivir con ella, de no tenerle miedo! [...]

JOSÉ RAMÓN: ¿Y de qué hubiera servido?

PILAR: ¿Servido? ¿De qué hubiera servido? Pues mira, a lo mejor de no crear una generación de tarados como ha sido la mía... ¿Así que en ese colegio enseñan muchas memeces? No, no te asustes, no me pensaba quedar con la plaza ni aunque me la dieran, habrá que ver a lo que llamas tú memeces... ¿Qué les enseñas tú, a esconder la cabeza como avestruces siempre y cuando guarden muy bien las formas, a eso les enseñas?²⁵⁴

En este caso, por otro lado, los roles de género se invierten con respecto a la serie anterior: en este caso, es Pilar, un personaje femenino, quien critica la hipocresía frente a un varón. La última de las series analizadas se desvincula así de la idea de que las mujeres aparecen como más reacias al cambio social y a los nuevos valores, tanto a través de su planteamiento como con el arco argumental que cada uno de los personajes recorre a lo largo de la trama.

Además, junto a esta crítica de su protagonista, la serie incluye otras críticas a la hipocresía a través de personajes secundarios o de tramas episódicas. Por ejemplo, como se comentará con detalle en el epígrafe sobre homosexualidad, Alfonso Salas reconoce que, si se casó pese a ser consciente de su orientación

²⁵³ Cuando Elvira reconoce que no sabe cómo ha podido vivir así, su madre responde que “Así vivía la mayoría de la gente, con muertos en el armario... Unos olían más que otros, simplemente”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 2º, 40:45.

²⁵⁴ Fragmento guionizado a partir de una conversación que se produce entre ambos cuando están a solas, en *Segunda enseñanza*, capítulo 2º, 47:11.

sexual, fue por “hipocresías, miedo...” y que, como es un “cobarde”, va a seguir manteniendo esa misma coartada durante toda su vida²⁵⁵.

A esto se suma el ya citado recurso a la *amplificatio* de la actriz Amelia de la Torre, que en esta serie interpreta a la patrona doña Ludi. Para este personaje, el mejor ejemplo de su hipocresía sería la actitud que toma cuando descubre que su empleada, Zoila, está embarazada. Según le cuenta esta al sacerdote, Rodri, doña Ludi la despide porque no quiere que esté “con un bombo dando escándalo”²⁵⁶, y añade que eso no sería, ni de lejos, lo más preocupante que pasa en la pensión:

ZOILA: Qué escándalo, con lo que yo he visto por aquí [...] Pero bueno, padre, ¿de verdad se ha creído usted que todos esos matrimonios que vienen algunos fines de semana son matrimonios? ¿De verdad no se ha fijado que vienen por las tardes y nunca desayunan?

RODRI: ¿Por qué le preocupa que no desayunen?

ZOILA: No me preocupa, es que a las diez de la noche ya se han ido.

RODRI: ¿Quiere usted decir que aquí...?²⁵⁷

Aunque la conversación se interrumpe ahí, el resto del episodio da a entender que Zoila se somete a un aborto para conservar su puesto de trabajo. Como consecuencia, Rodri accede a dar una conferencia en las jornadas de sexología que está organizando el colegio, con el título de “la moral farisaica” o “la doble moral”²⁵⁸.

La hipocresía en *Segunda enseñanza*, por otra parte, no se queda únicamente en el ámbito moral, sino que se muestra cómo este tipo de actitudes pueden pervivir también en una sociedad moderna, en este caso traducándose en la necesidad de aparentar una mayor posición económica y social, y vinculándose de nuevo con las mujeres, si bien, en este caso, se trata sobre todo de personajes episódicos.

²⁵⁵ Alfonso reconoce que, si se casó, fue por “Hipocresías, miedo... Era la época, supongo” y que, si mantiene la historia del “viudo inconsolable”, es porque es “un cobarde, naturalmente”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 12º, 30:03 y desde 32:46, respectivamente.

²⁵⁶ Zoila revela a Rodri su estado y añade que doña Ludi la quiere echar por eso: “Es que estoy embarazada, padre [...] y esa bruja dice que no me tiene en su casa con el bombo dando escándalo”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 8º, desde 35:42.

²⁵⁷ Fragmento guionizado a partir de una conversación entre ambos, en *Segunda enseñanza*, capítulo 8º, desde 35:51.

²⁵⁸ Rodri le propone estos temas a Jandro en *Segunda enseñanza*, capítulo 8º, 49:38.

Sirva como ejemplo aquí la familia de Ignacio, un padre divorciado que se frustra por no poder dar a su hija Laura el mismo nivel de vida que tendría con su madre y la nueva pareja de esta. Cuando Laura anima a su padre a que trabaje como conductor de autobús para el colegio y este le pregunta si no le dará “vergüenza” verlo en un empleo tan humilde, ella replica:

No, he pasado vergüenza este verano, viendo a mi madre llena de oros, de vestidos caros y diciendo tonterías, viviendo con un hombre al que no quiere, ¡solo porque tiene dinero! Esas son las cosas que me dan vergüenza... No, me sentiré muy orgullosa de ti, ¡mucho!²⁵⁹

Todas estas denuncias, por otro lado, se enmarcan en un contexto más amplio, ya que la serie trata sobre cómo conciliar los valores del pasado con la nueva sociedad que ya está en funcionamiento. Así, la trama principal de *Segunda enseñanza*, esto es, la antigua relación entre Pilar Beltrán y José Ramón Galán, de la que nació Elvira, vehicula toda la serie. Desde que la propia Elvira admite que siempre ha sabido la verdad sobre su padre²⁶⁰, hasta que él decide reconocerla públicamente como hija²⁶¹, ambos recorren un arco argumental que los llevará tanto a la autenticidad como a la reconciliación de dos maneras de entender el mundo.

Sobre esta necesidad de buscar la autenticidad y estos nuevos valores, así como la forma de conseguir que convivan en armonía con otros más tradicionales, se profundizará en el siguiente epígrafe, que cierra este segundo capítulo de la presente tesis.

2.3. Nuevos valores para una nueva sociedad

Llegando a este punto, se puede recordar que en todas las series incluidas en la muestra, ya sean aquellas ambientadas en el pasado o en el presente de su emisión, se produce una representación costumbrista del pasado más inmediato, reflejando sus luces y sus sombras; o bien, en algunas ocasiones, un cierto paralelismo con momentos de opresión y autoritarismo, para luego dar

²⁵⁹ Laura hace esta aseveración ante su padre, Ignacio, en *Segunda enseñanza*, capítulo 3º, 52:12.

²⁶⁰ Elvira revela a José Ramón que sabe que es su padre ya en el segundo episodio de la serie (“Si no le voy a poder hablar con confianza ni a mi propio padre...”), en *Segunda enseñanza*, capítulo 2º, 51:42.

²⁶¹ José Ramón reconoce públicamente a Elvira llevándola al club de caballeros que él mismo suele frecuentar y presentándosela a todos sus amigos como “Mi hija Elvira”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 13º, desde 57:10.

paso a un periodo de mayores libertades. Pero, junto a la inclusión de esta idiosincrasia del pasado, todavía presente en muchos casos, no se puede obviar que estas mismas series plantean también los nuevos valores en los que, de acuerdo con sus propias tramas, se ha de sustentar la nueva sociedad democrática.

Estas ideas, que se presentan, en primer lugar, partiendo de un choque entre generaciones y del surgimiento de nuevos valores, se estructuran en torno a los principios éticos de cada persona, entre los que destacan la autenticidad o la importancia de la comprensión, y los pilares que deben regir la sociedad democrática, fundamentalmente la convivencia o el respeto. A lo largo de este epígrafe se irán desglosando con ejemplos para comprender cómo se buscaba que fuesen las nuevas españolas y españoles y, por consiguiente, como debía ser España en su recién estrenada democracia.

2.3.1. Choque generacional y cambio de valores

El cambio social que se produce entre una época y otra actúa como *leitmotiv* prácticamente todas las series incluidas en la muestra, ya sea en las adaptaciones literarias, en las series biográficas o en los títulos ambientados en el momento de su emisión, y también es abordado con mayor o menor profundidad según el caso concreto. Junto a esta conciencia de cambio social, otro de los aspectos que aparece con mucha frecuencia en la mayoría de estas producciones es la idea del choque entre generaciones.

Si bien esta representación del cambio generacional está menos presente en las series biográficas, centradas, por su propia naturaleza, en un único personaje cada una de ellas; tanto en las series ubicadas en el pasado como en aquellas que se sitúan en el presente de su emisión contienen ejemplos de estos choques generacionales, representados habitualmente por padres e hijos y sus distintas formas de ver la vida.

2.3.1.1. Choques generacionales antes y ahora

Aunque el choque de generaciones como *leitmotiv* se percibe con mayor claridad en series como *Verano azul*, que centran su trama en este tipo de encuentros y desencuentros, la diferencia generacional es una temática que aparece también en las series ambientadas en el siglo XIX. Esto tiene su

correlato, asimismo, en las identidades de género y en cómo hombres y mujeres hacen frente a los cambios que va experimentando la sociedad.

Por ejemplo, *Cañas y barro* se puede entender, a grandes rasgos, como la historia de tres generaciones, una idea que, según señala Peña Ardid, ya estaba presente en la novela de Blasco Ibáñez (2010, p. 91). Las reticencias del tío Paloma hacia el cambio del modo de vida, que en la serie dirige sobre todo a su hijo Tono cuando este decide dedicarse a la agricultura²⁶², cuentan en la novela con un contexto mayor. Si el tío Paloma considera que Tono es un “traidor” y un “hereje”, es, en el fondo, porque ha ido en contra de los valores de la generación anterior, que deberían regir, para él, el comportamiento de los varones de la familia:

Todo cambiaba en aquel mundo del que jamás había salido el viejo. La Albufera la transformaban los hombres con sus cultivos y desfigurábanse las familias, como si las tradiciones del lago se perdiesen para siempre. Los hijos de los barqueros se hacían siervos de la tierra; los nietos levantaban el brazo armado de piedras contra sus abuelos; en el lago se veían barcazas cargadas de carbón; los campos de arroz se extendían por otras partes, avanzaban por el lado, tragándose el agua, trazando grandes claros en ella. ¡Ay, Señor! ¡Para ver todo aquello, para presenciar la destrucción de un mundo que él consideraba eterno, más valía morirse! (Blasco Ibáñez, 2001, pp. 38-39)

Este choque generacional tan abrupto en *Cañas y barro*, en el que apenas hay espacio para el papel de las mujeres, da paso, por otro lado, a una visión más contemporánea en una serie como *Fortunata y Jacinta*, donde la diferencia entre padres e hijos se puede ver, según se ha citado ya, en una conversación entre don Baldomero y doña Barbarita, progenitores de Juanito Santa Cruz.

En este caso, aunque el texto en sí parece una aproximación más amable al choque generacional, historiadores como Smith han señalado que la versión de Camus transmite una idea de infelicidad en el matrimonio burgués, al contrario de lo que ocurre en la novela de Galdós, y subraya el presentismo en los decorados interiores en los que tiene lugar este encuentro (2006, pp. 44-48). De cualquier forma, ya venga de un contexto de insatisfacción conyugal o simplemente de la actualización del texto, Baldomero defiende las costumbres más liberales de su hijo porque “son otros tiempos, mujer...” y añade que, con

²⁶² Véase, como se ha comentado ya, *Cañas y barro*, capítulo 2º, desde 06:49.

el paso de los años, “cambiaron las costumbres y todo va encajando en un orden diferente”²⁶³, frente a la actitud más conservadora de su esposa.

La idea del choque generacional y del cambio de costumbres, por consiguiente, no es exclusiva de aquellas series de ambientación contemporánea, sino que la divergencia de opiniones entre padres (y madres) e hijos aparece también en series que sitúan su trama siglos antes.

Frente a estas imágenes, no tan explícitas pero claramente presentes, que se dan del choque generacional en las series ambientadas en el pasado; las producciones que se ubican en el presente de su emisión muestran que los personajes son conscientes del propio cambio cultural y político que está viviendo la sociedad. Esta idea, además, está presente con unos u otros matices a lo largo de toda la década que constituye el periodo de análisis.

De esta forma, si en las primeras series del periodo de análisis se insistía, esencialmente, en la idea de Transición y cambio social, este enfoque también tenía su correlato en el choque generacional.

Por ejemplo, la protagonista de *La señora García se confiesa* compara en algunas ocasiones la forma que tiene su hija de comportarse con la que tenía ella a su misma edad²⁶⁴ y, más adelante, llega a pedirle consejo sobre relaciones de género²⁶⁵. Además de estas comparativas con su hija, ella misma comenta que con el primer chico que salió fueron “novios como se debía ser, o como entonces, en mi época, se debía ser”²⁶⁶.

Ya en *El español y los siete pecados capitales*, este cambio generacional se puede percibir, sobre todo, en la hija de Margallo. Pese a su mentalidad más bien conservadora de este, que se ve cuando recuerda a Ceballos cómo vivían

²⁶³ Véase al respecto, como se ha citado anteriormente, *Fortunata y Jacinta*, capítulo 1º, 19:40.

²⁶⁴ Por ejemplo, cuando Renata se va a París con un amigo, se limita a informar a su madre y no se molesta en pedirle permiso, en *La señora García se confiesa*, capítulo 2º, 22:50.

²⁶⁵ En concreto, la señora García pide consejo a su hija Renata cuando tiene dudas en su relación con un chico mucho más joven que ella, en *La señora García se confiesa*, capítulo 13º, 25:21.

²⁶⁶ La señora García recuerda la relación que aquel chico, Jorge, y ella tuvieron como adolescentes: “Fuimos novios... Yo no sé el sentido que le dan los jóvenes de hoy a esta palabra, en el supuesto de que todavía exista, pero Jorge y yo fuimos novios como se debe ser, o como entonces en mi época se debía ser”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 3º, 10:13.

quienes no se habían exiliado²⁶⁷ o cuando deja que su mujer o la asistente se ocupen de todas las tareas del hogar²⁶⁸, Margallo acaba accediendo a enviar a su hija a estudiar en un instituto tecnológico de Estados Unidos²⁶⁹. A modo de anécdota, se puede comentar aquí que este personaje intenta ir a solicitar una beca con una capa, para desesperación de la joven, que considera que hay que estar “loco” para ir a la facultad “en plan caballero español”²⁷⁰.

Esta tendencia, por otra parte, es aún más evidente conforme avanza el tiempo, a la vez que se suma a ella un nuevo concepto en el que insisten las últimas series contemporáneas del periodo de análisis: la idea de que ha llegado el momento de confiar en la juventud. En este momento, además, las diferencias entre uno y otro género empiezan a difuminarse, para presentar tanto a personajes femeninos como masculinos casi igualmente reivindicativos.

Así, el cambio de mentalidad experimentado por las generaciones más jóvenes y la conciencia que estas tienen de ser distintas de la de sus padres se pueden percibir con mucha claridad en distintos momentos de *Verano azul*. Valga como ejemplo la conversación que toda la pandilla tiene al comienzo del capítulo “A lo mejor”, en la que se quejan de que sus padres sigan pensando igual que dos décadas antes.

JAVI: Tenemos que hacer algo para darles a entender que así no nos va la marcha.

DESI: Es que ellos viven en otro tiempo, como estuvieron tan reprimidos...

QUIQUE: ¡Jo, tan reprimidos! Pues mi padre las ha debido de armar buenas [...]

DESI: No, pero estaban muy reprimidos del sexo, la política y así.

JAVI: Pero no lo vamos a pagar nosotros, ¿no? Y además eran otros tiempos.

²⁶⁷ “No se vaya a creer aquí el exiliado que los que nos hemos quedado dentro hemos estado subidos en un guindo... El que quiere chuletas, las paga, al contado o a plazos, pero termina pagándolas siempre”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 5º, 20:50.

²⁶⁸ Como se comentará al adentrarse en la representación de género de esta serie, la forma en que Margallo deja las tareas del hogar se ve, sobre todo, en el episodio dedicado a la pereza. En este queda claro que son su esposa y la asistente las encargadas de todo lo relacionado con el hogar, incluso de prepararle el bicarbonato para el estómago o de recoger la mesa, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 6º, 10:51 y 12:34, respectivamente.

²⁶⁹ José Margallo, de hecho, acompaña a su hija a la facultad para “unas convalidaciones y un cambio de matrícula” porque quiere “irse a estudiar a los Estados Unidos”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 3º, 09:49.

²⁷⁰ Cuando su hija lo ve aparecer con una capa, pregunta a Margallo “¿No pensarás ir así? [...] En plan caballero español... [...] ¿A la facultad? Tú estás loco”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 3º, desde 10:32.

DESI: Ya, pero de mentalidad siguen igual.²⁷¹

El final de este mismo episodio, de hecho, también es una clara muestra del choque generacional, como se puede ver en la discusión que acaba llevando a gran parte del elenco de la serie ante las autoridades o, en este caso, al “cuerpo de guardia”. Ya allí, tanto Chanquete como Julia actúan como mediadores entre generaciones y exponen los motivos por los que no se entienden entre ellos y qué pueden hacer para alcanzar una mayor comprensión.

FLORO: Los padres no se entienden con sus hijos, los hijos no entienden a los padres y yo no entiendo ni a los padres ni a los hijos ni a esta señora, ¡ni mucho menos a Barrilete [dos personajes episódicos]! [...]

JULIA: Bueno, verá, usted sabe que los padres y los hijos, aun queriéndose mucho como se quieren ellos, pues, en fin... Hay momentos, hay cosas en las que no se entienden. Y lo que es peor, se creen incapaces de llegar a entenderse. Eso nos ha pasado a todos, ¿no es así?

CHANQUETE: Floro, ¿tú entendías a tu padre todo lo que te decía y exigía? No, ¿verdad? Pero tú te callabas y obedecías. Pero es que los chicos de ahora no son así... Piden razones, exigen el porqué de las cosas, de los mandatos. Ahora no es como antes, no creas, ¿verdad, Julia, que no?²⁷²

Otro de los momentos en los que se ve este choque generacional con especial claridad es el ya citado capítulo “El guateque de papá”, en el que se contraponen constantemente relatos costumbristas del padre de Quique con las impresiones de su hijo o la forma en que este tiene de divertirse con los amigos. Además, si uno de los aspectos más polémicos de *Verano azul* fue el empleo de un lenguaje muy informal, en ocasiones visto como grosero²⁷³, por parte de los más jóvenes, el comienzo de este episodio constituye uno de los mejores ejemplos al respecto.

Se trata, concretamente, de una carta que ha escrito Quique para un amigo de la ciudad, y que su madre se escandaliza tras leer a escondidas. Cuando intenta comunicar su preocupación a su marido, sin embargo, este apenas se

²⁷¹ Fragmento guionizado a partir de una conversación que mantiene toda la pandilla tras discutir con sus padres, en *Verano azul*, capítulo “A lo mejor”, desde 08:03.

²⁷² Fragmento guionizado a partir de la resolución del episodio, en *Verano azul*, capítulo “A lo mejor”, desde 35:22.

²⁷³ Véase por ejemplo una carta al director publicada en *ABC* (Carrión Ortiz, 1981, p. 4) y la respuesta de Mercero en una entrevista publicada en el mismo rotativo (*ABC*, 1981j, pp. 34-35).

inmuta y considera la entrada de Quique en la adolescencia como perfectamente normal.

La carta, por su parte, muestra de forma muy clara cómo se expresaban los adolescentes a comienzos de los 80:

Si ves por ahí a la *vacile* de la Cristi, le puedes decir de mi parte que lo nuestro está *pasao*, que, por mí, si le va el *quedón* del Dioni, porque dice que se parece al Travolta, que no hay problema, y que si le dejan entrar en la disco, que por mí como si se enrolla con la gramola. Además, aquí hay unas tías que están de vicio [...] y, por si te mola contárselo, que tengo una medio novia, bueno, es una amiga, pero la estoy ligando a ver si se puede llegar a más [...] de la moto nada, tío, y de lo de ir al extranjero nosotros solos todavía no he hablado con mi padre, pero me temo que en cuanto se lo largue la tenemos preparada. Me empezará con su rollo de siempre, de cuando él era como yo, no se dan cuenta de que estamos en otros tiempos. No se enteran de qué va el rollo. Los padres son un latazo, tío.²⁷⁴

De nuevo, el final de este capítulo también resulta especialmente significativo en lo que se refiere al choque generacional. En este caso, no obstante, más que a través de un diálogo o de las declaraciones de un personaje, la narrativa se vale de recursos visuales para mostrar el agudo contraste que hay entre una y otra generaciones.

Después de que sus padres, siguiendo la iniciativa de la madre de Quique, decidan organizarles el guateque que da título al episodio, los más mayores acaben adueñándose tanto de la música como del ambiente. Ante esta situación, los miembros de la pandilla protestan entre ellos y sale a la terraza a poner sus propios “casetes”²⁷⁵.

Acto seguido, la cámara describe un trávelin final que va desde la puerta del salón, a través de la cual se ve a los adultos bailando un bolero; hasta la terraza, donde los jóvenes bailan a su propio ritmo y escuchan música en inglés. La banda sonora también pasa en este momento de las “Dos gardenias” de Machín a una canción del británico Leo Sayer que repite una y otra vez

²⁷⁴ Mercedes lee esta carta, que encuentra en la habitación de su hijo, en *Verano azul*, capítulo “El guateque de papá”, desde 02:38.

²⁷⁵ En concreto, Bea se queja de que la fiesta está siendo un “rollo” y Desi añade “y encima no nos dejan poner nuestros casetes”. “Mira cómo bailan, y luego dicen de nosotros”, se burla Quique y, cuando Pancho pregunta cómo se llama ese baile, Bea responde “Y yo qué sé, un bolero, creo”. “Pues es una vacilada”, responde Pancho. “Y un poco macarra”, apunta Desi. “Son unos fósiles los carrozas estos”, concluye Javi, en *Verano azul*, capítulo “El guateque de papá”, desde 51:47.

“*She’s not coming back*”, es decir, una alusión a alguien, o algo, que “no va a volver”. Este capítulo, de hecho, se tituló en un principio “Bolero contra rock”, exactamente lo que sucede en esta última escena (A. Martín, 1981, pp. 18-21).



Figura 17. Los jóvenes escuchan su propia música en la terraza mientras sus padres y madres bailan en el interior un bolero de Machín (Verano azul, capítulo “El guateque de papá”). Fuente: RTVE.es

Estos mismos recursos audiovisuales son los que se emplean, precisamente, en el primer capítulo de *Anillos de oro* y, en concreto, en la escena del velatorio, ya analizada con anterioridad al hablar de la muerte de la hipocresía. Cabe recordar aquí, sin embargo, cómo se pasa de una escena a otra con mayor detalle, un matiz que no aparece en el guion original, en el que el capítulo concluye con doña Trini diciendo que ha alquilado las habitaciones a unos abogados (Diosdado, 1985a, p. 72).

En este caso, durante el velatorio organizado en casa de doña Trini en memoria de su hermana, se empieza a oír música de fondo. Aunque doña Trini le quita importancia, diciendo que son los obreros que están “lavando la cara” a

las habitaciones contiguas, una de las mujeres que han acudido, completamente enlutadas, a rezar por la difunta, se indigna con ellos²⁷⁶.

A continuación, la cámara la sigue mientras ella se levanta y va a pedir a los albañiles, dos hombres, que tengan “un poco de respeto, caramba”, porque “está la señora de la casa de cuerpo presente”. Cuando esta apaga la música, se puede oír el rosario de fondo, pero, en cuanto la mujer se va, uno de los obreros vuelve a subir el volumen de la radio. Ante las quejas de su compañero, este argumenta que “A todos nos tiene que llegar la hora, no pasa nada... La vida sigue”²⁷⁷, sin que se dejen de oír rezos de fondo por encima de las fluctuaciones de la música.



Figura 18. Una de las amigas de doña Trini, completamente enlutada, reprende a los albañiles por interrumpir el velatorio escuchando música (Anillos de oro, capítulo 1º). Fuente: RTVE.es

Así, a través de estos personajes episódicos, de escaso peso en la trama, la serie contrapone una feminidad más tradicional, y más religiosa, con una

²⁷⁶ La escena del velatorio se puede ver, como ya se ha comentado, en *Anillos de oro*, capítulo 1º, entre 48:24 y 50:02; y el comentario de doña Trini (“ah, sí, pobrecillos, son los obreros.... Le están lavando la cara a esas habitaciones”) tiene lugar en ese mismo capítulo, 49:50.

²⁷⁷ Uno de los albañiles, aparentemente llamado Rufino, dice esta frase a su compañero al tiempo que vuelve a subir el volumen de la radio, en *Anillos de oro*, capítulo 1º, 50:43.

masculinidad mucho más pragmática y alejada de este tipo de ritos, imagen de los nuevos tiempos que se abrían paso en el país.

Junto a esta manera de mostrar el choque generacional de forma más visual, en *Anillos de oro* también aparecen diálogos en los que los personajes hablan expresamente de las diferencias que hay entre una generación y otra. Por ejemplo, cuando Enrique le explica a Ramón algunos de sus problemas con Lola, el joven abogado se ríe y comenta “Qué generación la vuestra... qué trascendental”²⁷⁸.

Más adelante, la trama de la serie también contrapone los distintos modelos sociales, a través de la comparativa entre las dos parejas protagonistas²⁷⁹: Carlos y Sonia, que en ese momento hablan de cómo estaban mucho mejor cuando estaban “llenos de planes maravillosos que no tenían nada que ver con las letras de una nevera o de una televisión”; y Enrique y Lola, cuando el primero reconoce que siempre han vivido “con prisas, con angustias [...] dedicando la mayor parte de nuestro esfuerzo en común a luchar como fieras por no sé qué causa idiota, el estatus”.

De esta forma, frente a una misma cuestión, como puede ser la necesidad de alcanzar un determinado nivel de vida por convencionalismo social, Enrique y Lola tomaron en su momento una postura que dista mucho de la que Carlos está proponiendo a Sonia, esto es, olvidarse de las “letras de una nevera o de una televisión” y volver a vivir como cuando eran más felices.

Llegando ya al final del periodo de análisis, este choque generacional, que ya funcionaba como *leitmotiv* en las producciones anteriores, constituye el principal motor de la trama en *Segunda enseñanza*, a través de las principales tramas seriales de este título. Por ejemplo, son constantes las comparaciones entre Jandro y su padre, los dos directores del colegio²⁸⁰; o todo el hilo

²⁷⁸ En concreto, cuando Ramón se ofrece a hablar él con Lola para que deje el despacho, poniendo como pretexto su propia decisión, Enrique reconoce que le gustaría saber cuánto le cuesta a ella abandonar su trabajo en favor de su matrimonio. Este es el momento en que Ramón murmura “Qué generación la vuestra... qué trascendental”, en *Anillos de oro*, capítulo 12º, 31:09.

²⁷⁹ Carlos y Sonia se replantean su vida conyugal, en *Anillos de oro*, capítulo 12º, 35:15; y acto seguido aparecen unas reflexiones muy similares de Enrique, en este mismo episodio, desde 35:50.

²⁸⁰ Por ejemplo, ya en una de sus primeras apariciones, Jandro dice a José Ramón que “Mi padre pensaba de otra manera”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 2º, 23:53. Más adelante, Jandro insiste al conserje del colegio en que lo trate de tú, por mucho que se niegue: “Así le llamé siempre a su padre de usted”, argumenta este y Jandro responde “Ya, pero yo no soy mi padre de usted”, en *Segunda*

argumental de Pilar y Elvira, hasta el punto de que esta última asegura que el drama familiar del embarazo no deseado era mucho más traumático para su madre y su abuela que para ella misma²⁸¹.

2.3.1.2. Confianza en la juventud y nuevas inquietudes

Por otro lado, además de este choque generacional, las últimas series ambientadas en la contemporaneidad del periodo de análisis también conminan a la audiencia a mostrarse optimista hacia el futuro. Así, estas producciones insisten frecuentemente en la idea de que los y las jóvenes pueden aportar mucho valor a la sociedad y que, por ello, es necesario escuchar sus ideas y tener en cuenta sus opiniones.

Por ejemplo, en *Verano azul*, cuando los padres de Javi y Piraña intentan argumentar que, en ocasiones, es necesario mostrarse autoritarios, Chanquete los desafía a que se muestren más receptivos a lo que sus hijos tengan que decir. El viejo marinero, por tanto, plantea una nueva forma de entender las relaciones intergeneracionales, más acorde con los nuevos tiempos:

PADRE DE JAVI: Yo procuro razonar con mi hijo. [...] Bueno, digamos que casi siempre.

CHANQUETE: Y cuando no, ¿qué le dice? ¿Quizá “tú te callas”?

PADRE DE PIRAÑA: Bueno, es que si algunas veces no se hiciera así...

CHANQUETE: ¿Qué pasaría? No lo sabe... y a lo mejor no quiere ni saberlo. ¿Y sabe por qué? Porque, si se pusiera a razonar, alguna vez tendría que dar la razón a su hijo. Claro, eso le haría perder autoridad. Se lo digo yo: es más cómodo a veces el “tú te callas”.²⁸²

Posteriormente, cuando el padre de Javi sigue sin entender cómo podría tener una mejor relación con su hijo y Chanquete le propone que se vaya a pescar con él, la idea de que sea Javi quien le enseñe algo le escandaliza. “¿Qué mi hijo me enseñe a mí?”, exclama, a lo que el viejo marinero responde

enseñanza, capítulo 3º, desde 02:43. Casi al final de la serie, además, su madre le reprocha que “habías hecho, con el colegio de tu padre, mangas y capirotos”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 11º, 27:15.

²⁸¹ Elvira, de hecho, explica a uno de sus novios que “Lo que hicieron fue cambiar los apellidos, el segundo de mi madre es el primero mío, y el suyo, el segundo mío, para no traumarme, ¿sabes? O para no traumatarse ellas, que nunca lo he tenido yo muy claro [...] ¿Yo [traumarme]? Ni chispa, pero ellas dos siguen traumadísimas, las pobres...”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 1º, desde 14:43.

²⁸² Fragmento guionizado a partir de una conversación entre los padres de la pandilla y Chanquete, en la que también está presente Julia, en *Verano azul*, capítulo “A lo mejor”, desde 38:15.

simplemente “¿Usted también es de los que piensan que su hijo no le puede enseñar nada que usted no sepa ya?”²⁸³. De esta forma, *Verano azul* insiste en que los jóvenes también pueden actuar como maestros, si las generaciones precedentes les dan la oportunidad.

La idea de confiar en la juventud, además, aparece expresada exactamente con esas palabras en *Anillos de oro*. Aunque, en este caso, quien lo dice es un personaje episódico, sin apenas peso en la trama, la claridad con la que afirma que “¡Hay que tener confianza en la juventud, darnos tiempo!” transmite este concepto de forma inequívoca²⁸⁴. La misma frase, además, aparece idéntica en el guion original (Diosdado, 1985b p. 243), de modo que no se trató de una improvisación ni de un comentario casual.

Este mismo mensaje sobre la importancia de la juventud, si bien con un tono algo más pesimista, aparece también en *Segunda enseñanza*, en concreto en una breve conversación entre Pilar y José Ramón sobre la bomba atómica:

JOSÉ RAMÓN: (*leyendo del periódico*) El miedo de la juventud norteamericana a los desastres de una guerra atómica crece de tal forma que muchos de ellos manifiestan estar dispuestos a suicidarse antes de convertirse en víctimas del poder nuclear [...] Ay, y luego pretendemos que la juventud tenga estímulos, claro.

PILAR: Yo no lo veo tan claro [...] porque hay muchas clases de violencia y la juventud está conviviendo con ella y asimilándola sin grandes problemas, eso es lo que a mí me parece más terrible.²⁸⁵

De esta forma, frente a la confianza a la que animaban las series anteriores, *Segunda enseñanza* plantea también cierta preocupación por cómo podrán los jóvenes afrontar los nuevos desafíos que les presenta la sociedad de los años 80. Esto no es óbice, sin embargo, para que se siga haciendo énfasis en la posibilidad de aprender de ellos: desde el título de la serie²⁸⁶ hasta una reflexión

²⁸³ Este intercambio entre Chanquete y el padre de Javi tiene lugar, concretamente, en *Verano azul*, capítulo “La bofetada”, 35:01.

²⁸⁴ En concreto, es Nacho, el hijo más joven de la pareja protagonista del episodio, quien hace este comentario, en *Anillos de oro*, capítulo 11º, 40:07.

²⁸⁵ Fragmento guionizado a partir de una conversación entre ambos, en *Segunda enseñanza*, capítulo 10º, desde 02:34.

²⁸⁶ Según el folleto promocional de la serie, el título se refiere tanto a la entonces denominada “enseñanza media” como a “esa segunda enseñanza” que los “educadores, tanto padres como maestros, pueden y deben obtener de su contacto mutuo y, esencialmente de su trato con las generaciones más jóvenes” (Pérez Ornia, 1986a).

de Pilar Beltrán en el último episodio²⁸⁷, toda esta producción se enfoca hacia la idea de que, si bien las nuevas generaciones pueden aprender de aquellas más maduras, también estas deberían escuchar las voces de la juventud. En este caso, además, apenas se hacen distinciones por género: si bien José Ramón, un hombre, aparece como el personaje más pesimista hacia la juventud, esta actitud va cambiando a lo largo que avanza su arco argumental, hasta situarse en el polo opuesto al término de este.

Este llamamiento a confiar en la juventud, por su parte, viene jalonado por un cambio de prioridades entre aquellos jóvenes que protagonizan estas series ambientadas en el presente de su emisión, sobre todo hacia el final del periodo de análisis. De esta forma, estos personajes se empiezan a preocupar por nuevos valores posmaterialistas, que se alejan mucho de los ideales de sus padres, como ya se podía intuir, en *Anillos de oro*, a través de la contraposición entre el plan de vida que han seguido Enrique y Lola y el que quieren seguir Sonia y Carlos²⁸⁸.

Este cambio de valores, por otra parte, sí que se puede percibir más frecuentemente entre personajes masculinos que femeninos, una tendencia coherente con la mayor apertura de mentalidad que, a grandes rasgos y como se verá en los capítulos correspondientes, demuestran los varones.

Las últimas series contemporáneas del periodo de análisis, por consiguiente, encierran un importante componente crítico hacia la manera en que está estructurada la sociedad, en ocasiones incluso fijándose en elementos concretos como el capitalismo.

Este sistema económico, cuestionado de forma más velada por Enrique y Carlos en *Anillos de oro*, había recibido críticas mucho más explícitas ya en *Verano azul*. En este caso, la serie se vale de la figura literaria, o del filtro del humor, para introducir este tipo de críticas de manera sutil.

Como ejemplo de la primera estrategia se podía citar a Chanquete y, en concreto, el recordado capítulo “No nos moverán”. Así, en pleno debate sobre

²⁸⁷ Pilar defiende ante José Ramón que ella aún es joven, “y pienso seguir siendo muy joven hasta que me muera... Me paso el día rodeada de jóvenes, ¿comprendes?, y es algo que se contagia, gracias a Dios”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 13º, 39:46.

²⁸⁸ Véase al respecto en *Anillos de oro*, capítulo 12º, 35:15 y 35:50.

si debería ceder el terreno de su barco a una constructora o no, el viejo marinero sostiene ante el alcalde que “cuando ellos hablan de los beneficios de la sociedad, solo se refieren a su sociedad anónima” y no al hipotético impulso económico que una nueva urbanización de cemento daría a su pueblo costero²⁸⁹.

Por otro lado, en lo que se refiere al filtro del humor, las críticas al capitalismo se hacen también a través de Javi. Este es un adolescente que, en toda la serie, apenas muestra interés por la política, pero al que le divierte contrariar a su padre, claro ejemplo de *self-made man* y adalid del *homo economicus*, como se comentará en el capítulo cuarto de esta tesis. Así, Javi, por ejemplo, se enfrenta con uno de los clientes habituales de Pancho cuando tiene que sustituirle y este no quiere comprar su mercancía.

Bueno, hombre, quédese con la leche... Pancho ha sufrido un accidente laboral, por eso ha llegado tarde el reparto... Bastantes problemas tiene ya la clase obrera para que los capitalistas reduzcan la demanda de productos. [...] ¡Ya, como que ese bronce lo liga usted en el andamio! [...] Pues esta leche es especial para ejecutivos, viene de una granja diplomada, aquí lo dice...²⁹⁰

Tras este roce, el cliente en cuestión lo lama “jodido contestatario” y, más tarde, se queja al padre de Javi de que su hijo, “además de repartir leche, endilga soflamas políticas de lo más basto que se ha parido”²⁹¹. La serie, de esta manera, plantea la crítica al capitalismo más como un desafío a la autoridad paterna que como una opinión política como tal.

Este tipo de denuncias, que en *Verano azul* se insertaban en el guion como si fueran parte de un chiste, toman un cariz mucho más serio en *Segunda enseñanza*. En esta última serie, las críticas al capitalismo llegan a través de Jandro, un personaje adulto, también varón, y además se producen en un contexto dramático, durante una conversación con un hombre que lleva tiempo en paro y al que se le dificulta sostener la economía familiar:

²⁸⁹ Este momento tiene lugar durante una conversación entre Chanquete y el alcalde del pueblo, en la que el viejo marinero plantea a Epifanio si de verdad considera que urbanizar la zona de forma descontrolada reportaría beneficios al pueblo, en *Verano azul*, capítulo “No nos moverán”, 33:26.

²⁹⁰ Estos comentarios jocosos de Javi tienen lugar, concretamente, en *Verano azul*, capítulo “Pancho Panza”, desde 17:44.

²⁹¹ El cliente, Manolo, se queja al padre de Javi en *Verano azul*, capítulo “Pancho Panza”, desde 17:44.

Mira, tu propio país y los demás están viviendo una época de absoluto desmadre económico... “Crisis” es una palabra carente de contenido para explicar lo que tenemos encima. Estamos dentro de un engranaje inhumano y a ti te ha pillado la rueda, la rueda de un sistema asqueroso, que yo, personalmente, como soy optimista, creo que está dando las últimas boqueadas, pero... mientras se acaba de morir esta mierda de civilización o lo que sea y van haciendo lo que venga, tú y todos tendremos que vivir lo mejor que podamos, y con esto quiero decir lo más luchadores, lo más contentos que podamos, con lo que tengamos...²⁹²

Junto a estas críticas a la insostenibilidad del capitalismo exacerbado, las series analizadas contienen también un incipiente mensaje ecologista, que en tiempos de *Verano azul* era prácticamente pionero. En esta serie, en concreto, se dedica un episodio en su totalidad a las inquietudes ecologistas, y también se critica con mucha claridad la sobreexplotación urbanística, casi una década antes de que se aprobase la Ley de Costas (*Ley 22/1988, de 28 de julio, de Costas*, 1988).

En concreto, el primero de los capítulos dedicados a este tema, “No matéis mi planeta, por favor”²⁹³, se emitió poco después del estreno de la serie e igualaba la conciencia ecológica con el civismo básico:

ALCALDE: Ecología, rollos macarenos... [...] Lo que este país necesita, antes que ninguna otra cosa, es un mínimo de espíritu cívico. Si contásemos con eso, lo demás vendría todo rodado. Lo que tenemos que pensar es en aquello que tenemos más cerca: el lugar donde vivimos, nuestra ciudad, nuestro pueblo...

CHANQUETE: ¡Solidaridad, señor mío! Eso es lo que hay que hacer, y saber que lo que es de todos, de lo que todos disfrutamos, entre todos hay que salvarlo. El agua, el bosque, el mar...

ALCALDE: La calle, y la playa... ¿Tú sabes lo que nos hemos gastado este año en papeleras? ¿Y para qué, si están vacías? [...] Porque no somos ciudadanos, sino solo individuos, que pululamos por este país con un egoísmo bestial, y dicho sea el calificativo con perdón de las bestias, porque esas al menos saben poner la mierda donde no molesta.²⁹⁴

²⁹² Jandro hace esta reflexión en una conversación con Ignacio, el padre en paro de una de sus alumnas, en *Segunda enseñanza*, capítulo 3º, 50:11.

²⁹³ El capítulo “No matéis mi planeta, por favor”, uno de los pocos que siempre ha mantenido su posición en el orden de emisión de la serie, se corresponde con el 2º y se emitió por primera vez el 18 de octubre de 1981.

²⁹⁴ Fragmento guionizado a partir de una conversación entre Chanquete y Epifanio, con el resto de la pandilla presente, en *Verano azul*, capítulo “No matéis mi planeta, por favor”, desde 16:04.

Por otro lado, aunque en este episodio se califique a la ecología de “rollos macarenos” y se hable en su lugar de “espíritu cívico”, el mensaje de fondo del episodio es innegable. La pandilla organiza una brigada de limpieza, para disgusto de sus familias²⁹⁵, e incluso llegan a montar acciones de protesta contra quienes se niegan a evitar la contaminación, ya sea mediante una sátira en la playa²⁹⁶ o enviando peces muertos a la fábrica responsable de un vertido irregular²⁹⁷.

Todavía en *Verano azul*, el capítulo “No nos moverán”²⁹⁸ constituye uno de los ejemplos más claros de esta defensa del ecologismo, en este caso con el foco en la explotación urbanística del litoral. Chanquete, por ejemplo, califica los planes de construcción de Promobisa de “monstruosidades”²⁹⁹ y de “barbaridad” y asevera que “ya hay demasiadas murallas de cemento a lo largo de la costa”³⁰⁰.

Por otro lado, también en *Segunda enseñanza* este tipo de preocupaciones tienen mucha relevancia, hasta el punto de volver a dedicarles un capítulo completo. En este caso destaca el tono crítico con la acción del ser humano: Jandro llega a afirmar ante su clase que “cuando interviene el hombre, se van al garete el lince y el ecosistema”³⁰¹.

²⁹⁵ De hecho, cuando ven a la pandilla limpiando la playa, la madre de Javi exclama “¡Pero si son los nuestros! [...] ¡Nuestros hijos! Si están haciendo de basureros...” y la madre de Bea añade “¡Qué horror! ¡Pero si también están las niñas!”, en *Verano azul*, capítulo “No matéis mi planeta, por favor”, desde 22:35.

²⁹⁶ Véase, por ejemplo, la protesta contra un hombre que se burla de sus esfuerzos por limpiar la playa, en *Verano azul*, capítulo “No matéis mi planeta, por favor”, entre 33:58 y 37:22.

²⁹⁷ Cuando Chanquete pregunta qué pasó con la Nitro, la fábrica que ocasionó este vertido, el alcalde les explica que recogieron 215 peces, “Yo me quedé con 15 para el laboratorio, y los otros 200 se los mandé en un paquete, ¡que olían lo suyo!, al director y al consejo de administración de la Nitro, con una nota que decía ‘Los muertos son para quienes los matan, pueden comérselos a la plancha o a la *meunière*... ¡pero pronto, que apestan!’”, en *Verano azul*, capítulo “No matéis mi planeta, por favor”, desde 38:33.

²⁹⁸ El capítulo “No nos moverán” se emitió en un primer momento como 16º, el 24 de enero de 1982.

²⁹⁹ Chanquete, como se ha comentado ya, cuestiona al alcalde del pueblo, Epifanio, si realmente la acción de la constructora los va a beneficiar en el futuro: “¿Tú crees de verdad que, a la larga, será bueno para el pueblo levantar aquí esas monstruosidades?”, en *Verano azul*, capítulo “No nos moverán”, 28:55.

³⁰⁰ El viejo marinero sostiene que “Quiero vivir en mi barco y cuidar aquel huerto. Además, me gusta este pueblo y ustedes lo quieren avasallar [...] Sí, sí señor, lo que ustedes pretenden construir allí es una barbaridad y, mientras yo pueda impedirlo, no lo conseguirán... Ya hay demasiadas murallas de cemento a lo largo de la costa, ya, ya está bien”, en *Verano azul*, capítulo “No nos moverán”, desde 16:34.

³⁰¹ En concreto, Jandro está explicando que “La coevolución forma parte importante de las leyes de la naturaleza para proteger el ecosistema” y una alumna responde que “Sí, ya, el lince hace más rápida a la liebre y la liebre hace más listo al lince, ¿pero cuando interviene el hombre?”. “Cuando interviene el

En este mismo capítulo, además, se señala explícitamente que son las generaciones más jóvenes quienes más se están preocupando por la ecología, o “haciendo suyo el problema”, como dice uno de los personajes. Otros, sin embargo, califican este tipo de inquietudes de “paparruchas, caballos de batallas para grupos políticos”, y niegan que haya que controlar la tala o la caza por diversión³⁰².

Frente a esta dualidad de opiniones, la serie, al igual que *Verano azul* un lustro antes, muestra una postura claramente ecologista, aunque esto suponga imponer cortapisas al desarrollo económico. Más concretamente, a través del personaje de Paul, un guía francés hijo de exiliados españoles, la trama de la serie apoya la necesidad de proteger los ecosistemas, aun a costa de reducir la explotación de la flora y la fauna. Dicho de otro modo, se impone la idea de que el hombre no debe controlar la naturaleza, sino coexistir con estos ecosistemas:

[...] uno de sus graves errores ha sido actuar como si la naturaleza fuera ilimitada... ¿Cuántas veces has oído esto de... “el hombre luchó denodadamente contra la naturaleza hasta vencerla”? [...] Bueno, pues en esto se equivocó... No tenía que vencerla, sino convivir con ella.³⁰³

Por otro lado, como se ha podido ver hasta aquí, estas nuevas inquietudes y valores suelen proceder de personajes masculinos, independientemente de que los femeninos los acojan con mayor o menor entusiasmo. Esta diferenciación, coherente con la actitud general hacia temáticas novedosas de hombres y mujeres, no deja de resultar significativa en lo que se refiere a la representación de género y a cómo estos pueden contribuir a la construcción de una nueva sociedad democrática.

En definitiva, si las series incluidas en la muestra, y sobre todo aquellas cuya trama se ubica en el presente de su emisión, ponían sobre la palestra nuevas preocupaciones como la ecología y la necesidad de vivir de un modo sostenible

hombre, se van al garete la liebre, el lince y el ecosistema”, concluye Jandro, en *Segunda enseñanza*, capítulo 9º, desde 06:02.

³⁰² Este intercambio de opiniones, que se produce entre el francés Paul y un español llamado Germán, tiene lugar en *Segunda enseñanza*, capítulo 9º, desde 22:37.

³⁰³ Paul hace esta reflexión a Elvira, en *Segunda enseñanza*, capítulo 9º, desde 18:32.

para la naturaleza; estas mismas ideas se pueden extrapolar, a través de su discurso narrativo, al concepto de democracia.

Los siguientes apartados, por consiguiente, se dedicarán a analizar como la democracia trasciende el ámbito meramente político para aparecer en estas series como un modo de entender la vida, como individuo y como colectividad, con la necesidad de aprender a convivir y de respetar a los demás como pilares principales de esta nueva sociedad que había empezado su andadura en la España de mediados de los años 70.

2.3.2. La democracia desde dentro: autenticidad y comprensión

Entre los nuevos valores democráticos que aparecen en las series analizadas, es necesario señalar, en primer lugar, que muchos de ellos se refieren a la ética individual de cada uno de los personajes. Así, la forma que tengan estos de afrontar su día a día acabará determinando parte de esa nueva idiosincrasia española que se está preconizando para la nueva sociedad democrática.

Estos valores se pueden resumir, a grandes rasgos, en una mayor importancia del fondo frente a la forma, derivada de la crítica a la hipocresía, y de una revalorización de las nuevas sensibilidades, fundamentadas en la empatía y la humanización de los personajes.

2.3.2.1. Prevalencia del fondo frente a la forma

Si la denuncia de la hipocresía es una de las constantes entre las series de la muestra ambientadas en el presente de su emisión; la otra cara de la moneda se correspondería con la autenticidad como uno de los valores preeminentes en este tipo de producciones. De esta manera, frente a la importancia de las apariencias y de la compostura que se veía en el pasado, tanto en estas series como en aquellas que remiten a siglos anteriores, la ficción televisiva de los primeros años de democracia se esfuerza en demostrar que es necesario construir una sociedad más sincera, en la que no sea necesario vivir con mentiras.

Por otro lado, al igual que la crítica a la hipocresía aparece cada vez con más peso conforme pasa el periodo de análisis, también esta defensa de valores como la autenticidad irá en aumento con los años. La idea de fondo, sin

embargo, se puede rastrear ya hasta *La señora García se confiesa*, sobre todo en lo que se refiere a la representación de género. En esta serie, aunque su protagonista miente constantemente sobre su estado civil, como se verá en el capítulo sexto, sobre feminidad contemporánea, se concluye con que estas “señoras García” tendrán que renunciar a la parte más encorsetada de su identidad en aras de la nueva sociedad que se está construyendo:

A la señora García le ocurrirá exactamente lo que ella quiera que le ocurra. Todas las señoras García de nuestro país, a las que comprendo pero no siempre justifico, tienen la obligación de construirse su futuro, paso a paso [...] Mi único propósito ha sido recomendables que sean un poco menos... señoras, entre comillas, y un poco más Garcías, como todo el mundo³⁰⁴

En este sentido, también el protagonista de *El español y los siete pecados capitales*, Jesús Ceballos, reflexiona en una de sus conferencias sobre si los cambios que se ven en España son transformaciones con fundamento, centrándose en este caso en los varones, o si, por el contrario, se trata simplemente de maquillar la verdadera situación:

¿Ha cambiado tanto España realmente? [...] ¿Ha cambiado tanto España, realmente, repito, o solo han cambiado esas normas oficiales y morales, antes tan estrechas y ahora más laxas... pero el español, el hombre de la calle, es distinto o sigue siendo el de siempre?³⁰⁵

Cabe señalar, además, que en estas dos series estos planteamientos se producen en su tramo final, y más en concreto en el último episodio de cada una de ellas. De esta forma, se trata de cuestiones abiertas, que aparecen prácticamente en el último momento y que dejan en el aire preguntas que llaman a la audiencia a reflexionar, sin dictar sentencia de manera expresa sobre cómo habría que llegar a este ideal.

A medida que avanzan los años 80, no obstante, esta reivindicación de la autenticidad es cada vez más evidente, según se puede comprobar tanto en las series escritas por Ana Diosdado como en el *Verano azul* de Mercero. A las críticas directas a la hipocresía que hacen estas producciones, mencionadas

³⁰⁴ Esta es parte de la conclusión final que Adolfo Marsillach, ya fuera de su personaje pero aún dentro de la serie, hace ante Lucía Bosé, en *La señora García se confiesa*, capítulo 13º, desde 39:22.

³⁰⁵ Esta reflexión de Ceballos se puede escuchar cerca del final de la serie, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 7º, desde 24:43.

en el apartado anterior, se pueden sumar, por tanto, aquellos momentos en los que sus personajes abogan por la verdad como la mejor forma de vivir.

Por ejemplo, en *Verano azul*, junto a la denuncia explícita que hace Julia de la hipocresía³⁰⁶, se une la defensa a la naturalidad y sencillez de los más jóvenes por parte de Agustín, padre de Bea y Tito y uno de los personajes que más madurez y estabilidad muestra de la serie. Se puede adelantar aquí, aunque se insistirá más al respecto en el capítulo cuarto, que este personaje estaba interpretado, precisamente, por Manuel Tejada, un posible recurso a la *amplificatio* tanto hacia sus papeles pasados (Tono en *Cañas y barro*) como a otros futuros (Jorge en *Anillos de oro*).

En lo que se refiere a su defensa de la autenticidad, cuando su amigo Javier lamenta que su propio hijo le ha hecho perder un importante negocio, Agustín apoya la actuación del muchacho y sostiene que, de haber tenido en cuenta los intereses monetarios de la familia, se habría comportado como “un monstruo”:

Escúchame, Javier, tu suerte está, sencillamente, en que tienes un hijo que posiblemente no te lo mereces. No lo perviertas [...] Tú no lo ves ahora, porque tienes ante tus ojos una cuenta de pérdidas y ganancias, pero no ves a tu hijo y Javi me parece admirable. Hizo lo que tenía que hacer, actuó tal cual, de una manera sencilla, ¡y firme! Su carácter aún está limpio de hipocresías y de servilismos. Tú ves intereses y él solo ve personas y, si las encuentra... falsas o ridículas, no las acepta, ¡y, además, me parece muy bien! Si tu hijo estuviese pendiente de tus vitrificados sería un monstruo.³⁰⁷

Este mismo personaje también citará a Cervantes para defender su postura contra la hipocresía y a favor de actuar conforme a las propias ideas³⁰⁸; mientras que Chanquete mantiene una actitud similar frente a la joven pandilla, como ellos mismos recordarán más tarde³⁰⁹.

³⁰⁶ Véase, en ese sentido, los comentarios de Julia sobre que “bastante hemos jugado con la hipocresía en este país”, en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, desde 32:23.

³⁰⁷ Esta reflexión de Agustín tiene lugar, concretamente, en *Verano azul*, capítulo “La bofetada”, desde 27:09.

³⁰⁸ Agustín pregunta al resto de padres y madres si han leído algo de Cervantes y añade que, en el *Quijote*, hay algo que es “muy cierto y que todos debemos tener presente [...] que cada cual es hijo de sus obras, en *Verano azul*, capítulo “Pancho Panza”, desde 31:30.

³⁰⁹ En concreto, Javi recuerda a Chanquete que “Una vez nos dijiste que lo importante no era lo que los demás pensaran de nosotros, sino lo que uno pensara de sí mismo”, en *Verano azul*, capítulo “La bofetada”, 22:45.

De esta manera, la reivindicación de la autenticidad en *Verano azul* se traduce sobre todo en la idea de que cada cual debe vivir de forma fiel a sus ideales, aunque eso no sea rentable económicamente o pueda estar mal visto por una parte de la sociedad. Estas ideas, por otra parte, las expresan habitualmente personajes masculinos, aunque también podría citarse aquí a Julia, protagonista de la serie y una de las principales defensoras de esta autenticidad.

Llegando ya a *Anillos de oro*, este mismo enfoque se mantiene, por ejemplo, en las quejas de la doncella de Arturo, el protagonista del capítulo dedicado a la homosexualidad. Este ejemplo, aunque se analizará en detalle en el apartado correspondiente a esta temática, puede citarse ya aquí debido a su vinculación con la importancia de la autenticidad.

En este caso, la doncella Rita pone el foco de sus críticas no en la orientación sexual de Arturo, sino en la manera que este ha tenido de afrontarla, y subraya que, si su madre insistió en que se casara, fue porque creía que así suprimiría su orientación homosexual, no como coartada. Rita, en cambio, sostiene que ella misma sí la habría aceptado, con la única condición de que no utilizase a nadie como escudo ante la sociedad:

Tu madre no hubiera (*sic*) comprendido nada, no te hagas ilusiones... Ella se emperrobaba en que te casaras y te casaras, para evitar esto precisamente [que Arturo tuviera relaciones con otros hombres], ¡no para buscarte una tapadera! Y por más que yo le decía “que no, señora, que no, que va a ser peor el remedio que la enfermedad, ella erre que erre... Yo sí me hubiera (*sic*) quedado contigo hasta que me hubiera muerto, cuidándote, pendiente de ti, como he hecho siempre... Solo con que hubieras vivido solo o con quien te hubiese dado la gana, pero sin engañar a nadie, Arturo, sin engañar a nadie ni tenerlo de tapadera, ¡eso no! Se es lo que se es sin tapujos o se vive como todo el mundo de verdad, no de boquilla. Lo que tú haces es demasiado asqueroso.³¹⁰

En este mismo sentido, durante una conversación entre Lola y doña Trini, en esta misma serie, la primera plantea la posibilidad de que, tras un divorcio, una persona puede rehacer su vida, lo que escandaliza a la anciana casera. Ante su reacción, Lola se reafirma en que, si de verdad se trata de un asunto tan

³¹⁰ Rita reprocha sus mentiras a Arturo después de descubrirlo en la cama con otro hombre, pese a estar casado con Aurora, en *Anillos de oro*, capítulo 7º, 50:59.

grave, lo más importante es vivir conforme a las propias ideas, y no “hacer chapuzas” simplemente porque encajen en la idiosincrasia más tradicional

DOÑA TRINI: Pobrecillo, [divorciarse] tan joven...

LOLA: Vale más que sea joven, doña Trini, así podrá rehacer su vida.

DOÑA TRINI: Huy, hija, rehacer, rehacer... ¡Hablan ustedes de la vida como si fuera un paquete de ganchillo! La vida es una cosa muy seria.

LOLA: Por eso no hay que hacer chapuzas con ella.³¹¹

Así, frente a la defensa de la autenticidad por parte mayoritariamente de varones en *Verano azul*, los personajes femeninos de Ana Diosdado, tanto protagonistas como episódicos, también reivindican ese valor. Esto no impide que otras mujeres, como doña Trini, sigan manteniendo sus reticencias, pero sí amplía el espectro de identidades de género, en la misma línea que se estaba haciendo en otras cuestiones a lo largo del periodo de análisis.

Este mismo tipo de narrativa se sigue manteniendo, por su parte, en *Segunda enseñanza*, el último de los títulos del periodo de análisis. De hecho, si, como se ha explicado en el apartado anterior, toda la trama de esta serie se estructura como una crítica a la hipocresía, con especial énfasis en la vivida durante la etapa franquista, su resolución no puede entenderse como otra cosa que como una clara defensa de la autenticidad.

De esta forma, a la diatriba ya citada de Pilar sobre su necesidad de vivir sin mentiras³¹² se suman también la conversación de esta con su hija cuando Elvira le dice que está embarazada de su amante, Paul. En este momento, la joven pregunta a su madre si habría querido tener una hija más convencional, a lo que Pilar replica que lo que en realidad le importa es su felicidad:

ELVIRA: Te hubiera (*sic*) gustado tener una hija más tradicional, ¿verdad?

PILAR: ¿Más tradicional aún? No, por Dios, no he visto un modo más riguroso de seguir la tradición familiar.

ELVIRA: Bueno, pues más convencional... Formalita y eso.

³¹¹ Fragmento guionizado a partir de una conversación entre ambas en el bufete, en *Anillos de oro*, capítulo 4º, 02:44.

³¹² Véase al respecto el fragmento guionizado a partir de una conversación entre Pilar y José Ramón cuando están a solas, en *Segunda enseñanza*, capítulo 2º, 47:11.

PILAR: Me hubiera (*sic*) gustado tener una hija feliz... Feliz, ¿entiendes de una vez? ¡Feliz!... Y mi hija no es feliz.³¹³

Un poco más adelante, Elvira confirma a su madre que, una vez que haya podido abortar, le dirá a Paul “la verdad”, lo que hace que Pilar asiente con un simple “eso está bien... Eso está bien” y un abrazo³¹⁴. La serie, así, da la réplica al conflicto inicial de Pilar, centrado en el secretismo con el que tuvo que criar a su hija, a través de la transparencia que esta va a mostrar con su amante.

2.3.2.2. Nuevas sensibilidades: empatía y búsqueda de sentido

La búsqueda de la autenticidad, por otra parte, enlaza con una serie de valores muy determinados y vinculados fundamentalmente con la humanización, así como con unas relaciones entre hombres y mujeres basadas en el respeto y en la igualdad. Esta tendencia, que se percibe sobre todo en las últimas series del periodo de análisis, desde *Verano azul* hasta *Segunda enseñanza*, trasciende la búsqueda de la propia identidad que habían emprendido hasta entonces las series contemporáneas analizadas, la pregunta de cómo son las españolas o los españoles, respectivamente, para dar con una nueva sensibilidad coherente con la nueva sociedad democrática.

Uno de los aspectos en los que se percibe esta nueva inquietud es en el concepto de cultura, que en estas producciones empieza a reivindicar un significado propio, tanto a través de hombres como de mujeres y dejando a un lado el mero entretenimiento o la distracción visual. Así, en *Verano azul*, Julia reconoce que, cuando conoció a la pandilla, su espíritu no estaba lo bastante sereno como para pintar cuadros³¹⁵; Jorge, en *Anillos de oro*, comenta sarcásticamente que bastantes preocupaciones tiene ya uno en la vida como

³¹³ Fragmento guionizado a partir de una conversación entre ambas, poco después de que Elvira confiese a su madre que está embarazada y que va a abortar, en *Segunda enseñanza*, capítulo 13º, 21:47.

³¹⁴ Este momento tiene lugar, concretamente, en *Segunda enseñanza*, capítulo 13º, entre 22:53 y 23:14.

³¹⁵ Julia, divertida, recuerda que “Así conocí a una parte de ellos, oyéndoles decir que mi cuadro era una plasta... Y tenían razón, era una auténtica plasta... Mi espíritu no estaba todavía lo suficientemente sereno como para crear algo mínimamente bello”, en *Verano azul*, capítulo 1º, 03:29.

para ir a ver obras de teatro que no sean entretenidas³¹⁶; y, en *Segunda enseñanza*, el padre de Adela reivindica el teatro como cultura³¹⁷.

Esta humanización que llevan a cabo las últimas series del periodo de análisis también va de la mano de una distinta concepción de problemáticas sociales, vistas ahora desde un ángulo de comprensión y apertura de mentalidad. Esta perspectiva, que se puede rastrear en las últimas series contemporáneas del periodo de análisis, abarca desde problemas como adicciones hasta embarazos en soledad, así como otros valores más abstractos pero igualmente centrados en esta idea de compasión hacia quienes se encuentran en peores circunstancias. Estas aproximaciones, por otro lado, se perciben con mucha más frecuencia en los personajes femeninos, más vinculados a la ética del cuidado.

En este sentido, la función navideña que aparece en *Segunda enseñanza* puede servir para ilustrar la importancia que se da, sobre todo al final del periodo de análisis, a valores como la sinceridad, la comprensión y el respeto. Se trata, más concretamente, de la epifanía de los magos, reinterpretada por el alumnado del colegio Santullano:

Al leer en las estrellas que en esta fecha y lugar nacería el Mesías, el salvador del mundo, hemos venido a traerte oro, para que los hombres lo distribuyan con justicia y cubra las necesidades de todos [...] Incienso, para que las sinceras alabanzas no os conviertan en el arma del halago servil, de la envidia y de la discordia [...] y mirra, para aliviar las heridas de la humanidad doliente...³¹⁸

Partiendo de esta base, la necesidad de “aliviar las heridas de la humanidad doliente” entronca con esta idea de que determinados problemas como las adicciones son, realmente, problemáticas globales que conciernen a toda la sociedad, y que deben afrontarse desde la comprensión y el cariño.

³¹⁶ En concreto, cuando el recepcionista del hotel donde se aloja una compañía de teatro afirma que solo le gustan las obras de teatro entretenidas, “de reír, y que no sea cara, ahora les da por hacer unas cosas muy raras, muy tristes...”, Jorge, uno de los actores, responde “Y bastantes preocupaciones tiene uno ya en la vida, ¿verdad?” para luego añadir que “no va uno a pagar por ir al teatro para que, encima, le hagan pensar”, en *Anillos de oro*, capítulo 6º, desde 06:58.

³¹⁷ Cuando su mujer frunce el ceño ante las aficiones de Adela, el padre de esta replica que “sí, hija, el teatro es una actividad cultural”, *Segunda enseñanza*, capítulo 7º, 06:28.

³¹⁸ Esta reflexión forma parte de la obra de teatro navideña que se celebra en el colegio Santullano, en *Segunda enseñanza*, capítulo 5º, desde 49:59.

Por ejemplo, ya en *Verano azul* el tema del alcoholismo aparece enfocado como una enfermedad y en ningún caso como una decisión personal, de manera que el foco se pone en lo necesaria que es la ética del cuidado para superar un problema así.

Este tipo de aproximación se ve especialmente clara en una conversación que mantiene Julia con la pandilla después de que descubran que el gran Massip, un famoso mago, realmente es un alcohólico.

JULIA: Es triste ver a un hombre roto...

JAVI: Es un borracho.

JULIA: Tampoco hay que ser cruel... Es un ser enfermo, un hombre desesperado...

[...]

DESI: ¿Ya no podrá volver a actuar, no volverá a ser mago?

JULIA: Quizá más adelante... Eso solo depende de él, de la gente que lo rodea, del cariño y la comprensión que le puedan dar.³¹⁹

Esta misma idea de la importancia de la comprensión y, por ende, de la ética del cuidado, ya expresada por Julia en un episodio centrado en la maternidad en solitario³²⁰, sigue presente en *Segunda enseñanza*, la última de las series del periodo de análisis.

En este caso, además de tener el alcoholismo de Pilar, su protagonista, como uno de los hilos argumentales de toda la trama³²¹, el capítulo dedicado a la drogadicción resulta especialmente esclarecedor de esta forma de entender el mundo, aun cuando su propia trama da cabida a otras interpretaciones.

³¹⁹ Fragmento guionizado a partir de una conversación de la pandilla, poco después de descubrir que el gran Massip lleva décadas afrontando un problema de alcoholismo, en *Verano azul*, capítulo "La última función", desde 54:31.

³²⁰ En este caso, Julia asegura que "cuando sucede una cosa como la de Eva, hay que tener mucha comprensión [...] en esta sociedad nuestra, lo de tener un hijo sin estar casada es todavía una especie de delito contra la honra... y, aunque se olvide, no se perdona así como así... pero, en el caso de Eva, la cosa es todavía más sangrante [...] ella ha querido a ese niño y lo ha querido sin importarle nada más y para ello ha tenido que sacrificar algunas cosas importantes", en *Verano azul*, capítulo "Eva", desde 36:06.

³²¹ Aunque se profundizará al respecto en el capítulo sexto de esta tesis, se puede adelantar aquí que hay varios momentos a lo largo de la serie en los que se trata el alcoholismo de Pilar, a saber: *Segunda enseñanza*, capítulo 1º, 16:45; capítulo 2º, 35:34; capítulo 4º, 37:26; capítulo 6º, 24:12; y capítulo 12º, 33:23 y 48:20.

Así, la serie plantea la adicción a las drogas, en primer lugar, como un problema social, a partir del testimonio de un médico que también fue consumidor en algún momento de su juventud:

Se empieza para aliviar estados de ansiedad... Esa sería la respuesta ortodoxa, ¿no? [...] Porque la sociedad no es tan aséptica ni tan fría... La sociedad solo quiere culpables, sin más. El drogadicto es un vicioso y no hay más que hablar, se le cuelga el sambenito y se le convierte en un apestado la que hay que apartar y, si fuera posible, eliminar, para poder volver a dormir tranquilos...³²²

Posteriormente, sin embargo, cuando el padre de Ángela, la joven que muestra síntomas del síndrome de abstinencia, dice que su hija es “en cualquier caso, una víctima [...] de su introversión, de su timidez, quién sabe”, la madre de esta se enfada y exclama “¡Tu hija es una zorra que se pincha y que se ha liado con un mozo de cuadra, ¡mira tú qué tímida y qué víctima es!”³²³.

La serie, de esta manera, contrapone dos puntos de vista opuestos con respecto al problema de la drogadicción, que podrían extrapolarse fácilmente al alcoholismo o a otras problemáticas sociales: una deficiencia estructural contra una errónea decisión personal.

Por otro lado, aunque sí que se muestran las dos posturas, la propia trama parece inclinarse por la primera definición, al incluir a su favor tanto un argumento de autoridad pronunciado por un médico, como la postura de la propia protagonista de la serie. Así, Pilar lamenta que el colegio se desentienda del problema de Ángela y, con unas metáforas muy similares a las empleadas por el médico, muestra una clara preocupación por esta alumna y concluye que “El caso es que haya un chivo expiatorio, ¿verdad? Para que la sociedad se descargue y pueda dormir tranquilita”³²⁴.

De esta manera, además de los nuevos valores sobre civismo, democracia y convivencia, que se irán analizando a continuación, las series ambientadas en la contemporaneidad del periodo de análisis, y sobre todo las que se corresponden con los últimos años, también reivindican determinados atributos

³²² Esta reflexión se puede escuchar en una conversación entre dos médicos, en *Segunda enseñanza*, capítulo 6º, desde 34:13.

³²³ La discusión entre el padre y la madre de Ángela tiene lugar, concretamente, en *Segunda enseñanza*, capítulo 6º, desde 40:03.

³²⁴ Pilar critica esta postura tanto en el personaje de Jandro como en el de José Ramón, en *Segunda enseñanza*, capítulo 6º, 52:34.

vinculados con cómo enfoca el mundo cada uno de los individuos. Desde estas producciones se aboga, por tanto, por la autenticidad y la fidelidad a los propios ideales, así como por la necesidad de encontrar un significado global a la sociedad y de practicar la ética del cuidado hacia el entorno más cercano. Además, como se verá en los capítulos sobre representación de género, este último rasgo se había vinculado tradicionalmente a las mujeres, aunque su uso se vaya extendiendo conforme se avanza en el periodo de análisis.

2.3.3. La democracia desde fuera: convivencia y respeto

Entre los nuevos valores que se pueden ver con más frecuencia en las series incluidas en la muestra, cabe señalar, en primer lugar, que aquellos más intrínsecamente relacionados con la democracia son casi omnipresentes. Según se irá desgranando a continuación, valores como la horizontalidad, la necesidad de consenso o la moderación, pueden rastrearse tanto en las series ambientadas en el presente de su emisión como en aquellas que se remontan a siglos anteriores.

La democracia, por consiguiente, no aparece en la ficción televisiva como algo que se haya descubierto o inventado a mediados de los años 70, o en el caso español concretamente a finales de 1975, sino como un concepto que hunde sus raíces en tiempos mucho más pretéritos. Así, aunque en muchos casos no se llegue a hablar de democracia explícitamente, los valores que la fundamentan sí que están presentes, tanto en las series contemporáneas, como, al menos, en la interpretación que se hace de textos o vidas ubicados entre el siglo XVI y el XIX.

2.3.3.1. El poder en el pueblo

La idea de una organización democrática está muy presente en casi todas las producciones de la muestra ambientadas en el pasado, sean estas adaptaciones literarias o series de tipo biográfico. La ficción televisiva, por tanto, sostiene que la democracia es un sistema ya empleado con anterioridad y demuestra que puede llegar a funcionar, con sus respectivos matices y cortapisas según el contexto histórico-social de cada momento.

Así, como se ha ido comentando a lo largo de este capítulo, los pescadores de El Palmar, el pueblo en el que se ambienta *Cañas y barro*, organizan la

explotación de parcelas mediante un sorteo. Si bien este podría no considerarse un método democrático en sí mismo, ya que únicamente participan en él los pescadores (todos varones) del pueblo, una de sus características más importantes es la desvinculación entre el poder económico y las posibilidades de futuro del próximo año. En esta idea, de hecho, insiste el tío Paloma tanto en la novela original de Blasco Ibáñez (2001, p. 83) como en la adaptación cinematográfica de 1954³²⁵; mientras que, en la serie de 1978, el anciano llega a afirmar que “la Albufera es nuestra [...] ¡Nuestra, recordones!”³²⁶.

En este sentido, investigadores como George han señalado que la convergencia del discurso radical del tío Paloma con sus rasgos autoritarios, así como con el aura del actor Alfredo Mayo, cobraría un significado más profundo (2011, p. 583). Así, esta aparente contradicción vendría a demostrar la voluntad de esta serie de alejarse del pesimismo original y contribuir a la reconciliación que requería la recién nacida democracia.

Fortunata y Jacinta, por su parte, se ambienta en pleno Sexenio Democrático, ya que la trama comienza con las movilizaciones previas a la Primera República³²⁷ y, para cuando concluye, el entonces príncipe Alfonso ya ha regresado a Madrid³²⁸, englobando, por tanto, un periodo histórico en el que se experimentó con estas ideas de republicanismo y poder emanado del pueblo. De hecho, según se comentó en el primer epígrafe de este capítulo, autores como Smith han identificado un cierto presentismo en la representación audiovisual de las revueltas estudiantiles de la noche de San Daniel, al inicio de la serie, que se vincularían con las protestas de finales del Franquismo (2006, pp. 44-48).

La última de las adaptaciones literarias incluidas en la muestra, *Los pazos de Ulloa*, también se desarrolla en un contexto de primigenia democracia, aunque la forma en que estas aparecen en pantalla remite más a la decepción que a

³²⁵ Véase, como ya se ha comentado, *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954), desde 34:49.

³²⁶ El tío Paloma asegura a su hijo Tono que la Albufera no pertenece al rey, sino a los pescadores, en *Cañas y barro*, capítulo 1º, desde 38:19.

³²⁷ Según se ha citado ya, para esta revuelta estudiantil véase *Fortunata y Jacinta*, capítulo 1º, en 02:37 y la represión a partir de 02:55.

³²⁸ En este caso, véase el regreso del entonces príncipe Alfonso en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 7º, desde 09:09.

una victoria para el pueblo. Ambientada en la Galicia rural del siglo XIX, la trama de *Los pazos de Ulloa*, tanto de la serie como de la novela original, contiene una fuerte crítica al caciquismo, independientemente de que este provenga de los candidatos conservadores o de los liberales³²⁹.

Por otro lado, al margen de que la denuncia se dirija tanto hacia una como hacia otra tendencia política, la serie parece plantear un fracaso de esta praxis, o al menos de sus métodos más violentos. A pesar de que el marqués de Ulloa, que representa a los conservadores, está tan convencido de su victoria que se enfada con su mujer por siquiera plantear la opción de que pierdan³³⁰, las urnas hacen ganador a Trampeta, el candidato liberal, al tiempo que el pueblo intenta atacar la residencia del conservador Barbacana³³¹.

De esta forma, las series literarias incluidas en la muestra dejan ver que, aun con sus limitaciones y cortapisas, también en algunos momentos del siglo XIX se había llegado a establecer una especie de democracia primigenia, ya se llamase así o se insertase más bien en el concepto de liberalismo. Estas producciones, por otro lado, dejan entrever una implicación de las mujeres en la política escasa o directamente nula y centran este tipo de tramas exclusivamente en los personajes varones, dando una imagen de esa época como muy discriminatoria contra el género femenino.

Al margen de estas representaciones, que podrían describirse, a grandes rasgos, como imágenes de la democracia en las adaptaciones literarias, este tipo de organización también aparece en la mayoría de series biográficas analizadas. Es el caso de *Teresa de Jesús* y también de *Proceso a Mariana Pineda*: pese a estar ambientadas en contextos muy distintos (la vida conventual del siglo XVI frente a la logia liberal de Granada en el XIX), ambos títulos incluyen momentos en los que se ponen en práctica metodologías democráticas, como el voto.

³²⁹ Como se ha citado ya, al comienzo de la serie Trampeta acusa a Barbacana de amenazar a la gente para ganar las elecciones, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 26:34; aunque posteriormente es el mismo Trampeta quien intenta sabotear las unas electorales, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 3º, 32:11 y 33:07.

³³⁰ En concreto, el marqués espeta a Nucha que “¡Las mujeres no entendéis ni una palabra de política, los más fuertes ganan siempre!”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 3º, 37:27.

³³¹ El asalto a la casa de Barbacana tiene lugar la misma noche electoral, como se puede ver, concretamente, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 3º, 33:31. La victoria de Trampeta se confirma para la audiencia poco después, cuando Primitivo informa al marqués de que él y Barbacana han perdido, en ese mismo capítulo, 37:46.

Aunque en la serie sobre la heroína liberal esta votación podría pasar más desapercibida, ya que los personajes se limitan a dar su opinión y decidir lo que ha preferido la mayoría; en *Teresa de Jesús* las votaciones suponen una reivindicación mucho más clara contra el autoritarismo y la designación arbitraria de cargos, que se produce, además, dentro de una organización femenina y eclesial.

En este último caso, cuando el padre provincial envía a santa Teresa como priora al convento de La Encarnación, esto provoca una gran polémica al considerarse un cargo “impuesto” y no elegido “por votación”, como, según las monjas, se había hecho siempre hasta ese momento³³². Tras el revuelo inicial, Teresa reconoce que ella tampoco está conforme con su nuevo cargo y con el modo de designación, y lo resuelve sentándose entre el resto de las monjas y poniendo una talla de la Virgen de la Clemencia en la silla prioral para que esta sea la “verdadera priora” que las gobierne a todas³³³.

En lo que se refiere a *Proceso a Mariana Pineda*, en esta serie se puede ver cómo la logia de Granada somete a votación la fuga del capitán Álvarez de Sotomayor³³⁴. En este caso, sin embargo, es necesario puntualizar que, como señala la propia Mariana, este tipo de organizaciones no permiten formar parte a mujeres³³⁵, así que en la votación participan únicamente varones.

Esta noción de la organización democrática en contextos no gubernamentales, por otro lado, también persiste en las producciones ambientadas en la contemporaneidad de su emisión. Entre ellas, los ejemplos más evidentes se pueden citar en *Verano azul* y en *Segunda enseñanza*, aunque, como se verá a continuación, la idea subyace a prácticamente todas.

³³² Una de las monjas se queja a sor Juana que el padre provincial ha “impuesto” a Teresa de Jesús como priora “y no tiene derecho, aquí siempre se había elegido priora por votación”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 6º, 03:28.

³³³ Santa Teresa asegura que le entristece mucho que la hayan nombrado priora, “así por haberme puesto en cosa que yo no sabré hacer, como en que a vuestras mercedes les haya quitado la mano que tenían para hacer sus elecciones y les hayan dado priora contra su gusto y voluntad”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 6º, 12:21.

³³⁴ Esta escena tiene lugar, concretamente, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, entre 30:48 y 31:18, con el resultado en 32:01.

³³⁵ De hecho, a la pregunta de “¿cuál es su logia?”, Mariana Pineda responde que “Ninguna, las mujeres no pueden ser de una sociedad formada solamente por hombres”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 3º, 46:40.

Así, en la serie de Mercero los miembros de la pandilla organizan votaciones para decidir qué hacer, como se puede ver, por ejemplo, cuando deciden enfrentarse a lo que considera un exceso de autoridad paterna³³⁶. Esta pandilla, además, llega a organizar una huelga³³⁷, así como a recurrir a la defensa pacífica del barco de Chanquete³³⁸. En este caso, aunque son los varones quienes muestran una mayor iniciativa, las dos chicas del grupo también participan activamente en las asambleas y en las votaciones.

Incluso en el lenguaje que utilizan se pueden identificar términos claramente vinculados con este sistema de gobierno por parte del pueblo, como se ve en un debate sobre si los más pequeños pueden acompañarlos o no a una excursión:

JAVI: Bueno, un momento, vamos a ver, ¿por qué no decidimos esto democráticamente? A votos, quiero decir, y lo que salga pues se acepta por todos y en paz, ¿vale? [...]

TITO: (*por un walkie-talkie*) Eh, Piraña, estos quieren que hagas un voto para saber si vamos o no, cambio.

PIRAÑA: (*también a través de este transmisor*) Con que una votación, ¿eh? Pues pregúntales si tienen quórum suficiente para hacer la votación. [...] ¿Quiénes están ahí? Cambio.

TITO: Pues quienes van a estar: Javi, Quique, Pancho, Desi y Bea. Están todos, pero ninguno tiene eso que tú dices, cambio.

PIRAÑA: Pues entonces díles a esos que tienen más quórum del que necesitan para la votación, comunícame el resultado, cambio.³³⁹

Posteriormente, Javi concluirá con un “Lo que se decide entre todos, todos tenemos que aceptarlo, y sin que nadie se cabree, ¿está claro?”³⁴⁰, completando así una noción básica de democracia para toda la audiencia, infantil o adulta, que podía estar en ese momento ante el televisor.

³³⁶ Cuando están debatiendo sobre qué acciones llevar a cabo contra ese exceso de autoritarismo por parte de sus padres, Quique señala que “Primero tendrá que votar la asamblea”, algo que hacen de inmediato, en *Verano azul*, capítulo “A lo mejor”, 09:41.

³³⁷ Véase al respecto *Verano azul*, capítulo “A lo mejor”, desde 08:32.

³³⁸ Aunque todo este episodio se centra en la lucha ciudadana de manera pacífica, esta se puede ver de forma más clara en *Verano azul*, capítulo “No nos moverán”, 23:11, 26:17 y desde 01:01:04.

³³⁹ Fragmento guionizado a través de una conversación que mantienen, Tito con el resto de la pandilla y Piraña a través de un *walkie-talkie*, en *Verano azul*, capítulo “La Cueva del Gato Verde”, desde 08:13.

³⁴⁰ Véase *Verano azul*, capítulo “La Cueva del Gato Verde”, 10:05.

Estas mismas ideas, que en 1981 ponían en práctica en la pequeña pantalla un grupo de adolescentes y niños, alcanza un mayor grado de implicación adulta cuando, en 1986, la audiencia pudo ver cómo Jandro proponía convertir un colegio privado en una cooperativa³⁴¹.

Además, en *Segunda enseñanza* el espíritu democrático no se queda en el planteamiento, ni tampoco en este único personaje masculino, sino que son diversas las ocasiones en las que pone en práctica a lo largo de la serie: por ejemplo, Pilar se niega a ser tutora de una clase si no la eligen mediante sufragio³⁴²; y, con el fin de decidir en qué invertir los fondos que tiene el colegio, Jandro organiza una encuesta entre el alumnado, para luego mostrarse “orgulloso” de la gente a la que está formando³⁴³.

En concreto, el colegio Santullano de *Segunda enseñanza* se configura como un trasunto democrático cargado de metáforas. De hecho, ya al comienzo de la serie Jandro se enfrenta a las complicaciones que supone escuchar todos los puntos de vista, como él mismo confiesa a José Ramón, que es partidario de un modelo más tradicional:

JANDRO: En cuanto se juntan más de diez, es la locura... Al que le gusta oírse, no dice palabras, no dice más que tonterías... El que podría decir algo sensato, resulta que le da vergüenza hablar... Otro no entiende nada por más que se lo expliques, otro no quiere entender... Va, y así échale horas.

JOSÉ RAMÓN: Tú te lo buscas, ¿eh? La culpa es tuya. Con que se lo dieras todo hecho, tanto al claustro como a la familia, amén, Jesús, y a callar todo el mundo.³⁴⁴

Los problemas que puede entrañar la democracia, que comienzan ya con su establecimiento, llegan en esta serie hasta la reticencia que muestra Jandro a

³⁴¹ El debate sobre si convertir el colegio en cooperativa o no comienza en *Segunda enseñanza*, capítulo 2º, 20:27 (aunque el concepto en sí no aparece hasta 22:19); y la resolución tiene lugar en este mismo episodio, 34:15.

³⁴² Pilar dice que ella solo será tutora “si hicierais una nueva votación y saliera mayoría absoluta”, a lo que un alumno responde que ya la han hecho y no ha salido mayoría absoluta, sino “unanimidad”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 4º, 44:42 y 45:19, respectivamente.

³⁴³ En concreto, Jandro se enfrenta al padre de un alumno que quiere destinar los recursos del colegio a construir una piscina y le dice que ha recogido “la opinión de los alumnos, una encuesta por cada delegado de curso entre sus compañeros... El 90% vota por las becas, ¿sabes una cosa? Esta es una de las veces en que me siento orgulloso de la gente que estoy formando”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 11º, 53:09.

³⁴⁴ Fragmento guionizado a partir de una conversación entre ambos durante la conversión del colegio en cooperativa, en *Segunda enseñanza*, capítulo 2º, 23:13.

abandonar la dirección cuando pierde las elecciones a final de curso³⁴⁵. Este arco argumental, que podría casi identificarse con la Transición que había vivido el país diez años antes, concluye con una reafirmación de la organización democrática: finalmente, Jandro asume su posición y también sus propios principios, y solicita plaza como profesor, sin oponerse a que el anterior jefe de estudios ocupe ahora el puesto de director³⁴⁶.

2.3.3.2. ¿Perviven las dos Españas?

Junto a estas representaciones más expresas de actitudes democráticas en distintos estratos de la sociedad, otra de las tendencias más llamativas en las series contemporáneas es la crítica a la división de la ciudadanía. Así, la ficción televisiva de la época, y en concreto aquella ambientada en el presente de su emisión, muestra una aguda conciencia sobre las consecuencias, en ocasiones dramáticas, que pueden tener este tipo de enfrentamientos.

Así, *La señora García se confiesa* planteaba estos términos en torno a la representación de género, describiendo abiertamente una guerra de sexos³⁴⁷, y luego sugería que las mujeres, en concreto las mujeres de clase acomodada, debían insertarse en el mercado laboral para contribuir a la nueva sociedad que se estaba construyendo³⁴⁸. Tras esta primera aproximación, no obstante, el foco pasa de estar en la división entre hombres y mujeres para, sin perder de vista esta perspectiva, centrarse durante el resto del periodo de análisis en la división de ideas que, de acuerdo con estas series, caracterizaría al pueblo español en su conjunto.

Este cisma, por otra parte, se aborda en las primeras series del periodo de análisis como una característica ancestral de la nación, sin vincularla

³⁴⁵ El disgusto de Jandro ante la perspectiva de que pueda perder el puesto de director se puede ver, por ejemplo, en *Segunda enseñanza*, capítulo 12º, desde 02:38.

³⁴⁶ Tras intentar dedicarse a otra cosa y decidir que la enseñanza es su verdadera vocación, Jandro dice a Pilar que sigue trabajando como profesor y que pidió plaza en “el mejor” colegio, es decir, el Santullano, en *Segunda enseñanza*, capítulo 13º, 34:58.

³⁴⁷ La señora García, de hecho, llega a afirmar que “si la lucha no es de igual a igual, todo vale” y, cuando el señor Martínez señala que está empleando expresiones bélicas, ella asiente y se justifica con que “existe un enfrentamiento, no habrá paz sin una situación equitativa”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 3º, 29:14.

³⁴⁸ En contra de la cita anterior, hacia el final de la serie el señor Martínez sostiene que “no se trata de hacerle la guerra a los hombres, se trata de algo... de algo mucho más inteligente, de construir, entre todos, algo distinto”, para lo que es necesario que ella empiece a trabajar, en *La señora García se confiesa*, capítulo 11º, 10:47.

únicamente a un momento histórico concreto, como pueden ser la Guerra Civil y el Franquismo.

De esta forma, en *El español y los siete pecados capitales* Ceballos define a España como un “país de bandos”³⁴⁹ donde, como añadirá más adelante su amigo Margallo, “todo diálogo acaba en discusión”³⁵⁰ y donde aquellos que no piensan como uno mismo son “rojos y masones, o fascistas y reaccionarios”, según afirma sarcásticamente este último:

Para mí están muy claras muchas más cosas... Primero, que las conferencias son un rollo; segundo, que los conferenciantes, si no piensan como nosotros, son rojos y masones, o fascistas y reaccionarios; tercero, que las elecciones no sirven para nada, porque las elecciones, ya se sabe lo que pasa con las elecciones... [...] y cuarto, que los españoles somos todos muy valientes, ¿a que acierto?³⁵¹

Esta división de españoles en “rojos y masones” o “fascistas y reaccionarios”, por su parte, parece dejar de lado a las españolas, a las que nunca se hace alusión al hablar de este “país de bandos”. De esta forma, las mujeres aparecen más bien desvinculadas de la política, una postura muy similar a la que se mantendrá durante buena parte del periodo de análisis.

De hecho, también en *Verano azul* se sigue percibiendo de forma muy clara esta crítica a la división de los españoles, expresada sobre todo a través del personaje de Chanquete, quien actuaba como una “contrafigura de Franco” (Palacio Arranz, 2012, p. 416) y, por tanto, como símbolo de la democracia, una personificación en la que se profundizará más en el capítulo cuarto de la presente tesis. En este caso, amén de su rechazo expreso a cualquier tipo de violencia³⁵², cabe señalar también el alegato que hace en contra del odio y en aras de un “país sin revanchismos”, poco después de que Javi y Pancho se peleen por Beatriz:

³⁴⁹ Esta aseveración sigue a una larga enumeración de refranes que critican, una por una, las distintas regiones españolas, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 4º, 28:35.

³⁵⁰ En medio de lo que parece ser un debate sobre la forma de gobierno, Margallo asegura que “en este país todo diálogo acaba siempre en discusión” y zanja el tema proponiendo que vayan a comer ya, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 5º, 20:29.

³⁵¹ Esta diatriba de José Margallo tiene lugar cuando uno de los socios del Ateneo, en desacuerdo con Ceballos, lo llama “rojo” y “masón”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 6º, desde 20:18.

³⁵² Como se ha citado ya, Chanquete reconoce ante Julia que, a raíz de un traumático ataque por parte de un submarino, empezó a vigilarse y a “huir de toda ocasión de violencia”, en *Verano azul*, capítulo “La navaja”, 16:31.

CHANQUETE: ¡Ay, Dios! ¡Qué mundo de asco! ¡Y aquí están estos para continuarlo, sí señor! A que sí, ¿eh? ¿A que eso es lo que queréis? Pues tampoco vosotros vais a echar el odio al fondo del mar, tampoco vosotros... (a Pancho y Javi) ¿Por qué no habláis? ¿Qué pasa, que no sabéis hablar? Solo sabéis pelear, ¿no? A ver, Julia, por lo que veo no... no hay ninguna esperanza de que puedan decir “perdón”.

JULIA: No sea pesimista, hombre...

CHANQUETE: Entonces, ¿cree usted que todavía se puede esperar un juego limpio? [...] Vamos a ver, ¿un mundo sin trampas, sin violencia, donde se pueda hablar, dialogar, discutir limpiamente, respetar al otro... y pedir perdón cuando uno se equivoca? Vamos, un país sin revanchismos...³⁵³

Chanquete, de esta forma y sin hacer una alusión directa a ningún conflicto en concreto, sí que recuerda los traumas nacionales a través de la expresión “un país sin revanchismos”, y abre la puerta a la posibilidad de que el futuro, en este sentido, sea algo mejor.

Como se ha podido ver hasta aquí, las quejas por los frecuentes conflictos que se dan dentro del pueblo español no aparecen explícitamente vinculadas a su historia reciente. Entrados ya los años 80, sin embargo, estas críticas a la división de los españoles sí que remiten de forma más directa a la Guerra Civil y al Franquismo, sobre todo a través de personajes masculinos.

Los ejemplos más claros serían los capítulos “Todo un caballero” de *Anillos de oro* y “El momento crucial del homo sapiens” de *Segunda enseñanza*, en los que se insiste en la idea de que la Guerra Civil no es un hecho histórico tan lejano y que sus cicatrices aún tienen una gran preeminencia en el presente de la emisión de estas series.

Así, la primera de estas series dedica todo un episodio a recordar los conflictos que supuso la guerra más allá del plano bélico y dibuja una clara división de las dos Españas que, según la trama de la serie, sigue existiendo en 1983. En este caso, por otro lado, vuelve a entrar el género en juego: si el antiguo combatiente republicano afirma estar “encantado” con que los tiempos

³⁵³ Fragmento guionizado a partir de una conversación que mantienen ambos al interceder entre Pancho y Javi, en *Verano azul*, capítulo “Las botellas”, desde 36:22.

cambien³⁵⁴; su todavía esposa, de ideología más conservadora, se identifica con valores como el autoritarismo y la religión³⁵⁵ y se niega a divorciarse, aunque solo sea por “jorobar”³⁵⁶.

En *Segunda enseñanza*, por otra parte, la Guerra Civil aparece de modo tangencial a través de un personaje episódico hijo de exiliados³⁵⁷, lo que no impide que la división del país siga siendo un tema habitual en la serie. Se podrían citar aquí como ejemplos las frecuentes quejas de varios personajes hacia elementos como la escuela mixta³⁵⁸ o las distintas opiniones que hay sobre un cambio en la dirección del colegio³⁵⁹.

Sin embargo, a pesar de que en estas últimas series se haga más énfasis en estos momentos de la Historia reciente de España, la ficción audiovisual también deja patente que esta división del país no es fruto únicamente de los acontecimientos de las últimas décadas; sino que se remonta mucho más atrás en el tiempo, como ya adelantaba Ceballos. Se trata, de hecho, de una fractura social que, dentro de la muestra, está presente tanto en las adaptaciones literarias como en las series históricas, y de forma sobre todo clara en aquellas que se ambientan en el siglo XIX.

Por ejemplo, a la luz de los distintos sucesos políticos que tienen lugar en *Fortunata y Jacinta*, la inestabilidad que reina en el país durante estos años se explica claramente a través de las tertulias de los cafés. Se pueden citar al respecto las que tienen lugar en el capítulo 2º, en la que se dice que es menester “encontrar un país civilizado y esperar allí a que en este se aprenda a

³⁵⁴ Cuando uno de sus hijos le pregunta si nunca se va a resignar a que los tiempos cambien, Antonio responde “No tengo por qué resignarme, además estoy encantado, chico... y ya era hora, ¿no?”, en *Anillos de oro*, capítulo 11º, 07:19.

³⁵⁵ Matilde, por ejemplo, habla de hacer “obras de caridad” al tiempo que se muestra muy autoritaria con el servicio doméstico, en *Anillos de oro*, capítulo 11º, desde 29:11.

³⁵⁶ Esta expresión, en realidad, la emplea una tía de Matilde que la anima que siga en su negativa a divorciarse, aunque sea por “jorobar, que no está mal”, en *Anillos de oro*, capítulo 11º, 32:40.

³⁵⁷ Como se ha comentado ya, se trata de Paul, el guía francés, que dice a Elvira que no es hijo de españoles emigrantes sino de exiliados, en *Segunda enseñanza*, capítulo 9º, 35:00.

³⁵⁸ De hecho, el padre de unos alumnos se define como un “fanático, jovencito, y a mucha honra de serlo”, y critica que se permitan “unas libertades y unas maneras que yo no entiendo” en un colegio en el que se mezcla a niños y niñas, en *Segunda enseñanza*, capítulo 5º, desde 15:01. Mucho más clara es la crítica de un profesor de la vieja escuela, que afirma que “los colegios mixtos son un atentado contra el pudor y un peligro, ¡un verdadero peligro!”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 11º, 11:57.

³⁵⁹ Véase al respecto el debate que se produce entre padres y madres de alumnos, así como el personal del colegio, sobre la continuidad o el relevo en la dirección del mismo, en *Segunda enseñanza*, capítulo 12º, desde 04:22.

vivir”³⁶⁰; y también en el capítulo 7º, momento en el que se discute si volverá el príncipe Alfonso con Isabel II o, por el contrario, será Carlos María Isidro quien alcanzará el poder³⁶¹.

Otro de los personajes que critica de una forma más clara esta división de los españoles es el teniente Alba, amante de la protagonista de *Proceso a Mariana Pineda*. En este caso, frente a la visión más esperanzada de Pineda, el militar se muestra muy pesimista con el futuro de España, debido, precisamente, a la tendencia de sus habitantes a no alcanzar acuerdos bajo ningún concepto:

TENIENTE ALBA: Que, por una causa o por otra, los españoles siempre estamos así, divididos por temperamento, por orgullo, por envidia... Fracasará nuestra revolución...

MARIANA PINEDA: ¡No! ¡No!

TENIENTE ALBA: ...por un general que tiene celos de otro general.

MARIANA PINEDA: Estoy convencida de que los dos [el general Mina y el general Torrijos] actúan de buena fe.

TENIENTE ALBA: Sí, yo también lo creo... pero, para devolver al pueblo la constitución, es necesario no tener celos, no tener envidias, enterrar la pasión y servir al pueblo en lo que necesita. No estamos unidos entre nosotros, cada uno va por su lado, todos tienen una solución, ¡pero el pueblo sigue esperando!³⁶²

2.3.3.3. Tendencia a la moderación

Frente a esta crítica casi unánime a la división de españoles y españolas, las series de ficción también parecen ofrecer una respuesta que contribuya a limar asperezas y a sofocar los conflictos que puedan surgir. Se trata, como se percibe sobre todo entre los personajes masculinos analizados, de una clara

³⁶⁰ Mientras que uno de los hombres presentes en la tertulia vaticina que “La que se va a armar será de órdago”, otro responde que “No deberíamos ser tan impresionables... Este buen señor [Amadeo I] se ha cansado, no era para menos... Ha dicho ‘ahí queda eso’, tendremos algún trastorno, habrá su poco de república, pero ya saben ustedes que las naciones no mueren jamás”. A esto, Moreno Isla, también presente en la tertulia, es quien propone que lo que hay que hacer es marcharse, “buscar un país civilizado y esperar allí a que en este se aprenda a vivir, será una espera inútil”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 2º, desde 56:43.

³⁶¹ En este caso, uno de los personajes anticipa que “Sagasta está disgustado [...] Yo lo único que me permito decir es que esto está muy malo, pero muy malo, y que hay mar de fondo”, para luego debatir sobre qué sucederá en el futuro inmediato y qué sería más conveniente para España, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 7º, desde 07:31.

³⁶² Fragmento guionizado a partir de una conversación entre ambos sobre las diferencias entre el general Mina, en Bayona, y el general Torrijos, en Gibraltar, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 51:45.

tendencia a la moderación, presente en buena parte de las series analizadas y en un gran número de casos.

Se puede adelantar aquí, además, que dentro de esta tendencia se incluyen tanto aquellos varones que mantenían un talante moderado desde su primera aparición, como los que lo alcanzaban al final de la trama, formando parte de su desarrollo, según se profundizará en los capítulos de la tesis dedicados al análisis de la masculinidad.

La mayoría de las series, por tanto, trazan un arco argumental que conduce a personajes originalmente en las antípodas a un punto de encuentro final. Además, esta tendencia se puede observar tanto en las series ambientadas en el pasado como en aquellas que tienen lugar en el presente de su emisión, situando a la moderación como una cualidad igualmente deseable sea cual sea el momento de la Historia que se esté abordando.

Esta idea, de hecho, aparece ya en *Fortunata y Jacinta*, a través de una breve diatriba de José Ido, un personaje secundario de clase humilde que reflexiona con Izquierdo sobre cuál es el problema de España:

Le contaba a mi amigo, el señor Izquierdo, cómo los mismos que piden libertad, al poco tiempo ya están pidiendo orden. Por consiguiente, salta el dictador. Así llegó Napoleón a meter en cintura a toda aquella gente y yo le aplaudo, sí señor [...], yo le aplaudo... ¿Quiere esto decir que yo sea partidario de la tiranía? No, señor, yo soy amigo de la libertad, pero respetando a todo el mundo y que cada uno piense lo que quiera... Muchos creen que el ser liberal consiste en pegar gritos, insultar a los curas, pedir aboliciones, no trabajar y decir que mueran las autoridades... ¡No, señor! ¿Qué se desprende de todo esto? Que, cuando hay libertad mal entendida y muchas aboliciones, los ricos se asustan y mandan el dinero al extranjero. No corriendo el dinero, la plaza está mal, no se vende y el bracero que tanto chillaba no tiene para comer. Es lo que yo siempre digo: lógica, hombre, lógica, y de ahí no me saca nadie.³⁶³

Esta tendencia a la moderación está, en primer lugar, muy presente en el plano personal, como se ha ido viendo a lo largo de toda la investigación. Se podrían señalar aquí, por citar solo algunos ejemplos, los casos del tío Paloma en *Cañas y barro* o del marqués en *Los pazos de Ulloa*, ambos mucho más moderados en las series televisivas que en las novelas originales, como se

³⁶³ Esta diatriba de José Ido tiene lugar, concretamente, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 10º, 19:46.

verá en el capítulo tercero de esta tesis; o prácticamente todos los protagonistas de las series ambientadas en la contemporaneidad de su emisión. En estas últimas, por otro lado, la tendencia se empieza a apreciar también entre los personajes femeninos analizados.

Así, la señora García y el señor Martínez de *La señora García se confiesa* acercan paulatinamente sus posturas durante toda la trama; los protagonistas de *El español y los siete pecados capitales* parten de una discusión que ha durado décadas hasta llegar a su reconciliación; los padres de la pandilla de *Verano azul* se muestran cada vez más abiertos y dialogantes; Ramón y Lola, de *Anillos de oro*, acaban llegando a un punto intermedio en sus respectivos conceptos de familia y matrimonio; y, en *Segunda enseñanza*, José Ramón y Elvira alcanzan también un equilibrio que pasa por el reconocimiento del pasado y la reconciliación paternofilial.

Esta tendencia a la moderación en lo personal, no obstante, no se limita a este ámbito sino que, en ocasiones, también se traspone al político, si bien en este caso se trata casi exclusivamente de varones. Se englobaría aquí a los diversos personajes que aparecen en las series sin mostrar una ideología clara, lo que no impide que defiendan igualmente valores democráticos; y también a aquellos personajes que huyen de los extremos en su pensamiento político y defienden sus ideas desde la moderación.

El primer caso, es decir, aquellos personajes que no dejan ver ideología definida, pero que, de todas formas, apoyan la democracia, aparece sobre todo entre las últimas series del periodo de análisis, y fundamentalmente vinculado con la contemporaneidad de su emisión. Entre ellos se podría citar a Chanquete de *Verano azul*, del que se llega a decir que no se sabe “si es de derechas o de izquierdas”³⁶⁴, sin que esto impida que sea uno de los personajes que más se posiciona en contra de la violencia y a favor de dar con puntos de encuentro³⁶⁵.

³⁶⁴ Sobre Chanquete, el guardia Floro dice que “Hace lo que le da la gana y nadie sabe cómo piensa, si es de derechas o de izquierdas...”, en *Verano azul*, capítulo “No matéis mi planeta, por favor”, 18:41.

³⁶⁵ Como se ha citado ya, Chanquete rechaza plenamente cualquier tipo de violencia, según se ve en *Verano azul*, capítulo “La navaja”, 16:31; y capítulo “Las botellas”, 36:22.

También se podría incluir aquí al personaje de Rodri, el cura del colegio Santullano en *Segunda enseñanza*. Aunque en ningún momento llega a posicionarse políticamente, Rodri se queja de que, por su condición de sacerdote, es objeto de más críticas de los padres³⁶⁶, aunque insiste en defender valores como la libertad de cultos o el fin de la hipocresía³⁶⁷.

Frente a estos personajes sin ideología clara pero con fuertes valores democráticos aparecerían aquellos que, aun decantándose de forma explícita por una manera de entender el mundo, también defienden la libertad de pensamiento y, ante todo, la moderación y el respeto hacia quienes no comparten las mismas ideas pero sí estos mismos principios éticos. Sería el caso de los ya citados José Ido en *Fortunata y Jacinta* y del teniente Alba en *Proceso a Mariana Pineda*³⁶⁸ y también del protagonista de *Cervantes*, que critica el fervor religioso de Loeches³⁶⁹ y la nula tolerancia de España con quienes piensan de manera diferente³⁷⁰.

2.3.3.4. Necesidad de consenso

Junto a estas críticas a la división del pueblo español se puede intuir, por consiguiente, la necesidad de alcanzar un consenso y trabajar de forma conjunta para, con el esfuerzo común, construir la nueva sociedad democrática que, durante el periodo de análisis, acababa de empezar su andadura. Esta idea, que se percibe con especial claridad en las series ambientadas de manera contemporánea a su emisión, se mantiene muy presente a lo largo de toda la década analizada, si bien los matices varían ligeramente una vez entrados los años 80.

Esta conciencia sobre la importancia del consenso aparece ya en *La señora García se confiesa*. En esta serie, además de que algún personaje se

³⁶⁶ Rodri, de hecho, protesta porque “Unos dicen que soy rojo, otros que no soy lo bastante rojo...”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 2º, 34:37.

³⁶⁷ Véase al respecto su defensa de la pluralidad religiosa, en *Segunda enseñanza*, capítulo 5º, 45:43; o su crítica a la hipocresía, en este caso, capítulo 8º, 49:38.

³⁶⁸ El teniente Alba, de hecho, asegura que él no puede aceptar la violencia, aunque ese fuera el único medio para lograr el cambio que necesita el país, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 11:16.

³⁶⁹ Este momento tiene lugar, concretamente, en *Cervantes*, capítulo 7º, desde 45:29.

³⁷⁰ Cervantes, por ejemplo, afirma que él no llama salvajes “a turcos ni moros, ni pienso que un renegado sea el demonio, porque un hombre es hijo de sus obras, y no de sus rezos o declaraciones”, en *Cervantes*, capítulo 3º, 42:23.

autodefina como un demócrata³⁷¹, se insiste en la importancia de que tanto hombres como mujeres alcancen la “edad adulta”³⁷² y colaboren para construir la “vida que estamos haciendo entre todos”³⁷³.

Además, como se ha comentado ya, Marsillach finaliza su serie con la noción de que las señoras García deben ser “un poco menos señoras y un poco más Garcías, como todo el mundo”. Sin embargo, el capítulo no se queda ahí sino que la señora Bosé, aparentemente fuera del papel, mira a cámara y hace una última puntualización:

ADOLFO MARSILLACH: Mi único propósito ha sido recomendables que sean un poco menos... señoras, entre comillas, y un poco más Garcías, como todo el mundo. El final de esta serie, como el final de tantas otras cosas, vamos a tener que hacerlo entre todos, ¿o no, señora Bosé?

LUCÍA BOSÉ: Si usted lo dice, señor Marsillach...

(ADOLFO MARSILLACH se levanta y se va)

LUCÍA BOSÉ: (directamente a cámara, mientras se hace zoom hacia ella) Solo que, para eso, también los señores García tendrán que ser de otra manera, ¿no les parece?³⁷⁴

La señora García se confiesa, de esta manera, plantea el problema de fundar una nueva sociedad en clave global, implicando en su construcción tanto a hombres como a mujeres. Para lograrlo, por tanto, es necesario que todas las partes implicadas hagan concesiones, una idea que, según denuncian algunas series, estaba cargada de connotaciones negativas en el imaginario español.

Por ejemplo, en *El español y los siete pecados capitales* el profesor Ceballos lamenta que palabras como “compromiso” o “consenso” se equiparen a “componenda” o a “traición” y que España se caracterice, de acuerdo con su

³⁷¹ “Yo soy un liberal, más que eso, yo soy un demócrata, y entiendo que la democracia tiene que ser artística”, argumenta un pintor llamado Pepe Foronda a un grupo de gente entre la que se encuentra el señor Martínez, en *La señora García se confiesa*, capítulo 8º, 05:41.

³⁷² En medio de un debate sobre el coqueteo casi como obligación social, el señor Martínez exclama “Estoy cansado, harto de estas pequeñas escaramuzas, de estos ridículos juegos, de tanta coquetería banal, de tanto guiño de ojo infantil y de tantas miraditas cómplices, ¡quiero convertirme en un ser adulto, señora García!”, a lo que ella responde “¡Yo también quiero convertirme en un ser adulto, señor Martínez!”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 3º, 29:25.

³⁷³ El señor Martínez conmina a la protagonista de la serie a que “Trabaje, señora García... Conviértase en un ser útil, la vida que estamos haciendo entre todos no permite otros lujos”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 11º, 11:07.

³⁷⁴ Fragmento guionizado a partir de la última conversación entre ambos, en *La señora García se confiesa*, capítulo 13º, 39:40.

discurso, con la mentalidad de “o todo o nada”³⁷⁵. Además, también critica la “pereza mental” de los españoles y llega a cuestionar si la democracia podría funcionar en un país así, caracterizado, según el mismo profesor Ceballos, por su “fatalismo”³⁷⁶.

Frente a esta visión teóricamente negativa de conceptos como compromiso y consenso, la serie, por su parte, toma partido de forma muy clara a favor de estos valores. De hecho, los primeros capítulos empiezan, casi de forma ritual, con una definición prácticamente idéntica de la Transición y, aunque a partir de la cuarta entrega esta fórmula se va modificando, en ningún momento deja de lado sus pilares principales.

De la introducción inicial, en la que se define la Transición como una “operación colectiva de esperanzada transformación de la sociedad española [...] en aras de una convivencia más justa, más amable y alegre, menos agresiva”³⁷⁷; se pasa al deseo de “lograr unos perfiles más suaves, menos dramáticos y definitivos, más alegres, más tonificantes, lejos de ese ‘a sangre y fuego’ o del ‘caiga quien caiga’”³⁷⁸.

³⁷⁵ Ceballos habla de “La España implacable y violenta del ‘A sangre y fuego’, del ‘O todo o nada’, en la que la palabra ‘compromiso’ o ‘consenso’ quiere decir ‘componenda’, ‘indignidad’, incluso ‘traición’, nunca acuerdo o avenencia... La España de la burla y del sarcasmo, la España negra”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 5º, 14:50.

³⁷⁶ En concreto, Ceballos lamenta que “Por pereza, acaba convirtiéndose la vida en rutina, embotándose la curiosidad y cayendo en el mayor de los males que puede acarrear este vicio, que, con la soberbia y la envidia, llevan a la característica más singular del español: el fatalismo [...] ¿Para qué hacer nada, pues? ¿Para qué levantarse una mañana, guardar cola y votar en cualquier consulta electoral? ¿Para qué? ¿Para qué? ¿Para qué? ¿Para qué preocuparse de algo tan irremediable y lejano como es el gobierno de la sociedad si, sea cual sea nuestra postura, no podemos hacer nada? ¿Para qué?”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 6º, desde 13:56.

³⁷⁷ Las tres primeras conferencias de Ceballos comienzan de forma casi idéntica: “[...] después de tantos años de autoalabanza complaciente, quizá convenga ahora, empeñados como estamos en una operación colectiva de esperanzada transformación de la sociedad española, quizá convenga, digo, utilizando ese bisturí aséptico y cauterizador que es el humor, que meditemos un poco sobre nuestros propios defectos y pecados, que seamos capaces de confesarlos humildemente, en aras de una convivencia más justa, más amable y alegre, menos agresiva... En una palabra, que aprendamos a tolerar sin acritud, cordialmente, nuestros propios pecados, especialmente los capitales”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 1º, 02:11; capítulo 2º, 01:44; y capítulo 3º, 02:11.

³⁷⁸ Ceballos habla, directamente, de un “deseo consciente de lograr unos perfiles más suaves, menos dramáticos y definitivos, más alegres, más tonificantes, lejos de ese ‘a sangre y fuego’ o del ‘caiga quien caiga’ de esta convivencia hostil y desconfiada que desgraciada e insensiblemente nos ha llevado a creernos distintos, y perfectos, y casi siempre en posesión de la verdad”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 4º, 01:09.

El inicio del quinto capítulo, en este sentido, es especialmente representativo de esta llamada a la convivencia pacífica y al respeto a la diversidad. Jesús Ceballos comienza su conferencia así:

Ya sé que no todos estarán de acuerdo con mis ideas y es natural, e incluso mejor que sea así: siempre he desconfiado, por higiene mental, de las unanimidades... Lo importante es que aprendamos a aceptar de antemano que tanto yo como ellos tengamos razón a la vez; lo importante es convivir, es decir, vivir en compañía, habitar bajo un mismo techo, bajo ese techo común al cual todos tenemos el mismo derecho, que es el cielo de España. Que nadie tome, por tanto, partido... No se trata de eso, se trata, justamente, de todo lo contrario: que aprendamos a tolerarnos los unos a los otros tal como somos, sin acritud, cordialmente...³⁷⁹

Tras esto, el siguiente capítulo pasa a incluir en su introducción la idea de que las “virtudes” del pueblo español, de las que tantas veces se ha subrayado la “autoalabanza complaciente”, no son incompatibles con estos defectos o pecados³⁸⁰, avanzando así en la idea de reconciliar dos ideas distintas de España. Este concepto va un paso más allá cuando, en el último episodio de la serie, es Margallo quien hace la correspondiente introducción.

Tras reconocer que, aunque no piense como él, admira y respeta a Ceballos, José Margallo plantea que esa convivencia y esa diferencia de opiniones son necesarias para el avance de un país:

¿Y cómo vamos a conocernos los españoles si, encerrados en castillos inexpugnables, cada uno en el suyo y Dios en el de todos, ni siquiera aceptamos la posibilidad de admitir nuestros defectos? ¿Cómo vamos a entendernos si no nos conocemos, y cómo vamos a seguir conviviendo, señoras y señores, si no nos entendemos? Pues bien, para poder conocernos, para llegar a entendernos, para conseguir esa convivencia pacífica que anhelamos todos; es imprescindible, es inaplazable, es urgente ya, señoras y señores, que empecemos por reconocer, cordialmente, como diría el profesor Ceballos, humildemente, según creo yo, nuestros propios pecados, especialmente los capitales.³⁸¹

³⁷⁹ Esta reflexión de Jesús Ceballos tiene lugar, concretamente, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 5º, 01:25.

³⁸⁰ De hecho, Ceballos afirma “que esas virtudes existen, que están ahí, que son ciertas, que son reales, pero que no solo con ellas, como se ha pretendido durante tantos años, puede configurarse un retrato veraz y completo de lo español”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 6º, 01:41.

³⁸¹ José Margallo reconoce su admiración a Ceballos para luego dar paso a la reflexión citada, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 7º, 02:16 y 03:22, respectivamente.

Conforme se avanza en el periodo de investigación, estas teorías sobre el consenso y la reconciliación aparecen de forma cada vez más clara, en ocasiones incluso a través de metáforas visuales. También es cada vez más evidente la inclusión de personajes femeninos dentro de estos conceptos, una cuestión que, hasta este momento, parecía haberse obviado.

Así, en *Verano azul* estas ideas alcanzan el plano de la práctica ya en su primer capítulo, en el que todos los personajes han de tirar de la misma cuerda y unir sus fuerzas para rescatar a Javi, uno de los miembros de la pandilla que ha quedado atrapado en unas rocas por culpa de la marea alta³⁸². Cabe puntualizar aquí, por otra parte, que esta idea de la necesaria cooperación grupal ya estaba presente en la obra de Mercero aún en tiempos del Franquismo, como se puede ver en uno de sus primeros cortometrajes³⁸³.

También en este sentido resulta especialmente representativo el final del capítulo “A lo mejor”, en el que uno de los padres del grupo intenta hablar en el mismo dialecto que han inventado los más jóvenes y, de esta manera, lograr entenderse mejor con ellos. Se trata, concretamente, de Agustín, el padre de Bea y Tito, que ya se ha citado en otra ocasión como uno de los personajes que mejor representan la moderación y los nuevos valores, y lo que les dice es “Bienvenidos a casa, hijos”³⁸⁴.

Además, aunque se ha comentado ya, cabe recordar aquí el énfasis que pone la serie de Mercero en la necesidad del diálogo y de no imponer reglas y

³⁸² Esta escena tiene lugar, concretamente, en *Verano azul*, capítulo “El encuentro”, desde 38:46 y sobre todo desde que llegan los padres y Agustín exclama “¡tiremos de la cuerda mejor, hombre!”, 48:07.

³⁸³ Se trata del cortometraje *Pis*, reseñado en <https://www.antoniomercero.eus/es/linea-temporal/cine/pis> y que también se aborda en libros sobre la cinematografía de Mercero (Angulo et al., 2001).

³⁸⁴ Cuando Chanquete y Julia han aclarado por fin las cosas y la pandilla vuelve a la sala, Agustín toma la palabra: “Y yo, en nombre de todos mis compañeros, quiero decir lo siguiente... Dosnivebien a saca, joshi”, es decir “Bienvenidos a casa, hijos”, en *Verano azul*, capítulo “A lo mejor”, 40:36.

sanciones de forma unilateral³⁸⁵; una idea que aparecerá también años después en *Segunda enseñanza*³⁸⁶.

No obstante, a medida que pasan los años y empieza a avanzar la década de los 80, estas concesiones dejan de hacerse de forma preferente a aquellas personas o grupos a los que se da a entender que antes no se les escuchaba, por ejemplo, Ceballos en tanto que exiliado o los adolescentes de la pandilla.

De esta forma, una serie tan centrada en el tema del divorcio como *Anillos de oro* constituye, como se señaló en la prensa de la época, prácticamente una defensa del matrimonio. Ya su cabecera parece mostrar lo que se entendería como el itinerario habitual de las parejas jóvenes de la época: matrimonio por la Iglesia, suite nupcial y ambulancia para el nacimiento del primer hijo³⁸⁷; un recorrido que seguirán Sonia y Carlos, hija y yerno de la protagonista, del primer hasta casi el último capítulo. A esto se sumaría también la insistencia de Lola en que su vida conyugal es feliz³⁸⁸ y la importante proporción de parejas que acaban por reconciliarse al final de sus tramas episódicas³⁸⁹.

Ya en *Segunda enseñanza*, la última de las series de la muestra, este tipo de concesiones a lo que podría considerarse la convención social de décadas anteriores conviven abiertamente con imágenes de una evidente modernidad.

³⁸⁵ Chanquete explica a padres y madres que sus hijos “No entienden por qué se les castiga en vez de hacerles comprender en un diálogo abierto qué es lo que han hecho mal... No entienden esas negativas cerradas, les fastidia oír eso de ‘¡No porque lo digo yo y basta!’ sin darles ninguna explicación, porque hay que razonar de persona a persona, no de superior a inferior”. Luego, Julia subraya que “lo único que los chicos pretendían era llamar la atención de sus padres sobre esa falta de diálogo”, en *Verano azul*, capítulo “A lo mejor”, 37:44 y 39:16, respectivamente.

³⁸⁶ Se trata, concretamente, del episodio protagonizado por Adela, la adolescente que quiere ser actriz. Después de que esta se escape de casa, su padre reprocha a su madre que no hayan sabido escucharla mejor, en *Segunda enseñanza*, capítulo 7º, 28:35 y 38:01, por citar algunos ejemplos.

³⁸⁷ La cabecera de *Anillos de oro*, que comienza con un plano de anillos cayendo sobre fondo negro y el título de la serie, empieza siempre con la imagen de un coche que avanza por una carretera, seguida por una pareja de novios frente al altar de una iglesia. Luego se siguen viendo primerísimos primeros planos del intercambio de alianzas, la firma de papeles en esa misma iglesia y más anillos cayendo. Tras varios planos de los intérpretes que intervienen en ese episodio y más anillos cayendo, la cabecera termina con una breve imagen de los novios en el asiento trasero de un coche, una mesa con champán y piña que se introduce en una habitación de hotel, varias imágenes de calles y edificios y, por último, una ambulancia seguida de más imágenes de anillos y también de recién nacidos, para cerrar definitivamente con un último plano de anillos cayendo sobre un fondo negro.

³⁸⁸ Lola, de hecho, asegura ser muy feliz en su matrimonio, por ejemplo, en *Anillos de oro*, capítulo 1º, 22:11; y también en capítulo 3º, 38:10.

³⁸⁹ Aunque se profundizará más al respecto en el epígrafe dedicado al divorcio, se puede adelantar aquí que, de los 13 episodios que componen esta serie, solo tres muestran un divorcio propiamente dicho, mientras que los diez restantes acaban en reconciliación (hasta cuatro casos), no muestran una resolución clara o carecen de trama episódica.

El mejor ejemplo de esto sería la subtrama entre Elvira y José Ramón. Tras la muerte de Lucía, Pilar Beltrán se ofrece a quedarse con su antiguo amante, ahora viudo, pero este la rechaza porque ya ha aprendido a salir adelante solo. Él mismo afirma que “era un viejo egoísta cuando era joven, pero ya no” y, poco después, Pilar también reconoce que “no es tan malo parecerse a ti”, legitimando así el estilo de vida y los valores más tradicionales que José Ramón está decidido a mantener³⁹⁰.

Poco después, es Elvira quien aparece en su casa, dispuesta a conservar la relación con su padre incluso aunque nadie pueda saber que lo es: “Ya sé por mamá que te preocupaba mucho que llegara a saberse lo nuestro... Nadie lo sabrá, nadie, nunca”, promete ella, aceptando de este modo respetar esos mismos valores tradicionales³⁹¹. Acto seguido, sin embargo, es el propio José Ramón quien decide apostar por la verdad, llevar a Elvira a conocer a sus amigos y presentarla a todos como su hija³⁹².

El final de *Segunda enseñanza* constituye, de esta forma, un alegato a la reconciliación generacional y al mutuo respeto: al mismo tiempo que Elvira decide no remover el pasado y conservar la relación con su padre sin mayores reivindicaciones; es precisamente este, un hombre conservador y tradicional, quien da el paso de presentarla en público como su hija, aceptando el pasado e integrándolo en el presente para, por fin, empezar a mirar hacia el futuro.

De esta manera, el conjunto de series analizadas no solo muestra a la audiencia los valores que han de preconizarse en la nueva sociedad democrática, sino que desvincula la dialéctica de las dos Españas del pasado inmediato para configurar un retrato de la sociedad mucho más trascendental, y subraya la necesidad de que esas ideas más tradicionales convivan con los nuevos tiempos que ya se han asentado en el país.

A continuación, los distintos capítulos de esta tesis profundizarán en cómo estos nuevos valores e ideales se traducen en la representación de género, y

³⁹⁰ Este intercambio entre José Ramón y Pilar tiene lugar, concretamente, en *Segunda enseñanza*, capítulo 13º, entre 42:40 y 44:08

³⁹¹ Elvira hace esta concesión a José Ramón casi al final de la serie, en *Segunda enseñanza*, capítulo 13º, 56:40.

³⁹² Este momento se corresponde con la última escena de ambos en la serie, en *Segunda enseñanza*, capítulo 13º, entre 57:01 y 58:30.

cómo las imágenes de masculinidad y feminidad pueden contribuir a la creación de una nueva sociedad más justa y democrática.

Capítulo 3. La masculinidad en la ficción televisiva ambientada en el pasado

Está el ayer alerta al mañana,

Mañana al infinito

Hombre de España:

Ni el pasado ha muerto,

Ni está el mañana

—ni el ayer— escrito.

Antonio Machado, “El dios íbero”

Durante los años 70 y 80, Televisión Española, lejos de ceñirse únicamente a reflejar cómo era la sociedad del momento en sus series de ficción, dedicó buena parte de estas producciones a las representaciones del pasado³⁹³. Así, en este capítulo, que conforma la primera parte del bloque sobre masculinidad, se analizará la representación de los varones en las series objeto de estudio que se ambientaron en distintos momentos de un pasado más o menos lejano con respecto al momento de su emisión.

Estas, a su vez, se dividen en dos tipos: las adaptaciones literarias, a saber, *Cañas y barro* (1978), *Fortunata y Jacinta* (1980) y *Los pazos de Ulloa* (1985); y las producciones de tipo biográfico, en este caso, *Cervantes* (1981), así como aquellos personajes masculinos de relevancia en *Teresa de Jesús* (1984) y *Proceso a Mariana Pineda* (1984). De cada una de ellas se han extraído varios personajes masculinos con peso suficiente en la trama para incorporarlos a la muestra, hasta un total de ocho nombres en las adaptaciones literarias. A estos se sumaría el protagonista de *Cervantes*, de manera que son nueve los varones analizados en las series ambientadas en el pasado, a los que se suman algunos matices aportados por personajes secundarios o episódicos que, no obstante, carecían del peso suficiente para incluirlos en la muestra.

Siguiendo esta misma tipología, el capítulo se divide en dos epígrafes distintos sobre la masculinidad en el pasado: uno sobre las adaptaciones literarias, basado en la contraposición de naturaleza y civilización; y otro sobre las series biográficas, centrado en las figuras históricas de relevancia que pasaron por la pequeña pantalla en las producciones incluidas en la muestra.

3. 1. Contraposición de valores en las series literarias: naturaleza y civilización

Como se ha explicado ya en la introducción de esta tesis, y más concretamente en el epígrafe destinado a la metodología, a la hora de analizar las masculinidades en las series literarias se parte no solo de los perfiles trazados por género siguiendo a Bosch Fiol y Ferrer Pérez (Bosch Fiol & Ferrer Pérez, 2003, pp. 141-143); sino también de su superposición con los conceptos de

³⁹³ La importancia de estas series de ficción ambientadas en el pasado ha sido recogida en numerosas publicaciones (Chicharro Merayo, 2018; Lacalle Zalduendo, 2018; Palacio Arranz, 2001, 2012).

naturaleza y civilización. De esta forma, la masculinidad “por naturaleza” será aquella que, tanto en las novelas originales como en su adaptación televisiva, respondía a los parámetros señalados como tales en el apartado de metodología (a grandes rasgos, aquellos relacionados con la virilidad, el orgullo, la valentía o la determinación). Aquellas masculinidades que no respondan a estos parámetros se catalogarán como divergentes, para ir desglosando posteriormente si esta divergencia llega a una afeminación o se queda en algunos matices de mayor o menor calado.

Para una mejor comprensión de este capítulo, por otro lado, se incluye aquí una breve relación de los personajes que se estudiarán, agrupados de acuerdo con la serie a la que pertenecen.

Tabla 3. Personajes masculinos en las adaptaciones literarias de la muestra

<i>Cañas y barro (1978)</i>	<i>Fortunata y Jacinta (1980)</i>	<i>Los pazos de Ulloa (1985)</i>
Tío Paloma: patriarca de la familia, anciano pescador preocupado por la tradición y la honra	Juanito Santa Cruz: joven de familia acomodada y primo de Jacinta, que se casa con esta por deseo de su familia para que establezca una relación formal y funde una familia	Don Julián: sacerdote tímido y apocado que llega al pazo para convencer al marqués de que se case con una mujer de su clase social
Tono: hijo de tío Paloma y padre de Tonet, su principal preocupación es el bienestar de su familia	Maxi Rubín: estudiante de farmacia, tímido y enfermizo, que se enamora de Fortunata e insiste en casarse con ella	Don Pedro: marqués de Ulloa, hombre acostumbrado al mundo rural que mantiene una relación ilícita con su criada
Tonet: benjamín de la familia, joven vago y juerguista que se dedica a beber en la taberna y a su relación con Neleta	Evaristo Feijoo: hombre mayor y culto, protector de Fortunata durante una etapa de su vida	Perucho: hijo ilegítimo del marqués don Pedro y de su criada, Sabel, que se enamora sin saberlo de su medio hermana, Manolita

Elaboración propia

A continuación, se pasará a comentar los ejemplos de la “verdadera masculinidad”, entendiendo esta la que se representa como la masculinidad “por naturaleza”; y, en el segundo subepígrafe, la aparición de determinados personajes que podrían describirse como hombres afeminados. El último apartado dentro de este epígrafe, por su parte, profundiza en una tercera vía

que engloba las distintas tentativas de establecer una tendencia a la moderación, ya sea a través de personajes con este carácter, o de determinados arcos argumentales.

3.1.1. El hombre y la naturaleza: la verdadera masculinidad

Uno de los modelos de masculinidad que aparece en las adaptaciones literarias es, por tanto, el hombre “por naturaleza” u hombre entendido como animal, enmarcando en esta idea la masculinidad en su sentido más visceral. Esta concepción del varón como un ser cazador, poderoso y agresivo llevaría a una experiencia de poder masculino que permite el dominio social y de género sobre la mujer, a la par que promueve la alienación y el aislamiento con respecto a esta, según sostiene Uría González en su análisis de la masculinidad (2014, pp. 159-160).

Esta tendencia a una masculinidad menos civilizada, más vinculada con la idea del varón cazador defendida por Uría, se percibe en todas las series literarias analizadas. Los exponentes más claros serían, en concreto, los personajes del tío Paloma (*Cañas y barro*) y el marqués don Pedro (*Los pazos de Ulloa*); pero, en menor medida, también habría que citar a los varones más jóvenes de todas ellas: Tonet (*Cañas y barro*), Juanito Santa Cruz (*Fortunata y Jacinta*) y Perucho (*Los pazos de Ulloa*).

3.1.1.1. Hombres de verdad: ¿honor del patriarca o hedonismo viril?

Según puede verse en la relación de personajes, en estas series el arquetipo de hombre viril, dominante y autoritario suele encarnarse en el padre de familia o directamente en el patriarca de todo el clan, por ejemplo el tío Paloma de *Cañas y barro* o el marqués de *Los pazos de Ulloa*; o bien en personajes más jóvenes, hedonistas y despreocupados, como Tonet, el benjamín de *Cañas y barro*, el hijo ilegítimo del marqués en *Los pazos de Ulloa* y Juanito Santa Cruz en *Fortunata y Jacinta*, un joven de buena familia que se casa por mandato de su madre, pero mantiene sus relaciones con amantes.

En ambos casos se trata de hombres que se caracterizan por ser bastante irracionales, en el sentido de no considerar las consecuencias de sus actos de antemano, así como por actuar en función de sus propios intereses; aunque también existen importantes diferencias entre los dos perfiles: el hombre

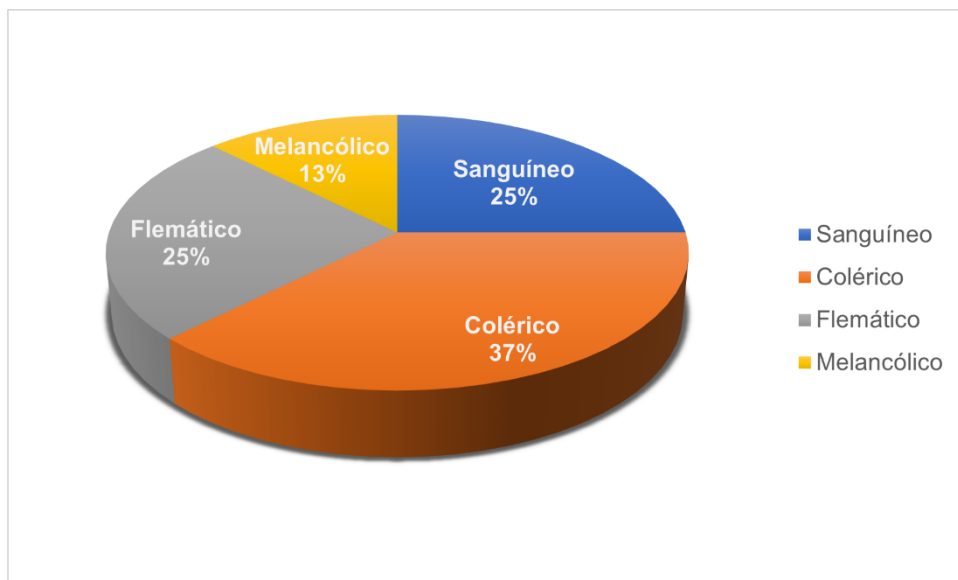
maduro, patriarca de la familia, y el atractivo y joven galán. Estas diferencias se fundamentan, sobre todo, en cuáles son esos intereses que los mueven y en su capacidad de evolución, o falta de ella, a lo largo de la serie.

Esta diferenciación de los varones “por naturaleza” en dos tipos fundamentales tiene importantes consecuencias en las series: mientras que, de acuerdo con Palacio (2012, pp. 304-306), entre los primeros predomina el honor como guía de actuación masculina, lo que posibilita sus arcos redentores conforme avanza la trama; los segundos responden únicamente a motivaciones egoístas que acabarán por llevarlos a un destino trágico, aunque en el caso de Tonet hay autoras como Peña Ardid que ponen el foco de su perdición en el personaje de Neleta (2010, p. 94).

Todos los personajes citados en este apartado siguen las directrices de la masculinidad más animal, si bien el desarrollo de cada una de las tramas hará que sus respectivos arcos argumentales tomen formas muy distintas. En lo que respecta a sus temperamentos, de acuerdo con Sánchez-Escalonilla (2001, pp. 280-281), estos son bastante variados, moviéndose sobre todo en la extroversión (personajes sanguíneos o coléricos, dependiendo de su equilibrio). De hecho, los únicos hombres introvertidos, repartidos entre los temperamentos flemático y melancólico, son Tono de *Cañas y barro*, caracterizado por su moderación, y los dos varones que se analizarán dentro del epígrafe sobre la masculinidad afeminada, Maxi Rubín (*Fortunata y Jacinta*) y don Julián (*Los pazos de Ulloa*).

Esta distribución temperamental se puede apreciar en el siguiente gráfico, que incluye a la totalidad de personajes masculinos analizados en las adaptaciones literarias. La muestra, por tanto, abarca hasta 8 personajes, al igual que ocurrirá en el resto de gráficos sobre masculinidad en adaptaciones literarias.

Gráfico 1. Distribución de temperamentos predominantes en hombres de adaptaciones literarias



Elaboración propia

Aparte de su temperamento mayoritariamente extrovertido, los hombres “por naturaleza” comparten otros rasgos como un alto grado de emocionalidad, la impulsividad y un desarrollo moral que suele quedarse en el nivel preconventional, es decir, en el que se fija únicamente en las consecuencias físicas o hedonísticas, pasando por alto las expectativas de grupo y las consideraciones de tipo ético.

Estas adaptaciones literarias, basadas todas ellas en obras publicadas entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, sirven, por tanto, para albergar un abanico de masculinidades, en el que los personajes muestran distintos matices y experimentan procesos de evolución por los que conformarán una imagen global de la masculinidad mucho más amplia.

Por otro lado, como se ha explicado en el capítulo segundo de esta tesis, la elección de intérpretes para según qué papeles en estas series recurría frecuentemente al recurso a la *amplificatio* para dotar a determinados personajes de nuevas connotaciones vinculadas a través de la persona que les interpretase.

Dentro de la masculinidad en el pasado, el caso más evidente, ya señalado por Peña Ardid (2010, p. 93), sería el tío Paloma, para el que se seleccionó a Alfredo Mayo. Esta autora, que analiza *Cañas y barro* sin centrarse en la

representación de género pero sin perder de vista este enfoque, recuerda que Mayo fue el protagonista de una de las obras más emblemáticas del Franquismo, como *Raza*, pero también de un buen número de películas rodadas en los años 40 y 50, con papeles fundamentalmente de galán y dentro del ámbito militar. Este actor se configura así como un personaje que conserva su integridad y respetabilidad, pero en el que también quedan patentes su “injusto autoritarismo” y “algunos toques de viejo maniático”, siguiendo a Peña Ardid. La trayectoria y la popularidad previa de Mayo, por tanto, aportarían nuevas connotaciones a este personaje, vinculándolo con la etapa franquista.

Así, el tío Paloma, que representa la masculinidad más tradicional y tiene como máxima de actuación el mantenimiento de su honor, según indicaba Palacio (2012, pp. 304-306), deja ver estas preocupaciones sobre todo en lo que se refiere a preservar la saga familiar. De hecho, hasta que no le confirman que su nieto es varón (“macho”, en sus propias palabras), no celebra su nacimiento³⁹⁴. También es él quien insiste en que Tonet vaya a pescar cuando sea mayor³⁹⁵, y retira la palabra a su hijo Tono cuando este decide trabajar en el campo en lugar de pescar. Para el tío Paloma, de hecho, anteponer la agricultura a la pesca supone una traición a la tradición familiar, una gravísima deshonra e incluso un desafío a Dios, tanto en la serie³⁹⁶ como en la novela original³⁹⁷.

Esta idea del honor familiar que se transmite tan solo a través de los varones sigue presente, por otra parte, en *Los pazos de Ulloa*, estrenada casi al final del periodo de estudio. En esta, el otro personaje que mejor encarna la

³⁹⁴ “¡Otro Paloma!”, exclama el tío Paloma, en *Cañas y barro*, capítulo 2º, 12:34.

³⁹⁵ En concreto, el tío Paloma asegura que será así “porque eres un Paloma, y los Palomas somos pescadores, y tú serás el mejor pescador de la laguna”, en *Cañas y barro*, capítulo 2º, 14:07.

³⁹⁶ En la serie, el tío Paloma llama a su hijo “rompeterrones” cuando descubre que va a trabajar en el campo y le afea que “Has manchado la historia de los Paloma viniendo a trabajar en este cochino arroz que nos arruina [...] Ahora eres un esclavo, un miserable pisador de sapos [...] y eres más que eso, eres un maldito hereje, porque has olvidado que Dios nos puso junto a estas aguas porque están llenas de peces, y con el agua nos daba la comida, no con el barro y el arroz... ¡Rompeterrones!”, en *Cañas y barro*, capítulo 2º, desde 06:38.

³⁹⁷ Aunque en la novela original son varios los pasajes en los que el tío Paloma expresa este desprecio por los labradores, valga como ejemplo uno de los primeros que aparecen: “Con esta satisfacción [la boda de su hijo] coincidió un disgusto. Su hijo parecía olvidar las tradiciones de la familia. Despreciaba el lago para buscar la vida en los campos, y en septiembre, cuando recogían el arroz y los jornales se pagaban caros, abandonaba la barca, haciéndose segador como muchos otros que excitaban la indignación del tío Paloma. Esta tarea de trabajar en el barro, de martirizar los campos, correspondía a los forasteros, a los que vivían lejos de la Albufera. Los hijos del lago estaban libres de tal esclavitud. Por algo les había puesto Dios junto a aquella agua que era una bendición” (Blasco Ibáñez, 2001, p. 30).

masculinidad tradicional, el marqués don Pedro, niega rotundamente la posibilidad de que Nucha dé a luz a una niña, porque no ha ocurrido nunca en su familia³⁹⁸ y, cuando nace Manolita, sostiene que “una mujer de verdad debe dar a su marido un varón, no una hembra llorona”³⁹⁹.

3.1.1.2. “Porque por algo uno es hombre”: virilidad omnipresente

Todos aquellos personajes encuadrados dentro de la masculinidad por naturaleza son hombres muy viriles, con bastante fuerza física y un interés considerable por el sexo, tanto aquellos más jóvenes y hedonistas como los patriarcas que, más claramente que en las novelas originales, mantienen su vigor aún en una edad avanzada. De esta forma, se percibe un fuerte vínculo con la idea física de masculinidad, tanto en lo que se refiere a su aspecto como a su forma de comportarse, ya sea en el trabajo o en las relaciones sexuales (Connell, 1997, p. 42). Su erotismo, se traduce, por tanto, en un elemento que permite al hombre conectar con el medio ambiente y acceder a su animalidad, según el análisis de Alicia Puleo sobre el erotismo transgresivo de Bataille (2000, pp. 72-73), reforzando esta idea del hombre por naturaleza.

La virilidad masculina es un rasgo que, por otra parte, no discrimina por edad. Así, a diferencia de lo que ocurre en las obras originales, la virilidad no se desvanece con los años, sino que sigue muy presente también en los hombres de más edad, percibiéndose tanto en Tonet o en Juanito Santa Cruz como en el tío Paloma o en el marqués de Ulloa. En este apartado se analizarán estos varones más viriles en orden cronológico según el estreno de las series, es decir, primero *Cañas y barro*, a continuación *Fortunata y Jacinta* y por último *Los pazos de Ulloa*.

En la primera de estas series, en lo que se refiere al apetito sexual, que en la novela de Blasco Ibáñez se reducía al joven Tonet; en la adaptación televisiva de *Cañas y barro* se deja ver, aunque sea de forma velada, incluso en el tío Paloma, un hombre de edad avanzada que, sin embargo, sigue trabajando en la Albufera e incluso fijándose en las mujeres de El Palmar. Así, este personaje no tiene reparo en dar una palmada en el culo a una de las jóvenes

³⁹⁸ El marqués don Pedro argumenta que “los Moscoso siempre han tenido descendientes varones”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 2º, 27:50.

³⁹⁹ Esta frase se corresponde con el marqués don Pedro, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 3º, 07:18.

casaderas⁴⁰⁰, bromea con su futura nuera sobre el poco tiempo que va a llevar el vestido de novia⁴⁰¹, pregunta a Tono si le ha visto el refajo⁴⁰² e incluso insinúa que la joven pareja ya ha mantenido relaciones sexuales antes de la boda⁴⁰³.



Figura 19. El tío Paloma exclama “¡buenas ancas!” mientras da un azote a una de las jóvenes casaderas del pueblo (*Cañas y barro*, capítulo 1º). Fuente: RTVE.es

La idea del hombre como un ser tan viril que siempre está dispuesto al sexo, aunque esté presente en personajes de más edad, queda aún más clara en el joven Tonet. Pese a tener novia en El Palmar, y a que esta ya contase con casarse con él, cuando el nieto del tío Paloma se va a la Guerra de Cuba no duda en hacer honor a su condición masculina. En una carta que envía a su familia, y que esta lee delante de su novia Neleta, Tonet cuenta lo solícitas que se muestran las mujeres cubanas, situación que él no puede evitar aprovechar debido a su condición masculina. Así, según sus propias palabras:

⁴⁰⁰ “¡Buenas ancas! Si hubiera nacido rana, no tendría desperdicio”, exclama el tío Paloma incluso ante la madre de la joven, en *Cañas y barro*, capítulo 1º, 20:26.

⁴⁰¹ “¡Para lo que te va a durar puesto!”, dice el tío Paloma a Rosa, *Cañas y barro*, capítulo 1º, 28:02.

⁴⁰² El tío Paloma inquiere a Tonet sobre su prometida en *Cañas y barro*, capítulo 1º, 30:41.

⁴⁰³ “¿A las prístinas esas no les pasa nada cuando están solas con un hombre en la dehesa?”, pregunta el tío Paloma con sorna al sacerdote, *Cañas y barro*, 31:59.

Es bueno mandar, padre, pero más buenas todavía son las guajiras cubanas, que en cuanto me apeo del caballo ya me están sentando en la mejor mecedora del bohío y a darme café recién molido en el pilón, y lo que yo quiera, que aquí parece que el calor no las deja en paz, y me tomo el café y luego lo que yo quiera, que siempre quiero, porque por algo uno es hombre.⁴⁰⁴

De esta forma, si, en la adaptación estrenada en marzo de 1978, el tío Paloma abría la puerta al concepto de virilidad y sexo, su nieto Tonet deja patente en esta misma serie que la masculinidad hegemónica consiste, entre otras cosas, en estar siempre dispuesto a mantener relaciones sexuales, sin ningún tipo de límite moral. El propio Tonet, de hecho, se convertirá en amante de Neleta cuando vuelva a España y la encuentre casada con otro hombre. Esta virilidad, entendida como natural y prácticamente inevitable dentro de la masculinidad hegemónica que preconiza la serie, acabará por conducirlo a un destino fatal, como se verá al profundizar en la evolución de cada uno de los personajes.

Por otro lado, cabe recordar aquí que la Guerra de Cuba, un acontecimiento que se toca de manera tangencial en la serie, también se relaciona con la estigmatización de este arquetipo viril representativo de la nación española, de acuerdo con Aresti (2014, pp. 47-48). Esto subrayaría el declive de la virilidad masculina, especialmente presente en el trágico final del personaje de Tonet.

Sin embargo, el arquetipo de hombre viril mantendrá su presencia a lo largo del periodo de análisis, aunque requerirá de algunas matizaciones conforme este avanza. En *Fortunata y Jacinta*, por ejemplo, la masculinidad hegemónica toma forma en Juanito Santa Cruz, el principal personaje varón de la serie, estrenada en mayo de 1980. Juanito, hijo de una familia acomodada, aparece en primer lugar como un joven comprometido políticamente (en concreto, a favor de Emilio Castelar y de la República de 1873⁴⁰⁵), pero pronto se olvida de estos ideales para llevar un estilo de vida más hedonista y centrado en el disfrute. De nuevo, los límites éticos se desvanecen en lo que se refiere a este tipo de personajes viriles y a su inclinación por el sexo, como deja ver la relación de este con sus amantes.

⁴⁰⁴ El texto completo de la carta de Tonet lo lee Borda para toda la familia, incluyendo a Neleta, en *Cañas y barro*, capítulo 3º, 37:14.

⁴⁰⁵ Esto se puede apreciar en una manifestación que aparece justo al comienzo de la serie, *Fortunata y Jacinta*, capítulo 1º, 03:56.

Por tanto, el interés por las relaciones íntimas de Juanito Santa Cruz se encarna sobre todo en el personaje de Fortunata, con la que mantiene una relación intermitente, dejándola embarazada en dos ocasiones, y desentendiéndose en ambas del bebé. De nuevo, su talante hedonista se impone a cualquier tipo de responsabilidad moral o ética, de forma que queda claro que este arquetipo masculino está centrado sobre todo en su goce y disfrute y se ofrece, por tanto, una imagen bastante egoísta y negativa de los hombres canónicamente masculinos.

Entretanto, Juanito se casa con Jacinta, con la que también se muestra muy fogoso pese al evidente pudor de ella⁴⁰⁶. Por otro lado, además de las dos protagonistas de la serie, a Juanito se le conoce al menos una amante más, una amiga de Fortunata llamada Aurora. Como se puede ver, se trata de un personaje claramente sexual, incluso promiscuo, que, al igual que otros como Tonet y como el marqués don Pedro, decide ignorar cualquier tipo de límite moral para satisfacer sus propios deseos.

En consecuencia, Juanito sigue siendo un personaje autoritario, que no se detiene ante nada para conseguir lo que quiere, si bien sus métodos difieren bastante de los que pueden verse en el resto de personajes de esta tendencia. Tal vez por su procedencia social más elevada, o por el entorno de sobreprotección en el que se ha criado, Juanito, en lugar de limitarse a ser infiel, inventa rocambolescos argumentos que justifiquen su actitud; convirtiéndose en un personaje aún más paternalista y machista, una forma más refinada de esta masculinidad hegemónica tan presente entre los hombres más jóvenes de estas series. Así, los motivos que da a Jacinta para haber vuelto con Fortunata son un supuesto afán de protección hacia ella, muy lejos del interés sexual del que se trata en realidad⁴⁰⁷.

De esta manera, el personaje de Juanito se adentra en una masculinidad con más matices, con una astucia que, paradójicamente, se aproximaría en

⁴⁰⁶ Por ejemplo, Jacinta se niega a que Juanito la vea desnuda, incluso después de haberse casado con él, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 1º, 47:17; o lo rechaza en la intimidad, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 2º, 04:28.

⁴⁰⁷ “Tenía que protegerla por escrúpulo de conciencia, a pesar de que no me inspiraba ningún afecto” y más adelante “Te juro que lo hice sin ilusión, como un deber, pensando en mi mujer y deseando acabar con ella”, promete Juanito a su esposa, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 7º, 13:04 y 13:43, respectivamente.

ocasiones al arquetipo de mujer fatal (como se verá más adelante, la idea de feminidad “por naturaleza”), aunque sin renunciar nunca por completo a la masculinidad hegemónica como tal.

Esta tendencia hacia una astucia supuestamente femenina, no obstante, parece tratarse de una excepción que, con bastante probabilidad, se deba a la extracción sociocultural de la familia Santa Cruz. En general, el panorama aparece dominado por la masculinidad más pura, como demuestran el resto de personajes que presentan este tipo de rasgos. Si el tío Paloma, pese a seguir mostrando mayor virilidad que en la novela original, se caracterizaba por su autoritarismo y su nieto Tonet por el hedonismo y la virilidad, figuras que ya confluían en Juanito Santa Cruz, este cruce de rasgos masculinos se hace aún más evidente conforme avanza el periodo de análisis.

En diciembre de 1985, se estrena *Los pazos de Ulloa*, que muestra un modelo de masculinidad “por naturaleza” mucho más exacerbado de lo que se había visto hasta ese momento, y desprovisto, además, de la astucia y el doble fondo que se había percibido tiempo atrás en el protagonista masculino de *Fortunata y Jacinta*.

Las novelas de Emilia Pardo Bazán se caracterizan, de hecho, por enmarcarse en el realismo e incluso en el naturalismo. Por tanto, la contraposición entre naturaleza y civilización es aún más evidente en esta obra que en las vistas con anterioridad, si bien en los originales de Blasco Ibáñez y de Pérez Galdós también pueden rastrearse estos elementos. Además, como ocurre en *Cañas y barro*, pero de forma aún más clara, en *Los pazos de Ulloa* la trama toma tintes de fatalismo y resignación a un destino ancestral e inevitable. De hecho, tanto la novela original como la serie concluyen con la aseveración “Naturaleza, te llaman madre... Deberían llamarte madrastra”⁴⁰⁸.

En esta adaptación a televisión, la masculinidad “por naturaleza” se encarna en la figura del marqués don Pedro, un aristócrata venido a menos que se casa con su prima Nucha para tener descendencia legítima, preferentemente un varón, que herede el pazo. El marqués, sin embargo, ya tenía un hijo con la criada, con la que sigue manteniendo una relación mucho más carnal que la

⁴⁰⁸ En ambos casos se trata de palabras tomadas de los pensamientos de Gabriel de Pardo (Pardo Bazán, 2021, p. 627). En la serie, *Los pazos de Ulloa*, capítulo 4º, 55:01.

que establece con su virginal esposa. A esto se suman sus negativas rotundas a cortar tal relación, basando sus argumentos casi en la biología y en lo que implica ser varón⁴⁰⁹, con razonamientos muy similares a los que hacía Tonet sobre las guajiras cubanas en la serie de 1978, y que en la novela de Blasco Ibáñez apenas si aparecían implícitos⁴¹⁰.

Por tanto, la masculinidad más ancestral y hegemónica vuelve a vincularse a una idea de instintos biológicos casi irreprimibles hacia la excitación sexual, que estos personajes ni siquiera se molestan en intentar controlar bajo el pretexto de que, simplemente y según sus propias palabras, son “hombres”.

El marqués de Ulloa, por otra parte, no duda en actuar a su antojo frente a los personajes femeninos, mostrándose abiertamente autoritario o directamente agresivo con ellos, e incluso recurriendo a la fuerza física en más de una ocasión. Frente al talante más alegre de Tonet, que emplea mucho menos la fuerza, y a la astucia de Juanito Santa Cruz, que se vale de engaños y artimañas con las mujeres; esta evolución del autoritarismo hacia la violencia física más clara dibuja una masculinidad por naturaleza mucho más cruda y descarnada, coherente con el tono general de la serie.

3.1.1.3. La honra masculina: preservación del legado familiar

La concepción del género en torno a la dicotomía naturaleza / civilización influye también a la hora de buscar una esposa que le pueda dar descendencia legítima, así como en la necesidad de conservar biológicamente el legado de la familia. Esta idea ya estaba presente en la novela de *Cañas y barro*, aunque en la serie se ve bastante soslayada por el carácter más romántico de Tono, que diluye el autoritarismo del tío Paloma y su obsesión por preservar la saga

⁴⁰⁹ “¡No me pida cosas imposibles! ¡Soy todavía joven y además soy un hombre!”, espeta el marqués don Pedro al sacerdote, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 45:18.

⁴¹⁰ Al contrario que en la serie de TVE, donde se hace una transcripción de una de las cartas, Blasco Ibáñez se limita a describirlas como “tranquilizadoras” y a dar algunas pinceladas sobre ellas: “Y adivinábase a larga distancia el soldado fanfarrón, satisfecho de su oficio, encantado de sufrir fatigas, hambre y sed, a cambio de librarse del trabajo monótono y vulgar, de vivir fuera de las leyes de los tiempos normales, de matar sin miedo al castigo y considerar como suyo todo cuanto ve, imponiendo su voluntad al amparo de las duras exigencias de la guerra”, y las únicas menciones a Neleta son, como en la serie, al terminar cada escrito, “cuando al final de las caras la nombraba el guerrillero enviándole sus recuerdos”. Todas las citas se corresponden con la novela original (Blasco Ibáñez, 2001, pp. 63-64).

familiar. En esta línea, don Pedro ve a las mujeres como meros recipientes en los que engendrar hijos, o para que los críen posteriormente⁴¹¹.

Sin embargo, en lo que se refiere a las mujeres, incluso desde el punto de vista de un hombre tan viril como el marqués, entran en juego otros factores que establecen una doble moral. Pese a que, en lo que respecta a ellos mismos, estos varones no se planteen tratar de controlar sus instintos, ni siquiera cuando estos van contra la moral o en perjuicio de otros personajes; a ellas sí que se les exige una mayor rectitud desde la óptica masculina. Esta aparente obviedad tiene importantes consecuencias, ya que la masculinidad hegemónica se otorga a sí misma unas prerrogativas totalmente vedadas a las mujeres.

La doble moral, por su parte, se sustenta en el imaginario viril descrito por Pilar Aguilar, que sostiene que la ficción muestra el deseo masculino como deseo por antonomasia (2009, pp. 141-146). De esta forma, siguiendo a Aguilar, los varones sí están legitimados para tener impulsos sexuales y para actuar sobre ellos, mientras que las mujeres solo pueden ser deseadas, una estructura que, en último término, legitimaría acciones como la violación.

Por ejemplo, don Pedro acaba descartando a Rita como posible esposa por su talante abierto con los hombres⁴¹², si bien posteriormente afirmará que se arrepiente⁴¹³. En esta línea, como se verá con más profundidad en el análisis de la feminidad en *Fortunata y Jacinta*, en las adaptaciones literarias de la época era frecuente la disociación entre la mujer madre (capaz físicamente de engendrar, parir y criar a su prole) y la mujer esposa (pura, virginal y, en último término, “segura”, en palabras del propio marqués). Esta disociación no solo está presente en la trama, sino que los personajes masculinos son conscientes de ella y actúan en consecuencia, tratando a las mujeres de manera distinta según el arquetipo en el que encaje cada una de ellas. La única excepción sería, paradójicamente, Tonet, que quiere casarse con Neleta y hacer que esta

⁴¹¹ Por ejemplo, al conocer a Rita, la hermana de Nucha, el marqués determina que “Parece una hembra sana y tendrá hijos sanos”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 01: 08:11; y, cuando su mujer no es capaz de amamantar al bebé, exigirá que le busquen una “vaca”, refiriéndose así a un ama de cría, de nuevo, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 2º, 37:29.

⁴¹² Mientras debate con don Julián con qué hija del señor de La Lage casarse, el marqués comenta que “juraría que [Rita] se deja [...] que toma varas” y recuerda que “para casarse no es cosa de que la mujer no sea segura”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 01:09:02.

⁴¹³ El marqués llega a reconocer que “A veces pienso que elegí mal, que me he equivocado... ¡Que esta será más virtuosa, pero Rita era mejor hembra!”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 2º, 37:47.

sea tanto esposa como madre; aunque en este caso es ella misma la que se encarga de mantener la diferenciación entre roles⁴¹⁴.

Esta actitud demuestra que esa importancia del honor y la honra, entendidos como la fidelidad a ciertos valores que sirven como guía de actuación, se mantiene invariable a lo largo del periodo de análisis: es decir, ya se veía en el tío Paloma, en la versión de *Cañas y barro* de 1978; y sigue estando presente en el marqués don Pedro, protagonista de *Los pazos de Ulloa* en 1985. Ambos personajes, pese a las evidentes diferencias en el plano socioeconómico, están obsesionados con estos conceptos y con la preservación de su linaje, que debe llevarse a cabo siempre a través de sus descendientes varones. Poco importa que se trate de una humilde familia de barqueros que apenas tiene para comer, o un noble con criados a su servicio: por el simple hecho de ser hombres, ambos tienen una dignidad que mantener, lo que solo será posible si tienen un hijo (o nieto) legítimo, que respete, a su vez, la dinámica familiar.

Su ambición por preservar el legado viene a significar que, por mucho que la masculinidad canónica parezca responder al ideal de virilidad del hombre por naturaleza, esta no carece por completo de estructura moral, sino que hace ciertas concesiones a la cultura a través de su propio sistema de valores y prioridades. De este modo, los personajes analizados en este apartado supeditan todo a dos valores vistos como superiores, que en ocasiones aparecen como contrapuestos: por un lado, al mantenimiento de la honra familiar; y, por otro, a lo que entienden como sus necesidades biológicas legítimas en tanto que hombres.

La manera en que los varones de las series resuelvan esta contradicción acabará por encaminar también a esta masculinidad por naturaleza hacia la moderación, o, en su defecto, a las consecuencias que implica aferrarse al canon, como se verá un poco más adelante.

3.1.2. Hombres afeminados: ¿errores de la civilización?

Una vez analizada esta masculinidad hegemónica, viril y autoritaria, es momento de fijarse en la otra cara de la moneda. Así, los varones que se sitúan

⁴¹⁴ De hecho, cuando Neleta desvela que está embarazada, él se entusiasma, no entiende por qué ella quiere abortar y le propone que se casen, sin ningún éxito, en *Cañas y barro*, capítulo 6º, 26:12.

en el polo opuesto son representados casi como errores de la civilización, al ser personajes que se ciñen tanto a las normas de la cultura que se alejan de lo que se entiende como su verdadera naturaleza, esto es, el arquetipo de virilidad. De hecho, esta característica es tan escasa en ellos que aparecen frecuentemente como afeminados, amén de débiles, cobardes y poco interesados por el sexo.

La denominación aquí sugerida de “errores de la civilización” se debe a que, como consecuencia de su propio carácter, estos personajes son vistos como “poco hombres”, o, para emplear la terminología de Sau, recogida por Amorós, “hombres pero poco” (1985, pp. 325-327). Esta última explica que, si todo patriarcado constituye un sistema de clasificación jerárquica, esta estratificación de los varones justificaría la dominación de unos sobre otros, remitiéndose a la subyugación femenina por el hombre como origen de todo sistema de dominación.

Los principales exponentes de esta tendencia son Maxi Rubín, de *Fortunata y Jacinta*, y don Julián, de *Los pazos de Ulloa*. El primero es un joven farmacéutico que se enamora y posteriormente se casa con Fortunata, a pesar de saber que ella no le corresponde y que accede a la boda con la esperanza de que, con el tiempo, pueda sentir algo por él. Don Julián, por su parte, es uno de los protagonistas de *Los pazos de Ulloa*: se trata un sacerdote enviado al pazo, que intenta que el marqués deje de vivir en pecado con la criada y se case con una mujer de su mismo nivel social.

A lo largo de este epígrafe, por consiguiente, se verán los rasgos más característicos de estos personajes, así como las críticas que se les hacen y la manera que tienen estos de insertarse en un mundo diseñado para otro tipo de masculinidades.

3.1.2.1. Introversión y elevado desarrollo moral

Los dos varones que se analizan en este apartado, Maxi Rubín y don Julián, presentan un temperamento bastante similar, así como cotas muy parecidas de desarrollo moral. Así, en lo que se refiere al temperamento de estos personajes, destacan por su tendencia a la introversión, con un mayor o menor grado de estabilidad que sitúa a Maxi, más inestable, en el temperamento

melancólico y a don Julián, más equilibrado, en el flemático, según la clasificación establecida por Sánchez-Escalonilla (2001, pp. 278-280).

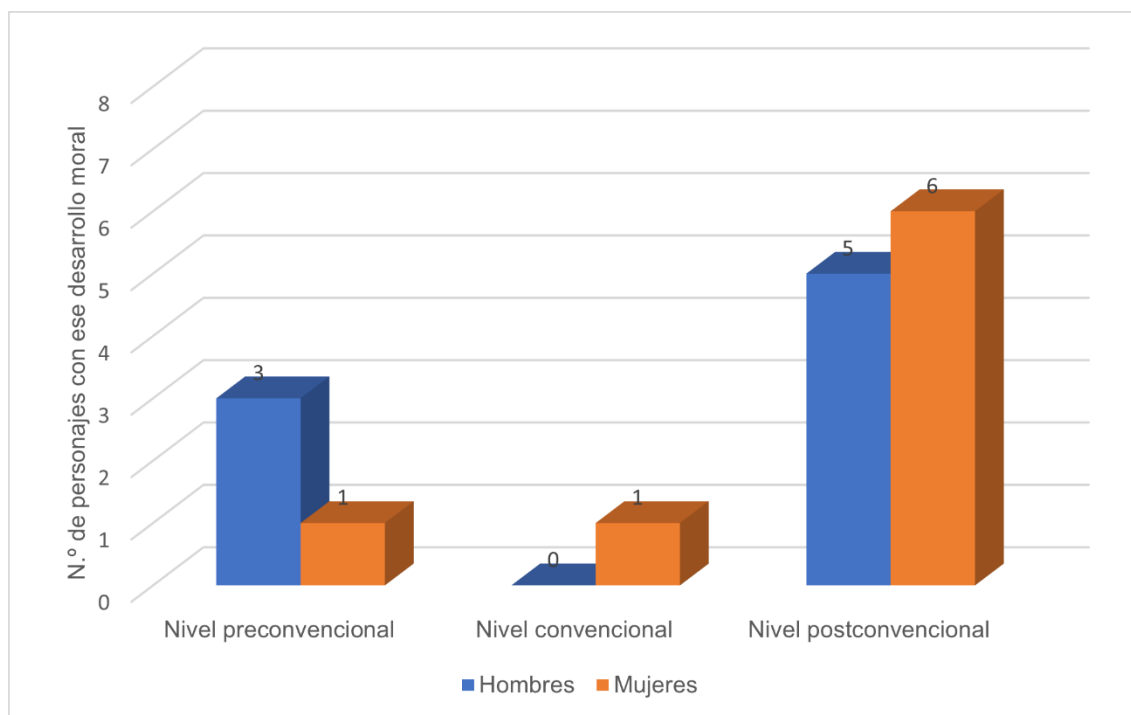
Esta estabilidad, como puede observarse, aumenta entre los dos personajes, por lo que entre 1980 y 1985, fecha de estreno de cada una de las series, podría intuirse una tendencia hacia la inclusión de varones más equilibrados, si bien serán necesarias varias puntualizaciones sobre la evolución de cada uno de ellos.

Por otro lado, la tendencia a la introversión, un rasgo más habitual en mujeres que en hombres en las tramas de ficción, sobre todo en el carácter melancólico (Sánchez-Escalonilla, 2001, p. 278-280), no es la única estrategia mediante la que se aleja a Maxi y a don Julián del ideal de varón. Así, la feminización de estos personajes se lleva a cabo a través de otros mecanismos que los acercan a una masculinidad claramente divergente y alejada del canon más tradicional.

En primer lugar, en ambos casos se trata de personajes con un desarrollo moral muy elevado. Los dos, de hecho, encajan con el nivel posconvencional, es decir, con el propio de quienes se mueven por un criterio ético propio y no por sus intereses ni por las expectativas del grupo. Esta característica contrasta especialmente con la masculinidad “por naturaleza”, en la que era habitual ver el rasgo opuesto: un desarrollo moral anclado en niveles preconvencionales y hedonistas, con la única excepción del anciano tío Paloma. Por tanto, la feminización de estos personajes lleva a un mayor grado de desarrollo moral, una tendencia bastante llamativa que se confirmará más adelante a través del análisis de personajes femeninos: en ellas también es más habitual este nivel de moralidad.

Estos niveles de desarrollo moral, tanto en hombres como en mujeres, se pueden apreciar en el siguiente gráfico, sobre la muestra total de 16 personajes (8 masculinos y 8 femeninos).

Gráfico 2. Desarrollo moral en adaptaciones literarias para personajes masculinos y femeninos



Elaboración propia

Además, este nivel más elevado de desarrollo moral, en la medida en que puede implicar preocuparse por los demás y no solo por sí mismos, se vincula con la ética del cuidado que desarrollan estos dos personajes. Sus cuidados no tienen un único destinatario: pueden ir dirigidos tanto a mujeres por las que sienten un afecto particular (Fortunata, Nucha) como a algunos niños, como ocurre con Perucho. En el caso de don Julián, además, hay que tener en cuenta que, junto a esta ética del cuidado, tradicionalmente propia de los personajes femeninos, se puede ver el desempeño de determinadas tareas del hogar, como lavar su propia ropa⁴¹⁵; si bien cabe señalar que este es prácticamente el único personaje masculino de las series ambientadas en el pasado al que se puede ver desempeñando tareas del hogar.

⁴¹⁵ En este caso, al ocurrir justo después de que la criada Sabel se ría de él, se entiende al mismo tiempo como un mecanismo de defensa contra lo que don Julián considera inmoralidades de la criada: “tengo razones para atender a mi propia limpieza, señor abad”, asegura en ese momento, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 19:46.



Figura 20. El abad y otro sacerdote descubren a don Julián lavando su propia ropa en el río (Los pazos de Ulloa, capítulo 1º). Fuente: RTVE.es

Por otro lado, los dos, Maxi Rubín y don Julián, son personajes con una gran cantidad de rasgos relacionados con la feminidad, sobre todo la timidez, la inseguridad, la aprensión, la ingenuidad y la emotividad, según el perfil enunciado en la metodología a partir del trabajo de Bosch Fiol y Ferrer Pérez (2003, pp. 141-143). Asimismo, algunos rasgos masculinos de esta clasificación, más presentes en el personaje de Maxi (que intenta, sin éxito, asimilar la masculinidad canónica cuando corteja a Fortunata), desaparecen prácticamente del todo en el sacerdote don Julián de *Los pazos de Ulloa*.

De esta forma, al mismo tiempo que la masculinidad divergente alcanza un mayor equilibrio temperamental conforme avanza el periodo de análisis, ya que don Julián es un personaje mucho más estable que Maxi; este mismo modelo de masculinidad también parece asumir su posición y renunciar a cualquier intento de aproximarse a una postura más hegemónica.

3.1.2.2. “Un hombre que no es hombre”: falta de virilidad

Otro rasgo común a ambos personajes, Maxi Rubín y don Julián, es la evidente falta de virilidad que los dos muestran. Independientemente de que ellos la asuman o no, esta característica es presentada como un insulto o un motivo de humillación, ya venga de otros personajes o de sí mismos. Además, cabe señalar que, si bien Maxi Rubín no puede considerarse protagonista de *Fortunata y Jacinta*, don Julián sí tiene un gran peso a lo largo de toda la trama de *Los pazos de Ulloa*. De hecho, el sacerdote no solo actúa como hilo conductor de toda la serie, sino que es el principal artífice del giro final, como se verá más adelante.

Así, en el caso de Maxi su tía llega a insinuar que es impotente⁴¹⁶, un compañero le avisa de que Fortunata “es mucha hembra” para él⁴¹⁷ y Juanito niega incluso que se trate de un auténtico “hombre”⁴¹⁸. El propio Maxi se lamentará de su condición, preguntándose si él es de verdad el “sexo fuerte”⁴¹⁹. En algunas ediciones de la novela llegan a aparecer hasta alusiones directas a la condición femenina de Maxi Rubín⁴²⁰.

⁴¹⁶ “[...] porque por el lado de las mujeres, no temo nada, francamente... ni a ti te gusta eso, ni puedes, aunque te gustara”, llega a decir doña Lupe a Maxi, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 4º, 30:15.

⁴¹⁷ Su compañero en la farmacia, Ballester, comenta a Maxi que “Qué mujer tienes... Es mucha hembra para ti, barbián, ya puedes andarte con ojo”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 6º, 41:32.

⁴¹⁸ Cuando Juanito confiesa su relación con Fortunata a Jacinta, afirma que la han casado con “un simple, un hombre que no es hombre, que no puede ser marido de nadie”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 7º, 12:09.

⁴¹⁹ “¿Y yo soy el sexo fuerte? Valiente sexo el mío...”, reconoce Maxi cuando Fortunata tiene que llevarlo en brazos a la cama, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 9º, 02:44.

⁴²⁰ Por ejemplo, “niño del mérito, papos-castos” o “silfidones” (Pérez Galdós, 1983a, p. 467).



Figura 21. Fortunata lleva en brazos a su marido Maxi durante una de las fuertes jaquecas de este (Fortunata y Jacinta, capítulo 9º). Fuente: RTVE.es

De vuelta en *Los pazos de Ulloa*, otro sacerdote describe determinados comportamientos de don Julián (no beber, no fumar, mantener una buena higiene...) como “afeminaciones”⁴²¹ y el marqués le espeta que su esposa Nucha, una “criatura enfermiza”, solo puede ser de utilidad a un sacerdote, y no a un verdadero hombre como se cree él⁴²². Frente a estos comentarios, cabe señalar que el actor que dio vida a don Julián, José Luis Gómez, afirmó en una entrevista que lo que le había llamado la atención del personaje era la “sensibilidad femenina” en la que, según él, ya había insistido la escritora Pardo Bazán, y puntualizaba que se trata de una “delicadeza femenina, no afeminada, no, femenina y sensible” (Canales, 1985b, pp. 15-17).

Por otro lado, al margen de esta imagen de masculinidad femenina o afeminada, los dos personajes comparten determinados rasgos con el canon definido en el apartado anterior como masculinidad “por naturaleza”, es decir, el

⁴²¹ Se trata de un comentario que hace el abad, que bromea con que no son “mortificaciones” sino “afeminaciones”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 20:17.

⁴²² “Una mujer enclenque como Marcelina a mí me sirve de bien poco... Yo necesito una mujer auténtica, no a una criatura enfermiza... Nucha puede servirle solo a usted, ¡a un cura como usted!”, afirma el marqués, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 3º, 07:40.

hombre viril e impulsivo, que busca su propio placer sin más miramientos éticos que su propio código de honor. En concreto, tanto Maxi Rubín como don Julián también se preocupan en gran medida por la honra, sobre todo en lo que se refiere a las mujeres.

Así, el concepto del honor, que obsesionaba a los principales representantes de la masculinidad “por naturaleza”, sigue presente en estos personajes tan distintos. De este modo, se podría pensar que la influencia de la civilización no llega a la esencia masculina, al crear hombres amanerados sin llegar a modificar los valores que forman parte intrínseca de esta; o, alternatively, que esta influencia es tal que ha impuesto un código moral de mínimos a todos los personajes varones, sin importar el resto de rasgos que configuren su carácter o su personalidad.

Volviendo a los ejemplos anteriormente citados, en la serie estrenada en 1980, Maxi Rubín sitúa la honra en lo más alto de su escala de valores, insistiendo en varias ocasiones en la importancia que tiene para él que Fortunata sea “honrada”⁴²³. Esta preocupación, por otra parte, ya estaba presente en el original de Galdós, donde Maxi también pregunta antes de conocerla por su honradez y asegura que esta cualidad es esencial para él⁴²⁴.

Por su parte, don Julián, ya en la serie de 1985, repite que la “honestidad” es la cualidad más esencial para las mujeres⁴²⁵ y se escandaliza cada vez que un personaje femenino, casi siempre la criada Sabel, da muestras de no preocuparse especialmente por estos rasgos. De nuevo, en este caso su marco ético no es exclusivo de la serie, sino que se remonta a la novela de Pardo Bazán, donde, al igual que en la adaptación televisiva, don Julián se ofende

⁴²³ De hecho, antes siquiera de conocerla, Maxi pregunta a un amigo en común si es “honrada”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 4º, 09:04; y a esta le asegura que lo único que importa es que sea “buena, honrada y leal”, mismo episodio, 39:09.

⁴²⁴ En concreto, Maxi Rubín pregunta a un amigo en común, Olmedo, si Fortunata es honrada, “mostrando en su tono la importancia que daba a la honradez”, y posteriormente se lamenta de que la respuesta sea negativa: “¡Con que no es honrada!”, exclama él, “que habría deseado que todas las hembras lo fueran” (Pérez Galdós, 1983a, p. 463). Posteriormente, Maxi Rubín se convencerá a sí mismo de que su amada sí tiene esa cualidad: “«Tiene la honradez en la médula de los huesos [...] Lo que digo, esta mujer ha sido mala a la fuerza»” (Pérez Galdós, 1983a, p. 490).

⁴²⁵ Cuando el marqués se está planteando si su prima Rita es una mujer “segura”, don Julián corrobora que “la prenda más esencial de una mujer es la honestidad”, pero que la señorita Rita tiene “el genio así, franco y alegre”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 01:09:25.

porque Sabel entra en su habitación en ropa interior o se pregunta cómo pueden existir mujeres como ella⁴²⁶.

Estos personajes, por otro lado, vinculan su preocupación por el honor y la honra directamente con la moral judeocristiana, Maxi con sus reflexiones sobre el pecado y la culpa y don Julián a través de su vocación sacerdotal. De esta forma, aunque los conceptos de honor y honra se configuren como una preocupación común a todos los personajes masculinos, la forma que tienen estos de entenderlos, o al menos de expresarlos, difiere mucho dependiendo del prisma desde el que aborden su propia masculinidad, ya que ni el tío Paloma ni el marqués de Ulloa, pese a ser probablemente católicos, dan muestras de una personalidad devota o preocupada por la religión.

3.1.3. Moderación o barbarie

Ante esta disyuntiva, entre la varonía “por naturaleza” o el hombre “poco hombre”, las series no se limitan a presentar las dos opciones más polarizadas dentro del espectro de la masculinidad, sino que una de las características que aparecen en el periodo de estudio, y que resulta especialmente destacable, es la propuesta de un punto intermedio como mejor alternativa, entendida aquí como una postura moderada en cuanto a que se aleja de ambos extremos. Esta tercera vía, a medio camino entre la masculinidad canónica y el hombre tan delicado que deja de ser considerado como tal, está mucho más presente en las series que en los originales literarios, si bien en algunos personajes se podía intuir ya en las novelas, especialmente en Evaristo Feijoo (*Fortunata y Jacinta*) y Gabriel de Pardo (*La madre naturaleza*).

Este equilibrio puede alcanzarse de dos formas distintas: bien a través de personajes que se configuran desde su primera aparición como más estables y moderados; bien a través de los arcos argumentales de la masculinidad más exacerbada. Curiosamente, ninguno de los personajes encuadrados en la masculinidad afeminada llega a experimentar una evolución reseñable en este sentido, una negativa que también se percibe en otros que se corresponden

⁴²⁶ Por ejemplo, en la novela original de Pardo Bazán, don Julián se apresura a pedirse que se cubra cuando esta entra “en justillo y enaguas, con la camisa entreabierta, el pelo destrenzado y descalzos un pie y pierna blanquíssimos”, y posteriormente se lamenta porque “era triste cosa tener que vivir con aquella mala hembra, no más púdica que las vacas. ¿Cómo podía haber mujeres así? [...] ¡Qué mujeres! ¡Qué mujeres se encuentran por el mundo!” (Pardo Bazán, 2021, pp. 51-53).

con la masculinidad más hegemónica: es el caso de Maxi y don Julián, pero también de Tonet y de Juanito Santa Cruz, cuyos arcos argumentales sirven como moraleja de sus posturas inmovilistas y poco dadas a la flexibilidad.

3.1.3.1. Moderación: la tercera vía como mejor alternativa

Entre aquellos personajes que aparecen como moderados desde su introducción en la serie se puede citar, sobre todo, a Tono (*Cañas y barro*) y, posteriormente, a otros de menor peso en la trama o personajes episódicos: Evaristo Feijoo en *Fortunata y Jacinta* y Gabriel de Pardo en *Los pazos de Ulloa*. En medio de esta contraposición entre masculinidad “por naturaleza” y la idea del hombre tan civilizado que se aproxima a parámetros femeninos, estas alternativas dan paso a una forma de ser varón llena de matices; que complementa la imagen de nueva masculinidad que se estaba gestando también en las series de ambientación contemporánea.

Como se ha señalado ya, Tono representa a la generación intermedia de los Paloma en *Cañas y barro*: es el hijo del tío Paloma y el padre de Tonet. Según autores como Peña Ardid, él, junto a su mujer Rosa, representarían a la generación que vivió plenamente el Franquismo y que levantó el país gracias a su trabajo, incidiendo en la cultura del esfuerzo (2010, p. 94). Por otro lado, Evaristo Feijoo es un hombre maduro, que actuará como protector de Fortunata cuando esta abandone a su marido Maxi en la segunda mitad de *Fortunata y Jacinta*; y Gabriel de Pardo es el hermano de Nucha y tío de Manolita, que aparece en el último episodio de *Los pazos de Ulloa* para casarse con su sobrina y así, según él, poder protegerla de la mejor manera posible.

Es importante señalar que este tipo de personajes, que destacan por su moderación, va perdiendo protagonismo a lo largo del periodo de análisis, al menos entre las series que conforman la muestra. De Tono, uno de los protagonistas de una serie emitida en 1978, se pasa a la trama secundaria de Evaristo Feijoo en 1980 y, finalmente, a la aparición episódica de Gabriel de Pardo en 1985. Esta posible tendencia a la baja podría indicar un cierto desencanto hacia las posturas moderadas conforme se avanzaba en la Transición y los primeros años de democracia, coherente con otros matices que también se verán en estas series.

En el caso de Tono, se trata de una masculinidad a medio camino entre el canon de virilidad que se corresponde con la idea del hombre “por naturaleza”, y una mayor sensibilidad masculina propia de los nuevos tiempos en los que se estaba asentando el país, lo que es especialmente visible a través de los matices en los que su personaje en la serie se diferencia de la obra original. De hecho, si el momento de la publicación de la novela, el tránsito del siglo XIX al XX, ya se caracteriza por cambios como el paso de la economía familiar de la pesca a la agricultura; durante la emisión de la serie, con la llegada de la democracia, la evolución de la sociedad desde la que se ve esta adaptación pasa a implicar directamente las relaciones de género.

Su tendencia a la moderación y esta nueva sensibilidad masculina, por otra parte, se pueden rastrear más allá de la serie televisiva. De hecho, aunque en la novela apenas se da información sobre su carácter, más allá de su talante resignado y, ya en su madurez, sorprendentemente comprensivo⁴²⁷; la adaptación cinematográfica de 1954 también presenta a Tono (llamado Toni en la película) como un ejemplo de moderación al preferir el diálogo a la violencia⁴²⁸.

Esta tendencia a la moderación del personaje de Tono, que es más evidente aún en la serie de 1978, encaja con la nueva masculinidad obrera identificada por Connell, que, ante las privaciones de clase y las estrategias paternalistas de gestión, impone un ideal de virilidad y dignidad de la clase trabajadora en clave masculina (1997, p. 40). Además, se trata de un concepto que, paradójicamente y como explica Arbaiza, asimila parte del *ethos* burgués al redefinir como propios los valores del sacrificio, el ahorro y la disciplina (2014, p. 149). La nueva masculinidad obrera de finales del siglo XIX, por tanto, podría enlazar incluso con los cambios sociales de los años 70 y la llegada de la

⁴²⁷ Por ejemplo, ante los primeros rumores sobre el hipotético adulterio de Neleta con Tonet, Tono se aproxima a su hijo para advertirle y su reacción es claramente comprensiva: “El tío Toni sonrió tristemente. Lo creía, no dudaba de sus palabras. Es más: tenía la convicción de que hasta el presente eran calumnias todas las murmuraciones. Pero él conocía la vida. Ahora sólo eran miradas, y mañana, atraídos por el continuo roce, caerían en la deshonra, como consecuencia de este juego peligroso [...] Después de esto, el animoso trabajador tomó un acento tan sincero, tan bondadoso, que impresionó a Tonet” (Blasco Ibáñez, 2001, p. 71).

⁴²⁸ En concreto, en la serie Tono le dice a su hijo que no quiere golpearle porque “Dios nos ha dado la palabra para entendernos y no ser como los animales”, en *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954), 07:21 y posteriormente afirmará que “Los hombres tienen los puños para trabajar, no para buscar peleas cuando se les agrie el vino”, misma película, 21:47.

democracia a España a través de este personaje, aunque sin olvidar los matices de la masculinidad trabajadora que debe proveer de sustento económico al hogar.

Así, en consonancia con la vinculación de este arquetipo con elementos como el salario familiar, Tono sigue presentando actitudes claramente machistas y paternalistas, tanto hacia su mujer⁴²⁹ como hacia Neleta⁴³⁰. Su matrimonio, no obstante, parece bastante igualitario, según se verá posteriormente al analizar la figura de su mujer, Rosa. Tono, además, desafía la concepción de familia tradicional al adoptar a Borda y considerarla como su hija, como de hecho le llega a decir en la serie⁴³¹, frente a los rechazos constantes que tiene hacia ella su abuelo adoptivo, el tío Paloma⁴³².

Por otro lado, frente a esta aparente modernidad, Tono defiende ideas como el honor y la honra⁴³³, pero eso no impide que reniegue de estos mismos conceptos en varias ocasiones. Por ejemplo, ya al comienzo de la serie afirma ante su padre que no tendrá honra, pero tendrá “pan”⁴³⁴; y, años después, insiste en rescatar el cadáver de su hijo y enterrarlo en su propio campo⁴³⁵, pese a que Tonet haya deshonrado a toda la familia.

A estas matizaciones cabe sumar también las diferencias que se dan entre el personaje de Tono en la adaptación televisiva y en la obra literaria. Si bien es uno de los personajes en los que menos cambios se aprecian, es importante

⁴²⁹ Poco antes de casarse con Rosa, Tono le hace una promesa “Yo te cuidaré, y cuando estés enferma yo te cuidaré también... Me darás un hijo que será tan fuerte como yo, pero tan hermoso como tú”, en *Cañas y barro*, capítulo 1º, 35:50.

⁴³⁰ En este caso, Tono advierte a la novia de su hijo de que “Una taberna llena de borrachos, que vendrán a pedirte siempre algo más que vino, no es el mejor sitio para ti si sigues pensando en casarte con Tonet”, en *Cañas y barro*, capítulo 3º, 49:29.

⁴³¹ Así, cuando su hijo Tonet se desentiende del trabajo familiar y es Borda quien debe ayudarlo constantemente, Tono reconoce que “Sin serlo, eres tú más hija que él”, en *Cañas y barro*, capítulo 3º, 10:40.

⁴³² El anciano se enfada con ella cuando esta lo llama cariñosamente “abuelo”: “¡Yo soy un Paloma y tú eres una inclusera! Y mi hijo y mi nieto serán lo que yo diga”, en *Cañas y barro*, capítulo 3º, 14:38.

⁴³³ En palabras del propio Tono, “los Paloma hemos sido siempre honrados, tan honrados que cuando muramos podremos subir perchando hasta el mismísimo Dios, y con solo enseñarles las manos llenas de callos nos dejará pasar”, en *Cañas y barro*, capítulo 4º, 30:17.

⁴³⁴ De hecho, cuando su padre lo acusa de haber renunciado a la honra familiar para irse a trabajar a un campo arrendado, Tono replica “No tendré... no tendré honra, pero tendré pan”, en *Cañas y barro*, capítulo 3º, 09:36

⁴³⁵ Durante una de las últimas escenas de la serie, Tono insiste hasta en cinco ocasiones a su padre para que este le diga dónde está el cadáver de Tonet, porque, aunque no haya “camposanto” para un suicida, él sí que tiene un “campo propio”, en *Cañas y barro*, capítulo 6º, 56:19.

señalar que en la serie de 1978 se da una imagen más romántica y soñadora que en el original de Blasco Ibáñez. Así, mientras que en la novela Tono accede a casarse para complacer a su padre y escoge a “cualquiera, la que menos obstáculos opuso a su timidez” (Blasco Ibáñez, 2001, p. 30); en la pequeña pantalla Tono y Rosa viven una historia de amor que se prolonga durante más de un episodio, e incluso después de la muerte de ella su recuerdo sigue muy presente para su viudo⁴³⁶. Otros rasgos, como la disposición al trabajo y la resignación a su suerte, ambos propios de la nueva masculinidad obrera recogida por Arbaiza (2014, p. 149), se mantienen intactos en ambas versiones, así como en la película de Orduña.

Tono es, según muestran los resultados del análisis, una primera muestra de esa nueva masculinidad que comenzaba a abrirse paso en la ficción televisiva y en la sociedad. Este rol se pone aún más de relieve, por un lado, al mostrar una sensibilidad más desarrollada que la que puede apreciarse en el libro; y, por otro, debido a la ambientación de la serie a comienzos del siglo XX. En consecuencia, y de acuerdo con lo que se muestra en *Cañas y barro*, las nuevas características masculinas en realidad no son tal, sino que siempre habían estado latentes y ahora, simplemente, ha llegado el momento de ponerlas en primer plano, reforzando el protagonismo de este personaje que pasaba mucho más desapercibido en la novela de Blasco Ibáñez.

Es decir, la masculinidad más equilibrada, más tendente a la moderación entre la varonía “por naturaleza” y la extrema contención de los hombres más afeminados, ya estaba presente en los personajes de ficción años 70, a través de las nuevas interpretaciones que se daban a relatos procedentes de comienzos del siglo XX.

Esta posición moderada, aunque con menor protagonismo, sigue presente en *Fortunata y Jacinta* a través del personaje de Evaristo Feijoo, un hombre mayor que se apiada de Fortunata y decide ayudarla a llevar una vida honrada, a través de una serie de propuestas con claros tintes paternalistas. Así, Feijoo

⁴³⁶ Tono llega a decir que su mujer “no murió” para él, en *Cañas y barro*, capítulo 2º, 37:07; y tiempo después recuerda las navidades que pasaron con ella y con el resto de la familia, en *Cañas y barro*, capítulo 5º, 20:12.

aconseja a Fortunata que modere sus afectos y llega a proponerle que viva con él, ya que no conoce ningún oficio que le permita valerse por sí misma⁴³⁷.

Pese a que en otras adaptaciones literarias se deban hacer frecuentes apuntes sobre las diferencias entre la versión televisiva y la novela original, en *Fortunata y Jacinta* y, en concreto, en el caso de Feijoo, muchas de sus intervenciones están tomadas casi al pie de la letra de la novela original, manteniéndose idéntica su postura entre bienintencionada y paternalista⁴³⁸. Este último rasgo, por otra parte, también se ha señalado en la figura de Tono y se repetirá de nuevo en Gabriel de Pardo.

Evaristo Feijoo, benefactor de Fortunata en la serie y en la novela, encarna en sí mismo esa dicotomía entre naturaleza y civilización, al reconocer los impulsos propios del ser humano (tanto en hombres como en mujeres) y defender que lo mejor es conseguir que ambos elementos avancen en armonía. Esta postura, mucho más explícita en la obra original de Benito Pérez Galdós, se transfiere también a la pequeña pantalla, al menos de forma parcial.

De este modo, en la novela Feijoo mantiene una postura propia del naturalismo y de la época de Galdós al asimilar las relaciones íntimas con un impulso ancestral en aras de la preservación del ser humano⁴³⁹, lo que no impide que anime a Fortunata a conciliar estos impulsos con un matrimonio al uso, para así cumplir “con la Naturaleza y con el mundo”, entendiendo este último como convención social. De este modo, Feijoo insiste especialmente en la importancia de mantener una imagen acorde a estas convenciones, al margen

⁴³⁷ Más concretamente, Feijoo dice a Fortunata que “No hay mayor desgracia que tener el corazón demasiado grande [...] y yo le he de recortar a usted el corazón para que haya equilibrio”, para luego advertirle de que “No tiene más remedio que aceptar el amparo de un hombre, tiene que echarse por ahí a ver si pesca un desconocido por las calles, los teatros, los paseos...” y sugerirle que viva con él: “Dentro de mi propuesta, podrá ser todo lo honrada que quiera [...] Te dejaré absoluta libertad, podrás entrar y salir y hacer lo que te dé la real gana, sin faltarme. Quiero que seas leal conmigo como yo lo seré contigo y, en cuanto te canses, me avisas”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 7º, desde 31:42.

⁴³⁸ Por ejemplo, las últimas citas de la serie aparecen así en el libro: “Mira, yo te dejo en absoluta libertad. Puedes salir y entrar a la hora que quieras, y hacer lo que te dé tu real gana. No soy partidario del sistema preventivo. Quiero que seas leal conmigo, como yo lo soy contigo. En cuanto te canses avisas...” (Pérez Galdós, 1983b, p. 101).

⁴³⁹ A este respecto, Evaristo Feijoo sostiene que “Ya sabes cuáles son mis ideas respecto al amor. Reclamación imperiosa de la Naturaleza... la Naturaleza diciendo auméntame... No hay medio de oponerse... la especie humana que grita quiero crecer... ¿Me entiendes? ¿Hablo con claridad? ¿Necesitaré emplear parábolas o ejemplos?” (Pérez Galdós, 1983b, p. 143).

de los verdaderos deseos de cada persona⁴⁴⁰. En la serie, por otra parte, este alegato a favor de la reproducción pasa mucho más desapercibido, camuflado en una serie de confesiones que parecen más defender el amor en tanto que sentimiento fuera de todo juicio, que la naturaleza humana como realidad biológica incontrolable⁴⁴¹.

El personaje de Evaristo Feijoo, por tanto, sirve de puente entre la masculinidad “por naturaleza” enunciada al comienzo de este capítulo y las condiciones impuestas por la civilización, configurándose así como un ejemplo claro de moderación tanto en la novela original como en la adaptación televisiva.

Finalmente, y siguiendo la evolución a la baja de esta postura moderada que se percibe en las series de la muestra, sus últimos retazos se pueden ver, ya en *Los pazos de Ulloa*, en el personaje de Gabriel de Pardo. Aunque este personaje, que aparece únicamente en el último episodio, tiene poco peso en la trama, es importante incluirlo aquí debido a que sirve como contrapunto de moderación a las posturas más extremas del viril don Pedro y el tímido y femenino don Julián.

Gabriel, hermano menor de Nucha y tío de Manolita, va a buscar a su sobrina para casarse con ella, porque, según su razonamiento, como marido podrá cuidar “mucho más” de ella que como tío⁴⁴². Su postura, por tanto, reafirma el paternalismo visto en series anteriores, ya que asume que lo mejor para Nucha es casarse con él, pese a que en ese momento ni siquiera se conocen.

⁴⁴⁰ Las palabras exactas de Evaristo Feijoo son que “Hay que guardar en todo caso las santas apariencias, y tributar a la sociedad ese culto externo sin el cual volveríamos al estado salvaje” (Pérez Galdós, 1983b, p. 144).

⁴⁴¹ De este modo, Feijoo afirma que “[...] en todo aquello que se relaciona con el amor no me entra ni me ha entrado nunca en la cabeza que pueda haber delito alguno [...] Me dicen que alguien hizo un robo, o que mató, o que calumnió, o que armó cualquier escándalo, y me indigno y protesto... pero vienen y me dicen que tal mujer faltó a su marido o que tal niña se fugó de la casa con el novio y me quedo tan fresco [...] Ciertamente que, por decoro debido a la sociedad, hago que me espanto y digo '¡qué barbaridad, señores, qué barbaridad!', pero en mi interior me río y digo 'ande el mundo y crezca la especie, que para eso estamos'. Sé muy bien que no existen fidelidades absolutas y sé también que, en esta parcela de la vida, decir humanidad es lo mismo que decir debilidad”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 7º, desde 41:25.

⁴⁴² Afirmación de Gabriel de Pardo al médico de la zona, Máximo Juncal, cuando explica por qué ha venido a por su sobrina Manolita, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 4º, 12:05.

Cabe señalar, por otro lado, que posteriormente Gabriel dejará que sea Manolita quien decida si quiere casarse con él o no⁴⁴³, de forma casi idéntica a como sucede en la novela original. Sin embargo, este breve arco argumental no es suficiente para que el personaje de Gabriel cobre mayor importancia, sino que, más allá de precipitar los acontecimientos, apenas influye en su desarrollo o en la resolución final de la trama.

Por otro lado, además de estos personajes que presentan un carácter moderado desde el primer momento, esta tendencia también está presente en algunos de los varones más encuadrados en la masculinidad hegemónica, si bien, en este caso, se reduce al tío Paloma de *Cañas y barro* y al marqués don Pedro y a Perucho en *Los pazos de Ulloa*. A través de su evolución durante la serie, por tanto, estos personajes alcanzan un talante más comedido y conciliador, en sendos arcos argumentales que, curiosamente, no aparecen en las novelas sino que son exclusivos de las adaptaciones televisivas.

El tío Paloma, como ya se ha adelantado, protagoniza uno de los arcos de redención más llamativos de las producciones literarias, también debido a las diferencias que presenta su evolución en la serie con el libro de Blasco Ibáñez. De esta manera, la versión televisiva del patriarca de los Paloma se aleja de su homólogo literario hacia una masculinidad que, al final de la serie, renuncia en parte a esa naturaleza más cruel y descarnada y presenta una imagen considerablemente más moderada y próxima al consenso.

Aunque de forma muy sutil, las diferencias entre las dos versiones están ya presentes desde el primer episodio, a través de un tío Paloma que se atreve a bromear con su nuera o que, incluso, acaba reconociendo que esta tiene más habilidades de lo que parece en un primer momento⁴⁴⁴.

Sin embargo, pese a que estos matices se dejen intuir ya al comienzo de la serie, la divergencia entre el tío Paloma de 1902 y el de 1978 aparece de forma especialmente clara en la escena final de la historia. Después de que Tonet se

⁴⁴³ Gabriel de Pardo llega a decir a su sobrina que no “En cuanto a lo de casarte conmigo, no hablemos más de ello. Solo haré lo que tú quieras y cuando tú quieras”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 4º, 53:32.

⁴⁴⁴ Uno de los comentarios más llamativos al respecto es el asombrado “¡Sabe perchar, la puñetera!”, que el tío Paloma exclama cuando ve a su futura nuera sobre una barca, en *Cañas y barro*, capítulo 1º, 31:17; a los que se suman las preguntas sobre el refajo (30:41) o sobre el poco tiempo que le durará puesto el vestido de novia (28:02), todas estas alusiones en *Cañas y barro*, capítulo 1º.

haya suicidado en la Albufera, su hijo Tono y la hija adoptiva de este, Borda, le suplican que les diga dónde está el cuerpo para poder enterrarlo. Mientras que en el libro se limita, tras mucha insistencia, a revelar su ubicación de mala gana⁴⁴⁵; en la serie, el anciano barquero acaba reconociendo que su hijo Tono sí es un Paloma⁴⁴⁶ e incluso acude al entierro de su nieto para descubrirse ante la tumba y presentarle sus respetos⁴⁴⁷, ambos gestos totalmente impensables en la novela original.



Figura 22. Entierro de Tonet, al que acuden el tío Paloma, Tono y Borda (Cañas y barro, capítulo 6º). Fuente: RTVE.es

Esta humanización, por su parte, es mucho más sutil y coherente con el personaje original de Blasco Ibáñez que la representación que se hizo de su homólogo en la película de 1954. De esta forma, en la adaptación de Orduña, entre otras muchas licencias narrativas, el tío Paloma no solo no deja de llorar mientras informa a su hijo y su nieta de la muerte de Tonet, sino que incluso se

⁴⁴⁵ “En la mata del Bolodró —dijo por fin el viejo—. Te costará d'encontrar” (Blasco Ibáñez, 2001, p. 190).

⁴⁴⁶ Pese a haber renegado de su hijo por no querer este dedicarse a la pesca, su afán de enterrar a Tonet hace que el tío Paloma se retracte y exclame que “Tú sí eras un Paloma, ¡bendita sea mi sangre!”, en *Cañas y barro*, capítulo 6º, 56:50.

⁴⁴⁷ El tío Paloma se quita la boina que suele llevar e inclina la cabeza hacia su hijo con lágrimas en los ojos, en *Cañas y barro*, capítulo 6º, 58:42.

ofrece a ir con Tono a recoger el cuerpo⁴⁴⁸, desdibujando por completo la solemnidad original del patriarca.

Sin embargo, el tío Paloma de la versión televisiva de *Cañas y barro*, sin llegar a traicionar la esencia de su personaje, suaviza la imagen de esa masculinidad impuesta por naturaleza. Así, la interpretación de Alfredo Mayo consigue humanizar al personaje y, sin perder la coherencia con el tío Paloma original, lo acerca a esta tendencia a la moderación tan presente en las series del periodo de análisis.

Junto al tío Paloma, los otros personajes representativos de la masculinidad “por naturaleza”, que sin embargo dan unos pasos hacia una concepción más civilizada de la misma, se podría incluir también al marqués don Pedro y al joven Perucho de *Los pazos de Ulloa*. Se trata, de nuevo, de un caso en el que se advierten matices distintos entre el libro de Pardo Bazán y su adaptación televisiva, que van desde un enfrentamiento abierto en la novela hasta una reconciliación sobreentendida en la serie.

De este modo, cuando Perucho descubre que es hijo ilegítimo del marqués y va a pedirle explicaciones, la novela describe una bronca entre ambos que acaba con el marqués amenazando con desheredar a su hijo y este marchándose del pazo⁴⁴⁹. En la serie, por otra parte, este encuentro se resuelve de forma mucho más sencilla y, curiosamente, también mucho más civilizada, con don Pedro accediendo a hablar con su hijo y mostrándose casi paternal con él⁴⁵⁰. El marqués y su hijo, que representaban esa masculinidad impulsiva y llena de agresividad, protagonizan una escena paternofilial caracterizada por la cordialidad, que dista mucho de los insultos que profieren en la novela original.

⁴⁴⁸ En la película de Orduña, el tío Paloma, sin dejar de sollozar, despierta a su hijo Tono y le dice que “Tenías tú razón, yo no soy más que un pobre viejo, egoísta y ciego... ¡Tonet, Tonet! [...] ¡Nos lo han matado!”, para desvelar acto seguido dónde está, “En la entrada del canal grande, junto a tus campos de arroz... Yo iré contigo”, en *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954), 01:27:26.

⁴⁴⁹ El original describe la pelea de la siguiente forma: “Ahora el señor alborota... Que no lo tiene, que conforme lo hizo también lo deshace..., que le tira a la cabeza un demonio... Que maldito y condenado sea...”, a lo que Perucho responde “Pues con más motivo le maldigo yo, y maldito sea por toda la eternidad, amén. ¡Que no esté yo solo en el infierno!” (Pardo Bazán, 2021, p. 586).

⁴⁵⁰ Esta escena tiene lugar, concretamente, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 4º, desde 45:49.



Figura 23. Perucho y el marqués, en la última conversación que mantienen ambos (*Los pazos de Ulloa*, capítulo 4º). Fuente: RTVE.es

Ambos personajes, por tanto, no solo recorren un arco argumental de moderación, al igual que el tío Paloma, sino que se enmarcan en la tendencia conciliadora que adoptan las series televisivas de este periodo.

3.1.3.2. Barbarie: consecuencias de mantenerse en los extremos

La cara opuesta a la moderación, esto es, los personajes que parten de una postura extrema y se mantienen en ella a lo largo de toda la serie, sirven, a su vez, como una suerte de moraleja para la audiencia. Sus arcos argumentales advierten del destino que espera a aquellos personajes que se resisten a adoptar posturas moderadas. Entre estos se distinguen dos tipos: por un lado, los que se obcecán en apuntalarse en la masculinidad más canónica sin ceder ni un ápice; y, en el extremo opuesto, los hombres que se alejan tanto del canon masculino que acaban resintiendo esta obligada virilidad y adoptan actitudes vindicativas contra el mundo.

Entre estos últimos estarían, lógicamente, Maxi Rubín de *Fortunata y Jacinta* y el sacerdote don Julián de *Los pazos de Ulloa*. Ambos, como se ha comentado ya, son personajes muy poco viriles, incluso afeminados; que, sin embargo, se enmarcan en la heterosexualidad normativa de la época, como demuestran sus respectivos sentimientos por Fortunata y por Nucha. En los dos casos, estas

relaciones acabarán de forma trágica y también en ambos se dará un elemento de venganza por parte de estos personajes “poco hombres”, de forma coherente con la identificación del talante vindicativo dentro de los rasgos propios de la feminidad, según recoge Millett (1975, pp. 303-307).

En primer lugar, Maxi intenta suplir su falta de virilidad al conocer a Fortunata, de modo que se muestra de repente como un personaje con mucha más determinación, aunque, por otra parte, nunca llega a abandonar su humildad innata y cierta dosis de dramatismo⁴⁵¹. A esta forma de ser recién descubierta se suman, asimismo, algunos matices de posesividad hacia su amada, que debe ser “suya” a toda costa⁴⁵². Cabe señalar, además, que en la novela original esta transformación en un personaje decidido y valiente es prácticamente idéntica⁴⁵³, al igual que a la idea de posesión vinculada a esta asimilación de la masculinidad por naturaleza. Por tanto, del mismo modo, son iguales su actitud paternalista y posesiva⁴⁵⁴, y también es idéntico su final.

Pese a sus múltiples esfuerzos, Maxi no llega a alcanzar en ningún momento la masculinidad canónica, sino que fracasa y Fortunata acaba por abandonarlo, provocando su total desequilibrio. Posteriormente, cuando ella está muy débil tras haber dado a luz al hijo de Juanito Santa Cruz, Maxi va a visitarla y revela que Juanito tiene ahora otra amante, una amiga de Fortunata llamada Aurora.

Esta conversación, si bien resulta más cruda en la novela que en la serie⁴⁵⁵, está enfocada en ambas versiones a una venganza final del marido agraviado hacia su mujer infiel, a la que no perdona en ningún momento su deslealtad. Así, exactamente con las mismas palabras en el original y en la adaptación televisiva, Maxi avisa a Fortunata de que “tu verdugo no se acuerda ya de ti

⁴⁵¹ Por ejemplo, Maxi dice a Fortunata que “Si usted me quiere querer, yo la querré más que a mi vida”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 4º, 14:04; o “Fortunata, yo me caso contigo [...] O me caso contigo o me muero, este es el dilema”, mismo capítulo, 31:26.

⁴⁵² “Has de ser mía ante Dios y ante los hombres”, afirma Maxi cuando pide a Fortunata que se case con él, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 4º, 31:49.

⁴⁵³ En la novela se narra de la siguiente forma: “Al mismo tiempo la apatía y la pereza quedaban vencidas... Andábanle por dentro comezones y pruritos nuevos, un deseo de hacer algo, y de probar su voluntad en actos grandes y difíciles...” (Pérez Galdós, 1983a, p. 470).

⁴⁵⁴ Al igual que en la serie, Maxi asegura a Fortunata que “o me caso o me muero. Has de ser mía ante Dios y los hombres. ¿No quieres ser honrada? Pues con el deseo de serlo y un hombre, ya está hecha la honradez” (Pérez Galdós, 1983a, p. 495).

⁴⁵⁵ En el texto original, Maxi llega a decir que “Si [el niño] se te muere debes alegrarte, porque si vive te dará muchos disgustos” (Pérez Galdós, 1983b, p. 465).

para nada, y ahora tiene amores con otra mujer”⁴⁵⁶. También en ambas versiones deja claro que se está desquitando por lo que Fortunata le ha hecho sufrir, de nuevo con una reproducción prácticamente exacta de las palabras de Galdós⁴⁵⁷, evidenciando por completo la actitud vindicativa de Maxi.

Por último, después que Fortunata muera tras una pelea con la nueva amante de Juanito, Maxi Rubín acaba encerrado en el psiquiátrico de Leganés. Aunque su familia le asegura que es un monasterio, en este punto él es consciente de la realidad y razona en su locura que da igual dónde esté, ya que su pensamiento “reside en las estrellas”⁴⁵⁸.

Esta idea del resentimiento contra el mundo y de la venganza contra lo que no se pudo obtener al carecer de la virilidad, como alternativa opuesta la flexibilidad y a la moderación, está igualmente presente en el personaje del sacerdote don Julián, de *Los pazos de Ulloa*. Además, en este caso la fatalidad no alcanza tan solo a la mujer a la que ama, Nucha, sino que las consecuencias van más allá y condicionan también la vida de la hija de esta, Manolita. Por tanto, la falta de virilidad no supone únicamente un problema para los personajes que la sufren: si estos no la corrigen, todo lo que conseguirán es arrastrar a la perdición a las mujeres que estén a su alrededor.

En esta serie, no obstante, es importante señalar que las dos versiones difieren más que en *Fortunata y Jacinta*. Así, mientras que en la adaptación de Galdós el personaje de Maxi Rubín apenas se desvía de los pasos de su homólogo literario, y en ambos casos deja patente su venganza; en *Los pazos de Ulloa* esta es mucho más evidente en la serie que en la novela original, donde queda apenas implícita la intervención de don Julián.

En ambas narrativas, después de que Manolita descubra que ha cometido incesto con Perucho, cae enferma y pide confesarse con el sacerdote. Esta

⁴⁵⁶ Esta frase de Maxi Rubín, idéntica en las dos versiones, aparece hacia el final del segundo tomo de la novela (Pérez Galdós, 1983b, p. 466). También se puede oír en la segunda mitad del último episodio de la serie, por tanto, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 10º, 35:34.

⁴⁵⁷ Tanto en la novela como en la serie, Maxi dice a Fortunata que se lo tome como un “golpe de muerte” si quiere y pregunta “¿Qué querías? ¿Herir y que no te hirieran? ¿Matar y que no te mataran? El mundo es así. Hoy tiras tú la estocada, y mañana eres tú quién la recibe...”. En la novela, esta intervención se produce, de nuevo, en el segundo tomo (Pérez Galdós, 1983b, p. 468). En la serie, en el capítulo 10º, desde 36:38.

⁴⁵⁸ Se trata de la escena final de toda la serie, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 10º, 01:02:37.

conversación, que sí se puede ver en la serie, es obviada en la obra de Pardo Bazán, sin que llegue a saberse qué dice don Julián a la hija de Nucha exactamente. Estos matices se comentarán a continuación con mayor profundidad, ya que se trata de un momento en el que la adaptación audiovisual difiere sensiblemente de la obra original, llegando a modificar el sentido original de todo el desenlace.

En la novela, el único comentario sobre una posible manipulación del sacerdote hacia Manolita lo hace el médico Máximo Juncal, un hombre claramente anticlerical⁴⁵⁹. Para cuando Gabriel vuelve al pazo, el sacerdote ya ha hablado con ella y asegura que le ha hablado “de bodas, de esposo y de alegría”, y que ha sido Manolita la que ha contestado “con celda y llanto”. Tampoco cede a las súplicas de Gabriel cuando este le pide que la disuada, en nombre de todo lo que él quiso a Nucha; y, de hecho, parece que el sacerdote lamente que Nucha no tomase entonces la misma decisión que Manolita⁴⁶⁰.

De esta forma, aunque en la novela es obvio que la entrada de Manolita en un convento satisface a don Julián, tan solo se insinúa sutilmente que haya sido él el responsable de este giro en los acontecimientos. En la serie, por el contrario, las cámaras se introducen en la habitación de la joven y muestran esa conversación que no llega a verse en el libro, y en la que, según los guionistas, el sacerdote manipula abiertamente a Manolita⁴⁶¹.

Al salir de allí, no obstante, don Julián recupera casi las mismas palabras que en la novela, equiparando esta con su adaptación televisiva: vuelve a decir que le ha hablado “de matrimonio, de esposo, de alegría” y ella ha respondido “con celda y llanto”, y concluye con que “lo que la naturaleza yerra, lo enmienda la gracia”⁴⁶², si bien es cierto que en el original de Pardo Bazán insiste en que él

⁴⁵⁹ En concreto, Juncal intuye “cómo el bueno del cura le mete escrúpulos en la cabeza a la señorita” (Pardo Bazán, 2021, p. 619).

⁴⁶⁰ En la novela, don Julián exclama que “¡Ojalá que la madre hubiese entrado en el convento también! Dios llama a la hija... ¡Que vaya! ¡Que vaya! ¡Virgen Santísima, ampárala, recíbela, sostenla, quítala del mundo!” (Pardo Bazán, 2021, p. 622).

⁴⁶¹ En la conversación inédita de la serie, don Julián dice a Manolita que su “santa madre se equivocó, porque habiendo oído la llamada del esposo verdadero y valioso, la desoyó y, entregándose a un hombre mortal, se hundió en la locura, la desesperación y el dolor”; y le aconseja que no se equivoque, ya que “Dios es el único esposo que te puede proporcionar todo el fuego, todo el amor y la ternura infinita, una ternura que te durará para siempre. Solo Dios te dará la satisfacción eterna, la pasión eterna... la eterna felicidad. Solo Dios”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 4º, desde 50:15.

⁴⁶² Palabras de don Julián a Gabriel de Pardo, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 4º, 52:41.

no ha influido en la decisión de Manolita e invita a Gabriel a que entre y se lo pregunte él mismo.

Esta diferencia entre el original y la adaptación televisiva ya se reflejó en la prensa especializada de la época, concretamente en *Tele/Radio*, donde describen a don Julián como “un personaje tanto o más diabólico que el siniestro Silvestre” (probablemente esto último se refiera a Primitivo, uno de los antagonistas de la serie); y añaden que “las salidas a una situación abyecta y brutal mediante fórmulas conservadoras y piadosas [...] no han sido ni son tales salidas” (1985c, pp. 24-25). De esta forma, aquello que, en el momento de la publicación de la novela, en 1887, aparecía como una resolución; se entiende casi un siglo después, en 1985, como “la denuncia de un sistema, basado en la arbitrariedad y la injusticia, sólo superable con su abolición lisa y plana”. La adaptación televisiva de *Los pazos de Ulloa*, por tanto, actualiza los valores preconizados por la serie y adopta un tono más reivindicativo que la novela, sobre todo en torno al personaje del sacerdote y, por ende, al rol de la Iglesia católica en la sociedad de la época.

Esta es la última aparición de don Julián en la novela, pero en la serie aún tiene una escena más, en la que acude junto a la tumba de Nucha mientras la voz en off reafirma el carácter vindicativo de sus últimas acciones⁴⁶³, hablando directamente de una “venganza” gestada durante largos años:

No había esperanza. Muchos años después de la muerte de Nucha, Julián había conseguido ver cumplidos sus deseos, ver cumplida su venganza. Manolita dejaría los pazos para confinarse en un convento. Ese sería su inexorable destino, tal y como don Julián lo había concebido.

Así, estos personajes masculinos poco viriles, lejos de ofrecer una representación positiva o que amplíe el canon de su género, dan una imagen cargada de debilidad y resentimiento hacia los ideales de masculinidad y feminidad. En lugar de desafiarlos, se resarcen a través de terceras personas, habitualmente mujeres, que sufren su venganza contra lo que se entiende en este tipo de series como el orden natural de las relaciones sociales.

⁴⁶³ Este apunte de la voz en off tiene lugar prácticamente al final de la serie, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 4º, 54:28.

Pero aquellos varones carentes de virilidad no son los únicos que sufren las consecuencias de su falta de moderación; sino que es necesario fijarse también en los hombres que, desde dentro de la masculinidad hegemónica, se niegan a hacer ninguna concesión o a moderar sus actitudes en lo más mínimo. En esta categoría se encuentran Juanito Santa Cruz (*Fortunata y Jacinta*) y Tonet (*Cañas y barro*). Ambos son, como ya se ha mencionado, personajes muy viriles, caracterizados por su bajo desarrollo moral, su preocupación únicamente por sus propios intereses y su desmedido hedonismo. Estos rasgos, que no dan cabida a ningún tipo de arco redentor, acaban por conducirlos a la perdición, pese a que ambos partían de situaciones relativamente privilegiadas.

Juanito, por ejemplo, viene de una familia acomodada y goza de cierta invulnerabilidad a lo largo de casi toda la trama: su madre lo ve como un joven inocente y formal al que se puede corromper fácilmente⁴⁶⁴, y doña Guillermina, uno de los personajes más rectos de la serie, señala que es una buena persona que hace sufrir a su mujer por “tonterías” de las que él no es el auténtico culpable⁴⁶⁵. No obstante, este pedestal se tambaleará cuando su esposa, Jacinta, empiece a ver a Fortunata como una mujer admirable y no como una amenaza⁴⁶⁶. Finalmente, cuando ya haya conseguido ser madre gracias a Fortunata, Jacinta repudiará a su marido de manera definitiva⁴⁶⁷, condenándolo a la soledad, al menos en el hogar familiar.

En el caso de Tonet, este descenso a los infiernos es aún más pronunciado. Cuando regresa de la Guerra de Cuba, Tonet se encuentra la que era su novia casada con Cañamel, uno de los hombres más ricos de El Palmar y dueño de una taberna. Sin embargo, no solo consigue retomar la relación con Neleta,

⁴⁶⁴ De hecho, doña Barbarita se preocupa cuando su hijo decide ir a París porque según ella “no se trata de modales, sino de que me lo coman esas bribonas”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 1º, 18:21.

⁴⁶⁵ Doña Guillermina lo define como “una excelente persona” que hace sufrir constantemente a su mujer con “engaños y tonterías”, para luego dejar que la culpa recaiga sobre Fortunata, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 8º, 48:24.

⁴⁶⁶ Jacinta dice de Fortunata que “No puedo apartar de mi mente a esa mujer... Lo que hizo [enfrentarse a la amante de Juanito] está bien hecho y tiene el valor que a mí me falta” y añade ante su amiga Guillermina que “Será lo que tú quieras, pero siento algo por ella que antes no sentía”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 10º, 44:50.

⁴⁶⁷ Jacinta llega a decir a su marido “Juan, no te necesito ni cuento contigo. Nada de lo que te ocurra me puede afectar. Tienes toda la libertad que quieras, si es que alguna vez dejaste de usarla por respeto a mí”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 10º, 58:55.

aunque sea de forma clandestina; sino que obtiene en un sorteo la mejor zona para perchar y llega a un acuerdo de negocios con Cañamel.

A pesar de su buena suerte, los rumores empiezan a extenderse por el pueblo hasta que Cañamel prohíbe que Neleta y Tonet se vean y se niega a hacer negocios con este último. Tras la muerte del tabernero, ambos retoman la relación, si bien aún en secreto porque si saliera a la luz Neleta perdería toda su herencia. Al quedarse esta embarazada, por mucho que Tonet insiste en renunciar al dinero y tener al bebé, Neleta decide abandonar a su hijo sin que nadie se entere de que ha existido. Tonet, sin embargo, no aguanta la presión y acaba por ahogar al recién nacido en la Albufera, para suicidarse él mismo poco después.

Por tanto, la ausencia de un arco argumental en estos personajes que los lleve a reconsiderar sus acciones, al menos antes de que sea demasiado tarde, resulta tanto o más trágica que la falta de virilidad en Maxi Rubín y en don Julián. Estas adaptaciones literarias, ambientadas todas entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, muestran así la tendencia a la moderación como la mejor opción para la mayoría de los personajes: es lo único que puede evitarles sufrimientos tanto a ellos como a su entorno, y la única salida que les deja la trama en prácticamente todas las ocasiones.

Esta importancia de la moderación se construye tanto frente a una virilidad desmedida y egoísta, como frente a un talante tibio y afeminado. A la vista de los trágicos finales que afrontan las dos categorías de personajes, estos dos extremos se equiparan como igualmente indeseables en aras de una tercera vía, que dé cabida a una opción más equilibrada y madura, en consonancia con los nuevos tiempos que vivía el país durante la Transición y los primeros años de democracia.

Por último, conviene hacer una puntualización más sobre estos personajes caracterizados por la falta de moderación. Ambos modelos de masculinidad llevados a los extremos, amén de compartir una representación en clave negativa, tienen otro rasgo en común: una llamativa indiferencia hacia todo lo que tiene que ver con la política, que en ocasiones se traduce incluso en un evidente desdén. Esta característica, además, es exclusiva de estos personajes situados en los extremos: ni los hombres que sí muestran una

tendencia a la moderación ni las mujeres mantienen una postura similar, sino que estas últimas, de hecho, apenas si hacen algún comentario anecdótico referido a la política⁴⁶⁸.

En primer lugar, pese a haber combatido en la Guerra de Cuba, Tonet parece mucho más interesado por otros aspectos de la isla que por aspectos políticos en sí, una postura que mantiene al volver a El Palmar; a diferencia de otros varones, que leen los periódicos de la época y comentan la postura de Cánovas del Castillo o del propio Blasco Ibáñez⁴⁶⁹. Así, se refuerza su talante despreocupado, hedonista y poco reflexivo, ya que parece que todo lo que le importa es beber en la taberna y seguir su relación con Neleta.

Una tendencia muy similar se aprecia en Juanito Santa Cruz, que, pese a comenzar con unas ideas políticas muy claras y abiertamente progresistas⁴⁷⁰; enseguida renuncia a estas y se da a un estilo de vida más centrado en el disfrute, tal y como él mismo explica a su madre⁴⁷¹. De hecho, pese a que a lo largo de la serie participará en tertulias políticas, siempre lo hará desde posturas más bien superficiales y sin fundamento⁴⁷².

Pero este desdén hacia la política, como se comentaba, no se da únicamente en personajes viriles y hedonistas, sino que también se puede apreciar en Maxi Rubín y en el sacerdote don Julián. Por ejemplo, el primero de ellos mantiene una postura bastante tibia sobre todo lo que tenga que ver con cuestiones

⁴⁶⁸ Los escasos ejemplos que se podrían citar aquí, y que se comentarán con más detalle en los capítulos sucesivos, pertenecen a las dos últimas adaptaciones literarias. En primer lugar, en *Fortunata y Jacinta*, después de que José Izquierdo se queje de que se ha pasado “la santísima vida bregando porque los españoles sean libres”, Jacinta lo mira de medio lado y pregunta “¿Todavía más?”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 3º, 22:30. Después, en *Los pazos de Ulloa*, la posición femenina hacia la política se ve especialmente cuando el marqués se presenta a las elecciones y su mujer Nucha teme las represalias que pueda tomar contra ella si finalmente pierde: simplemente por plantear la posibilidad de que no ganen, el marqués se enfada con ella y replica que “¡Las mujeres no entendéis ni una palabra de política, los más fuertes ganan siempre!”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 3º, 37:27.

⁴⁶⁹ Por ejemplo, el tabernero lee a Tono un artículo publicado en *El pueblo de Valencia*, un periódico dirigido por “Blasco Ibáñez, republicano, pero que dice verdades como puños”, según el propio Cañamel, en *Cañas y barro*, capítulo 4º, 16:46.

⁴⁷⁰ Juanito Santa Cruz, de hecho, llega a entrar en prisión por participar en una manifestación estudiantil en la que, incluso tras la represión de las fuerzas del orden, se oyen claramente gritos de “¡Viva Castelar! ¡Viva!” y “¡Viva la República! ¡Viva!” en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 1º, 03:56.

⁴⁷¹ Juanito dice a Barbarita que “He llegado a conclusión de que más sabe el que vive sin que querer saber que el que quiere saber sin vivir, o sea, aprendiendo en los libros y en las facultades”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 1º, 14:51.

⁴⁷² Un ejemplo de esto sería la crítica de Juanito a otros países por no tener contraventanas y dejar que entre el sol “desde que Dios amanece sin que uno pueda pegar ojo”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 7º, 19:53.

ideológicas y ni siquiera se molesta en defender a su hermano, un antiguo carlista que es detenido⁴⁷³, dando a entender que no merece la pena enfrentarse a ese tipo de problemas por motivos ideológicos.

Don Julián, por su parte, también rechaza hablar de política, incluso cuando el médico Máximo Juncal insinúa que es conservador sólo por ser sacerdote⁴⁷⁴. Pese a mostrar bastante vehemencia en contra de la libertad de cultos⁴⁷⁵, don Julián asegura que él no entiende de política e intenta esquivar el tema. En el libro, aunque el personaje del médico mantiene su postura progresista y anticlerical, estos ataques no llegan a ir contra don Julián directamente sino contra un grupo de sacerdotes mucho más amplio⁴⁷⁶.

Además de estas posturas, cargadas de desinterés e incluso desafección hacia la política; cabe señalar que se trata de personajes bastante machistas, yendo más allá del paternalismo de otros hombres más moderados. Uno de los mejores exponentes de esta tendencia sería Tonet, que desprecia constantemente al género femenino⁴⁷⁷. En el resto de personajes sin evolución, junto a este machismo más o menos pronunciado aparecen también signos de clasismo, como muestra la relación de Juanito Santa Cruz con el entorno de Fortunata⁴⁷⁸, las posturas condescendientes de Maxi hacia esta⁴⁷⁹ o los

⁴⁷³ Maxi Rubín comenta simplemente que su hermano “Estará en la cárcel quince o veinte días y merecido, ¿para qué se pone a buscarle el pelo al huevo?”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 6º, 36:59.

⁴⁷⁴ Máximo Juncal dice a don Julián que “Vistiéndose por la cabeza tiene usted que estar por el feudalismo y la teocracia, ¿a que sí? [...] todos los pájaros de pluma negra vuelan hacia atrás”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 36:08.

⁴⁷⁵ Las palabras exactas de un atribulado don Julián son “¿cómo voy a estar yo conforme con esa barbaridad?”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 36:24.

⁴⁷⁶ En el original, la situación se describe de la siguiente manera: “Máximo Juncal, el médico, recién salido de las aulas compostelanas, soltó varias puntadas sobre política, y también malignas pullas referentes al grave escándalo que a la sazón traía muy preocupados a los revolucionarios de provincias: sor Patrocinio, sus manejos, su influencia en Palacio” (Pardo Bazán, 2021, p. 62).

⁴⁷⁷ Por ejemplo, Tonet espeta a su hermana Borda que “ese trabajo es cosa de mujeres, no deberías decírmelo siquiera”, en *Cañas y barro*, capítulo 2º, 42:08; o los ya citados comentarios sobre las guajiras cubanas, en *Cañas y barro*, capítulo 3º, 37:14.

⁴⁷⁸ Esta actitud se deja ver en la idea que tiene Juanito de provocar una pelea por unos billetes entre los familiares de Fortunata tan solo para reírse de ellos, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 2º, 15:12.

⁴⁷⁹ Por ejemplo, Maxi afirma que “Yo sé que me llegarás a querer” cuando apenas conoce a Fortunata, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 4º, 22:05.

comentarios de don Julián cuando descubre que el marqués mantiene relaciones con la criada⁴⁸⁰.

De este modo, al menos en lo que se refiere a las adaptaciones literarias, se puede adelantar aquí que dentro de una misma serie se perciben diversos modelos de masculinidad. Por ejemplo, ya en *Cañas y barro* las diferentes generaciones de la familia Paloma tienen valores muy distintos: del honor del patriarca, pasando por la cultura del esfuerzo de Tono, se llega a la búsqueda hedonista del placer del benjamín Tonet. Esta tendencia, sin embargo, no es exclusiva de personajes de distintas edades: también se pueden ver masculinidades muy diferentes entre los varones de *Fortunata y Jacinta*, el mujeriego Juanito Santa Cruz y el tímido Maxi Rubín; así como, en *Los pazos de Ulloa*, entre el marqués don Pedro, temperamental y viril, y el apocado sacerdote don Julián.

Por otro lado, si ya dentro de una misma serie se pueden apreciar estos cambios, la tendencia general también va variando a lo largo del periodo de análisis; al aumentar o disminuir el peso de cada uno de estos tipos de personajes, así como la manera de presentar a cada uno de ellos.

En definitiva, dentro de la imagen de la masculinidad en el pasado, las series analizadas dan preferencia a una postura claramente moderada, ya sea mantenida desde el principio o alcanzada a través de un arco argumental; en contra de otras masculinidades más enquistadas en la virilidad exacerbada o en representaciones divergentes que tampoco admiten discusión. Estas últimas imágenes, carentes de una evolución clara, se vinculan con una evidente desafección política, que no es óbice para que se intuyan algunos posicionamientos discriminatorios hacia las mujeres o las clases sociales inferiores. De este modo, cuanto más aferrado a su identidad, ya se radique esta en la virilidad o en la falta de ella, se muestra un personaje masculino, más desdén muestra hacia la política, y más probable es que mantenga ciertas actitudes basadas en la discriminación.

⁴⁸⁰ Don Julián pregunta directamente al marqués, extrañado, “¿cómo le puede usted pegar a esa cosa tan inferior a su categoría y a su nacimiento como... como esa criada de cocina?”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 45:35.

También es importante señalar aquí que el peso de los personajes moderados va claramente en disminución conforme avanza el periodo de análisis. Este desencanto hacia la moderación discurre paralelo a otra tendencia igualmente cuestionable: la imagen cada vez más retorcida que se da de los varones afeminados, que pasa de Maxi Rubín, casi un calco del personaje de Pérez Galdós, a don Julián, mucho más manipulador en el tramo final de la serie que en la novela original.

Esta evolución hacia una peor imagen de los varones, por otra parte, se reduce a esta masculinidad más afeminada, mientras que aquellos personajes que se adscriben al arquetipo de virilidad pasan por una tendencia muy distinta durante los más de diez años estudiados. Si, al comienzo del periodo de análisis, determinados personajes encuadrados en la masculinidad hegemónica se humanizaban mediante algunas licencias de las adaptaciones televisivas, como ocurría con el tío Paloma; este mismo espíritu se mantiene en este tipo de varones, según demostraría, por ejemplo, la conversación final entre el marqués don Pedro y Perucho, muy distinta de la que sucede en el libro y, curiosamente, mucho más cordial y humanizada en la pequeña pantalla.

De esta manera, aunque las adaptaciones literarias muestran siempre una clara preferencia por aquellos personajes moderados por encima de quienes muestran una virilidad exacerbada, también queda patente que estos varones más viriles tienen la opción de redimirse y aproximarse a posiciones con un mayor temple, una posibilidad totalmente vetada a aquellos personajes enmarcados en la masculinidad más divergente o afeminada.

Estas series literarias, por consiguiente, abren la puerta a un mayor abanico de masculinidades en el que, sin embargo, perviven ciertas cortapisas hacia los casos más extremos de afeminación, así como hacia aquellos personajes que se niegan a renunciar a un ápice de su virilidad.

3.2. Masculinidad en la Historia: el caso de Cervantes

Aproximadamente hacia la mitad del periodo de análisis, en abril de 1981, se estrena la primera de las series biográficas incluidas en la muestra. Se trata de *Cervantes*, un recorrido por la vida del escritor de Alcalá de Henares que, tomando como punto de partida un encuentro con un joven admirador de su

obra, traza un recorrido circular desde sus primeros problemas con la justicia hasta llegar al Cervantes anciano y enfermo que aparece ya desde el primer episodio.

En esta serie biográfica, su protagonista es una figura de gran relevancia en la literatura española y también universal. Dado que se trata de uno de los principales representantes de las letras españolas, se esperaba de este título una imagen inequívocamente positiva, como se ha señalado en el capítulo anterior. Frente a estas expectativas de parte del público, la serie, sin embargo, lleva a cabo un compendio de luces y sombras que, por momentos, se esfuerza en reivindicar al autor de *Don Quijote*.

Hay que recordar que Cervantes era una figura poco acorde al imaginario de los primeros años del Franquismo y su retórica imperialista, según señala Fra Molinero (2009, p. 246). Este autor añadía que el escritor alcalaíno ya se había empleado para llevar a cabo una sesgada crítica social en la década de los 60, a través de programas como “La Mancha de Cervantes”, un documental de 1968 en el que las imágenes del campo manchego y su pobreza, tras una fachada historicista, lanzan el mensaje de que la España de los años 60 era todavía como la de Cervantes.

Así, su reaparición en la televisión de la Transición a la democracia, por tanto, cobra un sentido mucho más profundo a la luz del contexto político en el que se produjo: el primer episodio se emitió el 20 de abril de 1981, menos de dos meses después del 23F y todavía con UCD en el Gobierno, si bien la presidencia recaía ya en Calvo-Sotelo. El director general de RTVE en este momento era Fernando Castedo, que sería obligado a dimitir unos meses después.

En este contexto, Cervantes, además de como el padre del Quijote, se configura como el protagonista, el héroe y, en ocasiones, el antihéroe, de una serie que, como se ha señalado en el capítulo anterior, causó un gran impacto tanto entre quienes la valoraron positivamente como entre sus detractores. Su protagonista es un hombre valiente, decidido y fiel a sus ideales por el que sentir empatía y, en último término, también admiración.

Por otro lado, ante la variedad de personajes masculinos que se han ido viendo en las adaptaciones literarias; y que también se analizarán en las series de actualidad, esta producción se centra únicamente en su protagonista y en la evolución que va experimentando con el paso de los años y las distintas vivencias a las que ha de hacer frente. El escritor pasará de ser un joven viril y orgulloso a un anciano que reniega de su propio éxito y que, pese a todo, insiste en seguir escribiendo para acabar su última obra antes de morir.

Por todo esto, por los temas tratados en la serie y por la propia imagen del personaje, así como por su especial relevancia para la cultura y las letras del país, Miguel de Cervantes podría considerarse como un buen ejemplo de qué significaba ser español, y más en concreto ser un hombre español, con sus defectos y sus virtudes, a partir de la imagen de la masculinidad en las series que se emitían en esta época.

Este modelo de masculinidad, como se detallará a continuación, se basa en el cumplimiento exhaustivo de todos los rasgos considerados como propios de su género, así como en algunas concesiones a la feminidad muy determinadas y en unos contextos bastante concretos. A esto se suma su férrea defensa del ideal de libertad y su consideración como uno de los principales exponentes de la literatura española de todos los tiempos.

A la luz de todo lo comentado, se puede afirmar aquí que, a través de esta serie, Cervantes, un escritor del siglo de oro, se convierte en el “epítome del hombre europeo”, según destacaba ya Fra Molinero (2009, pp. 252-253). De hecho, cabría incluso preguntarse si el padre del *Quijote* se estaba ofreciendo, a comienzos de los años 80, como un modelo a seguir para los espectadores de la serie, al poner el foco en la reinterpretación de su figura y en la relectura de qué significaba ser español.

3.2.1. Miguel de Cervantes como modelo de masculinidad

Tras una dictadura de casi 40 años y un complejo proceso de democratización, *Cervantes* ofrece a la audiencia de la época una reinterpretación del canon masculino, cuyos principales rasgos pasarán a analizarse a continuación, así como la evolución del escritor alcalaíno a lo largo de toda su vida, de acuerdo el reflejo que hizo de ella la pequeña pantalla.

3.2.1.1. Valores cervantinos: heroísmo, tolerancia y libertad

En primer lugar, es necesario señalar que, en consonancia con su rol como protagonista de la serie, Cervantes presenta un temperamento de tipo sanguíneo, esto es, se caracteriza por su extraversión y su tendencia al equilibrio, de acuerdo con la clasificación empleada para todos los personajes y enunciada por Sánchez-Escalonilla (2001, pp. 278-280).

Este temperamento, siguiendo al mismo autor, suele corresponderse con papeles protagonistas, así como con roles heroicos masculinos, de modo que resulta significativo que Miguel de Cervantes encaje en este arquetipo: no solo recae sobre él el peso de la serie, sino que, de acuerdo con esta clasificación, su personaje, a priori, sí que se aproximaría en la categoría de héroe. Estas características, además, se mantienen en el personaje a lo largo de toda la serie; si bien es cierto que, conforme avanza la trama, el escritor se va volviendo más introvertido y reservado. En cuanto a su talante equilibrado, este permanece inalterable a lo largo de toda su vida, con la única excepción de algunos momentos muy concretos de su juventud.

Los mismos rasgos heroicos se reflejan también en los parámetros escalares de la ficha de análisis⁴⁸¹, como se verá también en el resto de series biográficas. Así, Cervantes se mueve en un nivel de desarrollo moral bastante elevado, el nivel posconvencional o de los principios éticos; y los problemas que afronta suelen implicar consecuencias existenciales.

De hecho, se trata de un personaje que se caracteriza por su fidelidad a sus propios ideales, sin que le importen demasiado las consecuencias que esto pueda tener o los enemigos que pueda ganarse. Ya desde su primer viaje a Italia, cuando aún era muy joven, Cervantes queda fascinado por la “libertad” de ese país (y por “sus mujeres”, aunque esto se comentará más adelante⁴⁸²) y

⁴⁸¹ Como se ha comentado en la metodología, estos parámetros escalares aparecen explicados en la obra de Lukesh (1989).

⁴⁸² “Sí, leo y escribo mucho como siempre, pero los versos no me preocupan... La libertad de este país y sus mujeres, esas son las Humanidades que ahora me apasionan”, dice el propio Cervantes a un compañero, en *Cervantes*, capítulo 1º, 35:05.

posteriormente, incluso durante su cautiverio, seguirá defendiendo la libertad de expresión como valor superior al que todo hombre debe aspirar⁴⁸³.

El escritor aboga también por el pluralismo que ha caracterizado a su tierra hasta tiempos muy recientes, y lamenta que ya no se mantenga ese modelo de respeto interreligioso, sino que se persiga a quienes profesan otra fe⁴⁸⁴. Aunque se analizará con mayor profundidad en el capítulo correspondiente, estas declaraciones de Cervantes dejan patentes valores tan característicos de la Transición como la tolerancia y la convivencia, dos de los principales ideales defendidos por esta serie a través de su ilustre protagonista.

A su nivel de desarrollo moral y la férrea defensa de sus ideales se suma su manera de resolver los conflictos a los que se enfrenta. En este sentido, Cervantes destaca por emplear una aproximación racional que tiene en cuenta los intereses de terceros, es decir, el mayor nivel de racionalidad posible según la escala utilizada. Esto no es óbice para que también se perciba una fuerte participación emocional y preocupación a lo largo de toda su vida, combinando así un acercamiento racional a los conflictos con un considerable nivel de emocionalidad demostrada.

Estos rasgos, que, como se verá más adelante, también se pueden percibir en las protagonistas femeninas de otras series biográficas, podrían formar parte, igualmente, del rol heroico que el público de la serie está llamado a admirar.

De este modo, Cervantes está dispuesto a sacrificarse él mismo en varias ocasiones para salvar a su hermano menor, Rodrigo⁴⁸⁵; o también para defender a la pequeña de la familia, Magdalena⁴⁸⁶. Por otro lado, cuando descubre que su amante está embarazada, accede a las maquinaciones de su

⁴⁸³ Cervantes llega a decir al joven licenciado que documenta su vida que “en Argel me encadenaron los brazos y las piernas, pero nunca la cabeza”, en *Cervantes*, capítulo 3º, 17:15.

⁴⁸⁴ En una conversación con un consejero argelino, Cervantes reconoce que “España teme hoy a quienes profesan otra fe, teme tanto al protestante como al musulmán. Hasta hace muy poco convivían en nuestra tierra judíos, moros y cristianos. Muchos de nuestros reyes se sentían orgullosos de gobernar sobre las tres razas y las tres religiones, pero hoy el odio religioso envenena la vida los españoles y les hace intolerantes”, en *Cervantes*, capítulo 3º, 41:20.

⁴⁸⁵ Por citar solo algunos ejemplos, Miguel de Cervantes salva a su hermano de la cimitarra de un turco cuando ambos están prisioneros en un barco y, más adelante, ofrece el dinero que se ha conseguido para su rescate a cambio de la libertad de Rodrigo (“Es suficiente para el rescate de Rodrigo, válganle a él”) en *Cervantes*, capítulo 2º, 49:51, y capítulo 3º, 26:58, respectivamente.

⁴⁸⁶ A esta escena se dedica buena parte del último capítulo, en *Cervantes*, de 27:52 a 33:11.

hermana y se casa con Catalina con el fin de asegurar la subsistencia económica de su futuro hijo o hija⁴⁸⁷.

En lo que se refiere a los rasgos considerados canónicos en los hombres, ya explicados en la metodología (Bosch Fiol & Ferrer Pérez, 2003, pp. 141-143), cabe señalar que Cervantes es un caso especial, ya que se trata del único personaje de toda la muestra que cumple con todas las características asignadas a su género. Frente a esto, ningún otro personaje alcanza ese nivel en su propio género, sino que por lo general muestran tan solo algunos rasgos de uno y de otro. Esta masculinidad tan marcada llama especialmente la atención al compararlo con las mujeres que protagonizan las series biográficas, que, como se verá, nunca llegan a un nivel tan alto de feminidad.

Otro dato a tener en cuenta es que se trata de una serie que, además, muestra su propio enfoque longitudinal y su propia evolución desde el primer al último episodio. Así, el joven Cervantes que aparece en los primeros capítulos, cuando se empieza a reconstruir su vida; poco tiene que ver con el anciano en el que se ha convertido al final de esta. Sin embargo, como ya se ha adelantado y a pesar de estas variaciones, que se dejan ver principalmente en una progresiva tendencia a la introversión y a un mayor equilibrio, muchos de los rasgos definitorios de su carácter se mantienen, con mayor o menor peso, a lo largo de toda la serie.

Cervantes destaca especialmente por su determinación, su asertividad y sus dotes de liderazgo, si bien estas características disminuyen en la última etapa de su vida. Por otro lado, su inteligencia, su sentido de la justicia y sobre todo su uso de la lógica son algunos de los rasgos que se mantienen inamovibles durante toda la serie.

Además, aunque en mayor grado en su juventud y en las etapas centrales de su vida, también se le puede describir como valiente, arriesgado y con bastante fuerza física. Por el contrario, el rasgo que va en aumento a lo largo de la serie es la seguridad en sí mismo y el orgullo. Otros, como la ambición o la

⁴⁸⁷ Después de que su amante Ana le insista en que “Casarte con la de Esquivias es lo mejor que puedes hacer”, Miguel de Cervantes se ofende (“¡Di que quieres cerrarme la gatera por la que entro a tu casa!”), pero ella revela que va a tener un hijo suyo y Cervantes entiende que casarse con Catalina es la mejor manera de asegurar un futuro a ese bebé, en *Cervantes*, capítulo 5º, desde 09:52.

agresividad, aparecen con menor frecuencia, pero siguen teniendo presencia en este personaje.

3.2.1.2. El hombre tras el escritor: contradicciones y evolución

Este arco argumental del propio personaje también tiene su reflejo en las relaciones de género, para las que se podría decir que Cervantes es un personaje con doble cara.

Por un lado, su forma de ver el mundo, bastante abierta y avanzada para la época, también alcanza sus relaciones con las mujeres, sobre todo en un punto de su vida en el que ya ha llegado a la madurez. Además de mostrarse decididamente en contra de la violencia de género⁴⁸⁸, Cervantes da paso incluso a un tímido reconocimiento de la emancipación femenina cuando descubre que su mujer pudo haber tenido un amante y decide mantenerse al margen, ya que, si él mismo no le es fiel, no cree que pueda exigírselo a ella⁴⁸⁹. Asimismo, defenderá a su sobrina y a su hija en el momento en que toda la familia sea sometida a un juicio con evidentes tintes morales, como demuestran algunos comentarios leídos por el juez Villarroel⁴⁹⁰.

De esta manera, en ocasiones Cervantes rechaza la doble moral de género, que exigía una rectitud a las mujeres rara vez replicada en los hombres, y sitúa a ambos en el mismo rasero, pero es necesario señalar que esto no siempre es así. Ni esta actitud aparece como habitual entre el resto de personajes varones, ni se mantiene de forma constante en el propio Cervantes, que con frecuencia hace comentarios paternalistas, condescendientes o abiertamente machistas, sin que la serie llegue a adoptar una postura crítica hacia estas tendencias, un “privilegio masculino” señalado ya por Fra Molinero (2009, p. 248).

Así, Cervantes se integra en un contexto en el que la mayoría de hombres cosifica explícitamente a las mujeres. Como ejemplo, resulta muy ilustrativa

⁴⁸⁸ Aunque se comentará en mayor profundidad en el apartado corresponde a la violencia de género, puede señalarse aquí que Cervantes se muestra en contra de “las venganzas de los maridos, padres y hermanos deshonrados” y lo califica como “bárbaro uso” que no tiene cabida en su vida ni en sus obras, en *Cervantes*, capítulo 6º, 48:26.

⁴⁸⁹ De hecho, a su regreso tras una larga ausencia, Cervantes llega a plantear a su joven esposa Catalina “¿Qué derecho tengo a cortar tu libertad si vivo con alguien?”, en *Cervantes*, capítulo 6º, 47:32.

⁴⁹⁰ Villarroel dice, por ejemplo, que Isabel Cervantes es hija de este, “habida antes del matrimonio” y que “en la dicha casa es conocido el tráfico de entradas y salidas de caballeros que no la habitan”, en *Cervantes*, capítulo 7º, 09:38.

una conversación mantenida entre un marqués y un religioso, ambos pertenecientes a las clases más altas de la sociedad de la época, sobre un grupo de mujeres que pasan a su lado por unos jardines⁴⁹¹.

El mismo Cervantes, en su juventud, se mostraba fascinado por las mujeres italianas, como ya se ha comentado antes⁴⁹², lo que demuestra que, en ocasiones, las cosifica y valora únicamente por su físico. Más tarde, durante su encierro en Argel, se muestra claramente condescendiente con la hija de su captor⁴⁹³; y ya de vuelta en España insistirá en describir a las mujeres como frívolas y egoístas⁴⁹⁴. De esta forma, pese a su aparente buena aceptación de ciertas libertades femeninas, Miguel de Cervantes mantiene actitudes discriminatorias hacia las mujeres.

Estos matices, que aparecen ya en su juventud, siguen presentes incluso cuando el escritor es un anciano, y después de que haya mostrado una madurez mucho mayor ante estos temas, su hija Isabel y su mujer Catalina criticarán, respectivamente, su rol como padre y marido. La primera cuestiona que Cervantes cumpliera en algún momento con sus obligaciones paternas⁴⁹⁵, mientras que Catalina se queja de que ella nunca fue su prioridad⁴⁹⁶. El propio Cervantes, por su parte, sigue haciendo algunos comentarios cuestionables

⁴⁹¹ En concreto, el religioso comenta abiertamente “Ah, las faraonas... Miradlas, miradlas, por ahí vienen... Parecen como jóvenes potrillas a las que acaban de dar suelta en el campo [...] En fin, no deja de tener gracia que a estas se les llame ponerías [...] quien más, quien menos, obtendrá una pieza”. El marqués, por su parte, responde cordialmente con un “Ay, Vicentico... Cuántas putas y putas habrás tenido tú entre esas manos pecadoras”, a lo que el religioso replica “Tantas como guitarras, mi buen marqués”, para luego reírse los dos, en *Cervantes*, capítulo 4º, desde 38:39.

⁴⁹² A la cita ya incluida, “La libertad de este país y sus mujeres, esas con las Humanidades que ahora me apasionan” (capítulo 1º, 35:05) se le suma también “Italia está llena de bellas mujeres, no hace falta que nos las traigan aquí, sabremos ir a buscarlas”, en *Cervantes*, también capítulo 1º, 44:41.

⁴⁹³ Más concretamente, le dice que “Granada te recibiría con un voltear de campanas, pero no irás, Zoraida... Granada es un sueño para ti, allí te sentirías cautivada”, en *Cervantes*, capítulo 3º, 46:44.

⁴⁹⁴ “Así que la mujer preferirá seguir a la cama antes que al hombre que la tenga”, dice Cervantes a Góngora sobre lo que ellos entienden como verdadero talante femenino, en *Cervantes*, capítulo 7º, 39:09.

⁴⁹⁵ “Mi padre... ¡a ver cuándo ha sabido ser mi padre!”, exclama Isabel con su padre moribundo, en *Cervantes*, capítulo 8º, 09:12.

⁴⁹⁶ Catalina, justo tras enviudar, recuerda que Cervantes “siempre me abandonó, por una cosa o por otra, siempre, siempre, siempre... Por un trabajo mal pagado, por esos libros, por...”, en *Cervantes*, capítulo 9º, 10:48.

sobre las mujeres: las equipara con otros placeres terrenales⁴⁹⁷ o incluso habla sin ningún tapujo de los atributos físicos de su sobrina Constanza⁴⁹⁸.

Esta actitud discriminatoria hacia las mujeres alcanzará su punto álgido durante las fiestas patronales del municipio madrileño de Loeches. El mismo episodio, sin embargo, sirve también para destacar la evolución de Cervantes hacia un talante mucho más racional.

En estas fiestas, las jóvenes del pueblo decapitan gallos vivos, para, en teoría, matar así la “lascivia”⁴⁹⁹. Acto seguido, pasa una procesión en honor a la Virgen, en la que varios penitentes van flagelándose para pedir que llueva⁵⁰⁰. Cervantes, que ya había señalado la crueldad del rito de los gallos y mira la escena con escepticismo, no llega a decir nada, ni siquiera cuando un religioso se alegra de que esté presenciando las “demostraciones de fe y fervor de nuestro pueblo”⁵⁰¹.

De esta manera, el canon de masculinidad preconizado por esta serie se caracteriza por el uso de la lógica frente a la religiosidad y a la superstición, estableciendo como modelo de hombre aquel que no se deja llevar por sus creencias, sino que busca siempre el equilibrio, la madurez y la razón.

Miguel de Cervantes, por tanto, se configura como un personaje claramente racional frente a la superstición imperante en la época, a la “España de luto” más tradicional, según la definió Fra Molinero (2009, p. 251), y también se sitúa en contra del misticismo que se veía en algunas esferas de la Iglesia, como demuestran varias alusiones a santa Teresa de Jesús. Por ejemplo, Cervantes ni siquiera se inmuta cuando Lope de Vega le comunica que la van a beatificar, y luego se muestra reticente a participar en un concurso de versos en su honor.

⁴⁹⁷ Hablando de placeres terrenales con Luis de Góngora, Cervantes incluye en la lista “un vaso de vino, una moza...”, en *Cervantes*, capítulo 8º, 25:28.

⁴⁹⁸ Cervantes comenta abiertamente al licenciado que Constanza “Cada día se parece más a mi hermana, brasas en los ojos y buenas tetas”, en *Cervantes*, capítulo 1º, 12:25.

⁴⁹⁹ “Matando el gallo se reprime la lujuria y la concupiscencia”, explica un religioso a Cervantes, y añade que por ello las encargadas de hacerlo eran las mujeres, en *Cervantes*, capítulo 7º, 46:31.

⁵⁰⁰ “Bien abiertas llevan ya las carnes... Es de esperar que ahora los cielos se abran”, comenta un hombre al paso de esta comitiva, en *Cervantes*, capítulo 7º, 47:27.

⁵⁰¹ Se trata de un religioso posiblemente carmelita, ya que sugiere a Cervantes que escriba unos versos en honor a su “santa fundadora”, en alusión a un concurso de versos sobre Teresa de Jesús: “Me hace feliz que hayáis contemplado con vuestros ojos las demostraciones de fe y de fervor de nuestro pueblo, ¿no os parecen merecedoras de unos versos a lo divino?”, en *Cervantes*, capítulo 7º, desde 48:06.

Paralelamente a la evolución que se da en sus rasgos, en Cervantes se aprecia la misma tendencia a la moderación que se ve en los varones de las adaptaciones literarias, no solo en lo que se refiere al género sino también en la trama general. El protagonista de la serie recorre un arco argumental que lo hace avanzar de una posición dogmática a otra mucho más abierta y tolerante: pasa de defender el concepto del honor y ofenderse cuando insinúan que su familia es cristiana conversa, con antepasados judíos, a abogar por la convivencia pacífica de las tres religiones que habían estado presentes en España hasta poco tiempo antes.

En el primer episodio de *Cervantes*, de esta forma, se puede apreciar perfectamente la importancia del honor y la honra para el entonces joven escritor: cuando su madre lo reprende por haber accedido a un duelo, para él parece impensable haber respondido de otra manera⁵⁰². Conforme avance la serie, no obstante, esta postura se va flexibilizando, y él mismo criticará muchos aspectos de España, de la moral católica y, en concreto, de la censura ejercida por la Inquisición⁵⁰³. Asimismo, se lamentará de la política de su época, que también él se ha visto obligado a seguir cuando trabajaba como recaudador para el monarca de la época, por las decisiones ilógicas tomadas en nombre de las guerras de religión⁵⁰⁴.

De esta forma, si en los personajes de las adaptaciones literarias se distinguían tanto aquellos que adoptaban posiciones moderadas desde el inicio, como otros que se iban aproximando a esta conforme transcurrían sus arcos argumentales; Cervantes toca ambas categorías a la vez. Al ser una serie biográfica, la audiencia va siguiendo su evolución semana a semana, de manera progresiva, a lo largo de una línea temporal que recorre toda su vida y que, en consecuencia, es mucho más larga que las que aparecen en otras series de la muestra. Por otra parte, sin embargo, la presencia de determinados rasgos femeninos que subyacen durante toda la serie, pero que no se

⁵⁰² El joven Cervantes replica a su madre que “Es una cuestión de honor, madre, y de principios [...] ¿Y si un bellaco te llama luterano y judío también hay que callar?”, en *Cervantes*, capítulo 1º, desde 25:22.

⁵⁰³ Cervantes llega al punto de dar la razón a un consejero argelino cuando este le advierte de que “en España seríais menos libre de hablar que aquí” y reconoce que España “está hoy poblada de fanáticos”, en *Cervantes*, capítulo 3º, 42:35.

⁵⁰⁴ Miguel de Cervantes reconoce que “He expropiado y he expoliado, en nombre del rey, que no era el mío [...] En fin, sabéis mejor que yo lo que ha pasado, pero ¿cómo puede callar ante tanta y tanta insensatez?”, en *Cervantes*, capítulo 5º, 36:58.

explicitan hasta el final, cierra el círculo al mostrar que su talante moderado y abierto a otras ideas ha estado, en realidad, presente desde el principio.

3.2.2. Rasgos de feminidad en el autor de *El Quijote*

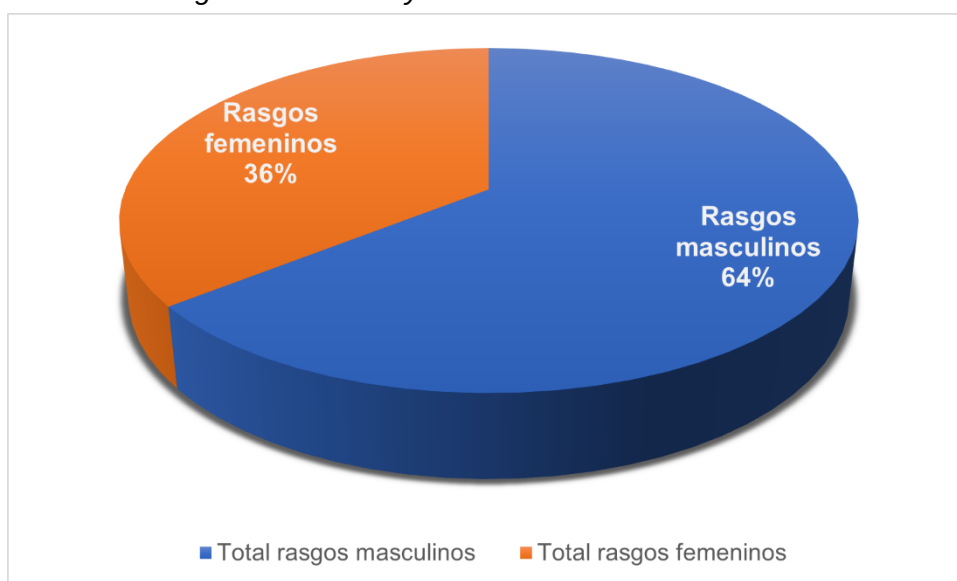
Si en el epígrafe anterior se propone a Miguel de Cervantes como prototipo de hombre español, ya sea en el siglo XVI o en el momento de emisión de la serie, debido a su postura en muchas ocasiones avanzada a los tiempos; el personaje funcionaría también como un baremo para estimar qué grado de feminización se aceptaba entre los varones sin que estos dejaran de encajar, a grandes rasgos, en la masculinidad más canónica.

3.2.2.1. Talante conciliador y emotivo

La feminización de Cervantes, por tanto, muestra qué rasgos femeninos se permitían dentro del ideal masculino de la época, entendida esta como el momento de estreno de la serie y no tanto su contexto histórico.

Esta feminización, como se puede ver en el siguiente gráfico, supone un tercio de los rasgos contabilizados al analizar al autor del *Quijote*: de 9 posibles características femeninas, este personaje muestra 4, que se detallarán a continuación.

Gráfico 3. Rasgos masculinos y femeninos en Cervantes



Elaboración propia

En general, y partiendo del canon de feminidad establecido a partir del trabajo de Bosch Fiol y Ferrer Pérez (2003, pp. 141-143), se puede decir que el rasgo

femenino más habitual es la comprensión, seguido por la emotividad y también por una ocasional ética del cuidado, que se dirige tanto a su hermano Rodrigo o a su amigo Antonio, como a su hermana pequeña, Magdalena.

El talante comprensivo de Cervantes se deja ver sobre todo en su frecuente actitud conciliadora. Esto, junto a sus dotes para el liderazgo, una característica considerada como canónicamente masculina, viene a explicar uno de los rasgos más presentes en el escritor alcalaíno: su papel de mediador. De un modo u otro, tanto en su vida personal como en el ámbito profesional, Miguel de Cervantes desempeña con bastante frecuencia este rol, lo que vendría a subrayar, una vez más, su carácter moderado y su defensa de la convivencia de distintas ideas, creencias o modos de vida. Por ejemplo, se muestra en contra de las hogueras de la Inquisición⁵⁰⁵, trata de interceder en favor de dos personas acusadas de haber robado los cepillos de la iglesia⁵⁰⁶, evita en varias ocasiones que se produzcan peleas en la prisión⁵⁰⁷ y también hace de intermediario entre su mujer y su hija⁵⁰⁸.

Por otro lado, su emotividad es tanta que, en muchas ocasiones, el personaje raya la irracionalidad, sobre todo en lo que atañe a sus propias acciones. Así, Cervantes es un hombre muy racional en cuanto al pensamiento abstracto, pero muy poco práctico en las cuestiones que pueden afectar a su día a día. Esta característica resulta especialmente evidente en su inclinación al sentimentalismo y a la poca practicidad, tanto en lo que se refiere a las relaciones de pareja como a su vocación de escritor.

⁵⁰⁵ Cervantes llega a decir a uno de los turcos que “Jamás le quitaría la vida a un semejante a causa de sus creencias”, en *Cervantes*, capítulo 5º, 11:34.

⁵⁰⁶ En concreto, Miguel de Cervantes pregunta qué han hecho y, al ver que se les acusa de sacrílegos simplemente por haber robado los cepillos de la iglesia, compara al pueblo con los “moros” y se marcha de allí sin querer nada suyo, en *Cervantes*, capítulo 4º, 31:26.

⁵⁰⁷ Por ejemplo, Cervantes interviene en una conversación entre dos presos que discuten sobre si don Juan de Austria va a acudir en su ayuda o no, y posteriormente, en ese mismo capítulo, tranquiliza a sus compañeros en medio de una fuga, en *Cervantes*, capítulo 3º, 09:02 y 20:09, respectivamente. Más adelante, también intercede por su amigo Mateo Alemán ante el capellán de la cárcel y en una pelea de presos, en *Cervantes*, capítulo 6º, 25:48 y 28:12.

⁵⁰⁸ Un ejemplo sería el momento en el que Catalina se enfada con Isabel, la hija de Cervantes, por cambiarse de ropa delante de un hombre y coquetear con él. Cuando Catalina le espeta “¿Que no me preocupe? Tú no has visto desnudarse a tu hija ahí, delante de todos”, este responde que “No, no la he visto, solo he escuchado lo que decíais” y argumenta que solo es “el buen natural de todos, que hablan sin cuidarse del qué dirán”, en *Cervantes*, capítulo 7º, desde 05:46.

Su perfil soñador, además, se considera a menudo como un defecto por parte de su entorno, como muestran comentarios de un amigo y de su propio hermano, que consideran que se ilusiona demasiado con sus relaciones sentimentales⁵⁰⁹. Pero su talante emotivo no se limita a este primer amor, sino que se repetirá de nuevo cuando se enamore de Ana, una mujer casada con un mulero que vuelve a dejar en evidencia su incapacidad de razonar fríamente⁵¹⁰.

Su propia hermana, Andrea, se encarga de buscarle una novia con buena dote, por no considerarlo a él mismo capaz de desenvolverse en lo económico, es decir, poco práctico y más dado al sentimiento que a la razón⁵¹¹. De hecho, cuando empiece a trabajar de administrador para su familia política, esta se desesperará por la clemencia que muestra a la hora de cobrar las cuotas⁵¹².

Por otro lado, dentro de esta emotividad, también se pueden ver algunas muestras de cariño, o al menos de amistad sincera, entre Miguel de Cervantes y otros hombres, como su hermano Rodrigo o su compañero Ginés, a los que abraza en repetidas ocasiones⁵¹³. Salvando las distancias, Cervantes también muestra cierto apego hacia algunas de sus obras, con comportamientos casi irracionales: regala *La Galatea* a Ana, pese a que ella no sabe leer⁵¹⁴; o, aunque al salir de la cárcel accede a que un amigo lo ayude con el equipaje, insiste en llevar él mismo el manuscrito del *Quijote* que ha escrito allí⁵¹⁵.

⁵⁰⁹ Cuando aún es muy joven, un amigo dice de él que “Es una lástima, Miguel lo tiene todo: valor, inteligencia, energía... pero tiene que olvidarse de esa mujer”, a lo que su hermano Rodrigo añade “De esa mujer y de otras cosas... ¡De los cómicos, de los versos!”, en *Cervantes*, capítulo 2º, 32:39.

⁵¹⁰ Un religioso dice de Cervantes al licenciado que “a Miguel siempre le gustaba andar entre criadas, por eso llevé a su don Quijote de venta en venta... Pero tenéis razón, la mulera era una hermosa mujer... El bobo de Miguel anduvo mucho tiempo detrás de ella, pero tardó, tardó en conseguirla...”, en *Cervantes*, capítulo 4º, 42:30.

⁵¹¹ Según le dice Andrea Cervantes a una mujer llamada Juana, “Miguel no sabe andar por la vida” y prefiere malvivir de sus comedias a recibir una renta segura, en *Cervantes*, capítulo 4º, 45:48.

⁵¹² El tío de Catalina, Paco Rubino, se queja de la siguiente manera: “Pero si nuestro administrador no cobra las rentas, ¿con qué pagaremos? ¿Con embargos? ¿Con ventas ruinosas? ¿Cómo puedes llamar administrar a lo que haces?”, en *Cervantes*, capítulo 5º, 16:35.

⁵¹³ Miguel de Cervantes, por ejemplo, se despidió de su hermano Rodrigo con un abrazo cuando este va a abandonar Argel, en *Cervantes*, capítulo 3º, 28:58; y también abraza a Ginés cuando ambos están en la cárcel y, en ese mismo episodio, a su amigo Mateo Alemán, con quien coincide en la de Sevilla, en *Cervantes*, capítulo 6º, 14:11 y 21:45, respectivamente. Más tarde, Cervantes y Ginés vuelven a abrazarse cuando este acude a buscarlo a la cárcel de Sevilla, en *Cervantes*, capítulo 6º, 34:32.

⁵¹⁴ Este momento sucede cuando Ana, la mulera, trata de devolverle el libro porque no sabe leer y, además, su marido puede descubrir la relación extramatrimonial, pero el escritor insiste en que es para ella, en *Cervantes*, capítulo 4º, 49:13.

⁵¹⁵ Este momento (“No, esto lo llevo yo”) tiene lugar a la salida del escritor de la cárcel de Sevilla, en *Cervantes*, capítulo 6º, 34:48.

3.2.2.2. Ética del cuidado siempre subyacente

Sus rasgos femeninos, por otra parte, mantienen una presencia bastante equilibrada a lo largo de toda la serie. Estos se han contabilizado en cuanto a su presencia o ausencia en cada uno de los episodios de esta producción, lo que permite ver que únicamente hay un episodio en el que no se puede apreciar ninguno de ellos (se trata, en concreto, del capítulo 8º). Además, su peso a lo largo de toda la serie con respecto a los rasgos masculinos no varía demasiado, sino que ambos géneros mantienen una presencia similar en este personaje. Tan solo conforme se acerca el desenlace de la serie su presencia parece decaer, para remontar en el capítulo final: en este, masculinidad y feminidad tienen el mismo peso en el personaje de Cervantes, es decir, el personaje muestra idéntico número de rasgos tradicionalmente asociados a las mujeres y a los varones.

Por otro lado, aunque ya se ha comentado que una de las peculiaridades de la serie es su carácter biográfico y su recorrido por toda la vida de Cervantes, lo que permite analizar con mucha profundidad la evolución del protagonista, también se ha señalado que su desarrollo no es siempre lineal: cuando el licenciado conoce a Cervantes en el primer capítulo, este ya es un anciano, de modo que la historia se cuenta en forma de *flashbacks* hasta volver a 1616, año de la muerte del escritor. Esto tiene especial relevancia para la ética del cuidado si se tiene en cuenta que esta actitud, presente en el escritor durante buena parte de la serie, se explica por un hecho traumático de su juventud, que no aparece hasta después de fallecido Cervantes.

Se trata del último *flashback* de la serie, anterior a todo lo que se ha visto previamente, y es, de hecho, el acontecimiento que desencadena el duelo que da comienzo a la serie y que, a la postre, actuará como detonante de todos los sucesos posteriores: una hoguera de la Inquisición en la que estaban presentes Miguel de Cervantes y su hermana Magdalena, apenas una niña entonces.

Este episodio de la vida del autor del *Quijote* tiene lugar en 1568, si bien parece haber una errata en el rótulo, que lo sitúa en 1598, fecha que no tendría sentido ni con el resto de la trama, ni con las edades de los dos hermanos, ambos muy jóvenes cuando asisten a esta hoguera. Ante los gritos de los condenados y la agitación general, Magdalena se asusta y su hermano Miguel, en una muestra

de la ética del cuidado, intenta sacarla de allí, con evidente preocupación por la pequeña⁵¹⁶. Sin embargo, lo único que consigue es acabar retándose a duelo con un hombre que lo acusa de ser “marrano”, esto es, de no ser lo que se conocía como cristiano viejo.

A pesar de mostrar en ese momento su talante más masculino, la ética del cuidado de Miguel de Cervantes vuelve a ponerse en primer plano cuando su hermana sale huyendo y tiene que ir tras ella para consolarla. La escena acaba con el joven escritor asegurando a la niña que sí que cree en Dios, pero no es un Dios cruel, sino en un Dios justo y generoso que esté en contra de las hogueras de la Inquisición⁵¹⁷, y luego se marcha con ella cogida por los hombros mientras la imagen se va a un fundido a negro. De esta manera, la última imagen en vida de Cervantes se corresponde con la ética del cuidado, una cualidad más propia del canon femenino; y se trata de una imagen que, además, viene a dar sentido a la trama y a los ideales que el ilustre escritor defenderá durante toda su vida.

3.2.3. Sombras masculinas como trasfondo: los hombres en *Teresa de Jesús y Proceso a Mariana Pineda*

Frente a Cervantes, que, en tanto que protagonista de su propia serie, podría considerarse hasta cierto punto como paradigma de qué era ser un hombre español; estas características no se mantienen en otros personajes masculinos de series biográficas. Una vez que se deja a un lado el primer plano, los varones que aparecen en este tipo de series no responden al mismo patrón que Miguel de Cervantes, sino que muestran una masculinidad con menos matices, sobre todo en lo que se refiere a las relaciones de género.

Aunque esta representación más estereotipada de los varones en roles secundarios pueda deberse, simplemente, a su menor importancia en la trama, no deja de ser significativa la imagen que estos hombres muestran de esa

⁵¹⁶ Miguel de Cervantes interviene en favor de su hermana cuando un hombre, ignorando el pánico de la niña, le pregunta si le gustan las hogueras de la Inquisición: “¡Tened la lengua! Mi hermana está ya lo bastante impresionada como para que además la asusten con bravatas”, en *Cervantes*, capítulo 9º, 30:17.

⁵¹⁷ Así, Cervantes asegura a su hermana pequeña que cree que Dios, “pero no en un Dios que quema y mata... Para mí, Dios es bueno, justo y generoso, y no le gustan las hogueras”, en *Cervantes*, capítulo 9º, 33:11.

masculinidad que, a pesar de haberse quedado en segundo plano, sigue presente en este tipo de narraciones.

Pese a que no configuran un único constructo social, todos estos personajes sí que comparten un rasgo, que aparece con mayor o menor intensidad en cada uno de ellos: los intentos de controlar y utilizar a las mujeres que protagonizan sus narrativas. Esto puede expresarse tanto a través de figuras claramente antagónicas, por ejemplo, el padre Gracián en *Teresa de Jesús* o el juez Pedrosa en *Proceso a Mariana Pineda*; como a través de otras más amables, que adoptan posturas más paternalistas al tiempo que dan cabida a la nueva sensibilidad masculina. Esta última se correspondería con el perfil de san Juan de la Cruz, en la vida de la santa de Ávila, y con el teniente Alba en la biografía de la heroína de Granada.

3.2.3.1. Varones como antagonistas: Pedrosa y el padre Gracián

El caso más evidente sería el del alcalde del crimen, Ramón Pedrosa, juez de la chancillería de Granada, enemigo de la causa liberal y, por tanto, de los protagonistas de *Proceso a Mariana Pineda*. En este personaje, además, se entremezclan tanto motivaciones profesionales, como son el ascenso en su carrera, como otras de carácter personal: el despecho que siente hacia la joven por rechazarlo y los celos hacia sus supuestos amantes, sobre todo el capitán Álvarez de Sotomayor y el teniente Alba.

Pedrosa, así, aparece como un hombre de carácter posesivo, cuya obsesión por Mariana Pineda aumenta a medida que esta rechaza sus avances⁵¹⁸, llegando incluso a espiarla a través de la pared⁵¹⁹ y a soñar con ella⁵²⁰, a la vez que aumenta su afán por capturar a cualquiera que esté con ella, con el

⁵¹⁸ Al comienzo de la serie, Pedrosa busca un acercamiento con Mariana: “Por qué no desea que volvamos a ser amigos? [...] ¿En qué he podido ofenderla? [...] ¿Por qué ha procurado evitarme todos esos meses? [...] quiero que, cuando salga de aquí, conozca cómo me encuentro: la deseo con toda mi alma... Lucho para alejarla de mí, ojalá pudiera no desearla, pero no lo consigo. [...] Desde mi llegada a esta ciudad solamente he sido feliz mirándola, rodeada siempre de otros hombres, coqueteando ante mis ojos”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, desde 41:27.

⁵¹⁹ Este momento en concreto ocurre justo antes de un interrogatorio, cuando se puede ver al juez Pedrosa respirar hondo, incluso jadear, mientras mira a Mariana Pineda sin que ella lo sepa, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 2º, 24:21.

⁵²⁰ Pedrosa lee en voz alta una descripción de estos sueños a solas, justo antes de que llegue su confesor, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 2º, 28:25.

pretexto de que sus amantes pertenecerán siempre a la causa liberal⁵²¹. Asimismo, controla su correo a través de sus agentes⁵²², insiste en que la vigilen incluso cuando está recluida en un beaterio⁵²³ y determina que Mariana debe ser declarada culpable porque considera que es la llave para acceder al resto de la conspiración⁵²⁴.

A estas actitudes se suma un claro paternalismo, que queda patente desde las primeras apariciones del juez hasta la muerte de Mariana Pineda en el garrote. Así, Pedrosa se preocupa, o finge preocuparse, por la liberal granadina y su “reputación”⁵²⁵ e insiste repetidamente en que quiere ayudarla⁵²⁶. De hecho, llega incluso a intervenir en un interrogatorio para que las declaraciones de Mariana Pineda no la perjudiquen⁵²⁷, y sueña con avisarla de su inminente detención, pese a que no llega a hacerlo⁵²⁸. Aun cuando la amenaza del patíbulo se cierne sobre Mariana, Pedrosa insiste en que la joven ha sido manipulada por los liberales y que debe delatar al resto para salvarse⁵²⁹. El alcalde del crimen llega incluso a abrir la puerta de la celda de Mariana Pineda,

⁵²¹ Pedrosa dice a un compañero que “Mariana elige sus amantes entre los liberales, ese tiene que ser uno de ellos” y que su obligación no es solo “desterrar las ideas liberales, sino la de cuidar la moral y las costumbres”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, desde 53:57.

⁵²² Justo después de que Mariana Pineda vaya a enviar cartas, un agente de Pedrosa aparece a exigirselas al encargado, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 3º, 22:41.

⁵²³ “Que una de sus monjas la vigile día y noche, incluso cuando duerma. Quiero estar informado hasta de lo que diga en sus sueños”, ordena Pedrosa, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 4º, 21:54.

⁵²⁴ “Mariana Pineda tiene que ser culpada, ella es la única que puede llevarnos a descubrir a los implicados en la confabulación”, afirma Pedrosa ante el Oficial, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 4º, 01:42.

⁵²⁵ Tras la detención de Pedro de la Serrana y el capitán Álvarez de Sotomayor, Pedrosa da la mano literal y figuradamente a Mariana Pineda: “¿Quiere un consejo?” [...] esos dos parientes suyos han sido denunciados como cabecillas peligrosos de alta traición. Mariana, el asunto es grave y a mí me preocupa su reputación en la ciudad”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 39:13.

⁵²⁶ Ya en uno de sus primeros encuentros en la serie, Pedrosa asegura “¡La quiero ayudar! Es ahora cuando más me necesita, su nombre figura en todas las listas de sospechosos [...] ¡Mariana, solo la quiero ayudar!” y que “únicamente le indicaría el camino que debe seguir”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 43:13.

⁵²⁷ Pedrosa llega a intervenir en dos ocasiones, cuando Mariana Pineda cuestiona la censura de publicaciones y cuando defiende las universidades por encima de la tauromaquia y el bordado, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 3º, desde 03:27.

⁵²⁸ En su sueño, Pedrosa la encuentra en la cama con el teniente Alba, lo que no impide que le diga “Mariana, márchese inmediatamente sin pérdida de tiempo. Se lo ruego, le suplico que se vaya con sus hijos. Márchese, se lo pido”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 3º, 32:39.

⁵²⁹ “Usted aún no se ha dado cuenta de que la han engañado. Lo único que tiene que hacer para probar su honradez es decir todo lo que sabe”, insiste Pedrosa a Mariana, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 3º, 50:32.

conminándola a que salga sin pedirle nada a cambio, pero esta no le hace ningún caso⁵³⁰.

Algo más sutil pero igualmente antagónico resulta el padre Gracián, un religioso amigo de Teresa de Jesús. Pese a que ella lo admira antes de conocerlo, y llega a prometerle obediencia máxima⁵³¹, él acaba por ser bastante duro y controlador: le niega la Comunión⁵³² y la manipula en importantes decisiones para la orden, como dónde fundar y a quién enviar de priora⁵³³. Por otro lado, aunque intenta defenderla de la Inquisición⁵³⁴ y parece preocuparse por el bien de las carmelitas⁵³⁵, al final de su vida Teresa reconoce que tal vez lo haya obedecido demasiado ciegamente⁵³⁶ y que no siempre la ha tratado bien, sino que, en ocasiones, actuaba movido por sus propios intereses.

3.2.3.2. Nuevas sensibilidades masculinas: san Juan de la Cruz y el teniente Alba

El contrapunto a estas masculinidades, por otra parte, se encarna en personajes como san Juan de la Cruz (*Teresa de Jesús*) y el teniente Alba (*Proceso a Mariana Pineda*). Si bien ambos conservan ciertos rasgos de paternalismo y condescendencia hacia las protagonistas femeninas, la imagen

⁵³⁰ “Mariana, salga, puede irse... Vamos, salga [...] No hay nadie, he ordenado que no haya nadie y las puertas están abiertas, lo he arreglado para que se den cuenta lo más tarde posible... Vamos, puede irse, salga, un caballo la espera junto al muro de la cárcel... Mariana, por Dios, hágame caso, no pierda nada en ello, no tiene que renunciar a nada y yo no le pido nada a cambio, solo que no se deje detener otra vez... Ahora ya está libre, no pierda más tiempo, ¡vamos! ¡Muévase, es libre! Mariana, ¿no lo comprende? Es libre, ¡libre!”, le suplica Pedrosa sin que ella se inmute, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 5º, desde 31:19.

⁵³¹ Teresa de Jesús dice al padre Gracián que “He hecho voto de obedecerle en todo, póngame a prueba desde hoy”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 6º, 41:38.

⁵³² Esta escena, en concreto, tiene lugar sin intercambiar una palabra entre ambos, incluso sin música de fondo, en *Teresa de Jesús*, capítulo 6º, 42:37.

⁵³³ Por ejemplo, el padre Gracián se niega a permitirle fundar en Madrid y la envía en su lugar a Sevilla, con María de San José como priora, en *Teresa de Jesús*, capítulo 6º, 45:24; y, pese a casi obtener la licencia para ello, más tarde vuelve a negarle Madrid por ser un “capricho” a favor de fundar en Palencia, en *Teresa de Jesús*, capítulo 7º, 49:55.

⁵³⁴ “¡Eso es falso! ¡La madre Teresa de Jesús es una santa!”, asegura el padre Gracián a un comisario de la Inquisición, en *Teresa de Jesús*, capítulo 7º, 18:23.

⁵³⁵ “Todo se ha hecho en acuerdo con el comisario apostólico, y con el nuncio de su Santidad, y vuestra reverencia sabe cuán relajados andan los frailes en Andalucía”, asegura el padre Gracián a otro religioso, en *Teresa de Jesús*, capítulo 7º, 30:19; y posteriormente envía a Teresa de vuelta a Ávila por el “decaimiento de espíritu de las monjas del convento de San José”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 8º, 06:05.

⁵³⁶ Es san Juan de la Cruz quien se lo plantea, “¿No cree usted que lo obedece demasiado ciegamente?”, y ella admite que es así, en *Teresa de Jesús*, capítulo 8º, 10:21.

que ofrecen de cómo ser varón resulta mucho más abierta y moderna, dando paso incluso a ciertos matices de sensibilidad masculina.

San Juan de la Cruz, por ejemplo, deja ver las nuevas masculinidades ya desde su aspecto físico: Teresa lo llama incluso “frailecico” debido a su apariencia pequeña y frágil, que oculta una gran entereza⁵³⁷. Este apodo, aunque pueda parecer anecdótico, resulta especialmente llamativo en contraste con la autoridad del otro personaje masculino de importancia de la serie, el padre Gracián. De hecho, también es san Juan de la Cruz quien más claramente pone en cuestión la aptitud de este, y quien subraya las dotes de mando de Teresa de Jesús, su “autoridad” y su “energía”⁵³⁸.

Por otro lado, el teniente Alba, principal interés romántico de Mariana Pineda y uno de los líderes de la causa liberal, destaca por ser un hombre muy racional y moderado: por ejemplo, rechaza la “violencia” que pueda ser necesaria para su causa⁵³⁹ e insiste en la necesidad de servir al pueblo por encima de las rencillas personales entre liberales⁵⁴⁰. Sin embargo, resulta llamativo que es también un personaje irracional en lo que se refiere a sus sentimientos por la protagonista. Ilustrado, de hecho, llega a poner en duda que su compromiso con los liberales sea real y lo achaca a esta relación⁵⁴¹, lo que Alba acabará por admitir⁵⁴², y él mismo reconoce tener miedo por no conseguir un futuro juntos⁵⁴³.

⁵³⁷ Teresa de Jesús reconoce ante el propio san Juan de la Cruz que la primera vez que lo vio pensó que “ese frailecico es de los que se meten sin hacer ruido en el castillo interior... Le doblarán, pero nunca conseguirán quebrarlo”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 8º, 11:41.

⁵³⁸ San Juan de la Cruz recuerda a Teresa de Jesús que pensaba de ella que “a esta mujer nunca habrá nadie capaz de quitarle el mando”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 8º, 11:28.

⁵³⁹ El teniente Alba declara que “En esas ideas estamos todos, Ferrer [en que la libertad es la vida de un pueblo] pero yo estoy de acuerdo con Pino: no puedo aceptar la violencia que propone nuestro amigo Ilustrado”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 11:14.

⁵⁴⁰ Después de lamentarse de la división entre españoles liberales, el teniente Alba vaticina ante Mariana Pineda que “Fracasará nuestra revolución, por un general que tiene celos de otro general [...] Para devolver al pueblo la Constitución, es necesario no tener celos, no tener envidias, enterrar la pasión y servir al pueblo lo que necesita... No estamos unidos entre nosotros, cada uno va por su lado, todos tienen una solución, ¡pero el pueblo sigue esperando!”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, desde 51:54.

⁵⁴¹ Ilustrado afirma que “Yo no me puedo fiar, y se lo digo a todos, de un hombre que milita en una noble causa porque se ha enamorado de una mujer”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 12:57.

⁵⁴² Cuando el teniente Alba decide regresar a España, reconoce ante el capitán Álvarez de Sotomayor que “si entré en el juego de la política, si presté mis servicios a la causa lo hice solo por el amor que me inspiró Mariana”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 4º, 25:46.

⁵⁴³ Justo antes de marcharse a Inglaterra y dejar a Mariana Pineda en Granada, el teniente Alba reconoce que tiene “miedo” porque teme que sea la última vez que están juntos, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 3º, 17:24.

De esta forma, en un personaje aparentemente fuerte, su lado más sentimental, y por ende el más femenino, se acaba configurando como su principal debilidad.

Por otro lado, al igual que el juez Pedrosa, el teniente Alba se muestra en muchas ocasiones paternalista hacia Mariana Pineda, pidiéndole que se retire de la lucha⁵⁴⁴ o incluso advirtiéndole de que la están manipulando⁵⁴⁵. Esta misma actitud paternalista se puede ver, asimismo, en otros personajes liberales como Ferrer, que pregunta a la protagonista si es consciente de los riesgos que corre⁵⁴⁶; o en el abogado defensor de Mariana Pineda, que también insiste en que haga o que sea necesario para salvarse de la condena a muerte, pese a la determinación de ella⁵⁴⁷.

Así, pese a que es el personaje más cuestionado en cuanto a la firmeza de su ideología, la trama de la serie defiende que, del triángulo protagonista, quien más se preocupa por la causa liberal es, realmente, Mariana Pineda. Frente a esta postura, tanto el teniente Alba como Pedrosa se mueven por intereses más relacionados con esta mujer que con la ideología liberal en sí, un cambio de paradigma interesante con respecto a la versión lorquiana de la misma historia, en la que, según se ha señalado en el capítulo anterior, el foco se ponía en los sentimientos románticos de Mariana Pineda.

Asimismo, es importante recordar que, aunque tanto *Teresa de Jesús* como *Proceso a Mariana Pineda* se estrenasen en 1984, ya en pleno mandato socialista, ambas series empezaron a fraguarse años antes⁵⁴⁸. Su emisión con Calviño al frente de RTVE, sumada a la imagen que se daba de los hombres en

⁵⁴⁴ Cuando piensan en cómo sacar al capitán Sotomayor de la cárcel, el teniente Alba aconseja a Mariana Pineda “Retírate, no tomes la responsabilidad de la fuga de Sotomayor”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 50:34.

⁵⁴⁵ El teniente Alba, al igual que Pedrosa, se vale de los hijos de Mariana Pineda como argumento para que esta abandone la lucha: “Si te ocurre algo, ¿qué va a ser de tus hijos? No lo entiendes, ¡te están utilizando!”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 2º, 17:08.

⁵⁴⁶ Por ejemplo, Ferrer aborda a Mariana Pineda en una fiesta para preguntar “Quería decirte si has meditado bien que asumes ese grave encargo de liberar a Fernando Álvarez de Sotomayor”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 57:05.

⁵⁴⁷ Cuando Mariana Pineda le pregunta qué más puede hacer ella, el abogado defensor, Escalera, insiste en que “Disculparme mi terquedad, salvarse si abren alguna puerta”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 5º, 24:13.

⁵⁴⁸ Como se ha comentado en el capítulo primero de esta tesis, el trabajo tras *Teresa de Jesús* comenzó, al menos, en noviembre de 1982; mientras que en 1969 ya aparecían las primeras alusiones a un proyecto sobre la vida de Mariana Pineda.

ambas, parece indicar que estaba cambiando la perspectiva hacia las nuevas identidades españolas.

En definitiva, tras analizar la imagen de la masculinidad en el pasado a lo largo de las series que conforman la muestra, tanto adaptaciones literarias como series biográficas, los resultados muestran una clara prevalencia de la tendencia a la moderación, o la tercera vía entre la masculinidad más exacerbada y su contraria, la más feminizada, como la mejor alternativa en prácticamente todas las tramas estudiadas. Las series se centran así en personajes con marcados arcos argumentales, que, por lo general, evolucionan desde posturas más radicales y enmarcadas en la masculinidad por naturaleza (o en la España más ancestral, como en el caso de Cervantes) hacia un talante más abierto, en consonancia con los nuevos valores democráticos ya presentes en el país.

A continuación, en el siguiente capítulo se analizará si esta tendencia se mantiene en las series ambientadas en el presente de su emisión, es decir, qué imagen se daba de los hombres españoles de los años 70 y 80 y cómo esta se acercaba o se alejaba a la representación de los varones en el pasado.

Capítulo 4. La masculinidad en la ficción televisiva ambientada en el presente

Pertenezco a una generación idiota que opinaba —por culpa de Franco, todo hay que decirlo— que para acostarse con una mujer era fundamental tener un coche y un apartamento. Si, además, el apartamento era un chalecito en la sierra y el automóvil un descapotable, el éxito estaba asegurado. Ya he explicado, me parece, cómo fallé en mis pretensiones.

Adolfo Marsillach, *Tan lejos, tan cerca: Mi vida*

Como ya se ha visto en el capítulo anterior, sobre las imágenes de la masculinidad en el pasado, durante el periodo de análisis fueron muy habituales las series ambientadas en los siglos anteriores. Sin embargo, a lo largo de estos años también aparecen con mucha frecuencia las producciones ambientadas en la contemporaneidad, con el objetivo de encarar nuevas realidades como el divorcio o las drogas, como destacan Montero y Ojer (2018a, p. 637).

Esta tendencia, que se percibe sobre todo a partir del cambio de década y especialmente con el último de los directores generales analizados, se debe a que, en los años 80, la nueva realidad del país, más abierta a la práctica de libertades, buscaba personajes y situaciones que conectasen con su entorno, explica García de Castro, llevando así a un mayor realismo televisivo y a propuestas de ficción orientadas a reflejar los aires del cambio social (2009, p. 75).

Estas series de costumbres destacan por su idoneidad para explicar los nuevos problemas que están surgiendo: domésticos, locales y de gran actualidad, de manera que se facilitase la identificación del público. En último término, en una época de cambio social y normalización de valores como fueron la Transición y los primeros años de democracia, la ficción televisiva también perseguía la modernidad y la legitimación del nuevo imaginario social de los españoles (García de Castro, 2003, p. 4).

Este cuarto capítulo de la tesis, y segundo dedicado a las masculinidades, se dedicará, por tanto, a estudiar la imagen que se daba de los hombres contemporáneos en las series de televisión emitidas en TVE entre 1976 y 1986. Los títulos son, a saber, *La señora García se confiesa* (1976), *El español y los siete pecados capitales* (1980), *Verano azul* (1981), *Anillos de oro* (1983) y *Segunda enseñanza* (1986).

Para una mejor comprensión de este capítulo, se incluye aquí una breve relación de los personajes a analizar, agrupados de acuerdo con la serie a la que pertenecen. Como se ha comentado en el capítulo anterior, el contexto histórico, político y social de esta tesis se divide en dos grandes bloques, Transición y Gobierno de UCD por un lado y Gobierno del PSOE por otro, si bien es necesario tener en cuenta que esto puede no corresponderse

exactamente con las series estrenadas en cada periodo por lo que se pueda dilatar en el tiempo cada producción audiovisual.

Tabla 4. Personajes masculinos en las series contemporáneas de la muestra estrenadas entre 1976 y 1982

Series de la muestra estrenadas entre 1976 y 1982		
<i>La señora García se confiesa (1976)</i>	<i>El español y los siete pecados capitales (1980)</i>	<i>Verano azul (1981)</i>
Señor Martínez: guionista de Televisión Española que conoce a la señora García en un casino y decide hacer una serie sobre ella	Jesús Ceballos: profesor que ha pasado muchos años exiliado fuera de España y que regresa a dar un ciclo de conferencias José Margallo: antiguo amigo de juventud de Jesús Ceballos y director de Ateneo donde este dará sus conferencias	Chanquete: marino solitario que vive en una barca en medio de un huerto, muy querido en el pueblo Pancho: muchacho de clase humilde que vive con sus tíos y los ayuda en el negocio familiar Javi y Quique: adolescentes de ciudad que veranean en el pueblo de Pancho Piraña y Tito: los benjamines de la pandilla, también niños de ciudad que veranean en un pueblo de la costa malagueña Otros varones (personajes secundarios): Javier, Agustín, Enrique, Cosme, Jorge y el tío de Pancho

Elaboración propia

Tabla 5. Personajes masculinos en las series contemporáneas de la muestra estrenadas entre 1983 y 1986

Series de la muestra estrenadas entre 1983 y 1986	
<i>Anillos de oro (1983)</i>	<i>Segunda enseñanza (1986)</i>
Ramón: abogado joven, hijo de madre soltera, que reniega de las relaciones estables y se caracteriza por su mentalidad	Jandro: director del colegio Santullano, heredado de su padre, hombre joven, idealista y soñador que a veces se ve

abierta y progresista	superado por sus propios principios
Enrique: marido de Lola, hombre de mediana edad que trabaja como químico para sacar adelante a su familia de tres hijos, por la que ha renunciado al éxito laboral	José Ramón: profesor jubilado, de ideas tradicionales, que tuvo una relación extramatrimonial con Pilar de la que nació una hija nunca reconocida
Carlos: novio y luego marido de Sonia, chico joven que empieza a trabajar por su recién formada familia después de que sus padres dejen de apoyarlo económicamente	Alfonso: librero viudo, uno de los solteros más populares de Oviedo, al que nunca se le ha conocido relación sentimental tras la temprana muerte de mujer en un accidente de tráfico
	Rodri: sacerdote que trabaja en el colegio de Jandro, bastante reservado con respecto a sus ideas pero en general de mentalidad muy abierta

Elaboración propia

En las páginas siguientes se profundizará en la idea de masculinidad que existía en las producciones contemporáneas a la Transición y primeros años de democracia, a través de un amplio abanico de personajes analizados, entre los que varía mucho tanto el protagonismo en la trama, como su edad, posición socioeconómica, entorno en el que se mueven y estilo de vida.

El análisis, además, no se ha centrado tan solo en los varones adultos, sino que, atendiendo a su peso en la trama, también se ha tomado como referencia a niños y adolescentes varones. Aunque la gran diferencia de edad implica, a su vez, algunas divergencias en la representación de género, se ha considerado relevante incluirlos para que este análisis sea lo más completo posible.

4. 1. Nuevas masculinidades: cambios en el ideal de varón

Dado que las series ambientadas en el presente de su emisión se caracterizan por su intento de retratar el momento de cambio que está viviendo España y las transformaciones que experimenta el país durante la Transición y los primeros años de democracia, en todas ellas aparecen lo que se podrían denominar imágenes de la nueva masculinidad. Estas parecen llegar, incluso, a un

cuestionamiento de la hegemonía de un determinado modelo de varón en favor de estos nuevos cánones que, si bien su origen se puede rastrear ya en las series históricas, cobran en estas producciones bastante protagonismo.

Partiendo de la idea, defendida por Connell, de que la masculinidad hegemónica es una relación históricamente móvil, esto es, la respuesta corrientemente aceptada al problema de la legitimidad del patriarcado, que se modificará conforme cambien las condiciones de su entorno (1997, p. 42); se deduce que, en un contexto de democracia y transformaciones sociales, la nueva masculinidad hegemónica será distinta a aquella que se veía durante los años de la dictadura.

Si, de acuerdo con Manuel Palacio, los medios audiovisuales se configuran como actores centrales de la sociedad, capaces de transformar los valores, los hábitos y las formas de relacionarse, y, así, romper con los paradigmas del pasado y estimular la creación de nuevos escenarios para el consenso y nuevos marcos jurídicos que garanticen los derechos del ciudadano (2013, pp. 7-8), la representación que estos hacen de la masculinidad en un contexto como la Transición y los primeros años de democracia debe analizarse en profundidad para entender cómo eran y cómo debían ser los varones españoles de esta nueva sociedad que se estaba construyendo.

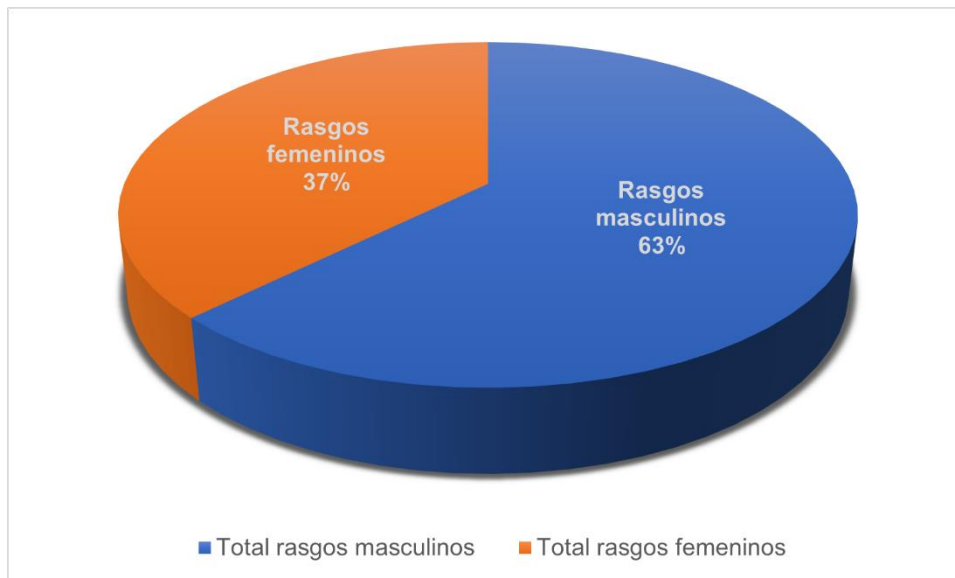
4.1.1. Nuevas preocupaciones y sensibilidades

El nuevo modelo de hombre que aparece más frecuentemente en las series contemporáneas de la muestra se caracteriza, en primer lugar, por mostrar bastantes rasgos tradicionalmente vinculados con el canon femenino. Aunque las cualidades asociadas a su propio género siguen manteniendo una clara prevalencia en todo el colectivo, esta feminización general no pasa desapercibida y, además, va en aumento a lo largo de todo el periodo de análisis, de forma perceptible en especial durante el mandato de Calviño.

En general, los hombres conservan una clara prevalencia de rasgos tradicionalmente considerados como masculinos. Sin embargo, resulta llamativo que los rasgos femeninos estén bastante presentes en los varones estudiados, con más de un tercio de los ítems totales cuantificados. El siguiente

gráfico, que toma como muestra los personajes masculinos de las series contemporáneas, un total de 22, deja ver esta distribución de forma más clara.

Gráfico 4. Distribución total de rasgos masculinos y femeninos en hombres de series contemporáneas



Elaboración propia

A la vista del peso de los rasgos femeninos en los hombres de las series de actualidad, así como la fuerte presencia que estos mismos rasgos tenían en los varones de las producciones ambientadas en el pasado, cabe preguntarse, en primer lugar, si las masculinidades realmente diferían tanto entre unas narrativas y otras. Junto a esto, también sería necesario estudiar si estos varones parecen encajar en mayor medida dentro del canon al comienzo o al final del periodo de análisis, para constatar si se ha producido algún tipo de evolución durante los más de diez años analizados.

4.1.1.1. ¿Cómo han cambiado los hombres?

En lo que se refiere a la evolución de los varones durante el periodo de análisis, se puede decir que el arquetipo experimenta bastantes cambios en lo que se refiere a las series incluidas en la muestra. Así, mientras que el protagonista de *La señora García se confiesa* apenas presenta rasgos del arquetipo femenino, con la única excepción de la docilidad (lo que no es óbice para que también cuestione la masculinidad hegemónica a través de otros cauces), la tendencia va claramente al alza en Ceballos y Margallo, los dos antiguos amigos de *El español y los siete pecados capitales*. En este caso,

además, llama la atención que el protagonista, Ceballos, muestra un mayor grado de feminización que Margallo, el cual aparece como antagonista, y encarnación de varios pecados, como la soberbia, la ira o la pereza, durante buena parte de la serie.

Marcelino Ceballos, por el contrario, simboliza esa nueva sensibilidad masculina que, aunque siempre ha subyacido a otros modelos de masculinidad hegemónica, ahora avanza hasta el primer plano de la representación. Frente a la virilidad, la ambición o la agresividad, Ceballos es un personaje que apuesta de forma abierta por la convivencia pacífica, el diálogo y la coexistencia de distintas ideas, como él mismo afirma expresamente al comienzo de cada episodio⁵⁴⁹.

En consecuencia, la serie muestra como preferible esta nueva actitud masculina a la más ceñida al canon tradicional, representado por José Margallo. Además, aunque la nueva masculinidad sí que aparece asociada con los nuevos tiempos democráticos, cabe señalar que la idea de masculinidad caduca y cargada de defectos (o “pecados”) no se vincula únicamente con el Franquismo, sino con una idea mucho más general del pasado, a pesar de que los recuerdos de los protagonistas remitan directamente a ese periodo. Así, aunque las alusiones a la Guerra Civil y al Franquismo sean frecuentes a lo largo de toda la serie, los pecados capitales del español no se relacionan con este contexto político en concreto, sino con una idea más amplia del pasado nacional.

Esta contraposición entre nuevas masculinidades y viejas rémoras del pasado es la herramienta más empleada para presentar el nuevo canon de hombre español en los albores de la democracia. Así, del mismo modo que Ceballos representa la nueva masculinidad y Margallo la varonía española más tradicional; en una serie tan coral como *Verano azul* este nuevo modelo de

⁵⁴⁹ Aunque las tres primeras conferencias comienzan de forma casi idéntica, valga como ejemplo la cita del primer episodio: “Por eso, después de tantos años de autoalabanza complaciente de nuestras virtudes, quizá convenga ahora, empeñados como estamos en una operación colectiva de esperanzada transformación de la sociedad española... quizá convenga, digo, utilizando ese bisturí aséptico y cauterizador que es el humor, que meditemos un poco sobre nuestros propios defectos... Que seamos capaces de confesarlos humildemente, en aras de una convivencia más justa, más amable y alegre, menos... agresiva... En una palabra, que aprendamos a tolerar sin acritud, cordialmente, nuestros propios pecados, especialmente los capitales”, en palabras de Marcelino Ceballos, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 1º, desde 02:12.

masculinidad se deja ver a través de los protagonistas, los personajes más jóvenes y algunos de los secundarios.

La serie de Mercero se vale del choque generacional, y también del contraste ámbito rural-ámbito urbano, para presentar su propio canon de masculinidad, caracterizado por el talante abierto y el rechazo a la violencia. El ejemplo más claro sería, curiosamente, el viejo marinero que protagoniza la serie, Chanquete, interpretado por Antonio Ferrandis.

Definido como “el abuelo de los españoles” e incluso una “contrafigura de Franco”, en palabras de Palacio (2012, p. 416), este personaje no solo encarna claramente el espíritu de la Transición, sino que su personaje sirve para cuestionar la masculinidad hegemónica y contribuir a la creación de una nueva identidad masculina más acorde a los nuevos tiempos democráticos.

En primer lugar, llama la atención su absoluta equidistancia política, ya que, como sus propios paisanos comentan, su ideología nunca queda clara⁵⁵⁰. A este talante equilibrado y calmado se suma un código ético que contribuye a consolidar la nueva masculinidad que preconiza la serie. Pese a sus ideas en ocasiones conservadoras sobre las mujeres, señaladas por autoras como Castejón Leorza, para quien Chanquete “tiene un carácter abierto y progresista en todos los ámbitos menos en el de las relaciones de pareja o en el amor” (2014), el viejo marinero desafía la masculinidad hegemónica a través de su rechazo total a la violencia, ya que esta se entiende como una forma, implícita o explícita, de respaldar este constructo social patriarcal (Sambade Baquerín & Torres San Miguel, 2015).

El anciano marino, en definitiva, no solo representaría los nuevos valores democráticos, sino que, pese a sus propias contradicciones, también participa directamente en el replanteamiento de las relaciones de género al ofrecer una nueva manera de ser hombre.

Asimismo, frente a otros personajes de estas características, que suelen quedarse como mucho en la cuarentena, su avanzada edad también es un rasgo que debe tenerse en cuenta. Chanquete, y en menor medida Marcelino

⁵⁵⁰ El guardia Floro comenta de Chanquete que “hace lo que le da la gana y nadie sabe cómo piensa, si es de derechas o de izquierdas...” en *Verano azul*, capítulo “No matéis mi planeta, por favor”, 18:42.

Ceballos, protagonista de *El español y los siete pecados capitales*, demuestran que no solo los jóvenes podían sumarse a las nuevas masculinidades, más abiertas y sensibles; sino que los hombres que habían vivido todo el Franquismo, e incluso tiempos anteriores como la Guerra Civil, también encajaban en los nuevos roles de género.

En lo que respecta al resto de personajes, aunque ninguno de los varones de *Verano azul* destaque por una feminización especialmente pronunciada, llama la atención que tampoco se ven grandes muestras de masculinidad tradicional, sobre todo entre los protagonistas. La mayoría de los personajes, en constante evolución durante toda la serie, se mueven en un continuo de actitudes que solo en ocasiones puntuales se pueden vincular con la masculinidad (y, en su caso, con la feminidad) más canónicas y cercanas al estereotipo.

De hecho, Piraña y Tito, que al comienzo de la serie aparecen casi como una caricatura de la virilidad, ejemplifican una tímida apertura a las nuevas sensibilidades masculinas con su manera de despedirse al final del verano. Frente a la negativa de Piraña, uno de los personajes que más sirve de alivio cómico en la serie, a despedirse con un beso, Tito propone primero que se den la mano, “como los hombres”, para a continuación recordar que los varones también pueden abrazarse:

PIRAÑA: Bueno, macho, me voy... ¡Adiós! (*hace ademán de alejarse*)

TITO: ¡Pi! ¡Manolito! [...] ¿Nos despedimos así y ya?

PIRAÑA: ¿Y cómo quieres? No nos vamos a dar un beso, ¿no?

TITO: No, pero nos podríamos dar la mano, como los hombres.

PIRAÑA: Está bien... (*se dan la mano*) Los hombres también se dan un abrazo.

TITO: Vale, pero no achuches mucho, ¿eh, Pi? (*se abrazan con efusivas palmadas en la espalda y Tito tose*)⁵⁵¹

De este modo, se sigue ahondando en la tendencia al equilibrio, que ya se dejaba ver en las dos series anteriores de la muestra y que se hace aún más evidente conforme avanza el periodo de análisis y, paralelamente, el proceso de democratización de la sociedad española.

⁵⁵¹ Fragmento guionizado a partir de la escena original, en *Verano azul*, capítulo “El final del verano”, desde 34:29.

Llegando ya a mediados de los años 80, se estrena *Anillos de oro*, una serie especialmente representativa de la nueva masculinidad, tal vez por centrarse en un tema tan polarizador como era el divorcio, legalizado menos de dos años antes, el 7 de julio de 1981.

Esta nueva masculinidad se deja ver sobre todo a través del protagonista de la serie, Ramón, un joven abogado caracterizado por su mentalidad abierta. Se trata de un personaje especialmente reseñable ya que, junto con la excepción que supone Alfonso (uno de los secundarios de *Segunda enseñanza*), es el único varón analizado en el que los rasgos tradicionalmente asociados con la feminidad superan a los que se corresponden con la masculinidad hegemónica.

En el caso de Ramón, además, esta feminización no llega a ser una afeminación, como sí ocurría en las series ambientadas en el pasado o en el personaje de Alfonso, que abre la puerta a una masculinidad totalmente divergente al ser homosexual. Por el contrario, sin abandonar su heterosexualidad, y de hecho con bastante éxito entre las mujeres, Ramón cuestiona la masculinidad hegemónica imperante hasta el momento y ofrece una alternativa sobre cómo ser un varón heterosexual acorde a los tiempos en la España de mediados de los 80. De hecho, ya Alonso Ramos, en su estudio sobre la protagonista femenina de *Anillos de oro*, describe a Ramón como un “hombre nuevo y bien parecido” que, como se comentará más adelante, hace tareas domésticas mientras escucha música de ópera (2013, p. 2699).

Cabe señalar que esta defensa de la nueva masculinidad no se lleva a cabo mediante declaraciones explícitas ni acciones concretas; sino que se percibe en la actitud general del personaje. De esta forma, el talante de Ramón se deja ver ya sea en su vida personal, a través de sus relaciones esporádicas con chicas como Rosa o Aurora, así como su amistad con Lola; o en el ámbito profesional, en el que tiene contacto con distintas personas que acuden a su bufete.

Esta nueva sensibilidad masculina, que se muestra de forma tan evidente en Ramón, sigue apareciendo en el resto de hombres de la serie; aunque no lo hace de forma tan paradigmática, sino que se trata de personajes que mantienen un equilibrio bastante frágil entre la nueva masculinidad y los rasgos de una masculinidad más ancestral y apegada al canon tradicional.

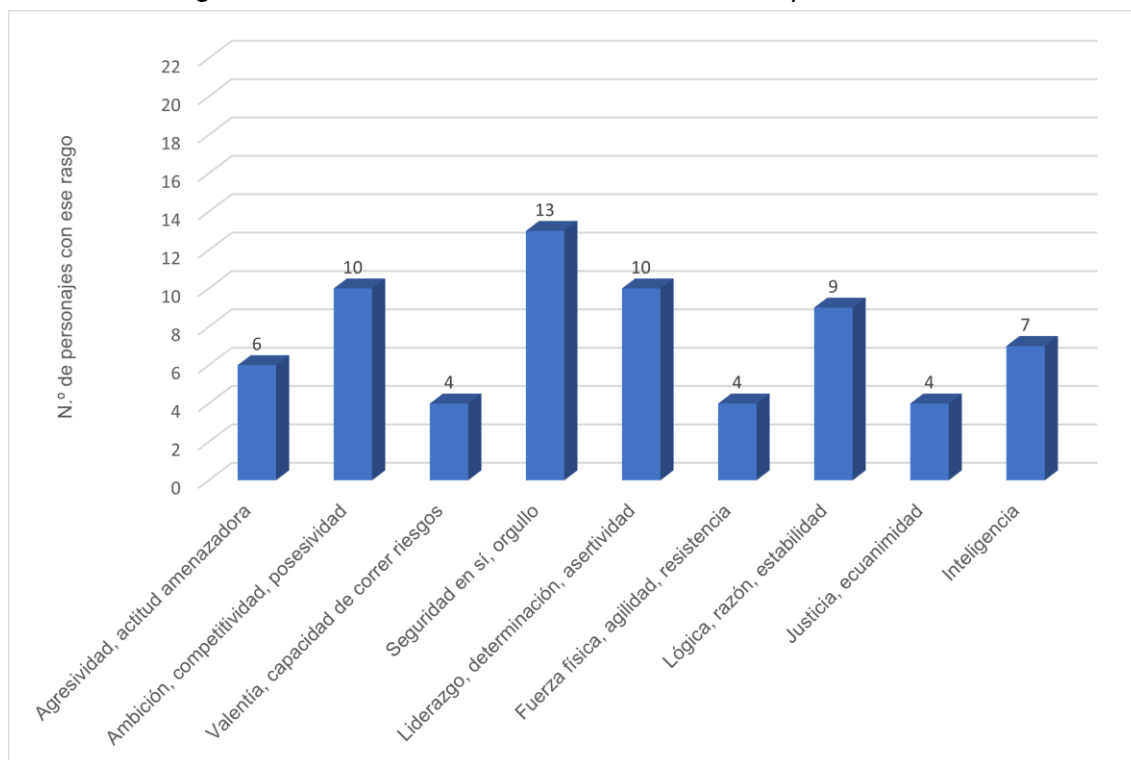
La misma tendencia se repite entre los personajes varones de *Segunda enseñanza*: aunque en todos ellos se pueden atisbar nuevas preocupaciones y sensibilidades impensables para la masculinidad hegemónica de décadas anteriores, rara vez son estos sus rasgos principales.

Además, como se comentará en el apartado correspondiente a las rémoras, en esta última serie el protagonista masculino, Jandro, se aleja de la imagen equilibrada que supone Ramón en *Anillos de oro* para mostrar una masculinidad llena de matices y altibajos. A pesar de que el protagonista de *Segunda enseñanza* personifica claramente el cambio social y la democracia, ya que dirige un colegio que él mismo convierte en cooperativa, es un personaje bastante contradictorio, que cae frecuentemente en hipocresías o parece incapaz de mantenerse a la altura de sus propios principios. Ya al final de la serie, esta falta de coherencia entre sus ideas y sus acciones, sin embargo, empieza a resolverse, lo que demostraría que, tras un largo proceso, Jandro ha conseguido cambiar su manera de desenvolverse pese a haber sido educado en una cultura muy distinta.

Al margen de que esta nueva masculinidad se deje ver de forma más o menos evidente en los distintos personajes analizados, el desglose por rasgos da lugar a una imagen que empieza a mostrar con cierta claridad qué significa ser hombre en la ficción contemporánea emitida en TVE entre 1976 y 1986.

De entre los rasgos masculinos, aquel que tiene más prevalencia entre los personajes varones es la seguridad en sí mismos, seguido de cerca por la ambición y por la asertividad. Otras características como la lógica y la inteligencia, si bien no tienen tanto peso, también aparecen con bastante frecuencia, así como la agresividad. Finalmente, rasgos como la valentía, la fuerza física y la justicia, más habituales en personajes históricos, apenas se contabilizan en este tipo de ficciones. Estas características, que se reparten entre los 22 personajes masculinos de la muestra, se pueden ver en el siguiente gráfico.

Gráfico 5. Rasgos masculinos en hombres de series contemporáneas



Elaboración propia

Por otro lado, si dentro del canon masculino son varias las características que tienen un peso considerable en los personajes analizados, su feminización se concentra en apenas un par de rasgos. En este caso, el elemento que más se repite es, claramente, la actitud tierna y comprensiva, que aparece en buena parte de los varones que forman parte de la muestra, hasta 15 personajes de 22 analizados. De hecho, esta actitud está presente en todos los varones de más de la mitad de las series elegidas. Las únicas excepciones serían *La señora García se confiesa* y *Verano azul*, y en esta última aún mantiene una presencia reseñable, sobre todo a través de los varones con más protagonismo.

Por ejemplo, Chanquete, Javi y Pancho, los tres personajes con más peso en la trama, se encuentran entre estos varones afectuosos y comprensivos, pese a tratarse de casos muy distintos: un anciano marinero y dos adolescentes, uno criado en la ciudad y el otro en una zona rural.

Estas características, ternura y comprensión, también se pueden apreciar en parte del grupo de padres, en concreto, los de Bea, Quique y Desi. Este último caso resulta especialmente llamativo al tratarse de un personaje episódico cuya

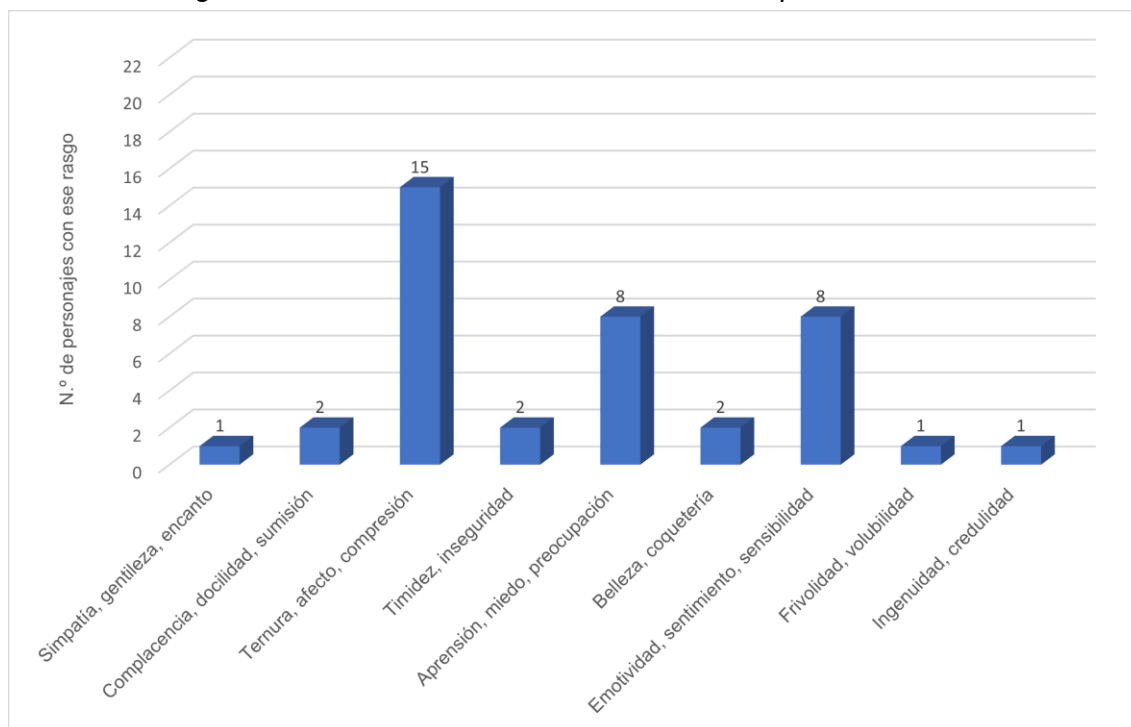
única aparición está vinculada por completo al divorcio, lo que no es óbice para que sea uno de los personajes masculinos más feminizados de toda la serie, alcanzando casi el equilibrio total entre los rasgos de ambos géneros al presentar un número muy parecido de características masculinas y femeninas que se dejan ver al menos una vez⁵⁵².

La mayoría de personajes masculinos analizados, por tanto, se muestran comprensivos o afectuosos en algún punto de su arco argumental, una característica tradicionalmente vinculada con el estereotipo femenino. Este rasgo dejaría entrever la aparición de esa nueva masculinidad que cuestiona la hegemonía sostenida hasta ese momento y que apostaba por la idea del hombre como ser racional y la mujer como ser emocional, según los rasgos descritos por Bosch Fiol y Ferrer Pérez (2003).

La predominancia de este rasgo sobre los demás que conforman el canon, así como el resto de características femeninas con cierta presencia en los varones, se pueden comprobar en la siguiente representación gráfica. De nuevo, y como ocurrirá en el resto de gráficos presentes en este capítulo, la muestra son los 22 personajes masculinos analizados en las series contemporáneas.

⁵⁵²La aparición del padre de Desi, interpretado por Carlos Larrañaga, se reduce a un único capítulo, de *Verano azul*, en concreto bajo el título “El visitante”, emitido por primera vez el 21 de noviembre de 1981.

Gráfico 6. Rasgos femeninos en hombres de series contemporáneas



Elaboración propia

Aunque con bastante diferencia con la ternura, existen otros dos rasgos que se dan con una frecuencia considerable en la feminización de los personajes analizados: son la aprensión y la sensibilidad, ambos muy vinculados con el ámbito emocional que ya se intuía a través del énfasis en la comprensión y el afecto. Este hallazgo viene a reforzar esa idea de una nueva masculinidad más sensible, más en contacto con sus propias emociones. Esta nueva manera de ser hombre resultaba totalmente impensable desde el canon masculino tradicional, pero empezaba a ser indispensable para la nueva masculinidad que se construía en España desde mediados de los años 70, al margen de que existieran manifestaciones previas que, sin embargo, nunca antes habían estado en primer plano.

El resto de rasgos femeninos tienen una presencia más bien residual en los personajes masculinos analizados, como ocurre con la timidez, la docilidad (curiosamente, el único rasgo femenino que se percibe en el protagonista de *La señora García se confiesa*), la simpatía, la frivolidad o la ingenuidad. No obstante, merece la pena mencionar que todos ellos sí que aparecen al menos una vez en algún personaje masculino a lo largo del periodo de análisis.

En paralelo a esta distribución de los rasgos de género, un gran número de los personajes masculinos analizados sorprenden al dejar ver una clara conciencia de su posición en el orden patriarcal de la sociedad. Además, no solo perciben esta organización social en clave de género, sino que incluso se dan cuenta de cómo les afecta a ellos, convirtiéndose, de hecho, en víctimas del patriarcado.

El ejemplo más axiomático de esta toma de conciencia es, también, el más temprano, y procede de un personaje que, por lo general, tampoco se caracteriza por mostrar una masculinidad demasiado rompedora con el canon tradicional. Se trata del señor Martínez, trasunto de Adolfo Marsillach en *La señora García se confiesa*: es un guionista de Televisión Española que decide hacer una serie sobre las españolas de clase media-alta y, para ello, se dedica a entrevistar a la señora García.

Ya en el tercer episodio de esta serie, emitido menos de un año después de la muerte de Franco, sostiene que los hombres también son víctimas de la falta de educación sexual⁵⁵³ y lamenta vivir en lo que él mismo denomina como “sociedad machista”⁵⁵⁴. Más adelante, casi al final de la serie, cuando la señora García decide buscar un trabajo que le permita realizarse y se queja de lo difícil que resulta siendo mujer, el señor Martínez vuelve a ponerse a la defensiva y a argumentar su posición de víctima en medio de un entramado patriarcal que él tampoco ha elegido⁵⁵⁵.

De esta forma, aunque también podría entenderse como una forma de eludir responsabilidades, se puede ver cómo el personaje de Marsillach, en tanto que hombre de mediados de los años 70, tomaba conciencia de la opresión a la que estaban sujetas no solo las mujeres, sino también ellos en tanto que víctimas del patriarcado.

⁵⁵³ En concreto, cuando la señora García se queja del doble rasero al que se enfrentan las mujeres, el señor Martínez replica que “La educación sexual está, o estaba, porque no sé con exactitud lo que ocurre ahora, equivocada, ¡pero de eso somos tan víctimas ustedes como nosotros!”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 3º, 13:20.

⁵⁵⁴ Aunque el señor Martínez reconoce que el código penal es injusto con ellas, contrapone su propia situación de desigualdad y opresión a la de las mujeres: “A mí tampoco me gusta pertenecer a una sociedad machista, una sociedad que exige pruebas de mi agresiva virilidad continuamente”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 3º, 13:37.

⁵⁵⁵ El señor Martínez admite a regañadientes que “Todo esto es injusto, hay que modernizar los reglamentos laborales y revisar el código civil, y hacer más humano, o más femenino, si usted quiere, el código penal, ¡pero yo no soy responsable de todo esto, yo soy tan víctima como usted!”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 11º, 33:39.

A esto se suma una sorprendente predisposición para aprender a desempeñar algunas de las tareas tradicionalmente consideradas como femeninas e, incluso, a dejarse enseñar por las mujeres de su entorno. Aquí también podría citarse como ejemplo al señor Martínez, que intenta entender, entre otras cosas, las técnicas empleadas en centros de estética⁵⁵⁶; aunque un caso mucho más ilustrativo sería el de Alfonso en *Segunda enseñanza*. Este personaje, que trabaja como librero en Oviedo y parece gozar de una buena situación socioeconómica, no duda en hacer caso a su amiga Pilar cuando esta le proponga que aprenda a poner inyecciones a cambio de que ella se decida a ponerse tras el volante de un coche⁵⁵⁷.



Figura 24. El señor Martínez intenta comprender cómo funcionan los centros de belleza a los que acuden las mujeres (La señora García se confiesa, capítulo 6º). Fuente: RTVE.es

Por otro lado, en una comparativa con los personajes varones de las series ambientadas en el pasado, y analizadas en el capítulo anterior, la masculinidad

⁵⁵⁶ Esto ocurre, en concreto, en *La señora García se confiesa*, capítulo 6º, ya desde el comienzo del episodio y hasta aproximadamente la mitad de este (14:57).

⁵⁵⁷ Casi con sorna, Pilar dice a Alfonso que poner inyecciones, al igual que conducir, también es “muy útil” y que se aprende simplemente con patatas; para después ver que él, efectivamente, ha estado practicando con esta hortaliza, en *Segunda enseñanza*, capítulo 11º, 12:27 y desde 40:51, respectivamente.

contemporánea destaca, a grandes rasgos, por una mayor tendencia a la introversión. Como se decía antes, los temperamentos introvertidos, sobre todo los melancólicos, se vinculan con frecuencia a personajes femeninos, de acuerdo con Sánchez-Escalonilla (2001, pp. 278-280), por lo que esta inclinación de los hombres hacia la introversión podría deberse a la aparición de estas nuevas masculinidades más sensibles, más próximas a la emotividad, que se ha asociado tradicionalmente al estereotipo femenino.

Otro posible factor que tener en cuenta es el tono de las series analizadas y las temáticas que se abordan preferentemente desde la ficción ambientada en la contemporaneidad de este momento. Así, estas series de costumbres contemporáneas, al tocar tabúes sociales y problemas acuciantes propios del momento de cambio social que vive España, según señaló Peña Ardid (2010, p. 77), son más propicias a tener como protagonistas personajes reflexivos, que no actúen por impulso, sino que se detengan a analizar la situación y a buscar la mejor manera de reaccionar ante dilemas inéditos hasta ese momento. Se apreciará, además, una tendencia similar en bastantes personajes femeninos, lo que vendrá a reforzar esta idea de favorecer las actitudes calmadas y reflexivas en un momento de tanta trascendencia como la Transición y los primeros años de democracia.

4.1.1.2. Las nuevas masculinidades, ¿nacen o se hacen?

Dentro de esta nueva masculinidad se distinguen dos posibilidades diferentes: en primer lugar, personajes que se enmarcan en esta nueva configuración de género desde su primera aparición en pantalla, aunque experimenten altibajos a lo largo de la serie; por otro lado, aquellos que llegan a atisbarla tras pasar por todo su arco argumental.

De esta forma, se pone de relieve el carácter mutable de los cánones de género, que se situarían en un proceso de evolución paralelo a la democratización del país. Similarmente, el arco argumental de los personajes apunta a que no se encuentran anclados a una única configuración de género, fija y estanca, sino que esta puede modificarse con el paso del tiempo, ya sea hacia una masculinidad o feminidad más compleja y rica en matices, ya sea en un retroceso a ideas más tradicionales que nunca se han desterrado del todo.

Dentro del primer grupo, es decir, aquellos hombres que parten ya de una masculinidad distinta a la esperada por la norma, se podría citar, por ejemplo, a Marcelino Ceballos (*El español y los siete pecados capitales*), Enrique (*Anillos de oro*) y Jandro (*Segunda enseñanza*).

El primero de estos personajes en aparecer cronológicamente, Marcelino Ceballos, es el protagonista de *El español y los siete pecados capitales*: un profesor que ha pasado más de veinte años fuera de España y que, una vez instaurada la democracia, vuelve para dar una serie de conferencias en el Ateneo que dirige un antiguo amigo. Aunque, como se comentaba previamente, Ceballos representaría más bien la nueva masculinidad y José Margallo las rémoras del pasado; no se trata de personajes monolíticos, sino que ambos muestran sus propias contradicciones y paradojas. Por parte de Ceballos, esto se hace evidente sobre todo en lo que se refiere a la igualdad de género.

A pesar de su mentalidad claramente progresista con respecto a las ideas democráticas, su visión hacia las mujeres es más bien tradicional. Por consiguiente, en ocasiones las reduce tan solo a su aspecto físico o incluso las cosifica, aunque sea a través de metáforas muy literarias, como ocurre con el tema de los celos⁵⁵⁸. Este machismo intrínseco aparece también disfrazado de galantería, según se ve a través de algunos halagos⁵⁵⁹; o de advertencias para no herir una supuesta sensibilidad femenina⁵⁶⁰.

Sin embargo, pese a asumir este machismo generalizado en la sociedad, casi al final de la serie un *flashback* viene a confirmar que Ceballos no solo se trata de un hombre con una gran apertura de mente hacia la política, sino también en lo que respecta a la moral nacionalcatólica, imperante durante la dictadura franquista. La escena tiene lugar cuando Marcelino Ceballos y José Margallo son aún jóvenes y tienen una buena relación de amistad, antes de que el

⁵⁵⁸ Por ejemplo, Marcelino Ceballos afirma que “molesta ser suplantado en campo propio, en jardín que fue de uno y por el que uno se paseó como un señor”, sobre su relación con Blanca después de que Margallo ya se hubiera fijado en esta, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 1º, 28:40; y sostiene que “el español sigue siendo celoso mucho después de haberse dejado de interesar por una mujer [...] Si el español medio pudiese, haría con sus ex novias lo que el rey Felipe IV hacía con las suyas: mandarlas a un convento”, en ese mismo capítulo, 28:33.

⁵⁵⁹ Entre los méritos a envidiar al diplomático y escritor Agustín de Foxá, Ceballos incluye que “acababa de casarse con una mujer guapísima”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 4º, 24:25.

⁵⁶⁰ Cuando habla de la ira, Marcelino Ceballos recuerda que ante las mujeres hay que tener especial cuidado para no herirlas con vocablos ofensivos: “recuerden eso de 'chst, cuidado, que hay señoras delante”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 5º, 12:41.

primero se vaya del país. En ese momento, y pese a las advertencias de su amigo Margallo, Ceballos está decidido a casarse con Blanca, una mujer de la que se da a entender que ha tenido relaciones sexuales antes del matrimonio. Aunque Margallo lo considera una locura, no consigue que Ceballos se retracte sino solo que se reafirme en su postura⁵⁶¹.

De hecho, como se muestra casi al final de la trama y pese a que su amigo Margallo lo haya considerado un ingenuo por ello⁵⁶², Ceballos se mantiene fiel a sus ideas: se casa con Blanca y permanece a su lado hasta que ella muere y él, ya viudo, conoce a otra mujer con la que empieza una relación.

Enrique, por su parte, es el marido de Lola, la protagonista femenina de *Anillos de oro*. El suyo se podría considerar un caso bastante paradigmático al encarnar el que probablemente fuera uno de los principales dilemas de la audiencia de la serie: cómo organizar la vida familiar tras la incorporación de las mujeres al mundo laboral. A este respecto, se trata de un personaje muy contradictorio, que en la teoría defiende unas ideas bastante progresistas sobre la emancipación femenina y la posibilidad de que ellas también desempeñen un trabajo remunerado; pero, en la práctica, se ve sobrepasado por los desafíos que supone el que su esposa trabaje fuera de casa y no le pueda dedicar todo su tiempo al matrimonio y al hogar.

Su actitud cambiante se puede percibir claramente a lo largo de la serie, hasta el punto de configurarse como paradójica en momentos concretos de la trama. Así, la postura de Enrique podría definirse, a simple vista, como muy positiva hacia el cambio social: desde el primer episodio, se muestra muy comprensivo con su mujer, Lola, y la apoya cuando esta decide abrir un bufete de abogados, pese a que al principio les cuesta organizarse. De hecho, el primer día que Lola trabaja, nadie puede ir a recoger a la hija menor del matrimonio a la escuela y Enrique llega a por ella bastante tarde. Después de disculparse, le explica a la

⁵⁶¹ José Margallo llega a preguntar a su amigo Ceballos “¿Pero tú estás loco? [...] ¿Pero tú, un hombre tan listo, no conoces ese refrán que dice...?”, sin que este le deje continuar: “¡No, no, no, no, no! No me hables a mí de refranes, que yo sé más refranes que tú... Desde aquel que dice 'doncella manoseada, dala por desdoncellada' a aquel otro que dice 'de mujer que fuma y hombre que usa corsé, libéranos Dominé' [...] O sea, que si te vas a casar con ella, pues que gane el mejor, pero si estás tonteando, olvídale y déjala en paz”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 7º, desde 35:15.

⁵⁶² En concreto, cuando su amigo se ha marchado Margallo murmura “Menudo lila”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 7º, 36:01.

pequeña Pepa, de unos seis años, que las rutinas de la familia van a cambiar porque, en sus propias palabras, Lola tenía que ponerse a trabajar ya que era “muy necesario para ella”:

Tenemos que hacernos a la idea de que tu mamá trabaja y organizarnos: a ti no te podrá venir a buscar, cuando yo llegue no estará en casa y nadie sabrá si tu hermano Dani estudia o no estudia por las tardes... Pero tenía que ponerse a trabajar, era muy necesario para ella, ¿comprendes?⁵⁶³

Esta escena, por otra parte, no aparece en el guion original de la serie (Diosdado, 1985a, p. 72), de modo que parece haberse añadido ya durante el rodaje, como otros matices de *Anillos de oro* que se irán comentando posteriormente.

Volviendo a la actitud de Enrique, a pesar de su buena predisposición en el primer episodio, un análisis con mayor detenimiento revela que esta no se mantiene uniforme durante su arco argumental. A lo largo de la serie, de hecho, llega a reprochar a Lola en varias ocasiones su decisión de abrir un bufete. Además, muestra una actitud muy condescendiente hacia su trabajo, al que califica casi de pasatiempo en una conversación con su amigo Ramón:

¿Y tú eres el que me pregunta si me creo con derecho a pedirle a Lola que me sacrifique su trabajo? ¿Qué trabajo, por cierto? ¿Un despachito matrimonialista, sin gran predicamento, que ella ha puesto como otras ponen una boutique y que tú no sabes cómo dejar?⁵⁶⁴

De esta forma, Enrique aparece como un personaje dual, que es consciente del proceso de cambio que está viviendo la sociedad, también en cuanto a las relaciones de género, y sabe que tiene que asumirlo; lo que no impide que oponga ciertas resistencias o que mantenga puntos de vista más anclados en la masculinidad tradicional.

Finalmente, Jandro, el último de los personajes masculinos que mejor representan estos altibajos en la nueva masculinidad, es el protagonista de *Segunda enseñanza*. Hijo del director de uno de los colegios con más prestigio de Oviedo, que, para cuando comienza la serie, ya ha ocupado el puesto de su

⁵⁶³ Enrique explica la nueva situación a su hija pequeña, Pepa, casi al término del primer episodio, en *Anillos de oro*, capítulo 1º, 52:00.

⁵⁶⁴ Esta conversación entre Enrique y Ramón tiene lugar casi al final de la serie, en *Anillos de oro*, capítulo 12º, 37:53.

padre, Jandro personifica el cambio social y los nuevos tiempos que entran con la democracia. Frente a la imagen que se da de su padre como un hombre muy querido pero autoritario, él decide convertir el colegio en una cooperativa en la que todo se decida por votación, destacando por su carácter idealista y su defensa de la libertad, también en lo que se refiere a las relaciones de género.

Llegado el momento, no obstante, Jandro es un personaje que no siempre sabe estar a la altura de sus propias expectativas. Mientras que al principio de la serie consigue su sueño de convertir el colegio en una cooperativa, incluso frente a una oferta de compra de varios millones de pesetas, y compara lucrarse con la enseñanza con ejercer la prostitución⁵⁶⁵; al término de esta, cuando la asociación de padres vota al jefe de estudios como director, se enfada tanto que decide marcharse y abandonar la docencia⁵⁶⁶.

Similarmente, en el terreno de su vida personal, Jandro también sostiene unos ideales tan elevados que luego no logra cumplir. De hecho, durante algún tiempo mantiene una relación abierta con Rosa, una de las profesoras del claustro, bajo la premisa de que ambos pueden tener aventuras ocasionales si creen que eso les va a traer algo positivo. Pero, de acuerdo con Rosa, y a pesar de la apariencia progresista de Jandro, este no pudo cumplir con sus propias convicciones cuando fue ella quien quiso ponerlas en práctica⁵⁶⁷.

Jandro, por tanto, aparece como un personaje muy contradictorio, que defiende unas ideas para, en realidad, aplicar otras a su vida. Sin embargo, al final de la serie acabará por asumir su código ético con todas las consecuencias, aunque sea por obligación⁵⁶⁸. De esta forma, como se verá más adelante, el arco argumental de Jandro se podría relacionar con el desencanto de la Transición,

⁵⁶⁵ Las palabras exactas que emplea Jandro son “José Ramón, a mí hacer negocio con la enseñanza me suena igual que meterme a puto”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 2º, 25:03.

⁵⁶⁶ Este hecho sucede, concretamente, en *Segunda enseñanza*, capítulo 12º, al comienzo del episodio.

⁵⁶⁷ Rosa explica a Pilar sobre Jandro que “este muchacho tan progresista, que organiza seminarios sobre sexología para sus alumnos, no supo estar a la altura de sus propias teorías... ‘Rosa, mi amor, nada de ataduras, ¿eh? Juntos para toda la vida, pero, por favor, no encadenados... Libertad para ti, libertad para mí, pero si surge alguien pasajero que nos puede aportar algo a cualquiera de los dos...’ [...] Me tragué todos los alguenes (*sic*) pasajeros que le pudieron aportar algo con la mejor de mis sonrisas, pero, cuando surgió alguien pasajero que me pudo aportar algo a mí, se desataron las tormentas y se fue todo al diablo”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 8º, desde 42:32.

⁵⁶⁸ Después de haber pasado un mes trabajando en la empresa de su cuñado, Jandro decide volver a la enseñanza y pide plaza en “el mejor” colegio, es decir, el que él mismo dirigió hasta el curso anterior, según le cuenta Jandro a Pilar, en *Segunda enseñanza*, capítulo 13º, 34:59.

así como con la necesidad de asumir las propias contradicciones y trabajar para superarlas.

Por otro lado, volviendo a la idea de los roles de género como mutables, se había identificado un segundo grupo, o sea, personajes que comienzan con una masculinidad más bien plana para llegar a una concepción más profunda y compleja de su género. Entre estos estarían el señor Martínez (*La señora García se confiesa*), José Margallo (*El español y los siete pecados capitales*), algunos padres de los adolescentes de *Verano azul* y, por último, José Ramón (*Segunda enseñanza*).

En primer lugar, el señor Martínez, del que ya se ha dicho que se define a sí mismo, y a todos los hombres, como víctimas del patriarcado, muestra a lo largo de la serie una actitud bastante ambivalente hacia la igualdad de género y la situación de las mujeres españolas. Por ejemplo, insiste constantemente en que nunca las va a entender⁵⁶⁹, una premisa que da pie al argumento de la serie en sí, pero en la que se profundiza hasta el punto de adoptar actitudes que rozan directamente el voyerismo⁵⁷⁰.

El señor Martínez también repite en varias ocasiones que, pese a la estructura patriarcal de la sociedad, son las mujeres las que están en una situación de poder. Estas afirmaciones son especialmente claras al comienzo de la serie, cuando ambos están hablando de las distintas ideas de amor y conquista que tienen hombres y mujeres⁵⁷¹, pero también pueden verse en el ya citado

⁵⁶⁹ Los ejemplos más claros de esto se ven en el capítulo dedicado al sexo y a la belleza femenina, en el que el señor Martínez repite varias veces que las mujeres son un “misterio” y un “secreto” (en *La señora García se confiesa*, capítulo 6º, 01:43 y 11:07 respectivamente) y confiesa en repetidas ocasiones que no entiende nada sobre ellas (en este mismo episodio, por ejemplo, en 09:48 y en 12:30). Otro capítulo en con varios ejemplos de este desconcierto hacia el género femenino es el dedicado a las amigas, centrado abiertamente en la rivalidad entre mujeres: el señor Martínez no entiende las pullas que se lanzan entre ellas (en *La señora García se confiesa*, capítulo 8º, 07:42, 13:04, 18:24 o 27:42), lo que hace que tanto la señora García como su amiga la señora Álvarez lo tachen de ingenuo con frecuencia (en ese mismo episodio, 14:34, 20:44 o 23:53, por citar tan solo algunos ejemplos). Finalmente, también podría englobarse aquí el episodio ambientado en Ibiza, en el que el señor Martínez vuelve a manifestar su total incomprensión: “No sé... Estoy hecho un lío... [...] Etapas de nuestra vida a las que resulta imposible colocar una etiqueta y encerrarlas definitivamente en un archivo”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 9º, desde 13:44.

⁵⁷⁰ Esto es especialmente evidente en el ya citado capítulo sobre Ibiza, cuando el señor Martínez espía a Frida y a uno de sus amantes a través de las ventanas de un barco, en *La señora García se confiesa*, capítulo 9º, desde 29:29.

⁵⁷¹ En concreto, el señor Martínez sostiene que “don Juan solo existe en la medida en que las mujeres quieren que exista” y que “ningún hombre besa a una mujer si antes no se lo pide ella”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 2º, 10:28 y 17:06, respectivamente.

episodio sobre el sexo⁵⁷². De hecho, se escuda en la mayor esperanza de vida de las mujeres para demostrar que, en realidad, su papel no es tan de víctimas como ellas mismas intentan defender:

Un mundo hecho por hombres en el que sobreviven las mujeres [...] Lea las esquelas, siempre somos nosotros los que nos morimos antes para que ustedes puedan convertirse en nuestras desconsoladas viudas...Es un destino biológico, el sexo débil tiene una fortaleza fenomenal⁵⁷³

A esta ambivalencia se suma que el guionista y creador de la serie, Adolfo Marsillach, definió a su personaje como un “individuo tremendamente contradictorio” que enseña en varias ocasiones su “fea oreja reaccionaria” pese a que le guste “presumir de «progre»” (1976e, p. 48); o directamente como “un individuo contradictorio, incoherente e incluso falso” (1977c, p. 19).

En definitiva, el personaje del señor Martínez aparece a medio camino entre una extraña y paradójica misoginia y una crítica a la estructura patriarcal de la sociedad que traspasa la pequeña pantalla para reflejarse en los intérpretes principales de la serie: Lucía Bosé y Adolfo Marsillach.

El final del último episodio es un desconcertante ejemplo de metatexto en el que Bosé y Marsillach visualizan en una sala de proyección varias opciones para terminar la serie, sin que ninguna de ellas convenza a la primera. Al igual que su trasunto en la ficción, Adolfo Marsillach adopta una actitud defensiva, y concluye que, a estas alturas, su protagonista es la única responsable de su propio destino⁵⁷⁴. De esta forma, después de trece episodios descifrando, y en ocasiones juzgando, a las españolas de una determinada clase social, Marsillach da un paso atrás y asevera que deben ser ellas mismas quienes escriban su futuro, no sin que Lucía Bosé haga una última réplica, que ya se ha adelantado en el capítulo segundo de esta tesis y se analizará con detalle al estudiar la feminidad contemporánea.

⁵⁷² En este caso, el señor Martínez comenta sobre un anuncio de maquillaje que “En el fondo solo se utiliza a quien se deja utilizar... Si ustedes no se pintaran tanto, a nadie se le habría ocurrido hacer un anuncio con una chica pintándose”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 6º, 17:51.

⁵⁷³ Esta afirmación del señor Martínez tiene lugar en *La señora García se confiesa*, capítulo 3º, desde 06:28.

⁵⁷⁴ Adolfo Marsillach, ya fuera de su personaje de señor Martínez, asegura a la señora Bosé que “A la señora García le ocurrirá exactamente lo que ella quiera que le ocurra. Todas las señoras García de nuestro país, a las que comprendo pero no siempre justifico, tienen la obligación de construirse su futuro, paso a paso”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 13º, 39:23.

Frente a esta imagen paradójica de la masculinidad, en *El español y los siete pecados capitales* el canon de género se desdobra en el ya analizado Marcelino Ceballos, con sus propios matices, y su antiguo amigo (y posterior némesis) José Margallo, director de un Ateneo en Madrid. En el caso de este último, resulta especialmente interesante examinar su evolución a lo largo de la serie; ya que, incluso en su juventud, este parece ceñirse mucho más a la moral tradicional, que aplica, por otro lado, tan solo a las mujeres. De hecho, cuando ambos son estudiantes, Margallo muestra un gran interés por convencer a las chicas para que tengan sexo con él, aunque para ello tenga que recurrir a engaños⁵⁷⁵.

Ya de adulto, Margallo mantiene esta actitud machista, tanto fuera de casa⁵⁷⁶ como dentro del hogar, donde no le importa que sea su mujer la encargada de todo lo relacionado con las tareas domésticas⁵⁷⁷. Asimismo, este personaje también muestra ciertos rasgos de carácter racista⁵⁷⁸ y homófobo⁵⁷⁹.

No obstante, frente a esta imagen más propia de una masculinidad anclada en el pasado y reticente al cambio, José Margallo sorprende con un proceso de madurez que le lleva a aceptar que su hija se vaya a Estados Unidos a estudiar a un instituto tecnológico⁵⁸⁰ e incluso, en ese mismo episodio, a defender a su antiguo amigo y a reconocer que lo ha echado de menos⁵⁸¹, configurándose así

⁵⁷⁵ De hecho, de joven José Margallo llega a decir a Ceballos que “Lo importante es que ellas se lo traguen [una falsa leyenda sobre un ermitaño], entren ahí dentro y no digan ni mu [...] ¡La meto ahí dentro y...!”, mientras hace violentos aspavientos con la cadera, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 7º, 12:56.

⁵⁷⁶ Por ejemplo, Margallo gruñe a una mujer en un paso de peatones: “Anda, hermosa, que te está esperando tu novio”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 2º, 31:42.

⁵⁷⁷ Esto se ve claramente en el capítulo dedicado a la pereza, en el que queda claro que son su esposa y la asistenta las encargadas de todo lo relacionado con el hogar, incluso de prepararle el bicarbonato para el estómago o de recoger la mesa, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 6º, 10:51 y 12:34, respectivamente.

⁵⁷⁸ Cuando Ceballos y él están cerca del pueblo de su amigo Ignacio, en medio de un desierto donde solo se oyen chicharras, Margallo murmura “¿Y los moros, que se las comen [a las chicharras]?”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 6º, 27:23.

⁵⁷⁹ “Cállate, guarro, que luego nos cuelgan el sambenito, que bastante tenemos con vivir en la misma pensión”, espeta José Margallo a su amigo Ceballos cuando este le dice que está muy guapo vestido para la obra de teatro, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 7º, 33:25.

⁵⁸⁰ José Margallo explica a su secretaria Rosario que tiene que acompañar a su hija a hacer papeleos porque su hija se quiere ir a estudiar a un instituto tecnológico de Dallas, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 3º, 09:49.

⁵⁸¹ Tras emborracharse con su amigo Ignacio, José Margallo reconoce que quería a Marcelino Ceballos, por mucho que a la gente le dé “vergüenza” decir esas cosas, *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 3º, 31:33.

como un personaje lleno de matices y cada vez más alejado de una concepción más plana y monolítica.

Las dos imágenes de masculinidad que encarnan los protagonistas de esta serie, por tanto, se van aproximando paulatinamente conforme avanza la trama, hasta dar lugar a una reconciliación muy significativa en el contexto en el que estaba sumida España a comienzos de los años 80.

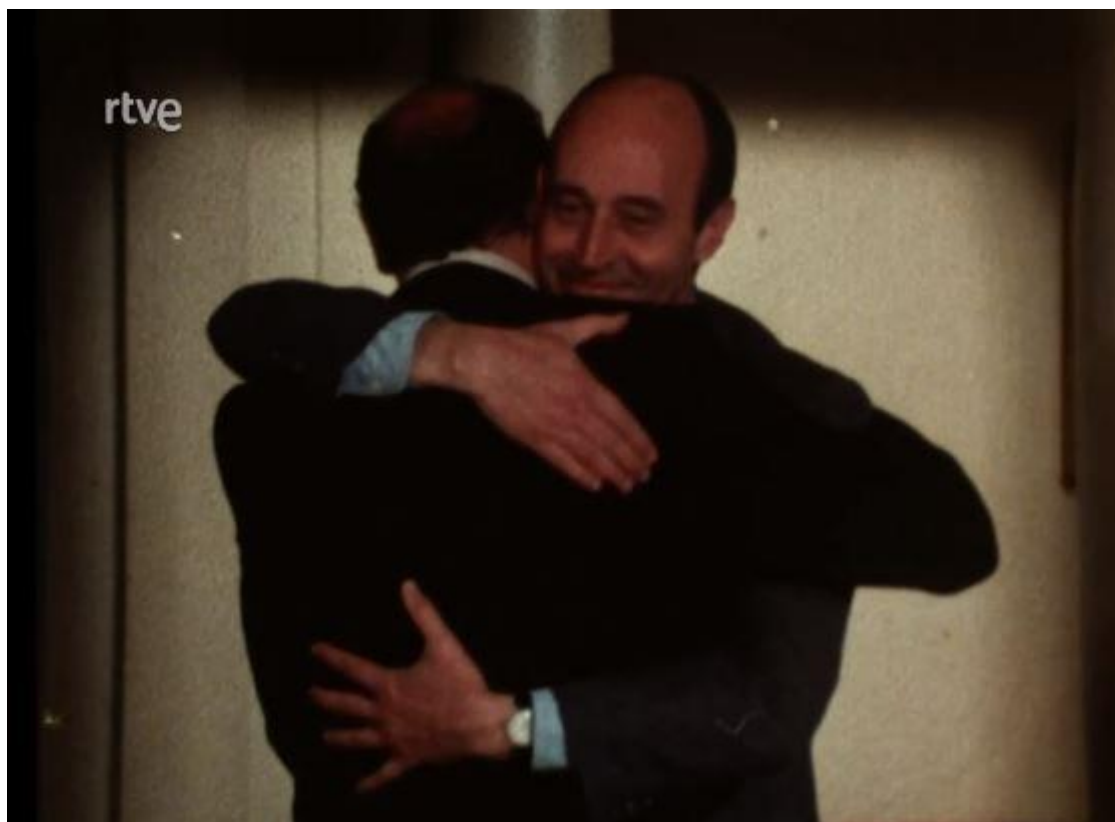


Figura 25. José Margallo acepta finalmente dar un abrazo a su antiguo amigo, Jesús Ceballos (El español y los siete pecados capitales, capítulo 4º). Fuente: RTVE.es

Otro ejemplo muy claro de personajes que alcanzan esta nueva sensibilidad masculina después de recorrer todo su arco argumental son varios padres de la pandilla protagonista de *Verano azul*. Más en concreto, se podría hablar de Javier, el padre de Javi; y de Enrique, el padre de Quique. Ambos varones son, al principio, impulsivos y autoritarios: buscan imponer su voluntad unilateralmente e incluso recurren al castigo físico hacia sus hijos, como se puede ver en varios episodios de la serie (sobre todo en “La bofetada” y en “A lo mejor”, como se verá a continuación). Sin embargo, conforme avance la trama y gracias al contacto con personajes que representan posiciones más equilibradas, como Chanquete y Julia, los dos van abandonando poco a poco

su defensa de la masculinidad hegemónica hacia nuevas sensibilidades más abiertas y equilibradas.

Por otra parte, en esta serie también cabe señalar que, frente a estos personajes, otros, como el padre de Bea o el de Desi, dan muestras de pertenecer a esa nueva masculinidad desde la primera vez que se les puede ver en pantalla. El primero de estos, Agustín, se muestra muy comprensivo ante las preocupaciones de sus hijos e incluso se enfrenta al resto de progenitores cuando estos sostienen posturas más conservadoras, por ejemplo, sobre la familia o el trabajo manual⁵⁸². El padre de Desi, Jorge, también llama la atención por su madurez y su temperamento equilibrado, que le lleva a plantear el divorcio como una decisión “firme, adulta, madura”, que ponga fin a años de hipocresías⁵⁸³, como se verá con más detalle en el capítulo destinado a estas cuestiones.

Finalmente, entre estos ejemplos de personajes varones que llegan a una nueva sensibilidad masculina gracias a su arco argumental no puede dejar de mencionarse el caso de José Ramón (*Segunda enseñanza*). Este, un intelectual de la vieja escuela, defensor de la moral tradicional, acabará por experimentar un cambio radical en sus ideas a raíz de retomar el contacto con su hija Elvira y con la madre de esta, Pilar.

José Ramón, así, parte de una masculinidad hegemónica, vinculada con el autoritarismo y el orden⁵⁸⁴, para adoptar parte de los nuevos valores de la sociedad democrática. Esta transformación, que podría considerarse representativa de toda la Transición y el cambio social en la ficción de TVE, está también vinculada con su masculinidad. De hecho, el arco argumental de José Ramón se fundamenta sobre todo en el contacto con personajes

⁵⁸² Aunque no es el único momento en que se percibe esta tendencia, se puede citar a modo de ejemplo el episodio “Pancho Panza”, cuando el resto de progenitores se ofenden porque sus hijos ayuden a Pancho a repartir la leche y Agustín los defiende: “¿Qué mi hija ha estado repartido botellas para ayudar a ese chico de la lechería? ¿Y qué? ¿Que los ha visto todo el mundo? Pues bueno, no querrás que reprenda a mi hija por hacer algo útil”, en *Verano azul*, capítulo “Pancho Panza”, 30:05. A continuación, también niega que Desi pueda ser una mala influencia para los demás solo porque sus padres estén separados y se apoya en una cita de Cervantes para argumentar su postura (“Cervantes dice que cada cual es hijo de sus obras”, en este mismo episodio, 31:57).

⁵⁸³ Estas palabras en concreto se corresponden con el personaje de Jorge, interpretado por Carlos Larrañaga, en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, 48:40.

⁵⁸⁴ De hecho, ante un nuevo alumno llamado Lipe, el mismo José Ramón reconoce ser “un viejo formalista, ¿le parece mal?”, capítulo 11º, 38:08.

femeninos como Pilar, la protagonista de la serie y madre de su hija; pero también con su mujer, Lucía, y con su hija ilegítima, Elvira.

En definitiva, esta nueva sensibilidad masculina, cargada de matices y de peculiaridades en cada uno de los personajes varones, está muy lejos de ser un compartimento estanco, sino que se muestra altamente maleable y mucho más flexible que el canon tradicional. Desde esos hombres que la asumen en la teoría, pero se resisten a ponerla en práctica, hasta aquellos que se muestran reacios en un primer momento y acaban reconociendo su valía, pasando por quienes comprenden plenamente sus principios; la inmensa mayoría de los personajes masculinos analizados dejan ver al menos un pequeño índice de feminización de acuerdo con los parámetros establecidos por Bosch Fiol y Ferrer Pérez (2003, pp. 141-143), lo que abre la puerta a nuevas representaciones más plurales y complejas y, por supuesto, mucho más a tono con los nuevos tiempos democráticos que se habían inaugurado en el país.

4.1.2. Hombres y tareas del hogar

Además de esta nueva sensibilidad masculina, que está en mayor o menor medida presente en todos los personajes analizados, la nueva concepción de las identidades de género se puede percibir a través de determinadas conductas o actitudes que resultaban inéditas en los varones de acuerdo con el canon tradicional. Ya sea como reflejo de un cambio social que ya se estaba produciendo, o para incentivar que esas transformaciones de la sociedad sigan adelante, se extiendan y se afiancen entre la población española, varios personajes masculinos se implican en ámbitos a los que antes ellos eran completamente ajenos por estar reservados a las mujeres.

Por tanto, esta incursión en la ética del cuidado y, en algunos casos concretos, también en las tareas del hogar, son características típicas de la nueva masculinidad. La tendencia, que a grandes rasgos se podría decir que va en aumento a lo largo de todo el periodo de análisis, no es común a todos los varones analizados, como sí ocurriría con la presencia de algún rasgo femenino; pero sí tiene el peso suficiente como para resultar llamativa.

A este respecto, cabe señalar, en primer lugar, que su participación en la ética del cuidado, casi como una consecuencia directa de la nueva sensibilidad

masculina, está bastante más extendida que la dedicación a las tareas del hogar. Además, esta ética del cuidado, que en los personajes masculinos de las adaptaciones literarias solía relacionarse con una evidente falta de virilidad, en las series contemporáneas puede verse también en hombres claramente viriles, sin que esto suponga apenas riesgos para el mantenimiento de otros rasgos propios de la masculinidad más hegemónica.

Por ejemplo, Enrique (*Anillos de oro*) es un personaje que se implica sin ningún problema en el cuidado de sus hijos, en especial de la pequeña Pepa, y que actúa de forma habitual como mediador en las frecuentes broncas dentro de su familia⁵⁸⁵. Sin embargo, las tareas del hogar recaen casi exclusivamente en su esposa, y él se queja en varias ocasiones de que ella no dedique el tiempo suficiente a su casa⁵⁸⁶.

La ética del cuidado también puede verse en algunos padres de *Verano azul*, si bien es cierto que suele ser más común en las madres. No obstante, existen algunas familias en las que la responsabilidad se divide de forma casi equitativa entre los dos progenitores: es el caso de Bea y Tito, cuyo padre, Agustín, ya ha sido descrito como uno de los personajes que más claramente simbolizan la nueva sensibilidad masculina.

Aunque Carmen, la madre, suele ocuparse de las tareas del hogar y se la ve fregando los platos junto a Bea o haciendo punto en la playa⁵⁸⁷, su talante es de tipo autoritario, en ocasiones incluso agresivo. A consecuencia, por regla general es Agustín quien se ocupa de escuchar a la pandilla cuando estos tienen algún problema y el que más comprensivo se muestra con los más jóvenes⁵⁸⁸.

⁵⁸⁵ Esta actitud de Enrique se puede ver, por ejemplo, en *Anillos de oro*, capítulo 1º, 18:44 y 27:00; o en *Anillos de oro*, capítulo 12º, 22:43.

⁵⁸⁶ Algunos de los ejemplos más evidentes de esta tendencia se pueden ver en los episodios “Cuando se dan mal las cartas” y “Dejad que vuelen los pájaros”. En el primero de ellos, Enrique reprocha a Lola el poco tiempo que dedica a ocuparse de su casa “de un tiempo a esta parte” y la amenaza con que solo va a trabajar hasta que él se “harte”, en *Anillos de oro*, capítulo 8º, 22:58. Unos episodios después, Enrique confiesa a Ramón que quiere que Lola deje el bufete de abogados y le dedique “todo su tiempo” para empezar él a trabajar Montpellier, en *Anillos de oro*, capítulo 12º, 30:08.

⁵⁸⁷ Estos momentos protagonizados por la madre de Bea, Carmen, tienen lugar, concretamente, en *Verano azul*, capítulos “Eva”, 24:03; y “Beatriz, *mon amour*”, 33:10.

⁵⁸⁸ Como ejemplos de esta actitud de Agustín se podrían citar en los capítulos “Beatriz, *mon amour*”, 21:40; “El ídolo”, 09:56; o “Pancho Panza”, 32:40; entre otros.

De hecho, llama aquí la atención otro posible recurso a la *amplificatio*⁵⁸⁹. En este caso, el actor que interpreta a Agustín, Manuel Tejada, ya había aparecido años antes en *Cañas y barro*, precisamente como Tono, uno de los personajes más moderados de la serie; y, más adelante, volvería a encarnar la nueva masculinidad a través una aparición episódica en *Anillos de oro*⁵⁹⁰.

Otro ejemplo dentro del grupo de padres de *Verano azul* podría ser, no sin cierta ironía, Jorge, el padre de Desi. Este personaje, que se estudiará con mucha profundidad a la hora de analizar la representación del divorcio, no parece muy implicado en el cuidado de su familia, ya que tan solo aparece en un episodio; pero, en contra de lo que se pueda esperar, antepone el bienestar de Desi a su propia comodidad y plantea el divorcio como una solución al “infierno” que está viviendo, ante todo, su hija⁵⁹¹.

En definitiva, como demuestran estos personajes, son varios los ejemplos de varones que ponen en práctica la ética del cuidado, sobre todo a la vez que avanza el periodo de análisis y entran los años 80. Además, en algunos casos como en el de Jorge, esta ética del cuidado no es intrínseca al personaje, sino que este se da cuenta de lo necesaria que es conforme se desarrollan los acontecimientos de un determinado episodio, permitiendo que se vea una evolución en su propia concepción de la masculinidad. Así, aunque también aparecen varones que simplemente colaboran en los cuidados como apoyo a otros personajes femeninos, por ejemplo, Enrique en *Anillos de oro*, otros se implican en esta ética *motu proprio* y la integran en su conciencia como parte de sus responsabilidades, como ocurriría con Jorge o con Agustín, padres de Desi y de Bea, respectivamente, en *Verano azul*.

Por otro lado, frente a la relativa frecuencia con la que los hombres desarrollan la ética del cuidado, es necesario constatar que la implicación en las tareas del hogar no es un rasgo tan común en la nueva masculinidad. De hecho, en toda

⁵⁸⁹ Sobre este recurso, véase, como ya se ha citado, el análisis que hace Peña Ardid (2010, p. 93).

⁵⁹⁰ Se trata de un personaje que aparece en el capítulo 6º, “El país de las maravillas”, estrenado el 27 de febrero de 1986. En él, Manuel Tejada interpreta a Jorge, un actor desencantado que conoce a Alicia (cuya actriz, curiosamente, es Ana Marzoa, que también le dio la réplica en *Cañas y barro*). Alicia huye de un hogar en el que todas las responsabilidades recaen sobre ella, cuando coincide con Jorge y este la anima a que se separe y empiece una nueva vida.

⁵⁹¹ Como ya se ha comentado, esta conversación entre Jorge y su mujer, Pilar, tiene lugar en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, desde 48:19.

la muestra tan solo hay tres varones que desarrollen este tipo de actividades: se trata de Chanquete (*Verano azul*), Ramón (*Anillos de oro*) y Alfonso (*Segunda enseñanza*).

Estos personajes tienen dos rasgos en común. En primer lugar, se trata de hombres que viven solos, de modo que, a priori, no hay ninguna mujer en el hogar que se pueda ocupar de las labores domésticas. Pero, en segundo lugar, no se puede pasar por alto el hecho de que todos ellos aparecen en series estrenadas a partir de 1981; mientras que en las series contemporáneas de la primera mitad del periodo de análisis (a saber, *La señora García se confiesa* y *El español y los siete pecados capitales*) nunca se dan imágenes de este tipo.

Así, es habitual ver a Chanquete cocinando⁵⁹² o tendiendo la ropa⁵⁹³ e incluso se sabe que prepara su propio licor de hierbas casero⁵⁹⁴. En el caso de Alfonso, aunque no aparezca en la serie desempeñando este tipo de tareas, sí que deja patente que, al menos, se encarga de la cocina⁵⁹⁵.

Ramón, por su parte, pese a reconocer que tiene servicio doméstico⁵⁹⁶, aparece en pantalla recogiendo la ropa⁵⁹⁷, u ordenando la casa y cocinando⁵⁹⁸, por citar tan solo algunas escenas.

La serie, además, no solo ofrece imágenes de un hombre haciendo tareas domésticas, sino que presenta esta idea como el paradigma del hombre moderno a través de la primera aparición de Ramón. Esta escena ocurre justo después de una conversación entre las ancianas Concha y Trini, en la que la segunda dice que la situación de las mujeres ha cambiado porque, ahora, una chica de treinta años tiene más opciones que su época, pero sus posibilidades

⁵⁹² Un ejemplo de esto tiene lugar en *Verano azul*, capítulo “La bofetada”, 18:45.

⁵⁹³ En este caso, *Verano azul*, capítulo “Beatriz, mon amour”, 23:52.

⁵⁹⁴ El mismo Chanquete comenta este detalle: “Va usted a probar un licor de hierbas muy digestivo, lo hago yo mismo”, en *Verano azul*, capítulo “El guateque de papá”, 38:11.

⁵⁹⁵ De hecho, Alfonso llega a decir a Pilar, tras invitarla a cenar, “¿Tú te crees que yo me paso la tarde preparando exquisiteces para te las tomes sin vino?”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 12º, 14:27.

⁵⁹⁶ En concreto, Ramón justifica ante Lola el desorden de su casa porque “Estuvimos charlando y tomando copas hasta las tantas... y hoy va y me falla la asistenta [...] Se va uno tranquilo pensando que cuando vuelva va a estar todo limpio y maravilloso, y mira”, en *Anillos de oro*, capítulo 10º, desde 25:18.

⁵⁹⁷ Esta escena se corresponde con la primera aparición de Ramón, en *Anillos de oro*, capítulo 1º, 12:36.

⁵⁹⁸ De nuevo, en *Anillos de oro*, capítulo 10º, 25:42.

siguen palideciendo en comparación con las que tiene un hombre de treinta años en la España de 1983⁵⁹⁹.

Acto seguido, la imagen cambia a una azotea con ropa tendida. Ramón sube tarareando mientras comprueba que la colada se haya secado para recogerla. Su vivienda da a la Plaza Mayor de Madrid, un dato que es relevante porque podría denotar cierto estatus socioeconómico. Luego, arroja el cigarrillo que está fumando más allá de la cornisa y baja a la cocina, donde él mismo se está preparando café para desayunar. Como se deduce enseguida, vive solo en un céntrico piso que está, además, bastante bien decorado⁶⁰⁰.



Figura 26. Primeras imágenes de Ramón (*Anillos de oro*, capítulo 1º). Fuente: RTVE.es

⁵⁹⁹ Trini comenta, ensimismada: “Ahora una chica de treinta años...”. “Bah, nada”, la interrumpe su hermana Concha, “Al lado de un hombre de treinta años, ¡nada!”. “Es que, en esta época, ser hombre y tener treinta años, ya debe ser... ya debe ser...”, concluye doña Trini con aire soñador, para dar paso a la presentación del joven abogado, en *Anillos de oro*, capítulo 1º, desde 12:14.

⁶⁰⁰ La primera imagen general que se tiene del piso de Ramón es en *Anillos de oro*, capítulo 1º, 13:59.

En el guion original de la serie, esta escena se desarrolla de forma casi idéntica, y justo después de la misma conversación entre las hermanas doña Concha y doña Trini⁶⁰¹:

(RAMÓN sale, dificultosamente, por un ventanuco a la terraza de su buhardilla donde ondea, colgada para secarse, su ropa interior. Silbando la pastoral de Beethoven, que tiene puesta dentro, recoge su colada. Abajo, se ve la plaza Mayor. Regresa con su ropa seca al brazo. Baja los escalones que llevan al ventanuco de la terraza, deja la ropa seca en cualquier sitio, y se sirve un café negro que acaba de preparar en la cocina de su pequeña buhardilla: la vivienda recién inaugurada de un joven bohemio donde priman los libros y la música a la idea de confort. Antes que cosas útiles, como por ejemplo, un armario, que es evidente que le hace mucha falta, RAMÓN se ha comprado algún objeto raro, valioso e inútil: Una talla, un cuadro, un mueble antiguo, que ahora disfruta intentando colocar en el lugar donde más luzca, mientras se bebe el café y escucha, transportado y bailoteando su son, la música de Beethoven, que tiene puesta a todo trapo [...])

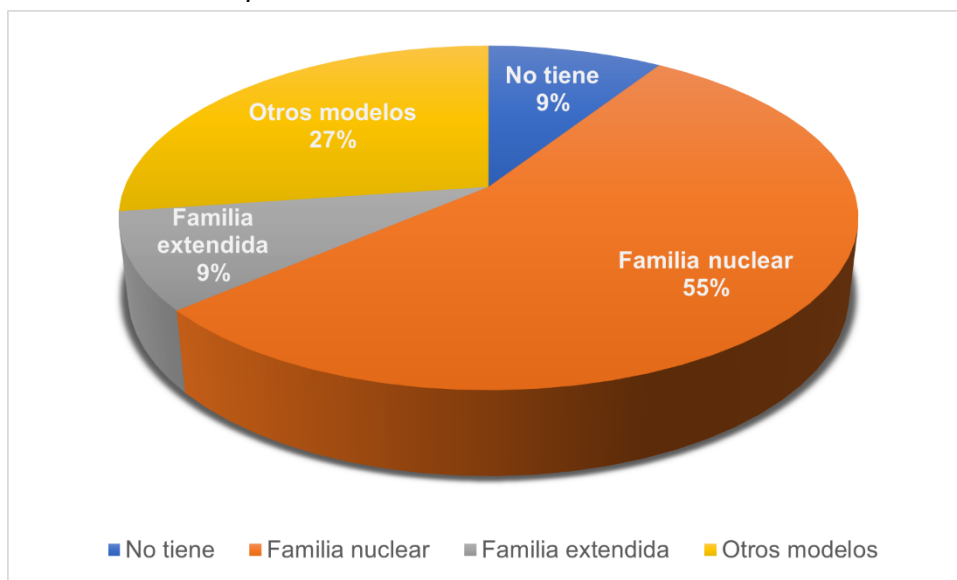
De esta forma, aunque no es muy habitual ver a los hombres a cargo de un hogar, sí que es una imagen que empieza a abrirse paso y que, a través de estos personajes, comienza a afianzarse en el imaginario colectivo de la época. Como en otras cuestiones, los varones de más edad, en este caso Chanquete y Alfonso, prueban que estos rasgos de masculinidad no son exclusivos de los jóvenes; pero a través de las nuevas generaciones, que llegan a la edad adulta en democracia, lo que era una identidad residual empieza a ganar protagonismo y a situarse en los primeros planos, dando paso a una nueva forma de ser hombre más afín a los nuevos tiempos que vive España.

Por otro lado, aunque se insistirá más en este aspecto en el epígrafe dedicado a los cambios en el modelo de familia, se puede comentar aquí que sorprende el predominio de la familia nuclear, sobre todo entre los personajes masculinos. Pese a que tradicionalmente, también durante el Franquismo, se ha asociado la familia y el hogar con lo femenino, como recuerda Torres Díaz (2014, pp. 105-108); en todas las tipologías de series analizadas los hombres muestran una clara preferencia por la familia nuclear, incluso de forma más habitual que las mujeres, al integrarse con mayor frecuencia en una familia de este tipo.

⁶⁰¹ Esta escena se ha tomado del guion de *Anillos de oro*, publicado unos años después del estreno de la serie (Diosdado, 1985a, pp. 37-38).

Esta predominancia del modelo de familia nuclear entre los personajes masculinos, así como el reparto de las distintas modalidades, se puede apreciar en el siguiente gráfico. En este caso se ha contabilizado el número de personajes masculinos cuya familia se inserta en cada uno de los tipos, del total de 22 hombres analizados en las series contemporáneas.

Gráfico 7. Modelo predominante de familia entre hombres de series contemporáneas



Elaboración propia

Esta tendencia, aunque esté presente en todas las series, resulta más llamativa en aquellas ambientadas en la contemporaneidad porque son las que más posibilidades ofrecen, con la aparición de algunas familias monoparentales, monomarentales o reconstruidas. Algunos ejemplos serían los casos de Desi en *Verano azul*, de Pilar y Elvira en *Segunda enseñanza* o varias de las parejas episódicas tanto de esta última serie⁶⁰² como de *Anillos de oro*⁶⁰³.

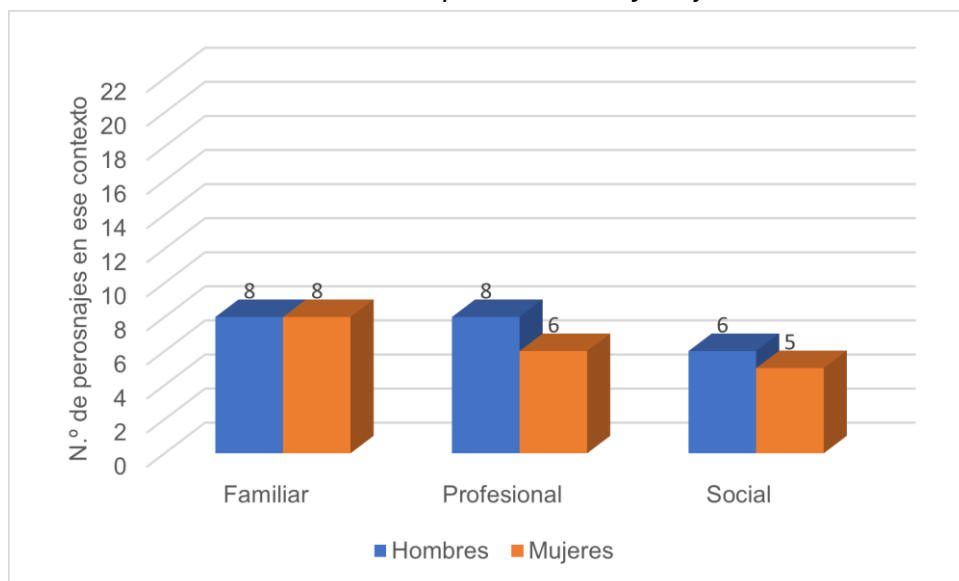
A esto se suma otra variable de análisis como es el ámbito en el que más aparece cada uno de los personajes, para la que los resultados también son, hasta cierto punto, sorprendentes: hombres y mujeres aparecen con la misma frecuencia en el ámbito familiar, sin que se cumpla la división tradicional público / privado que sitúa a ellos en entornos laborales o sociales y a ellas en el hogar, señalada por autoras como Celia Amorós (1985) o Alicia Puleo (2000).

⁶⁰² En *Segunda enseñanza*, las familias monoparentales aparecen en los capítulos 3º ("La era de Acuario") y 9º ("El momento crucial del homo sapiens").

⁶⁰³ Los episodios de *Anillos de oro* que más claramente muestran otros modelos de familia serían, por citar algunos ejemplos, el 2º ("Una pareja"), el 3º ("A corazón abierto"), el 5º ("Tiempo feliz de caramelo") y el 11º ("Todo un caballero").

El peso de cada uno de los géneros en los distintos contextos analizados se puede ver con mayor claridad en la siguiente representación gráfica:

Gráfico 8. Contexto más habitual para hombres y mujeres de series contemporáneas



Elaboración propia

Además, la mayoría de los personajes varones analizados se muestran especialmente preocupados por su familia, incluso en contextos en los que sus homólogos femeninos adoptan posturas más inmaduras o superficiales. Es el caso de Carlos, yerno de Lola y uno de los personajes secundarios de *Anillos de oro* que, frente a la mentalidad frívola y caprichosa de su mujer, Sonia, tendrá que tomar las riendas de su casa y organizar la economía familiar, sobre todo después de que ambos tengan un hijo juntos⁶⁰⁴.

4.1.3. Apertura de mentalidad

Como se ha ido viendo a lo largo de todo este apartado, la nueva masculinidad, con su sensibilidad y su preocupación por temas relacionados con la familia y el hogar, conlleva, además, cierta afinidad con los nuevos valores de la sociedad democrática y con los cambios sociales que está viviendo España. Los personajes que mejor encarnan la nueva masculinidad lo hacen porque tienen una mentalidad lo bastante abierta como para cuestionar los roles

⁶⁰⁴ Esta actitud de Carlos se deja ver, sobre todo, en el tramo final de la serie, en concreto en los episodios “Sorprendente y mágico” y “Dejad que vuelen los pájaros”. En el primero de ellos, Carlos se enfada con Sonia por haber comprado un tocadiscos con el dinero destinado a la cuna para el bebé que esperan (en *Anillos de oro*, capítulo 10º, 05:05). En el segundo, por otra parte, es él quien insiste en que se vayan a vivir a casa de sus padres para poder ahorrar y retomar los estudios (en *Anillos de oro*, capítulo 12º, desde 33:59).

tradicionales de género, y para rechazar aquellos aspectos con los que no están de acuerdo. Así, estos mismos personajes también se caracterizan por su apertura de mentalidad hacia las nuevas ideas democráticas de la España de finales de los 70 y comienzos de los 80.

Entre los ejemplos más claros se podría citar a Marcelino Ceballos, el protagonista de *El español y los siete pecados capitales*, cuya característica principal es, de hecho, su punto de vista sobre la democracia. Aunque sobre esto ya se ha insistido en el apartado dedicado a los valores de los nuevos tiempos, sí se puede recordar aquí que define en repetidas ocasiones la Transición como una “operación colectiva de esperanzada transformación de la sociedad española” en aras de “una convivencia más justa, más amable y alegre, menos agresiva”⁶⁰⁵.

Del mismo modo que Ceballos mantiene una inusitada apertura de mente sobre la moral femenina, también da muestras de una gran capacidad de autocrítica, a través incluso de los temas que va abordando en su ciclo de conferencias. Así, no solo achaca la Guerra Civil a los “pecados” de los españoles y, por ende, los suyos propios⁶⁰⁶; sino que se pregunta si es posible la democracia si los españoles se dejan vencer por la pereza y el fatalismo⁶⁰⁷.

También son varios los ejemplos presentes en *Verano azul*, aunque destacan especialmente, por un lado, Chanquete; y, por otro, Agustín, padre de Bea y Tito. En primer lugar, el viejo marinero se caracteriza, como ya se ha mencionado, por su cuestionamiento de la masculinidad hegemónica y, por ende, del uso de la violencia para conseguir cualquier objetivo⁶⁰⁸, oponiéndose a puntos de vista más tradicionales y autoritarios.

⁶⁰⁵ Esta misma definición la repite Marcelino Ceballos de forma casi idéntica en los tres primeros episodios de la serie, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulos 1º (02:12), 2º (01:56) y 3º (02:33).

⁶⁰⁶ En concreto, Marcelino Ceballos habla de la “ira fraticida”, la “soberbia irracional” y la “envidia corrosiva”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 5º, desde 19:08.

⁶⁰⁷ En una de sus conferencias, Ceballos se pregunta “¿Para qué levantarse una mañana, guardar cola y votar en cualquier consulta electoral? ¿Para qué? ¿Para qué, para qué? ¿Para qué preocuparse de algo tan irremediable y lejano como es el gobierno de la sociedad si, sea cual sea nuestra postura, no podemos hacer nada?”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 6º, 14:30.

⁶⁰⁸ Esto se ve de forma especialmente clara en los episodios “Las botellas” y “La navaja”. En el primero de ellos, Chanquete se enfada con Pancho y Javi por haberse peleado, asegura que esto es “lo que ha ocurrido siempre en este país, y no sé si en el mundo entero” y lamenta que tampoco ellos vayan a “echar el odio al fondo del mar”, en *Verano azul*, capítulo “Las botellas”, desde 35:59. En el segundo,

Por su parte, Agustín, el padre de Bea (al que, como se ha comentado ya, interpretaba Manuel Tejada, actor habitual para este tipo de personajes comprensivos y moderados) también muestra una actitud muy abierta hacia las preocupaciones de sus hijos y del resto de miembros de la pandilla. Se le puede ver, asimismo, defender expresamente cuestiones como los distintos modelos de familia⁶⁰⁹, el ecologismo⁶¹⁰ y el trabajo manual⁶¹¹.

Ya en el tramo final del periodo de análisis, Ramón (*Anillos de oro*) y Jandro (*Segunda enseñanza*), como se ha mencionado en otras ocasiones, simbolizan la nueva masculinidad y, con ella, una mentalidad abierta y acorde con el cambio social; si bien cada uno de ellos con sus propios matices.

En el caso de Ramón, su forma de pensar abierta y progresista es sobradamente conocida por todos en su entorno social. Así, Enrique y Lola lo llama cariñosamente “el progre”⁶¹² y él le reprocha al primero en alguna ocasión su machismo⁶¹³. El propio Imanol Arias, de hecho, definió a su personaje como “un progre peculiar, de 30 años, que vivió el Mayo del 68 de refilón y que le cuesta vivir lo que está pasando ahora, la gente que se quedó en Brell (*sic*)” (G.F., 1983, p. 82). Sobre las relaciones de género, Ramón tampoco entiende que Sonia quiera casarse tan joven⁶¹⁴ y defiende la libre sexualidad tanto para

Chanquete cuenta a Julia que, tras sufrir el ataque de un submarino en un barco mercante, lo que él define como su “bautismo de odio”, empezó a vigilarse para “huir de toda ocasión de violencia”, en *Verano azul*, capítulo “La navaja”, desde 15:36.

⁶⁰⁹ En este caso, Agustín defiende a Desi, a quien los demás progenitores critican por ser hija de padres divorciados: “Pero ¿qué tiene que ver esa chica con lo que sus padres hagan o dejen de hacer?”, en *Verano azul*, capítulo “Pancho Panza”, 31:24.

⁶¹⁰ Cuando el resto de padres y madres se escandalizan porque la pandilla recoja basura en la playa, Agustín le quita importancia y asegura que simplemente “están dando un ejemplo de civismo”, en *Verano azul*, capítulo “No matéis mi planeta, por favor”, 22:53.

⁶¹¹ Agustín es el único que defiende a la pandilla cuando esta ayuda a Pancho a hacer el reparto mientras está lesionado: “Pero bueno, lo único que ha ocurrido es que han ayudado a ese chico de la lechería a hacer su trabajo, ¿es eso? Pues bueno, me parece muy bien, que aprendan que, para ganarse el pan, hay que trabajar”, de nuevo, en *Verano azul*, capítulo “Pancho Panza”, 32:28.

⁶¹² Por ejemplo, Enrique dice a Lola que sea Ramón quien le preste dinero para ir al cine (“pues pídele al progre, que está soltero y está mejor de fondos”), en *Anillos de oro*, capítulo 2º, 25:21; y Lola también habla de él en estos términos al plantearse dejar el despacho (“verás la cara del progre cuando se lo diga”), en *Anillos de oro*, capítulo 3º, 38:45.

⁶¹³ Ramón llama a Enrique “señor machista” cuando este le dice que quiere que Lola deje su trabajo, en *Anillos de oro*, capítulo 12º, 30:20.

⁶¹⁴ “Pues ahí está [en que tiene 19 años], ¿qué va a hacer la pobre con estos trastos?”, se pregunta abiertamente Ramón mientras busca un regalo de boda para Sonia, en *Anillos de oro*, capítulo 1º, 15:38.

hombres como para mujeres⁶¹⁵. La elección del actor Imanol Arias también puede suponer aquí un recurso a la *amplificatio*, ya que el entonces joven intérprete comenzaba a ser conocido por su trabajo en el llamado “nuevo cine vasco” de Uribe, con el que también había trabajado Xabier Elorriaga (Enrique en la serie) (Cascajosa Virino, 2012, pp. 243-244).

En *Segunda enseñanza*, Jandro, por su parte, no solo traslada sus ideales democráticos a su día a día al convertir el colegio en una cooperativa y celebrar periódicamente votaciones para que el alumnado decida sobre distintos aspectos de la vida escolar; sino que también deja ver posturas igual de rompedoras con respecto a otros temas. Por ejemplo, critica abiertamente la destrucción del medio ambiente⁶¹⁶, define al capitalismo como “un sistema asqueroso”⁶¹⁷ y lleva el trato horizontal al extremo al renunciar al tratamiento de usted con su chófer⁶¹⁸.

Como se puede deducir de estos ejemplos, la mayoría de los personajes masculinos muestran una actitud positiva ante las temáticas novedosas propuestas por las series. En concreto, los varones que mantienen una postura abierta frente a estos temas duplican a las mujeres que también se muestran receptivas y, aunque también son más numerosos que ellas en las actitudes negativas, se alejan de las actitudes neutras o ambivalentes, optando por dejar ver sus ideas de forma clara y directa.

Las actitudes más presentes entre los 22 personajes varones analizados, así como en qué proporción aparecen aquellas que no lo son tanto, se pueden ver en el siguiente gráfico.

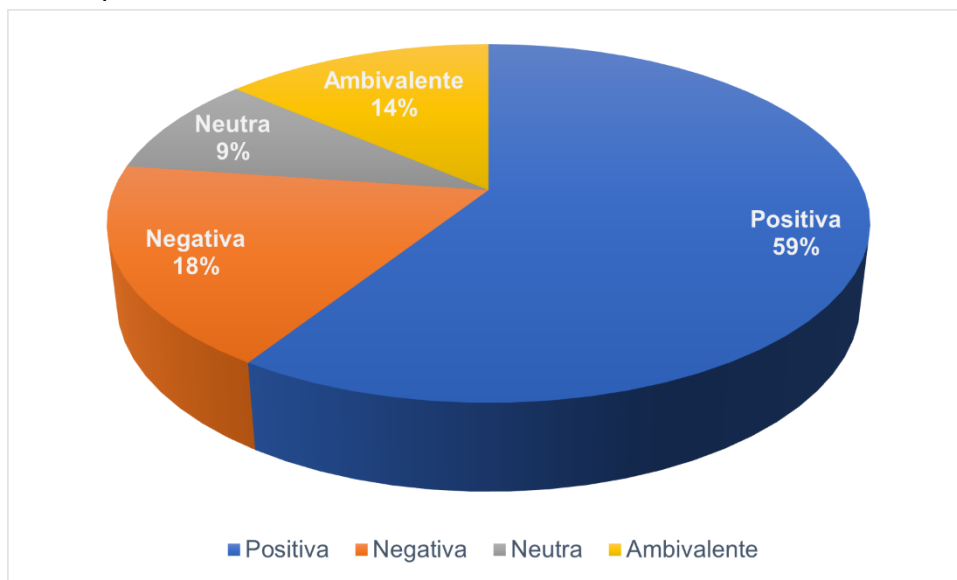
⁶¹⁵ Ramón asegura a Aurora, una chica muy tímida con la que mantiene una breve relación, que “no pasa nada porque subas con un señor a su casa, que no tiemblan los cimientos de la civilización ni nada de eso, que es normal”, capítulo 7º, 06:25.

⁶¹⁶ Más concretamente, Jandro comenta a su clase que “cuando interviene el hombre, se van al garete el lince y el ecosistema”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 9º, 06:16.

⁶¹⁷ Jandro dice al padre de una alumna que no encuentra trabajo, Ignacio, que “estamos dentro de un engranaje inhumano y a ti te ha pillado la rueda, la rueda de un sistema asqueroso que yo, personalmente, como soy optimista, creo que está dando las últimas boqueadas”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 3º, 50:23.

⁶¹⁸ En una conversación con el antiguo chófer de su padre, Jandro determina que “de usted o de tú, pero los dos lo mismo”, en *Segunda enseñanza*, de nuevo capítulo 3º, 04:17.

Gráfico 9. Actitudes ante temáticas novedosas entre hombres de series contemporáneas



Elaboración propia

En lo que a estas actitudes respecta, además, se puede decir que la tendencia se mantiene bastante uniforme a lo largo de todo el periodo de análisis, entre 1976 y 1986. Si, para otras variables, el protagonista de *La señora García se confiesa* daba muestras de una masculinidad más hegemónica, o de matices más tradicionales en cuanto a las relaciones de género; en este caso el señor Martínez adopta una actitud claramente positiva hacia las temáticas novedosas que aparecen en la serie, como los conflictos generacionales, la educación sexual⁶¹⁹ o los nuevos modelos familiares⁶²⁰.

Por otra parte, todos los personajes que se han citado aquí como ejemplos de confluencia entre la nueva masculinidad y los nuevos valores democráticos tienen dos rasgos en común: son mayoritariamente cultos y demuestran tener una arraigada conciencia del pasado. Este último aspecto es de especial importancia, ya que todos ellos marcan las distancias con sus propias

⁶¹⁹ Como ya se ha comentado anteriormente, el señor Martínez lamenta que la falta de educación sexual también ha afectado a los hombres y no solo a las mujeres ("La educación sexual está, o estaba [...] equivocada, ¡pero de eso somos tan víctimas ustedes como nosotros!"), en *La señora García se confiesa*, capítulo 6º, 13:20.

⁶²⁰ Poco después de que la señora García admita que ha mentado sobre su estado civil, no es viuda sino que está separada, el señor Martínez revela que él vive en la misma situación ("A propósito, creo que nunca se lo he dicho... Yo también estoy separado, señora García... desde hace quince años") en *La señora García se confiesa*, capítulo 5º, 32:04.

experiencias vividas años atrás, pero nunca, en ningún caso, llegan a rechazarlas del todo.

Su acervo cultural queda patente en todos ellos: el señor Martínez lee sobre clásicos griegos⁶²¹, Chanquete recita poesías y Agustín cita a Cervantes⁶²², Ramón escucha a Beethoven en su tiempo libre⁶²³ y tanto Ceballos como Jandro se dedican a la enseñanza, cada uno en un ámbito distinto. Sin embargo, su conocimiento no se limita a la cultura, sino que los personajes que mejor representan la nueva masculinidad se caracterizan por conocer también su pasado, reconocerlo y aprender a vivir con él, sin rechazarlo pero, al mismo tiempo, sin dejar que los defina absolutamente.

De esta forma, la actitud masculina más abierta frente a los cambios sociales suele venir motivada por el recuerdo de un pasado de oscuridad y represión. Por ejemplo, Marcelino Ceballos, el protagonista de *El español y los siete pecados capitales*, estuvo en el exilio. De hecho, aunque él nunca llega a decirlo así ni esa palabra aparece en ningún momento en la serie, sí que se ocupa de que quede claro en qué circunstancias se ausentó España⁶²⁴. Acto seguido, Ceballos se valdrá de esta distancia obligada con el país para analizar desde fuera los “propios pecados” de los españoles, que también asume como suyos. Esta conexión con el pasado se hace aún más evidente cuando los protagonistas visitan Belchite y, tras una profunda reflexión sobre las muchas guerras que en las que se ha visto inmersa España, Marcelino Ceballos señala una casa en ruinas y explica que era de sus padres, para concluir subrayando la importancia de no olvidar lo que sintieron entonces⁶²⁵.

En el caso de Chanquete, su total rechazo a la violencia se debe directamente a un episodio que tuvo que vivir en su juventud: el ataque de un submarino en

⁶²¹ En concreto, el señor Martínez habla de un libro de Silvia Wooldridge, sobre una teoría de André Gille en lo referente al mito de Teseo, en *La señora García se confiesa*, capítulo 2º, 30:22.

⁶²² Chanquete recita la famosa poesía “Que ni el viento la toque”, en *Verano azul*, capítulo “Beatriz, mon amour”, 25:53; Agustín, por su parte, cita a Cervantes en *Verano azul*, capítulo “Pancho Panza”, 31:57.

⁶²³ Este detalle sobre Ramón se percibe ya al comienzo de la serie, en *Anillos de oro*, capítulo 1º, 13:59.

⁶²⁴ En los primeros minutos de la serie, Ceballos explica que “Durante mi estancia fuera de España, por llamarle de alguna manera que no produzca malos entendidos, durante mi forzosa estancia, digo, en el extranjero a lo largo de estos años...”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 1º, 01:24.

⁶²⁵ Ceballos menciona en una de sus conferencias que “Yo, señoras y señores, que no hice esa guerra, que solo era un niño con miedo, he ido a Belchite para no olvidar aquel miedo”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 5º, 19:34.

el que recibió lo que él denomina “el bautismo del odio”⁶²⁶. Aunque no se ubica temporalmente con claridad, teniendo en cuenta la edad del marinero y la época en la que se ambienta la serie, podría tratarse de finales de los años 30 o comienzos de los 40. De cualquier modo, Chanquete explica que fue a partir de ese momento cuando empezó a vigilarse y a “huir de toda ocasión de violencia”, aun corriendo el riesgo de que le considerasen un cobarde⁶²⁷.

Frente a estas referencias más bien vagas que se dan en *Verano azul*, la conexión del protagonista de *Anillos de oro* con el pasado es mucho más explícita: el mismo Ramón cuenta que fue un “hijo del pecado” de los que se olvidaba el régimen franquista, esa sociedad que doña Trini recuerda como “tan altruista y tan generosa” y que él describe así con mucha sorna⁶²⁸. Estas circunstancias, por otra parte, no impiden que Ramón reconozca que su infancia fue feliz gracias a su madre, pese a vivir rodeados de la hipocresía del momento⁶²⁹.

Finalmente, y aunque en *Segunda enseñanza* hay otras conexiones con el pasado que convendrá analizar en el capítulo sobre feminidad contemporánea, el caso de Jandro es uno de los más paradigmáticos de la serie. Hijo del antiguo director del colegio, un hombre muy querido pero también muy autoritario, Jandro decide quedarse con el colegio Santullano en lugar de venderlo, pero aplicando sus propios métodos de enseñanza⁶³⁰. En este sentido, la serie de Diosdado también recurre a la *amplificatio* a través del actor que interpreta a Jandro: se trata de Juan Diego, destacado militante comunista

⁶²⁶ Chanquete, como se ha mencionado anteriormente, relata este suceso a Julia en *Verano azul*, capítulo “La navaja”, 15:36.

⁶²⁷ Como ya se ha citado, la frase es de Chanquete en *Verano azul*, capítulo “La navaja”, 16:31.

⁶²⁸ Doña Trini dice a Ramón que “La sociedad como estaba antes tendría cosas malas, yo no lo niego, pero me tiene usted que admitir que era menos egoísta”, a lo que Ramón replica “Hay una clase de niños que tenían un poco olvidados, me parece a mí, niños que no tenían derecho a nada, de los que se margina en las escuelas, se excluye de los cargos públicos y, en general, del respeto de esa misma sociedad tan altruista y generosa [...] ¿Cómo los llamaría? ¿Los hijos del pecado? [...] Que era yo mismo, doña Trini, que eso lo he vivido yo, que no me lo puede contar usted”, en *Anillos de oro*, capítulo 3º, desde 42:21.

⁶²⁹ Delante de doña Trini y de su compañera Lola, Ramón reconoce que “Yo fui un niño muy feliz... Vivía en medio de una sociedad un poco hipócrita, eso sí, pero, a cambio, tuve una madre maravillosa”, en *Anillos de oro*, capítulo 3º, 45:53.

⁶³⁰ Jandro defiende su postura ante José Ramón, amigo de su padre, cuando este cuestiona su forma de ver la docencia: “Por supuesto [que mi padre era un hombre magnífico], pero pensaba de otra manera”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 2º, 24:18.

que había liderado la huelga de actores en febrero de 1975 (Cascajosa Virino, 2012, p. 253).

Estos rasgos dan, asimismo, varias pistas sobre el tratamiento de la representación del pasado en las series de ficción de la Transición y primeros años de la democracia, y cómo este influía en la configuración de identidades masculinas. Este tipo de matices, en definitiva, vienen a significar, como se verá también en los personajes femeninos, que la apertura de mentalidad no puede hacerse de espaldas al pasado, sino incluyéndolo también a él.

4.2. La masculinidad más ancestral: qué no va a cambiar

La televisión como medio, y en concreto RTVE como ente público, no solo fue uno de los elementos clave a la hora de difundir nuevos valores democráticos (Palacio Arranz, 2001, pp. 91-93), sino que también preconizó una nueva concepción de la masculinidad y, como se verá más adelante, de la feminidad. Todo lo expuesto hasta ahora sirve para mostrar la imagen general que predominaba en la pequeña pantalla en lo que respecta a cómo ser hombre: varones, jóvenes, adultos o incluso ancianos, que en mayor o menor medida aceptaban el cambio social y se sumaban a él, con posturas que iban desde el entusiasmo más abierto a algunas resistencias que se difuminaban con sus respectivos arcos argumentales.

Así, pese a toda la carga de futuridad posibilista del momento histórico, en palabras de Epps (2014, pp. 249-251), es decir, frente a la gran cantidad de oportunidades que se abrían en este momento, la Transición también se permitió ciertas dosis de continuismo, como la restauración de la monarquía, de manera que es un periodo tanto de continuidades como de cambios. Trasladando esta idea a las identidades de género, hay que señalar que, si la Transición democrática fue un marco de consolidación de libertades, lo fue igualmente, según ha apuntado Moreno, para la pervivencia de mentalidades, discursos y prácticas misóginas que permanecieron en la mentalidad colectiva más allá de la época franquista (2011, pp. 308-309), como se verá a continuación en diversos ejemplos de la muestra.

En lo que se refiere a la masculinidad preconizada desde estas series, es importante señalar que sí perviven ciertos rasgos de un canon hegemónico más propio de otros tiempos. Estas rémoras del pasado, que se perciben en mayor o menor medida a lo largo de todo el periodo de análisis, se podrían entender cómo los vestigios que, aún en los nuevos tiempos, siguen dejando entrever la tradición y la idea más ancestral de qué significa ser hombre.

Si se tiene en cuenta que la Transición suele entenderse, según autores como Colomer, como un pacto llevado a cabo en un complicado equilibrio, en el que cada fuerza cedía en los aspectos que consideraba menos importantes para conseguir sus prioridades (1998, pp. 115-116), los roles de género, y en concreto la masculinidad, ofrecen esa misma lectura. Si bien se admiten algunos cambios, otros rasgos permanecen inamovibles en la esencia de la masculinidad más tradicional.

El hombre moderno de la sociedad democrática estaba llamado a presentar una nueva sensibilidad más profunda, con nuevas preocupaciones y cuestionamientos, debía implicarse en la ética del cuidado e incluso, en parte, en las tareas del hogar, y debía mostrar una mentalidad abierta hacia la mayoría de los cambios sociales experimentados por su país; pero, en tanto que varón dentro de un sistema patriarcal, seguía conservando determinadas prerrogativas. Entre ellas se pueden distinguir, a grandes rasgos, tres pilares principales: su configuración como ser social y racional, el mantenimiento de su rol como principal sustento económico del hogar y la importancia de su virilidad.

4.2.1. Hombre como ser social y racional

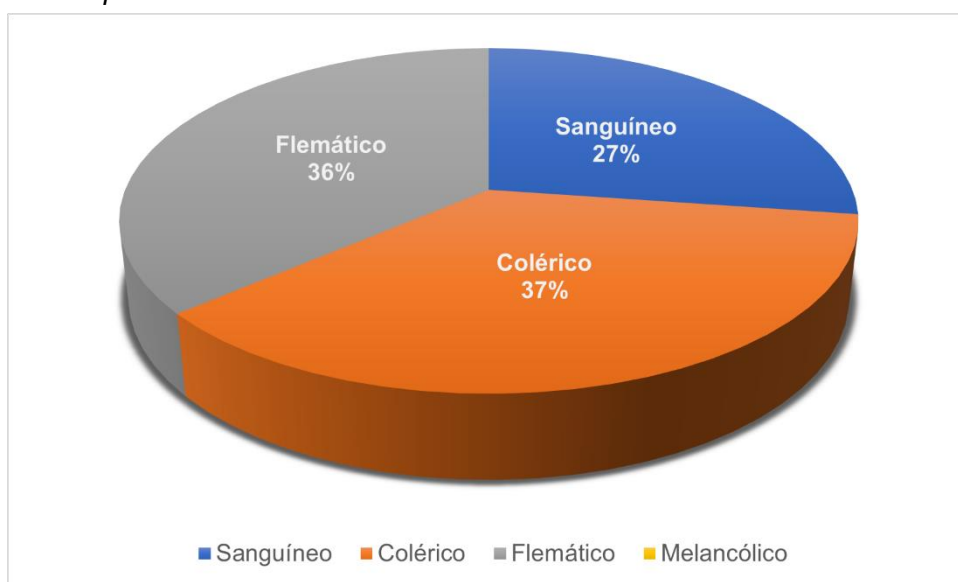
En lo que se refiere a los temperamentos predominantes y a la estabilidad de cada personaje varón, existen algunas tendencias que, en los varones de este tipo de series, destacan de una forma especialmente llamativa.

Para empezar, se puede decir, a grandes rasgos, que estos personajes masculinos suelen mostrar un mayor equilibrio que los femeninos. De los 22 varones analizados en las series contemporáneas, más de la mitad, hasta 14, se enmarcan dentro de los temperamentos estables, ya sean estos sanguíneos y flemáticos. Para las mujeres, este porcentaje se reduciría a una tercera parte, con 7 personajes estables de los 19 femeninos analizados. Estos datos, por

otro lado, no tienen en cuenta aquellos casos en los que se parte de una base más inestable para alcanzar el equilibrio a lo largo de la serie, una tendencia que se da tanto en ellos como en ellas.

La distribución de temperamentos predominantes en los varones se puede apreciar en el siguiente gráfico, en el que destacan especialmente los hombres flemáticos y coléricos, seguidos por los sanguíneos, sin que aparezca ninguno enmarcado en el temperamento melancólico entre los 22 que componen la muestra.

Gráfico 10. Distribución de temperamento predominante en hombres de series contemporáneas



Elaboración propia

Por tanto, si bien los personajes masculinos abren la puerta a una nueva masculinidad, más sensible y emotiva, que los alejaría de la dicotomía estanca hombre-razón y mujer-emoción, descrita por autoras como Galán Fajardo (2007a) o Bosch Fiol y Ferrer Pérez (2003); este cambio no implica que los varones hayan abandonado del todo su prevalencia como seres racionales.

De hecho, el uso de la lógica y la razón aparece como un rasgo definitorio en el doble de personajes masculinos que femeninos, centrándose tan solo en las series contemporáneas; ya que, en aquellas producciones ambientadas en el pasado, y en concreto en las biografías, los tres protagonistas se muestran como personajes claramente racionales, independientemente de su género.

Volviendo a la contemporaneidad, también debe señalarse que el uso de la razón mantiene un peso más o menos estable en los personajes varones de todo el periodo de análisis, mientras que en las mujeres va ganando importancia conforme este avanza, al menos en lo que se refiere a las series incluidas en la muestra. Así, esta diferencia, más pronunciada en series como *La señora García se confiesa* (1976), se iría difuminando paulatinamente a lo largo de los distintos títulos analizados, hasta casi desaparecer en *Segunda enseñanza* (1986).

Un buen ejemplo de esta tendencia masculina a mostrarse especialmente racionales, sobre todo frente a una supuesta irracionalidad femenina, se puede ver en el señor Martínez de *La señora García se confiesa*. Este, que insiste con frecuencia en que no entiende a las mujeres, las describe como “si no el único, el más importante problema del hombre” y afirma que “cuando algo no se comprende, resulta más difícil utilizarlo bien”⁶³¹. Durante todo su arco argumental, su personaje intentará entender lo que la serie presenta como forma de pensar femenina sobre temas tan variados como la estética y los incómodos tratamientos que esta conlleva, la amistad entre mujeres y su supuesta rivalidad, o las relaciones sentimentales y el significado del matrimonio⁶³².

Incluso hay un episodio concreto dedicado a la superstición, en el que el señor Martínez decide demostrar a la señora García que las echadoras de cartas son un timo⁶³³, de modo que ignora sus consejos y sale de viaje el día que ella le había advertido de que no debía hacerlo. Pese a que al final sí que sufre un accidente, así como a otros sucesos que la trama plantea como inexplicables, la serie busca deliberadamente la ambigüedad⁶³⁴.

Además, por regla general, estos personajes masculinos caracterizados por la racionalidad muestran con bastante frecuencia una baja emocionalidad, algo

⁶³¹ Estas dos afirmaciones del señor Martínez aparecen ya al comienzo de la serie, en *La señora García se confiesa*, capítulo 1º, 17:49 y 18:05, respectivamente.

⁶³² Estas temáticas, por ejemplo, se tratan en *La señora García se confiesa*, capítulos 6º (“El Sexo”), 8º (“La Amiga”) y 3º, 4º y 5º (“La Virginidad”, “El Matrimonio” y “El Amante”), respectivamente.

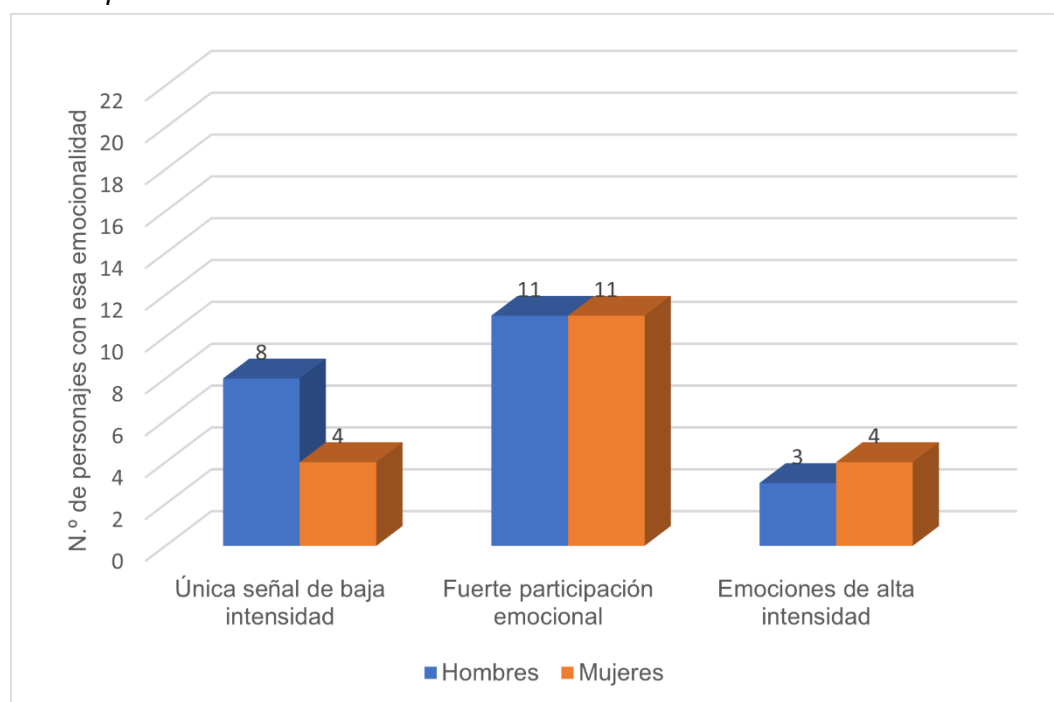
⁶³³ El argumento que utiliza el señor Martínez es “Mi mundo es el de la razón, no puedo creer en nada más”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 10º, 30:13.

⁶³⁴ De hecho, la señora García insiste al final de este en que “Hay algo más de lo que vemos, señor Martínez”, a lo que él solo replica “Pero no más de lo que nos empeñamos en ver, señora García”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 10º, desde 30:35.

inferior a la que se puede ver en sus homólogos femeninos. Son varios los personajes, incluso algunos protagonistas, que apenas muestran señales de emoción a lo largo de todo su arco argumental; una tendencia muy poco común en mujeres y, en este último caso, concentrada en personajes secundarios y sobre todo hacia el final del periodo de análisis. Para los hombres, sin embargo, la baja emocionalidad aparece en casi cualquier momento del marco temporal en el que se ubica este estudio.

Esta comparativa de los niveles de emocionalidad entre varones y mujeres se puede apreciar en el siguiente gráfico:

Gráfico 11. Emocionalidad demostrada en hombres y mujeres de series contemporáneas



Elaboración propia

Al margen de esta preferencia por actitudes racionales, también hay que señalar que los hombres son fundamentalmente seres sociales. Si en el apartado anterior se explicaba que tenían la misma presencia que la mujer en el contexto familiar, un aspecto en el que los resultados de la ficha de análisis resultaron, hasta cierto punto, sorprendentes; este peso masculino en el entorno doméstico debe matizarse con su participación en otros ambientes.

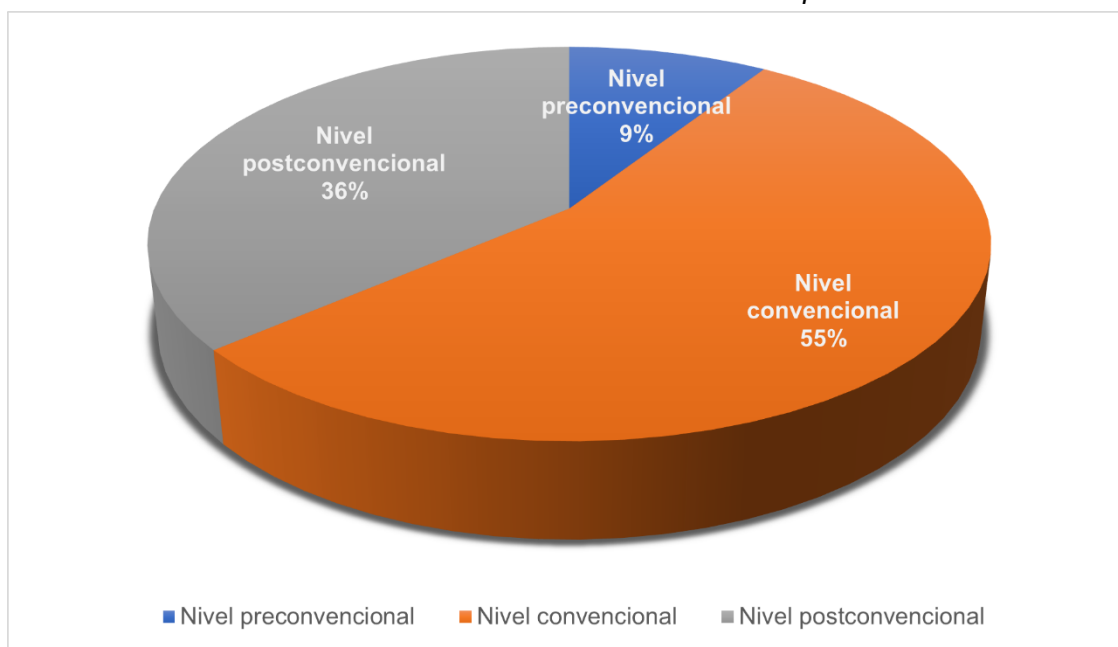
De esta forma, incluso cuando se iguala su presencia en el entorno familiar con la de las mujeres, los hombres se mueven con más frecuencia en el contexto

social y profesional, como se podía ver en el gráfico 8. Asimismo, ellos parecen ser más sociales que ellas al relacionarse sobre todo con grupos numerosos, habitualmente mixtos: más del doble de personajes masculinos que femeninos se decantan por este tipo de amistades por encima de los grupos reducidos.

En lo que se refiere, por otra parte, a su nivel de desarrollo moral, este parece ser algo más bajo que el de mujeres, de acuerdo con las escalas recogidas por Lukesch (1989). La media masculina de este parámetro se sitúa, por tanto, en el nivel convencional, en el que se ubican más de la mitad de los varones que forman parte de la muestra. Poco más de un tercio alcanzan el nivel posconvencional; mientras que, para ellas, el porcentaje del nivel más elevado sí que supera la mitad de los personajes femeninos analizados.

Las proporciones en que se distribuyen los 22 personajes masculinos según sus distintos niveles de desarrollo moral se pueden ver en el siguiente gráfico:

Gráfico 12. Desarrollo moral entre hombres de series contemporáneas



Elaboración propia

Además, aunque tal vez se podría percibir una ligera subida en el nivel de moralidad masculino, en general se trata de una variable que apenas experimenta cambios a lo largo del periodo de análisis.

Su desarrollo moral, situado sobre todo en el nivel convencional, guarda cierta relación con la racionalidad que caracteriza a la mayoría de varones analizados, y también con otra variable de la ficha de análisis como es la forma

de resolver problemas. La inmensa mayoría de personajes masculinos optan por aproximaciones racionales al problema, ya sea teniendo en cuenta los intereses de los demás o, en un porcentaje algo mayor, únicamente sus propios intereses.

Estos hombres que miran sobre todo por su propio beneficio coinciden a grandes rasgos con el nivel de moralidad convencional, es decir, el que sitúa las expectativas del grupo en lugar de los principios éticos. Por tanto, una de las principales rémoras de la masculinidad más canónica es la racionalidad llevada al extremo, hasta el punto de lastrar su desarrollo moral, una tendencia que apenas se da en las mujeres. Se trata de personajes que encajan tanto en el canon y que se preocupan tanto por sus propios intereses que, en ocasiones, llegan a caer incluso en actitudes abiertamente autoritarias.

Los ejemplos más claros de esta tendencia se pueden ver, de un modo paradójico, cuando más avanzado está el periodo de análisis. Esto podría indicar tanto un retroceso en determinados aspectos de la masculinidad, posible reacción a los avances de nuevos cánones de género; como, si se entiende en tanto que crítica, una toma de conciencia más profunda de las asignaturas pendientes que siguen teniendo los hombres españoles, ya a mediados de los años 80.

Este autoritarismo a la hora de defender sus propios intereses se percibe, por ejemplo, en Enrique, el marido de Lola (*Anillos de oro*). Amén de su ya comentada actitud condescendiente al referirse al trabajo de ella⁶³⁵, se enfada con Lola porque no se dedique lo suficiente a las tareas del hogar⁶³⁶ y, en ese mismo episodio, la amenaza con que solo va a trabajar hasta que él se canse de la situación. Más tarde, Enrique acaba por reconocerle a Ramón que no quiere que Lola siga trabajando y que le gustaría que lo dejase para irse con él

⁶³⁵ Se puede recordar aquí que Enrique define el bufete de Lola como un “despachito matrimonialista, sin gran predicamento”, en *Anillos de oro*, capítulo 12º, 37:58.

⁶³⁶ En medio de una disputa conyugal, Enrique reprocha a Lola que “Con lo poco que te ocupas de tu casa de un tiempo a esta parte, ¡no creo que fuera lo más necesario poner el armario patas arriba para que yo no encuentre ni mi reloj, ni mis gemelos, ni siquiera una maldita corbata!”, en *Anillos de oro*, capítulo 8º, 22:21.

a Suiza, donde a él le han ofrecido trabajo en una “empresa un poco romántica” centrada en el ecologismo⁶³⁷.

De este modo, su autoritarismo y su machismo se disfrazan, en el tramo final de la serie, de un llamativo idealismo que lleva a Enrique a renunciar a su cargo directivo recién conseguido para aceptar un puesto peor pagado en una empresa pionera, sin siquiera comentárselo antes a su mujer. Así, su personaje insiste en los valores ecologistas de este proyecto para encubrir que lo que realmente pretende es forzar a Lola a dejar su trabajo como abogada. Este idealismo romántico, de hecho, no es óbice para que Ramón lo llame directamente “señor machista”, aunque sea en tono desenfadado y cordial⁶³⁸. En el guion original, la conversación es casi idéntica, con la única omisión del apelativo “señor”⁶³⁹.

Otro ejemplo representativo de este autoritarismo a la hora de defender sus propios intereses se puede encontrar en Jandro, el protagonista de *Segunda enseñanza*. Este personaje, caracterizado por las contradicciones que se dan entre sus principios éticos y su forma de actuar, resulta especialmente paradójico al contraponer sus ideas democráticas con un talante autoritario que parece heredado de su padre.

Uno de los momentos de la trama en los que esta diatriba se hace muy evidente es en el episodio centrado en las drogas⁶⁴⁰. En este, pese a su constante preocupación por todo el alumnado y por cómo ayudar a este a resolver cualquier tipo de problema personal, Jandro decide desentenderse de la joven Ángela, una alumna adicta a la heroína, para salvar la imagen del centro que dirige, como de hecho señala Pilar: lo importante para él es que haya un “chivo expiatorio” que permita al resto dormir tranquilos⁶⁴¹.

⁶³⁷ En concreto, Enrique le dice a Ramón que “Hace mucho que quiero pedirle a Lola que deje ese trabajo” y posteriormente añade que “ahora ya sabes por qué quiero que Lola deje ese despacho vuestro y me dedique todo su tiempo... Quiero que venga conmigo a todas partes, quiero que empecemos a vivir de una vez”, en *Anillos de oro*, capítulo 12º, 17:36 y 30:08.

⁶³⁸ Como se ha citado ya, esto ocurre en *Anillos de oro*, capítulo 12º, 30:20.

⁶³⁹ “Pues si es así, machista, más vale que le cuente mi batalla yo”, dice exactamente Ramón en el texto original (Diosdado, 1985b, p. 288).

⁶⁴⁰ Se trata del capítulo 6º (“Los pueblos del caballo”), emitido por primera vez el 27 de febrero de 1986.

⁶⁴¹ Su compañera Pilar llega a decir de Jandro que “Él opina que hay que pensar primero en el colegio y que allá la niña [...] Si no hay que pensar primero en la niña, ¿para qué sirve el colegio? [...] El caso es

Más adelante, hacia el final de la serie, Jandro va en contra de sus propios principios democráticos en un intento desesperado de conservar el colegio, que aparentemente ya consideraba como suyo. De hecho, cuando el conserje Martín reconoce que había olvidado que Jandro ya no es el dueño y que el colegio es una cooperativa, su amigo Rodri apunta que el propio Jandro “también” se había olvidado⁶⁴².

Por otro lado, además de estos ejemplos, también se podrían citar otros que vinculan este talante autoritario con un curioso individualismo propio del *homo economicus*, como se verá en el apartado siguiente.

4.2.2. *Homo economicus* e idea de hombre proveedor

En lo que se refiere a la economía familiar, y pese a las notables excepciones que se pueden ver en la mayoría de las series, sigue predominando el modelo de *male breadwinner family*, en el que el salario familiar dependía sobre todo del hombre mientras la mujer quedaba relegada a la cocina, como explica Connell y recoge posteriormente Harrison (2012, pp. 189-190).

Se puede decir en un primer momento que los hombres con profesión que se han analizado en estas series contemporáneas duplican a las mujeres que cuentan con un empleo. En este aspecto es necesario hacer una puntualización, ya que se trata de un porcentaje bastante igualado si se compara con las series ambientadas en el pasado, en las que los personajes masculinos con trabajo triplicaban a los femeninos en esta misma situación. Además, en todas las series contemporáneas se puede ver al menos a una mujer con un empleo remunerado, de modo que esta predominancia del hombre como sustentador de la familia queda matizada por la creciente incorporación femenina al mundo laboral.

Esto no es óbice, sin embargo, para que los varones sigan considerándose el principal sostén económico del hogar durante casi todo el periodo de análisis. Cabe señalarse aquí que absolutamente todos los personajes masculinos

que haya un chivo expiatorio, ¿verdad? Para que la sociedad se descargue y pueda dormir tranquilita”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 6º, desde 52:12.

⁶⁴² Este momento en concreto tiene lugar cuando Rodri le recuerda que “Él ya no es el dueño, Martín, ahora el colegio es de todos”, a lo que el conserje responde “Ah, bueno, sí, aquello... Pues me había olvidado, fíjese” y Rodri apunta que “Él [Jandro] también”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 12º, 03:16.

analizados en edad de trabajar cuentan con un empleo remunerado; o bien lo han desempeñado hasta jubilarse, como en los casos de Chanquete de *Verano azul* y José Ramón de *Segunda enseñanza*.

Esta prevalencia de los varones como principales sustentadores del hogar se percibe, por ejemplo, en *Verano azul* o en *Anillos de oro*. De esta forma, en la primera de las series citadas apenas aparecen mujeres que desempeñen un trabajo fuera del hogar, sino que en el grupo de padres y madres siempre son ellos los que traen un sueldo a casa, a juzgar por la información que se da en la serie, y ellas las que se ocupan mayoritariamente de las tareas domésticas y de la educación de la prole.

En la serie de Mercero, de hecho, no siempre se especifica de qué trabaja cada uno de los adultos que interactúa con la pandilla, lo que no impide que se evidencie de dónde procede el salario familiar. Por ejemplo, el padre de Desi se vale del trabajo como excusa para no estar con su familia y demuestra un gran poder adquisitivo al regalar una motocicleta a su hija o invitarla a ostras⁶⁴³; y el padre de Quique descuida la educación de sus hijos con tal de asegurarles el bienestar material⁶⁴⁴. En otros dos casos, el del padre de Piraña y el de Javi, sí que se dice a qué se dedican (vendedor de corsetería y comisionista, respectivamente); pero entre las mujeres solo se asocia con un trabajo remunerado a Julia, que probablemente se haya dedicado al ámbito de la sanidad⁶⁴⁵; y a la tía de Pancho, que ayuda a su marido en el negocio familiar.

El caso del padre de Javi, Javier, es uno de los más representativos de este modelo de *male breadwinner family* o modelo de sustentador masculino del hogar. Ubicado claramente en el desarrollismo económico de los años 60 y primeros 70, Javier se autodefine como *self-made man* u “hombre hecho a sí

⁶⁴³ Estos dos momentos tienen lugar en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, 10:01 y 19:10, respectivamente.

⁶⁴⁴ El mismo Enrique lo reconoce cuando su mujer le reprocha que no pase más tiempo con su hijo: “Es que yo también tengo otras ocupaciones, ¿sabes? Entre ellas, la de trabajar todos los días del año menos estos, que son los que, en teoría, debería descansar”, en *Verano azul*, capítulo “El guateque de papá”, 20:13.

⁶⁴⁵ Como se comentará en el capítulo referido a la feminidad, ella misma dice a Chanquete que ha puesto muchas inyecciones (“Antes de pintar cuadros, pinché muchas nalgas”), en *Verano azul*, capítulo “La navaja”, 32:32.

mismo” y muestra siempre una gran preocupación por su éxito laboral⁶⁴⁶. Este personaje representaría así la masculinidad hegemónica de ese desarrollismo, y por extensión del franquismo sociológico, entendido este como aquella forma de pensar en las que las ansias de modernidad política del país se veían apaciguadas por la incipiente sociedad de consumo. Este *self-made man* remitiría, en último término, al *homo economicus* descrito por Pérez Orozco (2019, p. 53): el individuo aislado, autosuficiente, racional y egoísta, que toma las decisiones buscando siempre la maximización de la utilidad.

En consonancia con este arquetipo, el padre de Javi va un paso más allá de esa idea de hombre proveedor para entrar, directamente, en el clasismo: insiste en que su hijo tenga amigos dentro de su “ambiente”⁶⁴⁷, se enfada con él cuando ayuda a repartir leche a Pancho después de que este haya sufrido una lesión⁶⁴⁸ o lo arrastra consigo a una comida de negocios porque cree que así tendrá más opciones de éxito⁶⁴⁹.

Aunque la evolución de este personaje lo aleja de este modelo de masculinidad hegemónica casi pretérito, en consonancia con el tono general de *Verano azul* y con la tendencia a la moderación que se va percibiendo en todas las series; su planteamiento inicial no deja de arrojar luz sobre una masculinidad que no solo seguía existiendo, sino que cualquiera que viera estos episodios, probablemente, pudiese reconocer sin problemas.

Ya en las series estrenadas a mediados de los 80, otro claro ejemplo de un varón que se ve a sí mismo como principal sustento económico de la familia es Enrique, el marido de Lola en *Anillos de oro*. Este caso es, además, especialmente llamativo, ya que el trabajo de su mujer es el hilo argumental de toda la serie, lo que subraya las contradicciones a las que se enfrenta el personaje.

⁶⁴⁶ Javier emplea esta expresión (“*self-made man*”) para referirse a sí mismo, en *Verano azul*, capítulo “La bofetada”, 13:31.

⁶⁴⁷ En concreto, Javier recomienda a su hijo que seleccione “sus amistades” y que las busque en “su ambiente”, en *Verano azul*, capítulo “El encuentro”, 12:59.

⁶⁴⁸ El padre de Javi, Javier, reprende a su hijo porque “es de imbéciles dejarse enredar por los problemas ajenos” y a su mujer le replica “¿Acaso te parece bien que nuestro hijo vaya por ahí repartiendo leche y llamando capitalistas a los ejecutivos que no quieren comprarla?”, en *Verano azul*, capítulo “Pancho Panza”, desde 21:34.

⁶⁴⁹ Javier dice a su mujer que su hijo Javi “debería acompañarnos” porque don Aquiles, el hombre con quien que se van a reunir, “es muy detallista [...] Que un chico hecho y derecho acompañe a sus padres siempre da, no sé, cierto aire respetable”, en *Verano azul*, capítulo “La bofetada”, 02:07.

Así, junto a su actitud machista y condescendiente ya comentada con anterioridad, Enrique aparece muy a menudo como un personaje agobiado por cuestiones económicas, sobre todo a partir de la boda y posterior emancipación de su hija mayor, Sonia⁶⁵⁰.

Esta posición como principal sostén económico de la familia afecta de forma evidente a la mayoría de personajes masculinos, mostrando la mayoría de ellos signos claros de estrés que suelen pagar con sus familias, lo que también se percibe en varias de las series analizadas. Por ejemplo, uno de los episodios de *Verano azul* se centra en la discusión del padre de Javi con su hijo después de que este le haga perder una oportunidad de negocio, lo que acaba conllevando un castigo físico para el adolescente⁶⁵¹.

Más adelante, aunque todavía en ese mismo episodio, Javier argumentará que es muy fácil dar consejos teniendo otra profesión, pero él es comisionista y debe ganarse a sus clientes⁶⁵². Luego, hace un retrato de su generación, de la generación que creció en los años 50 y 60 y tuvo que encontrar su propia manera de salir adelante:

A su edad [la de Javi, en plena adolescencia], yo las pasé canutas. Ya trabajaba, ¿sabes? Fue la vida quien me educó, la vida, con todas sus trampas. Esa fue mi verdadera escuela, la que me enseñó a acomodarme a las circunstancias para sobrevivir. Y me gustaría que mi hijo aprendiese de mí [...] cierta actitud, ciertas mañas para andar por el mundo.⁶⁵³

La serie de Mercero, de esta forma, no solo justifica al personaje de Javier, sino que vincula la vieja masculinidad hegemónica con unas ideas concretas, y muy cercanas a la generación de adultos que podía estar viendo la serie en ese momento; para, si no defenderla, sí explicar de dónde viene y por qué responde a esos parámetros de comportamiento.

⁶⁵⁰ Por ejemplo, Enrique comenta a su jefe que “De un tiempo a esta parte, me toca mantener a dos familias” cuando decide pedirle dinero, en *Anillos de oro*, capítulo 10º, 20:16; también reprocha a Lola el dinero que le costó pintar la casa, con el pronombre en singular: “¡Será 'nos costó!’”, le corrige ella sin embargo, “¡Yo también trabajo! ¿No?”, en *Anillos de oro*, capítulo 8º, 22:55.

⁶⁵¹ Como ya se ha comentado, esto ocurre en *Verano azul*, capítulo “La bofetada”, 18:24.

⁶⁵² Concretamente, Javier dice a Agustín que su trabajo consiste en “bailarle el agua a los posibles clientes”, en *Verano azul*, capítulo “La bofetada”, 28:07.

⁶⁵³ Este momento tiene lugar en una conversación entre Javier y Agustín, en *Verano azul*, capítulo “La bofetada”, desde 28:34.

Un discurso muy similar, también respaldando ciertos dejes que permanecen en la masculinidad a causa de su pasado, se puede escuchar en *Anillos de oro*, a través del personaje de Enrique y de su lamento por cómo ha pasado toda su vida. En este caso, Enrique critica la obsesión por el “estatus” y se arrepiente de no haber disfrutado más del tiempo con su familia⁶⁵⁴.

Esta idea se contrapone directamente con la nueva forma de entender la vida que tienen los jóvenes, y que en *Anillos de oro* se puede ver, entre otras tramas secundarias, en la relación de Sonia y Carlos, hija y yerno de Lola y Enrique. En ese mismo episodio, justo antes de que este último explique cómo ha sido su vida con Lola, Carlos decide replantearse el futuro de su familia. Como económicamente no pueden mantenerse solos, pregunta a su mujer si no eran más felices antes, cuando vivían como novios y no intentaban “cumplir con el expediente”⁶⁵⁵ del matrimonio formal.

De esta forma, las aspiraciones económicas y sociales propias de las décadas anteriores, y firmemente relacionadas con el desarrollismo que vivió el país a partir de los años 60, comienzan a dar paso a una serie de nuevos valores posmodernos que ya se han adelantado en el segundo capítulo de esta tesis. Esta metamorfosis tiene su correlato en la masculinidad hegemónica aún prevalente de esos tiempos, en la que el hombre debía proveer de salario familiar a su hogar; y en las nuevas masculinidades que, más que preocuparse por ganarse la vida, se preocupan simplemente por vivir.

⁶⁵⁴ Enrique confiesa a Ramón que “A la edad de mis hijos, yo lo tenía clarísimo. Sabía muy bien cómo quería vivir y por qué. Me parecía que iba a poder con el mundo. Es más, me parecía que me faltaba cancha. Y, cuando conocí a Lola, tuve la sensación de que ya lo tenía todo. De que, con ella, me habían llenado la copa hasta arriba. Solo que, desde entonces, no he tenido un segundo de respiro para podérmela beber. Lola y yo hemos vivido siempre con prisas, con angustias, como si nos persiguieran, dedicando la mayor parte de nuestro esfuerzo en común a luchar como fieras por no sé qué causa idiota, el estatus. ¿Te imaginas qué palabra para que te robe la vida? El estatus”, en *Anillos de oro*, capítulo 12º, 35:50.

⁶⁵⁵ Carlos plantea abiertamente a Sonia que “No puede gustarte nada estar sola todo el día, sin más mundo que la compra y los pañales del bebé, hasta que yo vuelvo por la noche, molido de jugar al tenis con gordas desocupadas. En resumidas cuentas, para hacer algo que no me aporta nada para cumplir el expediente. ¡Qué expediente, si ni siquiera somos capaces de mantenernos solos! [...] Quiero vivir de otra manera, Sonia. ¿No éramos mucho más felices cuando íbamos a esperarnos el uno al otro a la salida de clase y teníamos amigos y hablábamos de todo? Hablábamos, Señor, hablábamos, y hacíamos el amor a la hora menos pensada, y estábamos llenos de planes maravillosos que no tenían nada que ver con las letras de una nevera o de un televisor”, en *Anillos de oro*, capítulo 12º, 34:44.

Como demuestran los ejemplos citados, por consiguiente, el modelo de *male breadwinner family* se resiste a desaparecer y sigue vigente en otros aspectos que también salen a la luz a través de la ficha de análisis.

Una de las principales consecuencias de este modelo es que, en general, los hombres presentan un mejor estatus socioeconómico que las mujeres, lo que viene a significar una mayor independencia económica. Así, mientras que hay casi el doble de mujeres que de hombres con un estatus medio-bajo; los varones las duplican ampliamente a ellas en el estrato medio-alto. Las cifras se igualan, con un anecdótico predominio masculino, en el estatus medio, así como en la categoría de estatus desconocido⁶⁵⁶.

Estas diferencias se explican en la mayoría de los casos por los diferentes perfiles profesionales que muestran hombres y mujeres. Entre los varones, de hecho, hay varios intelectuales, como José Margallo (*El español y los siete pecados capitales*) o José Ramón (*Segunda enseñanza*), además de personajes con cargos laborales que ocupan buena parte de su tiempo (Javier y Enrique de *Verano azul*, Alfonso de *Segunda enseñanza...*). Entre las mujeres, no obstante, los únicos casos en los que alcanzan el estatus medio-alto es por su familia o por su matrimonio, ya que son mayoritariamente amas de casa.

Por último, el concepto de hombre proveedor que sigue vigente en gran parte de la sociedad de la época tiene otro aspecto que merece la pena comentar. Como ya se ha adelantado en alguna ocasión, varios de los personajes analizados muestran actitudes paternalistas y condescendientes, hasta el punto de que parecen actuar como si el éxito de las mujeres de su entorno dependiera de sus acciones como hombres.

Es el caso, de nuevo, Enrique en *Anillos de oro*, que asegura que durante toda su vida no ha hecho más que renunciar a su futuro laboral por su mujer⁶⁵⁷; pero

⁶⁵⁶ El estrato económico en el que encuadrar a cada personaje viene determinado, como se ha explicado en la metodología, por parámetros como su modo de vida, su ocupación, el poder adquisitivo que demuestre...

⁶⁵⁷ En concreto, Enrique recuerda a Ramón que él tenía un futuro mucho más prometedor en lo laboral, al que habría renunciado por casarse con Lola: "Tú me conoces desde que naciste, ¿para qué iba yo? ¿Para técnico oscuro que pasa apuros económicos porque tiene que vivir de una manera muy cara no se sabe por qué, y que hace un trabajo que no le interesa, que no tiene tiempo de leer, de hablar, de

también el de Alfonso en *Segunda enseñanza*. Este, un librero de Oviedo que entabla amistad con Pilar, envía un libro escrito por esta a un concurso sin decirle nada, porque él mismo decide que es “muy bueno”⁶⁵⁸.

Se podría decir, en definitiva, que uno de los principales rasgos que se mantienen de la vieja masculinidad es esta idea del hombre proveedor, cabeza de familia y su principal sustento económico. Además, aunque algunos personajes comienzan a cuestionarlo ya desde el principio del periodo de análisis (como la protagonista de *La señora García se confiesa* cuando intenta buscar trabajo⁶⁵⁹, o más frecuentemente Lola en *Anillos de oro*), las resistencias al cambio son fuertes y perduran hasta bien entrados los años 80, cuando concluye el presente estudio.

4.2.3. Importancia de la virilidad

Llegado este punto del análisis de masculinidades, se puede decir que los varones estudiados son, por lo general, personajes poliédricos y complejos, en los que confluyen rasgos de las nuevas masculinidades con vestigios de la vieja identidad hegemónica. Esto se traduce en que, incluso entre aquellos varones que muestran una nueva sensibilidad masculina, se siguen viendo trazas del canon más tradicional para los hombres, en mayor o menor medida dependiendo de cada caso particular.

Pero, si hay un rasgo de la masculinidad ancestral que permanezca inamovible, pese a toda la evolución de los cánones de género y de los cambios sociales que está sufriendo el país, ese es la virilidad. Se la podría definir como el rasgo masculino por excelencia, al ser una característica transversal de todos los hombres en el periodo de análisis, con una gran presencia tanto en estas series contemporáneas como, según se vio en el capítulo anterior, también en series ambientadas en el pasado.

pasear, de ver a sus amigos, de vivir como un ser humano medianamente civilizado? Pues eso es lo que vengo haciendo desde que me casé”, en *Anillos de oro*, capítulo 12º, 32:14.

⁶⁵⁸ Alfonso solo le confiesa a Pilar lo que ha hecho una vez que ya lo ha enviado (“Bueno, pues, además de leerlo de un tirón, me ha parecido tan bueno, tan bueno, que me he tomado una pequeña libertad [...] Lo que he hecho ha sido sacar tres fotocopias y presentarlo a un premio”), en *Segunda enseñanza*, capítulo 12º, 21:12.

⁶⁵⁹ Este momento tiene lugar cerca del final de la serie, y fundamentalmente a instancias del señor Martínez (“Trabaje, señora García... Conviértase en un ser útil, la vida que estamos haciendo entre todos no permite otros lujos”), en *La señora García se confiesa*, capítulo 11º, 11:07.

La virilidad es lo que define al hombre en general, pero también al hombre español en particular. El arquetipo viril de la nación española, que se puede rastrear, al menos, hasta finales del siglo XIX, de acuerdo con Nerea Aresti (2014, pp. 47-48), es una idea tan aceptada que los propios personajes analizados hablan de ella como si se tratase de una verdad universal.

Así, el señor Martínez llega a decirle a la señora García que él no coquetea con ella para que no piense que es “muy español”⁶⁶⁰, en una clara alusión a este tópico. Esta justificación podría deberse a que, en el episodio anterior, la señora García se queja de que los españoles sean “tan españoles”, por ejemplo, al dar por hecho que subir a casa de una mujer por la noche siempre tiene que implicar una relación sexual, más aún si esa mujer está separada⁶⁶¹.

Esta obsesión del varón español con el sexo también se denuncia en *El español y los siete pecados capitales*, en concreto a través del profesor Ceballos, que apunta que la lujuria en España sigue diferenciándose de otros países por asumirla como una prerrogativa masculina⁶⁶². Al hablar de lujuria en este país, y por mucho que hayan cambiado las costumbres y las apariencias, se mantiene la idea de que la mujer es un sujeto pasivo, mientras que el hombre debe siempre tomar la iniciativa y las riendas de la situación, ya que, en palabras del propio Ceballos, “el español, el hombre español, necesita en todo momento sentirse muy macho”⁶⁶³.

De esta forma, se establece esta idea del hombre español como ser sexual, que va unida a una imagen neutra o directamente positiva del donjuanismo, un fenómeno al que se hace referencia en varias de las series analizadas. Por

⁶⁶⁰ En concreto, el señor Martínez explica que no ha querido coquetear con ella “para que usted no piense que... que yo soy así, como muy español [...] Yo no soy nada español, señora García, ¿no se alegra?”, si bien lo hace con un tono algo dubitativo, en *La señora García se confiesa*, capítulo 6º, 26:07.

⁶⁶¹ La señora García, tras invitar al señor Martínez a subir a su casa para tomar algo que calme su dolor de cabeza, refunfuña que “Dígame, ¿por qué los españoles son tan españoles? [...] ¡En todos los sentidos! En el de suponer, por ejemplo, que solo por la noche se cometen todos los pecados”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 5º, desde 05:21.

⁶⁶² Ante la pregunta de una asistente, Ceballos reconoce en una de sus conferencias que “la lujuria entre nosotros sigue teniendo una característica especial, su exclusiva concepción masculina”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 7º, 32:05.

⁶⁶³ La cita completa Marcelino Ceballos es como sigue: “cuando se habla de lujuria en España, antes y ahora, antes con cuchicheos y sobreentendidos, y ahora con palabras más libres e incluso con gran desenvoltura en los hábitos, continúa teniendo vigencia aquel viejo y elocuente refrán, 'el varón, varón se sea, la mujer, estese quieta' y es que el español, el hombre español, necesita en todo momento sentirse muy macho”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 7º, 32:12.

ejemplo, como ya se ha comentado, el señor Martínez teoriza que “don Juan solo existe en la medida en que las mujeres quieren que exista”⁶⁶⁴ y Ceballos y Margallo, cuando ambos son jóvenes estudiantes, llevan a escena precisamente esta obra de José Zorrilla⁶⁶⁵. Ya en la acepción de hombre galante y seductor, se puede citar la descripción que hace una de las madres de *Verano azul* sobre Jorge, el padre de Desi⁶⁶⁶.

Aunque, en este ejemplo concreto, en las mujeres que mantienen esta conversación se intuye cierto recelo hacia este personaje, es importante señalar que en ningún caso se da una imagen negativa de los varones que encajan en los rasgos de galán, o que incluso se muestran promiscuos.



Figura 27. Jorge examina su afeitado en el espejo mientras se prepara para salir a cenar (*Verano azul*, capítulo “El visitante”). Fuente: RTVE.es

⁶⁶⁴ Como ya se ha citado anteriormente, el señor Martínez sostiene esta teoría en *La señora García se confiesa*, capítulo 2º, 10:28.

⁶⁶⁵ Algunos momentos de la serie en los que se puede ver esta obra son los capítulos 1º, desde 30:57; 2º, desde 17:44; 4º, desde 21:58; y 7º, desde 37:24.

⁶⁶⁶ Se trata de Nati, la madre de Piraña, que se refiere a Jorge como “un hombre muy dominante que hace lo que quiere [...] pero como muy mujeriego, muy donjuán”, en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, 22:25.

De hecho, el personaje de Jorge en *Verano azul*, que efectivamente es un seductor, como muestra su actitud con Carmen o con Julia⁶⁶⁷ y el hecho de que esa noche aparezca con una mujer diferente en un restaurante⁶⁶⁸, es uno de los varones que mayor madurez y estabilidad muestra a la hora de plantearse el divorcio, y también al anteponer los intereses de su hija a los suyos propios. La serie no busca subrayar los hipotéticos defectos del hombre viril y mujeriego, sino que ofrece al padre de Desi una oportunidad para redimirse y demostrar que se preocupa por su familia, aunque no quiera mantener una relación sentimental con su esposa.

Otros ejemplos de estos hombres que prefieren las relaciones esporádicas, especialmente frecuentes en la segunda mitad del periodo de análisis, serían Ramón en *Anillos de oro* y Jandro en *Segunda enseñanza*⁶⁶⁹. Ya en un primer momento las similitudes entre ambos son evidentes. Aunque sus orígenes son radicalmente distintos, ya que Ramón es un “hijo del pecado” criado por una madre soltera y Jandro, el hijo de un autoritario director de colegio, en ambos casos se trata de personajes jóvenes, de mentalidad progresista y estatus socioeconómico medio o medio-alto.

Pero, además, para estos dos personajes se da una imagen bastante positiva de esta forma de ver las relaciones de pareja, aunque se entienda como una fase transitoria al acabar ambos sus arcos argumentales enamorándose de una mujer. Así, ambos aparecen como hombres modernos, con un buen trabajo y apreciados por su entorno, para los que la promiscuidad no ha sido un obstáculo en ninguna de las facetas de su vida.

Sin embargo, esta imagen neutra o directamente positiva del varón seductor y con una vida sexual activa no tiene un correlato en la representación femenina, y solo al final del periodo de análisis esta parece intuirse, como se verá posteriormente, a través de personajes como Elvira (*Segunda enseñanza*). De esta forma, durante buena parte de la década analizada se insiste en la existencia de una doble moral, sobre todo sexual, para hombres y para

⁶⁶⁷ Estos momentos tienen lugar en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, 16:55 y 19:42, respectivamente.

⁶⁶⁸ De nuevo, esto sucede en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, 43:21.

⁶⁶⁹ Estos rasgos se pueden ver, en el caso de Ramón, en *Anillos de oro*, capítulo 2º, 36:29; y también capítulo 7º, 06:25. Para Jandro, véase la descripción que hace Rosa de él, en *Segunda enseñanza*, capítulo 8º, desde 42:32.

mujeres. Este doble código de moralidad remitiría, en último término, a la demarcación de ámbitos simbólicos masculino y femenino, derivados de la división del trabajo en función del sexo, según teóricas como Amorós (1985, pp. 144-146).

Por otra parte, además de estos ejemplos en los que se puede percibir de forma más clara, la virilidad está siempre presente en el telón de fondo de todas las series analizadas. Se puede ver en los intentos velados del señor Martínez por conquistar a la señora García en *La señora García se confiesa*⁶⁷⁰; en la obsesión por el sexo que se denuncia al hablar de la lujuria en *El español y los siete pecados capitales*⁶⁷¹; o en la evidente rivalidad que se desata entre Javi y Pancho por Bea en *Verano azul*⁶⁷². En esta última producción, de hecho, incluso el padre de Bea, uno de los principales adalides de la nueva masculinidad, acabará por reconocer que Julia también lo atrae a él después de que sus amigos insistan en ello⁶⁷³.

Finalmente, no se puede concluir este apartado sin mencionar que, en ocasiones, las propias series son conscientes de esta importancia desmedida de la virilidad, hasta el punto de convertirla en sátira y caricaturizarla. Si esta tendencia es algo más sutil en títulos como *La señora García se confiesa* o *El español y los siete pecados capitales*, en *Verano azul* se torna evidente a través de personajes como los más pequeños de la pandilla o el padre de Piraña, un hombre llamado Cosme.

Este último, además de trabajar en una tienda de corsetería, en la que se venden “bobadas de esas que se ponen las mujeres”⁶⁷⁴, también protagoniza una de las escenas más cómicas de la serie gracias a su mujer, Nati. A esta se la puede ver, para extrañeza de sus amigas, tejiendo una bufanda de lana “en

⁶⁷⁰ Esta actitud es especialmente evidente en *La señora García se confiesa*, capítulos 6º (por ejemplo, en 27:10) y 13º (en 36:22).

⁶⁷¹ Ceballos la define como el “pecado por antonomasia”, “la pasión más vil, más soez, más indigna” que relega al resto como “pecados de segunda fila”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 7º, desde 06:31.

⁶⁷² Sobre todo, se puede percibir en *Verano azul*, capítulos “El encuentro” (por ejemplo, en 09:25, 31:01 o 32:55), “Beatriz, *mon amour*” (27:01) y “Las botellas” (19:13, 30:04 o 34:41).

⁶⁷³ Más en concreto, el padre de Javi insiste en que “no está nada mal la moza”, “Anda, como que tú no...”, hasta que Agustín admite que le atrae con un “Que sí, hombre, que sí”, en *Verano azul*, capítulo “La bofetada” 31:45.

⁶⁷⁴ Esta explicación la da su propio hijo, Piraña, cuando habla con el benjamín de la pandilla, Tito, en *Verano azul*, capítulo “La burbuja” 12:23.

pleno agosto”. Nati se ríe y explica que es un capricho de Cosme, que se pone muy triste si no le teje una bufanda para cada aniversario, el 15 de septiembre, porque le recuerda sus primeras experiencias sexuales⁶⁷⁵.

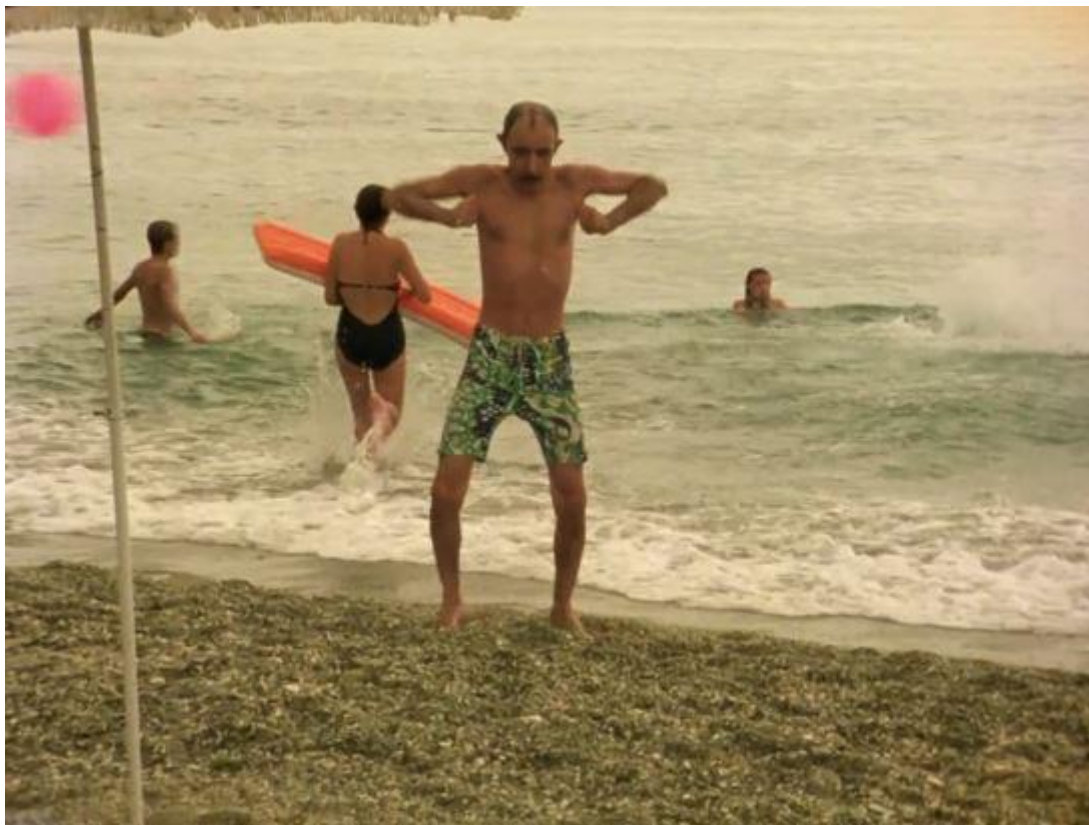


Figura 28. Cosme sale del agua mientras su mujer revela a sus amigas cuál es su “capricho de hombre” y estas se ríen (Verano azul, capítulo “Pancho Panza”). Fuente: RTVE.es

De este modo, Cosme sirve para introducir un cierto trasfondo sexual más castizo, camuflado como alivio cómico. A los comentarios ya reseñados se le suma, por ejemplo, la deducción totalmente infundada de que su hijo “ha estado con una mujer” cuando este aparece, muy serio y llamándolo “padre”, para pedirle una escopeta con la que ir “a una guerra”⁶⁷⁶.

Otra forma en la que la serie ridiculiza la virilidad exagerada, en este caso sirviéndose de los personajes más jóvenes para recurrir de nuevo al alivio

⁶⁷⁵ Nati explica a sus amigas que su marido “El día del aniversario, cuando se la regalo, entra en el baño y sale con la bufanda puesta, solo con la bufanda, ¿entendéis? ¡Como el día que nos casamos!”. Acto seguido, mientras las mujeres se ríen a carcajadas, Cosme sale del agua en bañador y corre hacia ellas, ajeno a su conversación. “¡Es un capricho de hombre!”, insiste la madre de Piraña, con un énfasis que subraya el tono cómico de toda la escena, en *Verano azul*, capítulo “Pancho Panza”, desde 34:49.

⁶⁷⁶ Este momento tiene lugar en uno de los episodios más recordados de la serie, en *Verano azul*, capítulo “No nos moverán”, desde 55:59.

cómico, es a través de determinados comentarios de Piraña y Tito, los benjamines de la pandilla. Aunque, debido a su corta edad, estos personajes no puedan calificarse como hombres, sus comentarios son interesantes para esta imagen de virilidad, ya que la caricaturizan abiertamente, convirtiendo un rasgo ancestral de la masculinidad en un alivio cómico con un trasfondo crítico. Por ejemplo, en el primero de ellos son frecuentes comentarios tan machistas como “un muslamen gótico”⁶⁷⁷ o alusiones al tamaño de los pechos de su amiga Desi⁶⁷⁸; mientras que del segundo se recuerda especialmente la expresión “¡Demasié para mi *body*!”⁶⁷⁹. Estas bromas, que quizás habrían causado polémica ya durante la primera emisión de la serie si las hiciera un personaje adulto; aparecen en los niños como una caricatura de la virilidad más exacerbada, que ellos buscan imitar con más o menos acierto y un velado toque de sátira por parte de los guionistas.

Una vez analizada, por tanto, la masculinidad en las series contemporáneas que conforman la muestra, se podría decir que se da una imagen del varón muy compleja y llena de matices, incluso de contradicciones; a medio camino entre las nuevas masculinidades sensibles y concienciadas, y las resistencias al cambio que se perciben, sobre todo pero no únicamente, en los personajes de más edad.

Sin embargo, ya desde el comienzo del periodo de análisis y hasta la última de las series estrenadas, todas ellas muestran cómo estos distintos modelos de masculinidad deben convivir entre sí, con concesiones a unos y a otros en aras de una convivencia más sencilla y, a la vez, más plural. Estos valores, que entroncan con el espíritu de la Transición en sí misma, abren el horizonte a una nueva forma de ser hombre que, si bien ya se percibía en las imágenes de la masculinidad en el pasado, ahora se reafirma como legítima y no solo como posible.

⁶⁷⁷ Esta frase de Piraña es una de sus primeras apariciones, en *Verano azul*, capítulo “El encuentro”, 16:34.

⁶⁷⁸ Piraña se ríe de su amiga y le dice que no se bañe tanto, “que cada vez se te hinchon más... las domingas”. Cuando esta se enfada, además, Piraña refunfuña “Además de pechugona, histérica, ipobre chical”, en *Verano azul*, capítulo “La navaja”, 08:02.

⁶⁷⁹ El comentario de Tito también aparece muy al principio de la serie, en *Verano azul*, capítulo “El encuentro”, 16:40.

Estos dos capítulos de la tesis, por tanto, se han dedicado a analizar cómo era la imagen que se daba de los varones españoles, ayer y hoy, en las distintas series de televisión que componen la muestra. A continuación, se llevará a cabo el mismo análisis, centrándose en esta ocasión en las españolas, para obtener una visión lo más completa posible de la representación de género.

Capítulo 5. La feminidad en la ficción televisiva ambientada en el pasado

Se daba por supuesto, efectivamente, que ninguna mujer podía acariciar sueño más hermoso que la sumisión a un hombre, y que si decía lo contrario estaba mintiendo.

Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la postguerra española*

Una vez planteada cuál era la imagen de la masculinidad que se ofrecía en las series de ficción emitidas entre 1976 y 1986, es momento de completar esta representación de género con la otra cara de la moneda, esto es, cómo aparecían en la pequeña pantalla las mujeres durante el periodo de análisis.

En este capítulo se analizará la representación de género desde el punto de vista de la feminidad en las series objeto de estudio ambientadas en el pasado, concretamente en los siglos XVI y XIX. Al igual que en el capítulo dedicado a la masculinidad en este tipo de producciones, se engloban aquí tanto las adaptaciones literarias, es decir, *Cañas y barro* (1978), *Fortunata y Jacinta* (1980) y *Los pazos de Ulloa* (1985); como las series de carácter biográfico, esto es, *Teresa de Jesús* (1984), *Proceso a Mariana Pineda* y, en lo que se refiere a algunos personajes secundarios, *Cervantes* (1981).

En las siguientes páginas, por tanto, se analizará la feminidad en las adaptaciones literarias incluidas en la muestra. Para ello se tendrá en cuenta, en primer lugar, su adhesión o no a esa idea de la feminidad “por naturaleza”, entendida aquí como una fuerza que hay que domesticar y controlar, conceptualmente relacionada con la idea de mujer por autoras como Amorós (1985, pp. 34-35). El segundo epígrafe se dedicará a las figuras biográficas, a saber, Teresa de Jesús y Mariana Pineda, así como a los personajes femeninos que aparecían en la serie sobre Miguel de Cervantes.

5.1. Contraposición de valores en las series literarias: naturaleza y civilización

El hilo conductor sobre la contraposición naturaleza / civilización, ya expuesto en el capítulo tercero, que vinculaba la masculinidad “por naturaleza” con la virilidad, sigue percibiéndose en la representación de género femenina y las distintas formas de ser mujer que se pueden ver en estas producciones.

De esta forma, la feminidad, definida por Celia Amorós como una construcción ideológica recurrente en la razón patriarcal, ocupa un lugar clave en estas relaciones entre naturaleza, ley y transgresión. Esto se debe a que, al aplicar a las mujeres la categoría de naturaleza, esta actúa como un mecanismo conceptual discriminatorio (Amorós, 1985, pp. 159-160), lo que significa que a

ellas se les otorgan determinados atributos más relacionados con la naturaleza que a los individuos masculinos. Esta especial vinculación de lo femenino con la naturaleza también explicaría, según De Beauvoir, los distintos estándares de moralidad para hombres y para mujeres: mientras que, para ellos, faltar a las leyes de la sociedad se entiende simplemente como una “cana al aire sin ninguna gravedad”; para ellas supone volver “a la Naturaleza y al demonio” y desatar, así, “fuerzas incontrolables y malignas” (1981, pp. 232-233).

Siguiendo de nuevo a Amorós, especialmente tras la aparición de la sociedad burguesa (y, por tanto, en todas las adaptaciones literarias aquí analizadas), de distintas modalidades de *ser*, por ejemplo, hombre o mujer, se derivan especificidades del *deber*, lo que podría relacionarse con la división sexual del trabajo o, incluso, con la adscripción de los hombres al ámbito público y de las mujeres al privado. Con esta división entre los espacios público y privado de acuerdo con el género se podrían relacionar, de hecho, la mayoría de los rasgos de la representación tradicional del hombre y la mujer, como han señalado diversas autoras (Galán Fajardo, 2007a, p. 229; Ramos, 2014, pp. 24-25).

La representación de la feminidad en estas series también se configura como una dicotomía entre lo que la mujer es por naturaleza, es decir, por biología (madre, en tanto que mujer fértil); y lo que debe ser en la sociedad burguesa (esposa, encargada del hogar y la familia). De hecho, como se verá a continuación, en ocasiones se llega a producir una disociación entre los dos principales modelos de feminidad: aquel en el que más ha influido la civilización, que se correspondería con la feminidad canónica y, yendo un paso más allá, con la figura de la esposa, que ejercería el rol de madre en lo que se refiere a la crianza y a la ética del cuidado; y otro modelo que remite directamente a la feminidad “por naturaleza” y a la idea de mujer fatal, de mujer como madre biológica que engendra a su prole, pero luego resulta incapaz de encargarse de sus propios hijos.

De esta manera, el género femenino se divide en dos tipos de mujeres, contrapuestos y, al menos en principio, mutuamente excluyentes. Cada caso particular, sin embargo, requerirá de matizaciones que, a veces, llevan a que

se difuminen los límites entre un arquetipo y otro o, incluso, lleguen a entremezclarse.

Esta disyuntiva, con muchos matices y a grandes rasgos, se relaciona con la representación de género dual que se ha identificado frecuentemente tanto en el cine (Guarinos Galán, 2008) como en las series de televisión (Gallego Ayala, 2021). Esta teoría viene a clasificar a los personajes femeninos de la ficción en “mujeres sublimadas” y “mujeres despreciadas”, según la terminología de Guarinos Galán para el cine patriarcal (2008, p. 56), entendiendo este como el que carece de una visión de género y, por lo general, cosifica a las mujeres o las muestra preferentemente como víctimas de violencia (Andrés Lacasta, 2019, p. 10). Gallego Ayala, por su parte, ordena estos modelos de acuerdo con la polaridad María / Eva, santa / puta y ángel del hogar / mujer pérfida y maligna (2021, pp. 325-326).

Por otro lado, antes de profundizar en esta dualidad femenina, cabe señalar algunos datos sobre su presencia general y su peso en las tramas de las series analizadas, que ayudan a situar mejor este análisis y su progresión a través de todo el periodo de estudio.

Para una mejor comprensión de este capítulo, se incluye aquí una breve relación de los personajes a analizar, agrupados de acuerdo con la serie a la que pertenecen.

Tabla 6. Personajes femeninos en las adaptaciones literarias de la muestra

<i>Cañas y barro (1978)</i>	<i>Fortunata y Jacinta (1980)</i>	<i>Los pazos de Ulloa (1985)</i>
Rosa: joven de El Palmar, enamorada desde hace tiempo de Tono, que se casa con él y da a luz a su hijo Tonet, para luego morir pocos años después	Fortunata: muchacha de clase humilde, con la que Juanito Santa Cruz mantiene una relación paralela a su matrimonio y a la que deja embarazada dos veces, sin ejercer como padre en ningún caso	Sabel: criada y amante del marqués don Pedro, así como madre de su hijo ilegítimo, Perucho
Borda: hija adoptiva de Tono y Rosa, vive enamorada en secreto de su hermanastro y es obediente y trabajadora	Jacinta: legítima esposa de Juanito Santa Cruz, mujer con una clara vocación maternal pero estéril, cuya	Nucha: esposa del marqués, joven enfermiza que no soporta la vida en el pazo y que muere poco después de dar a luz a su única hija, aterrada por el destino que pueda correr la pequeña
Neleta: amiga de la infancia		

de Tonet y, posteriormente, su novia, aunque tras su marcha a Cuba se casa con el rico Cañamel. Al regreso de Tonet retomarán su relación a espaldas de su marido	máxima aspiración en la vida es criar a sus hijos Mauricia: amiga de Fortunata y compañera en las Micaelas, mujer de estrato social bajo y con problemas con el alcohol, que muere dejando una niña	Manolita: hija legítima del marqués y de Nucha, joven montañesa que se enamora sin saberlo de su medio hermano, Perucho. Al descubrirlo queda tan impactada que decide entrar en un convento

Elaboración propia

En primer lugar, es necesario subrayar el protagonismo femenino en las series, que supera ligeramente al masculino. Aunque los datos son bastante similares para ambos géneros, en las series ambientadas en el pasado, y más concretamente en las adaptaciones literarias, hay una mayor presencia de mujeres en los papeles principales. De hecho, de los 16 personajes analizados en las adaptaciones literarias, 8 masculinos y 8 femeninos, 6 varones tenían un papel protagonista, y 7 en el caso de las mujeres.

De esta forma, si, como explican Gerbner y Gross, la ausencia implicaría una aniquilación simbólica (1976, p. 182), a priori parece que este fenómeno no se estaría produciendo en la ficción televisiva de la Transición y primeros años de la democracia. Cabe puntualizar aquí que este mayor protagonismo femenino, pese a lo que podría pensarse por su propio título, no se debe a *Fortunata y Jacinta*, porque en esta serie también tienen bastante peso los varones (en concreto, Juanito y Maxi). La presencia femenina tampoco es un mérito exclusivo de las novelas, ya que, como se irá viendo durante este capítulo, varios personajes femeninos sin apenas peso en el original ganan mucha presencia en la pequeña pantalla.

Además, tal y como se verá a continuación, ni esta presencia se mantiene exactamente igual durante todo el periodo de análisis, ni los aspectos cualitativos de la misma permanecen sin variaciones durante estos más de diez años, al menos entre las series que conforman la muestra. De hecho, como se analizará en mayor profundidad en el último apartado de este epígrafe, la entidad femenina, es decir, la autonomía que muestran estas como personajes, experimentaría un cierto declive conforme se avanza en el tiempo, sobre todo

en lo que se refiere a las modificaciones que se hicieron en las adaptaciones audiovisuales sobre el texto original.

Durante la primera parte de este capítulo se analizarán diversos ejemplos de la feminidad canónica, considerando esta como la que más influencia ha tenido de la civilización (las “mujeres domesticadas”); así como de aquellos personajes femeninos que conservan un fuerte vínculo con la naturaleza y que, en consecuencia, se encuadrarían dentro de una feminidad con tintes más negativos. Por último, el declive de la entidad femenina para ambos arquetipos a lo largo del periodo de análisis ocupa el último apartado de este epígrafe.

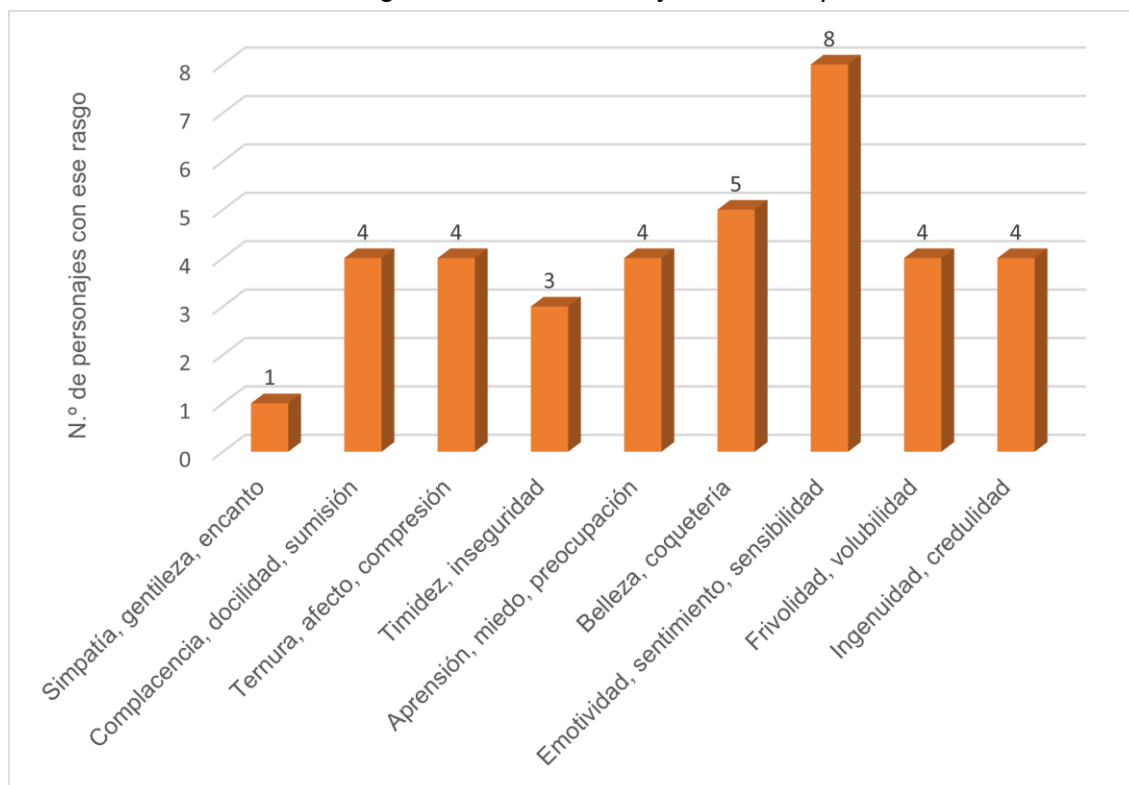
5.1.1. Feminidad canónica: la mujer domesticada

El modelo de feminidad canónica, entendiendo este como el que más se adscribe al conjunto de rasgos recogidos por Bosch Fiol y Ferrer Pérez (2003, pp. 141-143), esto es, la mujer frágil y delicada, epítome de dulzura, comprensión y ética del cuidado, se corresponde en estas adaptaciones literarias con la figura de la esposa. Los mejores ejemplos de esta tendencia serían, por tanto, Rosa, la mujer de Tono y madre de Tonet en *Cañas y barro*; Jacinta, la legítima esposa de Juanito Santa Cruz en *Fortunata y Jacinta*; y Nucha, la prima y posteriormente esposa del marqués don Pedro en *Los pazos de Ulloa*.

Otros personajes que podrían encuadrarse en este arquetipo, si bien con algunos matices, son Borda, la hija adoptiva de Tono y Rosa en *Cañas y barro*, y Manolita, hija de Nucha y del marqués en *Los pazos de Ulloa*.

En el siguiente gráfico se puede apreciar, de hecho, la preponderancia de estos rasgos entre las mujeres analizadas. Incluso sin haber diferenciado en él a los personajes encuadrados en la feminidad canónica de aquellos más divergentes, el peso total de rasgos como la emotividad, la complacencia, la ingenuidad o la ternura queda muy patente. La muestra, en este caso, se compone de todos los personajes femeninos analizados en las adaptaciones literarias, lo que supone un total de 8.

Gráfico 13. Presencia de rasgos femeninos en mujeres de adaptaciones literarias



Elaboración propia

Volviendo a los tres personajes que representan más claramente el rol de esposa, estos se caracterizan, en líneas generales, por ser mujeres muy débiles físicamente. Esta flaqueza corporal se compensa, sin embargo, con el gran desarrollo moral que muestran todas ellas.

Por ejemplo, Rosa, la mujer de Tono, es un personaje muy consciente de su propia fragilidad, un rasgo que llega a reconocer ante su novio antes de casarse⁶⁸⁰; aunque no deja que esta le impida esforzarse en la barraca, incluso en tareas de tipo más físico⁶⁸¹. Esta debilidad física, por otra parte, ya aparecía en el original de Blasco Ibáñez, donde se la definía incluso como una mujer “larguirucha y fea” que tras el parto nunca llegó a recuperarse del todo, sino que “parecía siempre enferma, con un color pálido, de papel mascado [...] con

⁶⁸⁰ En una de sus primeras citas a solas, Rosa confiesa a Tono que tiene miedo “porque tú eres muy fuerte y yo soy muy débil” y añade que le preocupa “que me falten fuerzas para ser la mujer que necesitas, para limpiar la barraca, fregar, hacer la comida de dos hombres, darte ese hijo que un día será el barquero más fuerte...”, en *Cañas y barro*, capítulo 1º, 33:27 y 35:16, respectivamente.

⁶⁸¹ Ante la incredulidad del tío Paloma, Rosa le demuestra que sabe perchar (“¡y sabe perchar, la puñetera!”, exclama este, en *Cañas y barro*, capítulo 1º, 31:17) y luego pinta y ordena toda la casa, pese al esfuerzo físico que esto le supone, en *Cañas y barro*, capítulo 1º, 41:12. Posteriormente, para disgusto de su marido, también cortará leña con un hacha para ahorrarse un sueldo, en *Cañas y barro*, capítulo 2º, 02:43.

quejidos que se sorbía entre lágrimas para no molestar a los hombres” (2001, pp. 31-36).

Cabe señalar aquí que, aunque su debilidad física quede patente también la novela, el personaje de Rosa es en gran parte propio de la serie de televisión. De hecho, autoras como Peña Ardid la describen como un “invento” del guionista, Manuel Mur Oti, que según esta teoría se habría valido de su personaje para introducir las ideas de amor romántico y felicidad conyugal (2010, p. 83). Rosa, por consiguiente, encarnaría a la perfecta esposa que, pese a mostrar cierta iniciativa propia, un matiz en el que se insistirá más adelante, tiene como objetivo principal el bienestar de su familia.

Por su parte, Jacinta aparece desde un primer momento como un personaje muy complaciente⁶⁸², que se distingue también por su belleza, el primer rasgo de ella que destaca su primo y futuro marido, Juanito Santa Cruz⁶⁸³. Además, se insiste con frecuencia en su nivel ético, por ejemplo, a través de doña Manolita, una de las religiosas de las Micaelas, que asegura a Fortunata que Jacinta tiene todas las virtudes necesarias⁶⁸⁴, y, pese a que considera que la mayoría de las mujeres de clase acomodada son más pecadoras que cualquiera de las internas en las Micaelas, una institución religiosa que busca reconducir a “mujeres extraviadas”, excluye a Jacinta de esta generalización⁶⁸⁵.

La propia Jacinta, que también se encarga de la manutención de Adoración, una niña de pocos recursos, define su ideal de feminidad al trazar un plan de futuro para la pequeña. En este, Jacinta incluye, por ejemplo, los buenos

⁶⁸² Por ejemplo, su tía Barbarita empieza a verla como la nuera ideal, como se deja ver cuando le dice que tienen que hablar “de muchas cosas” y que lo primero es que la acompañe a la modista; y posteriormente la propia madre de Jacinta accede a este noviazgo, todo sin que la propia Jacinta se oponga en ningún momento, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 1º, 23:24 y 35:52, respectivamente.

⁶⁸³ Después de pedirle que se coloque bien para que pueda verla, Juanito determina “Eres guapa” con aire satisfecho, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 1º, 26:52.

⁶⁸⁴ En concreto, esta religiosa, llamada Manolita, afirma que “Jacinta es una de las que más han ayudado a sostener esta casa [...] Es muy mona, lo tiene todo: bondad, belleza, talento, virtud”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 5º, 43:27.

⁶⁸⁵ Esta afirmación tiene lugar en un momento en que un grupo de mujeres de clase alta visita el convento (“marquesas, duquesas y señoras de la visita”, enumera Fortunata) y Manolita comenta que “Esas son más pecadoras que las que están aquí juntas [...] Ella [Jacinta] no es como las otras”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 5º, desde 45:52.

modales, el francés y el piano, para que pueda optar a las salidas laborales que tenían las mujeres en esa época⁶⁸⁶.

Por último, dentro de estas tres esposas, el personaje de Nucha lleva un paso más allá el canon de feminidad delicada, frágil y virginal, con escasa capacidad de decisión por sí misma pero unos ideales éticos muy elevados. Frente a la imagen que se da de sus hermanas, mucho más costumbrista e incluso irónica⁶⁸⁷, la primera vez que Nucha aparece en pantalla es para conocer a don Pedro. En este momento, besa respetuosamente y sin dudar la mano del sacerdote y la mejilla de su padre, pero, como sabe que su primo el marqués ha venido a verlas con la intención de encontrar a su futura esposa, se niega a darle otro beso a él⁶⁸⁸. Nucha, este modo lugar de emocionarse ante la perspectiva de una boda, como sí hacen sus hermanas, que encarnarían el arquetipo de mujer frívola y superficial, representa más bien el ideal de mujer canónica, mucho más casta y, en ocasiones, incluso puritana.

Por otro lado, como también se puede ver en estos ejemplos, el arquetipo de la esposa se corresponde con personajes que, pese a presentar siempre un desarrollo moral que alcanza el nivel posconvencional, buscan constantemente la aprobación de otros personajes de su entorno, por lo general varones. Así, Rosa intenta agradar tanto a Tono como al padre de este y su futuro suegro, el tío Paloma⁶⁸⁹; mientras que Jacinta se esfuerza por hacer feliz a su marido⁶⁹⁰; y

⁶⁸⁶ En concreto, Jacinta dice a la mujer que cuida a la niña, Severiana, que el mes que viene quiere enviarla interna a un colegio para que aprenda “buenos modales, un poquito de francés, un poquito de piano... Quiero educarla para maestra o institutriz”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 7º, 16:03.

⁶⁸⁷ Después de que don Pedro pregunte al sacerdote cómo son sus primas, se da una curiosa ambivalencia. En un primer momento, aparecen imágenes de las tres hermanas de Nucha maquillándose, peinándose o recitando versos en francés, mientras don Julián afirma que “Todas mantienen el porte y la educación propia de su familia y, siendo de carácter diferente, eso sí, tienen en común un comportamiento virtuoso”. Acto seguido, sin embargo, las tres jóvenes se alborotan y preguntan insistentemente a la doncella, Bibiana, cómo es el marqués, hasta que esta acaba resoplando porque, en sus propias palabras, “viene un hombre y la casa se desbarata”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 55:29 y 56:15, respectivamente.

⁶⁸⁸ Nucha, a diferencia de sus hermanas, tiene estos gestos de cariño con el sacerdote y con su padre, pero no con don Pedro, lo que hace que este pregunte si a él no le va a dar un beso. “¿Es verdad que has venido a Santiago a buscar novia?”, pregunta Nucha y, cuando don Pedro asiente, resuelve que “Pues entonces no te beso”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, desde 58:27.

⁶⁸⁹ Por ejemplo, Rosa asegura que está dispuesta a darle un nieto pronto (“En lo de que mí dependa... Haré lo que pueda”, en *Cañas y barro*, capítulo 1º, 29:27) y enumera todas las tareas de la casa que sabe hacer (mismo episodio, 30:14).

⁶⁹⁰ Al poco tiempo de casarse, Jacinta pregunta a su marido si la quiere, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 2º, 04:15; y, aunque anteriormente había intentado que Juanito le hablase de su aventura con Fortunata (en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 2º, 04:28 y 08:54), cuando este accede a contárselo y se derrumba ella

Nucha llega a reconocer ante don Julián que, aunque ella no estaba segura de querer casarse, sí que estaba dispuesta a ser una buena esposa para don Pedro⁶⁹¹.

Estos personajes encuadrados en la feminidad canónica suelen desempeñar roles vinculados con el estereotipo femenino tradicional, aunque también habría que hacer algunas matizaciones al respecto. Para empezar, todas ellas ejercen frecuentemente la ética del cuidado, tanto con niños como con personas adultas⁶⁹². Además, en ocasiones, aparecen desempeñando tareas del hogar, si bien esto es menos habitual. Cabe señalar, en este sentido, que salvo Rosa son todas mujeres de clase media-alta, que cuentan con servicio doméstico (mayoritariamente femenino) para encargarse de este tipo de quehaceres.

Junto a esta inclinación por la ética del cuidado, las tres demuestran una gran vocación maternal, que en ningún caso va de la mano con la capacidad de tener descendencia y criarla. En *Cañas y barro*, por ejemplo, Rosa se muestra muy ilusionada con la idea de tener un bebé⁶⁹³, pese al reto económico que va a suponer para su familia. Más adelante, cuando su delicada salud no le permite quedarse embarazada de nuevo, ella y su marido acaban adoptando a una niña de los expósitos llamada Borda⁶⁹⁴.

lo consuela y lo tranquiliza, dejando que se duerma en su regazo (“No me cuentes más ya, es preciso que te acuestes y que procures dormir”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 2º, 27:46).

⁶⁹¹ Cuando ya ha decidido que, por la seguridad de su bebé, debe huir del pazo, Nucha confiesa al sacerdote que ella dudaba de su matrimonio desde el principio: “Yo no puse nada de mi parte, pero papá me aconsejó que me casase... Entonces me propuse ser buena, quererle, obedecerle, cuidar de mis hijos... Dígame, don Julián, ¿he fallado en algo?”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 3º, 44:58.

⁶⁹² Al margen de las ocasiones en que ejercen esa ética con su propia descendencia, y por citar tan solo algunos ejemplos, Rosa se ocupa de que Neleta pueda cenar cuando su madre no está en el pueblo (en *Cañas y barro*, capítulo 2º, 22:50); Jacinta se ocupa de su marido cuando este está enfermo (en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 3º, 27:03 y 30:48) y del Pitúsín cuando va a verlo (en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 3º, 12:08 y 48:45); y Nucha se preocupa porque Perucho se lave todos los días y tenga ropa decente (en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 2º, 30:39).

⁶⁹³ Cuando se queda embarazada de Tono, Rosa le muestra ropa de bebé que acaban de comprar a su madre, muy ilusionada. “Azul, hija... ¿y si es niña?”, se pregunta esta. “Pues que lo sea, ¿no se acuerda de esto?”, resuelve Rosa y empieza a cantar, “Tengo una muñeca vestida de azul...”, en *Cañas y barro*, capítulo 2º, 09:56.

⁶⁹⁴ Rosa dice a Tono que le pidió “lo de la niña” para que la acompañe y la ayude y añade que, aunque sabe que no puede tener más hijos, “en Valencia hay muchas niñas en la inclusa”, en *Cañas y barro*, capítulo 2º, desde 18:52. En esa misma escena, Tono le dice que, gracias a una mujer a la que ha arrendado unos campos, también ha podido adoptar a una inclusera, y Rosa está tan emocionada que apenas le deja explicarle el tema de los campos (“¿Cómo es la niña? ¿Alta, baja? [...] ¿Es guapa? [...] ¿Morena? [...] ¡Pelirroja, la niña es pelirroja! [...] ¿Cómo se llama?”, en *Cañas y barro*, capítulo 2º, 20:36).

Jacinta, por su parte, se define casi exclusivamente en torno a su deseo de ser madre: ya en la luna de miel, Juanito se percata de que su esposa se queda mirando frecuentemente a los bebés con los que se encuentran⁶⁹⁵, una costumbre que se prolonga en el tiempo⁶⁹⁶. Este deseo no se percibe solo dentro del hogar, sino que incluso personajes que apenas la conocen, como Mauricia la Dura, son conscientes de ello⁶⁹⁷ y Juanito también lo admite ante Fortunata⁶⁹⁸. La propia Jacinta llega a reconocer que le gustan tanto los niños que, si pudiera, “los robaría”⁶⁹⁹, y de hecho intenta acoger al pequeño Pitúsín al creerlo hijo ilegítimo de Juanito⁷⁰⁰. Su arco argumental, de forma coherente con esta construcción del personaje, culmina cuando Jacinta se convierte en madre gracias únicamente a Fortunata, lo que la lleva a rechazar a su marido para vivir su propio sueño⁷⁰¹.

La protagonista de *Los pazos de Ulloa*, Nucha, también deja ver una vocación maternal muy temprana, por ejemplo, cuando recuerda cómo se encargó de su hermano menor, Gabriel⁷⁰². Más adelante, aunque no ha sido ella quien ha escogido a su marido, accede a ser madre junto al marqués, si bien le

⁶⁹⁵ Ambos están en una cafetería cuando un bebé que una mujer tiene en brazos rompe a llorar y, mientras esta se consuela, se produce un significativo juego de miradas entre Juanito y Jacinta, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 2º, 18:52.

⁶⁹⁶ A partir de que su hermana Candelaria dé a luz a dos bebés, y que Jacinta afirme que no hay “nada comparable” a haber tenido a esas criaturas, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 2º, 31:28; su interés por los niños se hace cada vez más patente: en un montaje que recorre varios meses, a juzgar por el tiempo atmosférico y la ropa de los personajes, Jacinta observa pensativa a un grupo de niños en un colegio, lanzándose bolas de nieve o jugando en la calle, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 2º, 34:45, 35:00 y 35:22, respectivamente.

⁶⁹⁷ Cuando ambas están en las Micaelas, Mauricia la Dura explica a Fortunata que Jacinta ejerce de madrina con su hija Adoración porque “está rabiando por tenerlos [hijos] y el Señor no se los quiere dar...”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 5º, 44:37.

⁶⁹⁸ Fortunata le pregunta cómo es su esposa y Juanito responde que “Es buena y tiene una manía que la trastorna [...] Los hijos”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 6º, 39:41.

⁶⁹⁹ De hecho, en uno de los únicos encuentros que se dan entre Fortunata y Jacinta, esta última le dice que “Yo tampoco [tengo niños], pero me gustan tanto que los robaría si pudiera”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 8º, 43:22.

⁷⁰⁰ Jacinta se presenta con Guillermina en casa de José Izquierdo, el tío de Fortunata y, creyendo que Pitúsín es hijo de esta última y de Juanito, determina que “Está visto que usted ni puede criarle ni educarle [a José Izquierdo], me lo llevo”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 3º, 21:06. Izquierdo se niega, pero finalmente Guillermina intercede y dice a Jacinta que “el Pituso es tuyo” por seis mil quinientos reales, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 3º, 29:28.

⁷⁰¹ Jacinta se niega a hablar con Juanito de su relación ni del niño, y llega a decirle que “No te necesito ni cuento contigo... Nada de lo que te ocurra me puede afectar. Tienes toda la libertad que quieras, si es que alguna vez dejaste de usarla por respeto a mí”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 10º, 58:55.

⁷⁰² Todavía en Santiago, Nucha le muestra algunos retratos a don Pedro y dice “Mira, mi niño [...] Mi niño Gabrieliño”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 01:00:54).

preocupa que el bebé que don Pedro tanto ansía sea niña y no niño⁷⁰³, como finalmente ocurre⁷⁰⁴.

Además, aunque su instinto maternal no queda tan patente antes del parto, en cuanto nace Manolita Nucha se obsesiona con protegerla, pese a que su estado físico no se lo permite en muchas ocasiones⁷⁰⁵. Nucha llega a decidir irse del pazo porque sospecha que Primitivo y Sabel querrán matar a su hija para proteger la herencia de Perucho⁷⁰⁶, hijo ilegítimo del marqués, aunque finalmente el marqués la descubre y no llega a hacerlo⁷⁰⁷.

Volviendo a las tareas del hogar, uno de los roles vinculados con la feminidad tradicional que, sin embargo, apenas se pueden ver en los personajes de Jacinta y Nucha (aunque, en ocasiones, sí que aparecen⁷⁰⁸), la situación cambia bastante para Rosa en *Cañas y barro*. Como ya se ha mencionado antes, tal vez debido a su inferior clase social, es muy frecuente verla en pantalla llevando a cabo tareas domésticas, incluso las que requieren mayor esfuerzo físico, y también resulta bastante habitual que el resto de personajes, especialmente los varones, esperen esta actitud en ella⁷⁰⁹.

⁷⁰³ Cuando el marqués don Pedro empieza a hacer planes para el bebé que esperan, al que quiere regalar su “escopeta” y su “caballo”, Nucha le pregunta algo en un susurro y don Pedro exclama que es “¡Imposible! Será un muchacho, los Moscoso siempre han tenido descendientes varones”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 2º, desde 27:40.

⁷⁰⁴ De hecho, cuando la criada Sabel avisa al marqués y a don Julián de que es una niña, el primero se enfada tanto que estrella un vaso contra la mesa y empieza a gritar de rabia, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 2º, 38:16.

⁷⁰⁵ Por ejemplo, cuando el marqués pregunta al médico si su mujer podrá “criar”, esto es, dar de mamar al bebé, este pone en duda que el parto salga bien, ya que “la señorita es linfática”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 2º, 37:11. Posteriormente, después de pasar un rato inconsciente, lo primero que hace Nucha al despertarse es pedir que le den a su “nena”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 2º, 42:04.

⁷⁰⁶ Nucha confiesa a don Julián que no le importa lo que le pueda pasar a ella en un entorno tan hostil, “pero está la niña y hay otro niño, otro hijo, un bastardo... La niña estorba, ¡me la matarán!”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 3º, 45:43.

⁷⁰⁷ Lo único que se sabe del final de Nucha es que muere en el pazo, aproximadamente medio año después de que el marqués expulse de allí a don Julián, como se indica en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 3º, 52:28.

⁷⁰⁸ Por ejemplo, en una ocasión se puede ver a Jacinta cubriendo con sábanas los muebles de la casa junto a su tía y a las criadas, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 1º, 40:08.

⁷⁰⁹ El tío Paloma le pregunta directamente su madre le ha explicado “lo que tiene que hacer una mujer casada”, refiriéndose a “lavar, fregar, hacer un *all i pebre*, asar unas anguilas al *ast*, guisar tencas en *suc*, o preparar una buena *sebollà*”; y, de hecho, poco después su madre le explica una receta, en *Cañas y barro*, capítulo 1º, desde 29:51 y 39:24, respectivamente. Una vez que se case con Tono, tanto el tío Paloma como su marido le recuerdan en varias ocasiones que ha de hacer la cena, en *Cañas y barro*, capítulo 2º, 03:15 y 21:29, respectivamente.

Sin embargo, es importante señalar que, sin abandonar en ningún momento los márgenes de la feminidad canónica ni negarse a hacer este tipo de trabajos⁷¹⁰, Rosa se vale de las tareas del hogar a modo de reivindicación, como una forma de ejercer su autonomía y, en cierto modo, conseguir sus propios objetivos. Así, pese a las reticencias del tío Paloma, Rosa no solo empieza a llevar el hogar a su gusto⁷¹¹, sino que incluso logra que el patriarca les ceda su dormitorio a Tono y a ella, con el pretexto de que en esa habitación engendrarán a su nieto⁷¹².

Se podría indicar aquí que, a diferencia de lo que ocurre en la serie, donde las tareas del hogar son responsabilidad únicamente de Rosa, en la novela original el tío Paloma insiste en preparar su propia cena, por negarse a comer arroz como venganza hacia los labradores:

Aparte de estos desahogos, el tío Paloma conservaba una actitud fría y aislada en miedo de la familia del hijo. Entraba por la noche en la barraca con el *monot* al brazo, una bolsa de red y aros de madera que contenía algunas anguilas, y empujaba con el pie a su nuera para que le dejase sitio en el fogón. Él mismo se preparaba la cena. Unas veces enrollaba las anguilas atravesándolas con una varita y las guisaba al *ast*, tostándolas pacientemente por todos los lados sobre las llamas. Otras iba a buscar en la barca su antiguo caldero lleno de remiendos y guisaba en *suc* alguna tenca enorme o confeccionaba una *sebollà*, mezclando cebollas con anguilas, como si preparase la comida de medio pueblo (Blasco Ibáñez, 2001, pp. 33-34).

Esta reivindicación de la autonomía de Rosa no se queda únicamente en el ámbito doméstico, sino que es también el personaje encuadrado dentro de la feminidad canónica que más conciencia toma de su propia sexualidad⁷¹³ y que

⁷¹⁰ De hecho, la víspera de la boda Tono y el tío Paloma se encuentran la barraca perfectamente arreglada gracias a Rosa porque, en palabras de esta, “es lo que hacen las mujeres casadas”, en *Cañas y barro*, capítulo 1º, 41:46.

⁷¹¹ Al principio, el tío Paloma mira con recelo los muebles que Rosa ha aportado a la casa o el arroz que ha cocinado para cenar (“¡Arroz no, maldita sea, arroz no! ¡Que es el que me está comiendo la Albufera!”, en *Cañas y barro*, capítulo 1º, 42:42), a lo que Rosa replica “Pues cómaselo usted a él y están en paz”. El tío Paloma también protesta por las florecitas de papel que Rosa ha colocado en los retratos de su mujer y de su madre, pero acaba dando la razón a su futura nuera en que a ellas también les gustaría, en *Cañas y barro*, capítulo 1º, 43:16.

⁷¹² “¡Malditas sean las patas de las anguilas! ¿Quién ha puesto esos muebles en mi cuarto?”, le espeta el tío Paloma a Rosa, que le corrige: “En nuestro cuarto [...] Aquí dormiremos mi marido y yo y aquí nacerá su nieto”. “Recordones... También tienes razón”, gruñe el tío Paloma, en *Cañas y barro*, capítulo 1º, desde 43:21.

⁷¹³ Aunque reconoce su nula educación sexual, Rosa insinúa que sabrá lo que tiene que hacer porque “entre lo que imagino y lo que me diga Tono...” e incluso quita importancia a su vestido de novia, con el

más iniciativa demuestra al respecto. De hecho, frente a la absoluta pasividad que demuestra en la novela⁷¹⁴, en la serie es la que primero se aproxima a Tono, como ella misma confiesa⁷¹⁵. Esta actitud se debe, principalmente, al guionista de la adaptación televisiva, como ya señaló Peña Ardid (2010, p. 94), ya que en la novela original este personaje ni siquiera tenía nombre propio.



Figura 29. Primera aproximación de Rosa a Tono (*Cañas y barro*, capítulo 1º). Fuente: RTVE.es

Por otra parte, la autonomía de la feminidad canónica, así como la de la feminidad divergente, va en disminución a lo largo del periodo de análisis. Aunque esta tendencia se analizará en mayor profundidad en el último apartado de este epígrafe, se puede adelantar aquí cómo se modifica su autonomía sexual durante el periodo de análisis. De la figura ligeramente sexuada y con cierta iniciativa de Rosa, se va pasando a una idea de feminidad pudorosa, virginal e incluso estéril, como se verá en los personajes de Jacinta y, salvo este último rasgo, también en Nucha.

argumento de que “¡para lo que me va a durar puesto!”, en *Cañas y barro*, capítulo 1º, 29:56 y 39:50, respectivamente.

⁷¹⁴ Según Blasco Ibáñez, cuando su padre le ordenó buscar una esposa, “Tono eligió una: cualquiera, la que menos obstáculos puso a su timidez” (2001, p. 30).

⁷¹⁵ Rosa llega a decir a Tono que “Tú jugabas conmigo como juega un hombre con una niña y yo jugaba contigo como juega una mujer con un hombre”, en *Cañas y barro*, capítulo 1º, 26:33.

Dentro de esta tendencia, el caso de Jacinta es, en apariencia, bastante claro. Es tan tímida y pudorosa que no deja que Juanito la vea desnuda, ni siquiera después de haberse casado con él⁷¹⁶, intenta que no les descubran besándose en público⁷¹⁷ y rechaza a su marido en la intimidad⁷¹⁸.

Por otro lado, como señala López-Baralt (2006, pp. 100-101) y recoge posteriormente Smith (2006, p. 38), la lectura que hace Camus del clásico galdosiano deja patente, aunque sea de manera sutil, la sensualidad de Jacinta. Las escenas en las que mejor se percibe esto serían un sueño en el que Jacinta se ve dando de mamar a un niño⁷¹⁹ y adopta, según López-Baralt, una expresión “más cercana al orgasmo que a la ternura” (2006, p. 100); y una discusión con Juanito en la que este le promete dejar de ver a Fortunata y el encuadre juega con el rostro de Jacinta y el sexo de su marido⁷²⁰.

Por último, ya al final del periodo de análisis, el personaje de Nucha representa el pudor y el puritanismo más absolutos a lo largo de toda la serie. Además de, como ya se ha comentado, negarse a dar un beso en la mejilla al marqués, lo que sí hacen sus hermanas⁷²¹; Nucha también se ofende cuando don Pedro trata de besarla al confundirla con Rita⁷²² e incluso se desmaya en su noche de

⁷¹⁶ Cuando ambos se preparan para irse de luna de miel, Jacinta le pide que se dé la vuelta y posteriormente que salga de la habitación para poder cambiarse de ropa a solas, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 1º, 47:17.

⁷¹⁷ Mientras ambos pasean por un bosquecillo durante su luna de miel, Juanito besa con pasión a su esposa, pero Jacinta le advierte de que tenga “cuidado” al ver a alguien acercarse, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 2º, 08:47.

⁷¹⁸ También en la luna de miel, Juanito intenta besar a su mujer en la cama, pero esta lo detiene y le insiste en que tienen que hablar sobre qué hacía Juan antes de casarse, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 2º, 04:26.

⁷¹⁹ Esta escena tiene lugar, concretamente, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 2º, 41:41.

⁷²⁰ En esta escena, que tiene lugar cuando Jacinta descubre que Juanito sigue viéndose con Fortunata y le pide que rompa con ella, Juanito se pone de pie y se sitúa junto a su esposa, pero la cámara solo enfoca el rostro de ella y la entrepierna de él, sin desplazarse en ningún momento. “Dalo por hecho [que romperá con Fortunata], lo deseo tanto como tú”, promete Juanito a su esposa, que le suplica que le diga que no quiere a Fortunata y que no vuelva a verla. Cuando Juanito accede, Jacinta baja la vista, se abraza a su cadera y permanece así unos segundos antes de alzar la mirada hacia él y recostarse lentamente en el sofá. Solo entonces la cámara muestra a Juanito, mientras este se inclina sobre su mujer y ambos comienzan a besarse, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 7º, de 14:14 a 15:03.

⁷²¹ Como ya se ha señalado, este momento ocurre, concretamente, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, desde 58:27.

⁷²² Después de intentar zafarse de don Pedro, y de que este se haya disculpado por confundirla con Rita, Nucha solloza que “Fuese quien fuese, parece mentira, a una señorita no se la trata así”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 2º, 08:58.

bodas⁷²³. Se trata de un personaje tan puritano que, de hecho, parece incapaz de plantearse que una mujer soltera pueda tener un hijo⁷²⁴.

Esta actitud tan inocente de Nucha produce un llamativo contraste con la de sus hermanas, quienes se muestran muy interesadas por conocer al marqués don Pedro⁷²⁵. Así, estos personajes femeninos secundarios podrían traducirse en una posible intersección entre la civilización y la naturaleza femenina, si bien la moral de la época, representada por el sacerdote don Julián, se inclina claramente por la feminidad pura y virginal de Nucha, como se demuestra cuando este insiste al marqués en que se case con ella porque es “un tesoro”⁷²⁶.

5.1.2. Mujer “por naturaleza”: el contrapunto a la identidad adaptada a la civilización

Si la mujer adaptada a la civilización se corresponde con la idea de feminidad canónica, es decir, la imagen de la esposa modélica, tierna y frágil; su contrapunto se sitúa en la mujer como fuerza de la naturaleza, una representación que en ocasiones roza el arquetipo de la *femme fatale*. A continuación se analizarán las implicaciones que tiene esta vinculación de la mujer con el mundo natural, así como si estas mantienen una equivalencia con las que se producían en el caso de los varones.

En este sentido, también se pueden comentar los rasgos masculinos que aparecen con más frecuencia en los personajes femeninos, especialmente habituales en este tipo de mujeres. Como se puede apreciar en el siguiente gráfico, tienen un peso muy destacado características como el liderazgo, la ambición o la inteligencia, mientras que otros como la lógica o la justicia no

⁷²³ Mientras está en su habitación esperando al marqués, Nucha oye unos pasos por el pasillo y el ruido de la puerta al abrirse y, sin más, se desploma en el suelo, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 2º, 17:08.

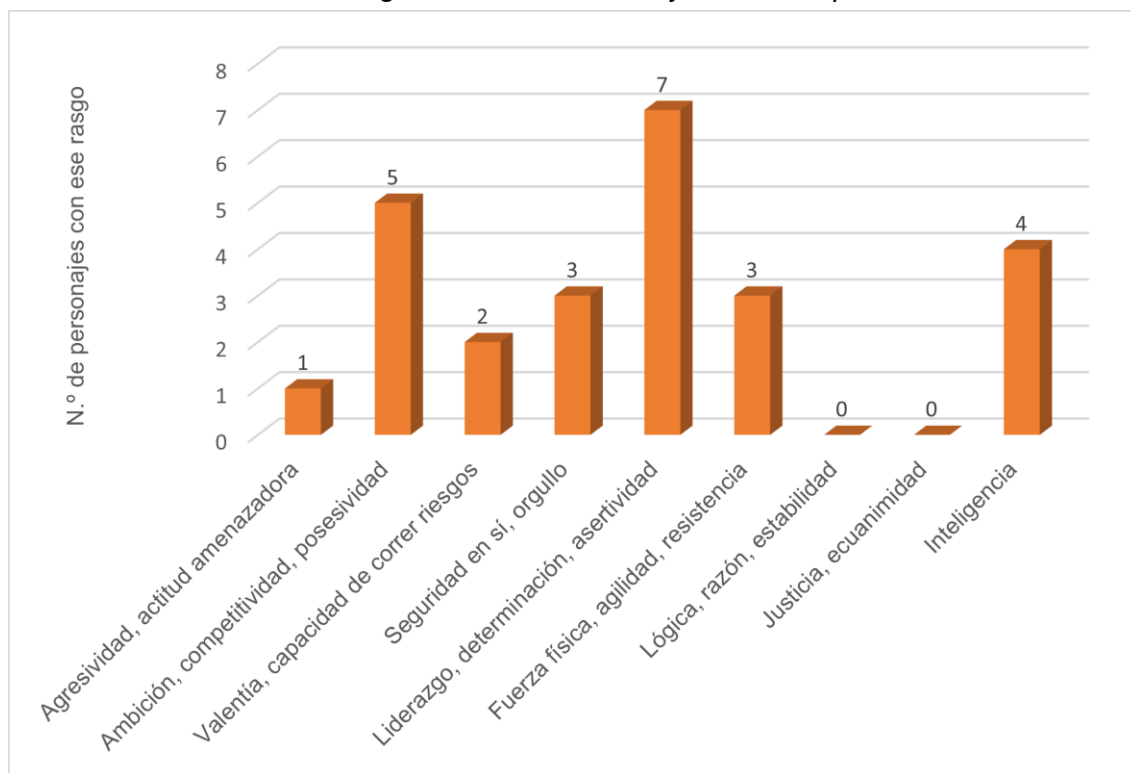
⁷²⁴ Cuando Nucha conoce a Perucho, hijo ilegítimo de su marido y de Sabel, don Julián responde que cree que es de “la muchacha que guisa aquí estos días” y Nucha exclama “¡Ah, de la criada! [...] ¿Pero está casada esa chica?”, algo que el sacerdote se apresura a desmentir, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 2º, 29:41.

⁷²⁵ Como se ha descrito anteriormente, cuando Rita, Manolita y Carmen saben que el marqués va a Santiago a buscar novia, se emocionan y asedian a la doncella, Bibiana a preguntas sobre él, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 56:15.

⁷²⁶ En concreto, cuando don Julián recomienda a don Pedro que se case con Nucha, este se extraña, “¿Nucha? [...] ¡Nucha! Pero si Nucha es una cosa insignificante”, por mucho que el sacerdote insista en que “Es un tesoro, señor marqués, un tesoro”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 01:10:46.

aparecen prácticamente nunca en los 8 personajes femeninos analizados dentro de las adaptaciones literarias.

Gráfico 14. Presencia de rasgos masculinos en mujeres de adaptaciones literarias



Elaboración propia

Se puede decir, en general, que la mujer “por naturaleza” aparece como una fuerza, a veces incontrolable, que representa el deseo sexual en femenino y la maternidad como un hecho exclusivamente biológico, desvinculado de la ética del cuidado hacia la prole, ya que esta maternidad “por naturaleza” se produce siempre fuera del marco del matrimonio y, por tanto, sin legitimidad en el ámbito social. Se podrían encuadrar en este modelo, por tanto, Neleta, la novia de Tonet en *Cañas y barro* que, posteriormente, se convertirá en su amante; Fortunata, la protagonista de clase humilde de *Fortunata y Jacinta* y, de nuevo, amante de Juanito Santa Cruz; y Sabel, la criada y concubina del marqués en *Los pazos de Ulloa*; amén de otros personajes secundarios que se analizarán brevemente al final de este epígrafe.

5.1.2.1. Mujer fatal: el deseo en femenino

Volviendo, por tanto, a la representación de género dual que se suele hacer de la feminidad, y que ha sido clasificada por autoras como Juana Gallego en la

dicotomía santa / puta, cabe profundizar un poco más en el segundo término de este binomio (2021, p. 325).

La mujer fatal se caracterizaría, según López-Villar, por una serie de rasgos físicos y psicológicos que incluyen un encanto ambiguo e inquietante, un inevitable poder de atracción y unas inclinaciones malévolas y depredadoras que conducen a los hombres que caen en sus redes a un dramático final (2019, pp. 324-325). De acuerdo con Sanz Fuentes, y como recoge esta misma autora, se trataría, en definitiva, de una figura que se aleja de la imagen tradicional femenina para ser independiente o incluso “más hombre”.

Este poder de la mujer fatal reside en cómo el deseo masculino sucumbe al cuerpo femenino, que se configuraría como continente y objeto de la mirada que constituye el varón, de acuerdo con Ibarra Rius (2004, p. 238). No obstante, aunque el arquetipo sirva para reforzar la cultura androcéntrica, ya que supone una ruptura del orden corriente que está condenada al desastre, según Bourdieu (2000, pp. 133-134); Ibarra Rius también señala que la mujer fatal, más allá de la práctica sexual, logra escapar de la posesión masculina (2004, p. 239).

En la misma línea, Castejón Leorza apunta que, pese a que el modelo de mujer fatal ha sido condenado por la sociedad y criticado por el feminismo, no deja de ser una feminidad transgresora que ofrece nuevas, aunque limitadas, posibilidades de identificación (2004, p. 307). Así, las mujeres fatales, pese a todas las connotaciones que pueda implicar este arquetipo, podrían considerarse incluso como una suerte de mujeres empoderadas *avant la lettre*.

El personaje analizado que mejor encajaría en este perfil sería Neleta, como de hecho la han definido autoras como Peña Ardid, que subraya que esta utiliza su belleza y sexualidad para manipular a los hombres y obtener poder (2010, p. 93). Los ejemplos de cómo Neleta usa su atractivo para conseguir lo que quiere son frecuentes y empiezan a aparecer muy pronto: ya de niña, le dice a Tonet que solo le dejaría verla desnuda si estuviesen casados⁷²⁷, configurándose ya

⁷²⁷ En concreto, cuando ambos tienen unos diez años, Tonet le da un azote y ella se queja porque le da tantos que su madre ha descubierto los hematomas. Él le pide que se lo enseñe y la persigue entre risas. “No puede ser, Tonet”, vuelve a negarse ella, “Te lo enseñaría si estuviéramos casados”, en *Cañas y barro*, capítulo 2º, 17:05.

desde muy niña como una mujer fatal en potencia, al instrumentalizar el deseo y las relaciones para conseguir sus propios objetivos. Posteriormente, ya de adulta, emplea casi el mismo argumento y, a grandes rasgos, la misma táctica para conseguir que Cañamel, el hombre más rico del pueblo, se case con ella y mejorar así su nivel de vida.

(NELETA se asoma por la ventana del dormitorio de Cañamel y hace un gesto hacia la calle, donde se ve a dos mujeres)

NELETA: Mira... Ahí las tienes, esperando que se cierren las puertas de la taberna y que yo no salga para ir a despellejarme por todo el pueblo, ¡y yo no consiento que nadie pisotee mi honra solo porque tú te hayas vuelto loco!

(CAÑAMEL la agarra y la besa a la fuerza)

NELETA: *(zafándose de él)* ¡Paco! ¡Paco! Te juro por mi difunta madre que me haces esto otra vez y no vuelvo a la taberna...

CAÑAMEL: Neleta... Ven, por favor, es que me dominas... Me tienes loco... Si es que no puedo más, Neleta... ¿Qué quieres que haga si no puedo más?

NELETA: *(mostrándole el dedo anular)* ¿Ves este dedo? Pues fíjate qué sencillo, por este dedo puedes llegar a donde quieras, pero después que pongas en él un anillo... como este *(cogiendo la mano de él y mostrándole su propia alianza de casado)* ⁷²⁸

Cabe aquí señalar que, en la película de 1954, el personaje de Neleta conserva intacta su ambición, pero no su autonomía, ya que deja que sea Cañamel quien tome la iniciativa. Así, en esta versión es el tabernero quien le propone que se casen, prometiéndole que “Todo será tuyo y la gente te respetará como me respeta a mí si te casas conmigo”, a lo que ella solo da por respuesta un dulce “lo que usted quiera”⁷²⁹.

La misma Neleta de la adaptación cinematográfica, poco antes de enviudar, resume ante Tonet los motivos que la llevaron a casarse con Cañamel, mucho más comprensibles de los que se podía apreciar en la novela o en la interpretación de Marchent:

Desde pequeña todos me trataron a golpes, a gritos... Luego, de mujer, me di cuenta que *(sic)* me despreciaban, tú mismo preferías bailar en la plaza con la mejor vestida. Cañamel siempre fue bueno conmigo... Le daba pena cuando la

⁷²⁸ Fragmento guionizado a partir de la serie, en *Cañas y barro*, capítulo 4, desde 08:24.

⁷²⁹ Esta escena tiene lugar en *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954), 31:55.

Samaruca me mandaba hacer los trabajos más fuertes de la casa y muchas veces discutieron por eso. Cuando murió su mujer, yo le veía triste, desalentado, y un día me habló de casarse conmigo. No sabía qué contestar, me daba miedo decir que sí y por otra parte lo deseaba... Casándome con él lo tendría todo... ¡Se acababan los golpes, los gritos, y en los días de fiesta podría abrir el baile en la plaza!⁷³⁰

Ante esta imagen más moderada, la Neleta de la serie de televisión es capaz de mentir a su marido directamente sin apenas inmutarse, lo que da aún más muestras de su talante ambicioso y manipulador⁷³¹. Una vez viuda, y al descubrir que, en su testamento, Cañamel condiciona la herencia a que ella nunca demuestre tener relación con ningún otro hombre, esta ambición se deja ver aún más claramente: no solo intenta provocarse el aborto cuando se queda embarazada de Tonet⁷³², sino que le pide que abandone al recién nacido en Valencia sin que nadie lo vea⁷³³.

Esta actitud de Neleta no pasa desapercibida a casi nadie en El Palmar, su pueblo natal. Por ejemplo, la Samaruca, hermana de la difunta esposa de Cañamel, no duda en descalificarla a cada oportunidad que tiene⁷³⁴; e incluso

⁷³⁰ Neleta confiesa sus motivaciones a Tonet estando ambos a solas en una barca, en *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954), desde 54:28.

⁷³¹ Por citar tan solo algunos ejemplos: cuando los rumores de su adulterio llegan a Cañamel y este se enfrenta a su esposa por ellos, Neleta solloza y le suplica que la crea: "Mírame, Paco, tú has andado mucho, tú sabes leer en los ojos de las mujeres... Lee los míos Paco de mi alma, aquí los tienes, son tuyos... Arráncamelos si ves en ellos que soy capaz de engañarte", en *Cañas y barro*, capítulo 5º, 11:01. Sin embargo, un plano de ambos abrazados da paso directamente a otra escena en la que Neleta y Tonet están juntos en la cama. Posteriormente, cuando Cañamel la obliga a elegir entre ambos, Neleta mira fijamente a Tonet e, ignorando la sonrisa esperanzada de este, cierra la puerta de la taberna con determinación y se queda dentro con Cañamel, para poco después retomar su relación clandestina, en *Cañas y barro*, capítulo 5º, 38:17.

⁷³² Neleta decide que tiene que acabar con el embarazo "como sea" y reconoce que ha ido a Valencia a buscar un médico que se lo "arrancara de aquí dentro, costara lo que costara", pero sin éxito, en *Cañas y barro*, capítulo 6º, desde 25:42. Más adelante, se aprieta el corsé con toda la fuerza que puede y, cuando Tonet teme que así lo mate, ella replica "Qué más quisiera yo", en *Cañas y barro*, capítulo 6º, 28:20.

⁷³³ Neleta advierte a Tonet de que el parto se acerca y le ordena que "Cuando nazca quiero que estés aquí, para que te lo lleves a Valencia y lo dejes en el torno de la inclusa, en un portal o donde sea", en *Cañas y barro*, capítulo 6º, 33:49.

⁷³⁴ Por ejemplo, cuando Cañamel se insinúa a Neleta poco antes de quedar viudo, Samaruca le increpa que "Se te está muriendo la que Dios te dio, y ya estás sorbiéndole los mocos a la que el diablo te envía", en *Cañas y barro*, capítulo 3º, 35:32; y posteriormente añade que "Ni él [Cañamel] tiene vergüenza ni ella [Neleta] la ha conocido nunca", para luego llamarla "zorra", también en *Cañas y barro*, capítulo 3º, 52:07 y 53:16, respectivamente. Después de la boda de Neleta y Cañamel, la antipatía de Samaruca solo irá en aumento: al saber la noticia, grita por todo el pueblo "¡Maldita sea esa zorra tía! ¡Esa zorra se ha llevado a Paco! [...] ¡Se ha llevado a Cañamel ese tizón de los infiernos! [...] ¡El cerdo de Cañamel se ha dejado engañar por esa zorra asquerosa! [...] ¡Esa perra caliente al final se comió el hueso!", en *Cañas y barro*, capítulo 4º, desde 10:54.

Tono, un claro ejemplo de moderación, insinúa que no debería trabajar en un lugar como la taberna si sigue teniendo intención de casarse con su hijo⁷³⁵.

Cabe señalar aquí también el uso del recurso a la *amplificatio*, ya señalado por Peña Ardid para otros tándems personaje-intérprete de esta misma adaptación (2010, p. 93). Si la elección de Alfredo Mayo para el papel de tío Paloma no resultaba casual, tampoco podría serlo la de Victoria Vera, todo un icono sexual de la época, para un personaje como Neleta. Después de la emisión de la serie, de hecho, *Tele-Radio* recordaba que suyo había sido el primer desnudo en TVE (1980a, p. 11), y la propia Victoria Vera reconoció en una entrevista, tiempo después, que le divertía dar una imagen frívola en televisión (Canales, 1983, pp. 16-18).

Este arquetipo de mujer fatal, sin embargo, no se mantiene a lo largo del periodo de análisis, sino que se va diluyendo en las sucesivas series que conforman la muestra. Una muestra de esta tendencia sería Fortunata, que parece ser considerada como una mujer fatal por quienes no la conocen en persona. Sin embargo, a juzgar por cómo la describen, la imagen que da es totalmente opuesta entre aquellos que sí han tratado con ella.

Por ejemplo, José Ido la define ante Jacinta como una mujer “guapetona, pero muy loca” y deja ver que fue ella quien quiso abandonar a su hijo⁷³⁶, aunque posteriormente se comprobará que esto no es cierto⁷³⁷. Barbarita, la madre de Jacinta, también habla de Fortunata en términos similares⁷³⁸ y doña Lupe, la tía de Maxi Rubín, la criticará con dureza cuando descubra que su sobrino se quiere casar con ella⁷³⁹.

⁷³⁵ En concreto, Tono dice a Neleta que “No creo que una taberna llena de borrachos, que vendrán a pedirte siempre algo más que vino, sea el mejor sitio para ti, si es que sigues pensando en casarte con mi hijo”, en *Cañas y barro*, capítulo 3º, 49:29.

⁷³⁶ En concreto, José Ido dice a Jacinta que Pitúsín es hijo de su marido, Juanito, y de “una tal Fortunata... Mala mujer, señora, muy mala... Guapetona, pero muy loca... El niño vive con Pepe Izquierdo, un hombre de bien [...] Recogió a la criatura porque su madre la quería tirar”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 3º, desde 03:00.

⁷³⁷ Pitúsín, el supuesto hijo abandonado de Fortunata, realmente es “hijo de Nicolasa, la hijastra de Izquierdo”, que murió de sobrepeso y cuyo hijo “ha de tener la misma edad que el mío, si viviese”, según reconoce Juanito Santa Cruz a su esposa Jacinta, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 3º, 38:35.

⁷³⁸ Barbarita, cuando Jacinta trata de adoptar a Pitúsín, le plantea a su nuera si no ha pensado que “el trasto de su madre” puede reclamar e involucrarlos en un pleito indeseado, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 3º, 33:10.

⁷³⁹ En concreto, dice que será una “deshonra” para la familia y la califica de “viciosona”, “mujer de mala vida” y “tía chubasca”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 4º, 45:11, 45:58, 46:17 y 46:40, respectivamente.

Frente a esta mala imagen que se da de Fortunata, el tío de esta, José Izquierdo, la defenderá diciendo que es una “buena chica”⁷⁴⁰. Posteriormente, un amigo de Maxi Rubín, el mismo que le presentará a Fortunata, niega que esta pueda ser honrada, pero afirma que, en el fondo, parece ser buena persona⁷⁴¹. El propio Juanito Santa Cruz desmiente explícitamente esta imagen de mujer fatal de Fortunata ante su mujer, asegurando que no es tal, sino que realmente encajaría mejor en una feminidad mucho más tradicional⁷⁴², una idea que, de forma más resumida, también aparece en la película estrenada en 1969⁷⁴³.

Por otra parte, la vinculación de Fortunata con la naturaleza sí que queda patente en las distintas imágenes que se dan de ella a lo largo de la serie, incluso sin necesidad de que en ese momento aparezca en pantalla.

Así, una de las primeras descripciones que se dan de ella, en esta ocasión de boca de Plácido Estupiñá, la compara con una “res muy brava”⁷⁴⁴, y más adelante Juanito Santa Cruz la definirá como un “pequeño animal salvaje”⁷⁴⁵, amén de insistir en que tenía los ojos “como dos estrellas”⁷⁴⁶. Junto a estas ideas, cabe señalar también que un sacerdote hermano de Maxi advierte a Fortunata de que amar como lo hace ella, con cierto grado de apasionamiento,

⁷⁴⁰ José Izquierdo, hablando precisamente con su tocayo José Ido, le dice que “En Barcelona, si no es por mi sobrina Fortunata, no lo cuento... Es una buena chica, con los cuartos que me dio, trinqué el tren y volví a Madrid”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 3º, 15:17.

⁷⁴¹ Cuando Maxi Rubín pregunta si Fortunata es honrada, este amigo exclama “Honrada, qué narices, pero tú crees que una mujer que sea lo que se llama honrada... [...] ¡Qué ha de ser, menuda púa está hecha! [...] Hace salidas nocturnas, pero en el fondo parece buena... Tiene ángel, ya la verás”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 4º, desde 09:06.

⁷⁴² Juanito asegura a su esposa que, aunque ella se haya imaginado a Fortunata como un “monstruo de seducciones lleno de artimañas para enloquecer a los hombres”, su amante no es así: “Esta casta de perdidas, que abunda en Francia, apenas existe en España [...] No, ella no es así... Nació para la vida oscura, para hacer calceta y cuidar un montón de niños”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 7º, desde 12:41.

⁷⁴³ En la versión cinematográfica, Juanito dice simplemente a Jacinta que Fortunata “no sirve para amante, ella solo sirve para estar casada y tener hijos”, en *Fortunata y Jacinta* (Angelino Fons, 1969), 01:24:39.

⁷⁴⁴ En concreto, cuando Barbarita quiere saber con quién pasa su hijo las noches y envía a Plácido a que lo averigüe, este le cuenta que lo ha visto con dos amigos y dos mujeres, “no les pude ver las estampas, pero eran de esas de mantón pardo, delantal azul, buena bota y pañuelo a la cabeza, jun par de reses muy bravas!”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 1º, 34:17.

⁷⁴⁵ Mientras habla de Fortunata a Jacinta durante su luna de miel, Juanito recuerda que su amante era “como un pequeño animal salvaje, no sabía leer ni escribir, pero tenía buen corazón”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 2º, 11:49.

⁷⁴⁶ Juanito le dice esto mismo a Fortunata mucho antes de casarse con Jacinta, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 2º, 17:10; y posteriormente recuerda la misma expresión al hablar de su antigua amante con su mujer: “Fortunata tenía los ojos como dos estrellas...”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 2º, 26:32.

es propio de “hembras salvajes”⁷⁴⁷; y doña Guillermina insiste en esta misma idea cuando Fortunata afirma que se siente legitimada para estar con Juanito⁷⁴⁸.

Cabe aquí señalar que, en la película de Fons, esta concepción animalizada de Fortunata está aún más presente. Junto a las habituales metáforas que la comparan con una paloma⁷⁴⁹, tanto Barbarita como Estupiñá la definen de nuevo como “res brava”, y el segundo llega a lamentarse que no pueda comprarle a Juanito “la res entera, para que hiciera con ella lo que quisiera”⁷⁵⁰.

Esta vinculación con la naturaleza, además, toma cuerpo de forma aún más evidente si se tiene en cuenta su rol como madre, como oposición al papel de esposa que desempeña Jacinta. De hecho, algunos autores han visto un simbolismo especial en el primer encuentro de Fortunata con Juanito⁷⁵¹, cuando ella está sentada en una escalera, vestida de color rojo y comiendo un huevo crudo, que sería un elemento sexual indicativo de su fertilidad (García, 2020).

⁷⁴⁷ En concreto, cuando Fortunata le confiesa que sigue enamorada de Juanito Santa Cruz, el sacerdote le dice que “Ilusionarse con un caballerete porque tenga los ojos así o asá, porque tenga el bigotito de esta manera, el cuerpo derecho y el habla dengosa es propio de hembras salvajes”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 5º, 13:38.

⁷⁴⁸ Fortunata argumenta que su relación con Juanito no es un pecado, sino que es inevitable, y Guillermina le espeta “¡Pero usted no tiene sentido moral! ¡Usted es una salvaje sin principios! Tiene las pasiones del pueblo, brutales, como un canto sin labrar...”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 9º, 07:48.

⁷⁴⁹ Por ejemplo, tras el primer encuentro de Fortunata con Juanito, en *Fortunata y Jacinta* (Angelino Fons, 1969), desde 12:00.

⁷⁵⁰ En concreto, este momento tiene lugar en *Fortunata y Jacinta* (Angelino Fons, 1969), 21:36.

⁷⁵¹ En la serie, este momento se produce en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 1º, 27:48.



Figura 30. Primera imagen de Fortunata, que come un huevo crudo en la escalera, para asombro de Juanito (Fortunata y Jacinta, capítulo 1º). Fuente: RTVE.es

De esta forma, y según destaca Chicharro Merayo, el personaje de Fortunata funciona como vértice del conjunto de relaciones humanas, al mismo tiempo que simboliza valores trascendentales como la sencillez, la autenticidad, lo popular o, incluso, lo español (2018, pp. 380-381). Siguiendo todavía a esta autora, Fortunata vendría a encarnar el valor de la naturalidad frente a la cultura, llena de reglas e imposiciones sociales.

Otro de los rasgos de Fortunata que explican su actitud más allá del arquetipo de mujer fatal, aunque sin renunciar a esa conexión con la naturaleza más que con la cultura, es su origen social claramente humilde. De hecho, Juanito Santa Cruz subraya esta condición en una de sus descripciones de Fortunata⁷⁵² y

⁷⁵² Después de decir que Fortunata tenía los ojos como dos estrellas, Juanito Santa Cruz añade “...las manos rotas de tanto trabajar y el corazón lleno de inocencia”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 2º, 26:39.

tanto él⁷⁵³ como Maxi Rubín⁷⁵⁴ se valdrán de esta circunstancia para justificar sus desvíos con respecto a la moral de la época.

El recurso a la *amplificatio*⁷⁵⁵ entra aquí de nuevo en juego con la elección de Ana Belén para el papel de Fortunata. Así, si Maribel Martín, que interpreta a Jacinta en la serie, era conocida sobre todo por otros personajes burgueses, como el de Mariona Rebull en *La saga de los Rius* (1976); Ana Belén representaría una feminidad más obrera y progresista.

De hecho, Paul Julian Smith subraya tanto los orígenes de la actriz, que nació en el madrileño barrio obrero de Lavapiés, como sus trabajos anteriores en el cine, y la define como la quintaesencia de la “mujer progre” de ese momento (2006, pp. 44-48). Estos rasgos, de acuerdo con este investigador, ponen de relieve la modernidad de la adaptación de Galdós, por mucho que otros académicos hayan criticado esta decisión de reparto (López-Baralt, 2006).

Otros autores como George consideran que esta versión televisiva de Fortunata, así como sus intentos de ascender en la escala social, de un estrato más humilde a lo que se podría considerar clase media, es un mecanismo empleado para realzar el presentismo de la serie (2009a, pp. 156-157). De esta forma, y siguiendo a este mismo experto, la interpretación que hace Camus del personaje se alejaría de otras concepciones de Fortunata, por ejemplo, la que la define como una alegoría de la nación española, o como un símbolo de los valores del pueblo, para acercar sus aspiraciones a las de su audiencia mayoritaria.

La clase social más humilde de Fortunata también influye en sus valores morales y en la interpretación que hace de ellos, ya que ella misma es consciente de que necesita casarse para llevar una vida más recta, según los

⁷⁵³ Juanito asegura de “Ella me quería, estoy seguro de que me quería... Estaba convencida de que yo no era como los demás, que era la hidalguía, la nobleza, la decencia, la generosidad, el acabose de los hombres... Nobleza, qué sarcasmo... Decencia, porque se lleva una ropa que se llama levita... La verdad ante todo, el pobre siempre está debajo, esa es la verdad, el rico hace lo que le da la gana”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 2º, 24:04.

⁷⁵⁴ Por su parte, Maxi se convence a sí mismo de que “Si hay en su existencia [de Fortunata] días borrascosos, es por la ley de la necesidad y la pobreza, no por vicio... Los hombres, los señoritos, esa raza de Caín corrompida y miserable, tienen la culpa”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 4º, 35:04.

⁷⁵⁵ Este recurso, como se ha visto ya, fue señalado por Peña Ardid en su análisis sobre *Cañas y barro* (2010, p. 93).

parámetros de la época⁷⁵⁶. Esto llevaría a una cierta instrumentalización de las relaciones de género, especialmente en lo que se refiere a las clases sociales más humildes, un fenómeno en el que se profundizará más adelante a través de personajes como su tía Segunda o Mauricia la Dura.

Precisamente esta última, interpretada en la versión de Camus por Charo López, sería otro claro ejemplo de la mujer por naturaleza, y de hecho algunos autores la han considerado como más adecuada para el papel de Fortunata que Ana Belén. Es el caso de López-Baralt, que echa en falta el “salvajismo primitivo” de la Fortunata literaria, y opina que este personaje palidece frente a la fuerza de Mauricia (2006, p. 103), si bien esta representación suavizada del personaje de Fortunata favorecería su identificación con los espectadores de la época (George, 2009b, p. 66).

De esta forma, Charo López, cuyo papel como Sabel en *Los pazos de Ulloa* será analizado a continuación, aparece en esta y otras series como otro ejemplo del recurso a la *amplificatio*. La actriz, que entre los papeles de Mauricia y Sabel también protagonizó *Los gozos y las sombras* (1982), basa sus personajes sobre todo en la sensualidad⁷⁵⁷ y, ocasionalmente, en el arquetipo de mujer fatal.

La amante del marqués en *Los pazos de Ulloa* sería, por tanto, el último ejemplo de mujer vinculada con la naturaleza, aunque en este caso se mueve en una cierta ambigüedad entre la *femme fatale* propiamente dicha y una caricatura de este perfil. Así, aunque la propia Charo López dijera en una entrevista a *Tele/Radio* que se trataba del papel “más alegre” de su vida (Canales, 1985a, pp. 31-33), esta afirmación es muy matizable, como se verá a continuación.

Sabel es, en primer lugar, un personaje tanto sexual como sexualizado: su primera aparición en pantalla la muestra escabulléndose con el gaitero,

⁷⁵⁶ Por citar solo algún ejemplo, en una especie de monólogo interno Fortunata sostiene que “No tener que andar nunca más con gentuza, eso es lo que gano... Pero un marido que tiene menos fuerza que la mujer no puede ser marido... El pobrecillo es un bendito de Dios, pero no le podré querer nunca, aunque viva con él mil años... Esto es ingratitud, pero no lo puedo remediar”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 4º, 37:12.

⁷⁵⁷ Por ejemplo, con motivo de una reposición de *Los gozos y las sombras*, la revista *Tele/Radio* destacaba su “pasión y talento” (1983e, p. 2). Un poco más adelante definía a su personaje, Clara Aldán, como “perturbadora” (C.B., 1983, p. 44).

probablemente después de haber mantenido relaciones con él⁷⁵⁸, y muchos personajes masculinos hablan de ella en un tono cuestionable o incluso faltándole al respeto⁷⁵⁹.

Al margen de estos comentarios despectivos hacia ella, Sabel es un personaje que aparece como bastante activo sexualmente, tanto con el marqués⁷⁶⁰ como con el gaitero⁷⁶¹, del que se llega a decir que es muy “buen mozo”⁷⁶² y que la joven se casa con él porque su anterior amante está entrando en una edad menos viril⁷⁶³.

Otro rasgo propio del arquetipo de mujer fatal que se deja ver muy claramente en este personaje es la ambición. Esta queda patente ya desde el comienzo de la serie, cuando la Sabia, una hechicera, dice a Sabel que todo será suyo al morir el amo⁷⁶⁴, y se hace aún más patente ante la preocupación de Sabel de que el marqués tenga un hijo legítimo que sea varón y deje al pequeño Perucho sin nada⁷⁶⁵.

Su concepción de la maternidad, por otro lado, apunta a una evolución bastante clara desde el comienzo del periodo de análisis, al menos en lo que se refiere a las series incluidas en la muestra. Aunque los tres personajes aquí analizados (Neleta de *Cañas y barro*, Fortunata de *Fortunata y Jacinta* y Sabel

⁷⁵⁸ Este momento ocurre en el vestíbulo de la casa, donde Sabel sale con el gaitero de la mano y le exhorta a que se esté “¡Quieto, Gallo! ¡Corre! [...] ¡Escóndete!”, justo antes de hacerle salir a escondidas y presentarse ante el marqués, que la llama para que lleve el equipaje de su invitado y prepare la cena, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 06:48.

⁷⁵⁹ Por ejemplo, cuando Sabel pasa junto a una mesa llena de sacerdotes, en una fiesta patronal, el arcipreste comenta con sorna que “Hoy día es difícil encontrar buenas criadas, y esta parece muy dispuesta”. Cuando don Julián admite que no entiende a qué se refiere, otro señala que “Es mucha hembra para usted”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, desde 39:16. Posteriormente, el mismo marqués la llamará “zorra” y “puta”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 45:41.

⁷⁶⁰ Este tipo de escenas se pueden ver, por ejemplo, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 2º, 46:12; capítulo 3º, 15:17; y, en ese mismo capítulo 3º, 39:31.

⁷⁶¹ Algunos ejemplos de la relación de Sabel con el Gallo, como llaman al gaitero, se pueden ver en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 30:26; capítulo 3º, 13:00; o, de nuevo, capítulo 3º, 29:19.

⁷⁶² Es la Sabia quien dice a Sabel “¡Qué buen mozo es el gaitero!”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 41:30.

⁷⁶³ Más de diez años después de que muera Nucha, su hermano va al pazo en busca de la pequeña Manolita y, en la diligencia de camino, un hombre le habla del marqués y de cómo Sabel se ha casado con el gaitero porque “la gaita del marqués ya no tiene fuelle”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 4º, 02:17.

⁷⁶⁴ La bruja hace lo que parece ser una tirada de tarot y predice que “todo será tuyo al morir el amo, ¡todo tuyo!”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 14:56.

⁷⁶⁵ Después de que el marqués se haya casado con Nucha, Sabel vuelve a consultar a la Sabia, que en este caso le dice que Nucha sobrevivirá al parto, pero no dará a luz a un niño, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 2º, 34:41. En ese mismo episodio, efectivamente, Nucha es madre de una niña, un hecho que Sabel anuncia sin disimular su felicidad, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 2º, 38:16.

de *Los pazos de Ulloa*) no se caractericen por un instinto maternal muy desarrollado, como ya se ha comentado, todas ellas representan la maternidad como hecho exclusivamente biológico al tener hijos fuera del matrimonio y, por tanto, de manera ilegítima en la sociedad en la que vivían.

5.1.2.2. La maternidad: ¿vocación femenina o hecho biológico?

Esta maternidad que sucede fuera del matrimonio aparecía en un primer momento como desvinculada de la ética del cuidado, ya que, como se verá a continuación, ni Neleta ni Fortunata se hacen cargo de sus bebés, por distintas razones, y la crianza del hijo de Sabel resulta bastante cuestionable.

Sin embargo, la representación irá dando paso a una imagen de preocupación cada vez mayor conforme avanza el marco temporal del estudio. De esta forma, se pasa del total desapego de Neleta a los sacrificios que hace Sabel por el futuro de su hijo, sin olvidar la renuncia de Fortunata a su bebé para que este tenga una vida mejor. Estas posturas son muy similares a las que mantienen estas mismas mujeres en las novelas originales, de modo, más allá de algunos matices de estas adaptaciones audiovisuales, el interés en este caso reside en la manera de llevar a estos personajes a la pequeña pantalla.

Se puede recordar aquí, por tanto, que Neleta ve su embarazo como un obstáculo para quedarse con la herencia de Cañamel, hasta el punto de enfadarse con Tonet cuando este se alegra por la noticia y le propone que se casen. En este sentido, la Neleta de la serie se muestra especialmente dura, una actitud que contrasta con otra, mucho más comedida, que se podía ver en la película estrenada en 1954.

Así, en la versión televisiva, cuando Tonet le proponen que se casen, Neleta replica:

¿Quieres que por esto que has hecho pierda lo que gané durmiendo junto a un viejo podrido, respirando sus sudores, tragándome sus babas, disimulando con sonrisas todo el asco que me daba, y todo eso para casarme contigo, que no has ganado en tu vida ni para pagar la primera leche que te dieron al nacer?⁷⁶⁶

Frente a esta diatriba, la Neleta de la película de Orduña es mucho menos gráfica y cruda, ya que se limita a defender la herencia de Cañamel

⁷⁶⁶ Este momento tiene lugar, en concreto, en *Cañas y barro*, capítulo 6º, 26:32.

argumentando que ha pasado junto a él sus mejores años: “todo esto es mío, lo he ganado sacrificando mi juventud y no quiero perderlo”⁷⁶⁷.

Además, en la serie de televisión, Neleta culpa directamente a su amante de lo ocurrido, exigiéndole a él que haga desaparecer a su hijo⁷⁶⁸. Su ambición es tal que la lleva no solo a intentar provocarse el aborto y a pedir a Tonet que abandone al bebé; sino que, en último término, ocasiona la muerte del recién nacido y el suicidio de su amante, dos tragedias de las que la serie la responsabiliza sobre todo a ella⁷⁶⁹.

Cabe señalar también que esta escena incluye algunas diferencias importantes con respecto al original de Blasco Ibáñez. Así, mientras que, en la novela, tras varios párrafos explicando sus reflexiones, Tonet arroja al bebé al agua, “con fuerza, por encima de su cabeza, más allá de los carrizos que le rodeaban” (Blasco Ibáñez, 2001, p. 164); en la serie de televisión este momento concreto es muy distinto. De hecho, en el guion de Mur Oti, Tonet no desarrolla apenas su razonamiento, sino que la voz de Neleta lo hace enloquecer y, finalmente, ahogar al bebé sumergiéndolo en el agua, justo al lado de la barca⁷⁷⁰, un método quizás tan crudo como el empleado en el texto original, pero considerablemente más gráfico para la audiencia televisiva.

Es importante apuntar aquí que, en la versión de Juan de Orduña, el final de la historia es radicalmente distinto al original. En la película de 1954, tanto Neleta y Sangonera como el abuelo, Borda (o Marieta) y Tono acuden al entierro de

⁷⁶⁷ La escena sucede en *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954), 01:10:19.

⁷⁶⁸ Neleta espeta a Tonet que, “el honor de los Paloma está aquí, y el mío también, ¡por tu culpa!”, haciendo un gesto hacia su vientre, y le exige que se lo lleve en cuanto nazca: “Aquí no me llora esta gracia tuya, para demostrar a todos que he sido una zorra, y perder por tu culpa la mitad de mi dinero”, en *Cañas y barro*, capítulo 6º, 33:31 y 34:00, respectivamente.

⁷⁶⁹ Por mucho que Neleta insista en que la culpa es de Tonet, tanto en la escena del infanticidio como posteriormente, cuando Tonet se pega un tiro en la albufera, se oye constantemente la voz en off de ella. El audio es idéntico en las dos escenas: “¡Tápale la boca y llévatelo! ¡Tápale la boca y llévatelo! Yo ya he cumplido, ahora te toca a ti, ¡ahora te toca a ti! Tápale la boca que no le oigan, tápale la boca que no le oigan, ¡que no le oigan, que no le oigan, que no le oigan! Llévatelo, que no le vean... Llévatelo, que no le vean, ¡que no le vean, que no le vean, que no le vean! ¡Llévatelo, llévatelo, llévatelo! ¡No quiero verlo, no quiero verlo, no quiero verlo! Ahora te toca a ti, ahora te toca a ti, ¡ahora te toca a ti!”, en *Cañas y barro*, capítulo 6º, 38:21 y 50:23, respectivamente.

⁷⁷⁰ En concreto, sucede en *Cañas y barro*, capítulo 6º, 39:42.

Tonet y oyen los llantos del hijo recién nacido de este y Neleta, que esta abraza amorosamente al tiempo que recuerda a su malogrado amante⁷⁷¹.



Figuras 31 y 32. Últimos planos de Neleta en la serie (Cañas y barro, capítulo 6º) y en la película (Cañas y barro, Juan de Orduña, 1954). Fuentes: RTVE.es y Cifesa.

Frente a esta maternidad en la que la ética del cuidado no tiene absolutamente ninguna cabida, el caso de Fortunata es bastante diferente, si bien esta también se deja llevar por algunos impulsos que acaban llevándola a renunciar

⁷⁷¹ Esta escena tiene lugar al final de la película, en *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954), desde 01:31:54 y el llanto del bebé en 01:33:23.

al bebé⁷⁷². En esta ocasión, no obstante, se prioriza el bienestar del recién nacido, al que Fortunata da en adopción a Jacinta para que esta lo cuide⁷⁷³.

Esta ética del cuidado, que en Fortunata toma también la forma de instinto maternal, ya se había insinuado previamente, cuando esta empieza a plantearse si le convendría casarse con Maxi Rubín, por el que no siente ninguna atracción. De hecho, comenta a una amiga que, si este pudiera darle un hijo, ella no tendría ningún inconveniente en pasar toda la vida con él⁷⁷⁴.

Por otro lado, si, como señalaba Chicharro Merayo (2018, pp. 380-381), Fortunata simboliza el valor de la naturaleza frente a la cultura y a las imposiciones sociales, esta misma idea se refuerza en el propio texto de Galdós y, consecuentemente, en las adaptaciones audiovisuales. Según la trama de la novela, la naturaleza se impondría a la civilización: Fortunata, al ser madre, alcanza un mayor estatus que Jacinta pese a su inferior clase social.

De hecho, en la serie la misma Fortunata expresa esta misma idea a doña Guillermina cuando esta le pide explicaciones por el adulterio que Juanito ha mantenido con ella, e incluso llegar a afirmar que “una esposa que no puede tener hijos no es tan esposa”⁷⁷⁵. En la película de Fons, esta afirmación de la maternidad como estatus de superioridad entre las mujeres toma cuerpo de forma aún más clara en un monólogo de Fortunata dirigido a su hijo nonato, en

⁷⁷² Poco después de dar a luz, Fortunata descubre que Juanito tiene otra amante, una antigua amiga suya, y va a enfrentarse con ella, lo que desemboca en una trifulca física que la deja en muy mal estado. “Usted no tiene buena la cabeza, tiene que criar a un niño y se va de pelea...”, llega a decirle Guillermina, “Se desangra por la calle, se desmaya [...] Si no es formal y le cría bien, le pondremos un ama y, en último caso, hasta le recogeremos para tenerle con nosotras”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 10º, desde 43:14.

⁷⁷³ Al ser consciente de que está en su lecho de muerte, Fortunata llama a Plácido Estupiñá y, a solas con el bebé, le susurra que “No te querrán tanto como yo, pero sí un poquito menos... Me estoy muriendo, la vida se me corre fuera y... y quiero antes arreglar la tuya... Vas a ver...”. Poco después, pide a Estupiñá que escriba una carta en la que ponga “Que le doy el niño a la señora Jacinta”. Ambas escenas, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 10º, 50:42 y 53:30, respectivamente.

⁷⁷⁴ Jugando a las cartas con Feliciano, Fortunata admite que “Si al menos fuera capaz de darme un hijo, yo le aguantaría toda la vida... Me iba a importar todo muy poco con una criatura que fuera mía”; en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 5º, 07:43.

⁷⁷⁵ La intervención completa de Fortunata es esta: “¡Mire, todo lo ángel que usted quiera! Pero no puede tener niños y una esposa que no puede tener hijos no es tan esposa [...] Es un ángel, pero incapaz de darle un hijo, y yo... yo se lo he dado y se lo puedo dar otra vez”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 9º, 06:22.

el que se afirma como “la verdadera esposa del Delfín [Juanito]”, además de sostener que no guarda rencor a Jacinta⁷⁷⁶.

También cabe recordar que Fortunata ya había tenido otro hijo de Juanito Santa Cruz, si bien las referencias a este niño en la serie son muy escasas: lo único que se sabe de él es que Fortunata se quedó embarazada al poco tiempo de conocer a Juanito⁷⁷⁷ y que este la abandonó antes de que naciera el bebé, lo que la obligó a aceptar la ayuda de un “quincallero”⁷⁷⁸, que además era violento con ella, aunque Fortunata no llega a reconocerlo explícitamente⁷⁷⁹. De hecho, Fortunata solo contacta con Juanito cuando el niño está tan mal que ya no tiene otra opción, y, efectivamente, el pequeño muere poco después⁷⁸⁰.

De esto se deduce que, frente a fría racionalidad de Neleta, Fortunata es capaz de soportar incluso malos tratos para sacar adelante a sus hijos, una tendencia que se repite en la última de las adaptaciones literarias del periodo de análisis.

De este modo, la prioridad de Sabel, la criada y amante del marqués en *Los pazos de Ulloa*, es asegurar un futuro a su hijo Perucho. Esta especial preocupación por el pequeño se puede ver en las ya citadas escenas del tarot⁷⁸¹ o en el alivio que supone para ella que el hijo legítimo del marqués y Nucha sea finalmente niña⁷⁸².

⁷⁷⁶ Fortunata sube las escaleras hacia su casa hablándole a su futuro hijo: “Aquí conocí a tu padre... Yo soy la verdadera esposa del Delfín, porque le voy a dar otro hijo... Ya ves, Jacinta, estás mucho más abajo que o y no te guardo rencor, yo soy así”, en *Fortunata y Jacinta* (Angelino Fons, 1969), desde 01:29:17.

⁷⁷⁷ De hecho, José Izquierdo echa en cara a Juanito que “Fortunata está de cinco meses”, en lo que parece ser el último encuentro de ambos antes de que nazca el niño, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 2º, 26:14.

⁷⁷⁸ Es la propia Fortunata quien da estos detalles a Maxi Rubín: “Conocí a un hombre [Juanito Santa Cruz]. Iba a tener un hijo suyo cuando me dejó. Me vi perdida y no tenía dónde volverme. Acepté la ayuda de otro, un quincallero [...] Nació mi hijo y, al año, enfermó. Vino su padre a verle morir... Pagó el entierro y me dejó con el otro”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 4º, desde 24:10.

⁷⁷⁹ En concreto, cuando Juanito le pregunta cómo puede aguantar a “ese tipo” y si este la golpea, ella solo dice que es su único amparo y que le está agradecida, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 3º, desde 41:45.

⁷⁸⁰ Cuando Juanito reconoce estos hechos a Jacinta, su esposa, la trama muestra en *flashback* cómo Fortunata admite a su antiguo amante que “Te llamé porque no tenía a quien acudir [...] Se está yendo”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 31, desde 40:38.

⁷⁸¹ Como ya se ha comentado, estos momentos tienen lugar, concretamente, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 14:56; capítulo 2º, 34:41.

⁷⁸² Sabel informa con gran alegría al marqués y al sacerdote don Julián que el recién nacido es niña, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 2º, 38:16.

Así, pese a que algunas de sus actitudes ante la maternidad son bastante cuestionables, sobre todo desde un punto de vista actual (aunque don Julián las recrimina igualmente en la serie⁷⁸³), es importante mencionar que Perucho es el único personaje hacia el que Sabel llega a emplear la ética del cuidado, convirtiéndose en unas de las mujeres que menos se identifican con esta actitud. Uno de los pocos ejemplos de esta buena relación madre-hijo tendría lugar en el primer capítulo, poco después de la llegada del sacerdote don Julián al pazo⁷⁸⁴.



Figura 33. Sabel juega con su hijo Perucho cuando este aún es un niño (Los pazos de Ulloa, capítulo 1º). Fuente: RTVE.es

Cabría preguntarse aquí si esa idea de mala madre, representada de forma más clara por Neleta pero presente también, aunque sea a través de las sospechas de otros personajes, en Fortunata y Sabel, podría ser una respuesta a la maternidad obligatoria, única lectura de la feminidad que se había

⁷⁸³ Por ejemplo, don Julián no está de acuerdo con que un niño de esa edad beba vino (“oiga, que le va a hacer daño [...] el vino es veneno para las criaturas”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, desde 09:49); aunque ni su madre Sabel ni su abuelo Primitivo se oponen a ello, y este último, de hecho, lo anima a que beba más, también en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 11:00. Posteriormente, tanto don Julián como Nucha insistirán en que Perucho tiene que lavarse más a menudo, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 31:14; o capítulo 2º, 30:49.

⁷⁸⁴ Este momento concreto tiene lugar en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 29:03.

permitido durante el Franquismo, según señalan autores como Morcillo y Roca y recoge Mary Nash (2012, pp. 358-359). De este modo, y aunque las tres novelas sean anteriores a la dictadura, su selección para adaptarse a televisión en este momento histórico no deja de ser significativo.

La imagen más descarnada que se da de Neleta en la serie de televisión, especialmente en contraste con lo mucho que se suavizó en la versión cinematográfica de 1954, podría entenderse, en consecuencia, como una rebelión contra esa idea de la maternidad impuesta, y a menudo no deseada, que se configuraba como una identidad común preasignada a la mayoría de las mujeres españolas durante la dictadura franquista, de acuerdo con Nash (2014, pp. 191-193).

Por otro lado, este modelo de mujer “por naturaleza”, a pesar de todo lo ya comentado, sí que hace algunas concesiones al arquetipo de feminidad canónica. Por ejemplo, la ética del cuidado está presente en todas ellas, aunque solo sea con respecto a su hijo, como el caso de Sabel. Con la excepción de esta última, tanto Neleta como Fortunata ponen en práctica este tipo de ética en varias ocasiones.

A la primera, por ejemplo, se la puede ver preocupada por Tonet tras una discusión con su padre⁷⁸⁵, así como cuidar de su marido Cañamel cuando este cae enfermo⁷⁸⁶, aunque sea tan solo por mantener las apariencias. En cuanto a Fortunata, esta se preocupa frecuentemente por Maxi Rubín⁷⁸⁷, incluso antes de casarse con él⁷⁸⁸; pero también ejerce esta ética del cuidado con su amiga

⁷⁸⁵ Después de que Tono espete a su hijo que ningún Paloma había sido “violento, haragán o borracho” como él y de que lo envíe a la cama tras una dura reprimenda, tanto Neleta como Borda intentan ir tras Tonet para ayudarlo, aunque Tono se lo impide, en *Cañas y barro*, capítulo 2º, desde 50:39 y el gesto de las mujeres en 52:33, concretamente.

⁷⁸⁶ Por ejemplo, Neleta acude con una sonrisa a preparar los vahos que necesita Cañamel (“volando, marido”), en *Cañas y barro*, capítulo 4º, 48:39; y, posteriormente, va corriendo a su encuentro cuando el tío Paloma le advierte de que Cañamel se encuentra mal, en *Cañas y barro*, capítulo 5º, 42:40.

⁷⁸⁷ Por citar tan solo algunos ejemplos, Fortunata se encarga de cuidar de Maxi cuando este tiene sus jaquecas, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 6º, 23:09; o capítulo 9º, 02:26; y, en ese mismo capítulo, 29:49.

⁷⁸⁸ Ya en uno de sus primeros encuentros, Fortunata se preocupa de que Maxi no tenga frío, intenta no herirlo y le cuida durante una de sus jaquecas, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 4º, 22:15, 24:01 y 23:39, respectivamente.

Mauricia la Dura⁷⁸⁹, con su tío José Izquierdo y su tía Segunda⁷⁹⁰ o incluso, en lo que parece tratarse de un sueño, con Juanito Santa Cruz⁷⁹¹.

Es, asimismo, muy habitual verlas a las tres ocupándose de las tareas del hogar, incluso con mayor frecuencia que algunos de los ejemplos de feminidad canónica, si bien en este caso sería necesario tener en cuenta que estas mujeres más vinculadas con la naturaleza pertenecen a una clase social más bien baja. Así, Neleta se encarga en un momento dado de la barraca de los Paloma, ya que Borda va a trabajar con los hombres⁷⁹²; y Cañamel llega a definirla como “toda una mujer de su casa”⁷⁹³.

En Fortunata, este tipo de imágenes son todavía más habituales: se la puede ver desde cocinando⁷⁹⁴, hasta lavando la ropa⁷⁹⁵ y limpiando⁷⁹⁶, pasando por otras tareas más específicas como devanar hilo⁷⁹⁷, y además queda patente que ella es la responsable de la organización de la casa⁷⁹⁸.

⁷⁸⁹ Por ejemplo, Fortunata ayuda a Mauricio cuando esta está en la calle (“¡Mauricia, levanta! [...] Mauricio, te vas a quedar helada aquí”), en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 7º, desde 02:37; y, más adelante, la cuida durante su enfermedad y agonía, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 8º, 20:08, 31:08 y 38:42, respectivamente.

⁷⁹⁰ Ya al comienzo de la serie, José Izquierdo reconoce que sobrevivió gracias a la ayuda de sobrina, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 3º, 15:17. Posteriormente, Fortunata da dinero a su tía Segunda en tiempo de necesidad, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 9º, 27:06.

⁷⁹¹ En un sueño, Fortunata ve a Juanito por la calle, agobiado porque, en su fantasía, este se ha arruinado y se ve en la obligación de trabajar para mantener a sus padres y a su esposa. Fortunata lo reconforta y le ofrece una solución: “Yo trabajaré para ti, tengo costumbre y tú no... Viviremos juntos y contentos, tú y yo”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 9º, 11:59.

⁷⁹² Tono le dice a Neleta, después de que muera la madre de esta, que, hasta que Tonet vuelva de Cuba, comerá con ellos y se ocupará de “la limpieza y la comida”, porque “la Borda trabaja conmigo en la tierra”, en *Cañas y barro*, capítulo 3º, 31:02.

⁷⁹³ En concreto, cuando Tonet le pregunta a Cañamel dónde está Neleta, este responde que “Arriba anda, trajinando... Neleta es toda una mujer de su casa, ¿no la oyes?”, en *Cañas y barro*, capítulo 4º, 45:59.

⁷⁹⁴ Por ejemplo, cuando todavía vive con sus tíos Fortunata prepara unas sardinas para toda la familia en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 2º, 14:18; y más adelante también cocinará para Maxi Rubín, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 4º, 21:08 y 37:36, respectivamente.

⁷⁹⁵ Fortunata aparece lavando la ropa en una pila metálica que tiene en la terraza, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 4º, 30:46.

⁷⁹⁶ Un ejemplo de esto se puede ver cuando Mauricio está agonizando y Fortunata se ocupa de barrer su habitación, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 8º, 41:50.

⁷⁹⁷ Esto sucede, por ejemplo, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 6º, 43:17.

⁷⁹⁸ Cuando aún está en las Micaelas, pero ya planean casarse Maxi y ella, Fortunata le dice que “Yo te daré una lista de cosas que hay que tener en la casa: vajilla, pucheros de la cocina y todo lo que vaya recordando”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 5º, 48:06. Más adelante, después de haberse casado y al irse a vivir juntos, la tía Lupe le da a ella todas las indicaciones necesarias: “Tómale la cuenta a la muchacha al céntimo, calcula a diario dieciséis o diecisiete reales y no te pases. Mañana le das a Maxi dos huevecitos y un sopicaldo; los demás días, chuletitas y patatas fritas. No compres nunca merluza en Chamberí y ojo con el carnicero, que es más ladrón que Judas”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 6º,

Por último, Sabel, en tanto que criada del marqués, también aparece en pantalla con mucha frecuencia encargándose de los quehaceres domésticos: es, obviamente, la encargada de servir la mesa⁷⁹⁹ y de limpiar el pazo⁸⁰⁰, así como de lavar la ropa⁸⁰¹, y don Pedro llega incluso a exigirle que haga la cena después de haberle pagado una paliza⁸⁰².

5.1.2.3. Intento de ajuste al canon e instrumentalización de relaciones de género

Además de estas concesiones a un modelo de mujer más tradicional, otro rasgo que tienen en común todas ellas es que intentan ajustarse al arquetipo de feminidad canónica, si bien suele ser con poco éxito. De hecho, Fortunata es la única que intenta “ser honrada” por convencimiento real, como demuestra su obsesión con esta idea y lo mucho que insiste en ella al hablar con su amiga Mauricia⁸⁰³ o con su protector Evaristo Feijoo⁸⁰⁴.

Frente a esta convicción genuina, tanto Neleta y Sabel intentan guardar hasta cierto punto las formas por convencionalismo social, sobre todo en lo que se

23:40. Posteriormente, doña Lupe volverá a darle indicaciones para que se ocupe de su casa mientras ella se ausenta: “Ten vigilada a Papitos [la criada], el bacalao en remojo, la ropa lavada, estate pendiente de todo”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 8º, 47:11.

⁷⁹⁹ Este tipo de imágenes se pueden ver muy a menudo en la serie, pero sirvan como ejemplo *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 08:12; y más adelante en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 3º, 22:12 y 41:06. También se encarga de llevar comida a Nucha a su habitación cuando esta está enferma, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 2º, 42:25.

⁸⁰⁰ Sabel promete que “yo se lo arreglaré todo muy arregladito” a don Julián para que su habitación esté limpia, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 17:47; y posteriormente se la puede ver limpiando un cuadro, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 51:30.

⁸⁰¹ Por ejemplo, se la puede ver de fondo desempeñando estas tareas en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 3º, 44:15; y capítulo 4º, 45:50.

⁸⁰² Don Pedro está pegando una paliza a Sabel por haberla visto con el gaitero, pero cuando le descubre don Julián, exclama “¿Pero es que no me has oído, Sabel? ¡Levántate y vete a hacerme la cena!”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 42:48.

⁸⁰³ Cuando ambas están aún en las Micaelas, Fortunata afirma que “Yo, una vez que me case, honrada tengo que ser... No quiero más belenes”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 5º, 49:15. Luego, poco antes de que se case con Maxi Rubín, Mauricia avisa a Fortunata de que Juanito ha alquilado el cuarto contiguo al suyo y, tras reconsiderar la boda, decide alejarse todo lo posible: “Si es verdad, le diré a mi marido que tome otra casa”; aunque Mauricia la disuade (“Si quieres ser honrada, serlo, hija, nadie te va a poner un puñal en el pecho *pa* que peques”) y Fortunata accede (“Qué me importa a mí la trampa si yo no quiero caer”), en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 6º, desde 18:48.

⁸⁰⁴ Feijoo intenta ayudar a Fortunata al encontrarla por la calle, a lo que esta replica constantemente “¡Pero yo soy honrada, y siempre lo he sido!”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 7º, 26:39. Más adelante, Fortunata pretende devolver a Juanito Santa Cruz algo de dinero que él le ha enviado, porque “Quiero ser honrada”, una idea en la que insiste días después: “¡Yo quiero ser honrada!”, a lo que Feijoo pregunta “¿Comiendo o sin comer? [...] Eso de la honradez, no hay nada que se diga tan fácilmente y que, en la práctica, resulte tan difícil”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 7º, 29:45 y 33:09, respectivamente.

refiere a Sabel y sus intenciones, reales o no, de casarse con el gaitero⁸⁰⁵. Neleta, por su parte, se empeña en mantener las apariencias fundamentalmente por motivos económicos⁸⁰⁶. Sin embargo, ninguna de los dos consigue todos sus objetivos por esta vía: Neleta logra conservar la herencia, pero pierde a su amante⁸⁰⁷ y, aunque Sabel acaba casada con el gaitero, este la rechaza cuando ella intenta mostrarse cariñosa⁸⁰⁸.

En este sentido, la feminidad “por naturaleza” y la feminidad en la civilización se vuelven a entrecruzar en las estrategias que emplean estos personajes para mejorar su condición social. Todas ellas parten de un estrato social muy bajo y se valen de sus relaciones con los hombres para obtener una mejor posición socioeconómica, como en el caso de Neleta con Cañamel⁸⁰⁹; o para mostrarse como honradas a ojos de la sociedad, motivo por el que Fortunata se casa con Maxi⁸¹⁰. En lo que se refiere a Sabel, por otra parte, ya no importan tanto sus propios intereses, sino que, como ya se ha comentado, mantiene su relación con el marqués con el porvenir de su hijo Perucho como principal objetivo⁸¹¹.

⁸⁰⁵ Es Primitivo quien da la noticia a don Julián de que “La hija [Sabel] se me quiere casar [...] con el gaitero de Naya, el Gallo”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 2º, 19:25. Posteriormente, el propio don Julián tiene que explicar a don Pedro que “todavía no tiene los papeles” para este enlace, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 2º, 26:54.

⁸⁰⁶ De acuerdo con el testamento de Cañamel, la heredera universal de todos sus bienes es su esposa, Neleta, pero con una condición: “si mi citada esposa contrajera nuevo matrimonio o demostrara con su conducta sostener relaciones amorosas con algún hombre, la parte de mi fortuna de que pueda disponer pase a mi cuñada María Fornell Tovar [Samaruca]”, en *Cañas y barro*, capítulo 6º, 21:57.

⁸⁰⁷ De hecho, la última vez que aparece Neleta en pantalla es cuando el tío Paloma le da la noticia de que ni su hijo ni su amante van a volver, porque “Dios no duerme”. En este momento, Neleta empieza a llorar y el abuelo de Tonet se despidе con un “llora, perra, llora” que se convierte en las últimas palabras que le dedican a Neleta en la serie, en *Cañas y barro*, capítulo 6º, desde 53:23.

⁸⁰⁸ Este rechazo se ve claramente cuando él se está afeitando y, al acercarse Sabel, le espeta “¡Estúpida mujer! ¡Casi me corto!”, o, un poco más tarde, cuando la aparta con brusquedad estando ambos en la cama, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 4º, 12:57 y 19:47, respectivamente.

⁸⁰⁹ La trama, de hecho, deja patentes sus intenciones con bastante antelación: al morir su madre, Neleta afirma que, menos dedicarse al oficio de esta (la venta de anguilas), está dispuesta a hacer “cualquier cosa”, en *Cañas y barro*, capítulo 3º, 30:33. Al día siguiente, cuando va a por los lutos, Cañamel coquetea descaradamente con ella (“Si no fuera por cierto soldadito de ultramar [...] mejor quita [la bata] que pon”, en *Cañas y barro*, capítulo 3º, desde 34:17) y, al salir de la taberna, Neleta esboza una significativa sonrisa, en *Cañas y barro*, capítulo 3º, 35:06.

⁸¹⁰ Antes de casarse con Maxi, el monólogo interno de Fortunata muestra cómo se plantea esta el matrimonio: “No tener que andar nunca más con gentuza, eso es lo que gano... Pero un marido que tiene menos fuerza que la mujer no puede ser marido. El pobrecillo es un bendito de Dios, pero no le podré querer nunca, aunque viva con él mil años... Esto es ingratitud, pero no lo puedo remediar”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 4º, 37:12.

⁸¹¹ Después de que el marqués le pegue una paliza, Sabel dice a gritos que “Busque quien le haga la cena, y quien se quede aquí, yo me voy... Me voy, me voy, me voy... Me voy”. Es su propio padre,

En este cruce de la mujer “por naturaleza”, es decir, aquella que no reniega de sus instintos, y la cultura, en la que la mujer debe ser, fundamentalmente, esposa, se produce, por tanto, una instrumentalización de las relaciones de género. Esta también se intuye en el caso de algunos personajes femeninos que se ajustan al canon tradicional, sobre todo entre la clase media-alta⁸¹², pero se trata de un mecanismo mucho más explícito cuanto más bajo es el estrato social al que pertenecen las mujeres.

De hecho, esta instrumentalización se percibe de forma especialmente clara en varios personajes secundarios, como son la Samaruca de *Cañas y barro*, por un lado; y la tía Segunda y Mauricia la Dura de *Fortunata y Jacinta*, por otro.

En primer lugar, la Samaruca es, hasta que muere su hermana, la cuñada de Cañamel, el hombre más rico de El Palmar en *Cañas y barro*, estatus socioeconómico que ella perderá en cuanto él se case con otra mujer. Aunque tiene más edad que Neleta, Samaruca es percibida como atractiva entre los varones⁸¹³ y pretende servirse de esta característica para mejorar su posición social. De hecho, cuando Cañamel enviuda, se desnuda delante de él para seducirlo⁸¹⁴, un momento que no aparece en la obra original y que, en la serie, fracasa estrepitosamente, ya que Cañamel la echa de casa de inmediato⁸¹⁵.

Por otro lado, Segunda, tía de Fortunata en *Fortunata y Jacinta*, aparece desde el principio de la serie como una mujer muy consciente del encanto de su

Primitivo, quien interviene en la discusión e impide que esta siga adelante con su intención de marcharse, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, desde 42:53.

⁸¹² De hecho, como se ha comentado en el apartado anterior de este epígrafe, tanto Jacinta como Nucha se casan con sus respectivos primos por decisión de sus familias, ya que era lo que más les convenía socialmente: la madre de Jacinta se muestra muy feliz de que Barbarita quiera casarla con su hijo (en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 1º, 35:37) y el marqués de La Lage, padre de Nucha, comenta que lo difícil es casar a la primera hija (en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 2º, 10:53).

⁸¹³ Cuando ambos están comiendo unos muslos de pato en la taberna, Tonet comenta que “mejores muslos tiene la Samaruca” y Sangonereta asiente (“sí, pero eso es pecado”), en *Cañas y barro*, capítulo 2º, 47:18.

⁸¹⁴ Samaruca recibe a Cañamel en la habitación en ropa interior y dice que, como no se resigna a pasar de ser la hermana de la dueña a una simple criada de taberna, se ha quedado así “para que decidas si me visto o si me desnudo: si me visto, recojo todas las cosas de mi hermana y aquí te las arreglas tú como puedas... y si me desnudo, todo sigue igual, aunque mejor, supongo, y cuando pasen los lutos...”, en *Cañas y barro*, capítulo 3º, desde 52:05.

⁸¹⁵ La respuesta de Cañamel es un brusco “Lárgate [...] ¡Para quedarme sin una zorra!”, y luego la echa junto con sus pertenencias y las de su hermana, en *Cañas y barro*, capítulo 3º, 53:11.

sobrino, en el que confía para mejorar la posición social de la familia⁸¹⁶. Esta misma actitud se mantendrá hasta el final de la vida de Fortunata, cuando Segunda ve en el recién nacido su oportunidad para tener acceso a un mejor nivel socioeconómico. Con Fortunata agonizando, después de haber dado a luz y haberse peleado con Aurora, su tía Segunda empieza a soñar con la vida que ambas podrían llevar:

Vas a ser la reina del mundo... ¡Levanta la cabeza, aire! ¿No ves que esos señorones te hacen la rueda? ¿No lo ves? ¡Estaremos en grande, hasta coche vamos a tener! Se están muriendo de ganas de chiquillo y mientras, nosotras... ¡a poner el cazo, sobrina, ya he *empezao* yo a sacudirme las pulgas! Tú date tono, no seas boba, si sabemos aprovecharnos iremos para arriba...⁸¹⁷

Finalmente, si esta forma de entender la vida ya se percibía claramente en la tía Segunda, se explicita aún más en el personaje de Mauricia la Dura y en los consejos que esta da con mucha frecuencia a Fortunata. Así, su amiga le recomienda que su marido no sea demasiado espabilado, porque así tendrá mayor libertad⁸¹⁸; un diálogo que es casi idéntico en el original de Galdós⁸¹⁹. Más adelante, aunque Fortunata dude sobre su boda porque sigue enamorada de Juanito, Mauricia la anima a que se case de todas formas, ya que, de esta manera, accederá a una invulnerabilidad que no está al alcance de las solteras⁸²⁰. De nuevo, estas ideas están igualmente presentes en la novela

⁸¹⁶ Al poco de que Juanito Santa Cruz y Fortunata inicien su relación, la tía Segunda murmura “Cuidate de los hombres, lucero, cuídate... Si lo sabes hacer, traerás la fortuna a esta casa”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 2º, 08:27.

⁸¹⁷ Esta escena tiene lugar, concretamente, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 10º, 48:24.

⁸¹⁸ Estando ambas aún en las Micaelas, Mauricia dice a Fortunata que ha oído decir que Maxi, su futuro marido, es “medio tonto”: “¡Mejor para ti, chica, ni de encargo! Si tu marido es un *alelao*, ya puedes cantar el aleluya, porque eso y estar en la gloria es *to* lo mismo... Hasta para ser mismamente honrada, te conviene” en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 5º, 49:03.

⁸¹⁹ En el texto original, las palabras de Mauricia son: “Mejor para ti, ni de encargo, chica. No podías pedir a Dios que te cayera mejor breva. [...] si tu marido es un *alilao*, quiere decirse, si se deja gobernar por ti y te pones tú los pantalones, puedes cantar el aleluya, porque eso y estar en la gloria es lo mismo. Hasta para ser *mismamente* honrada te conviene” (cursivas del autor) (Pérez Galdós, 1983a, p. 630).

⁸²⁰ Fortunata duda sobre su boda con Maxi porque acaba de descubrir que Juanito la sigue rondando, pero Mauricia se esfuerza en que siga adelante con su plan. Sus argumentos son que “La mujer soltera es una esclava, ¡no puede ni menearse! La que tiene un peine de marido tiene bula para todo [...] Siempre y cuando quieras ser honrada, ¡serlo!, pero dejarte de casar, dejar de casarte, eso que no se te pase por la cabeza, niña de mi alma... [...] Lo que yo diga es por tu bien: déjate llevar, cástate y, si hay trampa que la haya... Lo que debe pasar, pasa... Deja correr, y haz caso de mí, que te he tomado cariño y soy mismamente como tu madre”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 6º, desde 19:01.

original, de modo que la serie es una reproducción casi idéntica del texto de Pérez Galdós⁸²¹.

En la película de 1969, sin embargo, aunque esta concepción utilitarista de las relaciones de género sigue presente, no se materializa a través de la tía Segunda, que ni siquiera aparece, ni tampoco de Mauricia, cuyo peso en la trama disminuye considerablemente. Es, en este caso, José Izquierdo, el tío de Fortunata, quien se encarga de recordarle que a los señoritos “hay que engañarlos, sacarles el dinero y luego puerta”⁸²², una intervención que, al contrario de lo que ocurre en la serie, Juanito sí escucha y actúa en consecuencia.

5.1.3. Declive generalizado de la entidad femenina

En todas las series analizadas se han encontrado mujeres, tanto encuadradas en la feminidad canónica como en la que se podría denominar feminidad “por naturaleza”, que disfrutan de cierta autonomía como personajes. Así, con mayor o menor esfuerzo y, sobre todo, con mayor o menor éxito, todas ellas toman decisiones que intentan llevar a cabo y hacen avanzar la trama.

Sin embargo, como se ha ido adelantando durante todo este epígrafe, y como se verá más concretamente ahora, conforme avanza el periodo de análisis, las series que conforman la muestra parecen indicar que ambos modelos de mujer experimentan una pérdida de peso argumental. Esta tendencia avanzaría de forma exponencial y, en última instancia, los llevaría a ser personajes cada vez más manipulables, fatalistas y resignados a su destino. Esto podría conducir, en último término, a un mayor distanciamiento del pasado y a una mirada cada vez más crítica con él.

Partiendo de *Cañas y barro*, la primera serie que se estrenó de las tres adaptaciones literarias de la muestra, se podía decir incluso que sus tres

⁸²¹ En la novela, Mauricia dice que “La mujer soltera es una esclava, no puede ni menearse. La que tiene un peine de marido, tiene bula para todo. [...] siempre y cuando quieras ser honrada, *serlo*; pero dejarte de casar, ¡dejar de casarte!, que no se te pase por la cabeza, hija de mi alma [...] Lo que yo te diga es por tu bien. Déjate llevar; cástate, y si hay trampa, que la haya. Lo que debe pasar, pasa... Deja correr y haz caso de mí, que te he tomado cariño y soy *mismamente* como tu madre” (cursivas del autor) (Pérez Galdós, 1983a, pp. 666-669).

⁸²² Este momento tiene lugar en *Fortunata y Jacinta* (Angelino Fons, 1969), 22:26.

personajes femeninos son los que mayor entidad propia muestran de todo el periodo de estudio.

En primer lugar, Neleta, la figura que mejor encarnaría la mujer fatal de todos los personajes analizados, se caracteriza por una serie de reivindicaciones que podrían considerarse abiertamente feministas. Por ejemplo, aunque Borda le recuerda que debería esperar a que Tonet volviese de Cuba para casarse con él, Neleta sostiene que, como él no se lo pidió, no tiene ninguna obligación de hacerlo⁸²³. Posteriormente, se quejará de los comentarios que hace Tonet en sus cartas sobre las “guajiras cubanas”, siempre dispuestas a darle “café y lo que yo quiera, que siempre quiero”⁸²⁴; y replica al tío Tono que ese país no es un sitio adecuado para Tonet, si sigue pensando en ser su marido⁸²⁵.

Neleta también exige respeto a Cañamel cuando este intenta aprovecharse de ella en la taberna⁸²⁶, aunque finalmente emplee esta atracción para casarse con él y mejorar su posición socioeconómica. Por último, ya como viuda, reclamará sus derechos sobre la herencia de Cañamel y protestará porque este la haya vinculado con que ella mantenga la castidad después de su muerte⁸²⁷.

Por otro lado, en lo que se refiere a la novela original de Blasco Ibáñez, no aparece ninguna de estas reivindicaciones: ni siquiera tiene lugar la conversación entre Borda y Neleta cuando muere la madre de esta última, ni

⁸²³ “Bueno, pero, aunque todos digan que eres muy guapa, tú tienes que esperar a Tonet”, sostiene Borda, a lo que Neleta pregunta “¿Te dijo él cuando fuiste a despedirle que le esperara?”. Borda lo niega y Neleta solo añade que “A mí tampoco” y se va a dormir, en *Cañas y barro*, capítulo 3º, desde 33:00.

⁸²⁴ En la carta de Tonet, como ya se ha comentado, este afirma que las guajiras cubanas, que le dan “café recién molido en el pilón, y lo que yo quiera, que aquí el calor parece que no las deja en paz, y me tomo el café, y luego lo que [...] y luego lo que yo quiera, que siempre quiero, porque por algo uno es hombre” (en *Cañas y barro*, capítulo 3º, 37:24). A esto, Neleta responde “Muy bonito, porque por algo es un hombre...” y, cuando él solo la menciona en un escueto “Se me olvidaba, recuerdos a Neleta”, ella replica: “Pues menos mal que no se le olvidó... Ah, y cuando le escriban, le devuelven los recuerdos, a lo mejor los necesita para una de esas guajiras que le ofrecen café y lo que quiera...”, en *Cañas y barro*, capítulo 3º, 37:45 y 38:28, respectivamente. Una escena muy similar tiene lugar más adelante (“Pues ya lo sabe, tío Tono, si me ve por ahí, me da recuerdos”), en *Cañas y barro*, capítulo 3º, 45:17.

⁸²⁵ Después de que Tono le reproche su trabajo en la taberna, Neleta responde que “Tampoco yo creo que un país como Cuba, lleno de guajiras dispuestas a dar a su hijo siempre algo más que café, sea el mejor sitio para Tonet... si es que sigue pensando en ser mi marido”, en *Cañas y barro*, capítulo 3º, 49:40.

⁸²⁶ Por ejemplo, Neleta le exige que la suelte cuando él la agarra por la cintura, en *Cañas y barro*, capítulo 4º, 02:40. Más adelante, Cañamel le da un azote y ella amenaza con marcharse, porque “el respeto es el respeto”, en *Cañas y barro*, capítulo 4º, 05:14. Neleta se vuelve a quejar por lo mismo poco después, en *Cañas y barro*, capítulo 4º, 07:49.

⁸²⁷ Cuando Neleta descubre que, si mantiene una relación con otro hombre, perderá la herencia de Cañamel, exclama que es un “cerdo” y que “Me quiere monja ese odre de basura”, en *Cañas y barro*, capítulo 6º, 21:53 y 22:13, respectivamente.

Tono se enfrenta a ella en la taberna porque no lo considere un oficio apropiado para su futura nuera⁸²⁸. Sobre las cartas de Tonet, Neleta tampoco se muestra ofendida ni se queja de que su novio no tenga más deferencia con ella que enviarle recuerdos ocasionalmente⁸²⁹; así como tampoco protesta en voz alta por las cortapisas de la herencia de Cañamel.

No obstante, sí que hay una reivindicación de Neleta en la novela original que no aparece en la serie de TVE. Una vez que enviuda de Cañamel y retoma su relación con Tonet, Blasco Ibáñez cuenta que el sacerdote de El Palmar la reprende a Neleta por no casarse con él, pero esta niega que haya más que amistad con Tonet y asegura que “no necesitaba hombres”⁸³⁰.

En este caso, la película de Juan de Orduña se mantiene más fiel al original de Blasco Ibáñez de la serie, ya que tampoco aparecen en ella casi ninguna de las reivindicaciones de Neleta. La única excepción es, precisamente, la escena que se acaba de citar, presente en la novela pero no en la serie, en la que Neleta asegura al sacerdote del pueblo, el padre Miguel, que ella no necesita un hombre en casa⁸³¹.

Otra de las tendencias del periodo de análisis en la que se puede apreciar este declive de la entidad femenina es en la creciente inestabilidad de las mujeres. Así, conforme transcurren los años del marco de estudio, comenzarían a

⁸²⁸ Lo único que aparece al respecto es un breve comentario que muestra cierta acritud por parte de Tono y total sumisión de Neleta: “El tío Toni [Tono] frecuentaba poco la taberna; pero Neleta, al verle, lo saludaba con expresión de respeto, como si aquel hombre silencioso y ensimismado fuese para ella algo así como un padre que no quería reconocerla, pero al que veneraba en secreto” (Blasco Ibáñez, 2001, p. 65).

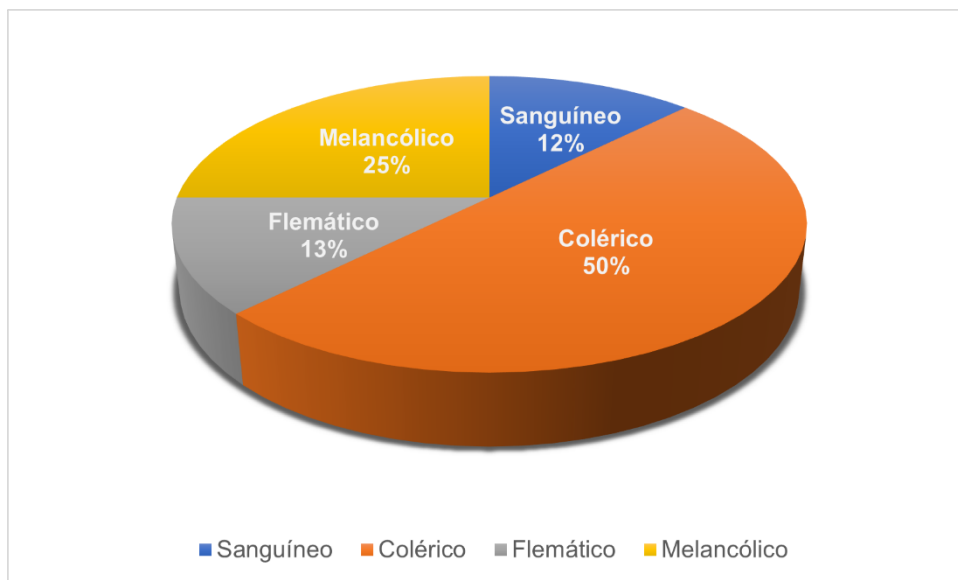
⁸²⁹ “Neleta se enteraba de tarde en tarde de las aventuras de su novio. [...] Se presentaba en la barraca de los Palomas preguntando a la Borda si había carta, y escuchaba su lectura con los ojos bajos, apretando los labios como para concentrar más su atención. Parecía haberse enfriado su afecto por Tonet desde aquella fuga, en la que no tuvo para su novia el más leve recuerdo. Le brillaban los ojos y sonreía murmurando «*gràcies!*» cuando al final de las cartas la nombraba el guerrillero enviándole recuerdos; pero no mostraba ningún deseo por que el muchacho regresase, ni se entusiasmaba cuando hacía castillos en el aire, asegurando que aún volvería al Palmar con galones de oficial” (Blasco Ibáñez, 2001, pp. 63-64).

⁸³⁰ En concreto, en la novela se dice que “Neleta era la única mujer del Palmar que, con su acostumbrada dulzura, hacía frente al rudo vicario; por esto se indignaba al oír sus reprimendas. ¡Todo eran mentiras! Ella vivía sin faltar a nadie. No necesitaba hombres. Le precisaba un criado en la taberna, y tenía a Tonet, que era su compañero de la niñez... ¿Es que no podía escoger, en una casa como la suya, llena de «intereses», al que le mereciese más confianza?” (Blasco Ibáñez, 2001, p. 144).

⁸³¹ El padre Miguel dice a Neleta que “En tu casa hace falta un hombre”, a lo que ella replica que “¿Para qué? Yo sé llevar bien los negocios”. El sacerdote, por su parte y a diferencia de la novela, insiste en que “No es solo por los negocios, tú eres muy joven y... el diablo anda suelto por todas partes”, en *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954), desde 01:17:14.

desaparecer los personajes más equilibrados, según la clasificación de Sánchez-Escalonilla (2001, pp. 278-280). En este sentido, entre las 8 mujeres analizadas en las series literarias predominan sobre todo los temperamentos vinculados a la inestabilidad, a saber, colérico y melancólico, como se puede apreciar en el siguiente gráfico:

Gráfico 15. Distribución de temperamento predominante en mujeres de adaptaciones literarias



Elaboración propia

Entre los personajes femeninos que demuestran mayor equilibrio, y que se concentran sobre todo al comienzo del periodo de análisis, se citan a Rosa y a Borda, esposa e hija adoptiva de Tono en *Cañas y barro*, respectivamente.

Ambas, muy estables en la serie de 1978, apenas tenían presencia en la novela original. No obstante, en la adaptación televisiva las dos aparecen como mujeres sorprendentemente asertivas, sobre todo teniendo en cuenta sus roles en el libro. Rosa, por ejemplo, no solo toma la iniciativa en su relación con Tono⁸³², e incluso se encarga de que en su boda haya música⁸³³; sino que, como ya se ha comentado, logra convencer al tío Paloma para que le deje decorar la barraca a su gusto y hasta consigue quedarse con el dormitorio

⁸³² Es Rosa quien se acerca a Tono mientras este se afeita, le regala un ramo de flores y, finalmente, reconoce que querría casarse con él, en *Cañas y barro*, capítulo 1º, desde 20:49 y su proposición, más en concreto, en 22:15.

⁸³³ Cuando Tono murmura en mitad de la ceremonia “La banda de Catarroja... ¿Quién la habrá traído?”, Rosa sonríe y dice que “Mis ahorros... Quería que en nuestra boda hubiese música”, en *Cañas y barro*, capítulo 1º, 45:56

principal⁸³⁴. Más adelante, pide a Tono que cambie el nombre de su barca para llamarla “Rosa” en su honor, a lo que él también accede⁸³⁵. A esto se suma, por otra parte, su actitud sutilmente sexual, que tampoco existía en la novela⁸³⁶.

El personaje de Borda, por otra parte, aunque mantiene un arco argumental paralelo al que sigue en la novela, presenta en la serie televisiva una asertividad mucho mayor y protagoniza escenas que en ningún caso aparecen en el original de Blasco Ibáñez.

Para empezar, la Borda de la serie tiene mucha más iniciativa propia que el homólogo literario de este personaje, como demuestran actitudes como ir por su cuenta a la tierra para comprobar que el agua no la haya anegado⁸³⁷, o preparar una cena de Navidad para sorprender a su padre⁸³⁸. También parece ser la más inteligente, o al menos la más instruida, de toda la familia Paloma: ella es la encargada de leer las cartas que envía Tonet de Cuba⁸³⁹ (no así en el original ni en la película⁸⁴⁰) y da sugerencias como arrojar piedras en lugar de tierra a los campos anegados para que no se las lleve la corriente⁸⁴¹.

Además, aunque su subtrama romántica es similar en el original y en ambas versiones audiovisuales de la historia, ya que en todos los casos está enamorada en secreto de Tonet, en la serie su actitud es mucho más proactiva. Así, la Borda de Romero Marchent no solo recuerda a Neleta que ella duerme a

⁸³⁴ Como ya se ha citado, Tono y el tío Paloma se encuentran la barraca arreglada y decorada al gusto de Rosa en *Cañas y barro*, capítulo 1º, desde 41:10. El tío Paloma asume que ahora el dormitorio principal será para su hijo y su nuera (“Recordones... ¡también tienes razón!”), asimismo, en *Cañas y barro*, capítulo 1º, 43:41.

⁸³⁵ En concreto, Rosa le pide un regalo a Tono con el que ha soñado “siempre”: “Quiero que cambies el nombre de tu barca”, en *Cañas y barro*, capítulo 1º, 45:15.

⁸³⁶ Como ya se ha comentado, Rosa reconoce a Tono que ya tiempo atrás jugaba con él “como juega una mujer con un hombre”, insinúa que sabrá lo que ha de hacer una mujer casada en la intimidad, “entre lo que me imagino y lo que me diga Tono...”, e incluso bromea con el poco tiempo que va a llevar puesto el vestido de novia, en *Cañas y barro*, capítulo 1º, 26:30, 29:56, y 39:50, respectivamente.

⁸³⁷ Cuando ambos vuelven al trabajo después de un tiempo sin acudir en espera de noticias de Tonet, Tono confiesa que tiene miedo de que el agua se haya tragado la tierra, pero Borda lo niega: “No, yo he venido todos los días sin decirle a usted nada y sigue igual”, en *Cañas y barro*, capítulo 3º, 46:03.

⁸³⁸ Al igual que hizo Rosa con la banda de Catarroja en su boda, Borda compra una cena de Navidad con sus ahorros y habla con el tío Paloma y con Tonet para que cenén con ellos, en *Cañas y barro*, capítulo 5º, 16:44.

⁸³⁹ Algunos ejemplos de escenas en los que aparece Borda leyendo son *Cañas y barro*, capítulo 3º, 37:03 o, en el mismo capítulo, 44:34.

⁸⁴⁰ En la versión cinematográfica, curiosamente, es Sangonereta, el amigo de Tonet, el encargado de leer silabeando estas cartas, en *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954), 28:39.

⁸⁴¹ Cuando Tono se desespera porque, tras meses echando tierra, el agua se lo traga todo, Borda piensa que “Si echáramos piedras, padre, no se las llevaría”, una idea que convence a Tono, en *Cañas y barro*, capítulo 6º, 25:07.

diario en la misma barraca que Tonet⁸⁴²; sino que consigue que él le dé un beso en los labios antes de marcharse a Cuba⁸⁴³, y, después de que este regrese, llega incluso a confesarle sus sentimientos⁸⁴⁴, lo que no ocurre en la novela en ningún momento. Similarmente, mientras que en la novela la imagen final de Borda es de esta dando un beso en la frente a Tonet aprovechando que su padre no mira⁸⁴⁵; en la serie Borda lo besa en la boca delante de Tono⁸⁴⁶.

La película de Juan de Orduña, por otro lado, ya había anticipado esta autonomía femenina de Borda (en su versión llamada Marieta), si bien no en la misma medida que la serie televisiva. Así, en la adaptación cinematográfica la hija adoptiva de Tono confiesa a su padre que quiere casarse con Tonet cuando sea mayor⁸⁴⁷ y, después de muerto el joven, reafirma sus sentimientos entre lágrimas⁸⁴⁸; pero, a diferencia de en la serie de Marchent, no consigue que este la bese ni lo besa ella antes de enterrarlo.

De esta forma, se puede afirmar que la autonomía femenina de las protagonistas de la adaptación televisiva de *Cañas y barro* es bastante elevada, sobre todo teniendo en cuenta la novela de Blasco Ibáñez. Sin embargo, esta tendencia apenas tiene continuidad en *Fortunata y Jacinta*,

⁸⁴² Para rebatir a Neleta, cuando esta da por hecho que se casará con Tonet por haber dormido juntos una noche en la dehesa siendo ambos niños, Borda argumenta que “Yo llevo doce años en esta casa... Por eso, con mucha más razón la gente podía decir que Tonet y yo dormimos juntos”, en *Cañas y barro*, capítulo 2º, 40:36.

⁸⁴³ Borda averigua que puede encontrar a Tonet en Monte-Olivete y corre a su encuentro para llevarle ropa, comida y dinero, al igual que en la novela original. Sin embargo, mientras que en el texto de Blasco Ibáñez no sucede nada más, en la serie Borda lo retiene un momento: “Como has dicho un beso para todos, otro beso, Tonet, para dárselo a Neleta [...] Pero lo mismo que se lo das a ella”. Con una sonrisa, él accede y la besa en la boca, pero, cuando ya se ha marchado, Borda murmura “Este no se lo doy, Tonet”, en *Cañas y barro*, capítulo 3º, desde 26:20.

⁸⁴⁴ Cuando Tonet le dice a Borda que ella es incapaz de entenderlo porque nunca ha querido a un hombre, Borda lo contradice: “No, ningún hombre me ha querido... pero querer yo a un hombre sí, con toda mi sangre, Tonet, y por eso vivo, porque para querer, con el propio cariño de uno basta, y en silencio, sin que se entere ni esa persona a la que adoramos”, en *Cañas y barro*, capítulo 5º, 37:19.

⁸⁴⁵ En la novela original, este acto tiene lugar ya en la tierra donde van a dar sepultura a Tonet: “la Borda, viendo de espaldas a su padre, inclinóse al borde de la fosa y besó la lívida cabeza con un beso ardiente, de inmensa pasión, de amor sin esperanza, osando, ante el misterio de la muerte, revelar por primera vez el secreto de su vida” (Blasco Ibáñez, 2001, p. 192).

⁸⁴⁶ Este momento, en concreto, tiene lugar mientras ambos van en barca a enterrar a Tonet, en *Cañas y barro*, capítulo 6º, 57:51.

⁸⁴⁷ De niña, Marieta dice a Tono que ella pensaba casarse con Tonet cuando sea mayor, en concreto, en *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954), 08:17.

⁸⁴⁸ Cuando Tono va a buscar el cadáver de su hijo, Marieta se ofrece a acompañarlo y, cuando él se niega, ella insiste: “¡Déjeme ir! Debo decirle una cosa... Le quería... ¡Le quería con toda mi alma!”, en *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954), 01:28:21.

donde, tanto en el original como en la serie, las mujeres demuestran una menor entidad propia que les hace doblegarse más a las circunstancias y al entorno que las rodea.

En algunos momentos de la trama, sin embargo, sí que se percibe cierta autonomía femenina. Por ejemplo, pese a que sigue enamorada de él, y que en varias ocasiones reconoce que le perdonaría todo⁸⁴⁹, Fortunata consigue mostrarse asertiva cuando Juanito Santa Cruz la deja por segunda vez, e incluso llega a echarlo de su casa⁸⁵⁰. En el libro, esta escena es bastante similar, si bien se prolonga algo más y Juanito llega a recomendar a Fortunata que vuelva con Maxi Rubín, una idea que desaparece de la serie⁸⁵¹.

Además, Fortunata es un personaje que se vale de su capacidad biológica para ser madre para reivindicar su rol como mujer, en el doble sentido de hembra y esposa. De hecho, en varias ocasiones la protagonista defiende abiertamente esta teoría: Fortunata se considera a sí misma la legítima esposa de Juanito Santa Cruz porque le ha dado un hijo⁸⁵², mientras que Jacinta es incapaz de hacer lo mismo.

Por su parte, Jacinta también llega a reivindicar su rol como madre, al que paradójicamente consigue acceder gracias a Fortunata, y rechaza a Juanito

⁸⁴⁹ Fortunata dice a Maxi Rubín sobre Juanito Santa Cruz: “Y todavía le quiero, tanto que, si le viera en peligro, ¡le sacaría en bien aunque me perdiese yo!”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 4º, 25:11. Posteriormente, también admite ante Evaristo Feijoo que “Si ese hombre me volviera a decir tan siquiera media palabra, le perdonaría y le querría otra vez”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 7º, 31:16; y, un poco más adelante, reconoce a Guillermina que volvería con él de tener ocasión, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 8º, 48:59.

⁸⁵⁰ Juanito rompe la relación con Fortunata y, tras mostrarse apenada en un principio, ella se recompone enseguida: “¿Te vas?, pues muy santo y muy bueno. Lo sentiré, pero... ya me iré consolando. No hay mal que cien años dure, ¡aire, aire! [...] ¿Sabes lo que te digo? Que ya estás de más aquí... ¡Fuera, fuera!”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 7º, 23:09.

⁸⁵¹ A las réplicas de Fortunata, a las que se añaden acotaciones como que “se limpiaba rápidamente las lágrimas, fingiendo una fortaleza que no tenía”, se suma el consejo de Juanito (“que te unas... que procures unirte otra vez con tu marido”), que ella rechaza airadamente (Pérez Galdós, 1983b, pp. 80-81).

⁸⁵² Fortunata argumenta esta idea a través de su monólogo interno (“Ella es la que me hace desgraciada quitándome a mi marido, ¡porque es mi marido! Yo he tenido un hijo suyo y ella no”), en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 7º, 24:10; y posteriormente también la defiende ante Guillermina (“Le diré a usted más, [mi conciencia] me daba la razón, me decía que mi verdadero marido... [...] ¡A mí me parecía que ese hombre me pertenecía a mí y que yo no pertenecía al otro! [...] Me había dado palabra de casamiento y me la había dado antes de casarse, ¡y yo había tenido un niño!”), en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 9º, desde 05:38.

como esposo, repudiándolo en su propia casa⁸⁵³. Al igual que en la mayoría de momentos de importancia en la serie, por otra parte, este también se mantiene muy similar a texto de Galdós⁸⁵⁴. Si bien el original es considerablemente más largo, la conclusión final es la misma: Jacinta deja de preocuparse por su marido y se comporta como si este no existiera.

En la película de Angelino Fons, por su parte, el final de Jacinta es, a grandes rasgos, el mismo que en el original y en la versión televisiva, aunque algunos matices subrayan su inestabilidad y su irracionalidad, hasta el punto de cuestionar su cordura, de acuerdo con autoras como López-Baralt (2006, p. 96). Así, ante la gran lucidez que muestra tanto en la novela como en la serie, en la cinta de 1969 Jacinta despacha a su marido con un escueto “¡Deja al niño!” y rompe a reír a carcajadas⁸⁵⁵.

También, como ya se ha comentado, hay que recordar aquí que, si se lee entre líneas, el personaje de Jacinta en la adaptación de Camus muestra una sensualidad inesperada, protagonizando una de las escenas más sutilmente eróticas de la serie⁸⁵⁶, como ya apuntó también López-Baralt (2006, pp. 100-101).

Sin embargo, frente a estas reivindicaciones de las protagonistas, tan presentes en la novela como en la adaptación televisiva, aparece el trasfondo general en el que se mueven los personajes, que relega a las mujeres a un segundo plano, aunque sea simplemente por el contexto sociocultural de la época. Esto se percibe aún más en el caso de Fortunata, al pertenecer a una clase social más humilde: tanto ella misma como otros personajes, entre los

⁸⁵³ En la serie, Jacinta se niega a hablar con su marido, al que solo dice “Juan, no te necesito ni cuento contigo... Nada de lo que te ocurra me puede afectar... Tienes toda la libertad que quieras, si es que alguna vez dejaste de usarla por respeto a mí”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 10º, 58:55.

⁸⁵⁴ Sirva como ejemplo, aunque bastante resumido: “Cuando se quedaron solos los Delfines, Jacinta se despachó a su gusto con su marido, y tan cargada de razón estaba y tan firme y valerosa, que apenas pudo él contestarle [...] No ser nadie en presencia de su mujer, no encontrar allí aquel refugio al que periódicamente estaba acostumbrado, le ponía de malísimo talante” (Pérez Galdós, 1983b, p. 533).

⁸⁵⁵ Este momento tiene lugar entre las últimas escenas de la película, en *Fortunata y Jacinta* (Angelino Fons, 1969), 01:43:28.

⁸⁵⁶ El mejor ejemplo sería, como se ha comentado antes, la conversación entre Jacinta y Juanito en la que ella le pide que rompa con Fortunata, con un juego de encuadres que enfoca durante la mayoría de la escena el rostro de ella y la entrepierna de él, sin desplazarse en ningún momento, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 7º, de 14:14 a 15:03.

que se podría citar a Mauricia la Dura⁸⁵⁷ o a Evaristo Feijoo⁸⁵⁸, insisten en que debe casarse para llevar una vida más digna.

Cabe señalar aquí que estos personajes ven muy reducido su papel en la adaptación cinematográfica, como ocurre con Mauricia, o ni siquiera aparecen, en el caso de Feijoo. La única reivindicación de clase de toda la película la hace, precisamente, Fortunata, que recrimina a Guillermina que para ella es muy fácil ser santa, no así para alguien de clase humilde:

Para usted debe de ser un gesto pasar de una casa así al reino de los cielos, pero yo he pasado hambre, me han *apaleao*, me han *humillao*... ¡y quiero en este mundo lo que es mío!⁸⁵⁹

Por su parte, Jacinta también es un personaje con una autonomía relativamente reducida, si bien, al pertenecer a una clase social más acomodada, no resulta tan evidente como ocurre con Fortunata. Debe señalarse aquí que, más allá de su papel como esposa y sus sueños frustrados de ser madre, en la serie y en la película Jacinta apenas tiene profundidad como personaje, una característica que en la novela se paliaba con una mayor conciencia social, según señaló López-Baralt (2006, p. 100).

Así, en la novela original de Galdós, Jacinta no solo se implica mucho en las iniciativas solidarias de Guillermina, sino que ella misma critica las enormes desigualdades en el reparto de la riqueza⁸⁶⁰. En la serie, amén de la apatía casi total de Jacinta hacia la política⁸⁶¹, esta frase no se corresponde con ella, sino

⁸⁵⁷ Los fragmentos en los que Fortunata considera el matrimonio como una forma de evitar a la “gentuza” y en los que Mauricia la anima a casarse por conveniencia social ya han sido citados con anterioridad y se corresponden con *Fortunata y Jacinta*, capítulo 4º, 37:12; capítulo 5º, 49:03; y capítulo 6º, 19:01, respectivamente.

⁸⁵⁸ Después de preguntar a Fortunata si conoce algún trabajo honrado y de que esta lo niegue, Feijoo resuelve “Entonces, a la casa con su marido o a la calle con Juan, Pedro o Diego, a ver si sale algún primo con quien ir tirando [...] No tiene más remedio que aceptar el amparo de un hombre, tiene que echarse por ahí a ver si pesca un desconocido por las calles, los teatros, los paseos...”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 7º, desde 33:03.

⁸⁵⁹ Fortunata hace estas declaraciones en *Fortunata y Jacinta* (Angelino Fons, 1969), 01:28:27.

⁸⁶⁰ “—¡Qué desigualdades! —decía [Jacinta], desflorando sin saberlo el problema social—. Unos tanto y otros tan poco. Falta equilibrio y el mundo parece que se cae. Todo se arreglaría si los que tienen mucho dieran lo que les sobra a los que no poseen nada” (Pérez Galdós, 1983a, p. 272).

⁸⁶¹ Lo único que preocupa a Jacinta al respecto es que su marido pueda salir herido, como se ve ante la noticia de que el rey Amadeo se va de España. Al oír un estruendo fuera, Jacinta se apresura a ir al lado de su marido y pregunta “¿Qué pasa, hay barricadas? [...] No volverás a salir esta noche, mira que me enfadaré mucho si sales”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 2º, 57:25.

que quien la pronuncia es, precisamente, Guillermina, sin que Jacinta esté siquiera presente en ese momento⁸⁶².

Pero, si esta autonomía femenina y la fuerza de sus reivindicaciones se había visto mermada en *Fortunata y Jacinta* con respecto a *Cañas y barro*, esta tendencia es aún más evidente en *Los pazos de Ulloa*. En la adaptación de Pardo Bazán, los personajes femeninos son mucho más manipulables que sus predecesoras, o directamente su situación personal y económica les impone aún más trabas que les resultan imposibles de salvar. Además, las diferencias que aparecen entre el texto original y el guion televisivo apuntan aún más en esta dirección, como se verá ahora con algunos ejemplos concretos.

En primer lugar, el personaje de Nucha, definido como muy bello pero también muy débil físicamente⁸⁶³, apenas toma decisiones a lo largo de todo su arco argumental, como ella misma reconoce en lo que se refiere a su boda con el marqués⁸⁶⁴. De hecho, el único momento en que Nucha intenta actuar por sí misma no tiene como principal motivación su propia seguridad, sino la de su hija Manolita⁸⁶⁵, y finalmente su intento de fuga acaba siendo frustrado⁸⁶⁶.

Por otro lado, la contrafigura de la angelical esposa, la criada Sabel, amante de don Pedro, tampoco muestra apenas autonomía personal; sino que, ya sea por el bien de su hijo Perucho o por no contradecir a su padre, el mayordomo Primitivo, renuncia a marcharse del pazo incluso ante una situación de malos tratos⁸⁶⁷. Además, como ya se ha comentado con anterioridad, aunque al final

⁸⁶² Esta conversación tiene lugar en un momento en que las mujeres se quedan a solas en casa de los Santa Cruz. “Qué desigualdades, Dios mío”, suspira Guillermina cuando Barbarita se sienta a su lado, “Unos tanto y otros tan poco... Falta equilibrio y el mundo parece que se cae... Todo se arreglaría si los que tienen mucho dieran lo que les sobra a los que nada poseen”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 2º, 54:15.

⁸⁶³ Este comentario, inédito de la serie, pertenece a la doncella Bibiana, que sirve en casa del padre de Nucha: “¡La señorita está guapa, guapa, guapa! ¡Cuanto más ojerosa y más pálida, más guapa!”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 2º, 12:13.

⁸⁶⁴ Nucha recuerda que su hermana Rita “ya era novia del primo cuando él me pidió” y confiesa explícitamente a don Julián que “Yo no puse nada de mi parte, pero papá me aconsejó que me casase”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 3º, desde 44:54.

⁸⁶⁵ Cuando le pide a don Julián que la ayude a huir, Nucha argumenta que “Y ya que me traten de un modo u otro me da igual, pero está la niña y hay otro niño, otro hijo, ¡un bastardo! La niña estorba, ¡me la matarán!”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 3º, 45:43.

⁸⁶⁶ Es Perucho quien, inocentemente, impide esta huida al contárselo al marqués, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 3º, 45:51.

⁸⁶⁷ Como ya se ha comentado, tras una paliza del marqués, Sabel dice a gritos que se va, pero su propio padre, Primitivo, interviene en la discusión para impedirlo, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, desde 42:53.

de la serie consigue casarse con el gaitero, este empieza a rechazarla ásperamente⁸⁶⁸, al mismo tiempo que ella también rechaza al marqués⁸⁶⁹.

De esta forma, Sabel mantiene una postura fatalista y resignada a lo largo de la serie, como se demuestra sobre todo hacia el final de la serie. De hecho, después de que el marqués haya frustrado su intento de fuga con Nucha, don Julián se dispone a abandonar el pazo y la criada le reprocha que apareciera por allí en primer lugar, ya que según ella solo ha empeorado la situación⁸⁷⁰. Años después, cuando don Gabriel cuestiona el incesto que su hijo Perucho ha cometido con la otra hija del marqués, Manolita, Sabel simplemente lo describe como “cosas que pasan si tienen que pasar”⁸⁷¹.

Cabe señalar aquí que ninguna de estas dos escenas tiene lugar en la novela original: ni Sabel habla con don Julián cuando este se va a marchar del pazo, ni don Gabriel le pregunta por el incesto a ella. En la serie, sin embargo, se la responsabiliza directamente de que Perucho no sepa quién es su padre y, en consecuencia, se haya enamorado de su hermana⁸⁷².

Así, aunque la caída del personaje también está presente en la novela⁸⁷³, esta es mucho más pronunciada en la adaptación televisiva, en la que culmina con

⁸⁶⁸ Cabe recordar aquí las escenas citadas anteriormente en que se puede comprobar el rechazo del gaitero hacia su esposa, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 4º, 12:57 y 19:47.

⁸⁶⁹ Este momento tiene lugar cuando Sabel está en las escaleras y oye al marqués llamarla desde su habitación: “¡Sabel! ¡Sabel! ¡Sabel!”. Ella, sin embargo, sigue bajando las escaleras sin hacerle caso, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 4º, 35:30.

⁸⁷⁰ Mientras don Julián está haciendo las maletas, Sabel entra en la habitación para darle la biblia, aconsejarle que salga pronto de allí y comentar que “Nunca debió venir a los pazos de Ulloa, ¡nunca! Aquí estábamos bien como estábamos... Mucho Dios y mucho rezo, pero... usted no ha traído más que desgracias”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 3º, 51:05.

⁸⁷¹ Cuando Gabriel insinúa que Manolita y Perucho podrían caer en el incesto y que nadie está haciendo nada por evitarlo, Sabel responde simplemente que “Estas cosas, señor, de tener que pasar, pasaron ya... No son cosas en las que ni usted ni yo podamos hacer nada, porque... son cosas que pasan si tienen que pasar”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 4º, 33:57.

⁸⁷² En la serie, al descubrir que Manolita y Perucho son hijos del mismo padre, Gabriel va al pazo a hablar directamente con Sabel, la zarandea violentamente y le pregunta “¿Quién es el padre de Perucho? [...] Se lo pregunto, Sabel, pero no quiero oírlo porque lo sé, ¡todo el mundo lo sabe menos ellos!, y los que más lo saben están obrando de tal manera... como si quisieran que pasase algo irreparable”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 4º, desde 33:38

⁸⁷³ El texto original se extiende durante un párrafo completo sobre su pérdida de atractivo físico: “Quien la hubiese visto cosa de dieciocho años antes, cuando quería hacer prevaricar a los capellanes de la casa, no la conocería ahora. Las aldeanas, aunque no se dediquen a labrar la tierra, no conservan, pasados los treinta, atractivo alguno, y en general se ajan y marchitan desde los veinticinco. Sus extremidades se deforman, su piel se curte, la osatura se les marca, el pelo se les vuelve áspero como cola de buey, el seno se esparce y abulta feamente, los labios se secan, en los ojos se descubren, en vez de la chispa de juguetona travesura propia de la mocedad, la codicia y el servilismo juntos, sello de la máscara labriega.

una escena que roza el patetismo. La última vez que se puede ver a Sabel en pantalla, está aquejada de un flemón que el algebrista intenta tratar sin éxito⁸⁷⁴. Este momento no aparece para nada en el texto original de Pardo Bazán.

El declive de la entidad femenina, no obstante, se ve sobre todo en la figura de Manolita, justo en el último capítulo de *Los pazos de Ulloa*. Hija de Nucha, claro exponente de la feminidad canónica, y del marqués don Pedro, ejemplo de la masculinidad “por naturaleza”, el personaje de Manolita aparece a medio camino entre los dos modelos, como ella misma comenta en el libro⁸⁷⁵.

Sin embargo, como ya se señaló al analizar al personaje de don Julián en el capítulo sobre la masculinidad en el pasado, el final de la adaptación televisiva difiere considerablemente de lo que ocurre en la novela. Así, en ambas versiones Manolita acaba decidiendo ingresar en un convento, pero en la serie queda patente que todo es fruto de la manipulación del sacerdote, como se ve en una conversación que no aparece en el texto original⁸⁷⁶.

Mientras que, como se dijo al hablar de masculinidad, el personaje del sacerdote acaba la serie habiendo cumplido su venganza⁸⁷⁷, tanto en la novela como en la adaptación televisiva el último acto de Manolita es de sacrificio por el bien de Perucho. En ambos casos, la joven pide a su tío Gabriel que vaya a

Si la aldeana permanece soltera, la lozanía de los primeros años dura algo más; pero si se casa, es segura la ruina inmediata de su hermosura” (Pardo Bazán, 2021, p. 428).

⁸⁷⁴ En esta escena, Sabel ni siquiera habla, tan solo gime de dolor y abre la boca para que tanto el algebrista como el médico Máximo Juncal puedan examinar su flemón, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 4º, 49:57.

⁸⁷⁵ Sobre sí misma, Manolita dice que “Yo no soy tampoco una señorita... como las demás. Soy una montañesa, criada entre las vacas. Estaría yo bonita allá, en pueblos de no sé” (Pardo Bazán, 2021, p. 503).

⁸⁷⁶ Como se citó en el capítulo tercero de esta tesis, en esta conversación, don Julián dice a Manolita que su “santa madre se equivocó, porque habiendo oído la llamada del esposo verdadero y valioso, la desoyó y, entregándose a un hombre mortal, se hundió en la locura, la desesperación y el dolor”; y le aconseja que no se equivoque, ya que “Dios es el único esposo que te puede proporcionar todo el fuego, todo el amor y la ternura infinita, una ternura que te durará para siempre. Solo Dios te dará la satisfacción eterna, la pasión eterna... la eterna felicidad. Solo Dios”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 4º, desde 50:15.

⁸⁷⁷ De nuevo, como se ha citado ya, la voz en off concluye la historia de don Julián de la siguiente manera: “No había esperanza. Muchos años después de la muerte de Nucha, Julián había conseguido ver cumplidos sus deseos, ver cumplida su venganza. Manolita dejaría los pazos para confinarse en un convento. Ese sería su inexorable destino, tal y como don Julián lo había concebido”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 4º, 54:28.

buscarlo a la ciudad y que lo traiga de vuelta al pazo⁸⁷⁸, y en el libro incluso dice explícitamente que, al estar ella en el convento, no habrá problema para que Perucho se quede allí⁸⁷⁹.

De esta forma, como se podría inferir de los ejemplos citados, la entidad femenina y la autonomía de estos personajes experimentan un claro declive a lo largo del periodo de análisis, de acuerdo con las series incluidas en la muestra. Así, durante la Transición y primeros años de democracia se pasaría de la fuerza de Neleta, sobre la que Victoria Vera llegó a decir que, de haber existido una secuela, esta habría mantenido toda su ambición y dignidad⁸⁸⁰; al patetismo de Sabel o la imagen abnegada y manipulable de Manolita al final de *Los pazos de Ulloa*.

Es necesario recordar que estos personajes no se crean en los años 70 y 80, sino que datan del siglo anterior. Sin embargo, la selección de las obras literarias que se adaptan a televisión, así como las diferencias en ellos que aparecen en esta versión, subrayan esa pérdida de entidad propia entre la representación fuerte y decidida de Neleta y la imagen endeble y sumisa, más en la serie que en la novela original, de las mujeres de *Los pazos de Ulloa*.

Paralelamente a este descenso de su autonomía, se pueden apreciar otras tendencias en los personajes femeninos de las adaptaciones literarias. Se trata, en esencia, de dos corrientes distintas: por un lado, un aumento en la gravedad de los problemas; por otro, un mayor empleo de la ética del cuidado, este último sobre todo en las mujeres que representan la maternidad como hecho exclusivamente biológico, es decir, aquellas que son madres sin ser esposas y que, en las series analizadas, apenas se ocupan, por uno u otro motivo, de la crianza de su prole.

⁸⁷⁸ Manolita le suplica a don Gabriel que “Quiero que se vaya a Madrid lo antes posible, antes que Perucho se desespere del todo... No está hecho para vivir allí... Vaya a buscarle, vaya a buscarle y tráigalo, jantes de que sea demasiado tarde!”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 4º, 53:52.

⁸⁷⁹ En la novela, Manolita añade “Haga usted para que no se desconsuele mucho..., y dígame que así que yo esté en el convento, él vuelve aquí, y mi padre queda satisfecho, y todos bien, todos bien” (Pardo Bazán, 2021, p. 626).

⁸⁸⁰ Victoria Vera firma el prólogo de una de las ediciones de *Cañas y barro* y en él afirma que “Si Blasco hubiera escrito una segunda parte, posiblemente la habríamos encontrado rehecha con su vida, asumiendo su falta, pero sin haber pedido una brizna de ambición, llena de dignidad” (Blasco Ibáñez, 2001, p. 6).

Conforme se avanza en el tiempo, por tanto, los problemas a los que se enfrentan estos personajes cada vez tienen consecuencias más graves. Si en *Cañas y barro* el único personaje que afronta un dilema de consecuencias existenciales es Neleta, al quedarse embarazada y poner en peligro su herencia, conforme avanza el periodo de análisis los problemas entrañan consecuencias cada vez más serias.

Algunos ejemplos de esto podrían verse en los desesperados intentos de Jacinta por ser madre⁸⁸¹ o en los quebraderos de cabeza que le supone a Fortunata esperar un bebé de Juanito Santa Cruz⁸⁸². Sobre la trama de *Los pazos de Ulloa*, la última serie literaria analizada, los principales conflictos se centran en el adulterio y el incesto, implicando directamente a los tres personajes femeninos que se han tratado aquí: Sabel, Nucha y Manolita.

Llama la atención, por otra parte, que la gravedad de los problemas afrontados por las mujeres aumente a la vez que disminuye su autonomía y la capacidad que tienen estos personajes femeninos de hacer avanzar la trama por sí mismos. De esta forma, las mujeres de las adaptaciones literarias tendrían que hacer frente a conflictos cada vez peores, y disponiendo, al mismo tiempo, de menos recursos para resolverlos.

La otra tendencia que se puede apreciar, de forma simultánea al declive de su entidad propia, es un aumento de la ética del cuidado en los personajes que representan la maternidad, y más en concreto la maternidad biológica. Así, esta ética del cuidado es prácticamente inexistente en la primera de las adaptaciones literarias de la muestra: Neleta actúa siempre movida por sus propios intereses, hasta el punto de provocar de manera indirecta la muerte de su hijo recién nacido y de su amante por su desmedida ambición.

⁸⁸¹ Jacinta, de hecho, se obsesiona con adoptar a Pitúsín antes siquiera de confirmar que sea hijo ilegítimo de su marido, como se ve en su disposición a pagar incluso diez mil reales por el niño, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 3º, 24:36.

⁸⁸² Como ya se ha comentado, Fortunata se ve obligada a aceptar la ayuda de un quincallero al verse en la calle con un bebé y sin recursos, como ella misma reconoce a Maxi Rubín, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 4º, desde 24:16. Previamente, se da a entender que este mismo hombre la maltrataba, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 3º, desde 41:45.

De esta figura se pasaría a Fortunata, que, pese a tener algunos ramalazos de egoísmo⁸⁸³, acaba cediendo por el bien de sus hijos. De hecho, en un momento dado de la trama Mauricia le aconseja que no tenga reparos en herir a Jacinta⁸⁸⁴, pero Fortunata, finalmente, acaba por sentir simpatía por ella⁸⁸⁵, se solidariza con su antigua rival y renuncia a su bebé para que este tenga una vida mejor.

Finalmente, estaría la figura de Sabel, quien se mueve sobre todo según los intereses de Perucho. La criada, de hecho, llega a soportar malos tratos y desprecios constantes por permanecer en el pazo y así asegurar la herencia y el futuro a su hijo.

De esta forma, ambos modelos de feminidad en las series literarias, la mujer canónica y la mujer por naturaleza, pese a ser casi totalmente opuestos, experimentan una evolución muy similar a lo largo del periodo de análisis. Ya sea por un posicionamiento más crítico hacia la situación femenina en el pasado, o por un retroceso en la representación de género; las mujeres en este tipo de series tienen cada vez menor entidad propia y menor peso en la trama, y son personajes no solo más abnegados sino también más víctimas, más sumisos y más manipulables.

⁸⁸³ Poco después del parto, por ejemplo, Fortunata vuelve a emplear, aunque sea tan solo en su monólogo interno, el argumento de que el bebé la legitima como esposa de Juanito Santa Cruz: “Que digan lo que quieran, y que lo tomen como lo tomen... Dios no puede volverse atrás de lo que ha hecho y, aunque se hunda el mundo, este hijo es el verídico nieto natural de don Baldomero y doña Barbarita... y la otra, con todo su ángel, no toca pito”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 10º, 31:37.

⁸⁸⁴ Poco antes de que salga de las Micaelas, Mauricia aconseja a Fortunata que, si Juanito se le vuelve a acercar, no tenga ningún miramiento con la esposa de este: “Y tú no seas tonta, chica, no te rebajes ni la tengas lástima, como no la tuvo ella de ti cuando te birló lo que era tuyo y bien tuyo [...] Siempre y cuando puedas darle un disgusto, dáselo, por vida del santísimo peine, que no se rían más de ti porque naciste pobre. Quítale lo que ella te ha quitado y adivina quién te dio”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 5º, desde 49:52.

⁸⁸⁵ Al poco de tener a su hijo, Fortunata murmura ante Guillermina “Dígale a la otra [Jacinta] que no la guardo rencor... Desde que Dios me dio a este hijo, no la puedo guardar rencor. Si me apuran mucho, hasta la tengo cariño, dígaselo” (laísmos presentes en el original), en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 10º, 44:12. Curiosamente, en la escena que sigue inmediatamente a esta, y también ante doña Guillermina, Jacinta reconoce que “Lo que hizo [Fortunata] está bien hecho y tiene el valor que a mí me falta [...] Será lo que tú quieras, pero siento algo por ella que antes no sentía”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 10º, 44:51.

5.2. Ideal de feminidad en la Historia: Teresa de Jesús y Mariana Pineda

En 1984, siendo director general de RTVE José María Calviño, llegaron a la pequeña pantalla dos series biográficas sobre personajes femeninos: *Teresa de Jesús*, estrenada en el mes de marzo; y *Proceso a Mariana Pineda*, ya en noviembre de ese mismo año.

Al igual que en el caso de *Cervantes*, las figuras elegidas para protagonizar estas dos series son mujeres cuya historia ya era conocida antes del estreno de sus respectivas series televisivas. De hecho, eran varias las interpretaciones audiovisuales que se habían hecho de la vida de Teresa de Jesús⁸⁸⁶; y Mariana Pineda también había pasado ya tanto por escenarios teatrales⁸⁸⁷ como por la pequeña y gran pantalla⁸⁸⁸.

De esta forma, se puede decir, en primer lugar, que estas series no partían con el propósito de rescatar del olvido a ninguna de las dos figuras, sino más bien de ofrecer una reinterpretación de la vida de ambas. Así, *Teresa de Jesús* se promocionó en la prensa como una mirada más humanizada que hagiográfica⁸⁸⁹; y *Proceso a Mariana Pineda*, de acuerdo con su director, Moreno de Alba, buscaba distanciarse de la versión original de Lorca y poner el foco en la trama política, en lugar del melodrama romántico⁸⁹⁰.

⁸⁸⁶ Como se ha explicado en el capítulo correspondiente, hubo varias representaciones audiovisuales de la vida de santa Teresa de Jesús con anterioridad al estreno de la serie: una película de cine mudo de 1926, un cortometraje de 1958, una película de Juan de Orduña en 1961 y otro cortometraje para TVE en 1967 (Cañada Zarranz, 2014). A estos habría que sumar dos programas de *Estudio 1*, de 1970 y 1973 (MJ, 2015, 2016). También en TVE, Teresa de Jesús apareció en un episodio de *Mujeres insólitas* dedicado a la princesa de Éboli (*Tele-Radio*, 1976, p. 32), y posteriormente se editaron nueve cortometrajes documentales sobre la santa de Ávila (Combarros, 2015).

⁸⁸⁷ La obra de Lorca se estrenó por primera vez, como ya se ha comentado, en 1927, con Margarita Xirgu en el papel principal y gran éxito entre el público (Floridor, 1927, p. 11); y ya en 1977 Marsillach estrenó *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca*, obra de Martín Recuerda escrita en 1970 pero que hasta entonces no se pudo llevar al escenario (Marsillach Soriano, 1998, pp. 376-377).

⁸⁸⁸ Hubo una película alemana sobre Mariana Pineda estrenada en 1965 (ficha disponible en <https://www.imdb.com/title/tt0347497/>); y la heroína liberal apareció también en un episodio de *Paisaje con figuras*, de Antonio Gala, en diciembre de 1976 (*Tele-Radio*, 1977, p. 38).

⁸⁸⁹ La prensa de la época señalaba que la producción buscaba apartarse del “tratamiento hagiográfico convencional” para proponer una interpretación que partiera de “las más recientes investigaciones históricas” (*El País*, 1984a).

⁸⁹⁰ Como se ha mencionado ya en el capítulo de contexto, tanto el director como la actriz protagonista sostuvieron que su versión se alejaba del original lorquiano al enfatizar más el mensaje político que la subtrama amorosa: de acuerdo con Moreno de Alba, Mariana Pineda no muere “por amor”, sino “por

Dado que se trata de nuevas versiones de dos vidas ya conocidas, aunque sea a grandes rasgos, por la audiencia televisiva del momento, es importante subrayar la importancia del punto de vista. En otras palabras, el interés principal del análisis de estas series reside en comprobar qué imagen se está dando de sus protagonistas y, a través de esta, qué modelos de feminidad se están reflejando, y en último término fomentando, a través de ellas.

De hecho, llama la atención que, para ambas series, los medios de comunicación de la época se preguntaban si estas reinterpretaciones se habían hecho en clave feminista. No obstante, también es importante señalar aquí que esta perspectiva no siempre lograba la misma recepción: mientras que, en *Teresa de Jesús*, las ideas feministas parecían encajar bien; no fue este el caso en *Proceso a Mariana Pineda*, donde motivaron varias críticas.

Mercedes Milá, por ejemplo, planteó en su programa de televisión *Buenas noches* si Teresa de Jesús podía considerarse como una mujer adelantada a su época e incluso feminista, algo que confirmaron tanto la directora, Josefina Molina, como uno de los guionistas, Víctor García de la Concha, según recoge Cascajosa Virino (2010, pp. 190-191). Por otro lado, Hernández Les, reportero de *Tele/Radio*, sostenía que Molina había ido más allá de la “simple transposición de una concepción feminista” de esta santa (1984, pp. 24-25) para profundizar en las contradicciones que caracterizaban su figura.

En el caso de Mariana Pineda, esta reinterpretación desde el feminismo fue bastante peor recibida. Así, la biógrafa de la heroína liberal, Antonina Rodrigo, desmintió que Pineda hubiese sido feminista, ya que “en aquel entonces no se había inventado aún el feminismo”, según sus propias palabras (Castro, 1984b). Baget Herms, el crítico de televisión de *La Vanguardia*, también lamentó un “latiguillo feminista” que el guion ponía en boca de la protagonista en el capítulo 3º y que parecía “muy improbable en este personaje” (1984e, p. 50).

A lo largo de este epígrafe, por tanto, se analizará la imagen que se da en la ficción televisiva de las protagonistas de *Teresa de Jesús* y de *Proceso a*

una idea, por la causa de la libertad” (Armiño, 1984a, pp. 18-20); y Flores calificó los primeros guiones de la serie como “inaceptables” porque la heroína aparecía como “una niña bien que murió por un asunto amoroso” (Martínez, 1984, pp. 46-47).

Mariana Pineda, a través de un estudio conjunto que profundizará en sus semejanzas y en sus principales diferencias, así como en las matizaciones que deben hacerse a cada uno de los personajes. El capítulo se completa con un apartado sobre las figuras femeninas en la serie biográfica *Cervantes*, en la que las mujeres, pese a no tener apenas protagonismo, también muestran una representación de género muy rica y cargada de matices.

5.2.1. Idéntica masculinización en las dos figuras

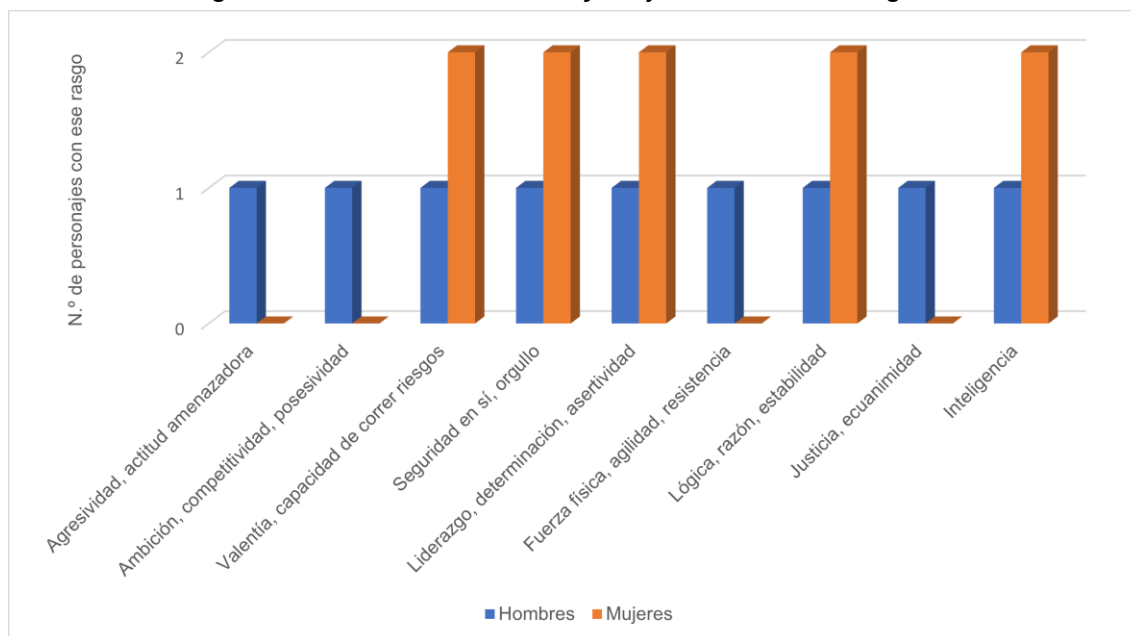
En primer lugar, es necesario recordar que Teresa de Jesús y Mariana Pineda son dos mujeres de perfiles muy distintos, que vivieron en periodos de la Historia muy diferentes y cuyas trayectorias vitales apenas tuvieron, aparentemente, puntos en común. La primera fue una religiosa que fundó una serie de conventos en la España del siglo XVI y que, pese a su delicada salud, vivió hasta los 67 años; mientras que a la segunda se la recuerda como una joven viuda, madre de tres hijos, que apoyó la causa liberal bajo el reinado absolutista de Fernando VII y fue ajusticiada por ello a los 26 años en su Granada natal.

Precisamente por esta divergencia inicial, llama la atención que, según los perfiles por géneros elaborados a partir del trabajo de Bosch Fiol y Ferrer Pérez (2003, pp. 141-143), se produce una idéntica masculinización en las dos figuras. Esto es, los rasgos masculinos que aparecen en las dos protagonistas son exactamente los mismos, así como en la mayoría de los personajes secundarios.

Las series biográficas analizadas permiten intuir, por tanto, que para las mujeres hay una única masculinización permitida por el canon, que se caracteriza por una serie de rasgos muy concretos. Estos serían, principalmente, la determinación y la asertividad, ambos relacionados con la capacidad de liderazgo; y, en menor medida, también se podrían citar la valentía, la seguridad en sí mismas, la inteligencia y el uso de la lógica.

Estos rasgos masculinos presentes en ambas figuras se aprecian en la siguiente comparativa con *Cervantes*, en forma de gráfico de barras:

Gráfico 16. Rasgos masculinos en hombres y mujeres de series biográficas



Elaboración propia

Así, tanto Teresa de Jesús como Mariana Pineda se caracterizan, en primer lugar, por su determinación a la hora de perseguir sus objetivos, ya sean estos remodelar la orden carmelita o defender la causa liberal. Sin embargo, como se profundizará en el siguiente apartado, siempre está presente la duda de si esta determinación es algo intrínseco o si, por el contrario, se debe a una influencia externa, habitualmente de naturaleza masculina. En el caso de santa Teresa, esta influencia sería la figura del Dios católico, al que generalmente se hace referencia en términos masculinos; mientras que Pineda podría haberse dejado influir por las ideas liberales de su círculo social, como de hecho llegan a insinuar algunos personajes.

En lo que se refiere a Teresa de Jesús, su talante decidido aparece ya desde el comienzo de la serie, cuando quienes la conocen comentan que nadie puede convencerla de nada⁸⁹¹, o también cuando ella misma insiste en volver a sus obligaciones pese a su mala salud⁸⁹², un rasgo que conservará en su

⁸⁹¹ Poco después de su primera aparición, una mujer comenta que “Quién persuade a Teresa de nada”, cuando comentan que debería comer algo más que un caldo; y posteriormente don Alonso, el padre de Teresa, dice a don Pedro, su hermano y tío de esta, que considera aventurada su decisión de meterse a fraile jerónimo, pero que sabe que es “como Teresa” y que los consejos “de nada os sirven”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 1º, 05:45 y 09:10, respectivamente.

⁸⁹² Estando enferma en casa de su familia, Teresa suplica a su padre que le permita volver al convento: “Dígame que sí, padre [...] No, padre, no, ¡ahora! Tengo que volver allí, ¡volver a empezar! [...] Padre, se lo suplico, ¡déjeme volver a La Encarnación!”. Posteriormente, ya en el convento pero aún en cama,

madurez⁸⁹³. Esta determinación, que podría calificarse incluso de tozudez, la lleva también a conseguir confesarse con el religioso que ella elija⁸⁹⁴, aunque vaya en contra de las normas de la orden, e insiste en que sus visiones son de origen divino, por mucho que otros personajes intenten ponerlo en duda⁸⁹⁵.

Su determinación, no obstante, se hace más patente conforme avanza la trama. Uno de los momentos en los que mejor se puede percibir tiene lugar cuando Teresa se plantea fundar un convento nuevo con unas pocas hermanas: entonces se produce una especie de monólogo interno, presentado como la voz de Dios, que, la impulsa a “superar cualquier obstáculo” y a sacarlo adelante “con todas las fuerzas”⁸⁹⁶. Teresa, por su parte, responde a esta intervención divina en voz queda, mientras reza a solas, aunque cabe señalar que durante toda la escena tan solo se escucha la voz de la actriz Concha Velasco, tanto para las frases que pronuncia la santa como para aquellas que vendrían directamente de Dios. La hipotética encarnación de Dios en una voz femenina llama sobre todo la atención en contraposición a la imagen masculina de esta deidad que predomina en el imaginario colectivo.

Esta determinación se deja ver claramente tanto en cuestiones mucho más mundanas como en otras de gran calado. Algunos ejemplos de las primeras sería su idea de que todo se puede conseguir con esfuerzo, como ella misma le

insiste en que quiere levantarse y, como si de un “milagro de san José” se tratase, en la siguiente escena aparece andando a gatas, en *Teresa de Jesús*, capítulo 2º, desde 13:52 y 20:40, respectivamente.

⁸⁹³ En medio de fiebres y dolores, santa Teresa insiste en ir a fundar a Beas del Segura, en *Teresa de Jesús*, capítulo 6º, 23:09.

⁸⁹⁴ Cuando le hablan del padre Cetina, un joven religioso de la Compañía de Jesús, Teresa decide confesarse con él: “Sí, sí, lo sé, no permiten confesores de fuera... pero que venga de todos modos, yo lo arreglaré de forma que no se entere nadie, ¡me va la vida en ello!”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 2º, 36:23.

⁸⁹⁵ Algunos ejemplos de estas dudas se pueden ver en una conversación de Teresa con Francisco de Salcedo y Gaspar Daza (“Es obra del demonio, no os quepa duda”, afirma este último), en *Teresa de Jesús*, capítulo 2º, 34:44; y también en sus primeras confesiones, cuando un sacerdote le pregunta “¿Y quién le dijo que fuera Jesucristo?”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 3º, 16:13.

⁸⁹⁶ La escena se produce poco después de que Teresa tome la comunión, cuando oye su propia voz decir “Llevarlo adelante con todas las fuerzas”. Teresa duda a media voz, “Todo serán desasosiegos y trabajos, ¿qué dirá el confesor?” y la voz, su propia voz, insiste en que debe “Superar cualquier obstáculo”. La monja duda una vez más y la voz insiste de nuevo, “Todo es posible en mi nombre”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 3º, desde 41:54.

dice a la joven María de Paz mientras ambas juegan al ajedrez⁸⁹⁷; o su disposición a coger un pico y derribar ella misma una pared⁸⁹⁸.



Figura 34. Santa Teresa, pico en mano, se dispone a derribar ella misma una pared durante las obras para el nuevo convento (Teresa de Jesús, capítulo 5º). Fuente: RTVE.es

En cuanto a otros temas de mayor envergadura que demuestran la determinación de Teresa, estos van desde elegir su propio nombre⁸⁹⁹, ya que antes se llamaba Teresa de Ahumada, hasta entrar en un convento de clausura⁹⁰⁰ o fundar uno por sí misma sin ningún tipo de renta⁹⁰¹, incluso en

⁸⁹⁷ Este momento tiene lugar cuando ambas están jugando al ajedrez y María de Paz cree que nunca conseguirá entender los movimientos. “Mire, María de Paz, en esto, como en todo, es cuestión de empeñarse”, asegura amablemente santa Teresa, en *Teresa de Jesús*, capítulo 3º, 06:01.

⁸⁹⁸ Teresa apremia a los albañiles y ella misma coge un pico y golpea la pared, en *Teresa de Jesús*, capítulo 5º, 34:51.

⁸⁹⁹ Este momento tiene lugar cuando Teresa deja el convento de La Encarnación para unirse a sus hermanas del hábito reformado, en *Teresa de Jesús*, capítulo 4º, 22:34.

⁹⁰⁰ Teresa se plantea si sería capaz de abandonar “casa grande, celda buena, viejas amigas y seguridad de vida” para sumarse a las monjas que deciden seguir la clausura más estricta, y promete a Dios “hace todo cuanto pueda por tener licencia de venirme a esta casa”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 4º, desde 16:36.

⁹⁰¹ Teresa de Jesús insiste al gobernador eclesiástico en que “yo, para fundar un convento donde se van a encerrar unas pocas mujeres a orar, solo necesito que no se me niegue la licencia, luego Dios proveerá”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 5º, 29:19.

lugares donde no son bien recibidas⁹⁰². Ya al final de su vida, se niega a abandonar el convento ante una inundación, poniendo en peligro su vida, para salvar las reliquias que este atesora⁹⁰³. De hecho, uno de los pocos propósitos que no consigue en toda su vida es fundar en Madrid, y siempre por oposición del padre Gracián⁹⁰⁴.

La propia Teresa reconoce el esfuerzo que está suponiendo la reforma de la orden, una empresa en la que, según sus propias palabras, ha puesto “toda su alma”⁹⁰⁵; y, un poco más adelante, defenderá su determinación como el rasgo que le permite oír “la voz del espíritu”⁹⁰⁶.

Mariana Pineda, por su parte, también da muestras de una gran determinación a lo largo de toda la serie, a través de decisiones que van desde cuestiones de menor importancia como otras que acaban suponiendo su condena a muerte.

Además, si en el caso de Teresa de Jesús su determinación parecía provenir directamente de Dios, para Mariana Pineda esta se desprende de sus ideales políticos. Estos son tan fuertes que su lucha por el liberalismo se resume en “vencer o morir”⁹⁰⁷ y, de hecho, la protagonista pone su vida en peligro por no

⁹⁰² Es el caso de Sevilla, donde Teresa va a fundar porque se lo ha ordenado el padre Gracián. Al llegar a la ciudad y encontrarse con la oposición del arzobispo, que prefiere que reformen los conventos ya existentes, Teresa replica que “¡Pues eso sí que no! Yo he venido aquí a fundar por el mandato del padre Gracián y, si no se puede fundar, ¡me marchó! [...] Paciencia, paciencia... ¡he tenido ya tanta!”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 7º, desde 07:39. De nuevo, ya muy anciana y enferma, cuando tienen que parar en Medina para que descansen en medio de un viaje, Teresa decide que lo primero que tiene que hacer es hablar con la priora de ese convento, “porque tengo entendido que no van muy bien las cosas por aquí”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 8º, 21:42.

⁹⁰³ Durante una fuerte tormenta, cuando los vecinos se ofrecen a sacar a las monjas del convento, Teresa sacude la cabeza y se niega a irse: “Hagan lo que quieran, yo no me muevo de aquí... No podemos llevarnos nuestras reliquias... Alguien se tendrá que quedar para defenderlas, sobre todo el *Lignum Crucis*”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 8º, 14:20.

⁹⁰⁴ Estas negativas se pueden ver, por citar algunos ejemplos, en *Teresa de Jesús*, capítulo 6º, 45:24; y capítulo 7º, 49:55.

⁹⁰⁵ De camino a Duruelo, un mercader de Medina habla de que el padre de Teresa está “orgullosísimo de todo lo que va consiguiendo Vuestra Merced como quien no quiere la cosa”, a lo que Teresa responde que “Eso no, hijo mío, como quien quiere la cosa con toda su alma, que si no es a base de cabeza dura...”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 5º, 17:16.

⁹⁰⁶ En realidad es Francisco de Salcedo quien, citando a Teresa de Jesús, afirma que piensa mucho en lo que siempre ha dicho ella sobre la determinación: “No todos se alborotan por la falta de determinación, por no saber lo que quieren y si han de atender a una consigna o a la contraria”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 4º, 32:56.

⁹⁰⁷ Mariana se une a sus compañeros liberales en los últimos versos del “Himno del Riego”: “Soldado, soldado en la patria; nos llama, nos llama la lid; juremos por ella vencer, ¡a vencer, a vencer o morir!”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 3º, 07:53.

revelar el nombre de los demás liberales⁹⁰⁸. Similarmente, cuando todo se recrudece, varios personajes intentan persuadirla para que huya de Granada pero ella insiste en quedarse⁹⁰⁹. Una vez que Mariana es capturada, asume que morirá por la causa⁹¹⁰, negándose incluso a salir de la celda cuando Pedrosa abre la puerta y le permite escapar⁹¹¹.

La determinación que muestra de cara a la política se transfiere también a su vida privada. Por ejemplo, Mariana se niega a que uno de sus amantes reniegue del liberalismo para que les permitan casarse⁹¹² y, similarmente, insiste en mantener en secreto la identidad del padre de su hija menor⁹¹³. También rechaza en varias ocasiones los intentos de galantería del juez Pedrosa, a pesar de que este podría ayudarla a evitar la persecución o, en última instancia, el garrote vil⁹¹⁴. De hecho, aunque sacar a la luz la naturaleza

⁹⁰⁸ Pedrosa y otros como el Oficial (así se llama el personaje) intentan en varias ocasiones que delate a sus compañeros, pero ella siempre se niega, como se puede ver en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 3º, 45:68, 50:15 o 54:32; o también en capítulo 4º, 30:27 y 40:31. Pedrosa vuelve a intentarlo en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 5º, 15:37 y 16:59; y en este mismo episodio también le insiste su abogado en ello, sin ningún éxito, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 5º, 24:13. Días antes de su ejecución, Mariana vuelve a negarse a confesar: “¡Prefiero una muerte digna a cubrirme de vergüenza delatando a mis amigos que luchan por la libertad!”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 5º, 37:12.

⁹⁰⁹ El teniente Alba, por su parte, ya había tratado de disuadirla de que asuma la responsabilidad de la fuga de Sotomayor, pero ella se había negado, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 50:34. Más adelante, este mismo le pide que se vaya de Granada con él y que se lleve también a sus hijos, a lo que ella se niega, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 2º, 16:56. Mariana volverá a negarse cuando él se lo pida al coincidir en Motril, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 3º, 15:38. De hecho, Mariana decide incluso dejar a sus hijos en Motril, pero insiste en que ella debe volver a Granada, también en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 3º, 19:30.

⁹¹⁰ Mariana Pineda reconoce ante Pedrosa que ella ya no es “independiente ni libre”, sino que ha dado su vida a su “destino, que es la lucha por la libertad”: “Moriré por lo que amo, que es la libertad... Nadie puede evitarlo, ni siquiera usted, ¡nadie es mi juez!”, determina Mariana, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 5º, desde 16:28. Funcionario (así se llama el personaje) también se da cuenta de esta actitud y explica a Pedrosa que Mariana “prefiere ser una mártir en la lucha contra la represión”, también capítulo 5º, 30:15.

⁹¹¹ Este momento tiene lugar en el último episodio de la serie, cuando Pedrosa se presenta de madrugada en la celda de Mariana Pineda y le promete que puede irse sin ninguna condición, que él mismo se ha encargado de que “se den cuenta lo más tarde posible”, aunque Mariana ni siquiera se inmuta. Pedrosa, de hecho, sale de la celda dejando la puerta abierta, sin que Mariana intente escapar en ningún momento, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 5º, desde 31:19.

⁹¹² Mariana Pineda explica que el capitán Casimiro Brodett y ella quisieron casarse, para lo que era necesario pedir licencia al rey, y que “los políticos del rey” exigieron que este renunciase a sus ideas liberales antes de la boda, por lo que, según sus propias palabras, fue ella “quien se negó a casarse con el hombre a quien quería antes de que él renunciara a sus ideas”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 2º, desde 06:14.

⁹¹³ Estando ambos a solas, Mariana Pineda le pide al teniente Alba “concédeme el derecho a mí de no decirte el nombre del padre de mi tercera hija”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 2º, 06:01.

⁹¹⁴ Ya en el primer episodio de la serie, Pedrosa intenta reconciliarse con ella argumentando que le preocupa “su reputación en la ciudad” e insistiendo en por qué ella no quiere que vuelvan a ser

sexual del acoso del juez Pedrosa podría ser un punto decisivo frente a un tribunal, Mariana prefiere poner el foco en su causa y no emplear este argumento en su defensa⁹¹⁵.

Sobre esta determinación, cabría plantearse una paradoja que está presente, de forma más o menos explícita, en las dos series analizadas: ¿es este talante una característica intrínseca de los personajes femeninos que las protagonizan, o más bien procede de un origen androcéntrico? La cuestión de interés reside, por tanto, en la medida en que esta determinación es propia de los personajes femeninos; o si, por el contrario, viene dada por una entidad masculina, ya sea la figura del Dios católico en *Teresa de Jesús* o la logia liberal con la que colabora Mariana en *Proceso a Mariana Pineda*. Aunque los arcos argumentales de ambas, y sobre todo de la segunda, parecen apuntar más a una determinación de origen intrínseco, se trata de una cuestión que probablemente esté abierta a la interpretación de la audiencia.

Teresa, de esta forma, se debate constantemente entre la determinación y la obediencia, un dilema que también está presente en su doctrina y en el tipo de jóvenes que prefiere que se unan a la orden⁹¹⁶. Por ejemplo, sostiene que sus hermanas deben ser “afables” y conseguir que todas las personas con las que traten “amen” la conversación con ellas⁹¹⁷; pero, al mismo tiempo, pretende que huyan de “melindres y arrumacos” para parecer únicamente “varones fuertes”⁹¹⁸. La propia Teresa acaba reivindicando sus contradicciones como

“amigos”, tras lo que parece ser un breve encuentro sexual, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 39:26 y 41:27, respectivamente.

⁹¹⁵ Mientras el juez prepara la defensa de Mariana, y conforme ven que sus posibilidades de ganar son muy escasas, le sugiere desacreditar a Pedrosa desvelando su despecho por haber sido “solicitante” de Mariana Pineda y que esta le rechazase, pero ella se niega a emplear ese recurso, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 4º, desde 41:10.

⁹¹⁶ En concreto, Teresa de Jesús tiene esta conversación con Úrsula de los Santos, una mujer que quiere ingresar en la orden. Esta afirma que está muy segura de su decisión y Teresa dice que necesitan “personas decididas” y le espantan las “titubeantes y melancólicas, pero la mucha seguridad estorba a veces la obediencia, ¿lo ha pensado?”. Úrsula promete obedecer y ambas quedan conformes, en *Teresa de Jesús*, capítulo 4º, 14:03.

⁹¹⁷ Teresa recomienda a sus hermanas que “todo lo que pudierais, sin ofensa de Dios, procurad ser afables y entender de manera con todas las personas que os trataran... que amen vuestra conversación y deseen vuestra manera de vivir y tratar, y no se atemoricen y amedrenten de la virtud. Cuanto más santas, más conversables”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 4º, 29:15.

⁹¹⁸ Poco después de la última escena citada, Teresa reprende a una monja por llamar “mi vida” a otra: “¿Qué melindres y arrumacos son esos? Mi vida, mi bien, mi alma... ¿Somos niñas acaso o enamoraditas de romance? [...] No querría yo que mis hermanas pareciesen otra cosa que varones fuertes”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 4º, 39:40.

una seña de identidad y como una condición necesaria para “gobernar almas” de la forma más adecuada⁹¹⁹.

Frente a esto, también es necesario señalar que, a lo largo de toda su vida Teresa busca, de forma más o menos clara, la aprobación masculina, habitualmente a través de otras figuras religiosas⁹²⁰, y solo al final renegará de algunos de ellos⁹²¹.

En lo que se refiere a Mariana Pineda, son varios los personajes que, tanto desde su propio bando como desde la autoridad absolutista, la definen como una mujer manipulable, empleada como un instrumento para la causa liberal. Así, tanto su primo, el capitán Álvarez de Sotomayor⁹²², como su madre adoptiva, doña Úrsula⁹²³, sostienen que se están aprovechando de ella para la causa; la misma opinión que aparece en algunos interrogatorios de Pedrosa⁹²⁴ e incluso en el comunicado oficial que se publicó tras su ejecución⁹²⁵. También Ilustrado, por su parte, reconoce que ha frustrado adrede el plan de fuga

⁹¹⁹ La misma Teresa reconoce que “Para gobernar almas hay que ser a un tiempo indulgente y severa, liberal y tasada, paciente e impaciente, simple y astuta [...] Cuando faltara uno solo [de estos extremos] todo se convertiría en desórdenes, claro que... todo se hace más fácil cuando hay amor”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 6º, desde 24:47.

⁹²⁰ Por ejemplo, aunque al principio vacilaba sobre su decisión de fundar un convento sin renta, Teresa recibe una carta de fray Pedro que elimina todas sus dudas, en *Teresa de Jesús*, capítulo 4º, 10:10. En cuanto al padre Gracián, Teresa afirma “Yo nunca me cansaré de obedecer a mi padre Gracián, porque es como si me lo mandara Dios”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 6º, 45:13; y, ya al final de su vida, sigue acatando sus órdenes a pesar de estar enferma y muy cansada, lo que hace que incluso fray Juan de la Cruz le pregunte “¿No cree que usted lo obedece demasiado ciegamente?”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 8º, 10:21.

⁹²¹ Solo al final de la serie, como ya se ha comentado, una monja más joven opina que el padre Gracián no siempre ha tratado bien a Teresa, y esta reconoce que a él “le gusta más sentirse alabado que combatido”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 8º, 24:04.

⁹²² El capitán Álvarez de Sotomayor reconoce al teniente Alba que “la causa [liberal] utilizó el entusiasmo liberal de Mariana sabiendo que era eso, una mujer, y, aunque la legislación vigente en nuestra tierra es inhumana, respetarán su vida”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 4º, 24:50.

⁹²³ Su madre le dice a Mariana está haciendo demasiado, “las ideas suelen traicionar a los más puros de corazón... Tú eres buena, pero un poco tonta, abusan de ti”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 3º, 08:35.

⁹²⁴ En realidad es un sacerdote quien interroga a Mariana y asevera que “Esta mujer carece de interés” pero “sus amigos, los constitucionalistas, podrían estar utilizándola”, opinión en la que coincide Pedrosa, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 3º, 04:52.

⁹²⁵ La serie concluye con el comunicado oficial publicado tras la ejecución de Mariana, que sostiene que “Si aún son más dolorosos estos castigos [la pena capital] en las mujeres que en los hombres, no por ello dejan de ser tan precisos para el escarmiento, especialmente después que los revolucionarios han adoptado la táctica villana de tomar por instrumento y por escudo de sus locos intentos al sexo menos cauto y más capaz de interesar la ajena compasión”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 5º, 01:03:47.

porque su muerte en el garrote sería un “arma política excepcional” para la causa liberal⁹²⁶.

De hecho, al final de sus vidas ambas parecen reafirmar su entidad propia y reivindicar esa determinación como algo propio: santa Teresa afirma que su voluntad está tan unida a la de Dios que no hay división entre ellos⁹²⁷; y Mariana insistirá en que muere por la libertad, como ella misma ha escogido⁹²⁸. En el caso de Teresa de Jesús, por otra parte, Simone de Beauvoir teorizó que, de la confianza en Dios, la santa extraía una “sólida confianza en sí misma”, lo que le permitió superar la condición común de una religiosa en su época y triunfar en empresas habitualmente reservadas a los varones. De esta forma, siguiendo todavía a De Beauvoir, santa Teresa sería un ejemplo de cómo una mujer puede subir tan alto como un varón cuando “se le presentan las mismas oportunidades que a un hombre” (1981, pp. 108-109).

De todas formas, independientemente de dónde provenga esta determinación, en ambos casos va ligada a otro rasgo clasificado dentro del canon masculino: una gran asertividad y capacidad de liderazgo, a lo que habría que sumar el enorme carisma que rodea a las dos mujeres. Esta última cualidad, por ejemplo, se percibe en el enorme impacto que causa Teresa de Jesús al entrar en la población de Becedas⁹²⁹, o en la admiración que las demás monjas expresan por ella⁹³⁰. Por otro lado, en el caso de Mariana Pineda, las

⁹²⁶ Ilustrado (así se llama el personaje) no quiere que el teniente Alba rescate a Mariana Pineda porque, según él, “Mariana tiene que morir en el patíbulo [...] Es una muerte necesaria para la causa. Su muerte, con la de otros muchos, será el ejército para ganar la última batalla [...] Una revolución populista, donde todo el poder lo tenga el pueblo y, para ese día, necesitamos un santoral de mártires y de víctimas para ofrecer a ese pueblo, los héroes de su revolución...Hasta ahora, solo han ido al patíbulo varones, pero estos ciegos y torpes amos del poder y de la justicia que nos gobiernan van a acabar con la vida de una mujer inocente [...] La muerte de Mariana en el patíbulo puede ser un arma política extraordinaria, ¡su trágico fin lo convertiremos en leyenda, los niños cantarán su vida!”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 5º, desde 53:49.

⁹²⁷ Teresa dicta a una joven monja que escribe por ella: “Hace ya muchos años que mi voluntad está tan unida a la de Dios que no hay división entre él y mi alma”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 8º, 01:50.

⁹²⁸ Además de todos los momentos que se han citado ya como muestra de la determinación del personaje, la carta que deja a su hijo sirve también como ejemplo de cómo Mariana elige su propio destino: “Muero por absoluta fidelidad a mis principios políticos [...] No tengo lágrimas en los ojos ni tampoco me siento desgraciada. Hace tiempo perdí el miedo, cuando comprendí que vivía por una razón: mi libertad, la vuestra y la de todos”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 5º, desde 40:56.

⁹²⁹ Cuando Teresa, aún muy joven, llega a Becedas buscando la ayuda de una curandera, ocasiona bastante revuelo entre la gente del pueblo, como puede verse en *Teresa de Jesús*, capítulo 1º, 35:19.

⁹³⁰ Las jóvenes monjas de su convento se preguntan cómo podrían parecerse a ella, si Teresa “puede con todo”: desempeña las labores de priora, escribe un libro por orden de su confesor y nunca se queja cuando está enferma, todo según sus propias hermanas, en *Teresa de Jesús*, capítulo 4º, 29:58.

aclamaciones de las arrecogías⁹³¹ y del pueblo de Granada⁹³² dan sobradas muestras de la adhesión popular que la serie quiere reflejar.

La capacidad de liderazgo también queda muy clara en ambas. En el caso de la protagonista de *Teresa de Jesús*, se deja ver especialmente en los momentos en que debe organizar el trabajo y, por tanto, dar órdenes a personas de toda índole, desde albañiles hasta monjas. En estos momentos, la santa aparece como una mujer no solo muy decidida, sino que, en ocasiones, roza incluso el autoritarismo⁹³³. Asimismo, no solo delega en los demás, sino que muchas veces es ella misma quien se arriesga por conseguir sus propósitos⁹³⁴.

En lo que se refiere a Mariana Pineda, su posición de liderazgo es algo más sutil, ya que colabora con una logia liberal en la que, según ella misma explica, no admiten a mujeres⁹³⁵. Sin embargo, a pesar de no ser miembro como tal, suele ser ella quien hace de portavoz, leyendo cartas y otros documentos de importancia en alto para todos los demás⁹³⁶. También toma la iniciativa ayudando a esconderse a compañeros liberales⁹³⁷; y, más adelante, ya recluida

⁹³¹ Después de que fracase la revuelta en el beaterio y la fuga de Mariana, estas la aclaman mientras las monjas la escoltan de vuelta a su celda, diciendo “libertad” una y otra vez y también expresiones como “Doña Mariana, usted es la libertad” o “Andalucía con usted tendrá libertad”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 5º, desde 14:27.

⁹³² De camino al patíbulo, Mariana Pineda ha de recorrer varias calles de Granada, en las que se puede ver a la gente colgando crespones negros de las ventanas, pese a la prohibición policial, y también se oyen gritos de “¡Viva doña Mariana!”, “¡Viva Mariana Pineda!”, “¡Viva doña Mariana Pineda!” y “¡Libertad para Mariana!”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 5º, desde 55:28.

⁹³³ Por ejemplo, santa Teresa ordena a un capellán que “ayude a componer esto y no murmure más” cuando se les desmonta el carro de camino a Medina del Campo, en *Teresa de Jesús*, capítulo 5º, 03:23. Luego, cuando esa misma fundación se les complica, Teresa dice a una joven monja que “Atienda a los bultos que lleva y déjese de miedo”; y, posteriormente, se niega a que nadie duerma hasta que no esté el convento preparado (“¿Dormir? ¿Qué dice? Antes de que llegue el alba tiene que estar esto en condiciones”), en *Teresa de Jesús*, capítulo 5º, 08:17 y 09:34, respectivamente.

⁹³⁴ Por citar tan solo algunos ejemplos: al comienzo de la serie, cuando el sacerdote de Becedas vive amancebado con una mujer, Teresa se expone a los rumores de todo el pueblo para ayudarlo, en *Teresa de Jesús*, capítulo 1º, desde 46:12. Más adelante, ante la negativa de dar un enterramiento señorial a un devoto por no ser de origen noble, ella replica sobre el gobernador eclesiástico “Pues a mí me va a oír”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 5º, 25:22.

⁹³⁵ Es Mariana Pineda quien, cuando el Oficial le pregunta cuál es su logia, responde que “Ninguna, las mujeres no pueden ser de una sociedad formada solamente por hombres”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 3º, 46:46.

⁹³⁶ Algunos ejemplos de esta costumbre se pueden ver ya en el primer episodio de la serie, y de hecho también en la primera escena, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 01:23 y también 16:55.

⁹³⁷ Ante una redada de los hombres de Pedrosa, Mariana organiza todo para que tanto los hombres que están en el campo como los que conspiran en su casa puedan esconderse a tiempo, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, desde 28:19.

en el beaterio de Santa María Egipciaca, protagonizará una revuelta contra la tiranía de las religiosas⁹³⁸.

Tal vez uno de los ejemplos más evidentes de su capacidad para el liderazgo es la subtrama sobre el capitán Álvarez de Sotomayor, primo de Mariana Pineda y una de las principales figuras de la causa liberal en la serie. Aun sabiendo que está en el punto de mira, es ella quien organiza la fuga de Sotomayor: solicita un permiso de visita a la cárcel directamente al juez Pedrosa⁹³⁹, decide reunir el dinero necesario para que la mujer del capitán pueda ir a Madrid a conseguir apoyos⁹⁴⁰ e incluso va a pedir a un impresor que falsifique sus documentos⁹⁴¹.

Por otra parte, frente a estas características consideradas de modo tradicional como propias de los varones, la masculinización de Teresa de Jesús y de Mariana Pineda también se puede llevar a cabo disminuyendo sus rasgos más típicamente femeninos. Así, tanto la ética del cuidado como el instinto maternal aparecen bastante matizados en estas series, según se verá a continuación.

En primer lugar, en lo que se refiere a la ética del cuidado, ambas la dejan un poco de lado, si bien esta nunca llega a desaparecer del todo. Por ejemplo, se puede ver a Teresa preocupada por el resto de monjas⁹⁴², o por el padre Gracián⁹⁴³. Similarmente, Mariana Pineda ejerce habitualmente la ética del

⁹³⁸ Mariana intenta evitar que una monja del beaterio golpee a una de las arrecogías y, cuando esta le pregunta con qué derecho interviene, Mariana replica “No voy a callar frente al látigo de los tiranos, aunque sean monjas”, provocando que todas las compañeras presentes se levanten contra la religiosa, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 4º, 45:16.

⁹³⁹ Mariana Pineda se presenta ante el juez Pedrosa para pedir un permiso de visita en la cárcel, así como determinados privilegios para Álvarez de Sotomayor y otro pariente suyo encerrado, el presbítero Pedro de la Serrana, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 39:09.

⁹⁴⁰ Cuando el capitán Álvarez de Sotomayor le confiesa que está arruinado, Mariana resuelve que ella conseguirá el dinero, y posteriormente aparece en pantalla empeñando parte de sus joyas, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, desde 45:40.

⁹⁴¹ Esta escena tiene lugar después de que Mariana vaya a cenar con Pedrosa, en lo que parece ser un taller subterráneo donde la joven encarga unas falsificaciones, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 2º, 40:14.

⁹⁴² Un ejemplo de esta ética del cuidado se puede ver cuando una monja está enferma y Teresa le lleva un cuenco y le dice que eso le sentará bien, en *Teresa de Jesús*, capítulo 2º, 42:29. Además, cuando ha de dejar el convento fundado por orden de la princesa de Éboli, promete a la nueva priora que “no la dejaré de la mano, que si es preciso pronto volveré por Vuestra Caridad”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 5º, 50:14. Finalmente, con Teresa ya en su lecho de muerte, dos monjas muy jóvenes recuerdan cómo esta las ha cuidado durante años, en *Teresa de Jesús*, capítulo 8º, desde 35:37.

⁹⁴³ Ante la falsa noticia de su muerte, Teresa recuerda que le advirtió de que tuviera cuidado, en *Teresa de Jesús*, capítulo 7º, 14:42.

cuidado hacia sus hijos⁹⁴⁴, y también, en ocasiones, hacia otros personajes como el capitán Sotomayor o su tío, García de la Serrana⁹⁴⁵.

Además, la ética del cuidado está muy presente en otros personajes femeninos de menor importancia en la trama, incluso más que en las protagonistas⁹⁴⁶; al igual que las tareas del hogar, que suelen aparecer en segundo plano desarrolladas casi siempre por mujeres. Volviendo a las protagonistas de las series, Teresa de Jesús y Mariana Pineda, seguramente debido a la clase social y a las circunstancias de cada una, la cantidad de veces que aparecen en pantalla desempeñando quehaceres en el hogar difiere mucho de una a otra, y de hecho tienen mucho mayor peso en el caso de la religiosa de Ávila.

Es, por tanto, mucho más frecuente ver a Teresa desempeñando este tipo de tareas domésticas. Ella misma establece cómo debe ser ese reparto, empezando por la priora del convento⁹⁴⁷, y comenta también que “si es en la

⁹⁴⁴ Algunos momentos en los que Mariana ejerce la ética del cuidado se pueden ver cuando lleva a sus dos hijos mayores de la mano por la calle, o cuando coge en brazos a José Mari y juega con él, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 06:14 y 07:19, respectivamente. También se queda con Úrsula hasta que esta se duerme y, en otra ocasión, aparece bañando a sus hijos con ayuda de las criadas, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 2º, 10:25 y 15:21, respectivamente. Asimismo, vuelve a abrazar a Úrsula en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 4º, 03:42; y, al final de su vida, escribe una carta a José Mari pidiéndole que cuide de su hermana, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 5º, 40:39.

⁹⁴⁵ El capitán Sotomayor le agradece a Mariana la comida que esta le envía a diario, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 46:00. Posteriormente, entre varios elementos que formarán parte de un disfraz para huir de la cárcel, Mariana también lleva una hogaza de pan a su tío, Pedro García de la Serrana, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 2º, 12:27.

⁹⁴⁶ Es el caso de la hermana Juana en *Teresa de Jesús* (véase, por ejemplo, cuando tanto Teresa como Juana son muy jóvenes y la segunda debe cuidar de su amiga, gravemente enferma, en *Teresa de Jesús*, capítulo 1º, 10:46, 12:48 y 55:16; así como cuando pide que la dejen descansar durante su convalecencia, en *Teresa de Jesús*, capítulo 2º, 16:39; o cuando la protege tras su episodio de levitación o consuela a su sobrina por los insultos que esta recibe, en *Teresa de Jesús*, capítulo 3º, 35:15 y 47:20, respectivamente), de su hermana María (especialmente mientras Teresa y Juana se alojan en su casa, y sobre todo en *Teresa de Jesús*, capítulo 1º, 44:37, y capítulo 2º, 14:20) o de otras monjas con las que Teresa convive, sobre todo Ana de San Bartolomé (en este caso, es especialmente evidente al final de la vida de Teresa, en *Teresa de Jesús*, capítulo 7º, 40:50; y sobre todo en capítulo 8º, 04:27, 07:02, 07:47, 24:25 y 29:23), por citar tan solo algunos ejemplos. En *Proceso a Mariana Pineda*, esta ética del cuidado se ve en las criadas de la casa (por ejemplo, encargándose de los niños cuando estos llegan a casa, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 06:54; bañándolos cuando Mariana se derrumba, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 2º, 18:26; o cuidándolos mientras esta está en prisión, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 4º, 19:16) o en su madre doña Úrsula (esta se muestra muy preocupada por Mariana Pineda, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 3º, 08:35 y 21:22; y también intenta tranquilizarla ante una redada, en ese mismo episodio, 36:00).

⁹⁴⁷ Aunque no siempre lo cumple en pantalla, Teresa afirma que “La tabla del barrer se comience desde la madre priora para que en todo dé buen ejemplo”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 4º, 27:47.

cocina, entre los pucheros anda Dios”⁹⁴⁸. Mariana Pineda, sin embargo, no aparece casi nunca ocupada con estas tareas y, pese a que afirma que se dedica a “los [oficios] de casa”⁹⁴⁹, tanto ella misma como su criada declararán que no sabe bordar⁹⁵⁰.

Esta idea de la feminidad divergente en ambas protagonistas se podría expresar, por último, en el concepto de “madre desnaturalizada”, que Teresa de Jesús emplea para describirse a sí misma, pese a no haber tenido hijos biológicos. La santa se autodefine así porque considera que ha lanzado a muchas jóvenes al mundo monacal sin poder acompañarlas luego en sus primeros pasos por este camino, y lamenta no haber sabido hacerlo de otra manera⁹⁵¹.

Por otro lado, aunque Mariana Pineda muestra una evidente preocupación por su familia y en concreto por Úrsula y José Mari, sus hijos mayores (sobre la pequeña, Luisa, tan solo hay un comentario al comienzo de la serie⁹⁵²), en ningún caso se plantea renunciar a sus ideales por ellos, como le reprocha, precisamente, Pedrosa en más de una ocasión⁹⁵³. Así, Mariana llora e insiste en que lo peor es no saber nada de sus hijos⁹⁵⁴, pero, en último término, deja a

⁹⁴⁸ En concreto, Teresa dice que “Cuando la obediencia os trajere empleadas en cosas exteriores, entended que, si es en la cocina, entre los pucheros anda el Señor, ayudándoos en lo interior y en lo exterior”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 4º, 27:19.

⁹⁴⁹ Interrogada por Pedrosa y el Oficial sobre cuál es su oficio, Mariana Pineda responde que “Los de casa”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 3º, 38:45.

⁹⁵⁰ Cuando Pedrosa le pregunta si sabe bordar, Mariana dice que no, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 3º, 39:49. Más adelante, su criada María lo corrobora: “No [he visto bordar a doña Mariana Pineda], porque no sabe bordar”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 4º, 04:20.

⁹⁵¹ Teresa se autodefine como una “madre desnaturalizada que ha tenido muchos hijos y los ha ido dejando tirados por ahí apenas paridos [...] Me piden consejo y se lo doy como a tientas, no estoy presente allí si tienen calentura o hambre o goteras”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 6º, desde 38:49.

⁹⁵² Como ya se ha comentado, lo único que se dice al respecto tiene lugar en una conversación de Mariana Pineda con el teniente Alba, en la que este asegura que “no es que tenga prejuicios porque hayas tenido una hija siendo ya viuda...” y ella le pide el derecho “de no decirte el nombre del padre de mi tercera hija”, para negar a continuación que se tratase de Casimiro Brodett, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 2º, desde 05:56.

⁹⁵³ Pedrosa llega incluso a soñar con ayudar a Mariana y, en este mismo sueño, le insta a que piense en sus hijos: “Mariana, Mariana, se lo ruego, márchese... Sus hijos la necesitan viva, quiero salvarle la vida”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo, 3º, 33:00. Posteriormente, Pedrosa le dice a Mariana, efectivamente, que sus hijos la necesitan viva, “¡Piense en sus hijos!”, una idea que repite poco después (“La realidad es que sus hijos la necesitan viva”), en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 5º, 15:47 y 16:34, respectivamente.

⁹⁵⁴ Mariana da muestras de esta desesperación sobre todo una vez que la recluyen en el beaterio: en su primera noche allí, se despierta con un grito y murmura “Solo me importa la suerte de mis hijos, ¿qué va a ser de ellos? ¿Qué será de ellos?”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 4º, 23:25. En ese mismo episodio, le insiste a su abogado en que consiga el permiso para que estos vayan a verla, porque “solo

su madre y a una criada encargadas de su crianza⁹⁵⁵, porque ella ya ha decidido que su destino es morir por la causa liberal.

Además, como último apunte, es necesario señalar aquí que ambas aprovechan sus respectivos estados civiles, ya sea este de religiosa o de viuda, para disfrutar de una libertad que se negaba a la mayoría de mujeres. Teresa de Jesús, por ejemplo, llega a definir el hábito como un “matrimonio de conveniencia”, que la libra de lo que ella ve como una vida de esclavitud femenina⁹⁵⁶. Esta libertad, inusitada para las mujeres solteras o casadas, se transfiere incluso al plano sexual: pese a su condición de monja, Teresa se niega a hablar de este tema ante un tribunal⁹⁵⁷; y Mariana es famosa por haber tenido varios amantes tras la muerte de su marido, entre ellos Casimiro Brodett y el teniente Alba⁹⁵⁸.

5.2.2. Dualidad femenina: ¿prevalece la madre o la esposa?

Todos los rasgos masculinos antes citados que se pueden ver en las protagonistas de *Teresa de Jesús* y *Proceso a Mariana Pineda*, por otra parte, no son óbice para que ambos personajes sigan conservando un buen número de características consideradas tradicionalmente como femeninas, como se puede apreciar en el siguiente gráfico.

me preocupan ellos [...] ¿Cómo van a estar bien sin su madre a su lado?” y esa noche, entre vómitos y sollozos, admite a las monjas que “Solo me importan mis hijos, ¿qué será de ellos? ¿Me perdonarán el haberles dejado tan solos?”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 4º, desde 38:27 y 59:52, respectivamente.

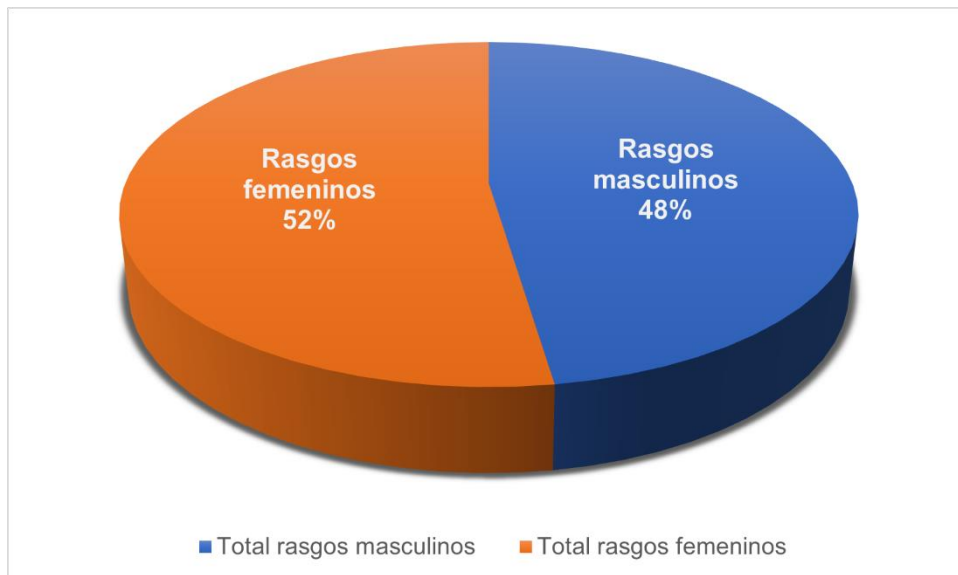
⁹⁵⁵ Cuando Mariana Pineda empieza a sospechar que va a entrar en prisión, le pide a su criada María que cuide tanto de sus hijos como de doña Úrsula, su madre adoptiva, e incluso que se los lleve a Gibraltar, donde estarán seguros, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 3º, 56:39. Más adelante, ya condenada a muerte, escribe una carta a su hijo José Mari en la que explica que ha encomendado su tutela a su tío Pedro García de la Serrana, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 5º, 41:00.

⁹⁵⁶ Teresa afirma que su hábito es un “matrimonio de conveniencia” porque “la vida de la mujer casada, lo sabe bien, solo es sometimiento al varón, al ambiente a la costumbre... Los embarazos se suceden hasta morir de sobrepeso o agotamiento, ese fue el destino de mi madre, y también el de la primera mujer de mi padre, y será el destino de mi hermana María, el de Juanita y el de tantas... Dios me hizo la merced de escogerme para sí y me libró de estar sujeta a un hombre que me hubiera acabado la vida y quizá también el alma”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 2º, desde 53:46.

⁹⁵⁷ Cuando los consultores de la Inquisición le preguntan si ha tenido “trato carnal” con diferentes varones, Teresa solo dice que hay cosas a las que no responde, en *Teresa de Jesús*, capítulo 7º, 20:25.

⁹⁵⁸ Ya en el primer episodio de la serie, cuando Mariana Pineda entra en una reunión social, una mujer comenta que “Seguramente hay aquí algún hombre que le gusta”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 14:13. Por otro lado, como ya se ha citado, Mariana explica al teniente Alba su romance con el capitán Casimiro Brodett, con quien no se casó para que él no renunciase a sus ideas liberales, y posteriormente añade que “En la primavera del 28 regresé a Granada... Desde entonces hasta hoy ha habido otros hombres, y eso te dirán de mí, sobre todo las mujeres”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 2º, 06:35.

Gráfico 17. Total de rasgos masculinos y femeninos en mujeres de series biográficas



Elaboración propia

Sin embargo, si la masculinización de ambas se realizaba en torno a los mismos rasgos, con unos u otros matices, los rasgos femeninos más presentes en santa Teresa y en Mariana Pineda difieren bastante entre sí, como se analizará a continuación.

De esta forma, la feminidad de Teresa de Jesús y de Mariana Pineda sigue la disyuntiva madre / esposa, planteada por la propia Teresa en los personajes bíblicos de Marta y María, que para ella representarían el ideal de feminidad de su época⁹⁵⁹. La representación de género de Teresa, sin embargo, la sitúa mucho más cerca de la figura de Marta, mientras que Mariana encajaría más con su hermana María.

Aunque quien tiene hijos biológicos es Mariana, los resultados del análisis muestran que Teresa se corresponde más con esa idea de maternidad y con la ética del cuidado, representada en el texto bíblico por el personaje de Marta. Además, encaja mejor en la idea de mujer sumisa e insegura, una de las principales paradojas que se ven en la figura de santa Teresa a lo largo de toda la serie: aunque en ocasiones puede mostrarse muy orgullosa⁹⁶⁰, siempre

⁹⁵⁹ Teresa de Jesús dice a las hermanas de la orden: “Creedme que Marta y María han de andar juntas en cada una de nosotras para hospedar al Señor en el alma... Si María se echó a contemplar a los pies del Señor, fue porque ya había hecho el oficio de Marta lavándole los pies”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 4º, 27:33.

⁹⁶⁰ Teresa suele ser tildada de vanidosa, por ejemplo, por uno de sus primeros confesores, quien opina de sus visiones divinas que “Mucha arrogancia y vanidad parece afirmar eso”; y también que hay tanta

acaba criticando la vanidad, tanto suya como ajena⁹⁶¹. Similarmente, pese a que intenta ser un personaje racional, en muchas ocasiones Teresa acaba tomando decisiones basadas en la intuición o directamente irracionales⁹⁶², una característica que se suele vincular con la feminidad, como recogen Bosch Fiol y Ferrer Pérez (2003, pp. 141-143). En el caso concreto de la monja carmelita, por otro lado, esta característica también se relaciona con el fanatismo religioso, que se puede percibir en las múltiples visiones divinas que tiene la santa.

Por su parte, Mariana Pineda, aunque no llega a olvidarse en ningún momento de su familia, tampoco abandona nunca su identidad como esposa pese a ser viuda, lo que la relacionaría con el personaje bíblico de María. De esta forma, Mariana reivindica su libertad a la hora de elegir a sus compañeros sexuales⁹⁶³, además de mostrarse como un personaje abiertamente coqueto, que incluso insiste en cuidar su apariencia para ir al patíbulo⁹⁶⁴, y muy dado a la seducción⁹⁶⁵. Sin embargo, cabe señalar aquí que, a pesar de reconocer que

“obstinación y vanidad” en ella que él no puede ayudarla, en *Teresa de Jesús*, capítulo 3º, 04:17 y 17:17, respectivamente. Por otro lado, la superioridad que Teresa siente hacia las mujeres de otras regiones, en concreto Andalucía, queda patente en comentarios como el que hace a María del Corro y sus doncellas: “tal vez su rigor [el de la orden] sea demasiado para las mujeres de esta tierra y no lo puedan llevar”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 7º, 12:11.

⁹⁶¹ Cuando comienza a publicar los escritos que da a su confesor, Teresa afirma que escribe su “ruin vida y pecados, para que no engañe más al mundo que piensa que hay en mí algún bien”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 4º, 07:15.

⁹⁶² La contradicción entre la racionalidad y la irracionalidad de Teresa se puede ver, por ejemplo, cuando se plantea si el convento debe funcionar con renta o no: “Si de lo que se trata es de que las monjas aseguren su recogimiento para dedicarse a Dios, parece que lo mejor es que haya renta para que estén libres de cuidado”, argumenta ella misma, para luego decidir, sin embargo, que no serán de verdad libres mientras no se dejen de “consejos de letrados” [como fundar con renta] y atiendan al Evangelio, en *Teresa de Jesús*, capítulo 4º, desde 08:46. Posteriormente, Teresa justificará esta preeminencia de la emoción sobre el raciocinio porque “el cimiento de esta casa es la oración, y ella no consiste en pensar mucho, sino en amar mucho”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 4º, 26:12.

⁹⁶³ Mariana Pineda le dice a Ferrer, uno de los constitucionalistas, que “Tampoco tendríais razón los liberales, y os convertiríais en absolutistas, si tratarais ahora de imponerme cerrojos y castidad en el amor”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 58:06. Más adelante, cuando explica su pasado al teniente Alba, Mariana sostiene que “Desde entonces hasta hoy ha habido otros hombres y eso te dirán de mí, sobre todo las mujeres”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 2º, 06:39.

⁹⁶⁴ Mientras se prepara para su ejecución, Mariana se niega a que le quiten la liga (“¡Jamás consentiré ir al patíbulo con las medias caídas!”), pide que le den un peine, escoge su vestido de más abrigo y sus mejores zapatos (“siempre me ha gustado ir bien calzada”) e incluso se maquilla como puede, pese al temblor de sus manos, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 5º, 38:52, 46:12, 48:21 y 49:59, respectivamente.

⁹⁶⁵ Ya al principio de la serie, Pedrosa acusa a Mariana de estar “rodeada siempre de otros hombres, coqueteando ante mis ojos”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 42:29. Si bien esta apreciación podría ser subjetiva, la propia Mariana intenta seducir a uno de los guardas que la vigilan en casa para conseguir escapar: “Suélteme, déjeme escapar... le ofrezco que venga conmigo, ¡pídame lo que quiera!

Mariana ha tenido varias parejas, solo aparece en pantalla en actitud de intimidad con un único hombre, el teniente Alba.

Por otro lado, al igual que alguno de los personajes secundarios de ambas series también daban muestras de una masculinidad “positiva”, de acuerdo con la representación de género que se hacía de ellos; es necesario señalar que la feminidad no está exenta de críticas, en muchas ocasiones también a través de estos personajes secundarios. En este caso, además, hay un componente de clase que influye de forma decisiva en el tipo de imagen que se da de cada una de las mujeres que aparecen en pantalla.

Generalmente, aquellas mujeres de las que se hace una representación de género en clave negativa, es decir, en roles antagónicos y de un modo más bien perjudicial para su imagen, pertenecen a clases sociales más elevadas. Esto no significa que no haya mujeres de clase social más baja a las que también se critique⁹⁶⁶, pero sí que son mucho menos numerosas y con menor peso en la trama.

Entre aquellas mujeres de clase social más alta se puede incluir a las “señoras principales” en *Teresa de Jesús*, dentro de las que diferencia claramente a aquellas que suscriben las enseñanzas de la santa⁹⁶⁷, de las que se niegan a escucharla e insisten en sus actitudes, por lo general egoístas y despóticas⁹⁶⁸.

[...] Le haré feliz [...] Si viene conmigo, le aseguro que no se arrepentirá nunca”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 4º, desde 09:05.

⁹⁶⁶ Algunos de estos ejemplos, en *Teresa de Jesús*, se pueden ver en el personaje episódico de la manceba del cura (que tendría “enajenada la voluntad” del sacerdote con el que vive “en trato carnal”), en *Teresa de Jesús*, capítulo 1º, 48:11; o en la hermana Teodora, que se muestra muy envidiosa con ella, por ejemplo, al criticarla por cambiar a menudo de confesor (“Tanta oración y contemplación, tanto trasiego de confesores... ¿No es patraña?”) o al quejarse de su decisión de fundar un convento de clausura, en *Teresa de Jesús*, capítulo 3º, 06:57 y 46:29, respectivamente. En *Proceso a Mariana Pineda*, este sería el caso de las bordadoras que delatan a Mariana y ayudan a tenderle una trampa, como se ve en esta serie, capítulo 3º, 34:07.

⁹⁶⁷ Entre las señoras principales que acaban suscribiendo la doctrina de Teresa de Jesús se podría citar a doña Guiomar de Ulloa, que reconoce por sí misma que, hasta que conoció a Teresa, nadie había confiado nunca en ella, no siquiera su marido, por tenerla por “mujer de poco asiento y juicio”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 2º, desde 52:49. Teodora también recordará que, antes de interesarse por la religión, doña Leonor era muy dada a “andar suelta y bien galana”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 3º, 07:31. Más adelante, Teresa va a casa de doña Luisa de la Cerda, de la que dice que era una “mujer tan sujeta a pasiones y flaquezas como yo”, pese a que, posteriormente, ella también se vuelve muy devota, en *Teresa de Jesús*, capítulo 4º, 04:51. El último ejemplo sería doña Úrsula de los Santos, que también fue “muy galana” años atrás, pero “ahora todos se hacen lenguas de su buen sentido y recogimiento”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 4º, desde 12:32.

⁹⁶⁸ Es especialmente evidente el enfrentamiento de santa Teresa con la princesa de Éboli, de la que Teresa dice que es “una señora muy principal y, Dios me perdone, muy impertinente también”, y añade

De hecho, Fra Molinero señaló que la princesa de Éboli, lejos de aparecer como el complejo personaje político que fue en su época, es representada en la serie como una amenaza para Teresa de Jesús, hasta el punto de incluir, según este autor, un detalle ficticio como que la princesa de Éboli sea quien denuncie su *Libro de la Vida* a la Inquisición. Ambas escenifican, de esta forma, una lucha entre la despótica aristocracia que representaba la princesa y la independencia de la burguesía, en la figura de la santa (Fra Molinero, 2009, pp. 254-255).

Partiendo de esta interpretación, se puede añadir que, en *Teresa de Jesús*, la burguesa no es objeto de tantas críticas como las clases más elevadas de la sociedad. Su protagonista llega a argumentar que es más digno “el dinero ganado con el sudor que el heredado sin esfuerzo”⁹⁶⁹, en otra muestra de su imagen como mujer adelantada a su tiempo y emprendedora, que también había identificado ya este autor, en contraste con la imagen del “pasado milagrero” preconizado por el discurso nacionalcatólico del Franquismo (Fra Molinero, 2009, pp. 256-257).

Por otro lado, en *Proceso a Mariana Pineda* las mujeres de clase alta, aunque sea de forma tangencial, aparecen como libertinas y chismosas⁹⁷⁰. Frente a esta imagen más negativa de la feminidad, se da otra radicalmente distinta en el beaterio de Santa María Egipcíaca, un establecimiento definido por Pedrosa como un “reformatorio para mujeres perdidas: prostitutas, ladronas, madres

que está harta de “señoras encumbradas que se quieren hacer santas [...] y esta, por lo que me malicio, debe ser de las peores, de las de ordeno y mando”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 5º, 37:11. Efectivamente, a lo largo de ese mismo episodio Teresa y Ana de Mendoza tendrán varias discusiones, como se ve en *Teresa de Jesús*, capítulo 5º, 43:08 y 45:09. A esta se la podría sumar también María del Corro, para quien las primeras palabras de Teresa son “Válgame Dios... Sevillana, señora principal y dándoselas de santa...”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 7º, 10:38. Poco después, ambas se enfrentarán por sus distintas concepciones de cómo debe ser la vida religiosa, en *Teresa de Jesús*, capítulo 7º, desde 12:23.

⁹⁶⁹ Sobre un mercader que ha colaborado mucho con la orden, Teresa sostiene que “Tenía la única nobleza que importa: la del corazón generoso, ¿o cree que Dios les exige a sus fieles cartas y títulos para entrar en el Cielo? ¿O es que le parece más indigno el dinero ganado con el sudor que el heredado sin esfuerzo?”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 5º, 28:41.

⁹⁷⁰ Uno de los agentes de Pedrosa, cuando este insiste en que tienen que encontrar al amante de Mariana Pineda, le recuerda que “hay señoras de la buena sociedad granadina cuyas historias conocemos y no podemos procesarlas”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 54:14. Luego, Mariana comenta al teniente Alba que las que dejan correr rumores sobre ella son “sobre todo las mujeres”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 2º, 06:43.

solteras...”⁹⁷¹. Estas supuestas “mujeres perdidas”, no obstante, destacan por sus actitudes reivindicativas, ya sea contra los hombres o contra la represión de las monjas⁹⁷², así como por su valentía y su apoyo a Mariana⁹⁷³.

Esta representación de género también deja ver una clara infravaloración femenina por parte de la sociedad en la que viven, tanto en *Teresa de Jesús* como en *Proceso a Mariana Pineda*. De esta forma, los éxtasis de santa Teresa son vistos como menos fiables debido a que ella es mujer⁹⁷⁴. Esto lleva a compararla con una serie de alumbradas de su época, como Magdalena de la Cruz, algo que Teresa se toma como un insulto⁹⁷⁵.

Similarmente, los absolutistas de la época de Mariana Pineda pasan de ver a las mujeres como seres tan débiles que no pueden siquiera constituir una amenaza⁹⁷⁶, a un instrumento de los liberales, que manipularían y utilizarían a su antojo⁹⁷⁷. Cabe señalar aquí, sin embargo, que algunos personajes de la

⁹⁷¹ En concreto, Pedrosa define el beaterio como “un reformatorio para mujeres perdidas: ladronas, prostitutas, madres solteras... hay algunas con posibles causas políticas sin ninguna identificación”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 4º, 33:36.

⁹⁷² Una de las arrecogías del beaterio, Chispa, dice a Mariana Pineda que “¡Todos los hombres son unos cabrones!”. Luego, la Coronela le explicará que a ella la encerraron un mes después de que Riego fuese ejecutado porque su amante la denunció, “el muy canalla cambió de casaca”, ambos comentarios en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 4º, 43:43 y 44:52, respectivamente. En ese mismo episodio, también se puede ver cómo las arrecogías meten a una monja en un pilón de agua por intentar golpear a la Coronela, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 4º, 45:22.

⁹⁷³ Según explica Matías al teniente Alba, las mujeres del beaterio han organizado un motín que sirva de distracción para que Mariana Pineda pueda huir, y de hecho la Coronela avisa a esta de que “En cuanto empiece el jaleo, corre a la puerta”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 5º, 03:08 y 09:02, respectivamente. Al frustrar esta huida, tiene lugar la escena ya descrita en la que las arrecogías rinden homenaje a Mariana repitiendo una y otra vez “libertad, libertad”, “Doña Mariana, usted es la libertad” o “Andalucía con usted tendrá libertad”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 5º, desde 14:27.

⁹⁷⁴ Por ejemplo, Gaspar Daza desconfía de sus “deleites del alma”, sobre todo porque son “cosa de mujer”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 2º, 33:11. Más adelante, otro hombre comenta que Teresa es incongruente, “porque no me diga Vuestra Merced que su desenfado se compagina con las pretendidas visiones místicas” y que “necesita control”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 3º, 03:03.

⁹⁷⁵ Gaspar Daza dice a Teresa que “también las alumbradas como María Cazalla, Francisca de Zúñiga y hasta la falsaria Magdalena de la Cruz tuvieron por cierto lo que imaginaron”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 2º, 35:30.

⁹⁷⁶ Al comienzo de la serie, Pedrosa propone que dejen a Mariana Pineda total libertad de movimientos para que les guíe sin ella saberlo hasta los liberales, porque “Es solo una mujer, ¿qué podemos temer de una mujer?”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 34:35.

⁹⁷⁷ Como ya se ha citado, la serie concluye con el comunicado oficial publicado tras la ejecución de Mariana Pineda, donde se acusa a los liberales de haber adoptado la “táctica villana de tomar por instrumento y por escudo de sus locos intento al sexo menos cauto y más capaz de interesar la ajena compasión”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 5º, 01:04:00.

serie sí que piensan que las mujeres pueden ser elementos peligrosos en cuestiones como la conspiración política⁹⁷⁸.

Algunos constitucionalistas también opinan que nunca se podría condenar a muerte a una mujer⁹⁷⁹, ponen en cuestión la vida privada de Mariana⁹⁸⁰ o directamente dan una imagen bastante misógina al considerar que el teniente Alba es menos digno de confianza por haberse enamorado⁹⁸¹, lo que también reflejaría una infravaloración de los valores tradicionalmente relacionados con la feminidad.

Con este telón de fondo en la vida de ambas, sus respectivas muertes se configuran como sendas declaraciones de principios en pro de la asertividad, la autonomía y la capacidad para tomar sus propias decisiones. De esta forma, Teresa muere como Hija de la Iglesia⁹⁸², lo que ella había pretendido toda su vida; y Mariana, como mártir por la causa de la libertad⁹⁸³, un destino que, en la serie, ella misma podría haber evitado si hubiese querido.

5.2.3. Contraposición costumbrista: *Cervantes* y las mujeres

En una producción como *Cervantes*, en la que el protagonismo recae de forma tan unívoca en un personaje masculino, cabe señalar que las mujeres que aparecen a su alrededor no son modelos de feminidad como tal, sino más bien un trasunto costumbrista de luces y sombras, es decir, de personajes que se

⁹⁷⁸ El encomendado real del Ministerio, señor Vasallo, avisa a Pedrosa de que no debe dejarse intimidar por la “condición de mujer” de Mariana Pineda, ya que “en la conspiración política hay casos de mujeres que son más peligrosas que los hombres”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 4º, 33:51.

⁹⁷⁹ Cuando el teniente Alba dice a Sotomayor que han detenido a Mariana y que esta vez parece muy serio, este se pregunta abiertamente “¿Y qué le van a hacer a una mujer? [...] Aunque la legislación vigente en nuestra tierra es inhumana, respetarán su vida”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 4º, 24:45.

⁹⁸⁰ Ferrer llega a preguntar a Mariana Pineda si esta ha mantenido una relación sentimental con el capitán Álvarez de Sotomayor, lo que ella niega, porque según Ferrer “quería que no se ligara todo esto al amor y sí a la revolución... Necesitamos toda la fuerza moral para que no se confunda la libertad con otras cosas”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 58:17.

⁹⁸¹ Como ya se ha comentado al analizar su masculinidad en el capítulo tercero de esta tesis, al teniente Alba se le acusa de no ser de fiar porque es “un hombre que milita en una noble causa porque se ha enamorado de una mujer”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 12:57.

⁹⁸² Las últimas palabras de Teresa, de hecho, son “Hija soy de la Iglesia... y en ella muero... Al fin, Hija de la Iglesia...”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 8º, 42:41.

⁹⁸³ Como ya se ha comentado, Ilustrado frustra los primeros planes para liberar a Mariana, cuando todavía está retenida en su propia casa, porque cree que la muerte de Mariana en el patíbulo servirá como “arma política extraordinaria”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 5º, desde 53:49. Más adelante, un juez advierte a Pedrosa de que “un héroe ajusticiado se transforma rápidamente en un mártir, y el mártir acaba convirtiéndose en mito [...] Pero el mito es más peligroso que el héroe, porque al mito no se le puede matar”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 5º, 25:32.

mueven en distintos niveles de adscripción a la feminidad tradicional, así como con diferentes principios éticos y maneras de afrontar la vida. La serie de Ungría busca de este modo la contraposición de su protagonista, posible modelo de masculinidad, con figuras corrientes que representan una feminidad casi totalmente desvinculada del canon.

Así, las mujeres de la serie no responden a un único patrón femenino, sino que ofrecen distintas imágenes, ninguna de ellas particularmente modélica, de qué significaba pertenecer a este género a finales del siglo XVI y principios del XVII. Al distanciarse tanto de la feminidad canónica, se trata de personajes bastante complejos y llenos de matices, en contra de lo que se podría esperar de un elenco de mujeres que hacen las veces de telón de fondo a lo largo de toda la trama.

De estos personajes, aquellos que más entidad propia tienen destacan por su inteligencia, su practicidad e incluso su frialdad. De hecho, las mujeres de la familia, como se recoge en este relato biográfico, eran conocidas como las Cervantas y protagonizaron algunos episodios reseñables en la vida del escritor alcalaíno.

Sin embargo, antes incluso de que la trama se detenga en este grupo de mujeres, la importancia que dan los personajes femeninos a la subsistencia económica ya se puede ver en las aventuras de un joven Cervantes en Italia. Allí, en una casa de citas, la dueña les recrimina que nunca paguen los escudos que le deben, y acaba incluso persiguiéndolos al salir⁹⁸⁴. Poco después, Miguel de Cervantes inicia una relación con una italiana llamada Mariuccia, aunque él, en un alarde de sensibilidad e irracionalidad, insiste en llamarla Silena. Esta acaba por desesperarse porque él prefiera ser escritor que cobrar su sueldo de soldado, y le recrimina que no mire por el bien del hijo que esperan⁹⁸⁵, del que posteriormente no se llega a saber nada.

⁹⁸⁴ “¡Malditos, malditos soldados españoles! ¡Ya os conozco, no sois más que unos muertos de hambre! ¡Me pagaréis con la sangre de vuestras venas! [...] ¡Mira, mira cómo pierden los calzones los gloriosos soldados de España! ¡Fuera! ¡Mejor los turcos!”, en *Cervantes*, capítulo 1º, 50:16.

⁹⁸⁵ En concreto, Mariuccia le grita, en una curiosa mezcla de español e italiano, “¡Voy a *cercare un marito*, un napolitano, un pobre *uomo* que tenga *due e quarto* en la *borsa* y que cargue con el *figlio* de un español embustero!”, en *Cervantes*, capítulo 2º, 29:24.

De vuelta a las Cervantas, en la serie su protagonismo recae, sobre todo, en la hermana mayor del escritor, Andrea Cervantes, principal sostén económico de toda la familia, como ella misma afirma⁹⁸⁶. Poco después, será la propia Andrea quien decida con quién debe casarse su hermano para contribuir a la subsistencia familiar⁹⁸⁷.

Frente a esta postura resuelta, determinada y calculadora, no solo Miguel sino también el otro hermano varón, Rodrigo, se muestran bastante disconformes, hasta el punto de que este último la califica de alcahueta y la conmina a que lo deje en paz. Andrea, por su parte, considera que este es “tan inútil” como su padre y reivindica su labor al frente de la economía de la familia⁹⁸⁸. La actriz que dio vida al personaje, Julieta Serrano, definió a Andrea como “una mujer realista y práctica” que se encarga de proteger a su hermano y procurarle sostén económico. Así, pese a que sigue siendo una postura mal vista e incluso criticada desde la óptica androcéntrica del protagonista, el personaje de Andrea encarna una feminidad a la que la necesidad de subsistir ha llevado a desarrollar cualidades asociadas al canon masculino, como la inteligencia o la racionalidad.

Otros personajes femeninos, como la amante de Cervantes, la mulera llamada Ana, también se enmarcan en esta tendencia cargada de practicidad, aunque, en su caso, se trata de una postura más abnegada que fría y calculadora. Si Andrea quiere que su hermano se case con “la mocita de Esquivias”⁹⁸⁹ para mejorar la situación económica de toda su familia, incluyendo, por tanto, la suya propia; Ana lo anima a que le haga caso no por ella, sino por el bien del mismo Miguel de Cervantes⁹⁹⁰. De hecho, la única forma en la que conseguirá que acceda es desvelando que está embarazada y dando a entender que

⁹⁸⁶ “¡Son muchos ya los años que llevamos manteniendo la casa las mujeres!”, se queja Andrea cuando su hermano Miguel apenas consigue rédito económico de sus comedias, en *Cervantes*, capítulo 4º, 45:11.

⁹⁸⁷ El argumento de Andrea Cervantes para que su hermano se case con Catalina es que “Tiene que casarse y la niña de Esquivias es un mirlo blanco: las tierras dan una renta segura y después, si las comedias dan más, repiques al alba”, en *Cervantes*, capítulo 4º, 45:48.

⁹⁸⁸ Andrea llega a espetarle a su hermano Rodrigo que “Tú guárdate la lengua, que de mis alcahueterías comimos más de una vez y más de dos”, en *Cervantes*, capítulo 4º, 46:36.

⁹⁸⁹ Así la presenta la propia Andrea Cervantes a su hermano, “Aquí está la mocita de Esquivias, vino a aplaudirte”, en *Cervantes*, capítulo 5º, 07:45.

⁹⁹⁰ “Tú no puedes vivir solo de los aplausos, tú necesitas cariño”, le dice en una ocasión Ana a Miguel de Cervantes, en *Cervantes*, capítulo 4º, 51:24.

necesitará dinero para el bebé⁹⁹¹. Así, ya sea por no pertenecer directamente a la familia o por esta actitud abnegada, Ana ni siquiera se incluye en la denominación de Cervantas, a diferencia de su hija Isabel.

Volviendo a estas Cervantas, las artimañas de este grupo de mujeres para asegurar su subsistencia vuelven a ponerse de relieve más adelante, cuando el escritor es ya un hombre maduro que ha publicado su famoso *Quijote*. Se trata de un hecho acaecido en 1605, en Valladolid, y recogido en textos jurídicos de la época: el proceso Ezpeleta, un juicio por el homicidio del “galanteador” navarro Gaspar de Ezpeleta, que es herido de muerte junto a la casa de Cervantes.

A pesar de que, como se ve en la serie, el caso nunca llegó a resolverse, sí que llevó a que tanto Cervantes como algunas de las Cervantas pasaran por la cárcel de Valladolid, según muestra la serie, aun sin pruebas y solo por decisión del juez⁹⁹²; aunque, de acuerdo con la Historia, ni su esposa Catalina ni su hermana Magdalena entraron en prisión⁹⁹³. Este momento, además, tiene una escenografía muy cuidada que da pie a una interpretación simbólica de relevancia: Villarroel no solo deja ver su envidia al escritor al condenarlo, a través de determinados comentarios burlescos⁹⁹⁴, sino que, durante todo el juicio y especialmente en ese momento, se puede ver en pantalla la imagen de un crucifijo colgado en la pared justo detrás de él. De esta manera, como se comentó ya al hablar de la imagen de la Iglesia, la autoridad civil del juez se vincula en la serie con la moral católica y los efectos represivos que esta tenía sobre la sociedad y, más en concreto, sobre las mujeres, por mucho que estas asegurasen no haber tenido nada que ver con el hecho en cuestión⁹⁹⁵.

Posteriormente, cuando todos están ya en casa, cada una de las mujeres toma una postura distinta sobre la detención que acaban de vivir. De las

⁹⁹¹ “Casarte con la de Esquivias es lo mejor que puedes hacer [...] Voy a tener un hijo tuyo”, confiesa finalmente Ana a Miguel, en *Cervantes*, capítulo 5º, 09:52.

⁹⁹² “Por lo pronto, os voy a enviar a prisión [...] Pero no iréis solo, sino con toda vuestra familia”, dictamina el juez Villarroel en la pequeña pantalla, en *Cervantes*, capítulo 7º, desde 11:17.

⁹⁹³ Este dato se puede consultar en el blog de Cultura y Turismo del Ayuntamiento de Valladolid, más concretamente en <https://www.info.valladolid.es/blog/cervantes-carcel-valladolid/>

⁹⁹⁴ El juez Villarroel dice a Cervantes con sorna “A ver si vuestro caballero andante viene en vuestro auxilio”, en *Cervantes*, capítulo 7º, 11:38.

⁹⁹⁵ De hecho, todas las Cervantas presentes en el juicio se quejan de que el trato que les da el juez es una “injusticia” y una de ellas llega a preguntarle “¿Nosotras? ¿Qué hemos tenido que ver en esto?” cuando Villarroel decide enviarlas también a la cárcel, en *Cervantes*, capítulo 7º, 11:22 y 11:35.

lamentaciones de Catalina por la maltrecha honra familiar⁹⁹⁶, se pasa a la reivindicación de justicia de su sobrina Constanza⁹⁹⁷, un personaje femenino que posteriormente luchará por rescatar la figura de Cervantes sin abandonar en ningún momento rasgos asociados a su género, como la ética del cuidado. Ni Isabel ni Andrea, por otra parte, parecen darle demasiada importancia a lo ocurrido: la hija de Cervantes se queja de sus compañeros de celda y la segunda bromea con el interés que habrían despertado en ella de haber estado bien vestidos⁹⁹⁸.

Así, tía y sobrina representan esa feminidad fría y calculadora, caracterizada, como se da a entender de las Cervantas, por la búsqueda de la subsistencia familiar a través de relaciones con ilustres caballeros de la época. De hecho, cuando Magdalena, que para entonces ya viste hábito de monja, da la razón a Catalina en que lo que ha sucedido es una vergüenza, Andrea le recuerda que ella también ha recurrido a esas tácticas antes de entrar en el convento⁹⁹⁹.

Más adelante en ese mismo episodio, Catalina, la mujer de la serie que más parece aproximarse a la feminidad canónica, acude desesperada a su marido, al que acusa de permitir que sus hermanas y su hija vayan a convertir su hogar en una especie de burdel¹⁰⁰⁰. Ante estas quejas, Miguel se mantiene totalmente impasible, una postura muy similar a la de Andrea e Isabel; pero que, en su caso, apenas se critica, sino que se disculpa por su necesidad de entregarse al trabajo de escritor: durante toda la discusión, él solo insiste en que le dejen tranquilo para avanzar en su obra, y cuando su mujer le pregunta si no va a

⁹⁹⁶ En concreto, Catalina murmura, quejumbrosa, “En mi vida lo hubiera creído... Qué vergüenza, Dios mío, qué vergüenza...”, en *Cervantes*, capítulo 7º, 13:38.

⁹⁹⁷ Su sobrina Constanza replica a los lamentos de Catalina “¿Vergüenza? Lo peor es la injusticia que han hecho con unas personas inocentes”, en *Cervantes*, capítulo 7º, 13:41.

⁹⁹⁸ En concreto, Isabel se queja de que “Lo peor para mí fue pasar la noche con aquellos rufianes, qué miradas” y su tía Andrea bromea con que “A esos los vistes de terciopelo y te miran igual y tú encantada”, en *Cervantes*, capítulo 7º, 13:45.

⁹⁹⁹ “Mira esta, a buenas horas, mangas verdes... ¿Y tú qué, beata de mierda? ¿No lo hiciste bien cuando pudiste?”, le espeta Andrea a su hermana Magdalena, que ya viste hábito de monja en la serie, en *Cervantes*, capítulo 7º, 14:07.

¹⁰⁰⁰ Catalina solloza, amenaza con marcharse de allí y, tras reprochar a su marido las promesas y las deudas, exclama que “¡Tus hermanas y tu hija la van a convertir en una casa de...!”, sin llegar a acabar la frase, en *Cervantes*, capítulo 7º, 15:56.

hacer nada, solo dice “sí, escribir”¹⁰⁰¹, aunque luego le tiemble la pluma ante el papel en blanco.

De esta forma, las Cervantas, sobre todo Andrea e Isabel, aparecen como personajes femeninos curiosamente masculinizados, en la medida en que destacan por su racionalidad, su practicidad y su inteligencia. Aunque también podrían relacionarse con el arquetipo de la mujer fatal, en tanto que usan a sus amantes para mejorar su situación económica; no se trata de personajes especialmente sexualizados, ni se adscriben al canon de belleza tradicional, con la posible excepción en ambas categorías de la hija del escritor.

Isabel, de hecho, apenas tiene peso en la trama después del proceso Ezpeleta, pero sí que regresa cuando su padre está moribundo para exigir lo que considera como suyo. Entonces, critica que Miguel de Cervantes siempre la ha desatendido y vuelve a reivindicar sus propios méritos, éticos o no, para salir adelante¹⁰⁰². Luego, insinuará que su prima Constanza ejerce la ética del cuidado con Miguel de Cervantes únicamente por motivos económicos¹⁰⁰³, como, al parecer, ha hecho ella con sus parejas a lo largo de toda su vida.

Constanza, que durante la mayoría de la serie parece alejarse del modelo de las Cervantas y mantenerse más cerca de la feminidad tradicional, retoma en este momento su carácter reivindicativo. Si, tras el proceso Ezpeleta, fue la única que se quejó por el trato injusto que habían recibido, ante la visita de Isabel le recrimina su actitud egoísta, sobre todo ante su padre enfermo¹⁰⁰⁴, y defiende que, si cuida a su tío, es de manera desinteresada¹⁰⁰⁵, reivindicando así su constante ética del cuidado con el anciano escritor.

¹⁰⁰¹ Miguel de Cervantes interviene en esta discusión en apenas un par de ocasiones, en *Cervantes*, 14:30, 15:00 y 16:08, respectivamente.

¹⁰⁰² En concreto, Isabel afirma que “Cuando murió mi primer marido, me quedé con una hija pequeña... Si no hubiera sabido arreglármelas por mí misma, a estas horas sería una rancia solterona como esa [su prima Constanza] dedicada al oficio de criada”, en *Cervantes*, capítulo 8º, 09:18.

¹⁰⁰³ Isabel replica a Constanza “Mira, querida prima, que yo no te pregunto qué andas buscando con tanto cariño y tantos cuidados para con mi padre”, en *Cervantes*, capítulo 8º, 10:05.

¹⁰⁰⁴ “Estarás satisfecha de tu visita de reconciliación...”, se indigna Constanza con Isabel, “Si has tardado tanto tiempo en aparecer por aquí, la verdad es que para esto más valdría que no hubieras venido, ¡por tu culpa ha tenido esta recaída!”, en *Cervantes*, capítulo 8º, 09:45.

¹⁰⁰⁵ El argumento de Constanza es que “Aquí no hay más que miseria y nunca hubo más que miseria, y yo vengo de mi casa a cuidarlo todos los días porque está solo... y porque lo quiero, no hay nada más”, en *Cervantes*, capítulo 8º, 10:20.

De esta manera, entre la feminidad fría y calculadora de Andrea y Isabel y la feminidad canónica de Catalina se puede situar, aunque sea de un modo tangencial, la abnegación de la mulera Ana y la ética del cuidado de Constanza; si bien todos los personajes femeninos mencionados muestran, en mayor o menor medida, tanto rasgos propios de la feminidad como otros más divergentes y masculinizados.

Esta masculinización, por otra parte, se extiende a la mayoría de mujeres que componen el telón de fondo costumbrista de la serie y que apenas aparecen en más de una escena cada una, pero que representan una feminidad general con un rasgo que llama especialmente la atención. Aunque se aludirá de nuevo a ello en el capítulo correspondiente a las relaciones de género, no se puede obviar aquí la importancia que tiene la sexualidad para estos personajes femeninos, que en muchas ocasiones aparecen como mujeres descaradas o, directamente, lujuriosas.

El interés por el sexo, que ya se deja ver en personajes femeninos como Ana o Isabel, tiene aún más presencia en otras mujeres cuyo peso en la trama es mucho menor, lo que da réplica, en cierta manera, al machismo imperante en los personajes secundarios varones. Por ejemplo, en 1570, cuando Cervantes aún es joven, durante su estancia en Nápoles, asiste a una representación popular con títeres en la que una mujer se sube la falda y coloca el pie de Arlequino de modo que puede fingir que este la penetra con él, para luego darse la vuelta y repetir la maniobra con una gran sonrisa¹⁰⁰⁶. El público, tanto hombres como mujeres, se ríe a carcajadas, sobre todo con la aparición de un personaje que parodia a los capitanes españoles y que no deja de hacer gestos fálicos.

Posteriormente, cuando Cervantes trabaja recaudando tributos para el rey y es encarcelado, las mujeres de la prisión femenina también dan sobradas muestras de lujuria¹⁰⁰⁷ o incluso hacen alusiones a la prostitución y a sus

¹⁰⁰⁶ Esta escena, en la que se incluyen expresiones como “¡Arlequino! ¿Dónde te has metido? ¡El capitán me va a invadir!”, tiene lugar en *Cervantes*, capítulo 2º, desde 05:28.

¹⁰⁰⁷ Las presas lo exhortan a gritos “¡Que venga aquí para que nos entretenga! [...] ¡Es mazapán añejo, pero aún tiene un bocado!”, en *Cervantes*, capítulo 6º, 17:30.

diversas tarifas¹⁰⁰⁸. Su amigo Mateo Alemán, que también está preso en ese momento, confirma estas proposiciones al aparecer poco después con una mujer en la cama¹⁰⁰⁹.

Este descaro no es exclusivo, por otra parte, de las cárceles, sino que incluso se percibe en las vecinas de Cervantes, que leen a escondidas fragmentos del *Quijote* y se ríen a carcajadas de sus avances con Dulcinea¹⁰¹⁰. Más adelante, durante una partida de cartas que presencian Cervantes y Góngora y en la que todos están poniendo sus apuestas sobre la mesa, una mujer insinúa que ella puede jugarse su virtud¹⁰¹¹, a lo que uno de sus compañeros replica con sorna que eso ya lo ha perdido muchas veces¹⁰¹².

El peso de la lujuria en los personajes femeninos, que alcanzará su punto álgido en las ya comentadas fiestas de Loeches, destaca sobre todo por no ser exclusivo de un único arquetipo femenino, sino que parece tratarse de una tendencia generalizada en la mayoría de las mujeres que aparecen en la serie. Incluso Catalina, la esposa de Cervantes y principal exponente de la feminidad canónica en la serie, tiene relación con otro hombre durante uno de los periodos de abandono de su marido, si bien apenas se dan datos sobre esto más allá de que su pretendiente es el “discreto Cañizares”¹⁰¹³.

En definitiva, frente a la idea de feminidad canónica de cómo deberían ser las mujeres, los personajes femeninos de la serie *Cervantes* abren la puerta a un abanico de representaciones que se alejan mucho de esa imagen de feminidad única e inamovible.

¹⁰⁰⁸ En concreto, estas alusiones son las siguientes: “¡Eh, manco, si te aburres, llámanos! ¡Te haremos una visita! Cuarto ancho, dos reales; cuarto estrecho, tres; y el trinquete, cuatro reales [...] ¡La cofradía, un maravedí; y Jonás en la ballena, dos ochavos!”, en *Cervantes*, capítulo 6º, 17:43.

¹⁰⁰⁹ Alemán explica a Cervantes que la mujer “Es una reclusa de ahí al lado... Si no tienes prisa por salir, nada echarás de menos en la cárcel”, en *Cervantes*, capítulo 6º, 22:11.

¹⁰¹⁰ En concreto, un vecino lee “Tentole luego la camisa y...”, a lo que otra responde “Mira, mira, don Quijote, que parecía bobo, ¡bien sabe él dónde ha de agarrarse!”, o, tras leer “... y aunque era de arpillera, a él le pareció ser de finísimo y delicado tejido”, su réplica es “¡Y tan fino, como que ya le andaba palpando las tetas!”, en *Cervantes*, capítulo 6º, desde 38:22.

¹⁰¹¹ Esta mujer, más concretamente, insinúa que “A mí no me queda nada, sino...”, sin llegar a acabar la frase, en *Cervantes*, capítulo 7º, 38:35.

¹⁰¹² La idea de que la mujer se refiera a su virtud se ve reforzada, precisamente, por este “Pero eso ya lo habéis perdido muchas veces, ¿no creéis?”, que suelta irónicamente otro de los jugadores, en *Cervantes*, capítulo 7º, en 38:39.

¹⁰¹³ Miguel de Cervantes comenta simplemente “Así que te pretendió el discreto Cañizares” después de que esta le haya dado explicaciones de lo sucedido en su ausencia, en *Cervantes*, capítulo 6º, 47:49.

Las mujeres de *Cervantes*, a grandes rasgos, muestran dos pilares principales dentro de su representación de género. En primer lugar, sobre todo para aquellas con más peso en la trama, destacan por su inteligencia, su frialdad y su practicidad a la hora de garantizar su subsistencia económica. Esta tendencia, que también se intuía en algunas mujeres de las adaptaciones literarias, sobre todo cuando estaba en juego el futuro de sus hijos; cobra aquí un carácter más egoísta, ya que la mayoría de ellas miran esencialmente por sí mismas. En segundo lugar, tanto estas mujeres con más protagonismo como las que conforman el telón de fondo manifiestan un gran interés por el sexo, en contraste con la imagen de castidad que habitualmente se había preconizado para el género femenino.

La reinterpretación que se hace en este momento de Transición y primeros años de democracia de personajes y momentos históricos que ya habían aparecido en la ficción del periodo franquista permite, por consiguiente, comprobar cómo estaban cambiando las identidades de género durante este periodo de tiempo. Esto, junto al papel represivo de la Inquisición y a varias críticas a la hipocresía de esta institución y de la sociedad española en general, hace que estas series no solo muestren una manera de ser mujer más alejada del canon tradicional, sino que también actualicen conflictos de siglos anteriores al plantearlos desde una óptica de valores más relacionados con la nueva sociedad democrática.

En definitiva, tanto las series biográficas como las adaptaciones literarias incluidas en la muestra dejan ver una representación de género femenina en el pasado que se caracteriza por los distintos modelos de mujeres, así como por los cambios producidos a lo largo del periodo de análisis. A continuación, el siguiente capítulo analizará si estas mismas tendencias se mantienen en las series ambientadas en el presente de su emisión o si se producen grandes cambios entre la representación de género de estas producciones y aquellas que ubican su trama entre los años 70 y 80 de siglo XX.

Capítulo 6. La feminidad en la ficción televisiva ambientada en el presente

CRIS. — [...] Este país está empezando algo, y... (Juan se ríe)... Me da igual que te rías. ¡Estamos empezando algo!

JUAN. — ¿Tú también?

CRIS. — Naturalmente. Yo quiero participar.

Ana Diosdado, Los ochenta son nuestros

Además de las representaciones de la feminidad en el pasado estudiadas en el capítulo anterior, en este momento de Transición y primeros años de democracia también fueron muy habituales las series ambientadas en la contemporaneidad de su emisión, esto es, entre 1976 y 1986. Estas ficciones, que Peña Ardid denomina series de costumbres contemporáneas (2010, p. 77), ofrecían una aproximación metafórica a muchos de los conflictos, polémicas y debates presentes en el momento de la emisión, tanto en el día a día como en el espacio político o en otros medios de comunicación. Todavía según la misma autora, estas ficciones se encargaban de romper tabúes sociales y mostrar problemas de acuciante actualidad, como el paro, el divorcio o las drogas, temáticas muy habituales en las series que forman parte de la muestra.

Retomando a García de Castro, este interés por el realismo televisivo y las series que reflejasen el cambio social se debía a la búsqueda de la sociedad de personajes y situaciones que conectasen con su propio entorno. De este modo, la ficción televisiva de costumbres servía también para contribuir a la legitimación del nuevo imaginario social (2009, p. 75).

Al igual que el capítulo cuarto, sobre masculinidades en el presente, este capítulo sobre la feminidad en la contemporaneidad de su emisión profundizará en la representación de género que se hacía de las mujeres en las series de televisión emitidas en TVE entre 1976 y 1986. Los títulos elegidos, a la sazón, serían *La señora García se confiesa* (1976), *El español y los siete pecados capitales* (1980), *Verano azul* (1981), *Anillos de oro* (1981) y *Segunda enseñanza* (1986).

Para una mejor comprensión de este capítulo, se incluye aquí una breve relación de los personajes a analizar, agrupados de acuerdo con la serie a la que pertenecen.

Tabla 7. Personajes femeninos en las series contemporáneas de la muestra estrenadas entre 1976 y 1982

Series de la muestra estrenadas entre 1976 y 1982 (Transición y Gobierno de UCD)		
<i>La señora García se confiesa</i> (1976)	<i>El español y los siete pecados capitales</i> (1980)	<i>Verano azul</i> (1981)
Señora García: mujer de clase social acomodada,	Blanca: antigua amiga de José Margallo y Jesús	Julia: joven pintora que veranea en Nerja mientras se

madre de tres hijos y aparentemente viuda, que nunca ha necesitado trabajar para vivir y que cuenta al señor Martínez cómo ha sido su vida	Ceballos y, posteriormente, esposa de este último, muere antes de que comience la serie pero parece ser una mujer dulce aunque bastante contradictoria Rosario: secretaria de José Margallo y principal artífice de su reconciliación con Jesús Ceballos, apenas se dan más datos de ella durante la serie	recupera de un trauma familiar y que se unirá a la pandilla protagonista Bea: la chica guapa de la pandilla, muchacha romántica e ilusa que llama la atención de los chicos de su edad Desi; la otra chica de la pandilla, amiga de Bea e hija de padres separados, motivo por el que parece bastante acomplexada Otras mujeres (personajes secundarios): Luisa, Carmen, Mercedes, Nati, Pilar, Mariluz y la tía de Pancho

Elaboración propia

Tabla 8. Personajes femeninos en las series contemporáneas de la muestra estrenadas entre 1983 y 1986

Series de la muestra estrenadas entre 1983 y 1986 (Gobierno del PSOE)	
Anillos de oro (1983)	Segunda enseñanza (1986)
Lola: abogada que lleva años sin ejercer, esposa de Enrique y madre de tres hijos que decide fundar un bufete con su amigo Ramón y especializarse en divorcios, pese a que ella afirma ser muy feliz en su matrimonio Sonia: hija mayor de Lola y Enrique, de 19 años, que al comienzo de la serie se casa con su novio Carlos. Poco después se quedará embarazada y dará a luz a un niño, al que llamarán como su abuelo, Enrique	Pilar Beltrán: profesora de Historia, de talante muy vocacional, y madre soltera que nunca ha podido ser independiente. Abusa del alcohol para olvidarse de sus problemas, aunque a lo largo de la serie parece superar su adicción Elvira Gómez: hija veinteañera de Pilar, Elvira ha crecido sin que le dijeran la verdad sobre su padre, aunque ella la descubre por sí misma. Al comienzo de la serie trabaja como modelo y parece muy independiente Rosa Ferrer: profesora de Lengua y Literatura, mujer muy segura de sí misma, independiente y asertiva que mantiene una relación intermitente con Jandro

	Lucía Galán: esposa de José Ramón, es ella quien decide ayudar a Pilar, invitarla a su casa y buscarle trabajo en un colegio de Oviedo, todo con la secreta intención de que su marido no se quede solo al enviudar

Elaboración propia

Además, al igual que en el capítulo dedicado a las imágenes de la masculinidad en el presente de su emisión, el análisis no se ha centrado tan solo en las mujeres adultas, sino que, de acuerdo con su peso en la trama, se han incluido también niñas y adolescentes mujeres. Pese a que la diferencia de edad implique divergencias en la representación de género, se ha considerado relevante tomarlas como referencia para que el estudio de su imagen sea lo más completo posible.

6. 1. Nuevas feminidades: emancipación y libertad

Si la sociedad tal y como se conoce hoy en día se ha construido sobre las bases de la diferencia sexual, de acuerdo con Castejón Leorza, es decir, si toda la construcción cultural parte de la idea de que hombres y mujeres son fundamentalmente distintos (2004, p. 311), es necesario estudiar cómo se ha legitimado este imaginario social que, al menos hasta finales de los años 70, insistía en la representación de las mujeres como madres y amas de casa (Etura Hernández, 2020). Por otro lado, siguiendo a Aguilar, la ficción como vía de educación emocional resulta especialmente peligrosa al vincular el significado y la trascendencia de los personajes femeninos directamente a los varones con los que se relacionen, de modo que se constituyen como *seres-para-otro* que funcionan tan solo por exigencias narrativas ajenas (2012, pp. 1-2). Este modelo, como se verá un poco más adelante, está especialmente presente en este tipo de series ambientadas en la contemporaneidad de su emisión.

Estas cuestiones, no obstante, requieren de importantes matizaciones en el contexto de la Transición a la democracia en España y los gobiernos que le siguieron, tanto el de UCD como el del PSOE. De hecho, hasta 1975 las mujeres siguieron sujetas a una fuerte discriminación legislativa, que las recluía

de por vida en la minoría de edad y las obligaba a obedecer a sus maridos, como recuerdan Alberdi, Escudero y López Acotto (1996, pp. 80-81).

Ya durante el periodo de análisis, siguiendo todavía a estas autoras, aparecieron diversos de grupos feministas que lucharon por derechos como el divorcio, considerado como especialmente emblemático, y también el aborto (Alberdi et al., 1996, p. 81). Por su parte, Caraballo y Zurian añaden que, si bien durante los años 80 muchos de estos grupos que habían florecido en la década anterior fueron desapareciendo, surgieron aún bastantes iniciativas de fomento de la igualdad, a través, por ejemplo, de la creación del Instituto de la Mujer (2008, pp. 135-136).

En este momento de evolución legislativa y social (Alberdi et al., 1996; Nash, 2014), cabe preguntarse si, al igual que otros formatos audiovisuales (Etura Hernández, 2020; Martín Jiménez, 2011), las series de producción propia estaban incorporando estos y otros cambios en cuanto al género que se estaban produciendo en el país, así como los nuevos modelos de feminidad. Es interesante comprobar, por tanto, si en la ficción audiovisual del momento aparecía esa nueva imagen de las mujeres, para las que se abrían itinerarios por explorar y distintas opciones de vida.

En primer lugar, debe señalarse que la televisión asumió una importante función al representar los nuevos roles asumidos por las mujeres en la sociedad española, normalizando y dinamizando estas nuevas realidades cada vez más presentes, según Cascajosa Virino (2013, p. 97). También Martín Jiménez apunta que la televisión no solo reflejó una realidad cada vez más alejada del anquilosado marco jurídico anterior a 1978, sino que también actuó como un eficiente motor de cambio (2009, p. 691).

En esta misma línea, aunque centrándose en el cine de los años 80, Coronado Ruiz y Galán Fajardo defienden que la imagen de las mujeres, y en concreto las feministas, tenían una imagen mucho más política en las ficciones contemporáneas a ellas, que la que se ha podido observar en las décadas siguientes (2015, p. 341).

Por tanto, para comprender mejor qué imagen se ofrecía de los personajes femeninos dependiendo del producto audiovisual que se analice, resulta

necesario ahondar más en esta representación femenina en TVE, con el fin de comprobar si esta también reflejó y fomentó la modernización de la sociedad o si, por el contrario y como señalaban autoras como Castejón Leorza, supuso una oportunidad perdida de reivindicar su nuevo lugar en la sociedad (2014).

6.1.1. Mayor entidad y autonomía de las mujeres

En primer lugar, es necesario señalar que, frente a lo que se había visto en las series ambientadas en el pasado, en las que las mujeres desempeñan un rol protagonista con mayor frecuencia que los varones, en las series contemporáneas, según la muestra objeto de estudio, estas posiciones se invierten. De hecho, mientras que en las series que tenían lugar en el pasado apenas había diferencias en el protagonismo, con 9 personajes femeninos y 7 masculinos en roles principales, en las producciones que se ubican en el presente de su emisión, esta brecha en el protagonismo se agranda a favor de los varones: en este tipo de series, 8 personajes femeninos ocupan una posición protagonista, frente a 14 personajes masculinos.

Este protagonismo femenino, sin embargo, varía bastante conforme avanza el periodo de análisis, especialmente cuanto más entrados están los años 80. Si bien en *La señora García se confiesa*, la primera de las series analizadas, el personaje de Lucía Bosé tenía más peso en la trama que su contrapartida masculina, Adolfo Marsillach (o el señor Martínez, como se llamaba su personaje); en *El español y los siete pecados capitales* todos los papeles femeninos quedan reducidos a personajes secundarios como Rosario o Blanca, o directamente episódicos y sin nombre propio, como el interpretado por Verónica Forqué.

En las siguientes producciones, no obstante, el protagonismo femenino va creciendo. Así, desde el relativo equilibrio de *Verano azul* (donde hay más varones que mujeres, pero parecen protagonizar un número similar de subtramas) se pasa al gran peso de Lola en la trama de *Anillos de oro*, que actúa como verdadero hilo conductor de la serie; o incluso el protagonismo femenino múltiple de *Segunda enseñanza*, centrada en los personajes de Pilar y Elvira, madre e hija, cuya relación funciona también como uno de los mecanismos principales de esta producción.

Además, la mayoría de mujeres que aparecen en las producciones que conforman la muestra, incluso en ocasiones aquellos que no desempeñan un papel protagonista, tienen entidad propia y hacen avanzar la trama por sí mismas. Este último sería el caso de Blanca y de Rosario, los dos personajes femeninos de *El español y los siete pecados capitales*. A pesar de que la serie está narrada desde una perspectiva claramente masculina¹⁰¹⁴, los verdaderos detonantes de la trama son ellas dos: la primera, como causante de una gran discusión que provoca un silencio de décadas entre antiguos amigos; la segunda, como la mediadora que intentará que ambos se reconcilien, como de hecho se llega a decir en la propia serie¹⁰¹⁵.

No obstante, esta tendencia es especialmente evidente en aquellas series en las que un personaje femenino actúa como hilo conductor, que, además, son una clara mayoría dentro de la muestra. Así, tanto *La señora García se confiesa* como *Anillos de oro* y *Segunda enseñanza* estructuran su trama en torno a una mujer, ya sea esta la propia señora García, Lola o Pilar; y en *Verano azul*, pese a su reparto coral, la voz cantante (y narradora) la lleva siempre Julia, desde el primer al último episodio¹⁰¹⁶.

Incluso en aquellos personajes secundarios que podrían quedar eclipsados por estas mujeres protagonistas se puede apreciar, en ocasiones ya al final de las series, una mayor autonomía femenina. Aunque se profundizará más al respecto un poco más adelante, cabe aquí citar el caso de Lucía, uno de los personajes secundarios de *Segunda enseñanza*: pese a representar, aparentemente, la feminidad más tradicional en su rol de esposa y ama de

¹⁰¹⁴ Al final de la serie, una jovencísima Verónica Forqué pregunta al profesor Ceballos “¿Por qué se llama este ciclo ‘El español y los siete pecados capitales’? [...] ¿Qué pasa con la española, señor Ceballos?”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 7º, 29:31.

¹⁰¹⁵ De hecho, un corrillo de hombres aborda a Rosario, secretaria de José Margallo, el viejo amigo de Jesús Ceballos, y uno de ellos sentencia “Que lo que una mujer separó, otra mujer lo una ahora”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 4º, 30:13.

¹⁰¹⁶ La serie, de hecho, empieza y acaba con el personaje de Julia. En los primeros planos del primer episodio, justo después de la cabecera, se presenta el pueblo de Nerja al mismo tiempo que se oye la voz en off de la pintora: “Mi nombre es Julia, y este que veis aquí es el pueblo donde yo pasé uno de mis veranos... no, perdón, uno de mis veranos no, el verano más hermoso de mi vida [...] Nunca hubiera pensado que aquel verano llegara a ser algo tan rico en imágenes, tan lleno de vivencias, tan pleno de emociones... sin embargo fue así, fue un verano azul intensamente vivido por todos los que formamos aquel extraño grupo, aquella insólita pandilla”, en *Verano azul*, capítulo “El encuentro”, desde 01:53. Por otro lado, aunque el último episodio de la serie no recurre a la voz en off, los últimos planos sí que vuelven a corresponderse con el personaje de Julia, que, tras regalarle un cuadro a Pancho como despedida, abandona el pueblo, en *Verano azul*, capítulo “El final del verano”, desde 41:39.

casa, el giro final de la trama mostrará que ha sido ella quien, de manera intencionada, ha precipitado los acontecimientos que dan lugar a la mayor parte de la historia¹⁰¹⁷.

En general, se puede decir que los personajes femeninos analizados en las series contemporáneas se caracterizan por tener una autonomía propia, al menos en lo que se refiere a hacer avanzar la trama por sí mismas y funcionar como personajes independientes. Estas mujeres, por tanto, se alejan de la idea del *ser-para-otros* descrita por Aguilar (2012, pp. 1-2), aunque esta entidad propia tiene sus limitaciones. Ya sea para personajes concretos, como se verá en el segundo epígrafe de este capítulo; o en ámbitos muy determinados, por ejemplo, la (falta de) independencia económica o laboral, en ocasiones los personajes femeninos de la contemporaneidad aún seguían relegados a un segundo plano.

Dejando a un lado este apunte, un matiz importante es que, al igual que algunos personajes varones se enmarcaban en el talante moderado desde el principio y otros llegaban a él tras su respectivo arco argumental, con la independencia femenina se produce un fenómeno bastante parecido. Por tanto, las mujeres pueden alcanzar esta mayor autonomía a través de un proceso de evolución durante toda la serie, pero también puede ser un rasgo intrínseco al personaje desde el primer momento, ya sea como parte de su carácter o de otros eventos vividos previamente al comienzo de la trama.

6.1.1.1. La autonomía femenina como conquista

Los ejemplos de personajes femeninos que, pese a partir de una posición de poca autonomía, consiguen evolucionar hacia una mayor independencia, están presentes a lo largo de todo el periodo de análisis. Se podría citar, en primer lugar, a la protagonista de *La señora García se confiesa*: aunque es la responsable de hacer avanzar la trama en todo momento, también se encarga de subordinar su identidad a la de su marido, supuestamente fallecido¹⁰¹⁸, y

¹⁰¹⁷ De hecho, Lucía intenta obligar a que su marido José Ramón le prometa que, si a ella le sucede algo, se casará con Pilar, motivo por el que insistió tanto en que la acogieran en casa, “es una buena chica y tú no sabes vivir solo”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 11º, 18:17.

¹⁰¹⁸ La señora García se presenta como “Sí, señora... Realmente viuda, con hijos...” y pregunta con cierta sorna al señor Martínez si le interesa su vida, porque “si nunca he contado mi vida es porque nadie ha demostrado ningún interés en escucharla”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 1º, desde 07:44.

parece incapaz de trabajar para ganarse la vida hasta que tanto su hijo¹⁰¹⁹ como el señor Martínez¹⁰²⁰ le reprochan esta actitud.

Sin embargo, también es cierto que, durante toda la serie, la señora García protesta por determinadas situaciones de discriminación¹⁰²¹ y, hacia el final de la trama, no solo parece haber cambiado radicalmente de actitud, sino que la actriz que le da vida traspasa la cuarta pared para criticar la subtrama romántica, que a su parecer queda forzada¹⁰²², y la perspectiva androcéntrica que preside toda la serie¹⁰²³.

Posteriormente, sin embargo, la señora García reconocerá que su marido sigue vivo, pero que le mintió diciéndole que él había muerto porque “es más fácil ser viuda que separada”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 4º, 33:56.

¹⁰¹⁹ Por ejemplo, el hijo mayor de la señora García, que apenas había intervenido en la serie hasta ese momento, discute con su madre y le dice que le gustaría que ella se convirtiera en “un ser humano que trabaja, que lucha, que adquiere responsabilidades, que no se limita a vivir de unas rentas, que se siente útil, necesario, comprometido...”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 11º, 07:01.

¹⁰²⁰ Poco después de la escena anteriormente citada, el señor Martínez coincide con el hijo mayor de la señora García: “La vida es otra cosa que un partido de golf, o un pase de modelos, o un juego de ruleta, o una canasta benéfica... Todas las mujeres, de una u otra forma, están luchando para ganarse el puesto que desean. No se trata de hacerle la guerra a los hombres, se trata de algo... de algo mucho más inteligente, de construir, entre todos, algo distinto [...] Trabaje, señora García... Conviértase en un ser útil, la vida que estamos haciendo entre todos no permite otros lujos”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 11º, desde 10:31.

¹⁰²¹ Por citar tan solo algunos ejemplos, en los que se profundizará un poco más adelante, la señora García habla de la igualdad de posibilidades (en *La señora García se confiesa*, capítulo 1º, 22:13; y también capítulo 3º, 04:47 y 05:55; y capítulo 7º, 22:02), de la doble moral (capítulo 3º, 12:59 y 28:11; asimismo capítulo 5º, 05:54 y 7:14), de la cosificación (capítulo 6º, 16:53 y 17:14; y capítulo 7º, 21:20) o incluso del trabajo doméstico como trabajo real (capítulo 11º, 16:51).

¹⁰²² En concreto, la señora Bosé interrumpe lo que parece ser una proyección privada de su propia serie con un “No, hombre, no... [...] Pero bueno, ¿de verdad tú te crees en serio que este puede ser el final de nuestro programa? [...] Desde luego que no, la señora García no se puede enamorar del señor Martínez [...] Los finales románticos ya no se llevan por el mundo”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 13º, desde 36:37.

¹⁰²³ La señora Bosé, durante este falso estreno privado de la serie, replica a Marsillach que el problema es que “Has contado a las mujeres desde el punto de vista masculino, y eso es una trampa [...] ¿Tú crees de verdad que, si yo me voy con un señor a un hotel de Toledo, cometo la tremenda equivocación de tomar dos habitaciones? [...] ¡No, hombre! Para eso una no se va a Toledo, sino que se queda en su casa jugando al pináculo”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 13º, desde 38:39.



Figura 35. Lucía Bosé y Adolfo Marsillach rompen la cuarta pared para comentar el final de su serie (*La señora García se confiesa*, capítulo 13º). Fuente: RTVE.es

Otro ejemplo de esta evolución femenina, aunque en este caso se produce casi exclusivamente dentro de un único episodio, sería la madre de Desi, Pilar, en *Verano azul*, que representaría a una mujer en un matrimonio que hace aguas. Aunque en capítulos anteriores apenas si se hace referencia a su marido, el episodio “El visitante” está dedicado por entero al fracaso de este matrimonio y la posibilidad del divorcio, como se analizará en mayor profundidad en el capítulo correspondiente. El arco argumental de Pilar, sin embargo, merece una mención en sí mismo. Este personaje comienza con una actitud sumisa, al defender a su marido aun cuando este no lo merece¹⁰²⁴, pero también hasta cierto punto manipuladora, como ella misma reconoce al calificar sus lágrimas de “chantaje”¹⁰²⁵. La huida de Desi de casa tras oírlos discutir, junto a una conversación con Jorge, su marido, hacen que Pilar llegue a una toma de conciencia que le permita afrontar la idea de divorciarse por el bien de su

¹⁰²⁴ Aunque su marido ha dado sobradas muestras de ser muy mujeriego, cuando su hermana Mariluz insinúa que tal vez no llegue porque “a lo mejor se ha tropezado en la carretera con alguna...”, Pilar lo defiende con un “¡Mariluz, por favor!”, en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, 05:18.

¹⁰²⁵ La misma Pilar, que rompe a llorar durante una discusión con su marido Jorge, le asegura que “esta vez no es un arma ni una acusación, solo es un desahogo”, de modo que, en otros momentos, sí que había empleado el llanto en este sentido, en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, 50:23.

hija¹⁰²⁶. Al final de la serie, de hecho, Desi cuenta a sus amigos que su padre no irá a buscarlas, sino que su madre y ella volverán a casa en tren¹⁰²⁷.

Por último, puede que el ejemplo más claro de personaje femenino que recorre este arco argumental hacia una mayor autonomía propia sea también el más tardío: se trata de Pilar Beltrán, protagonista de *Segunda enseñanza*, una mujer que fue madre soltera durante la dictadura franquista y que, cuando su hija ya es adulta, trabaja como profesora de historia al mismo tiempo que afronta su propia adicción al alcohol.

Aunque Pilar sea, desde el primer momento, el principal hilo conductor de la serie, es igualmente cierto que, durante los primeros episodios de esta, no es ella quien toma las decisiones sino que se deja llevar por las circunstancias o por otros personajes, como de hecho llega a comentar su propia hija¹⁰²⁸. Otros ejemplos más concretos serían que Pilar va a trabajar a Asturias casi por imposición de su madre¹⁰²⁹, o también que abandonó tanto su tesis como su libro sobre la Beltraneja¹⁰³⁰. Además, pese a que ella misma intenta reivindicar su autonomía poco después de reencontrarse con José Ramón, el padre no reconocido de su hija y asegura que, si tuvieron sexo, fue porque ella quiso¹⁰³¹;

¹⁰²⁶ Aunque Pilar tan solo llega a preguntar a su marido si “¿Quieres decir divorciarnos?”, en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, 48:44, en las escenas siguientes parece que ambos han llegado a un acuerdo ya que ella no interviene cuando él deja una nota a su hija y se marcha al amanecer, en ese mismo episodio, desde 51:24.

¹⁰²⁷ En concreto, es Javi quien pregunta a su amiga Desi cómo vuelve a casa y si viene su padre a buscarlas. “No, nos vamos en tren”, responde ella con aire triste, en *Verano azul*, capítulo “El final del verano”, 36:28.

¹⁰²⁸ Elvira comenta que su madre nunca se ha atrevido a vivir sola, “ni siquiera se le ha pasado semejante audacia por la cabeza”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 2º, 16:15.

¹⁰²⁹ De hecho, es la madre de Pilar quien le busca activamente trabajo. En primer lugar, intenta colocarla en la tienda de una amiga suya, hasta que su hija Elvira tiene que intervenir para que su madre siga trabajando como profesora (“va a seguir en la enseñanza”, asevera Elvira, en *Segunda enseñanza*, capítulo 1º, 53:59). Después de eso la madre de Pilar pone en contacto con sus amigos de Asturias para que estos consigan un trabajo para su hija, por mucho de que esta se queje de que “Me fastidia que andes por ahí pidiendo favores en mi nombre”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 2º, 13:34.

¹⁰³⁰ Elvira comenta que su madre escribe un solo libro, “lo que pasa es que lleva veinte años con él y nunca lo termina [...] Escogió la figura de Juana la Beltraneja cuando iba a hacer la tesis para la carrera y todavía sigue con ello”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 1º, desde 16:03. Tiempo después, la misma Pilar reconoce a su amigo Alfonso que “en principio era la tesis, que nunca llegué a presentar, luego me empeñé en que fuera un libro y, de vez en cuando, me da por seguir... No lo terminaré en la vida”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 4º, 46:59.

¹⁰³¹ Cuando José Ramón intenta hablar con ella sobre por qué no quiso reconocer a Elvira, la hija de ambos, Pilar reconoce que en ocasiones se ha sentido dolida, pero nunca una víctima, porque “¡Me metí en la cama contigo quise y tuve a mi hija porque quise! Son las únicas decisiones que he tomado en mi vida y no me arrepiento de ninguna de las dos”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 2º, 46:59.

más adelante Pilar reconocerá a Rodri, el sacerdote del colegio, que, tras ese conato de libertad, no ha sabido vivir por sí misma¹⁰³².

Conforme avance la serie, no obstante, Pilar irá conquistando parcelas de libertad: desde abandonar la casa de unos amigos de la familia para vivir en una pensión¹⁰³³, hasta empezar y terminar una relación sentimental de carácter informal¹⁰³⁴; al mismo tiempo que demuestra su determinación: aparece en varias ocasiones retomando su libro, del que cada vez habla en mejores términos¹⁰³⁵, hasta que consigue terminarlo. En este momento, sin embargo, es su amigo Alfonso quien lo presenta por ella a un concurso¹⁰³⁶, en un momento que podría reflejar tanto la condescendencia masculina como una falta de seguridad en sí misma de la propia Pilar. Dejando a un lado este matiz, se puede decir que, en definitiva, la serie concluye con una Pilar Beltrán que tiene muy poco que ver con el personaje que se podía ver en los primeros capítulos, apareciendo al final como mucho más independiente y decidida.

6.1.1.2. La autonomía femenina como realidad

Junto a estos ejemplos de mujeres que recorren todo un arco argumental hacia lo que se podría denominar una nueva feminidad, con mayor autonomía e independencia personal, aparecen también otros personajes femeninos que muestran esas características ya desde el primer momento. Este tipo de mujeres, cada vez más habituales conforme transcurre el periodo de análisis,

¹⁰³² Después de desayunar juntos en la pensión, Pilar admite a Rodri que “hasta los diecinueve años yo viví como metida en un fanal, entonces me escapé un ratito pero... muy poco y muy mal, enseguida volví para no salir... Al encontrar este trabajo y venirme a Oviedo creí que me iba a enfrentar a la vida de una vez yo sola, pero era un truco que me estaba contando a mí misma... Esos parientes con los que vivía han sido mis muletas, cambié un fanal por otro, nada más... Lo que tenía que haber hecho desde el principio era esto, empezar a andar sola”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 10º, 43:34.

¹⁰³³ Tras una discusión con José Ramón, Pilar recuerda que uno de sus compañeros, Rodri, vive en una pensión y decide mudarse allí sola, como se deja ver cuando la dueña de la pensión prepara una habitación para “una recomendada del padre [sacerdote]”, “una señora muy bien, una maestra” en *Segunda enseñanza*, capítulo 10º, desde 17:50.

¹⁰³⁴ Pilar habla con Elvira sobre su relación con Ricardo, al que conoce en un curso para profesores: “rico, y viudo... Tiene dos hijas, pero están casadas, así que, como él se aburría, empezó a organizar estos cursillos”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 13º, 14:07. Posteriormente, no obstante, Pilar le pide un tiempo cuando este le propone que se casen, en este mismo episodio, 28:11, y acaba cortando la relación por teléfono, aunque esta conversación se omite, 51:41.

¹⁰³⁵ Hacia la mitad de la serie, cuando una alumna quiere hablar con ella y la interrumpe escribiendo, dice que solo hace cuando “cuando me aburro mucho” y le quita importancia a su libro diciendo que es “una bobada”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 7º, 13:48. Más adelante, sin embargo, ella misma dice a Jandro y a Rodri que está escribiendo “un libro muy bueno”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 11º, 47:23.

¹⁰³⁶ En concreto, esta escena tiene lugar en *Segunda enseñanza*, capítulo 12º, 21:21.

también requieren sus propias matizaciones, como se irá viendo a continuación.

Así, entre estos personajes se podría citar, en primer lugar, a Julia, la protagonista de *Verano azul*; pero también a Elvira y a Rosa, de *Segunda enseñanza*. En *Anillos de oro*, por otra parte, aunque sí aparecen dos protagonistas con bastante autonomía personal (Lola y su hija Sonia), destacan sobre todo personajes secundarios femeninos en los que esta independencia es prácticamente el rasgo definitorio. De esta manera, durante la segunda mitad del periodo de análisis cada vez es más frecuente ver a mujeres que hacen de la independencia su seña personal, y también que estas tengan cada vez más peso en la trama de la serie.

El primero de los ejemplos citados, la pintora Julia de la serie *Verano azul*, es una mujer joven que veranea sola en el mismo pueblo en el que viven Chanquete y Pancho y donde pasa sus vacaciones el resto de la pandilla. Además de ser el hilo conductor de la historia, Julia demuestra que la soledad también es una alternativa válida para las mujeres, según ha señalado ya Castejón Leorza (2014): vive sola, conduce su propio coche¹⁰³⁷ y parece haber desempeñado un trabajo remunerado¹⁰³⁸.

Es necesario señalar aquí, sin embargo, que Julia no es soltera sino viuda, lo que implica toda una serie de connotaciones distintas. De hecho, aunque autoras como Castejón sostienen que este personaje no remite a la maternidad, sino que sería un “nuevo referente de mujer libre de los condicionantes” de la feminidad canónica (2014), no se puede obviar que Julia se construye en torno al duelo por la familia que ha perdido en un accidente de tráfico. Esta cuestión, evidenciada en el episodio “La sonrisa del arco iris”¹⁰³⁹, remite fundamentalmente al ideal femenino de maternidad, que se analizará un poco más adelante.

¹⁰³⁷ Por citar solo algunos ejemplos, se puede ver a Julia conduciendo en *Verano azul*, capítulo “A lo mejor”, 32:40, y también en capítulo “No nos moverán”, 08:54.

¹⁰³⁸ Aunque se profundizará más al respecto en el siguiente apartado, se puede adelantar aquí que Julia corrobora a Chanquete que ha desempeñado un trabajo remunerado. En concreto, este le dice “Yo siempre pensé, pues eso, que vivía usted de su trabajo”, a lo que ella asiente, “Sí, sí, pero no como pintora”, en *Verano azul*, capítulo “La cueva del gato verde”, 21:06.

¹⁰³⁹ “La sonrisa del arco iris” fue el capítulo 5º en la primera emisión de la serie y se pudo ver por primera vez en televisión el domingo 8 de noviembre de 1981.

Esta feminidad autónoma pero llena de matices deja paso, en *Anillos de oro*, a dos escenarios bastante diferentes. Por un lado, Lola, su protagonista, se muestra como una mujer independiente y capaz de valerse por sí misma, a pesar de las paradojas que se comentarán más adelante. De hecho, poco después de enviudar afirma que no le hace falta nadie para mantenerse económicamente, ni tampoco para el ocio ni para las relaciones sentimentales:

Yo no necesito a nadie para que me acompañe al médico o me lleve al cine, y para que traiga dinero a casa o me proteja de los ladrones. Todo eso lo puedo hacer muy bien yo sola. Tampoco necesito a ningún señor, a un señor cualquiera, para llevármelo a la cama, no...¹⁰⁴⁰

Junto a esta reivindicación de Lola, en *Anillos de oro* hay también varios personajes secundarios que se caracterizan, precisamente, por su rechazo a las relaciones sentimentales estables y, en algunos casos, por priorizar su éxito profesional por encima de la vida personal. Aunque son personajes episódicos de los que apenas se tienen datos, vale la pena mencionar aquí a María Lázar, una médica amiga de Lola que protagoniza el cuarto episodio de la serie “Una hermosa fachada”.

María, una médica que busca fondos para un dispensario, conoce a un cirujano que quiere separarse de su esposa y ambos empiezan una relación. No obstante, cuando él está a punto de conseguir el divorcio y pretende formalizar su situación con María, ella se niega a que se casen¹⁰⁴¹, y le aconseja que no haga depender una decisión como divorciarse de terceras personas¹⁰⁴².

Además, se trata de una mujer claramente asertiva: no tiene reparos en solicitar un aumento de sueldo si cree que lo merece¹⁰⁴³ y también que habla

¹⁰⁴⁰ Este momento tiene lugar cuando Lola está comiendo con su vecina, más concretamente, en *Anillos de oro*, capítulo 13º, 22:06.

¹⁰⁴¹ María, de hecho, ya se lo había avisado cuando él le explicaba los problemas para divorciarse que ponía su esposa (“No estarás haciendo todo esto creyendo que yo me voy a casar contigo, ¿verdad?”, en *Anillos de oro*, capítulo 4º, 36:26). Más adelante, le insiste de nuevo en que “Yo no soy de las que se casan, yo ya tengo mi vida y, en mi vida, no entra el matrimonio”, en el mismo episodio, 43:26.

¹⁰⁴² En concreto, María le recomienda que “Si tu matrimonio vale la pena, sálvalo; si no funciona, rómpelo, pero no te busques muletas para justificar ni una cosa ni la otra”, en *Anillos de oro*, capítulo 4º, 44:37.

¹⁰⁴³ De hecho, María intenta que su director le suba el sueldo para cobrar lo mismo que sus compañeros, a lo que el jefe responde que “los otros son médicos, hija, y usted es médica, no es lo mismo...”, a lo que ella insiste que “lo correcto sería que me igualara usted el sueldo con mis compañeros”, en *Anillos de oro*, capítulo 4º, 18:13.

abiertamente del sexo e insiste en desvincularlo del matrimonio o de una relación estable¹⁰⁴⁴.

Finalmente, en *Segunda enseñanza* aparecen los dos ejemplos más claros de estos protagonistas que destacan por su autonomía personal y su independencia. Se trataría de Rosa Ferrer, profesora de lengua y literatura en el colegio de Oviedo al que llega Pilar, y de Elvira, hija de esta última y mejor ejemplo de la independencia femenina de toda la serie.

En lo que se refiere a Rosa, su primera aparición en pantalla ya resulta muy significativa de lo que podría ser la nueva feminidad: a esta profesora se la presenta en pantalla subida a una escalera, pintando el marco de una de las puertas de la escuela y fumando un cigarrillo¹⁰⁴⁵. Además, Rosa no es nada tradicional en lo que a la sexualidad se refiere¹⁰⁴⁶; y en el pasado mantuvo una relación abierta con su jefe, Jandro¹⁰⁴⁷, aunque también es capaz de rechazarlo cuando considera que él ha traspasado sus límites¹⁰⁴⁸.

¹⁰⁴⁴ Cuando el doctor Herrera le pregunta si es “señora de” o “señorita de”, ella responde simplemente “No soy virgen, si es lo que me quiere preguntar” y más tarde puntualiza que “le dije que no era virgen, no que estuviera casada”, en *Anillos de oro*, capítulo 4º, 09:45 y 11:15, respectivamente.

¹⁰⁴⁵ Este momento, en concreto, tiene lugar en *Segunda enseñanza*, capítulo 3º, 06:27.

¹⁰⁴⁶ Aunque se comentará en mayor profundidad más adelante, algunos ejemplos de esta actitud se pueden ver en *Segunda enseñanza*, capítulo 4º, 50:04 y 50:53, respectivamente.

¹⁰⁴⁷ La explicación que da Rosa al respecto aparece, en concreto, en *Segunda enseñanza*, capítulo 8º, desde 41:41.

¹⁰⁴⁸ Hacia el final de la serie, cuando Jandro aparece en su casa en busca de consuelo tras un fracaso laboral, Rosa le dice que “Siempre vienes a pedirme que me case contigo cuando te haces daño en la rodilla... Solemos acabar en la cama, recordando las ilusiones que teníamos cuando éramos novios... Luego te vas con tu esparadrapo en la rodilla y hasta la próxima... Ya no somos novios, Jandro, hace mucho que no somos novios, y yo no quiero ser enfermera”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 12º, 40:27.



Figura 36. Primera aparición de Rosa en el colegio Santullano (Segunda enseñanza, capítulo 3º). Fuente: RTVE.es

Rosa también parece tratarse de una mujer muy asertiva en todos los campos, que no tiene ningún problema en mostrar sus limitaciones frente al alumnado¹⁰⁴⁹, ni tampoco en expresar su opinión en los claustros de profesores, aunque esta no coincida necesariamente con la mayoritaria¹⁰⁵⁰.

Elvira, por su parte, es un personaje que aparece como dual e incluso paradójico: aunque es consciente de su atractivo, y se vale de él para trabajar¹⁰⁵¹; en varias ocasiones se muestra claramente en contra de este tipo de cosificación¹⁰⁵².

¹⁰⁴⁹ En concreto, una alumna que acaba de llegar, Laura, comenta que “Rosa es genial” porque “El primer día que la oí decir ‘Pues mira, no lo sé, déjame que consulte los libros, lo preparo un poco y te contesto’, me quedé... ¡A buenas horas iba a confesar alguno de los del otro colegio que no sabía algo!”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 3º, 21:51.

¹⁰⁵⁰ Por ejemplo, aunque la mayoría de los profesores están en contra de poner un servicio de autobuses para el colegio, Rosa se muestra a favor y consigue convencer al resto, ya que ella ha llevado “la voz cantante”, según explica su compañero Rodri, en *Segunda enseñanza*, capítulo 3º, 53:01. Más adelante, Rosa defiende que los cargos sean rotatorios, incluso en contra de la opinión de sus amigos, y posteriormente vota a favor de esta misma rotación, en *Segunda enseñanza*, capítulo 12º, 05:51 y 52:25, respectivamente.

¹⁰⁵¹ Aunque se muestra bastante a disgusto con la competitividad que rodea el trabajo de modelo, Elvira admite que “Si hay que competir por narices, quiero ganar, para comer, esencialmente, ¿comprendes?”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 1º, 19:52.

¹⁰⁵² De hecho, cuando el director de un anuncio le dice que “el comprador se queda con la copla de que conducir este coche es igual que acostarse contigo”, Elvira ironiza con que no está segura de entender la idea, porque “es tan profunda y sutil”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 1º 11:33. Más adelante, después de que la paseen en volandas semidesnuda por una celebración empresarial, Elvira se escabulle y, a

Así, la joven se caracteriza en todo momento por su autonomía, su independencia y su pragmatismo. Hija de una madre soltera en un momento en el que aún existía un gran tabú social al respecto, ya al presentarse explica que el orden de sus apellidos está al revés que el de su madre Pilar, Gómez Beltrán, “para no traumarme, o para no traumarse ellas [su madre y su abuela]”¹⁰⁵³, y también reconoce que sabe desde muy pequeña quién era su padre, aunque nadie se lo dijera¹⁰⁵⁴.

En el caso de Elvira, de hecho, se podría hablar incluso de un perfil masculinizado: es muy asertiva y segura de sí misma¹⁰⁵⁵, e incluso llega a mostrarse autoritaria con otros personajes femeninos¹⁰⁵⁶. A esto contribuye también su determinación, que la lleva a conseguir buenos trabajos de modelo¹⁰⁵⁷; a quejarse de su sueldo¹⁰⁵⁸ y emprender varias relaciones sentimentales, una de ellas con un hombre casado¹⁰⁵⁹; o incluso a abortar cuando se queda embarazada de este último, decisión que toma sin siquiera avisarle a él para que no se sienta presionado¹⁰⁶⁰.

solas con la encargada de la limpieza, solloza desconsoladamente y repite que son unos “cabrones”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 8º, desde 27:36 y sobre todo en 29:07, 29:47 y 31:12.

¹⁰⁵³ La misma Elvira se lo explica así a uno de sus novios, “Lo que hicieron fue cambiar los apellidos, el segundo de mi madre es el primero mío, y el suyo, el segundo mío, para no traumarme, ¿sabes? O para no traumarse ellas, que nunca lo he tenido yo muy claro [...] ¿Yo [traumarme]? Ni chispa, pero ellas dos siguen traumadísimas, las pobres...”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 1º, desde 14:43.

¹⁰⁵⁴ Elvira reconoce a José Ramón que sabe que él es su padre desde que ella tenía cinco años, “desde aquella boda en la que coincidimos todos [...] Tú no te acuerdas, pero me diste un beso cuando nadie te veía y me extrañó... La gente mayor se cree que los niños no piensan... Me extrañó y no lo olvidé y, desde entonces, estoy esperando que mi madre me lo cuente”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 2º, 52:56.

¹⁰⁵⁵ Por ejemplo, durante un viaje de trabajo a los Alpes, Elvira afirma que en ese momento “La felina [como la llaman sus compañeros] quiere un dulce, otro café y luego bajar a la discoteca a tomarse una copa y bailar” y, cuando su jefe le dice que mañana hay que trabajar y ella trabaja con la “carita”, replica que “De mi material, que es mi carita, ya me ocupo yo”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 9º, 29:41.

¹⁰⁵⁶ Aunque se comentará un poco más adelante, véase, por ejemplo, su relación con su abuela, como se puede comprobar en *Segunda enseñanza*, capítulo 11º, 24:34 y 25:10.

¹⁰⁵⁷ Algunas muestras de esto se pueden ver cuando Elvira está a punto de conseguir un anuncio de un lujoso coche, en *Segunda enseñanza*, capítulo 1º, desde 10:30; y en ese mismo episodio hace una promoción de cereales, 40:58. Un poco más adelante, protagonizará un reportaje de abrigos de pelo con fotografías hechas en los Alpes, viaje al que le permiten incluso llevarse a su madre, en *Segunda enseñanza*, capítulo 9º, 07:50.

¹⁰⁵⁸ En concreto, Elvira protesta cuando están haciendo unas fotografías para un anuncio de Navidad (“Desde luego, para lo que pagáis, no dais la lata ni nada”), en *Segunda enseñanza*, capítulo 7º, 13:18.

¹⁰⁵⁹ Algunos ejemplos de estas relaciones se pueden ver en *Segunda enseñanza*, capítulo 1º, 51:52; y también en capítulo 9º, 34:59.

¹⁰⁶⁰ De hecho, Elvira tiene tan clara su decisión que, aunque su madre le sugiere que la familia podría ayudarle tanto económicamente como para cuidarlo, ella insiste en que “¡No quiero tenerlo y no lo voy a tener!”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 13º, 20:12.

Elvira y su madre son, por tanto, cara y cruz: ante acontecimientos vitales similares, como un embarazo no deseado, sus reacciones, ya sean por su carácter o por las circunstancias que las rodean, son radicalmente distintas.

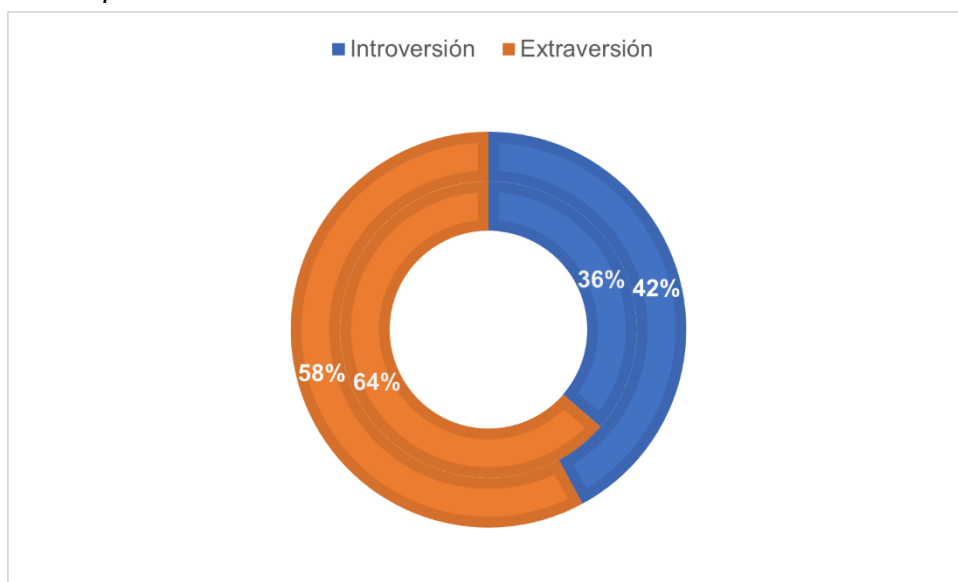
De todas formas, ya sea un rasgo intrínseco al personaje o adquirido a través de su desarrollo argumental, esta independencia, así como la soledad femenina, tanto si es elegida por sí mismas como forzada por las circunstancias, aparecen presentadas en las series como alternativas válidas para la vida de estas mujeres. En mayor o menor medida, de hecho, la independencia femenina se considera un rasgo deseable en todas las producciones seleccionadas para la muestra.

6.1.1.3. Tendencia natural y reivindicaciones feministas

Por otro lado, según anticipaba Sánchez-Escalonilla en su clasificación temperamental (2001, pp. 178-180), se percibe una tendencia a la introversión entre estos personajes femeninos, aunque siguen prevaleciendo aquellos de talante extrovertido. De esta forma, si en los varones había casi tres personajes extrovertidos por cada introvertido, en las mujeres esta proporción cae hasta situarse en dos extrovertidas por cada introvertida.

Esta comparativa se puede ver en el siguiente gráfico de círculos concéntricos, en el que la circunferencia interna representa a los hombres y la externa a las mujeres, así como sus respectivos porcentajes. La muestra se compone, a la sazón, de 22 personajes masculinos y 19 femeninos.

Gráfico 18. Comparativa de tendencia natural entre hombres y mujeres en series contemporáneas



Elaboración propia

Además, esta tendencia a una mayor introversión se mantiene relativamente estable durante todo el periodo de análisis y, si acaso, gana protagonismo conforme avanzan los diez años que comprende este estudio, con tan solo alguna excepción notable.

La señora García se confiesa es la única serie en la que no se ha analizado ningún personaje femenino introvertido; mientras que su protagonista, junto con Julia de *Verano azul* y Elvira de *Segunda enseñanza* son las únicas mujeres con papeles principales que se podrían considerar extravertidas. Estos tres casos, además, destacan por sus propias contradicciones internas, como se ha comentado ya y se irá viendo en mayor profundidad a lo largo de este capítulo.

En cuanto al resto de personajes femeninos analizados, en general hay tanto extrovertidos como introvertidos, pero sí que destaca la tendencia a que las protagonistas de las series, sobre todo aquellas escritas por Ana Diosdado, se inclinen hacia esta última tendencia. En concreto, Lola de *Anillos de oro* y Pilar de *Segunda enseñanza* se muestran claramente introvertidas, aun siendo dos mujeres muy distintas entre sí: mientras que la primera es muy estable y encajaría dentro del temperamento flemático, aunque algunos autores consideran que presenta también rasgos de extraversión (Alonso Ramos, 2013, p. 2702); la segunda, mucho más inestable (al menos al comienzo de la serie), se encuadra más en el temperamento melancólico.

Además de esta tendencia de las protagonistas de Ana Diosdado a la introversión, llama la atención que la mayoría de los personajes femeninos analizados suelen integrarse con más facilidad en grupos pequeños, o directamente no se les conocen relaciones de amistad durante toda la trama. De hecho, las únicas mujeres que, dentro de sus relaciones de amistad, forman parte de grupos numerosos, son las protagonistas de *Verano azul* (Julia, Bea y Desi) y algunas de sus madres, en concreto, la de Bea y la de Quique; y también Rosa, la profesora ya citada de *Segunda enseñanza*. El resto muestran una preferencia por los grupos más reducidos, o directamente no se les conocen relaciones de amistad, como ocurre con Rosario, de *El español y los siete pecados capitales*, o la tía de Pancho en *Verano azul*.

Amén de ser personajes introvertidos, en esas mujeres se aprecia también una mayor inclinación hacia temperamentos estables una vez que avanza el periodo de análisis. De esta forma, frente a la clara predominancia de los personajes femeninos coléricos y melancólicos en las primeras series, a menudo en roles protagonistas, como la señora García o las adolescentes de *Verano azul*, estos disminuyen a medida que entran los años 80. De hecho, a partir de 1983 las únicas excepciones a esta tendencia se reducen a personajes de menor protagonismo, como Sonia, la hija de Lola en *Anillos de oro*; o a otros como Pilar Beltrán de *Segunda enseñanza*, cuya evolución a lo largo de la trama ya ha sido analizada.

De esta forma, esta mayor entidad y autonomía de las mujeres, uno de los principales rasgos que se ha percibido en el análisis de la representación de género, no elimina la diversidad de temperamentos, ni tampoco la introversión que, a priori, se podría esperar en los personajes femeninos. Esto no es óbice, sin embargo, para que se pongan de relieve características como la asertividad o la independencia, así como una estabilidad que va claramente en aumento conforme transcurre el periodo de análisis, dando forma a una nueva feminidad mucho más equilibrada y madura.

Por último, es necesario señalar que, con relativa frecuencia, los personajes femeninos analizados presentan comportamientos abiertamente reivindicativos e incluso feministas. En este caso, además, estas manifestaciones se pueden rastrear hasta el inicio del periodo de análisis. Así, la protagonista de *La señora*

García se confiesa critica de manera explícita muchos aspectos de la sociedad que ella considera discriminatorios, desde la falta de oportunidades en los estudios¹⁰⁶¹ o en el trabajo¹⁰⁶², hasta el doble rasero empleado para medir la moral de hombres y mujeres¹⁰⁶³. De hecho, esta serie comienza ya con un planteamiento rompedor: su protagonista comenta que, de niña, pensaba que todas las personas eran como ella, que “a la naturaleza no se le había ocurrido inventar otra cosa que niñas”¹⁰⁶⁴. Dando la vuelta a los términos con los que De Beauvoir explica que el hombre es lo esencial, “el Sujeto”, mientras que la mujer se configura como lo inesencial, “lo Otro” (1981, p. 19), la joven señora García decide que lo esencial es la feminidad y la masculinidad no sería más que un tipo de alteridad:

Como todos los niños, pensaba que mis padres y la gente como ella eran individuos iguales a mí que, con el tiempo y la mala vida, habían ido creciendo hasta ponerse tan feos y tan raros [...] Naturalmente, desde el principio advertí que papá era tremendamente distinto a mamá, que tenía la voz más ronca, que llegaba siempre tarde a la hora de cenar... y que, evidentemente, en casa se aburría muchísimo [...] A los tres años llegué a la conclusión de que mi padre era una niña desobediente a la que, como castigo, había terminado por salirle bigote.¹⁰⁶⁵

También en *El español y los siete pecados capitales*, aunque de forma mucho más velada, Rosario se enfrenta a un grupo de hombres cuando estos se

¹⁰⁶¹ Por ejemplo, la señora García se lamenta de que las mujeres se hayan tenido que resignar a desempeñar únicamente “las labores propias de su sexo”, así como la menor presencia femenina en la universidad, que ella misma experimentó de más joven, en *La señora García se confiesa*, capítulo 3º, 04:47 y 05:25, respectivamente.

¹⁰⁶² En este sentido, se podría citar la argumentación de la señora García sobre las pocas mujeres artistas que encuentran en la National Gallery londinense: “Lo que ocurre es que, si hay pocas mujeres en la National Gallery, es porque a ustedes siempre les han interesado más nuestras piernas que nuestra cabeza [...] ¿Usted cree que una sociedad que todavía sigue considerando a la mujer como algo exhibible y comprable tiene derecho a sorprenderse de que a esa misma mujer no se le ocurra pintar un cuadro, escribir una novela o componer una sinfonía? [...] Lo que yo quiero decir es que, cuando algo no se fomenta, no se produce”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 7º, 22:02.

¹⁰⁶³ Según se ha comentado ya, son muy frecuentes las críticas de la señora García al doble rasero moral al que hacen frente hombres y mujeres, como se puede observar, por citar tan solo algunos momentos, en capítulo 3º, 12:59 y 28:11; y también en capítulo 5º, 05:54 y 07:14.

¹⁰⁶⁴ En concreto, la señora García reconoce que “Me costó mucho aceptar la idea de que el hecho de ser mujer es algo sustancialmente distinto al de ser hombre. Durante algún tiempo creí que en el mundo solo había seres como yo. Estaba convencida que a la naturaleza no se le había ocurrido inventar otra cosa que niñas”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 2º, 01:17.

¹⁰⁶⁵ Esta reflexión tiene lugar, más concretamente, en *La señora García se confiesa*, capítulo 2º, 01:41.

muestran groseros con ella¹⁰⁶⁶ y una joven asistente a las conferencias de Ceballos reclama mayor atención a la idiosincrasia de las mujeres españolas. En concreto, esta joven, interpretada por Verónica Forqué, pone en cuestión todas las conferencias al preguntar al profesor Ceballos “¿Por qué se llama este ciclo ‘El español y los siete pecados capitales’? [...] ¿Qué pasa con la española, señor Ceballos?”¹⁰⁶⁷.

Ya en los años 80, estas críticas al machismo son aún más evidentes, especialmente a través del personaje de Desi en *Verano azul*, la única de toda la serie que emplea la palabra “machista”, algo que, además, hace en varias ocasiones¹⁰⁶⁸. También Julia llega a criticar, aunque de forma muy velada, el masculino genérico que se emplea en la época, a través de una conversación con el farmacéutico del pueblo:

FARMACÉUTICO: El practicante ha sentido las primeras contracciones del parto.

JULIA: ¿El practicante?

FARMACÉUTICO: Sí...Va a tener un sietemesino. Qué cosas, ¿verdad? Le han llevado al hospital de Villaplana, aquí ya sabe que carecemos de instalaciones para prematuros.

JULIA: (*divertida*) El practicante es una mujer, ¿no?

FARMACÉUTICO: Efectivamente, ¡caramba! No va a ser un hombre el que para un sietemesino.¹⁰⁶⁹

A esto se sumarían, obviamente, las protestas de Lola en *Anillos de oro* cuando algunos clientes insinúan que ella no puede ser abogada por ser mujer¹⁰⁷⁰, o su

¹⁰⁶⁶ En concreto, Rosario se intenta zafar de ellos cuando uno la agarra por el brazo y, ante sus hirientes bromas, la mujer les espeta que “Sois unos miserables... ¡No merecéis ningún esfuerzo! Vais a reventar de mala... de mala condición, y lo malo no es eso, lo malo es que no vais a llevar a todos los delante, ¡fantasmas!”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 4º, 30:20.

¹⁰⁶⁷ Esta escena tiene lugar, concretamente, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 7º, 29:31.

¹⁰⁶⁸ Por ejemplo, Desi llama machistas a sus amigos por hacer chistes obscenos, en *Verano azul*, capítulo “A lo mejor”, 04:55; y también cuando estos dudan de que pudieran enamorarse de una mujer que ya tuviera un hijo, “Sois todos unos machistas, para que os enteréis”, en *Verano azul*, capítulo “Eva”, 21:49.

¹⁰⁶⁹ Fragmento guionizado a partir de una conversación entre ambos, en *Verano azul*, capítulo “La navaja”, 31:31.

¹⁰⁷⁰ De hecho, Lola corrige directamente a un cliente de Ramón que pregunta si “¿Es del todo preciso que intervenga su secretaria?” para decirle que “No soy su secretaria, soy su socio”, en *Anillos de oro*, capítulo 2º, 17:09.

oposición a cualquier tipo de discriminación sea esta positiva o negativa¹⁰⁷¹. También se podrían incluir aquí las frecuentes quejas de Elvira hacia la cosificación que sufre y, de nuevo, hacia la doble moral que reprime con más dureza a las mujeres¹⁰⁷².

Sin embargo, frente a estas reivindicaciones también se puede intuir cierta frivolización del feminismo en algunos momentos puntuales de las series que forman parte de la muestra. Sería el caso, por ejemplo, de *La señora García se confiesa* y de *Anillos de oro*. En la primera de ellas, el señor Martínez califica el Año Internacional de la Mujer, celebrado en 1975, de “verbena”; y en la segunda, Paloma, uno de los personajes femeninos más cuestionables al representar a las mujeres que no se quieren divorciar por no perder su estatus, critica el masculino genérico y la “sociedad machista” en la que se emplea este tipo de lenguaje. Lo hace, en concreto, en una discusión con su marido en la que le acusa de serle infiel en su trabajo.

PALOMA: ¿O es la primera vez que lías con un médico?

FEDERICO: ¡Vaya, ahora va a resultar que soy marica! [...]

PALOMA: Si no viviéramos en una sociedad machista, no se diría médico para hablar de una mujer.¹⁰⁷³

De esta forma, junto a las reivindicaciones más claras se pueden encontrar también este tipo de comentarios con cierta ambigüedad o abierto desdén, como el del señor Martínez en *La señora García se confiesa*, que llevan a reflexionar sobre cuál era la situación real de las ideas feministas y cómo se veían en el imaginario colectivo durante el periodo de análisis.

¹⁰⁷¹ Lola llega a decir al marido de una cliente que no se fía de ella por ser mujer que “En lo profesional, me molesta que me discriminen, tanto si es en contra como si es a favor, fíjese... Sobre todo porque, cuando es a favor, también es en contra”, *Anillos de oro*, capítulo 12º, 06:55.

¹⁰⁷² Uno de los momentos en los que esta crítica es más evidente tiene lugar en la ya citada fiesta de empresa en la que Elvira, como parte de su trabajo, es exhibida semidesnuda y dentro de lo que parece ser una tarta (en *Segunda enseñanza*, capítulo 8º, desde 28:01). Más tarde, cuando llega a casa muy disgustada y su abuela le quita importancia, Elvira comenta que va a aprovechar el dinero para visitar a su madre y su abuela insinúa que solo quiere volver a Oviedo porque allí hay un hombre que le gusta y, en su opinión, eso no es “de mujeres decentes... Una mujer decente no le demuestra nunca a un hombre que está por él, una mujer decente espera a que él...”, pero Elvira la interrumpe con un “¡Espera a que la saquen de las tartas!” y se va entre sollozos, en *Segunda enseñanza*, capítulo 8º, 33:54.

¹⁰⁷³ Fragmento guionizado a partir de una conversación entre ambos, en *Anillos de oro*, capítulo 4º, 16:23.

6.1.2. Trabajo femenino e independencia económica

Esta mayor autonomía y entidad propia femeninas, por otro lado, van de la mano de un aumento de la presencia de mujeres en el mundo laboral, como se infiere de los resultados de la ficha de análisis. De este modo, cada vez se ven con mayor frecuencia personajes femeninos que desempeñan un trabajo remunerado, por lo general fuera del hogar.

Esta tendencia es especialmente llamativa en su evolución longitudinal, sobre todo en lo que se refiere al contexto más habitual en el que aparecen estos personajes. Así, en las primeras series de la muestra, *La señora García se confiesa* y *El español y los siete pecados capitales*, lo más habitual es ver a las mujeres en un contexto social, con la única excepción, en la segunda de estas producciones, de Rosario, la secretaria de José Margallo. Además, es el único personaje femenino de estas series con un empleo conocido: la protagonista de *La señora García se confiesa*, al menos hasta los últimos episodios, se limita a vivir de rentas; y de Blanca, la otra mujer de *El español y los siete pecados capitales*, no se tiene constancia de que desempeñase ninguna profesión.

En este sentido, *La señora García se confiesa* es un ejemplo especialmente ilustrativo de la concepción del trabajo remunerado femenino que se empezaba a fraguarse a mediados de los años 70. Lejos de vincularlo tan solo a la subsistencia económica, la serie de Marsillach da a entender que una mujer que se incorpora al mercado laboral no solo obtendrá un salario, sino que estará contribuyendo a crear una sociedad más moderna e inclusiva.

De esta forma, pese que la señora García no necesita cobrar un sueldo para mantener su estilo de vida, como ella misma confirma¹⁰⁷⁴; tanto el señor Martínez como su hijo mayor, Juan, le insisten en que busque un trabajo para que se sienta “útil”, adquiera “responsabilidades” y puedan “construir, entre todos, algo distinto”¹⁰⁷⁵. La emancipación económica de las mujeres, por tanto,

¹⁰⁷⁴ Cuando el señor Martínez le reprocha que, cada vez que la señora García sufre una crisis en su vida, lo soluciona yendo a esquiar, o viajando a Marbella, Canarias o la Costa Azul, esta defiende que tiene “algún dinero” y le pregunta si eso le molesta, en *La señora García se confiesa*, capítulo 11º, 10:15.

¹⁰⁷⁵ Se puede recordar aquí la escena en que su hijo Juan dice a su madre que, la próxima vez que se vieran, le gustaría que ella hubiese “crecido un poco más”, para convertirse así en “un ser humano que trabaja, que lucha, que adquiere responsabilidades, que no se limita a vivir de unas rentas, que se siente útil, necesario, comprometido...”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 11º, 06:54. El señor Martínez, por su parte, ataca directamente el estilo de vida de la señora García y sostiene que “La vida

se vincularía de alguna manera con la nueva sociedad, moderna y democrática, a la que aspiraba España durante la escritura, rodaje y primera emisión de esta serie, esto es, desde finales del año 1975 hasta enero de 1977.

Esta producción, no obstante, no se queda en las buenas intenciones de los personajes masculinos. Amén de la autocritica de la propia serie, que asume el sesgo que supone fijarse en una mujer burguesa en lugar de en una de clase trabajadora¹⁰⁷⁶; la propia señora García, ante las dificultades que encuentra en el mundo laboral, también lanza sus propias reivindicaciones, que refieren tanto a su propia clase social como a su condición femenina.

De hecho, la primera vez que su personaje va a pedir un puesto de trabajo, como secretaria de un hombre de negocios amigo suyo, este lo considera prácticamente una deshonra para la familia¹⁰⁷⁷. Descartada esta opción, la señora García sigue intentándolo, sin ningún éxito, de lo que ella culpa a su género y a su edad: “Nadie me quiere, primero, porque soy una mujer, segundo, porque tengo más de cuarenta años”¹⁰⁷⁸, aunque también parece ser un factor importante su falta de estudios con salidas laborales¹⁰⁷⁹.

es otra cosa que un partido de golf, o un pase de modelos, o un juego de ruleta, o una canasta benéfica... Todas las mujeres, de una u otra forma, están luchando para ganarse el puesto que desean. No se trata de hacerle la guerra a los hombres, se trata de algo... de algo mucho más inteligente, de construir, entre todos, algo distinto [...] Trabaje, señora García... Conviértase en un ser útil, la vida que estamos haciendo entre todos no permite otros lujos”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 11º, desde 10:31.

¹⁰⁷⁶ Estas carencias, que ya reconoció Marsillach en la prensa, atribuyéndolas al momento de escritura del guion (1977a, p. 22), aparecen también en la serie, cuando el hijo de la señora García le recuerda que hay muchas mujeres con doble jornada laboral (“mujeres que trabajan en una fábrica y tienen, además, que cumplir con sus labores domésticas”), y le pregunta por qué no ha querido hacer una serie sobre ellas, en *La señora García se confiesa*, capítulo 11º, 22:32.

¹⁰⁷⁷ Su amigo, llamado don Miguel, se sorprende enormemente cuando la señora García le dice que necesita trabajar: “Pero... pero si tú no has trabajado en tu vida [...] Ninguna mujer de tu familia ha trabajado, no puedes hacer esto... No puedes hacer esto, Guadalupe, ¿qué va a pensar la gente, qué va a pensar la gente?, no puedes hacerlo...”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 11º, desde 15:07.

¹⁰⁷⁸ Más concretamente, la señora García dice que “Nadie me quiere, primero, porque soy una mujer; segundo, porque tengo más de cuarenta años”, para acto seguido empezar a enumerar todas las profesiones supuestamente femeninas que ella, por un motivo o por otro, no puede desempeñar (“no puedo ser camarera, porque soy mayor; ni criada, porque tengo la salud delicada; ni cocinera, porque no sé guisar; ni telefonista, porque me armo un lío con los cables; ni dependienta, porque solo vendería lo que a mí me apetece; ni peluquera, porque me da miedo la electricidad; ni enfermera, porque me asusta la sangre...”), hasta que queda únicamente la de secretaria, en *La señora García se confiesa*, capítulo 11º, desde 30:34.

¹⁰⁷⁹ A todas las cortapisas citadas en la nota anterior se suma que la señora García, como ella misma reconoce, no sabe hacer “nada, absolutamente nada” que tenga que ver con el oficio de secretaria, pero

Al margen de los motivos por lo que la señora García encuentre o no un trabajo, la serie también se vale de esta subtrama para introducir en su diálogo una vista general de la integración femenina en el mundo laboral. Así, la señora García lee una serie de datos poco alentadores al señor Martínez, que van desde los escasos porcentajes de ocupación femenina por sectores, hasta algunas discriminaciones legislativas, que les impiden ejercer la notaría o la abogacía del Estado:

¿Conoce usted los porcentajes de trabajo femenino respecto a los del hombre según las últimas estadísticas? [...] En el sector agrícola, los hombres constituyen el 92,2% y las mujeres el 7,8%; en el industrial, los hombres, el 84,32% y las mujeres el 15,69; en servicio, hombres 68,01, mujeres, 31,99... En este último sector es en el único en el que las fuerzas quedan relativamente igualadas porque agrupa desde el servicio doméstico hasta enfermera, asistente, guía turística y camarera [...] Las mujeres que terminan la carrera de leyes se encuentran con que, o se convierten rápidamente en varones, o no pueden opositar al cuerpo diplomático... Desde 1944 les está prohibido ser notario y desde 1946 tampoco se les permite ingresar en el cuerpo de registradores de la propiedad. Por la misma regla de tres, no pueden alcanzar los puestos de abogado del Estado, agente de cambio y bolsa, médico del cuerpo facultativo de prisiones, técnico de aduanas, inspectores técnicos del trabajo, fiscal, juez, magistrado... ni elegir la carrera de las armas, la marina mercante y la aviación civil.¹⁰⁸⁰

Ante esta catarata de cifras y datos, leídos por la señora García directamente de un libro que ella misma ha encontrado, un atribulado señor Martínez solo es capaz de responder que, pese a la gran cantidad de cortapisas que ella acaba de enumerar, las mujeres pueden ser “azafatas... pueden ser azafatas”¹⁰⁸¹. De esta forma, la serie de Marsillach contrapone dos posturas clave en la Transición y los primeros años de democracia: ¿son las mujeres las que deben cambiar en primer lugar, o es necesario que cambie la sociedad antes de que ellas puedan adaptarse a su nueva situación?

se ofrece a aprender y, mientras tanto, puede “tocar un nocturno de Chopin o hacerle un jersey de punto de arroz monísimo”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 11º, 31:26 y 31:59, respectivamente.

¹⁰⁸⁰ Este momento tiene lugar, concretamente, en *La señora García se confiesa*, capítulo 11º, desde 32:14.

¹⁰⁸¹ Después de que la señora García haya enumerado los porcentajes de ocupación por sectores (32:14) y las discriminaciones laborales que sufren las mujeres por el solo hecho de serlo (32:52), el señor Martínez farfulla “Bueno, pero azafatas... pueden ser azafatas”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 11º, 33:29.

Volviendo a la evolución del empleo femenino durante estos años, aunque el contexto más habitual de los personajes femeninos varía a lo largo de todo el periodo de estudio, hay que esperar casi a mediados de los 80 para que el foco se ponga en el mundo laboral. De hecho, en *Verano azul*, serie que marca el ecuador del periodo de análisis, aparece la primera protagonista femenina con un empleo remunerado, Julia; pero cuantitativamente las mujeres de esta serie se dejan ver mucho más en un contexto familiar que social o laboral.

En este caso, la importancia que se da al ámbito familiar se deriva, sobre todo, de los personajes secundarios, en su inmensa mayoría madres de los miembros de la pandilla. Aunque en casi ningún caso se llega a decir explícitamente que ellas no trabajan y son ellos los encargados de proveer el sustento familiar, según el modelo de *male breadwinner family* explicado por Connell y recogido por Harrison (2012, pp. 189-190); esta situación se puede deducir de algunos comentarios de los personajes, como ya se comentó en el capítulo dedicado a la masculinidad contemporánea¹⁰⁸².

En cuanto a las mujeres que sí desempeñan un trabajo remunerado, junto a Julia se podría citar aquí a la tía de Pancho, de la que ni siquiera se llega a decir el nombre y a la que se puede ver atendiendo a clientes en el negocio familiar, un despacho de ultramarinos¹⁰⁸³. Sin embargo, dado que el dueño de la tienda es su marido, no está claro que se trate realmente de un empleo formal o de una simple ayuda familiar, como también se da a entender en el caso del joven Pancho¹⁰⁸⁴.

Julia, por su parte, es un personaje que sí vive de su salario o, como ocurre durante la serie, de algunos “ahorrillos” que tenía pero que empiezan a

¹⁰⁸² Como se comentó en el capítulo cuarto, el padre de Desi se vale trabajo como excusa para no estar en familia, amén de demostrar un gran poder adquisitivo (en *Verano azul*, capítulo “El visiante”, 10:01 y 19:10, respectivamente); y el padre de Quique reconoce estar bastante ausente de la vida de sus hijos con tal de procurarles bienestar material (en *Verano azul*, capítulo “El guateque de papá”, 20:13). En otros casos, como el padre de Piraña y el de Javi, sí se dice a qué se dedican (vendedor de corsetería y comisionista, respectivamente).

¹⁰⁸³ A la tía de Pancho, de hecho, se la ve trabajando en la tienda en algunos momentos, por ejemplo, en *Verano azul*, capítulo “Pancho Panza”, 07:00.

¹⁰⁸⁴ Se puede señalar aquí que, en el guion original, se daba a entender que Pancho cobraba un sueldo, ya que en el episodio “Pancho Panza” pretendía pedir un adelanto a su tío para invitar a la pandilla a comer paella. Sin embargo, tras la aprobación en marzo de 1980 del Estatuto de los Trabajadores, que prohibía el trabajo a menores de 16 años, esta escena se suprimió del montaje, ya que el personaje no llegaba a esa edad, según explica Juanjo Sánchez Villa, auxiliar de producción de *Verano azul*, en una entrevista realizada para esta tesis, 19 de febrero de 2024.

acabarse, como ella misma le confiesa a Chanquete¹⁰⁸⁵. En este momento, el marinero se sorprende de que no gane el suficiente dinero como pintora y ella se ríe y le dice que esa no es su verdadera ocupación, aunque nunca llega a aclarar a qué se dedica en realidad. Sí que se puede intuir, por otro lado, que su profesión está relacionada con el ámbito sanitario: cuando Chanquete está enfermo y debe ponerse una serie de inyecciones, Julia se ofrece a ayudarlo y le dice que esté tranquilo porque es algo que ya ha hecho en muchas ocasiones¹⁰⁸⁶.

Por consiguiente, en *Verano azul*, aunque el telón de fondo compuesto por los personajes secundarios da a entender que la integración femenina en el mundo laboral es prácticamente nula, su protagonista da el contrapunto de actualidad al afirmar, casi como si fuera obvio, que ella vive de su trabajo. De esta forma, pese a que la serie refleja la realidad del momento, también preconiza un nuevo modelo de feminidad en el que tener un empleo remunerado aparece como un rasgo a normalizar entre las mujeres más jóvenes.

Desde estas primeras apariciones, la tendencia sigue al alza conforme se avanza en el periodo de análisis. De esta manera, al llegar a los títulos que se estrenan ya entrados los años 80, cada vez es más frecuente ver a mujeres que viven de su empleo, e incluso para las que este trabajo se convierte en un elemento central de sus vidas, como ocurre en las series de carácter profesional. Este tipo de producciones, según Galán Fajardo, se caracterizan por desarrollarse en un entorno laboral y tienden a basar sus personajes en modelos preexistentes, para así conseguir que la audiencia llegue fácilmente a una interpretación y concisa de la realidad (2006, p. 65). Sin embargo, aunque siguiendo a Ruiz-Muñoz y Pérez-Rufí su apogeo comienza ya en los años 90 (2020, p. 817), tanto *Anillos de oro* como *Segunda enseñanza* contienen ejemplos de representación femenina en este contexto laboral que van más allá de arquetipos predeterminados.

¹⁰⁸⁵ De hecho, cuando Chanquete dice a Julia que “Yo siempre pensé, pues eso, que vivía usted de su trabajo”, esta asiente y aclara que “Sí, sí, pero no como pintora”, en *Verano azul*, capítulo “La cueva del gato verde”, 21:06.

¹⁰⁸⁶ Más concretamente, Julia asegura que está capacitada para poner inyecciones porque “antes de pintar cuadros pinché muchas nalgas”, en *Verano azul*, capítulo “La navaja”, 32:32.

Dentro de esta tendencia es especialmente representativo el caso de Lola, la protagonista de *Anillos de oro*. A sus cuarenta años, casada y madre de tres hijos, Lola decide empezar a trabajar fuera de casa y abrir un bufete con su socio Ramón. Pese a que los ajustes en la vida familiar son complicados¹⁰⁸⁷ y que su nueva ocupación genera algunas fricciones al tener menos tiempo para ocuparse del hogar¹⁰⁸⁸, Lola no solo insiste en trabajar fuera de casa, sino reivindica su posición como socio de Ramón (socio, no socia como ella misma precisa)¹⁰⁸⁹ y su aportación a la economía doméstica¹⁰⁹⁰.

Según se verá también en la descripción de Lola en el siguiente apartado, se trata de un personaje complejo y lleno de matices: como ya señaló Alonso Ramos, Lola no encaja ni en el arquetipo de mujer sensible y delicada, ni en el de hembra fría y sin escrúpulos que solo mira por su éxito profesional. Sin dejar de ejercer en ningún momento como madre y esposa, e incluso de reivindicar su propia familia frente a quienes consideran que el divorcio es una aberración¹⁰⁹¹, es un personaje que se mueve en la línea entre las dos representaciones arquetípicas de las mujeres, la que se ajusta al canon y la que lo rechaza de plano, sin corresponderse del todo con ninguna de las dos.

Ya en *Segunda enseñanza*, el abanico de representaciones femeninas en el mundo laboral es aún más grande. A su protagonista, Pilar Beltrán, profesora

¹⁰⁸⁷ Por ejemplo, el primer día de Lola en el bufete ninguno puede ir a buscar a la hija pequeña al colegio y, cuando su padre llega a por ella, le explica con cariño que la situación familiar va a cambiar: “Tenemos que hacernos a la idea de que mamá trabaja y organizarnos: a ti no te podrá venir a buscar, cuando yo llegue no estará en casa y nadie sabrá si tu hermano Dani estudia o no por las tardes; pero tenía que ponerse a trabajar, era muy necesario para ella, ¿comprendes?”, en *Anillos de oro*, capítulo 1º, 52:00.

¹⁰⁸⁸ Enrique, por ejemplo, le reprocha el poco tiempo que le dedica a la casa desde que ha empezado a trabajar, como se dijo en el capítulo sobre la masculinidad contemporánea, en *Anillos de oro*, capítulo 8º, 22:21.

¹⁰⁸⁹ Lola, como se ha señalado antes, corrige a un cliente que pregunta a Ramón si “¿Es del todo preciso que intervenga su secretaria?” para decirle que “No soy su secretaria, soy su socio” y, cuando este pregunta si no debería decir “socia”, ella le explica que se permiten emplear “según qué términos” que “podrían parecer equívocos”, en *Anillos de oro*, capítulo 2º, desde 17:09.

¹⁰⁹⁰ Lola, por ejemplo, recuerda a su marido que ella también trabaja y que los dos aportan sustento económico al hogar (“¡Será ‘nos costó’! ¡Yo también trabajo!, ¿no?”), en *Anillos de oro*, capítulo 8º, 22:55.

¹⁰⁹¹ De hecho, al comienzo de la serie Lola empieza a recibir llamadas insultándola e incluso su propio hijo se pone en su contra (“No te vuelvo a pasar el teléfono como no sea alguien de la familia”, decide Enrique y Dani, el hijo, pregunta con sorna “¿Familia? ¿Qué es eso?”), en *Anillos de oro*, capítulo 3º, desde 36:12. Más adelante, sin embargo, Lola es capaz de enfrentarse a este tipo de llamadas: “¿Sí?... Soy yo, ¿dígame?... Huy, no, señora, está usted muy equivocada, mi madre es una santa. Además, ¿no le importaría insultarme en otro momento? Ahora mismo estoy muy ocupada, ¿sabe? Estoy comiendo con mi familia”, en *Anillos de oro*, capítulo 3º, 55:55.

de Historia en un instituto, se le suman la hija de esta, Elvira, que se dedica al modelaje; y también Rosa, otra profesora que, en este caso, se encarga de la asignatura de Lengua y Literatura. De esta forma, en esta serie el único personaje femenino de importancia que no desempeña un empleo remunerado es Lucía Galán, una mujer de bastante más edad que las ya citadas y que aparece en la serie como la esposa de José Ramón, profesor jubilado que se le suele definir como de la “vieja escuela”¹⁰⁹².

De hecho, en esta serie parece estar tan normalizada la inclusión de las mujeres en el mundo laboral, o al menos la idea de que estudien para que tengan esa posibilidad, que, cuando una de las alumnas del instituto suspende varias asignaturas, su madre se desespera y lamenta que los tiempos hayan cambiado tanto:

[...] todavía antes, en tiempos de mi madre, no sé, tenías el piano, el francés, los bizcochos de soletilla... pero ahora, ahora todo el mundo estudia, y tú me dirás, ¿qué haces con una niña de trece años que te sale con que no quiere estudiar más? Eh, ¿qué haces?¹⁰⁹³

Por otro lado, pese a que los tres personajes femeninos analizados trabajen en campos muy distintos (el modelaje y la enseñanza, respectivamente), la trama en ningún momento sitúa uno por encima de otro, sino que la propia Pilar defiende que su hija Elvira se dedique a lo que ella quiere¹⁰⁹⁴, y también apoya a una de sus alumnas, Adela, cuando esta decide ser actriz en contra de los deseos de sus padres¹⁰⁹⁵. Cabe señalar aquí que tanto Elvira como Adela toman las riendas de su vida laboral y las dos están dispuestas a formarse, cada una en su especialidad, para mejorar sus condiciones laborales¹⁰⁹⁶.

¹⁰⁹² Por ejemplo, Jandro no se fía de las recomendaciones de José Ramón porque es un “profesor jubilado”, es decir, de la “vieja escuela”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 2º, 09:10. Se puede recordar aquí también que el mismo José Ramón se autodefine como un “viejo formalista”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 11º, 38:08.

¹⁰⁹³ Esta escena tiene lugar, concretamente, en *Segunda enseñanza*, capítulo 3º, 10:48.

¹⁰⁹⁴ Por citar un ejemplo, cuando Elvira protagoniza una campaña de Navidad en la que aparece enseñando las piernas en una revista, su madre la defiende frente a la postura más conservadora de José Ramón, en *Segunda enseñanza*, capítulo 5º, desde 26:23.

¹⁰⁹⁵ Adela afirma que Pilar la ha “animado muchísimo a ser actriz” y luego insiste en que le dio justo “el empujón que yo necesitaba”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 7º, 17:22 y 33:42, respectivamente. Pilar, por su parte, sostiene que solo le dijo “que, en la vida, lo más importante es luchar por lo que uno quiere”, en ese mismo episodio, 33:28.

¹⁰⁹⁶ Adela, por ejemplo, se ilusiona con que “mañana mismo empiezan las clases, voy a estudiar el método, y expresión corporal... bueno, ¡todo!”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 7º, 48:47; mientras que

Incluso Pilar, que al principio de la serie es un personaje sin apenas autonomía e independencia, se aferra a su profesión como si esta formase parte integral de su identidad. Así, después de perder su trabajo en un instituto de Madrid, e incluso de vivir el suicidio de un alumno por la presión para que obtuviese buenas calificaciones, Pilar no quiere dejar de ser profesora y, en cuanto su hija la apoya, afirma que seguirá en la enseñanza “siempre”¹⁰⁹⁷.

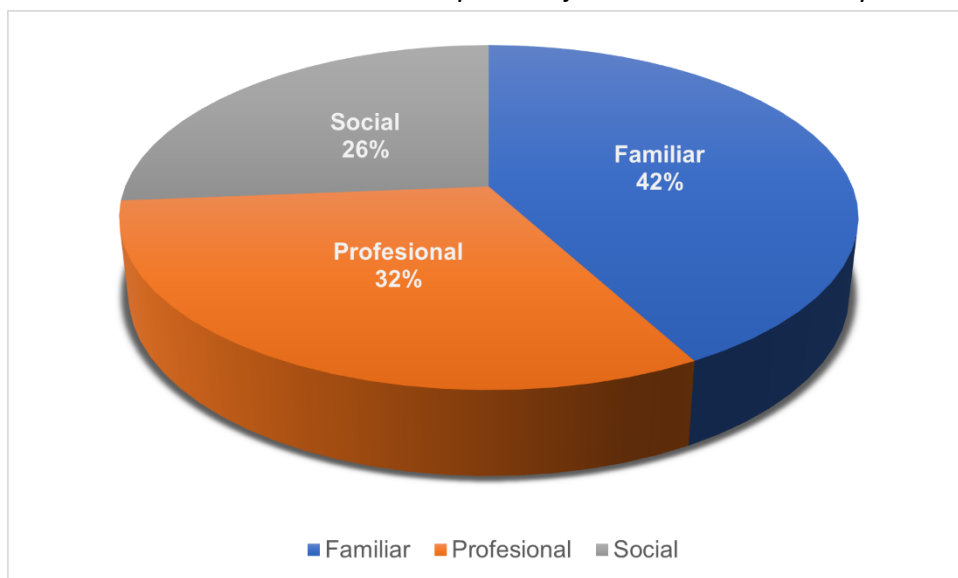
Llegando a este punto, es importante señalar que, incluso con todos los avances comentados, seguía persistiendo el predominio masculino en cuanto a los personajes que desempeñan un empleo remunerado, esto es, en las series de la muestra hay más hombres trabajando fuera del hogar que mujeres, lo que podría entenderse como un reflejo de la sociedad del momento. Sin embargo, la diferencia entre ambos se reduce con respecto a las series ambientadas en el pasado: mientras que en estas trabajaban casi todos los hombres y tan solo una quinta parte de las mujeres; en las series ambientadas en la contemporaneidad, más de la mitad de los personajes femeninos tienen una profesión conocida. En este cómputo, además, no se incluyen aquellos que puedan incorporarse al mercado laboral más allá del final de la serie, como sería el caso de la protagonista de *La señora García se confiesa*.

De hecho, como puede verse en el siguiente gráfico, casi un tercio de las mujeres analizadas aparecen con mayor frecuencia en un contexto laboral. Este se sitúa, por tanto, en segundo lugar, muy por encima del contexto social. La muestra son los 19 personajes femeninos analizados en las series contemporáneas.

Elvira insiste en aprender francés cuanto antes porque quiere trabajar en París, en *Segunda enseñanza*, capítulo 11º, 24:43.

¹⁰⁹⁷ Esta escena en concreto tiene lugar al final del primer episodio de la serie, en *Segunda enseñanza*, capítulo 1º, 54:10.

Gráfico 19. Contexto más habitual para mujeres de series contemporáneas



Elaboración propia

Por último, también resulta llamativa la frecuencia con la que los personajes femeninos de las series contemporáneas se insertan en modelos de familia alternativos, esto es, alejados de la idea de familia nuclear compuesta por la pareja heterosexual y los hijos, o incluso de la familia extendida en la que se podría incluir a tíos o abuelos. Esta tendencia llama especialmente la atención por la tradicional vinculación de las mujeres con la familia y el hogar. Además, es un rasgo que se deja ver ya desde el comienzo del periodo de análisis y que, con la única excepción de *El español y los siete pecados capitales*, aparece en todas las series que conforman la muestra.

Ya en *La señora García se confiesa* la protagonista, que inicialmente se presenta como viuda, acaba por reconocer que en realidad ya no tiene relación con su marido, pero que este sigue vivo; y explica que miente sobre su estado civil por el estigma asociado a la idea de una “mujer separada”¹⁰⁹⁸. Por otro lado, aunque apenas se dan datos sobre el hombre que le da la réplica en la

¹⁰⁹⁸ Aunque en un principio la señora García se limita a decir que “es más fácil ser viuda que separada” (en *La señora García se confiesa*, capítulo 4º, 33:56), más adelante explica al señor Martínez, entre otras cosas, que “Estoy harta de ser una mujer separada, señor Martínez, pero no porque me apetezca unirme a otro hombre, sino simple y llanamente porque estoy cansada de que, en este país, a una mujer separada se la considere como a un bicho raro, un bicho al que se mira, se observa y se vigila de una forma, la verdad, más que irritante”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 5º, 07:14.

serie, el señor Martínez, este también confesará un poco más adelante que está separado¹⁰⁹⁹.

En *Verano azul*, por su parte, se puede ver durante toda la serie el ejemplo de una familia monomarental, en este caso también con protagonismo femenino: se trata de Desi y su madre, Pilar, que conviven con la hermana de esta, la tía Mariluz. Esta situación, aunque despierta recelos entre algunas de las adultas¹¹⁰⁰, lleva a que Desi se muestre especialmente comprensiva con el personaje de Eva, una joven embarazada que decide ser madre en solitario después de que su novio la abandone¹¹⁰¹.

Los modelos alternativos de familia, que por supuesto aparecen también en una serie centrada en el divorcio como es *Anillos de oro*, se sitúan en primer plano en la última de las series de la muestra, *Segunda enseñanza*. Si en la primera de las series de Ana Diosdado aparecían, por ejemplo, parejas con descendencia que decidían divorciarse¹¹⁰² o relaciones abiertas¹¹⁰³, como se comentará en mayor profundidad en el capítulo dedicado al concepto de familia; *Segunda enseñanza* está protagonizada por una madre soltera que sigue luchando contra su pasado¹¹⁰⁴, mientras su hija recorre un arco paralelo de reconciliación con sus raíces.

Esta mayor diversidad en los modelos de familia que aparecen relacionados con los 19 personajes femeninos analizados se puede apreciar en el siguiente gráfico:

¹⁰⁹⁹ En concreto, el señor Martínez comenta “A propósito, creo que nunca se lo he dicho, yo también estoy separado, señora García, desde hace quince años”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 5º, 32:04.

¹¹⁰⁰ Por ejemplo, cuando los demás padres y madres están comentando qué les permiten hacer y qué no a sus hijos, la madre de Bea comenta sobre Desi, con tono despectivo, “Bueno, esa, como vive sin padre...”, en *Verano azul*, capítulo “A lo mejor”, 07:41. Más adelante, el padre de Javi también se referirá a Desi como “esa, la que no tiene padre”, en *Verano azul*, capítulo “Pancho Panza”, 30:49.

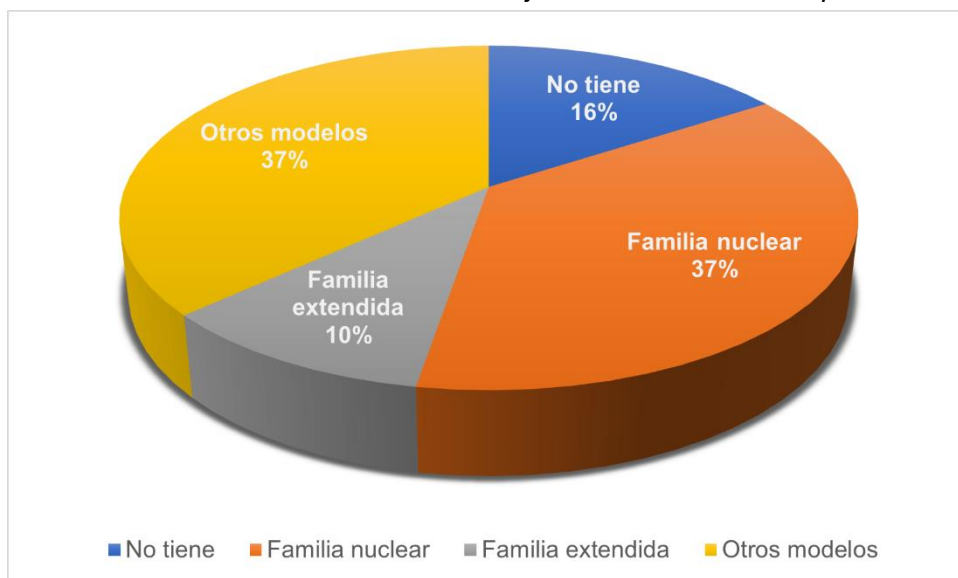
¹¹⁰¹ En concreto, cuando Quique pregunta si es posible que una madre viva sola con su hijo, Desi exclama “Anda, claro, ¿por qué no?”, en *Verano azul*, capítulo “Eva”, 21:07.

¹¹⁰² Algunos ejemplos de estas parejas con hijos e hijas que deciden divorciarse serían las que protagonizan tramas episódicas en *Anillos de oro*, capítulos 3º (“A corazón abierto”), 6º (“El país de las maravillas”) u 8º (“Cuando se dan mal las cartas”).

¹¹⁰³ Diferentes tipos de relación abierta se pueden ver en *Anillos de oro*, capítulos 2º (“Una pareja”) o 5º (“Tiempo feliz de caramelo”).

¹¹⁰⁴ Por ejemplo, la propia Pilar lamenta que su educación, que, según ella, le impedía decir la verdad y le ha hecho vivir con miedo, ha servido para “crear una generación de tarados”, como le espeta a José Ramón, el padre no reconocido de su hija y mucho mayor que ella: “¿Qué les enseñas tú [a los alumnos], a esconder la cabeza como avestruces siempre y cuando guarden muy bien las formas, a eso les enseñas?”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 2º, desde 47:25.

Gráfico 20. Modelos de familia entre mujeres de series contemporáneas



Elaboración propia

Así, se percibe un curioso predominio de los personajes femeninos por encima de los masculinos en la evolución de los modelos alternativos de familia, ya desde mediados de los años 70. Los cambios que experimenta este concepto, así como con su vinculación con las relaciones de género, se analizarán con más detalle en el apartado correspondiente del capítulo séptimo.

6.1.3. Liberación sexual

La mayor autonomía femenina que se ha venido describiendo a lo largo de este capítulo tiene su correlato también en el ámbito sexual. En las series de la muestra ambientadas en la contemporaneidad, las mujeres empiezan a aparecer como seres sexuales, capaces de tomar sus propias decisiones en estos temas. Esta tendencia, que se puede percibir en mayor o menor medida a lo largo de todo el periodo de análisis, debería matizarse, sin embargo, según el momento de estreno de cada producción, ya que no siempre es evidente a simple vista.

En las primeras series del periodo de análisis, la liberación sexual femenina queda más bien latente y se percibe sobre todo a través de las críticas a la doble moral o a la exagerada importancia que se da a la idea de virginidad, especialmente en el caso de las mujeres. No obstante, conforme se avance en el marco temporal del estudio, la actitud de las mujeres hacia el sexo, sin dejar de lado los tintes reivindicativos, toma un cariz más positivo, más centrado en

las posturas de las mujeres más jóvenes hacia esta libertad sexual, que en las críticas hacia el moralismo de décadas anteriores.

Por ejemplo, ya en *La señora García se confiesa* hay un capítulo completo dedicado a la virginidad¹¹⁰⁵. En este, amén de las críticas a la doble moral, la protagonista de la serie argumenta que la relación entre un hombre y una mujer, en ese momento, se basaba fundamentalmente en la negación o en la afirmación de la virginidad, un “tabú casi mítico”¹¹⁰⁶ que se exigía siempre con mucho más celo a ellas que a ellos¹¹⁰⁷.

En esta serie, sin embargo, estas críticas a la desmesurada importancia que se da a la virginidad vienen acompañadas de una curiosa confesión de la señora García: según lo que ella misma reconoce, la capacidad de seducir en una mujer también sería un mecanismo de poder¹¹⁰⁸. Esta idea se podría enlazar, incluso, con el arquetipo de mujer fatal, que se vale, precisamente, de su poder de seducción para invertir las relaciones jerárquicas de dominio con respecto al hombre, según autoras como Ibarra Rius (2004, p. 239). Cobrarían así más sentido las opiniones del protagonista masculino de la serie, para quien las mujeres son quienes están al mando en las relaciones de género¹¹⁰⁹, una teoría que la señora García, sin llegar nunca a contradecirla del todo, sí pone en cuestión de manera muy habitual¹¹¹⁰.

¹¹⁰⁵ Se trata, en concreto, del capítulo 3º (“La virginidad”), emitido por primera vez el 16 de noviembre de 1976.

¹¹⁰⁶ La señora García argumenta que “nuestra mutua relación [de un hombre y una mujer] está basada, querámoslo o no, en la negación o en la afirmación de la feminidad” y, cuando el señor Martínez intenta atribuirlo a motivos históricos como la perpetuación de la herencia, ella replica que el tema acabó siendo “muy pesado, sobre todo, cuando se olvidó la raíz de esta naturalidad para convertirse en un tabú casi mítico”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 3º, 26:37 y 27:07, respectivamente.

¹¹⁰⁷ En concreto, la señora García insiste en que “Lo único que pregunto es la razón de que esa virginidad prematrimonial se nos exija a nosotras con tanto celo y se descuiden ustedes con tanto olvido”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 3º, 28:11.

¹¹⁰⁸ Al recordar su primer amor de juventud, la señora García rememora un “embriagador sentimiento de poder” al notar que él quería tener relaciones con ella: “Cuando una chica entiende que un hombre la necesita más de lo que, en el fondo, ella le necesita a él, se convierte en una mujer”, sintetiza ella misma, en *La señora García se confiesa*, 28:59.

¹¹⁰⁹ Para argumentar esta postura, el señor Martínez sostiene que “don Juan solo existe en la medida en que las mujeres quieren que exista” y que “ningún hombre besa a una mujer si antes no se lo pide ella”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 2º, 10:28 y 17:06, respectivamente.

¹¹¹⁰ Después de que el señor Martínez argumente que el supuesto sexo débil realmente tiene más esperanza de vida que los hombres, la señora García replica que “Lo más importante no es la vida, sino la manera de vivirla, y la vida, porque a ustedes les ha dado la gana, es masculina”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 3º, desde 06:38.

Estas reivindicaciones por parte de las mujeres cambian de portavoz en *El español y los siete pecados capitales*. Si bien se sigue criticando, en cierta medida, la doble moral y la exigencia de virginidad tan solo para ellas, en este caso se insertan mayoritariamente en las conferencias del profesor Ceballos y, por tanto, en el discurso de un varón¹¹¹¹.

Sin embargo, frente a las denuncias explícitas a la doble moral, hechas por una voz masculina, la trama de la serie sí que va un paso más allá a través del personaje de Blanca. Aunque no llega a saberse mucho de ella, ya que tan solo aparece en pantalla a través de los *flashbacks* de los protagonistas, sí que parece tratarse de una mujer con iniciativa sexual¹¹¹², lo que no impide a Ceballos que se case con ella a pesar de las advertencias de su amigo Margallo¹¹¹³.

La mayor independencia femenina en el terreno sexual implica que las mujeres dejarían de ser únicamente el objeto del deseo de los hombres para constituirse en sujeto que desea. Se pasa, así, del concepto de deseo como prerrogativa masculina, estudiado por autoras como Aguilar (2010, p. 255), a que las mujeres no solo quieran ser deseadas (2009, p. 146), sino que ellas mismas tomen la iniciativa en las relaciones sexuales.

Por otro lado, según avanza el periodo de análisis y sobre todo en su tramo intermedio, durante los primeros años 80, esta mayor independencia se deja ver en comentarios de personajes secundarios. De hecho, la tendencia se intuye ya al final de *El español y los siete pecados capitales*, cuando una joven Verónica Forqué advierte al profesor Ceballos de que, aunque él solo haya hablado de las mujeres como objeto de deseo, “también hay algunos hombres

¹¹¹¹ De hecho, el profesor Ceballos afirma que “la lujuria entre nosotros [los españoles] sigue teniendo una característica especial, su exclusiva concepción masculina; porque, cuando se habla de lujuria en España, antes y ahora, [...] continúa teniendo vigencia aquel viejo y elocuente refrán: el varón, varón se sea, la mujer, estese quieta”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 7º, 32:05.

¹¹¹² Por ejemplo, cuando ambos son estudiantes, Ceballos se lleva a Blanca a una cueva para mantener relaciones sexuales, pero al llegar ella le confiesa que ya ha estado allí con otro chico, en concreto su amigo Pepe, “que, a pesar de lo que parece, es más sano que tú... No se anda con rodeos”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 7º, desde 20:07.

¹¹¹³ Como se comentó en el capítulo cuarto, cuando Margallo descubre que su amigo Ceballos quiere mantener una relación formal con Blanca e insinúa que es mala idea porque ella ya ha tenido relaciones sexuales, Ceballos replica “No me hables a mí de refranes, que yo sé más refranes que tú... Desde aquel que dice 'doncella manoseada, dala por desdoncellada' a aquel otro que dice 'de mujer que fuma y hombre que usa corsé, libéranos Dominé'”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 7º, 35:22.

que están bastante bien”, de modo que ellos también podrían ser objeto de la mirada, y del placer, femeninos¹¹¹⁴.

Este tipo de comentarios de personajes secundarios se perciben aún más claramente en el caso de *Verano azul*. Por tanto, ya sea por su público objetivo, que abarca un gran segmento de la población, o por el propio tono costumbrista de la serie, son frecuentes las alusiones, aunque sea tangencialmente, a los diversos aspectos de la sexualidad, desde el interés de los más jóvenes por este tipo de cuestiones¹¹¹⁵, hasta el arquetipo viril más tradicional¹¹¹⁶. En lo que se refiere a la liberación sexual femenina, se puede adelantar aquí que en *Verano azul* ya empiezan a aparecer atisbos de la las mujeres como sujetos que desean por sí mismas y que no aspiran tan solo a ser deseados.

Por citar algunos ejemplos, entre las madres del grupo, son frecuentes los comentarios a modo de chanza sobre las “farras” que se dan por las noches¹¹¹⁷ o incluso, en tono especialmente humorístico, sobre algunas tradiciones eróticas que se mantienen desde la noche de bodas¹¹¹⁸. Junto a estos comentarios, cabe también señalar una conversación de Bea y Desi, las dos chicas que forman parte de la pandilla, sobre cómo ligar y lo atractivos que son, o no, algunos de sus amigos¹¹¹⁹.

¹¹¹⁴ Este momento en concreto tiene lugar en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 7º, 30:24.

¹¹¹⁵ Como ya se ha comentado, los pequeños de la pandilla, Piraña y Tito, hacen en ocasiones comentarios humorísticos que se podrían englobar dentro de la cosificación (por ejemplo, *Verano azul*, capítulo “El encuentro”, desde 16:34). A esto se podría sumar también un apunte de Piraña sobre como él se enamora “cantidad, es que a mí me gustan todas”, en *Verano azul*, capítulo “Pancho Panza”, 06:43.

¹¹¹⁶ Por ejemplo, Javier dice sobre Julia que “por cierto, no está nada mal la moza”, en *Verano azul*, capítulo “La bofetada”, 31:45.

¹¹¹⁷ Concretamente, cuando Agustín y Carmen, los padres de Bea y Tito, llegan tarde a la playa, ella intenta disculparse poniendo como excusa a su marido y los niños, pero Luisa, la madre de Javi, se ríe y le dice “Sí, sí, tú disimula, anda, que las farras os las dais por las noches, pendones”, en *Verano azul*, capítulo “A lo mejor”, 07:00.

¹¹¹⁸ Este caso en concreto se refiere a Cosme, del que ya se ha hablado como caricatura de la virilidad, y a su mujer Nati, los padres de Piraña: ella cuenta que cada año le teje una bufanda por su aniversario y ese día, cuando se la regala, “entra en el cuarto de baño y sale con la bufanda puesta, solo con la bufanda, ¿entendéis? ¡Como el día en que nos casamos!”, para hilaridad de sus amigas, en *Verano azul*, capítulo “Pancho Panza”, desde 34:49.

¹¹¹⁹ En esta conversación, después de saludar a un poster de Superman con “¡Hola, macizo, tío bueno!”, Desi comenta “Pues Javi está muy bien... y Pancho no digamos, tiene unos ojazos...”. Poco después, hablando de quién ha enviado una carta de amor a Bea, Desi sugiere que podría ser un chico al que han visto en una cafetería y su amiga exclama “¡Ojalá! Ese está buenísimo, ¿tú crees que habrá sido él?”, en *Verano azul*, capítulo “Las botellas”, 04:50, 05:08 y 05:39, respectivamente.



Figura 37. Bea besa un póster del cantante Bruno (*Verano azul*, capítulo “El ídolo”).
Fuente: RTVE.es

Es importante apuntar, sin embargo, que este tono ligero y humorístico se limita tan solo a las relaciones formales, y más concretamente a matrimonios, o bien a adolescentes como Bea y Desi. Así, cuando una mujer adulta que no se ciñe a una única relación estable muestra el interés por el sexo, las bromas dan paso a los reproches velados, como los que le hace Jorge, el padre de Desi, a su cuñada Mariluz:

No, ningún problema [para encontrar esto], no hay más que preguntarle a un guapo veraneante por ti y enseguida te indica [...] Cuidado, ten cuidado [...] Me refiero a la mantequilla... Una mujer como tú tiene que cuidarse al máximo, una negligencia puede costarle un pretendiente.¹¹²⁰

Las alusiones a la sexualidad femenina, por su parte, son cada vez más evidentes conforme se avanza en el periodo de análisis. Además, se van refiriendo, paulatinamente, a mujeres con más peso en la trama: de los personajes secundarios en *Verano azul* se pasa a Sonia, la hija de la protagonista de *Anillos de oro*; y finalmente, en *Segunda enseñanza*, esta

¹¹²⁰ En concreto, Jorge dedica estas palabras a su cuñada Mariluz al poco de llegar al pueblo, en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, 12:04.

tendencia no solo se extiende a uno de los personajes principales como es Elvira, sino que también se ve en otros como Rosa o, en los últimos episodios de la serie, en su protagonista, Pilar Beltrán.

Merece la pena detenerse aquí brevemente en el caso de Sonia, que es especialmente curioso por las paradojas que se dan. Este personaje de *Anillos de oro* es la hija de Lola, la abogada protagonista, y el punto de arranque de la serie es su boda con su novio, Carlos. Sin embargo, la suya no es una relación a la antigua usanza, sino que parece insertarse más en los nuevos usos sociales de los años 80.

De esta forma, a Sonia se la muestra como una mujer con autonomía sexual, pero siempre de manera indirecta: nunca es ella quien aborda este tema, sino que su postura queda patente a través de algunos comentarios de otros personajes. Por ejemplo, antes de que ella y su novio se casen, su madre reconoce que hace tiempo que conviven extraoficialmente¹¹²¹, y el propio Carlos añorará esos momentos cuando ambos tengan un bebé y la rutina les empiece a superar¹¹²².

Este enfoque llama la atención si se tiene en cuenta que, en otros ámbitos de su vida, Sonia es una mujer que demuestra una gran determinación: por ejemplo, insiste en celebrar su boda de acuerdo con sus propios gustos, en contra de la opinión de su familia¹¹²³, y se resiste a mudarse con sus suegros cuando, económicamente, la situación comienza a ser insostenible¹¹²⁴.

A esta velada autonomía sexual de Sonia se le suma, asimismo, la actitud de Blanca, un personaje episódico de esta misma serie. Se trata de una joven doctoranda que trabaja en el mismo laboratorio que Enrique y que mantiene

¹¹²¹ Lola, cuando una amiga comenta que ella cree que es mejor que las parejas convivan antes del matrimonio, comenta “¿Y qué te crees que han estado haciendo [Sonia y Carlos]? Oficialmente ella ha seguido viviendo en casa, pero la verdad es que hace meses que prácticamente no la hemos visto más que entrar y salir”, en *Anillos de oro*, capítulo 1º, 22:45.

¹¹²² Carlos recuerda a Sonia que, antes de casarse, “Hablábamos, Señor, hablábamos, y hacíamos el amor a la hora menos pensada [...]”, en *Anillos de oro*, capítulo 12º, 35:23.

¹¹²³ Sonia, por ejemplo, decide casarse con un vestido blanco bastante corto, lo que contraría bastante a su familia, como se ve en *Anillos de oro*, capítulo 1º, 09:24 y 10:25, respectivamente. Luego, cuando su padre y su hermano critican otros aspectos de su boda, Sonia se enfada y determina que, si es así, ni siquiera necesita casarse: “¡Pues no me caso, me voy a vivir con él sin más! Y no espero al jueves, ¡me voy mañana! Qué mañana, ¡me voy ahora! Cojo un cepillo de dientes y tres trapos y me voy”, en *Anillos de oro*, capítulo 1º, 18:01.

¹¹²⁴ Sonia opone resistencia repetidamente a esta alternativa cuando Carlos se la sugiere, como se puede ver en *Anillos de oro*, capítulo 12º, 33:43 o 34:31.

una breve aventura con él. No obstante, aunque por su forma de ser Blanca parezca representar la libertad sexual, también ella acaba reconociendo que ve el sexo como una forma de empezar una relación y no simplemente una manera de buscar placer¹¹²⁵.

Por consiguiente, si bien en *Anillos de oro* se reconoce, a través de estos personajes, que la sexualidad femenina se estaba afrontando de otro modo, la aproximación a este tema sigue realizándose de forma tangencial.

Conforme avanzan los años 80, por otro lado, el tono ligero de este tipo de alusiones deja de estar restringido únicamente a las relaciones consolidadas, como se puede ver, sobre todo, en el último título de la muestra. Hasta *Anillos de oro*, los únicos personajes femeninos a los que se veía mantener relaciones esporádicas eran secundarios, pero esta situación cambia radicalmente con Elvira, la hija de Pilar en *Segunda enseñanza*.

En este sentido, el personaje de Elvira es prácticamente opuesto al de Sonia: amén de emprender relaciones sentimentales con varios hombres durante el transcurso de unos meses¹¹²⁶, también afirma por sí misma su postura de libertad con respecto a la sexualidad femenina¹¹²⁷.

Asimismo, en *Segunda enseñanza* se podría citar al personaje de Rosa como uno de los ejemplos de esta autonomía femenina en el plano sexual. Al igual que otros personajes de esta época, Rosa aparece como una mujer con deseo sexual propio, como deja ver al hablar de Alfonso Salas, uno de los solteros con más éxito de Oviedo¹¹²⁸. Similarmente, Rosa acepta mantener una relación abierta con Jandro, que acaba fracasando porque él no es capaz de estar a la altura de sus ideales, según explica ella misma en un momento dado¹¹²⁹.

¹¹²⁵ Después de haber conseguido que Enrique se acueste con ella, Blanca sostiene que “Se supone que eso es el principio de algo [...] Pues de qué va a ser, de una relación”, pero él la rechaza acto seguido, en *Anillos de oro*, capítulo 10º, desde 36:21.

¹¹²⁶ Como ya se ha comentado, algunos ejemplos de estas relaciones se pueden ver en *Segunda enseñanza*, capítulo 1º, 51:52; y también en capítulo 9º, 34:59.

¹¹²⁷ Más concretamente, Elvira asevera ante José Ramón que “Yo me acuesto con quien quiero, pero no para pagar favores”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 2º, 51:32.

¹¹²⁸ Cuando descubre que Alfonso Salas, uno de los galanes más conocidos de la ciudad, ha ido a buscar a Pilar, Rosa comenta que “Está como un tren” y añade que, desde que se quedó viudo, no se le ha relacionado con nadie, a pesar de que “todas las brujas de la localidad, entre las que me incluyo, lo hemos intentado como fieras”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 4º, 50:04 y 50:53, respectivamente.

¹¹²⁹ Rosa explica a Pilar que ella y Jandro tuvieron “una relación importante” en la que él le propuso “libertad para ti, libertad para mí, pero si surge alguien pasajero que nos puede aportar algo a

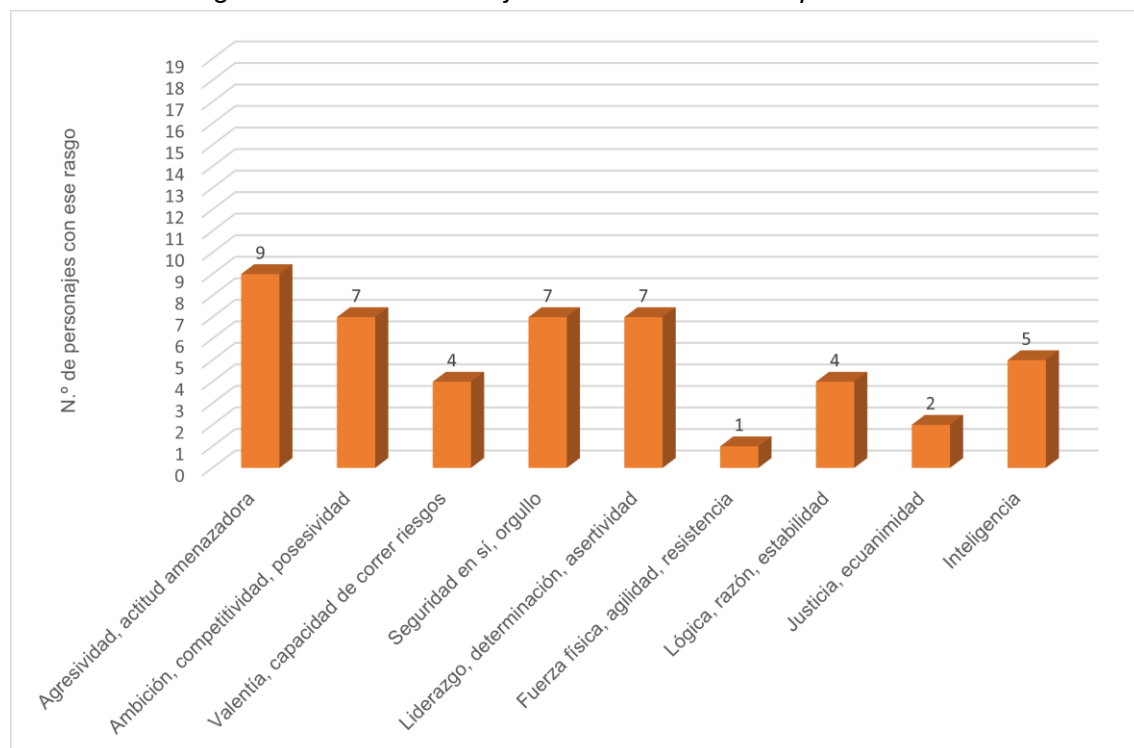
Finalmente, es Rosa quien, al final de la serie, da por finalizada esa etapa de manera definitiva, porque sabe que es lo que a ella más le conviene¹¹³⁰.

Al final del periodo de análisis, por tanto, no solo se tratan los temas relacionados con la sexualidad femenina de forma mucho más abierta, sino que son las propias mujeres quienes lo reivindican como un derecho.

También es importante señalar que, en los personajes en los que esta autonomía sexual es más evidente, esta tendencia suele ir de la mano de una cierta masculinización, de acuerdo con el perfil canónico conformado a partir del trabajo de Bosch Fiol y Ferrer Pérez (2003, pp. 141-142). De esta forma, se trata de mujeres especialmente asertivas, seguras de sí mismas y que, en algunos casos, incluso muestran rasgos de autoritarismo y agresividad.

Esta mayor presencia de rasgos masculinos se puede apreciar en el siguiente gráfico, que incluye los 19 personajes femeninos analizados en este tipo de series:

Gráfico 21. Rasgos masculinos en mujeres de series contemporáneas



Elaboración propia

cualquiera de los dos... Me tragué todos los alguienes pasajeros que le pudieron aportar algo con la mejor de mis sonrisas, pero cuando surgió alguien pasajero que me pudo aportar algo a mí, se desataron las tormentas y se fue todo al diablo”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 8º, desde 41:41.

¹¹³⁰ Esta conversación tiene lugar, concretamente, en *Segunda enseñanza*, capítulo 12º, 40:27.

En concreto, dentro de estos personajes femeninos en los que la masculinización es más acusada y llega incluso a mostrar mujeres autoritarias y agresivas, se podría citar a Mariluz, la tía de Desi en *Verano azul*; a la joven Sonia en *Anillos de oro*; y a Elvira en *Segunda enseñanza*.

El personaje de Mariluz, de hecho, es la única mujer adulta de toda la serie de Mercero que amenaza con emplear la violencia para hacerse respetar, en concreto contra su sobrina Desi, aunque finalmente no llega a cumplir su palabra¹¹³¹. Sin embargo, en un contexto en el que los padres y tíos, siempre varones, sí que se valen del castigo físico contra sus hijos, este matiz no deja de ser significativo.

Sonia y Elvira también aparecerían como personajes masculinizados debido a su determinación y su asertividad, que en ocasiones las lleva a mostrarse autoritarias con otras mujeres que encajarían más en el canon tradicional. Al margen de que esta asertividad tenga un fundamento real o se base más bien en caprichos, algunos ejemplos de esta actitud se podrían ver en la relación de Sonia con su madre, a la que incluso llega a reprochar que trabaje¹¹³²; o de Elvira con su abuela¹¹³³.

Por último, sería interesante comentar que esta paulatina liberación sexual de las mujeres se podría relacionar con el proceso inverso, percibido en el análisis de las adaptaciones literarias. De esta forma, entre *Cañas y barro*, *Fortunata y Jacinta* y *Los pazos de Ulloa* se percibía un claro declive en la autonomía sexual femenina, en concreto entre los personajes de Rosa, Jacinta y Nucha; al mismo tiempo que también disminuía la independencia de aquellas mujeres que respondían a una feminidad más divergente (a saber, Neleta, Fortunata y Sabel). Esta evolución, por tanto, transcurre en términos opuestos a la que se ha podido ver en las series ambientadas en la contemporaneidad, lo que daría

¹¹³¹ Desesperada porque Desi no deje de defender a su padre, Mariluz gruñe “me voy a ir a ir a acostar porque veo que todavía le voy a dar una bofetada a la mica esta”, en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, 06:12.

¹¹³² Sonia, de hecho, se enfada mucho cuando su madre no está en casa durante una conversación sobre el apoyo económico que espera de su familia después de su boda: “¿Quieres decir que mi madre no está presente en esta conversación trascendental para mi vida porque anda por ahí buscando un despacho donde entretenerse por las tardes?”, espeta a su padre, en *Anillos de oro*, capítulo 1º, 36:42.

¹¹³³ Por ejemplo, Elvira le pide a su abuela que le fría unas croquetas (“Que me haga las croquetas, abuela, que tengo hambre”) y, cuando esta se queda unos minutos hablando, le insiste: “¡Fríeme las croquetas, no seas pelma!”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 11º, 24:34 y 25:10, respectivamente.

paso a preguntarse a qué se debe esta diferencia de trayectoria y las implicaciones que estas puedan tener.

6.2. El eterno femenino: lo que queda del pasado

Las nuevas feminidades que empezaban a asomarse a la pequeña pantalla, a pesar de todos los cambios que se han venido recogiendo en el epígrafe anterior, no estaban totalmente desconectadas del pasado, sino que mantenían algunos de los rasgos englobados dentro de la feminidad canónica, según los perfiles diseñados a partir del trabajo de Bosch Fiol y Ferrer Pérez (2003, pp. 141-142).

Las características consideradas como propias de este género que perduran a lo largo del periodo de análisis conformarían así el eterno femenino, es decir, lo que define a una mujer como tal. Este concepto, que Arbaiza relaciona con el destino de las mujeres como madres y esposas y que, según esta autora, ya se tambaleó en los años previos al Franquismo (2014, pp. 153-156), afronta ahora, con la llegada y consolidación de la democracia, una nueva reconfiguración.

En este sentido, Nash sostiene uno de los retos de esta época fue ofrecer representaciones culturales y modelos alternativos que llevaran a una mayor igualdad entre hombres y mujeres (2014, pp. 198-190). La autora subraya la importancia de este aspecto ya que los arquetipos de género se configuran como artefactos culturales de gran importancia a la hora de establecer modelos ideales, aquí llamados cánones, que influirán en las prácticas sociales a partir de la creación o el fomento de creencias colectivas.

Frente a todos los avances analizados, cabe preguntarse si sería posible la pervivencia, más o menos evidente, del eterno femenino en la mayoría de las mujeres que aparecen en estas series. Como se verá a continuación, el trabajo de campo también puede sacar a la luz aquellos aspectos en los que la representación de género se ha mantenido en parámetros más conservadores.

De esta forma, las mujeres de la nueva España democrática, por mucho que se estuvieran adaptando a los nuevos tiempos, mostrando una mayor autonomía, incorporándose cada vez más frecuentemente al mercado de trabajo, o incluso

tomando la iniciativa en las relaciones de género, debían seguir contemplando ciertas concesiones a la feminidad más tradicional, como se irá desglosando a continuación. En concreto, los personajes femeninos que forman parte de la muestra conservarán, a grandes rasgos, una mayor inclinación por el ámbito sentimental, su vinculación con la maternidad y los cuidados, y la sujeción a una doble moral que, por mucho que se denuncie, mantiene su omnipresencia durante todo el periodo de análisis.

6.2.1. La mujer como ser sentimental

La idea de mujeres como más vinculadas con los sentimientos, frente a la racionalidad habitualmente esperada en los hombres, es uno de los rasgos más presentes entre los personajes femeninos analizados.

6.2.1.1. Inestabilidad como característica femenina

En primer lugar, es necesario señalar que, por lo general, los personajes femeninos son más inestables, de acuerdo con la clasificación establecida por Sánchez-Escalonilla según el equilibrio que muestra cada uno de ellos (2001, pp. 278-280). De hecho, como se puede ver en el gráfico 18, más de la mitad de las mujeres que conforman la muestra encajan en este bajo grado de estabilidad, lo que podría servir para reafirmar la prevalencia de rasgos como la aprensión, la emotividad o la sensibilidad dentro del género femenino.

También llama la atención que, aunque la proporción de personajes femeninos inestables disminuye conforme avanza el periodo de análisis, tanto la primera como la última protagonista, la señora García de *La señora García se confiesa* y Pilar Beltrán de *Segunda enseñanza*, respectivamente, aparecen como mujeres muy inestables que, además, se enmarcan en un mismo temperamento: el colérico.

Su temperamento y tendencia a la inestabilidad se puede apreciar, sobre todo, en las frecuentes paradojas en las que caen estos personajes. Por ejemplo, la señora García parece coquetear con el señor Martínez¹¹³⁴, para luego

¹¹³⁴ Por ejemplo, se puede ver a la señora García coqueteando con el señor Martínez mientras le cuenta sus primeros romances: esta parpadea exageradamente, se acerca a él y murmura que “Pedir [un beso] es un verbo excesivo, ¿no le parece?”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 2º, 17:10.

enfadarse cuando este adopta la misma actitud¹¹³⁵. Estas contradicciones se evidencian sobre todo en el capítulo dedicado a la amistad femenina¹¹³⁶: de una constante rivalidad¹¹³⁷, la señora García y su amiga, la señora Álvarez, acaban por aliarse contra el señor Martínez, que no entiende absolutamente nada¹¹³⁸.

El caso de Pilar Beltrán, por otra parte, se refleja de forma especialmente clara en la historia de su pasado y de su maternidad en solitario. Aunque se suele aludir a su embarazo como un “tropiezo” o un “percance”¹¹³⁹, e incluso su hija es consciente de los inconvenientes que este implicó¹¹⁴⁰, Pilar reivindica su decisión de tener relaciones sexuales con José Ramón¹¹⁴¹, para más adelante reconocer a Elvira que si la tuvo fue porque quería “un rehén”¹¹⁴².

Dejando a un lado este apunte sobre dos de las protagonistas, la evolución del grado de estabilidad femenino va claramente al alza a lo largo de los más de diez años que constituyen el marco de estudio. De un único personaje femenino equilibrado, y además secundario, en *El español y los siete pecados capitales*; a medida que entra la década de los 80 las mujeres equilibradas comienzan a adquirir protagonismo, hasta llegar a una proporción más

¹¹³⁵ La señora García, de hecho, niega explícitamente haber coqueteado con el señor Martínez, aunque añade que tampoco le ha visto a él “muy interesado”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 6º, 25:48.

¹¹³⁶ Se trata, en concreto, del capítulo 8º (“La amiga”), emitido por primera vez el 21 de diciembre de 1976.

¹¹³⁷ Algunos ejemplos de esta rivalidad femenina se pueden ver, por ejemplo, cuando la señora García se niega a responder al señor Martínez (“¿por qué no se lo consulta a Cuqui Álvarez, que es listísima?”), en *La señora García se confiesa*, capítulo 8º, 13:04; o cuando la señora Álvarez exclama “Ya sabía yo que Lupita [la señora García] lo iba a enredar todo, ¡le encanta decir mentiras!” en *La señora García se confiesa*, capítulo 8º, 19:55.

¹¹³⁸ Este momento en concreto tiene lugar al final del capítulo, en *La señora García se confiesa*, capítulo 8º, 32:33 y 34:03.

¹¹³⁹ En concreto, Lucía dice a José Ramón que, llegados a este punto, no se pueden escandalizar por el “tropiezo” que tuvo Pilar cuando era “lo que se dice una niña”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 2º, 06:51. Más adelante, la mujer insistirá a su marido en que “A ti esa criatura [Pilar] te caía tan bien como a mí, hasta que le pasó el percance”, también en *Segunda enseñanza*, capítulo 2º, 12:41.

¹¹⁴⁰ Por ejemplo, Elvira cuenta a uno de sus novios que su madre no habría podido salir adelante sola, “conmigo pequeña y toda la pesca”; y luego pide a su madre que le cuente cómo lo solucionó cuando supo que estaba embarazada, en *Segunda enseñanza*, capítulo 2º, 16:22 y 38:28.

¹¹⁴¹ Como ya se ha señalado, Pilar insiste en que si tuvo relaciones con José Ramón fue porque quiso y que ella no es ninguna víctima, en *Segunda enseñanza*, capítulo 2º, 46:53.

¹¹⁴² Pilar reconoce a Elvira que seguir adelante con el embarazo no fue una decisión basada en sus principios éticos, sino que “quería un rehén, ¿comprendes?, un gancho... y, cuando fui comprobando que el gancho no funcionaba, debo confesar que... bueno, me pareció que me había colgado un ancla al cuello para toda la vida”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 13º, 24:42.

equilibrada entre mujeres estables e inestables, con un incipiente predominio de las primeras ya en 1986.

Si bien es cierto que en *El español y los siete pecados capitales* se podría citar a Rosario, la secretaria de José Margallo, como una mujer claramente equilibrada, que de hecho intenta reconciliar a dos antiguos amigos, no deja de ser un personaje secundario con poco peso en la trama. Además, su presencia se contrarresta con la de Blanca, el otro personaje femenino de cierta importancia en la serie, que, al igual que la protagonista de la serie precedente, destaca por su inestabilidad y sus contradicciones¹¹⁴³.

Aunque se insistirá en esta cuestión dentro del capítulo séptimo, cabe señalar aquí, no obstante, una puntualización sobre las paradojas en las relaciones de género. Tanto en *La señora García se confiesa* como en *El español y los siete pecados capitales*, la trama de las series parece atribuir las contradicciones femeninas (y, en ocasiones, también las masculinas) a la sociedad en la que estos personajes vivieron en sus años de adolescencia y juventud. De hecho, ambas mujeres, la señora García y Blanca, habrían crecido durante la dictadura, para luego alcanzar la madurez en un contexto social distinto, ya sea este el de la España democrática o el del exilio.

Volviendo a la evolución de la estabilidad femenina, ya en 1981 se puede ver a la primera mujer protagonista de la muestra que aparece como estable, y en este caso, además, da esa imagen desde el primer momento. Se trata de Julia, la joven pintora viuda que se une a la pandilla en *Verano azul* y que actúa como hilo conductor de toda la serie.

No obstante, aunque sus consejos y su forma de ser justifican su adscripción a este grado de estabilidad¹¹⁴⁴, es importante señalar que la propia Julia reconoce que no siempre fue así. Ya en el primer capítulo habla de que

¹¹⁴³ Esta actitud de Blanca se puede ver con especial claridad en el episodio dedicado a la lujuria, en el que un joven Jesús Ceballos va con Blanca al campo y esta coquetea con él y se pavonea, para luego mostrarse esquiva y, a continuación, cariñosa de nuevo, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 7º, entre 14:28 y 16:14.

¹¹⁴⁴ La forma de ser de Julia se puede ver, por citar algunos ejemplos, cuando media entre padres e hijas ("¿Os dais cuenta? Y eso es lo que, con mejor o peor fortuna, hacen vuestros padres: preparar bien el lienzo, para que el futuro cuadro que vais a ser vosotras sea el más bonito, el más puro, el más maravilloso del mundo"), en *Verano azul*, capítulos "Beatriz, *mon amour*", 31:31. Otro ejemplo podría ser el apoyo que da a una joven embarazada que decide ser madre soltera, en *Verano azul*, capítulo "Eva", 37:32.

actividades como correr o pintar son parte de una terapia¹¹⁴⁵ y, más adelante, reconoce a Chanquete que estuvo durante una temporada internada en un hospital psiquiátrico, “o un manicomio, si prefiere llamarlo así”, para superar la trágica muerte de su marido y su hija¹¹⁴⁶.

En *Verano azul*, además, se sigue apreciando un claro predominio de la inestabilidad femenina, según dejan ver las adolescentes que forman parte de la pandilla, pero también en la mayoría de adultas con un papel secundario en la trama. Se podría citar aquí, por ejemplo, a Carmen, la madre de Bea y Tito, que suele enfadarse de modo desproporcionado con ellos¹¹⁴⁷, aunque sin recurrir a castigos físicos, ni siquiera a amenazas, como sí hacen los varones o Mariluz, tía de Desi, un personaje algo más masculinizado. Otros ejemplos de inestabilidad serían Nati y a Mercedes, madres de Piraña y Quique, respectivamente, caracterizadas por una desmedida inseguridad y sobreprotección¹¹⁴⁸.

De hecho, aparte de Julia, tan solo hay otra mujer con un alto grado de estabilidad en toda la serie: se trata de Luisa, la madre de Javi. Este personaje será objeto de un análisis más profundo a la hora de hablar de la ética del cuidado, también vinculada frecuentemente con la feminidad, aunque se puede mencionar aquí que suele frenar a otros personajes cuando se dejan llevar por los prejuicios¹¹⁴⁹.

¹¹⁴⁵ Julia, más concretamente, habla de sus “primeros días de convalecencia” y del footing y la pintura como parte de su “tratamiento”, aunque en este momento no da apenas más datos, en *Verano azul*, capítulo “El encuentro”, 02:14 y 04:17, respectivamente.

¹¹⁴⁶ Julia le cuenta a Chanquete que se ha pasado “ocho meses en un psiquiátrico... Bueno, un manicomio si prefiere que lo llamemos así, qué más da”, en *Verano azul*, capítulo “La sonrisa del arco iris”, 35:54.

¹¹⁴⁷ Por ejemplo, Carmen se enfurece con su hija cuando descubre que esta ha salido sola con un chico: “¡Pues vaya con la mica esta! Con sus catorce años recién cumplidos e irse en moto con un desconocido” y a continuación “Mia, esto se ha acabado. Con ese chico no vuelves a salir sola, ¿está claro? Pues ya lo sabes”, en *Verano azul*, capítulo “Beatriz, *mon amour*”, 21:25 y 22:50, respectivamente. Más adelante, una conversación sobre el embarazo en chicas solteras la llevará incluso a dejar caer un plato y que este se rompa: “Ay, hija, qué ignorantona eres... [...] ¡Pues vaya con la mica esta, pronto empezamos!”, en *Verano azul*, capítulo “Eva”, desde 24:24.

¹¹⁴⁸ Nati, la madre de Piraña, llega a creer que su marido le es infiel por un ardid infantil, en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, 36:08. Por su parte, Mercedes, la madre de Quique, invade la intimidad de su hijo al leer una de sus cartas, en *Verano azul*, capítulo “El guateque de papá”, desde 02:38.

¹¹⁴⁹ Luisa, por ejemplo, opina que vivir o no con su padre “no tiene nada que ver” con que la familia de Desi sea más permisiva o no, y también les recuerda a los demás que Desi “tener sí que lo tiene [padre], pero lejos”, en *Verano azul*, capítulo “A lo mejor”, 07:43; y “Pancho Panza”, 30:52, respectivamente.

Esta prevalencia de la inestabilidad femenina, por otra parte, empezará a disminuir a mediados de los 80. Por ejemplo, en *Anillos de oro* las dos mujeres analizadas se sitúan en extremos opuestos del espectro de estabilidad: se trata de Lola, la abogada protagonista y uno de los personajes más estables de la serie; y de Sonia, su hija, que se caracteriza, precisamente, por ser inestable y contradictoria.

Ante el talante equilibrado de su madre, que rara vez se altera¹¹⁵⁰, Sonia es un personaje que pierde los nervios con mucha frecuencia¹¹⁵¹, así como abiertamente contradictorio: quiere para sí los avances logrados en materia de cambio social, pero rechaza que su madre trabaje fuera de casa.

Esta proporción de personajes femeninos estables e inestables, finalmente, se invierte al llegar a la última de las series incluidas en la muestra. En este caso, al margen de que la protagonista, Pilar, muestre en los primeros episodios una forma de ser más bien inestable; el resto de personajes femeninos que aparecen en esta producción destacan por su sentido del equilibrio. Ocurre, por ejemplo, con la joven Elvira¹¹⁵² y con Rosa¹¹⁵³, dos de las mujeres que mayor independencia y autonomía propia muestran, pero, curiosamente, también con Lucía, claro exponente de la feminidad más tradicional¹¹⁵⁴.

Además, si se concreta un poco más en la clasificación temperamental de Sánchez-Escalonilla, la mayoría de mujeres analizadas se encuadran dentro del temperamento colérico y del melancólico, en este último caso, de acuerdo

¹¹⁵⁰ De hecho, en las escasas ocasiones que Lola llega a enfadarse, en este caso con Enrique, lo resuelven rápidamente a base de diálogo. Algunos ejemplos de esta tendencia se pueden ver, a modo de muestra, en *Anillos de oro*, capítulo 8º, desde 24:55; o, incluso tras una infidelidad, en *Anillos de oro*, capítulo 10º, 50:42 y 53:09.

¹¹⁵¹ Es bastante frecuente ver a Sonia enfadada, por ejemplo, cuando su familia no está de acuerdo con su boda, en *Anillos de oro*, capítulo 1º, 17:59; o cuando tiene que cuidar a su hermana pequeña, en *Anillos de oro*, capítulo 8º, 17:09 y 18:35.

¹¹⁵² Aunque en el caso de Elvira es más frecuente verla enfadada al hablar de sus reivindicaciones en el trabajo (por ejemplo, en *Segunda enseñanza*, capítulo 1º, 11:42; capítulo 8º, desde 29:07; capítulo 9º, 29:41), destaca por lo rápido que se repone y recupera las formas, tal vez porque tiene muy claro que no va a dedicarse al modelaje indefinidamente (“¿modelo para toda la vida? No, no, ni podría ser [...] Quiero trabajar en el mundo de la moda, estoy haciendo un curso de diseño y me va muy bien, parece que sirvo”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 13º, 15:29).

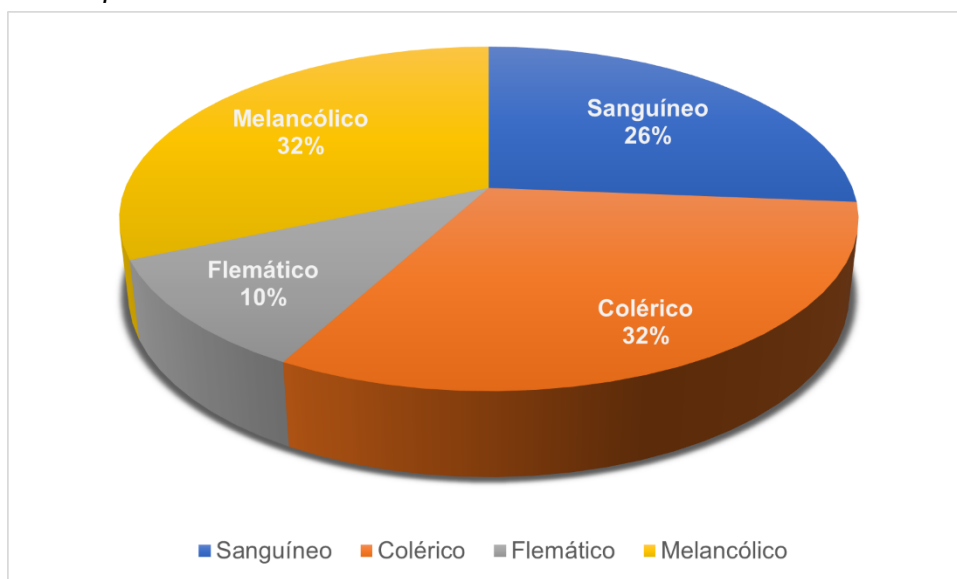
¹¹⁵³ Rosa, como también se ha comentado previamente, aparece siempre como una mujer asertiva, pero prácticamente nunca se altera, como se puede ver en *Segunda enseñanza*, capítulo 3º, 21:52; capítulo 12º, 07:20, 41:02.

¹¹⁵⁴ Por ejemplo, Lucía muestra su talante equilibrado, junto a su ética del cuidado, como se comentará posteriormente, al mantener la cabeza fría e intentar que José Ramón no se encuentre solo después de que ella muera, en *Segunda enseñanza*, capítulo 9º, 49:57.

con lo que el mismo autor señala como más habitual o incluso preferible para este tipo de personajes ¹¹⁵⁵. Se puede recordar aquí, de hecho, que entre los varones analizados en series contemporáneas no se ha podido encuadrar a ninguno en el temperamento melancólico.

De esta forma, los personajes inestables femeninos se dividen a partes iguales entre la introversión y la extraversión; mientras que aquellas mujeres estables muestran una clara predilección por la segunda tendencia: hay más del doble de personajes femeninos sanguíneos que flemáticos. Esta clasificación temperamental se ve con claridad en el siguiente gráfico:

Gráfico 22. Reparto de temperamentos predominantes en mujeres de series contemporáneas



Elaboración propia

Sobre la evolución de estos temperamentos a lo largo del periodo de análisis, se puede apreciar, a grandes rasgos, la misma línea que se daba en el grado de estabilidad: de un claro predominio de personajes femeninos melancólicos, como Blanca en *El español y los siete pecados capitales* o Bea y Desi en *Verano azul*; se pasa a una mayor proporción de mujeres que encajarían en el temperamento sanguíneo, por ejemplo, Julia de *Verano azul* o Elvira, Lucía y Rosa de *Segunda enseñanza*. Los personajes femeninos coléricos, por otra parte, aparecen a lo largo de todo el periodo de análisis, si bien suele ser un

¹¹⁵⁵ En concreto, al describir a los personajes melancólicos, se dice que “su inestabilidad provoca compasión y ofrecen una imagen de desamparo muy atractiva para los personajes femeninos” (Sánchez-Escalonilla, 2001, p. 280).

carácter más propio de las mujeres que se quedan en el segundo plano, como ocurre con las madres de *Verano azul* o con Sonia de *Anillos de oro*.

6.2.1.2. Del sentimentalismo al ser-para-otros

Esta tendencia a que cada vez aparezcan en las series más mujeres estables y extrovertidas, sin embargo, no es óbice para que, ya sea a través de personajes secundarios o incluso de protagonistas como Pilar Beltrán, la feminidad siga relacionándose en buena medida con rasgos como la inestabilidad o la irracionalidad. Esto es especialmente claro en los primeros episodios de *Segunda enseñanza*, antes de que Pilar hubiera podido recorrer un arco argumental hacia un carácter más estable y equilibrado.

De esta forma, los personajes femeninos que conforman la muestra actúan frecuentemente movidos por sus sentimientos más que por razonamientos lógicos, una característica que se preveía dentro del canon tradicional de su género. Esta irracionalidad puede relacionarse con un talante más caprichoso e ilógico, como en el caso de la señora García en la serie con el mismo nombre¹¹⁵⁶ o de Sonia en *Anillos de oro*¹¹⁵⁷; o también con un fuerte sentimentalismo y carácter romántico, rasgos definitorios del personaje de Bea en *Verano azul*.

Esta última, definida como “muy romántica” por la pintora Julia¹¹⁵⁸, es una adolescente que sueña con encontrar el amor, pero que, paradójicamente, muestra una clara predilección por amores platónicos y relaciones idealizadas, como el famoso cantante Bruno, John Travolta o el Jinete Enmascarado¹¹⁵⁹;

¹¹⁵⁶ De hecho, ya la primera vez que aparece en pantalla la señora García demuestra sus curiosos argumentos para elegir un determinado número en el casino: “Desde la entrada del casino hasta la mesa de jugar había dado 49 pasos. Como además es la séptima vez que vengo aquí este año, solo había que dividir 49 por 7, muy fácil [...] Claro, pero, como el último coche que he visto antes de entrar tenía una matrícula que empezaba por 1, haciendo una pequeña suma, 7 más 1, 8, el número que salió, no falla”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 1º, 06:06. Posteriormente, cuando la señora García le reproche que su punto de vista es “absolutamente masculino”, el señor Martínez confirma que él es “masculino y lógico”, mientras que la señora García mantiene un punto de vista “femenino y contradictorio”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 5º, desde 30:46.

¹¹⁵⁷ Por ejemplo, Sonia decide emplear el dinero que le han dado sus padres por su cumpleaños, en teoría para destinarlo a una cuna para el bebé que esperan, en comprar un tocadiscos, en *Anillos de oro*, capítulo 10º, pp. 04:05.

¹¹⁵⁸ Julia define a Beatriz como “muy romántica” y sugiere a Pancho que le escriba una carta cuando se haya ido del pueblo, en *Verano azul*, capítulo “El final del verano”, 08:53.

¹¹⁵⁹ El Jinete Enmascarado y el cantante Bruno protagonizan sendas tramas episódicas, en concreto, en *Verano azul*, capítulos “Pancho Panza” y “El ídolo”. Estos episodios se emitieron por primera vez el 22 de

mientras deja que sus amigos Javi y Pancho rivalicen por su atención sin hacer nada por evitarlo.

En ocasiones, de hecho, algunos personajes femeninos llegan a configurarse como *seres-para-otros*, concepto acuñado por Aguilar que hace referencia a aquellos personajes subalternos, fundados en exigencias narrativas ajenas (2012, p. 2). Estas mujeres no funcionan como personajes independientes e, incluso, carecen de sentido por sí mismas, ya que solo existen en relación con otro, por lo general un varón. En este sentido, se podría hablar de la idea de mujer como complemento sentimental del varón, cuya única función en la trama es la de aparecer como interés romántico, o bien como madre o hija de otro personaje masculino.

Algunos ejemplos de *ser-para-otros* entre los personajes femeninos analizados podrían ser Blanca y Rosario, las dos mujeres que aparecen en *El español y los siete pecados capitales*. Pese a que, de forma indirecta, las dos hacen avanzar la trama de toda la serie, Blanca cumple tan solo el rol de objeto de interés romántico o sexual de los protagonistas masculinos, hasta el punto de no aparecer prácticamente en pantalla sin ellos; y Rosario, por su parte y aunque demuestre cierta autonomía¹¹⁶⁰, tampoco trasciende su papel de secretaria de Margallo.

Pero, dejando a un lado estos personajes secundarios, el ejemplo más claro de mujer como *ser-para-otros* sería, precisamente, Bea, la “chica guapa” de la pandilla de *Verano azul*, según la definió Castejón Leorza¹¹⁶¹. En esta serie, el personaje de Bea es el que tiene menos entidad propia, ya que apenas muestra su carácter, más allá del ocasional desplante a algunos miembros de la pandilla¹¹⁶². Su pasividad, por tanto, la lleva a encajar en esta idea de *ser-*

noviembre de 1981 y el 10 de enero de 1982, respectivamente. En el caso de Travolta, Pancho le pregunta a Bea si a ella le gusta “ese tío, el bailón” y Bea se encoge de hombros: “No está mal, pero tampoco es mi tipo”, en *Verano azul*, capítulo “La cueva del gato verde”, 54:10.

¹¹⁶⁰ Esta entidad propia del personaje de Rosario se deja ver, por ejemplo, en su iniciativa de organizar las conferencias de Ceballos, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 1º, 15:50; capítulo 2º, 21:50. Más adelante, y aunque sabe que su jefe es contrario a este ciclo, también acude puntualmente a ellas, según se ve en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 1º, 00:43; capítulo 2º, 01:41; capítulo 3º, 09:37; capítulo 4º, p. 00:38; capítulo 5º, 00:22; y capítulo 7º, 01:58.

¹¹⁶¹ Esta autora también define, por oposición, a Desi como “la chica no guapa pero profunda e inteligente” (Castejón Leorza, 2014).

¹¹⁶² Por ejemplo, Bea increpa a su hermano Tito “¡Cállate, imbécil!”, en *Verano azul*, capítulo “Beatriz, mon amour”, 22:31. Más adelante, también se enfadará con él y le mandará callar; y se desesperará con

para-otros, ya que en buena parte de los episodios parece funcionar tan solo por las exigencias narrativas de otros personajes: existe para que Pancho y Javi se enamoren de ella y rivalicen¹¹⁶³, para que el gran Massip la asuste¹¹⁶⁴, o para que el Jinete Enmascarado¹¹⁶⁵ o Aom la rescate¹¹⁶⁶.

No obstante, esta tendencia de los personajes femeninos a configurarse como *ser-para-otros* se percibe cada vez con menor frecuencia conforme avanza el periodo de análisis, hasta llegar al punto de que en *Anillos de oro* o en *Segunda enseñanza* ninguna de las mujeres analizadas podría englobarse dentro de este arquetipo, con la posible salvedad de personajes secundarios sin apenas presencia en la trama¹¹⁶⁷.

6.2.1.3. Mayor desarrollo moral e irracionalidad

Dentro de esta concepción de las mujeres como más emocionales y sensibles, de acuerdo con los rasgos establecidos por Bosch Fiol y Ferrer Pérez (2003, pp. 141-143), esta mayor vinculación con lo sentimental también tiene implicaciones en el desarrollo de su ética personal. Así, en la medida en que su lado más emotivo e irracional se puede traducir en un talante más utópico o incluso iluso, se podría destacar asimismo la importancia que le dan a la ética en su día a día.

Los personajes femeninos, por consiguiente, alcanzan con mayor frecuencia el grado más elevado de desarrollo moral, es decir, el que se vincula con los principios éticos por encima de los propios intereses o las expectativas de grupo. Aproximadamente la mitad de las mujeres de la muestra se encuadran

Javi cuando Pancho desaparece en una cueva, en *Verano azul*, capítulo “La cueva del gato verde”, 10:04 y 41:38, respectivamente. Ya en el último episodio, Bea es incluso irónica contra Javi, cuando este propone como plan especial ir a los recreativos: “Oh, sí, una máquina especial, que nos divierta como locos y nos deje un sabor de boca inolvidable. No, gracias, rico”, en *Verano azul*, capítulo “El final del verano”, 15:51.

¹¹⁶³ Esta rivalidad entre Pancho y Javi, aunque está presente durante buena parte de la serie, es especialmente evidente en *Verano azul*, capítulo “El encuentro” (09:25), “Las botellas” (sobre todo entre 32:46 y 34:41) y, en menor medida, “Beatriz, *mon amour*”.

¹¹⁶⁴ En concreto, este momento tiene lugar en *Verano azul*, capítulo “La última función”, 23:49.

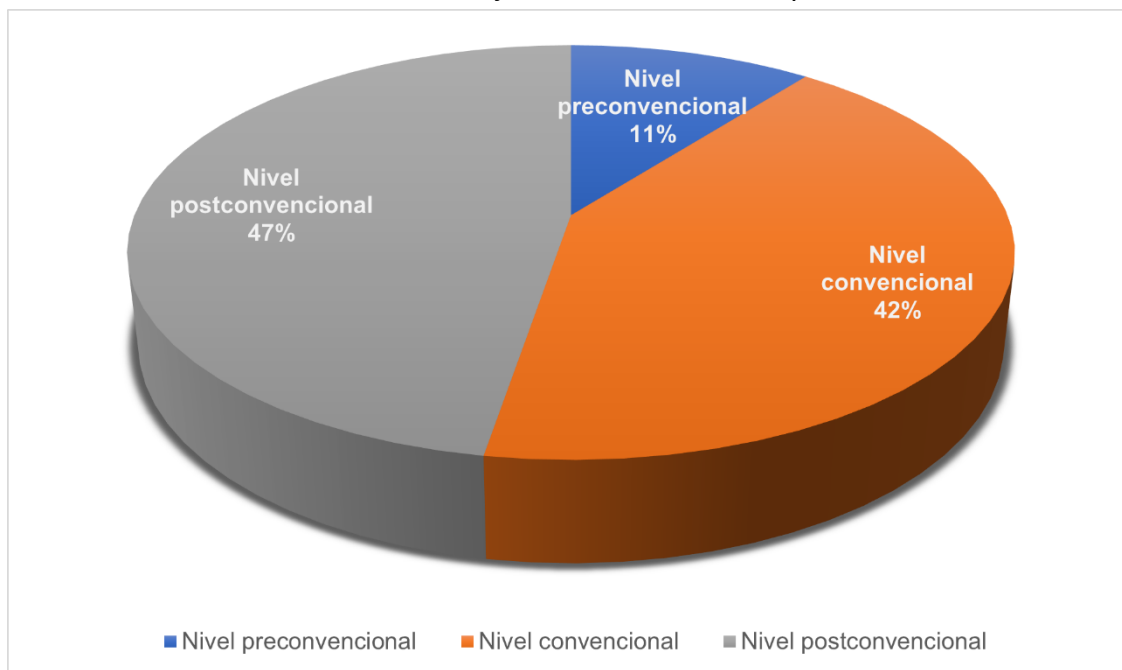
¹¹⁶⁵ Este momento, que ni siquiera aparece en pantalla como tal sino que se desprende de las explicaciones de Tito a Pancho, se corresponde con el principio del capítulo dedicado al Jinete Enmascarado, en *Verano azul*, capítulo “Pancho Panza”, 04:48 y 05:13.

¹¹⁶⁶ El rescate de Bea por parte de Aom se puede ver, concretamente, en *Verano azul*, capítulo “La burbuja”, entre 30:45 y 33:50.

¹¹⁶⁷ Por ejemplo, Alfonso reconoce que su mujer fue “el mejor escudo” para que nadie pensase que él era homosexual, sino “una persona como es debido”, en sus propias palabras, en *Segunda enseñanza*, capítulo 12º, desde 30:35.

dentro de este nivel, una tendencia que, además, se acentúa conforme avanza el periodo de análisis. Esta predominancia del nivel de desarrollo moral más elevado se puede apreciar de manera más visual en el siguiente gráfico:

Gráfico 23. Desarrollo moral entre mujeres de series contemporáneas



Elaboración propia

De este modo, de *La señora García se confiesa*, cuya protagonista se quedaría en el nivel convencional de desarrollo moral, se pasa a Rosario de *El español y los siete pecados capitales*, primer ejemplo de mujer en el nivel posconvencional dentro de la muestra. Siguiendo esta misma línea, en *Verano azul* todos los personajes femeninos protagonistas alcanzan este mismo grado de convicciones éticas; y, mientras que en *Anillos de oro* parece que la evolución se estanca, en *Segunda enseñanza* los cuatro personajes femeninos analizados, ya sean protagonistas o secundarios, muestran un elevado nivel de desarrollo moral.

Pese a que se trata de mujeres muy distintas entre sí, desde mediados de los años 80 empiezan a predominar los personajes femeninos con elevados principios éticos, como se puede ver en las decisiones que toman o en las posturas que adoptan ante determinados temas. Algunos ejemplos podrían ser

Julia en *Verano azul*, con su defensa de la maternidad en solitario¹¹⁶⁸; Lola de *Anillos de oro*, que insiste en que cada persona debe poder llevar la vida que quiera¹¹⁶⁹; o la variedad de personajes de *Segunda enseñanza* que, pese a sus diferencias, se preocupan por hacer lo que consideran que sería éticamente más correcto¹¹⁷⁰.

Los únicos ejemplos de mujeres cuyo desarrollo moral se queda en el nivel más bajo, esto es, en el nivel hedonista, son personajes secundarios sin demasiado peso en la trama. Sería el caso de Blanca, el interés romántico de los dos protagonistas de *El español y los siete pecados capitales*; y de Mariluz, tía soltera de Desi en *Verano azul*. Además, aunque se profundizará más en este sentido en el apartado dedicado a las relaciones de género, llama la atención que se trata de dos personajes que destacan por su autonomía en el ámbito sexual y por su éxito en los coqueteos con varones.

Este predominio de las mujeres en el nivel más elevado de desarrollo moral, por otra parte, ya se había percibido en las series ambientadas en el pasado, tanto en las adaptaciones literarias como en las producciones de tipo biográfico. Cabe señalar aquí, no obstante, que la diferencia con el nivel de desarrollo moral masculino se reduce bastante en estas series ambientadas en la contemporaneidad, lo que podría estar relacionado con la presencia más evidente de las nuevas sensibilidades masculinas. Sobre este aspecto se ha profundizado ya en el capítulo cuarto, dedicado a la imagen que se daba de los varones en las series ambientadas en el momento de su estreno.

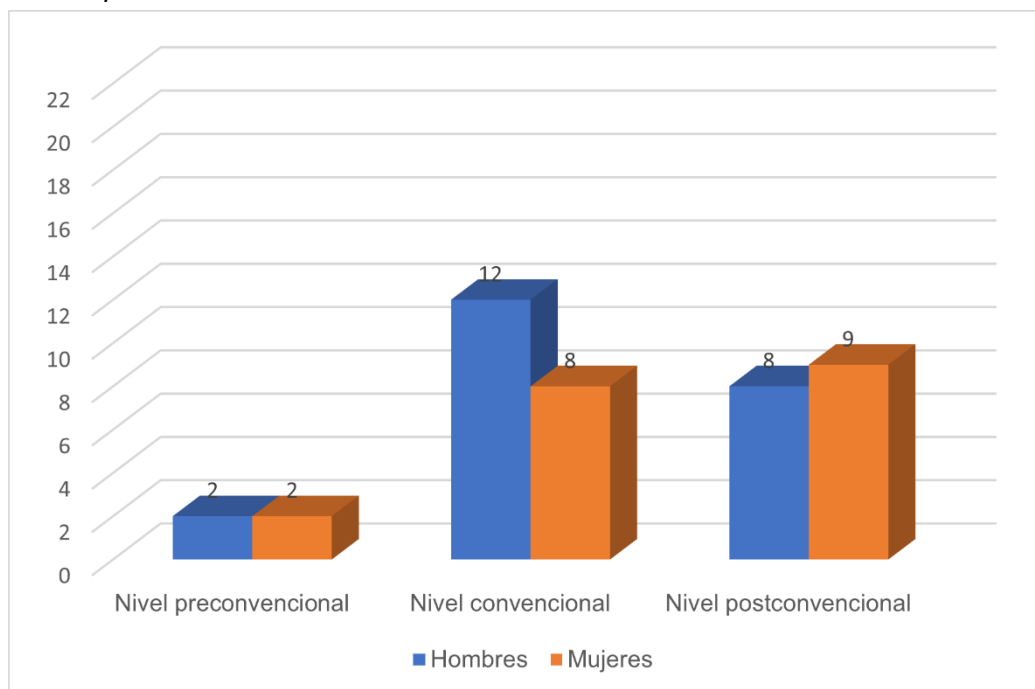
¹¹⁶⁸ Aunque se profundizará más a este respecto más adelante, Julia asegura que el caso de Eva, una joven que ha decidido seguir adelante con su embarazo pese a que su novio la haya abandonado, requiere “mucha comprensión”, porque “tener un hijo sin estar casada es todavía una especie de delito contra la honra [...] pero, en el caso de Eva, la cosa es todavía más sangrante [...] ella ha querido a ese niño y lo ha querido sin importarle nada más y para ello ha tenido que sacrificar algunas cosas importantes”, en *Verano azul*, capítulo “Eva”, desde 36:06.

¹¹⁶⁹ Lola, por ejemplo, intenta justificar el divorcio en varias ocasiones, como se puede ver en *Anillos de oro*, capítulo 3º, 09:10, 13:52. En ese mismo capítulo, Lola también defiende las decisiones de las mujeres que deciden ser madres solteras o, por el contrario, ceder la custodia a sus maridos, en *Anillos de oro*, capítulo 3º, desde 20:44.

¹¹⁷⁰ Por ejemplo, Rosa insiste en relativizar los problemas, como se ve en el capítulo sobre drogadicción (en *Segunda enseñanza*, capítulo 6º, 27:36) y en mantener el espíritu democrático del colegio, según se ha citado ya (en *Segunda enseñanza*, capítulo 12º, 07:20); Elvira critica frecuentemente la cosificación femenina aunque a ella le reporte beneficios económicos (por ejemplo, en *Segunda enseñanza*, capítulo 8º, desde 28:01 y 33:54) y defiende las distintas maneras de pensar sobre el aborto (en *Segunda enseñanza*, capítulo 13º, 23:43); y Lucía se muestra claramente en contra de comportamientos hipócritas, en *Segunda enseñanza*, capítulo 5º, 32:28.

La comparativa entre los distintos niveles de desarrollo moral dentro de las series contemporáneas se puede percibir en el siguiente gráfico:

Gráfico 24. Comparativa de desarrollo moral entre hombres y mujeres de series contemporáneas



Elaboración propia

En este sentido, también es muy frecuente que los personajes femeninos de las series contemporáneas antepongan las necesidades de otros a las suyas propias, por ejemplo, buscando soluciones a los problemas que tengan en cuenta los intereses de los demás, como ocurre en casi la mitad de los casos analizados. Esta actitud coincide a grandes rasgos con el nivel más elevado de desarrollo moral y, similarmente, va ganando peso a medida que transcurren los años del marco de estudio.

Frente a esta resolución de los conflictos de manera racional y desinteresada, también es bastante habitual encontrar a personajes femeninos que muestran reacciones irracionales frente a sus problemas. Esta actitud, que tiene una mayor presencia en el tramo intermedio del periodo de análisis, y sobre todo entre los personajes secundarios, como las madres de *Verano azul*¹¹⁷¹ o Sonia

¹¹⁷¹ La madre de Bea, como se ha señalado en otras ocasiones, destaca por enfadarse desmesuradamente con su hija, según se puede ver en *Verano azul*, capítulo “Beatriz, mon amour”, 21:25 y 22:50; y “Eva”, 24:24 y 25:05. Por otro lado, la madre de Piraña se deja engañar por una estratagema infantil sobre una supuesta infidelidad de su marido, en *Verano azul*, capítulo “El visitante”,

de *Anillos de oro*¹¹⁷², se da siempre en personajes inestables en los que, además, su desarrollo moral se queda en el nivel convencional o de las expectativas de grupo.

Las mujeres de las series analizadas se caracterizan, asimismo, por aparecer con un nivel de emocionalidad demostrada más elevado que los varones. Tan solo tres personajes femeninos se quedan en el nivel más bajo de emocionalidad, una única señal de baja intensidad, y aparecen preferentemente en la segunda mitad del periodo de análisis: se trata de Luisa, la madre de Javi en *Verano azul*, y de Rosa y Lucía, en *Segunda enseñanza*.

Junto a estos ejemplos, el resto de mujeres que conforman la muestra pueden presentar una fuerte participación emocional, como sucede en más de la mitad de casos analizados; o, incluso, dar paso a emociones de alta intensidad que se demuestran en su totalidad.

Este último nivel, más frecuente en las series estrenadas en torno a los primeros años 80, está reservado a personajes claramente inestables, tanto melancólicos como coléricos, y es sobre todo frecuente entre las mujeres más jóvenes: sería el caso de Bea y Desi, las adolescentes de *Verano azul*, y de Sonia, hija de Lola en *Anillos de oro*. De hecho, la única mujer de más de veinte años que muestra este nivel de emocionalidad tan elevado es Carmen, la madre de Bea y Tito, que destaca, como ya se ha comentado, por sus desproporcionados enfados con sus hijos¹¹⁷³.

6.2.1.4. El sexo débil, también en la psique

Por otro lado, si, como sostienen Bosch Fiol y Ferrer Pérez (2003), el estereotipo femenino se relaciona con la fragilidad y la debilidad, es necesario

36:08; y la madre de Quique insiste en que su marido se sume a los planes de la pandilla, aunque ni él ni los chicos quieren hacerlo, en *Verano azul*, capítulo “El guateque de papá”, 07:55, 08:34, 10:52 o 42:17.

¹¹⁷² Sonia, la hija mayor de Lola y Enrique, aparece como irracional y caprichosa a lo largo de toda la serie, por ejemplo, cuando su madre asegura que “ella lo quiere todo en el momento, es incapaz de esperar”, en *Anillos de oro*, capítulo 1º, 23:29; o, como ya se ha comentado, cuando la misma Sonia decide invertir el dinero de su cumpleaños en un equipo de sonido en lugar de en una cuna para su bebé, en *Anillos de oro*, capítulo 10º, 04:05.

¹¹⁷³ La madre de Bea y Tito, como se ha comentado ya, parece tener problemas para controlar sus sentimientos, según se puede ver en las discusiones con sus hijos en las que acaba mediando su marido, por ejemplo, en *Verano azul*, capítulo “Beatriz, *mon amour*”, 21:25. Otro ejemplo podría ser la expresión “¡Qué horror! ¡Pero si están también las niñas!” cuando ve que la pandilla está ayudando a limpiar la playa, en *Verano azul*, capítulo “No matéis mi planeta, por favor”, 22:47.

señalar aquí que estos rasgos también pueden aparecer en el plano mental, ya sea en forma de creencias irracionales como la superstición, o incluso tomar la forma de una personalidad más propensa a las adicciones.

Aunque no se trata de una tendencia omnipresente en todas las series, en ocasiones los personajes femeninos aparecen como supersticiosos, lo que podría vincularse con su irracionalidad e inestabilidad, especialmente en las primeras series del periodo de análisis. Sería el caso, por ejemplo, de la protagonista de *La señora García se confiesa*, que deja ver este rasgo de su personalidad desde el primer capítulo¹¹⁷⁴ hasta casi el final de la serie, cuando se dedica un capítulo completo a estas creencias¹¹⁷⁵. La trama de la serie tampoco se inclina a favor de ninguno de los puntos de vista, el racional o el irracional, ni la señora García parece dispuesta a abandonar su forma de pensar¹¹⁷⁶.

Los demás ejemplos de mujeres supersticiosas se limitan a personajes secundarios y aparecen a comienzos de los años 80. Entre estos se podría citar a la tía de Pancho, una mujer de la que apenas se tiene información, pero de la que sí se sabe que no quiere que su sobrino juegue con un sombrero negro, porque al haberlo comprado para un entierro lo considera de mal fario¹¹⁷⁷. Similarmente, y ya casi a título de anécdota, la florista amiga de Lola se niega a que la hija de esta se case con un ramo artificial, porque, según ella, ese detalle le traería muy mala suerte¹¹⁷⁸.

Por otro lado, aunque esta tendencia a la superstición es cada vez menos frecuente durante el periodo de análisis, y queda, además, relegada a personajes secundarios; la propensión femenina a las adicciones no solo va en

¹¹⁷⁴ Se puede recordar aquí que la señora García basa sus apuestas en el casino en datos tan aleatorios como el número de pasos que ha dado o la cantidad de veces que ha acudido a jugar ese año, en *La señora García se confiesa*, capítulo 1º, 06:06.

¹¹⁷⁵ Se trata, en concreto, del capítulo 10º (“El accidente”), emitido por primera vez el 4 de enero de 1977.

¹¹⁷⁶ En concreto, el capítulo acaba con el señor Martínez sosteniendo que su mundo es “el de la razón” y con la señora García insistiendo en que habían tentado al destino. “Hay algo más de lo que vemos, señor Martínez”, concluye ella y él añade finalmente “Pero no más de lo que nos empeñamos en ver, señora García”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 10º, desde 30:13.

¹¹⁷⁷ “Me parece de mal agüero que juegues con algo que tu tío compró para ir a un entierro”, vaticina la tía de Pancho cuando este insiste en buscar el sombrero negro, en *Verano azul*, capítulo “Pancho Panza”, 07:55.

¹¹⁷⁸ Una florista amiga de Lola sostiene, concretamente, que “una novia no puede llevar un ramo de flores artificiales, que eso gafa un disparate”, en *Anillos de oro*, capítulo 1º, 23:19.

aumento conforme pasan los años, sino que también gana en protagonismo. Mientras que en *Verano azul* las dos adicciones que aparecen se reparten entre dos personajes secundarios, hombre y mujer, respectivamente; en *Segunda enseñanza* temas como el alcoholismo y las drogas se sitúan en primer plano y con un claro predominio femenino.

En la primera serie citada, el caso más evidente se correspondería con el personaje episódico del gran Massip: un viejo mago caído en desgracia, que muestra serios problemas de alcoholismo¹¹⁷⁹. Frente a esta subtrama tan clara, su contrapartida femenina corre el riesgo de pasar desapercibida en un visionado superficial, pero no por ello es menos significativa: se trata de Luisa, la madre de Javi, a la que su marido reprocha el uso abusivo de tranquilizantes para afrontar sus problemas¹¹⁸⁰.

Posteriormente, el abuso del alcohol deja de ser una trama episódica para configurarse como uno de los hilos argumentales de más peso en *Segunda enseñanza*. De hecho, su protagonista, Pilar Beltrán, aparece ya en el primer episodio haciendo un consumo excesivo de esta sustancia¹¹⁸¹, una actitud que se mantiene a lo largo de buena parte de la serie¹¹⁸² y que ella no conseguirá afrontar hasta el final de esta¹¹⁸³.

¹¹⁷⁹ El propio gran Massip, un mago venido a menos, reconoce que “ese es el problema, siempre bebo demasiado... He bebido demasiado en mi vida, tanto que ya no sirvo para nada” en *Verano azul*, capítulo “La última función”, 49:37.

¹¹⁸⁰ Después de una fuerte discusión con su hijo, el padre de Javi se toma una copa en el dormitorio y espeta a su mujer, Luisa: “Tú ya te has tomado tus pildoritas relajantes y a otra cosa”, en *Verano azul*, capítulo “La bofetada”, 43:38.

¹¹⁸¹ Este momento en concreto se corresponde con una de las primeras apariciones de Pilar, en *Segunda enseñanza*, capítulo 1º, 16:45.

¹¹⁸² Algunas de las escenas que demuestran este consumo excesivo de alcohol se pueden ver repartidas por toda la serie, por ejemplo, en *Segunda enseñanza*, capítulos 2º, 35:34; 4º, 37:26; 6º, 24:12.

¹¹⁸³ Pilar reconoce ante Alfonso que bebe y posteriormente también se lo admite a Jandro, en *Segunda enseñanza*, capítulo 12º, 33:23 y 48:20, respectivamente



Figura 38. Pilar bebe alcohol a escondidas en su casa (Segunda enseñanza, capítulo 2º). Fuente: RTVE.es

Aunque el hecho de que el alcoholismo recaiga en un personaje femenino no tendría que implicar necesariamente que las adicciones se vinculen a un determinado género, el de Pilar no es el único caso que se puede ver en esta serie.

Segunda enseñanza dedicó un episodio completo a la drogadicción en adolescentes¹¹⁸⁴ y, pese a que en él se relaciona tanto a personajes masculinos como femeninos con este tipo de sustancias, la trama se centra en Ángela, una joven que lleva meses consumiendo heroína y que necesita pasar por un centro de desintoxicación para hacerle frente. Además, en un comentario que pasa casi desapercibido, el padre de esta joven, médico de profesión, desvela que tanto su mujer como la criada han desarrollado una

¹¹⁸⁴ Se trata, más concretamente, del capítulo 6º, “Los pueblos del caballo”, emitido por primera vez el 27 de febrero de 1986.

dependencia a distintos tipos de medicamentos¹¹⁸⁵. En el caso de Ángela, por su parte, será precisamente Pilar quien más defienda a la joven, frente a las reticencias de parte del claustro de profesores¹¹⁸⁶.

De esta forma, durante todo el periodo de análisis se puede ver una mayor conexión de los personajes femeninos con el mundo de los sentimientos, aún a expensas de que esto implique una mayor irracionalidad, falta de equilibrio y fragilidad entre las mujeres analizadas. Paralelamente, en ocasiones esta concepción de la mujer como ser sentimental las lleva a aparecer como personajes comprensivos y más predispuestos a la ética del cuidado, según se analizará en el siguiente apartado.

6.2.2. Ideal de maternidad y ética del cuidado

Si, como han señalado autoras como Guarinos Galán (2008, p. 56) o Gallego Ayala (2021, pp. 325-326), la representación de género femenina se suele estructurar en torno a la dicotomía santa-puta, también es importante señalar que el primero de estos términos se vincula abiertamente con la maternidad, parte intrínseca del eterno femenino. De este modo, la dicotomía se podría expresar también, siguiendo a Legido, como mujer-madre / mujer-puta (2005, pp. 247-248): a la buena mujer, esposa y madre, relegada al ámbito del hogar o espacio privado, se le opondría la mala, amante y prostituta que podía transitar el espacio público.

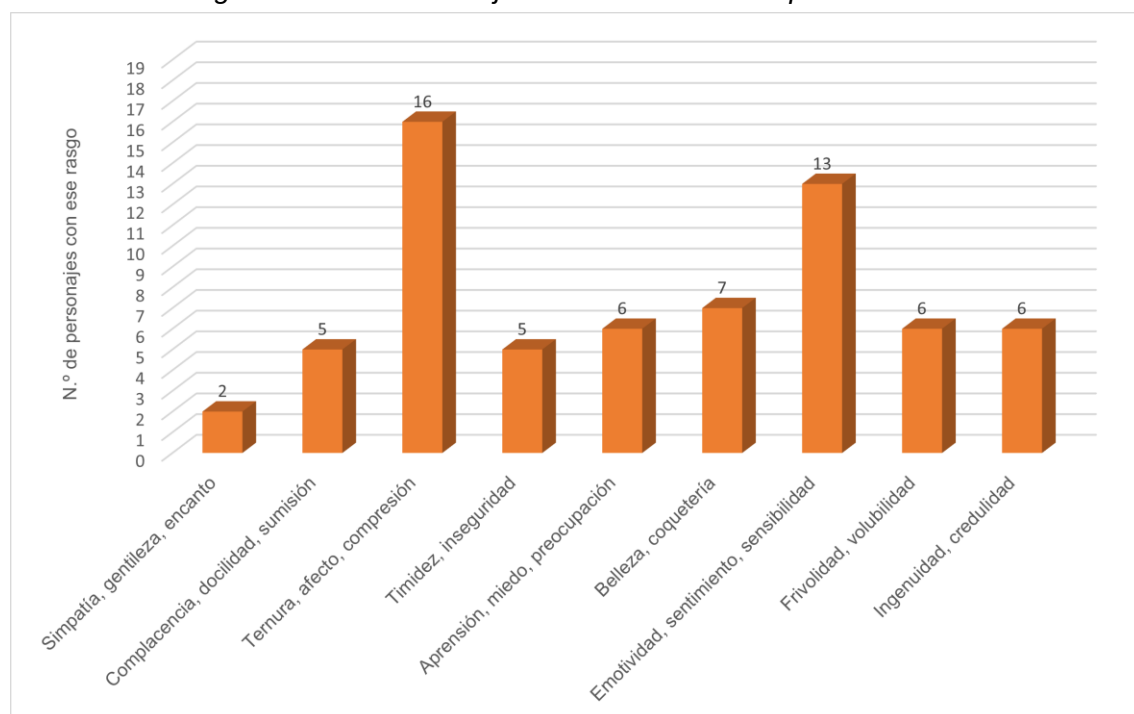
Esta vinculación de la feminidad canónica con el rol maternal también se fomentó durante el Franquismo. De acuerdo con Mary Nash, la dictadura identificaba a las mujeres como madres, convirtiendo esta en una identidad común preasignada a todas las españolas (2014, pp. 191-193). Este modelo de feminidad, que prevaleció durante cuatro décadas, fue uno de los principales obstáculos para, ya en democracia, alcanzar el reconocimiento de la autonomía corporal de las mujeres, según ha estudiado Torres-Díaz (2014, p. 105).

¹¹⁸⁵ Concretamente, el padre de Ángela asegura a su mujer que esta se ha surtido de drogas en el botiquín de casa, “igual que tú, igual que Fermi [la criada]... [...] Que tú de barbitúricos y la criada de aspirinas”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 6º, 39:33.

¹¹⁸⁶ Mientras el resto de profesores discuten sobre qué postura debe adoptar el colegio ante un caso tan delicado como una alumna drogadicta, Pilar pone el foco en los motivos por los que se droga Ángela, en *Segunda enseñanza*, capítulo 6º, desde 29:01.

Así, por mucho que las series de televisión analizadas se esforzasen, en mayor o menor medida, en mostrar los cambios sociales (Caraballo Estévez & Zurian Hernández, 2008; García de Castro, 2009; Lacalle Zalduendo, 2018; Palacio Arranz, 2001); esto no fue óbice para que, en buena medida, pudieran seguir perviviendo imágenes más vinculadas con este canon tradicional. De hecho, se siguen percibiendo buen número de rasgos femeninos, sobre todo vinculados con la ternura y la emotividad, según se puede ver en el siguiente gráfico.

Gráfico 25. Rasgos femeninos en mujeres de series contemporáneas



Elaboración propia

Uno de los ejemplos más claros sería, por tanto, la importancia de la maternidad como uno de los pilares de la identidad femenina.

6.2.2.1. Omnipresencia de la mujer madre

En primer lugar, llama la atención que la idea de mujer madre está presente en absolutamente todas las series incluidas en la muestra que se ambientan en la contemporaneidad, ya sea a través de la maternidad biológica o de otros mecanismos más sutiles que terminan por llevar a la misma conclusión. Por regla general, la mayoría de las series analizadas incluyen personajes, a menudo protagonistas, que representan esa maternidad de forma expresa en la pantalla; pero, en aquellas producciones sin apenas presencia femenina, se puede seguir percibiendo igualmente.

Incluso en *El español y los siete pecados capitales*, la única serie en que ninguna de las mujeres analizadas es madre, el concepto sigue muy presente en el plano de las ideas: aunque la trama da a entender que Blanca murió sin que ella y Jesús Ceballos pudieran ser padres, este último había manifestado claramente su intención de que ambos tuvieran “cinco o seis hijos”¹¹⁸⁷.

Pasando ya a las madres que sí aparecen en pantalla, es necesario señalar que las series que conforman la muestra contienen una gran variedad de imágenes de la maternidad. Esto no impide, sin embargo, que todas ellas compartan una preocupación más o menos evidente por la ética del cuidado y que, en mayor o menor medida, aparezcan como representaciones positivas de la maternidad. Esta afirmación, por su parte, requiere de algunos matices, sobre todo al comienzo del periodo de análisis

La única que, quizás, podría acercarse al arquetipo de mala madre, es la señora García, protagonista de la serie homónima. Pese a disponer de cierta holgura económica, como ella misma reconoce¹¹⁸⁸, y de no haber tenido que trabajar nunca¹¹⁸⁹, se trata de una mujer que no se ha implicado demasiado en la crianza de sus tres hijos, como de hecho le reprocha el señor Martínez. Es, por tanto, una madre bastante ausente, aunque ella misma reivindica su labor cuidando de su familia¹¹⁹⁰ y argumenta que el trabajo doméstico debería ser considerado, efectivamente, como un trabajo¹¹⁹¹.

De esta representación de la maternidad algo ambivalente se pasaría a Julia, la protagonista de *Verano azul*, de la que se hablará en más profundidad a

¹¹⁸⁷ En concreto, Jesús Ceballos asegura a José Margallo que él sí que quiere establecer una relación formal con Blanca: “Yo sí que pienso casarme con ella y tener cinco o seis hijos, ¿te enteras?”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 7º, 35:11.

¹¹⁸⁸ La señora García dice, concretamente, que es una “odiosa señora rica”, por lo que no necesita trabajar para vivir, en *La señora García se confiesa*, capítulo 7º, 15:40.

¹¹⁸⁹ Este dato se puede deducir de la sorpresa de don Miguel cuando la señora García acude a pedirle trabajo, ya que su primera reacción es decirle que ella no ha trabajado en su vida, en *La señora García se confiesa*, capítulo 11º, 15:07.

¹¹⁹⁰ Durante un enfrentamiento con su hijo, la señora García replica “¿Tienes algo que reprocharme? ¿Te he descuidado alguna vez? ¿No me he sentado a la cabecera de tu cama siempre que estuviste enfermo? ¿No me han preocupado tus estudios, tus problemas, tu vida? ¿De qué te quejas?”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 11º, 04:59.

¹¹⁹¹ La señora García reivindica las labores domésticas, y muy en concreto el cuidado de los hijos, como un trabajo real: “¿Qué significa para usted tener hijos? ¿Ocuparse de ellos, cuidarles cuando están enfermos, buscarles un colegio, un sitio donde veranear, llevarles al dentista, al pediatra, a las clases de baile, a los conciertos, a los museos? ¿Comprarles ropa, zapatos, calcetines, abrigos? ¿Qué significa para usted, mi querido señor Martínez, veinte años de cacerolas, de vajillas y de biberones?”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 11º, 16:59.

continuación; y después a las madres trabajadoras del final del periodo de análisis: Lola, de *Anillos de oro*; y Pilar, de *Segunda enseñanza*, que, además, ha debido ejercer de madre soltera durante toda su vida.

En estos dos últimos casos, y pese a que existen razones que permitirían poner en duda su labor al frente del hogar¹¹⁹², se da una imagen bastante positiva de la maternidad, que prácticamente obvia sus carencias en favor de una imagen de la familia unida por el amor y el respeto¹¹⁹³. Por consiguiente, tanto Lola como Pilar, con sus respectivos matices, se enmarcan en el arquetipo de mujer madre, una imagen que parece consolidarse a lo largo de los más de diez años que conforman el periodo de análisis.

De esta forma, al margen de que su rol maternal tenga una mayor o menor importancia en la trama principal de la serie, la identidad de las mujeres como madres se mantiene vigente en todo momento, aunque sea como telón de fondo. Algunos ejemplos de esta última tendencia podrían ser aquellos personajes femeninos que presentan la soledad como una alternativa válida pero que, sin embargo, nunca se desvinculan de su papel como madres.

Sería el caso, en primer lugar, de la protagonista de *La señora García se confiesa*. Aunque tiene dos hijos y una hija, estos son prácticamente adultos y tan solo aparecen en la serie como personajes secundarios y episódicos, dejando el foco a Guadalupe García como mujer y no como madre. De hecho, los “trece episodios de la vida ficticia de una mujer real”, cuyos títulos se refieren a distintos momentos en la vida de las mujeres, no hacen ninguna referencia a la maternidad, mientras que sí aparecen otras temáticas como la virginidad, el matrimonio, el sexo o la vejez.

En esta misma serie, no obstante, se señala una supuesta inclinación de las mujeres, y concretamente de las mujeres españolas, a la vida hogareña y al cuidado de los hijos. De hecho, una de las mujeres que está con la protagonista de la serie en la peluquería afirma, hablando de una famosa, que

¹¹⁹² Como ya se ha señalado en varias ocasiones, en *Anillos de oro* Enrique reprocha a Lola el poco tiempo que dedica a la casa; mientras que Pilar, la protagonista de *Segunda enseñanza*, tiene problemas con el alcohol.

¹¹⁹³ En el caso de Lola, tanto Dani como Sonia se muestran cariñosos con ella y se preocupan por su madre en distintos momentos de la serie, por ejemplo, en *Anillos de oro*, capítulo 3º, 55:04; capítulo 8º, 41:07 y 55:39. En el caso de Pilar, por otra parte, su hija reconoce que admira lo que hizo por sacarla adelante, en *Segunda enseñanza*, capítulo 13º, 23:43.

“ella, en el fondo, es mujer de su casa y lo que le gusta son los hijos y todo eso...”, a lo que el peluquero responde “claro, como que por ser miss no va a renunciar a ser española”¹¹⁹⁴.

Además, la señora García no escapa a su concepción como mujer madre, si bien para ella esta maternidad se construye en negativo, es decir, a través de reproches más o menos claros que le hacen otros personajes o incluso sus propios hijos. El perfil maternal de la señora García se configura, por tanto, a partir de la opinión que tiene de ella su hija Renata¹¹⁹⁵; y también de los reproches que le hace su hijo mayor, Juan, para quien su madre ha sido demasiado parcial y frívola¹¹⁹⁶.

El otro ejemplo más claro de la maternidad construida en negativo sería Julia, la protagonista de *Verano azul*. En contra de lo que sostienen autoras como Castejón Leorza, para quien este personaje no remitiría al rol de madre (2014), su trasfondo antes del comienzo de la trama deja ver que, realmente, el personaje sí que refuerza el arquetipo maternal: lejos de enmarcarse en una soledad elegida voluntariamente, Julia es viuda ya que, como ella misma cuenta, perdió a su marido y a su hija en un accidente de tráfico¹¹⁹⁷. De hecho, su rol maternal es tan evidente que incluso los padres de los miembros de la pandilla lo comentan entre ellos: Javier llega a decir que sus hijos “se han buscado unos padres”, en referencia a ella y al viejo Chanquete¹¹⁹⁸.

¹¹⁹⁴ Este comentario se puede escuchar entre varias conversaciones de peluquería, en *La señora García se confiesa*, capítulo 6º, 05:18.

¹¹⁹⁵ Por ejemplo, la señora García sostiene que Renata le reprocha determinadas actitudes, como llevar un traje demasiado escotado o beber alcohol, ya que “cree que solo ella tiene el derecho a hacerlo, porque es joven”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 2º, p. 29:19.

¹¹⁹⁶ El primogénito de la señora García, Juan, por ejemplo, está seguro de que su madre ha querido más a sus hermanos porque él se parecía demasiado a su padre, en *La señora García se confiesa*, capítulo 11º, 04:18.

¹¹⁹⁷ Julia explica a Chanquete que “Carlos y Esther murieron hace dos años, en un día como hoy, en una tarde de verano con lluvia, y hoy, ¿comprende?, todo aquello vuelve a suceder, como otras veces [...] ¿Le parece que es bueno vivir cuando a uno le roban la mejor parte de su propia vida, aquello que más quiere, aquello que yo quería más que a mi propia vida?”, en *Verano azul*, capítulo “La sonrisa del arco iris”, desde 31:17

¹¹⁹⁸ En concreto, el padre de Javi comenta al de Bea que “mi hijo y tu hija y dos o tres más han formado un grupo, una pandilla o como quieras llamarla, muy unida [...] todo ese grupo ha formado como una especie de familia, ¡y se han buscado hasta unos padres!”, en referencia al “marinero ese y a la pintora”, en *Verano azul*, capítulo “La bofetada”, desde 31:11.



Figura 39. Julia representa su luto con un cuadro de una muñeca y unas mariposas negras (Verano azul, capítulo “La sonrisa del arco iris”). Fuente: RTVE.es

A consecuencia, si la señora García se configura como la madre ausente; Julia sería la madre cuyos hijos (o, en este caso, hija) están ausentes: en ambos casos son experiencias de maternidad que se salen de la norma, pero que se refieren igualmente al arquetipo de mujer madre.

6.2.2.2. Ética del cuidado y tareas del hogar

Esta vinculación de la feminidad canónica con la maternidad guarda también cierta relación con otro de los aspectos más presentes en las series de la muestra: una evidente preocupación femenina por la ética del cuidado, presente tanto en mujeres que son madres como en otras que no. Junto a esta ética del cuidado, también se sigue manteniendo una clara prevalencia femenina en las tareas del hogar, si bien es más frecuente ver a las mujeres de las series ejercer como madres que como amas de casa.

Al igual que la imagen de la maternidad es más positiva conforme se avanza en el periodo de análisis; cabe señalar aquí que, en las primeras series de la muestra, la ética del cuidado, pese a estar más presente en mujeres que en hombres, tampoco tiene una gran preeminencia. Este matiz, que podría tener

sus causas en la clase social, se ve especialmente claro en la protagonista de *La señora García se confiesa*: aunque sí que ejerce la ética del cuidado, tanto con sus amigos y amantes¹¹⁹⁹ como con sus hijos¹²⁰⁰, lo hace en momentos bastante puntuales y no como norma general. De igual manera, el señor Martínez llega a reprocharle que, para las mujeres de su clase, la maternidad se reduce a dejar que las “chachas” o empleadas domésticas se ocupen de la crianza infantil, de manera que serían otros personajes, también mujeres, quienes representarían en realidad la ética del cuidado:

Los hijos de las mujeres de su clase, mi adorada señora García, los educan las chachas, la vieja y sufrida institución española de las chachas. Ellas lavan las vajillas y las cacerolas y ellas dan los biberones. Ellas son las que se quedan con los niños cuando tienen la escarlatina y ellas los llevan todas las mañanas al colegio, a menos que, lo cual ocurre con cierta frecuencia, sea directamente el chófer el que los lleva en el otro automóvil de papá. Y de lo de comprar ropita, de eso sí se encargan ustedes... Primero, porque les divierte; y después, porque el que paga, como siempre, es el marido.¹²⁰¹

En lo que se refiere a las tareas del hogar, en el caso de *La señora García se confiesa*, prácticamente nunca se ve a la protagonista de la serie llevarlas a cabo; pero esto no significa que no sean una obligación femenina, sino que la feminidad también tiene un componente de clase social.

Así, durante una discusión con un amante, la señora García resume lo que ella misma considera como prerrogativas de la mujer esposa, que se corresponderían con las tareas del hogar para la señora de un hogar burgués: “administra tu hogar, contesta al teléfono, toma los recados, ordena la comida y hasta tendrá una tarjeta con tu nombre, ‘señora de Morales’”¹²⁰². De hecho, en las pocas ocasiones en las que se ocupa del hogar, la señora García se ofrece

¹¹⁹⁹ La señora García, como se puede ver en pantalla, ofrece una manzanilla al señor Martínez o se preocupa porque Manolo, su amante, no se enfíe, en *La señora García se confiesa*, capítulo 5º, 03:40 y 13:38, respectivamente.

¹²⁰⁰ Por ejemplo, la señora García recuerda algunos aspectos de la crianza de sus hijos, en *La señora García se confiesa*, capítulo 4º, desde 22:47; y se preocupa por Renata cuando esta pasa su convalecencia en casa, en *La señora García se confiesa*, capítulo 10º, 22:10.

¹²⁰¹ El señor Martínez hace estos reproches a la señora García en *La señora García se confiesa*, capítulo 11º, 17:24.

¹²⁰² Este comentario en concreto lo hace la señora García a su amante, Manolo, en *La señora García se confiesa*, capítulo 5º, 27:52.

a llamar al servicio¹²⁰³, y solo una vez ayuda en la cocina¹²⁰⁴. Frente a esta imagen de la feminidad burguesa, incluso el hijo mayor de la señora García es consciente de que la realidad de su madre no es la misma que la del resto de españolas, como él mismo le recuerda al señor Martínez¹²⁰⁵.

Conforme avanza el periodo de análisis, esta diferencia de clase social deja de ser tan evidente, al menos en lo que a personajes principales se refiere, para dar paso a protagonistas femeninas que se implican mucho más en la ética del cuidado y las tareas del hogar.

De la feminidad enmarcada en la burguesía de *La señora García se confiesa* se pasa a una idea bastante similar en *El español y los siete pecados capitales*. Aunque, en este caso, las dos mujeres analizadas no suelen aparecer en pantalla llevando a cabo labores domésticas, la tónica general en los personajes secundarios es muy similar, como demuestra la mujer de José Margallo¹²⁰⁶. La ética del cuidado tampoco tiene una gran presencia, aunque sí que se puede rastrear, sobre todo, en estos personajes más secundarios¹²⁰⁷ o en Rosario¹²⁰⁸.

En *Verano azul*, ya en el ecuador del periodo de análisis, vuelven a ser los personajes secundarios quienes más representan esta feminidad canónica, en cuanto a los roles de madre y ama de casa. Así, a la evidente ética del cuidado de Julia, la protagonista¹²⁰⁹, se suman los frecuentes momentos en que el resto

¹²⁰³ Este tipo de actitudes se pueden ver, por ejemplo, en *La señora García se confiesa*, capítulo 2º, 24:12; capítulo 10º, 26:07.

¹²⁰⁴ Esta única ocasión, de hecho, ni siquiera tiene lugar en su casa, sino con unos amigos en Ibiza, en *La señora García se confiesa*, capítulo 9º, 04:52.

¹²⁰⁵ Como se había comentado ya de forma más tangencial, Juan replica al señor Martínez que “Hay muchas mujeres que trabajan en una fábrica y tienen, además, que cumplir con sus labores domésticas, ¿por qué no hace usted una serie sobre ellas, señor Martínez? ¿O es que mi madre, la señora García, como usted la llama, resulta más espectacular porque puede distinguir una fuga de Bach de una sinfonía de Beethoven, o porque prefiere leer a Proust antes que a Corín Tellado?”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 11º, 22:32.

¹²⁰⁶ Este es prácticamente el único personaje femenino al que se ve llevar a cabo tareas del hogar; amén de contar con servicio doméstico que, por supuesto, también organiza ella, como se puede ver en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 6º, 12:44.

¹²⁰⁷ La mujer de José Margallo, por ejemplo, le recuerda que es la hora de tomar el bicarbonato cuando este se encuentra mal y se lo lleva ella misma, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 6º, 10:42.

¹²⁰⁸ Rosario, la secretaria de José Margallo, aparece también preocupada por su jefe, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 5º, 31:16.

¹²⁰⁹ Por citar solo algunos ejemplos, Julia media entre las adolescentes y sus padres, en *Verano azul*, capítulo “Beatriz, mon amour”, 31:31; consuela a Desi cuando la separación de sus padres es inminente,

de personajes femeninos, por lo general madres de los integrantes de la pandilla, aparecen en pantalla sirviendo la mesa¹²¹⁰, fregando los platos¹²¹¹ o incluso haciendo punto en la playa¹²¹².

También en la serie de Mercero resulta muy interesante la reivindicación de la ética de los cuidados que se hace a través de varios de estos personajes femeninos. Aunque se puede percibir en otros como la madre de Quique, Mercedes, que lamenta que su marido no pase más tiempo con la familia por el trabajo, es especialmente representativo el caso de Luisa, esposa de Javier y madre de Javi. Cuando su marido, definido en el capítulo cuarto como un claro ejemplo del *homo economicus*, sostiene que, si trabaja tanto, es para que a su familia no le falte de nada, ella argumenta que tal vez necesiten “algunas cosas menos y un poco más de cariño, de intimidad...”, sobre todo en lo que se refiere a su hijo¹²¹³.

Por otro lado, el planteamiento en esta misma serie para las mujeres más jóvenes parece ser algo distinto. Mientras que Julia sí que ha desempeñado en algún momento un empleo remunerado, pese a que no se sepa exactamente cuál; también las adolescentes parecen asumir que se incorporarán al mercado laboral, aunque lo más seguro es que sea dentro de ámbitos muy

en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, 33:30; se ofrece a ayudar a la pandilla cuando Pancho no puede hacer el reparto por haberse lesionado, en *Verano azul*, capítulo “Pancho Panza”, 28:15; cuida de Eva y la acoge en su casa, en *Verano azul*, capítulo “Eva”, 16:29; se preocupa por Chanquete cuando este enferma, en *Verano azul*, capítulo “La navaja”, 32:16; ofrece tila a las chicas cuando estas están nerviosas, en *Verano azul*, capítulo “La última función”, 24:04; ejerce como hermana mayor de Desi, en *Verano azul*, capítulo “La burbuja”, 15:19; y se encarga de organizar una “merendola” para animar a la pandilla el último día de las vacaciones, en *Verano azul*, capítulo “El final del verano”, 16:47.

¹²¹⁰ Por ejemplo, la madre de Bea y Tito sirve la mesa en *Verano azul*, capítulo “A lo mejor”, 13:25; y también la recoge ella en *Verano azul*, capítulo “Beatriz, *mon amour*”, 20:25. La madre de Quique, por su parte, también aparece recogiendo tazas mientras su marido duerme la siesta, en *Verano azul*, capítulo “El guateque de papá”, 10:52.

¹²¹¹ Bea y su madre aparecen fregando los platos, en *Verano azul*, capítulo “Eva”, 24:03.

¹²¹² El grupo de madres aparece frecuentemente haciendo punto tanto en la playa, por ejemplo, en *Verano azul*, capítulo “Beatriz, *mon amour*”, 33:05; y capítulo “Pancho Panza”, 34:19; así como también en la calle, en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, 22:02; o en sus propias casas, en *Verano azul*, capítulo “La sonrisa del arco iris”, 39:06.

¹²¹³ Más concretamente, cuando su marido se queja de estar siempre trabajando, Luisa responde “¿Pues sabes lo que te digo, Javier? Que quizá Javi y yo necesitemos algunas cosas menos y un poco más de cariño, de intimidad... Al menos Javi”, en *Verano azul*, capítulo “La bofetada”, 46:00.

determinados. Por ejemplo, Rafa intuye que Bea querrá ser de mayor “azafata o enfermera”, porque “todas las chicas pensáis lo mismo”¹²¹⁴.

Las últimas series del periodo de análisis traen ya al primer plano la figura de la mujer que debe compaginar las tareas del hogar y la crianza de hijas e hijos con su desarrollo profesional. Además, aunque ya las protagonistas de ambas producciones servirían como ejemplo de esta tendencia, en ocasiones se puede ver también con mucha claridad en determinados personajes episódicos, como se verá a continuación.

En lo que se refiere a papeles protagonistas, Lola, personaje principal de *Anillos de oro*, es uno de los mejores exponentes de esta nueva feminidad en la que las mujeres deben compaginar el trabajo fuera de casa con las tareas del hogar, contando con muy poca ayuda por parte de los hombres. De hecho, habitualmente se la ve a ella fregar¹²¹⁵, cocinar¹²¹⁶ o servir la mesa, con el apoyo ocasional de su marido Enrique o su hijo Dani, a los que siempre tiene que guiar en este tipo de tareas¹²¹⁷. El cambio generacional también se ve de forma bastante clara en la organización de las labores domésticas de esta familia: aunque Lola pide ayuda preferentemente a su hija Sonia en lugar de a Dani, esta suele quejarse y protestar¹²¹⁸.

Además, tal vez por estar aún en un momento bastante temprano de la incorporación femenina al mundo del trabajo, Lola aparece en muchas ocasiones como situada a medio camino entre las dos esferas, la pública y la privada: ni consigue dedicar todo el tiempo necesario a las tareas del hogar, ni deja de ver su sueldo como un complemento al salario de su marido. Como ya

¹²¹⁴ En concreto, Rafa pregunta a Bea qué quiere ser de mayor y, cuando ella le dice que no lo sabe, él responde: “Pues yo sí, o azafata o enfermera, todas las chicas pensáis lo mismo”. A esto, ella replica: “Pues tú, médico o ingeniero, todos los chicos pensáis igual”, en *Verano azul*, capítulo “Beatriz, *mon amour*”, 17:21.

¹²¹⁵ De hecho, Lola incluso ayuda a Ramón a recoger y fregar los platos en la buhardilla de este, en *Anillos de oro*, capítulo 10º, 25:47 y 28:17.

¹²¹⁶ Lola aparece cocinando con mucha frecuencia, por ejemplo, en *Anillos de oro*, capítulo 3º, 02:19, 24:31, 54:13; capítulo 8º, 43:18, 48:18; capítulo 10º, 17:47, 55:03.

¹²¹⁷ Por ejemplo, Enrique ayuda a Lola en la cocina pasándole la sal, aunque ella tiene incluso que indicarle dónde está, en *Anillos de oro*, capítulo 3º, 24:59; y Dani también intenta colaborar, aunque ni siquiera sabe qué hacer con un sofrito, en *Anillos de oro*, capítulo 8º, 18:28.

¹²¹⁸ Sonia, en concreto, se indigna cuando ella y su marido tienen que cuidar a la pequeña Pepa; y se niega a servir la sopa con el pretexto de estar embarazada, en *Anillos de oro*, capítulo 8º, 17:08 y 28:21, respectivamente.

se ha comentado, Enrique le reprocha el poco tiempo que dedica a su casa¹²¹⁹, son frecuentes las bromas sobre lo mala cocinera que es¹²²⁰ e, incluso, se añadió una escena al guion original en la que toda la familia se olvida de recoger a la pequeña Pepa del colegio el primer día que Lola trabaja en el bufete¹²²¹. A esto se suma la insistencia en reducir su aportación a la economía doméstica a una ayuda que les proporciona cierto desahogo a fin de mes, tanto por parte de la propia Lola como de su marido ¹²²².

Esta doble jornada a las que se enfrentaban las primeras mujeres en entrar al mundo laboral, tanto en el hogar como en sus puestos de trabajo, no se limita a la protagonista de la serie, sino que aparece incluso como uno de los motivos que la propia trama considera apropiados para divorciarse. Se trata, más en concreto, del argumento del episodio “El país de las maravillas”¹²²³, en el que una mujer que trabaja como secretaria y que debe sacar adelante su hogar prácticamente sola, frente a la absoluta pasividad de su marido, suegro e hijos, decide marcharse a Madrid y empezar una nueva vida.

Por otro lado, cabe hacer aquí alusión al recurso a la *amplificatio*, ya explicado por otras autoras (Peña Ardid, 2010, p. 93), y su reflejo en los distintos papeles que la actriz Ana Marzosa interpretó en las series objeto de estudio. Entre ellos estaría, por ejemplo, Alicia, la protagonista del último capítulo citado, y también Rosa, uno de los personajes secundarios más interesantes de *Segunda enseñanza*.

¹²¹⁹ En concreto, cuando Enrique no consigue encontrar sus gemelos, estalla contra su mujer: “Con lo poco que te ocupas de tu casa de un tiempo a esta parte, ¡no creo que fuera lo más necesario poner el armario patas arriba para que yo no encuentre ni mi reloj, ni mis gemelos, ni siquiera una maldita corbata!”, en *Anillos de oro*, capítulo 8º, 22:21.

¹²²⁰ Ramón bromea con Dani, el hijo de Lola, sobre que “tu madre no cocina bien, tu madre hierve bien”, en *Anillos de oro*, capítulo 3º, 55:42.

¹²²¹ Este momento en concreto tiene lugar al final del primer episodio de la serie, en *Anillos de oro*, capítulo 1º, desde 50:55.

¹²²² Enrique dice a Sonia que Lola está buscando “un despacho barato donde ver de agregarle un pico al presupuesto familiar, que ya no alcanza para nada”; mientras que Lola reconoce que lleva cuatro años viendo a su marido “trabajar como un burro para sacarnos adelante y yo sin poderle ayudar” en *Anillos de oro*, capítulo 1º, 36:21 y 36:56, respectivamente.

¹²²³ “El país de las maravillas”, capítulo 6º de la serie, se emitió por primera vez el 12 de noviembre de 1983.

Si, en *Anillos de oro*, Marzoa representaba, a través de Alicia, a la mujer ama de casa y abnegada madre trabajadora¹²²⁴, un papel muy relacionado con los que tuvo en las series ambientadas en el pasado¹²²⁵; en *Segunda enseñanza*, Rosa aparece como una mujer libre e independiente, claro ejemplo de asertividad e incluso de independencia sexual¹²²⁶.

Volviendo a *Anillos de oro*, la última puntualización que se podría hacer sobre la mayor implicación femenina en la ética del cuidado y en las labores domésticas es que la trama de la serie da más importancia a la primera que a las segundas. De esta forma, tanto Alfredo, uno de los personajes episódicos, que en su caso decide divorciarse por el mal carácter de su mujer¹²²⁷, como Ramón, el abogado protagonista¹²²⁸, sostienen que un matrimonio va más allá de las tareas del hogar y ponen el foco en los cuidados, ya sean femeninos o mutuos, como clave para que la relación llegue a buen puerto.

Por último, ya en *Segunda enseñanza*, serie en la que aparece un mayor elenco de personajes femeninos, el grueso de las tareas del hogar parece desplazarse hacia aquellos de mayor edad y que mejor encajan en el canon tradicional, como sería el caso de Lucía. A ella es frecuente verla haciendo la cama¹²²⁹, yendo a la compra¹²³⁰ o encargándose de la cocina¹²³¹; amén de su total dedicación a la ética del cuidado: aunque no se desvela hasta el tramo

¹²²⁴ Ana Marzoa interpretaba a Alicia, protagonista episódica del capítulo 6º (“El país de las maravillas”) de *Anillos de oro*, estrenado el 12 de noviembre de 1983.

¹²²⁵ Esta actriz también había interpretado los papeles de Rosa Hueso, esposa de Tono, en *Cañas y barro* (1978) y de Catalina, esposa de Cervantes, en *Cervantes* (1981).

¹²²⁶ Por ejemplo, Rosa opina que Alfonso “está como un tren” y reconoce que ella, como “todas las brujas de la localidad”, han intentado conquistarlo “como fieras”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 4º, desde 50:04.

¹²²⁷ Cuando su mujer pregunta a Alfredo qué ha hecho para merecer que él quiera separarse de ella y si no ha sido una persona decente, Alfredo replica que “ser persona decente coge más campo del que tú crees”, mientras que ella insiste en “¡Y dale con la tontería de quererse, ¡la vida es otra cosa!”, en *Anillos de oro*, capítulo 8º, desde 21:01.

¹²²⁸ Ramón, por su parte, pregunta a Lola “A ver, ¿cuántas personas han venido a ese museo de cera donde teníamos el despacho? Y nos contaban que tenían la vida destrozada, aunque les dieran de comer en caliente y les tuvieran la ropa lista. ¿Cuántas, con su casa preparada, con su coche de cuatro puertas, cuántos?”, en *Anillos de oro*, capítulo 13º, 48:06.

¹²²⁹ Lucía, por ejemplo, aparece preparando la cama para su marido, mientras este simplemente espera a su lado, en *Segunda enseñanza*, capítulo 2º, 11:33.

¹²³⁰ Se puede ver a Lucía haciendo la compra en varias ocasiones, por ejemplo, en *Segunda enseñanza*, capítulo 2º, 42:18; y capítulo 4º, 02:17.

¹²³¹ Lucía, por ejemplo, saca el desayuno para todos, en *Segunda enseñanza*, capítulo 2º, 40:58. También se encarga de poner la mesa y de preparar merluza, en *Segunda enseñanza*, capítulo 4º, 22:47 y 40:40, respectivamente. Más adelante se la ve cocinando alcachofas, en *Segunda enseñanza*, capítulo 7º, 40:05.

final de la serie, su verdadera motivación a lo largo de toda la trama ha sido buscar un “apaño” para que su marido José Ramón, una vez viudo, no tenga que vivir solo¹²³².

Sin embargo, pese a que la mayoría de las veces sea este personaje quien encarna la feminidad más tradicional, también son frecuentes las escenas en que ella misma intenta enseñar a Pilar distintas recetas¹²³³ o técnicas de ganchillo¹²³⁴; e incluso Elvira, la más joven de la serie, la acompaña a hacer la compra en alguna ocasión¹²³⁵. De hecho, en el último episodio, después de que Lucía haya muerto, será precisamente Elvira quien se ofrezca a preparar café para José Ramón¹²³⁶.

La pervivencia de estas ideas sobre la vinculación entre mujeres y tareas del hogar también se sigue percibiendo en las generaciones más jóvenes, también al final del periodo de análisis. Aunque se ha extendido la idea de que siempre conviene tener acceso al mundo laboral, en *Segunda enseñanza* son frecuentes las tramas episódicas en las que las familias de alumnas consideran sus estudios como algo complementario. Por ejemplo, la madre de Adela quiere que su hija estudie una “carrerita” aunque sea por el “barniz”¹²³⁷; el padre de Sisi le dice que las clases no deben impedir que aprenda “lo que de verdad” va a necesitar, en este caso cocinar¹²³⁸; e incluso Ricardo, la pareja de Pilar al final de la serie, pregunta a Elvira si tiene intención de empezar una

¹²³² Después de reconocer que lleva un tiempo con problemas de salud, Lucía admite a su marido que “Si un día falto, no quiero que te encuentres solo” y, cuando él le pregunta por qué Pilar, ella responde que “Porque haría muy bien el apaño... ¿Qué ibas a encontrar tú, viejo y gruñón como eres? Esa chica es buena y, con la vida que ha llevado, la pobre, hasta podrías parecerle un buen partido”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 9º, 49:57 y 51:30, respectivamente.

¹²³³ Más concretamente, Lucía enseña a Pilar a hacer alcachofas al limón, que “están riquísimas, son ligeritas y, para la noche, son una solución”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 7º, 39:59.

¹²³⁴ Lucía intenta enseñar a Pilar a hacer ganchillo a partir de un mantel que tiene ella a medias, en *Segunda enseñanza*, capítulo 9º, 09:08.

¹²³⁵ En concreto, se puede ver a Elvira volviendo de hacer la compra con Lucía en *Segunda enseñanza*, capítulo 2º, 42:18.

¹²³⁶ Curiosamente, cuando José Ramón ya no espera a nadie, Elvira se presenta en casa justo al final de la serie y lo saluda con un “Hola, ¿te preparo un café?”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 13º, 54:30.

¹²³⁷ En concreto, la madre de Adela asegura a su marido que quiere “lo mejor” para su hija: “Que me sea feliz, que se case, que me estudie una carrerita, eso sí, en la Universidad, aunque solo sea por eso del barniz, pero...”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 7º, 16:15.

¹²³⁸ Al padre de Sisi, un hombre de mentalidad aparentemente tradicional, no le importa que sus hijos varones no colaboren en casa, pero manda a su hija a ayudar en la cocina porque “Una cosa es que estudies y no seas una borriquita y otra que no aprendas lo que de verdad te va a hacer falta”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 8º, 22:56.

carrera cinematográfica o, por el contrario, casarse¹²³⁹, como si ambas opciones fuesen mutuamente excluyentes.

Esta idea de la buena feminidad, en relación con la figura de la mujer esposa, madre y (dependiendo de la clase social) ama de casa, está muy presente a lo largo de todo el periodo de análisis, si bien no siempre con la misma intensidad ni con los mismos matices. De hecho, conforme se va avanzando en la década estudiada, los personajes femeninos parecen adscribirse cada vez más a la idea de maternidad, entendida como implicación con la familia y los hijos, frente a un cierto desdén percibido en los primeros títulos analizados.

Por otro lado, si en el capítulo cuarto, dedicado a la masculinidad contemporánea, se señalaba una mayor implicación de los varones en los contextos familiares, aquí es necesario señalar que esta no tiene su correlato en una mayor presencia femenina en los contextos social y profesional, al menos en términos generales.

Sí que se aprecia, por otro lado, un ligero aumento de las mujeres en el contexto profesional ya en el tramo final del periodo de análisis, lo que podría estar influido por la aparición de series del tipo profesional, como *Anillos de oro* y *Segunda enseñanza*. Esta tendencia de la ficción televisiva a fijarse más en el ámbito del trabajo, por otro lado, no se limita al periodo de análisis, sino que, más allá de este, seguirán apareciendo series de este tipo, antecesoras al boom de series profesionales de los años 90 (Ruiz-Muñoz & Pérez-Rufí, 2020, p. 817).

6.2.2.3. Reivindicación en femenino

Frente a este mantenimiento de una feminidad más acorde al canon tradicional, cabe señalar que, dentro de ella, sí que se percibe una reivindicación en femenino. Esta defensa de la importancia de las mujeres, casi en los términos del feminismo de la diferencia según lo recogió Puleo (2000), está directamente relacionada con la ética de los cuidados y la revalorización de los roles desempeñados tradicionalmente por ellas.

¹²³⁹ Este momento tiene lugar, en concreto, poco después de que Ricardo conozca a Elvira (“¿Entonces qué quieres, casarte o ser artista de cine?”), en *Segunda enseñanza*, capítulo 13º, 15:34.

La tendencia, que está presente en todo el periodo de análisis pero se percibe sobre todo a partir de los años 80, se puede apreciar en muchos de los ejemplos citados anteriormente. Aparece, por tanto, en la reivindicación de la ética del cuidado en *Verano azul*, ya sea a través de los personajes de Julia o de Luisa; pero también en la importancia que se da a esta ética por encima de las tareas del hogar en *Anillos de oro* y, por último, durante todo el arco argumental de Lucía Galán en *Segunda enseñanza*.

Esta ética del cuidado, además, tiene una relación directa con la concepción de las personas con problemas de adicción como enfermos o víctimas de la sociedad, y no como individuos que sean simplemente víctimas de sus propias decisiones¹²⁴⁰. Es un punto de vista que, además, viene siempre de la mano de personajes femeninos, que abogan por la comprensión y el cariño en oposición a las sanciones y al ostracismo social.

La revalorización de lo femenino, sin embargo, también tiene otra cara que es necesario tener en cuenta: el empleo de la maternidad de un modo negativo, recurriendo con bastante frecuencia a lo que se podría considerar como chantaje emocional.

Por ejemplo, uno de los personajes femeninos analizados, la madre de Desi en *Verano azul*, reconocerá que sus lágrimas han sido en ocasiones un “arma” para mantener a su marido a su lado cada vez que este le proponía que se separasen¹²⁴¹, instrumentalizando así sus sentimientos (tradicionalmente vinculados con la feminidad) para conseguir su objetivo. Ya al final del periodo de análisis, según se adelantó al hablar de este personaje, Lucía Galán traza su propio plan, no para que su marido no la abandone sino para evitar que este se quede solo tras enviudar¹²⁴².

¹²⁴⁰ Por ejemplo, Julia defiende al gran Massip cuando Javi dice despectivamente que es un “borracho”, en *Verano azul*, capítulo “La última función”, 54:31; y Pilar Beltrán defiende a Ángela, una alumna con problemas de drogadicción, en *Segunda enseñanza*, capítulo 6º, 29:01 y 52:16.

¹²⁴¹ Más concretamente, cuando por fin acepta que su marido y ella deberían divorciarse, la madre de Desi rompe a llorar, como ha hecho en otras ocasiones (“si vas a volver a llorar...”, dice él), y promete que “esta vez no es un arma ni una acusación, solo es un desahogo”, en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, 50:17.

¹²⁴² Este plan consiste en que, tras una temporada con problemas de salud, Lucía orquesta un plan para casar a su marido si este se queda viudo pronto, según se explica en *Segunda enseñanza*, capítulo 9º, desde 49:57.

Yendo un paso más allá, los casos más evidentes de esta revalorización en negativo de la feminidad se relacionarían con la maternidad y podrían interpretarse, incluso, como un eco de las mujeres como fuerza de la naturaleza que se veían en las adaptaciones literarias.

De esta manera, según lo que cuenta su marido, Lola, la protagonista de *Anillos de oro* y uno de los primeros ejemplos de mujer independiente, se quedó embarazada de su tercera hija para retener a Enrique a su lado¹²⁴³. Aunque ella misma no lo confirma en ningún momento, la trama tampoco desmiente que su versión sea la correcta, ni tampoco parece condenar a Lola por sus acciones: Enrique siguió enamorado de ella, de acuerdo con sus propias palabras, y, de hecho, le iba a proponer que ambos empezasen una nueva vida juntos antes de morir inesperadamente esa misma noche.

El mismo ardid del embarazo para retener a un hombre a su lado es replicado, pocos años después, por la protagonista de *Segunda enseñanza*, Pilar Beltrán. Pese a que no se incide en esta cuestión hasta el final de la serie, es la propia Pilar quien dice a su hija Elvira que, si siguió adelante con el embarazo, no fue por principios éticos, sino porque quería un “rehén”¹²⁴⁴. En este caso, sin embargo, no se trata de un matrimonio que hace aguas; sino de una aventura ilícita entre una joven casi adolescente y un hombre casado, que acaba de forma radicalmente distinta: José Ramón no reconoce a su hija y Pilar se convierte en madre soltera, una experiencia que condicionará su vida y la limitará hasta superados los cuarenta años. De esta forma, en *Segunda enseñanza* la trama sí que castiga a su protagonista por su intento de chantaje emocional, añadiendo una dimensión más profunda a la revalorización en negativo del feminismo de la diferencia.

¹²⁴³ Cuando su amigo Ramón lo llama machista por querer pedirle a Lola que deje su trabajo, Enrique replica que él no es ningún machista porque, si lo fuera, su hija pequeña no habría nacido. De este comentario, Ramón deduce que la decisión de tener un tercer hijo fue de Lola para retener a Enrique a su lado: “¿No querrás decir que Lola se quedó embarazada para que no te fueras? No, no, no, no habrá sido capaz...”, a lo que Enrique solo asegura que “Lo fue”, en *Anillos de oro*, capítulo 12º, desde 36:36.

¹²⁴⁴ En concreto, después de que su hija le diga que está embarazada y que va a abortar, pero que aun así la admira por haber sido madre soltera, Pilar reconoce que, si siguió adelante con el embarazo, “no fue por mis principios, ni tampoco porque me apeteciese tener un hijo, pero quería que nacieras [...] Quería un rehén, ¿comprendes?, un gancho... y, cuando fui comprobando que el gancho no funcionaba, debo confesar que... bueno, me pareció que me había colgado un ancla al cuello para toda la vida”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 13º, desde 24:30.

6.2.3. Doble moral femenina

Durante el periodo de análisis, al igual que las mujeres ganan en independencia o reivindican los rasgos asociados a su género, se produce una liberación sexual femenina que va desde las críticas veladas de *La señora García se confiesa* hasta la asertividad emotiva y sexual de la mayoría de mujeres de *Segunda enseñanza*. Así, si, los personajes analizados muestran una independencia cada vez mayor, esta se transfiere también al ámbito de las relaciones sexuales, con mujeres que abandonan paulatinamente los usos y costumbres de otros tiempos y presentan actitudes cada vez más modernas; un cambio que se producía tanto en la sociedad, según ha señalado Martín Jiménez (2011, p. 449), como en la ficción televisiva del momento.

Esta liberación sexual femenina, sin embargo, no evita que siga persistiendo una doble moral que discrimina en torno al género. Según Millett, las costumbres sexuales constituyen uno de los ejemplos más claros de relación de dominio y subordinación, tan interiorizada que generalmente ni siquiera se reconoce de forma consciente la prioridad masculina (1975, p. 33-34), así que el dominio sexual podría considerarse como la ideología más profundamente arraigada en la cultura occidental.

Siguiendo esta misma línea, autoras como De Beauvoir o Amorós han teorizado sobre el fundamento de la “cana al aire” masculina. La primera pone el foco en la concepción del sexo masculino como laico; mientras que para el femenino, cargado de virtudes religiosas y mágicas, estas faltas conllevarían una gravedad mucho mayor (De Beauvoir, 1981, pp. 232-233). Amorós, por su parte, se basa en la contraposición del concepto de espacio de los iguales frente a espacio de las idénticas para explicar por qué para ellas debería dar igual un varón que otro, deslegitimando el deseo por un hombre concreto (1985, pp. 47-48).

Esta doble moral, firmemente enraizada en el imaginario colectivo, no llega a desaparecer durante el periodo de análisis, y de hecho mantiene una presencia bastante reseñable todavía a mediados de los años 80. Por tanto, las críticas los nuevos modelos de feminidad, cargados de libertad y autonomía, son

omnipresentes en el periodo en el que se enmarca la investigación, con una serie de matices que se desgranarán a continuación.

En primer lugar, llama la atención la desmedida importancia que se da a la virginidad para las mujeres, mientras que, para los varones, la exigencia al respecto es mucho menor o ni siquiera existe. Además, en la primera serie del periodo de análisis, y pese a que su propia protagonista critica esta doble moral¹²⁴⁵; ella misma reconoce haber llegado virgen al matrimonio y adopta una actitud claramente defensiva al respecto¹²⁴⁶.

Como apunte, cabe señalar que esta actitud parece haber cambiado bastante desde los tiempos de juventud de la señora García, según demuestran las costumbres mucho más liberales de su hija Renata¹²⁴⁷. Sin embargo, más allá de algún comentario de su madre sobre los cambios generacionales, apenas se profundiza al respecto en toda la serie.

Conforme se avanza en el periodo de análisis, este tipo de ideas siguen muy presentes. Por ejemplo, uno de los elementos con más peso en la trama de *El español y los siete pecados capitales*, y sobre todo en el último capítulo, dedicado a la lujuria, es el recelo que despierta Blanca, uno de los personajes femeninos, ante la simple idea de que haya tenido relaciones sexuales antes del matrimonio¹²⁴⁸.

También en esta serie se da una escena muy curiosa que, pese a desarrollarse entre personajes sin ninguna importancia en la trama, resulta muy ilustrativa de la realidad social de entonces. En el capítulo dedicado a la ira, un reportero

¹²⁴⁵ Cuando el señor Martínez recuerda sus primeras experiencias románticas, en plural, la señora García exclama “¿Lo ve? ¿Se da usted cuenta de la diferencia? Habla usted de sus primeras novias, sin problema, cuando yo apenas me refiero, modestamente, a mi primer novio [...] Desde niños nos enseñan a que ciertos pecados en la mujer son gravísimos; y que esas mismas faltas, en los hombres, no tienen ninguna importancia e incluso contribuyen, de alguna manera, a consolidar su buena fama varonil”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 3º, desde 12:42

¹²⁴⁶ La señora García, curiosamente, se niega a cuestionar la virginidad antes del matrimonio (“¿Usted no cree que la mujer debe llegar virgen al matrimonio?”, pregunta el señor Martínez, y ella exclama “Ese es otro asunto, no estamos hablando de eso”), y tampoco se arrepiente de haber esperado a casarse para tener relaciones sexuales, en *La señora García se confiesa*, capítulo 3º, 27:14 y 28:07, respectivamente.

¹²⁴⁷ Por ejemplo, cuando Renata se va a París con un amigo, se limita a informar a su madre y no se molesta en pedirle permiso, como de hecho la propia señora García señala al señor Martínez, en *La señora García se confiesa*, capítulo 2º, 22:50; o dice a su madre que es “infantil” ir de viaje con su amante y dormir en habitaciones separadas, en *La señora García se confiesa*, capítulo 13º, 26:51.

¹²⁴⁸ Como se ha comentado anteriormente, cuando Ceballos revela su intención de casarse con Blanca, José Margallo muestra sus recelos hacia ella porque no es virgen e intenta desanimar a su amigo de su propósito, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 7º, 35:15.

aborda a una mujer por la calle y, para dirigirse a ella, le pregunta si es “¿señora o señorita?”. Acto seguido, su marido monta en cólera porque la mujer está visiblemente embarazada, de modo que la mera alusión a su soltería ya es interpretada como un insulto¹²⁴⁹.



Figura 40. Un hombre se ofende cuando un reportero insinúa que la mujer que lo acompaña, claramente embarazada, pudiera estar soltera (*El español y los siete pecados capitales*, capítulo 5º). Fuente: RTVE.es

La importancia de la virginidad femenina tiene su explicación, y su contestación, ya en la primera de las series del periodo de análisis. Así, el señor Martínez llega a explicar a la señora García, en la serie homónima, que la virginidad fue el “origen de una civilización”, porque los hombres necesitaban asegurarse de que la descendencia fuese suya para posibilitar la herencia; a lo que ella responde que ese concepto tan “natural” acaba por volverse pesado cuando entra en juego la doble moral¹²⁵⁰.

¹²⁴⁹ Esta escena en concreto, protagonizada por una Verónica Forqué sin acreditar, tiene lugar en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 5º, 09:48.

¹²⁵⁰ El señor Martínez dice, concretamente, que “la virginidad fue, de alguna forma, el origen de una civilización... Los hombres necesitaban saber que los hijos fueran suyos para poder perpetuarse, para que la herencia, en todos los sentidos, fuera posible”; a lo que ella responde que “Sí, era natural, pero

Ya en el ecuador del periodo de análisis, estas críticas a la feminidad más sexual, que no sexualizada, siguen manteniendo una importancia presencia. Así, pese a que en *Verano azul* son muy frecuentes los comentarios en tono de chanza sobre el cuerpo de las mujeres¹²⁵¹; cuando son estas quienes aparecen como seres sexuales la imagen que se da de ellas es muy distinta, sobre todo si esa sexualidad no se circunscribe a una relación sentimental estable.

El mejor ejemplo de esta tendencia sería Mariluz, la tía de Desi en *Verano azul*. Descrita por su cuñado Jorge como el “cáncer” de su matrimonio, Mariluz sería, de acuerdo con su hermana y madre de Desi, uno de los principales apoyos de la familia cuando su marido no estaba allí¹²⁵². Además, aunque nunca se la ve en pantalla con ningún hombre, algunos comentarios de Jorge dan a entender que mantiene relaciones esporádicas y que tiene bastante éxito entre los varones¹²⁵³.

Esta actitud, que es idéntica a la del propio Jorge, aparece como mucho más ambivalente en el caso de Mariluz que en el de su cuñado. Mientras que a él, que también encaja en este perfil más promiscuo, la trama le da la oportunidad de redimirse y mostrarse como un personaje maduro y equilibrado, por ejemplo, al sugerir el divorcio a su mujer por el bien de Desi¹²⁵⁴; para Mariluz este arco de redención no se produce en ningún momento.

Este matiz, sumado a que es la única mujer adulta que amenaza con un castigo físico a uno de los miembros de la pandilla¹²⁵⁵, hacen que Mariluz represente la imagen más negativa de esa nueva feminidad, más autónoma sexualmente, que empezaba a asomarse a la pequeña pantalla. Además, como

acabó siendo muy pesado... sobre todo, cuando se olvidó la raíz de esta naturalidad para convertirse en tabú casi mítico”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 3º, desde 26:49.

¹²⁵¹ Para servir, simultáneamente, de alivio cómico, suelen ser los personajes más jóvenes quienes hacen estos comentarios, por ejemplo, Piraña con “¡Mira, Tito, un musulmen gótico!” o, “No te bañes tanto, Desi, que cada vez se te hinchan más... las domingas”, en *Verano azul*, capítulo “El encuentro”, 16:34; y capítulo “La navaja”, 08:02, respectivamente.

¹²⁵² En concreto, Jorge dice a su mujer que “Tu hermana es nuestro cáncer, el cáncer de nuestro matrimonio” y ella replica que “Mi hermana nos ha dado a mi hija y a mí algo que tú nos niegas muy a menudo [...] Cariño, compañía, protección”, en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, desde 38:07.

¹²⁵³ Este dato se puede deducir de un comentario que le hace su cuñado, Jorge: “No hay más que preguntarle a un guapo veraneante por ti [por Mariluz] y enseguida te indica”, en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, 12:04.

¹²⁵⁴ Esta conversación tiene lugar, concretamente, en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, desde 48:19.

¹²⁵⁵ El comentario amenazador de Mariluz (“todavía le voy a dar una bofetada a la mica esta”) tiene lugar, concretamente, en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, 06:15.

se acaba de comentar, la trama se muestra bastante más indulgente con su homólogo masculino, el donjuán Jorge, que con ella, de modo que la representación de género de este tipo de feminidad quedaría en entredicho.

Ya en el último tramo del periodo de análisis, estas críticas a la feminidad más autónoma sexualmente, aunque siguen presentes, empiezan a verse más reducidas y limitadas a personajes secundarios o episódicos. Así, las propias series censuran estas opiniones y, en cierta forma, apoyan las nuevas imágenes de feminidad, al mostrar a quienes las critican como reductos de una sociedad anterior.

Esta postura más tradicional no mantiene una relación clara con la edad, sino que se puede percibir tanto en personajes que han vivido durante décadas en el Franquismo como en otros mucho más jóvenes. Por ejemplo, en *Anillos de oro* Dani, el hijo mediano de Lola y Enrique, llama “golfa” a su hermana Sonia por querer vivir según sus propios términos¹²⁵⁶; e incluso Sonia reprocha a su madre que esta no llegase virgen al matrimonio¹²⁵⁷.

Frente a estos comentarios, también en *Anillos de oro* se puede ver la postura opuesta, es decir, aquellos personajes que defienden la libertad sexual femenina y evitan caer en esta doble moral. Algunos ejemplos, ya citados anteriormente, serían Ramón, el abogado protagonista de la serie¹²⁵⁸; y esa misma actitud también aparece en personajes episódicos como Rosa¹²⁵⁹ o María Lázaro¹²⁶⁰, si bien ninguna de las mujeres protagonistas ponen en práctica estas ideas.

¹²⁵⁶ En concreto, cuando Sonia se enfada y decide irse a vivir con Carlos sin casarse, ya que es mayor de edad, Dani pregunta si hay que dejar de ser decente con la mayoría de edad y exclama que la suya es una familia normal, “donde, hasta hoy, ¡no había habido golfas!”, en *Anillos de oro*, capítulo 1º, 18:31.

¹²⁵⁷ Lola bromea con su hija con que esta siempre llega antes de tiempo, también cuando nació, y Sonia, enfadada, replica que nació a los nueve meses y añade que, si no se había cumplido el plazo desde la boda de sus padres, “fuiste tú la que te diste demasiada prisa, no yo”, en *Anillos de oro*, capítulo 8º, 35:37.

¹²⁵⁸ Ramón, por ejemplo, afirma ante una chica con la que sale, Aurora, que “no pasa nada porque subas con un señor a su casa, que no tiembles los cimientos de la civilización ni nada de eso, que es normal [...] No es pecaminoso, te lo aseguro”, en *Anillos de oro*, capítulo 7º, desde 06:25.

¹²⁵⁹ Rosa, como personaje episódico, protagoniza el segundo capítulo de *Anillos de oro* (“Una pareja”, emitido por primera vez el 14 de octubre de 1983) y aparece como una mujer enamoradiza y excéntrica que no tarda en acostarse con Ramón poco después de conocerlo, en *Anillos de oro*, capítulo 2º, 36:57.

¹²⁶⁰ María, por ejemplo, reconoce sin ningún problema que no es virgen y más tarde puntualiza que eso no significa que esté casada, en *Anillos de oro*, capítulo 4º, 09:45 y 11:15, respectivamente. Luego, ella

En *Segunda enseñanza*, la última de las series analizadas, esta mayor autonomía sexual femenina avanza hasta el primer plano, sobre todo con el personaje de Elvira, aunque también se puede ver en otras mujeres con papeles secundarios, como Rosa Ferrer. A la declarada libertad sexual de la primera¹²⁶¹ se suma, por tanto, la asertividad emocional de la segunda¹²⁶², configurando un retrato de la nueva feminidad, libre e independiente.

Esto, sin embargo, no significa que hayan desaparecido por completo las críticas a las nuevas feminidades. Como telón de fondo y a través de personajes secundarios o, directamente, de mucha menor importancia, este tipo de opiniones siguen mostrando la manera de pensar de parte de la sociedad española.

Por ejemplo, José Ramón, un intelectual de ideas conservadoras, se ofende ante una fotografía publicitaria de Elvira en la que esta no lleva pantalones y calcula que habrá “cientos de reprimidos refocilándose con la foto de esta niña”¹²⁶³; y la madre de Jandro define a Rosa como “esa, que ni come, ni deja comer al amo”¹²⁶⁴. Similarmente, entre los personajes más jóvenes también persiste esta tendencia: los alumnos de otro instituto de Oviedo, visiblemente más religioso que el centro donde trabajan los protagonistas, definen a este como “un colegio de golfas y de maricones”¹²⁶⁵, y más adelante insisten en criticar especialmente a las alumnas del Santullano¹²⁶⁶.

misma explicará que no es “de las que se casan, yo ya tengo mi vida y, en mi vida, no entra el matrimonio”, también en *Anillos de oro*, capítulo 4º, 43:26.

¹²⁶¹ Se puede recordar aquí que, tras romper con el primer novio con el que se la ve en la serie, Elvira afirma que “Yo me acuesto con quien quiero, pero no para pagar favores”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 2º, 51:32.

¹²⁶² El momento de mayor asertividad de Rosa se podría ver, por tanto, cuando deja definitivamente su relación abierta con Jandro: “Ya no somos novios, Jandro, hace mucho que no somos novios, y yo no quiero ser enfermera”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 12º, 41:02.

¹²⁶³ José Ramón se queja porque “está la niña medio desnuda” y añade que “lo que me molesta es que, en estos momentos, haya cientos de reprimidos refocilándose con la foto de esta niña...”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 5º, 26:48 y 27:43, respectivamente.

¹²⁶⁴ En concreto, la madre de Jandro le echa en cara a su hijo que “Habrás quedado con esa, que ni come, ni deja comer al amo”, refiriéndose a Rosa, en *Segunda enseñanza*, capítulo 11º, 36:33. Ya previamente, por otro lado, también la había llamado “La que todo lo sabe”, negándose a decir su nombre, en *Segunda enseñanza*, capítulo 11º, 27:59.

¹²⁶⁵ “Bastante siento yo que tus padres te metieran en un colegio de golfas y maricones”, espeta un estudiante del otro colegio a una alumna del Santullano, en *Segunda enseñanza*, capítulo 10º, 06:47.

¹²⁶⁶ Uno de los estudiantes del colegio religioso suelta a un alumno del Santullano “Te apuesto a que me paso por la piedra a cualquiera de las golfas que tenéis ahí” y luego dice que, si su novia le da la espalda,

También es importante señalar que, en muchas ocasiones, son las propias mujeres quienes se ponen a sí mismas límites y caen en contradicciones para lograr la aprobación masculina o, directamente, la aprobación social.

El primer ejemplo de esto se puede ver ya en *La señora García se confiesa*, cuya protagonista, como se ha comentado anteriormente, miente sobre su estado civil y se presenta como viuda cuando en realidad es una mujer separada. Para justificar este engaño, la señora García argumenta que “es más fácil ser viuda que separada”¹²⁶⁷ y añade que, para ellas, hay un doble rasero:

No, usted no lo sabe [lo que es ser una mujer separada], usted no tiene ni idea, usted no sabe lo que es estar pendiente de la mirada del portero que, instintivamente, controla nuestras entradas y nuestras salidas; del encuentro en el ascensor con una vecina que observa si te has pintado poco o si te has pintado mucho; y de ese señor listísimo y apasionadísimo que, simplemente porque una se ha separado de su marido, el muy imbécil, cree que todo el monte es orégano y que cualquier familiaridad puede estarle permitida.¹²⁶⁸

En este sentido, también Blanca, de *El español y los siete pecados capitales*, disimula su verdadera personalidad, cayendo en frecuentes contradicciones que la muestran como un personaje muy inestable. Esta actitud, especialmente evidente cuando Jesús Ceballos se le insinúa¹²⁶⁹, es habitual en las mujeres de las primeras series de la muestra, descritas con frecuencia como personajes paradójicos y poco equilibrados.

Estas contradicciones femeninas se mantienen conforme avanza el periodo de análisis, si bien con diversos matices según el momento en el que se emita cada una de las series.

Por ejemplo, en *Verano azul*, Desi, hija de padres separados, se enfrenta frecuentemente a su tía Mariluz cuando esta hace algún reproche a su padre¹²⁷⁰, al margen de que su tía se esté limitando a exponer los hechos y

“será que es tan zorra como las demás”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 10º, 29:54 y 30:03, respectivamente.

¹²⁶⁷ Este momento tiene lugar en *La señora García se confiesa*, capítulo 4º, 33:56.

¹²⁶⁸ Esta cita en concreto se puede encontrar en *La señora García se confiesa*, capítulo 5º, 06:02.

¹²⁶⁹ Sobre este juego de atrevimiento y fingida timidez, véase *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 7º, entre 14:28 y 16:14.

¹²⁷⁰ Desi se muestra enfadada con su tía Mariluz y le espeta que “Tú siempre lo sabes todo, ipues se va a quedar!”, cuando esta insinúa que su padre solo estará de paso, para luego insistir en defenderlo (“¿Por

Desi no tenga razón. Esta insistencia en defender a su padre choca especialmente si se tiene en cuenta que Desi destaca por ser muy reivindicativa también en clave de género, hasta el punto de señalar los comportamientos machistas de sus amigos en repetidas ocasiones¹²⁷¹.

En *Anillos de oro*, por otro lado, estas paradojas empiezan a ganar protagonismo a través de los dos personajes femeninos analizados, Lola y Sonia. Ambas, madre e hija, hacen frecuentes cesiones a la convención y experimentan múltiples contradicciones internas cuando la fuerza de la costumbre choca con su propio carácter.

En el caso de Lola, amén de las contradicciones laborales ya mencionadas, llama la atención que hable del matrimonio con cierto cinismo y con distintos matices según si se refiere a un hombre o a una mujer: a su amiga María, por ejemplo, le dice que busque un “partidazo” y se case para tener un mejor sueldo¹²⁷²; mientras que a Ramón le recomienda constantemente que busque una “buena chica” con la que compartir un hogar¹²⁷³.

Sonia, por su parte, también es un ejemplo muy representativo de las contradicciones femeninas. Pese a que ella prácticamente ha convivido con su novio antes de casarse¹²⁷⁴; más adelante intenta mantener un estilo de vida que no se pueden permitir porque es lo que la sociedad esperaría de una pareja casada¹²⁷⁵.

Ya hacia el final del periodo de análisis, la asertividad femenina va en aumento, sobre todo al hablar de los personajes de Rosa Ferrer y Elvira Gómez Beltrán.

qué te tienes que estar metiendo siempre con mi padre, di?” [...] Tú lo único que haces es malmeter a mi madre y traer y llevar chismes”), en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, entre 05:14 y 05:55.

¹²⁷¹ Véase los momentos ya citados, en *Verano azul*, capítulo “A lo mejor”, 04:55; y también capítulo “Eva”, 21:49.

¹²⁷² Cuando su amiga María Lázaro se queja de que su jefe no le sube el sueldo porque no tiene una familia que mantener, Lola resuelve: “Chica, pues busca un partidazo y cástate”, en *Anillos de oro*, capítulo 4º, 13:39.

¹²⁷³ Lola, en concreto, le dice a Ramón que le hará un regalo “cuando encuentres una buena chica y te cases”, en *Anillos de oro*, capítulo 1º, 34:48; una idea en la que insiste en *Anillos de oro*, capítulo 10º, 37:47; y también en capítulo 11º, 17:40.

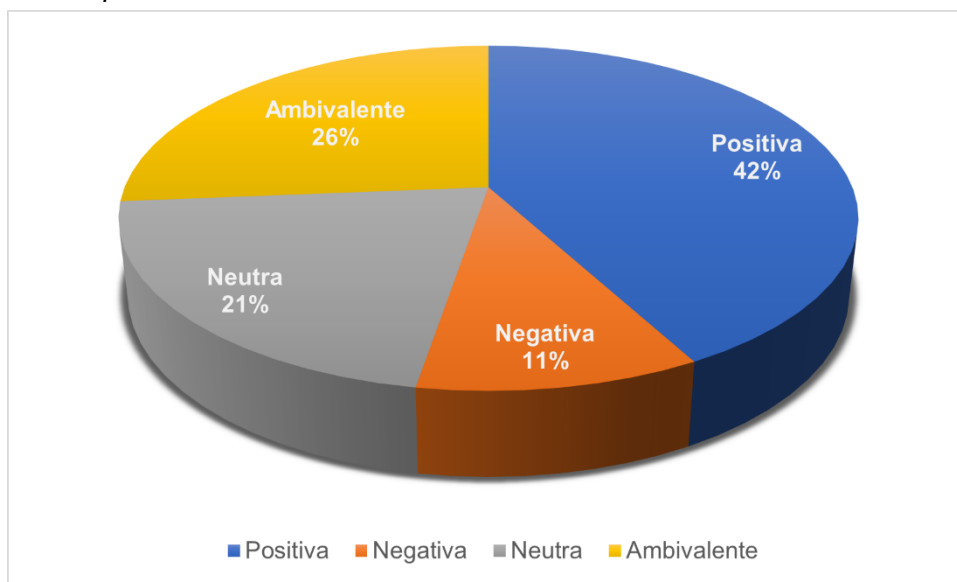
¹²⁷⁴ A través de un comentario tangencial a su amiga florista, Lola reconoce que su hija Sonia y Carlos prácticamente conviven antes de la boda, en *Anillos de oro*, capítulo 1º, 22:45.

¹²⁷⁵ Carlos, de hecho, le dice a Sonia que “No puede gustarte nada estar sola todo el día, sin más mundo que la compra y los pañales del bebé, hasta que yo vuelvo por la noche, molido de jugar al tenis con gordas desocupadas... En resumidas cuentas, para hacer algo que no me aporta nada para cubrir el expediente”, en *Anillos de oro*, capítulo 12º, 34:44.

Este último caso, de hecho, es especialmente representativo por las motivaciones que hay detrás de cada acción, de carácter eminentemente pragmático. Así, si Elvira cae en contradicciones, lo hace por mera supervivencia económica: asume la cosificación que supone trabajar de modelo para tener su propio sueldo y ser independiente¹²⁷⁶, por mucho que le disguste este aspecto de su profesión¹²⁷⁷. En este sentido, la joven se trata de un personaje poliédrico y complejo que, pese a no estar de acuerdo con las reglas del juego, las asume porque sabe que tiene posibilidades de ganar.

Por último, también cabe subrayar que, en el análisis de actitudes ante las temáticas presentadas como novedosas, las posiciones femeninas difieren mucho de las masculinas. Aunque en muchas ocasiones este tipo de cuestiones las afecten directamente, como sería el caso del divorcio o del aborto, los personajes femeninos suelen mostrarse con mayor frecuencia neutrales o ambivalentes, cuando no contrarios a este tipo de cambios sociales. Esta distribución se puede ver con más claridad en el siguiente gráfico:

Gráfico 26. Actitudes ante temáticas novedosas entre mujeres de series contemporáneas



Elaboración propia

¹²⁷⁶ El razonamiento de Elvira para asumir estas contradicciones es de carácter más bien frío y práctico: “Si hay que competir por narices, quiero ganar, para comer, esencialmente”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 1º, 19:52.

¹²⁷⁷ Véase, ya citadas, las siguientes escenas: *Segunda enseñanza*, capítulo 1º, 11:33; capítulo 8º, desde 27:36 y sobre todo en 29:07, 29:47 y 31:12.

Las actitudes positivas, que en el caso de los hombres eran mayoritarias, entre las mujeres no llegan a la mitad de los personajes analizados, si bien estos aparecen repartidos por todo el periodo de estudio. Además, tan solo en dos casos se puede hablar de una disposición abiertamente negativa, y se trata siempre de personajes secundarios con poco peso en la trama: son, en concreto, la madre de Bea y Tito y la tía de Pancho, ambas en *Verano azul*.

Frente a estas tendencias, las posturas neutra y ambivalente mantienen una presencia destacada durante los más de diez años que se han analizado. Este gran peso, sobre todo en lo que se refiere a la actitud ambivalente, se puede relacionar con las frecuentes contradicciones que caracterizan a buena parte de los personajes femeninos. Algunos de los ejemplos más claros serían Blanca, de *El español y los siete pecados capitales*¹²⁷⁸; la madre de Desi y sus ideas sobre el divorcio en *Verano azul*¹²⁷⁹; y, por supuesto, Sonia, la hija de Lola en *Anillos de oro* y uno de los personajes más paradójicos de toda la muestra.

Otro factor que tener en cuenta en esta actitud ante temáticas novedosas es el protagonismo de los personajes femeninos en la trama. Así, tan solo una mujer con papel protagonista entraría dentro de la ambivalencia, y aparece, precisamente, al final del periodo de análisis: se trata de Lucía Galán, de *Segunda enseñanza*, un personaje que muestra, a la vez, mucha comprensión ante los cambios sociales¹²⁸⁰ y mucha apreciación por los valores del pasado¹²⁸¹.

El análisis de la feminidad en las series contemporáneas, por consiguiente, dibuja una imagen de la mujer de gran complejidad, en la que se entrecruzan tanto la propia reivindicación feminista como una revalorización de los rasgos tradicionalmente considerados como femeninos.

¹²⁷⁸ Véase *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 7º, entre 14:28 y 16:14.

¹²⁷⁹ A la madre de Desi, incluso, le cuesta pronunciar la palabra: “¿Quieres decir... divorciarnos?”, en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, 48:44. La vacilación, por otra parte, también podría deberse a un posible doblaje, como se comentará en el capítulo correspondiente al divorcio.

¹²⁸⁰ Por ejemplo, Lucía defiende el trabajo de Elvira como modelo y, en ese mismo episodio, también comenta que preferiría comprar un árbol de Navidad al tradicional belén, en *Segunda enseñanza*, capítulo 5º, 10:29 y 27:24, respectivamente.

¹²⁸¹ Lucía, de hecho, dice directamente a Pilar que ella es de las suyas porque valora las cosas del pasado, en *Segunda enseñanza*, capítulo 9º, 10:34.

No obstante, durante todo el periodo de análisis una de las constantes es la convivencia de estos distintos modelos de feminidad: desde la señora García y Renata hasta Pilar y Elvira, pasando por Rosario y Blanca, Lola y Sonia o las distintas mujeres de *Verano azul*, todas ellas ofrecen modelos de mujer considerados como válidos para la vida en sociedad.

Por último, después de estos capítulos dedicado a las mujeres españolas, ayer y hoy, y de los anteriores, que ponían el foco en la masculinidad; el siguiente y último capítulo de la tesis pasa a fijarse en las relaciones de género, es decir, en cómo hombres y mujeres interactuaban entre ellos y en las estructuras, conflictos, violencias y alianzas que podían surgir de estas interacciones.

Capítulo 7. Relaciones de género: choques, violencias y alianzas

*Nos lo robaron todo, las palabras, el sexo
Los nombres entrañables del amor y los cuerpos
La gloria de estar vivos, la crítica, la historia
Pero no consiguieron robarnos la memoria*

Joaquín Sabina, "Palabras como cuerpos"

Hasta ahora, el análisis centrado en los personajes, en tanto que varones y mujeres, ha dado pie a una interpretación de las series que forman parte de la muestra a partir de sus respectivas identidades de género. Sin embargo, los puntos de intersección entre ambos, así como las distintas fricciones que se producen en ellos, tejen un entramado de relaciones en el que es necesario detenerse de manera pormenorizada.

En lo que se refiere a la visión longitudinal del periodo de análisis, este séptimo y último capítulo de la tesis busca trascender la diferenciación entre series ambientadas en el pasado y series ambientadas en el presente de su emisión y, de este modo, ofrecer una visión general de las relaciones de género en la ficción audiovisual a través de la muestra seleccionada. Se parte, para ello, de la idea de que algunas cuestiones como la familia, el sexo o la violencia son conceptos transversales, que podían estar presentes tanto en siglos pasados como en los años 70 y 80 en los que se ubica esta investigación. El objetivo de este capítulo, por tanto, es dilucidar si, al verla desde presente de su emisión, se deformaba la realidad histórica de siglos pasados, así como qué imagen del pasado se proporcionaba a la audiencia de finales del siglo XX, a través de la representación que se hiciera de estas temáticas.

Así, a la tendencia propia de la ficción televisiva del momento, centrada en estrenar series de costumbres que explicasen los nuevos problemas que surgían en la sociedad contemporánea, según han señalado autores como García de Castro (2003, p. 4; 2009, p. 75), Montero y Ojer (2018a, p. 637) o Peña Ardid (2010, p. 73), se suma una cierta conexión entre pasado y presente. Este reflejo sería más sutil que el mero presentismo, de acuerdo con lo señalado por investigadores como George, para quien, por ejemplo, Camus ofrece una “imagen alternativa” de la obra de Galdós, al establecer paralelismos entre la Transición y la Restauración y basarse más “en el consenso que en el conflicto” (2009a, p. 154). Otras interpretaciones similares aparecerán también en las demás series ambientadas en el pasado, según se verá a continuación.

A lo largo de este último capítulo de la tesis se examinarán en detalle, por consiguiente, los conceptos de la familia, la separación o divorcio, las distintas concepciones del sexo, la violencia de género y el aborto. Estas temáticas se

han escogido en base a su vinculación con las relaciones de género y a su presencia en la mayoría de las series incluidas en la muestra. El análisis se llevará a cabo desde un punto de vista longitudinal, para comprobar si se produce alguna evolución a lo largo del periodo de análisis, y teniendo siempre en cuenta la perspectiva de género presente en toda la investigación.

7. 1. La familia como concepto cambiante

Durante todo el periodo de análisis, absolutamente en todas las series analizadas, aparecen distintas imágenes de familias. Estas representaciones, ya sean de uno u otro tipo, aparecen tanto en las series ambientadas en el pasado como en aquellas que tienen lugar en el presente de su emisión, y muestran, según se verá a continuación, matices muy distintos entre sí.

Como se ha ido adelantando en ocasiones en los capítulos precedentes, los distintos modelos de familia que aparecen en las series objeto de análisis varían mucho no solo en su composición, sino también en el ideal de qué es una familia y de qué valores la deben sostener.

Para su estudio se puede partir del concepto de familia nuclear. Esta, definida por Amorós como lo que se entiende por forma “natural” de la familia, se ha desarrollado, de acuerdo con esta autora, en el marco del modo capitalista de producción (1985, pp. 64-65): en el fondo, las relaciones entre los géneros se establecerían en torno a unas instituciones de intercambio regulado (como el matrimonio), dejando a un lado la biología propiamente dicha.

En tanto que la familia constituye un espejo de la sociedad, esta sería, asimismo, la institución sobre la que gravita el patriarcado, según ha destacado Millett (1975, p. 44). Por tanto, al funcionar como mediadora entre el individuo y la estructura social, la familia y los roles que esta implica acabarían reproduciendo la sociedad patriarcal a pequeña escala y llevando a que sus miembros interioricen su rol dentro de esta sociedad. En consecuencia, si la familia, que se configura como uno de los pilares del patriarcado, deja de asumir estos roles, toda la estructura patriarcal empezaría a tambalearse.

Pasando ya al contexto español y, más en concreto, a la dictadura que controló la vida política del país durante buena parte del siglo XX, autores como Carr y

Fusi recuerdan que la familia clásica del Franquismo, y probablemente también en siglos anteriores, era “tradicional y autoritaria”, con un fuerte control sobre cómo sus miembros más jóvenes empleaban el tiempo libre. Este tipo de organización familiar permitió tan solo algunas concesiones en los años 70 porque, de acuerdo con estos autores, los progenitores “no tenían más remedio” (Carr & Fusi, 1979, p. 124). En este sentido, estos mismos investigadores destacan el choque generacional y la pervivencia de valores tradicionales, especialmente entre las familias de clase obrera.

Como recuerda Larumbe, el final del Franquismo y la Transición a la democracia también es el momento en que, con avances como la píldora, las familias numerosas empiezan a ser cada vez menos comunes, lo que implicó cambios estructurales en los hogares. Aunque en un plano distinto, más centrado en la economía, a estos avances se sumó la introducción de los electrodomésticos, que también facilitó la incorporación de las mujeres en el mundo laboral (Larumbe, 2002, pp. 59-60). Estos cambios, que llevaron a una gran inestabilidad en el seno de la familia moderna, difícilmente se compaginaban con la moral dominante, lo que provocó importantes desajustes entre generaciones.

7.1.1. Idea tradicional de familia: series ambientadas en el pasado y en el presente

Frente a la definición de familia nuclear o a la importancia que tenía este concepto en la sociedad española, especialmente durante la dictadura franquista al apoyarse la organización de la sociedad en ella, la idea tradicional de familia en las series analizadas no siempre se circunscribe a esta definición, sino que pone el foco en otros aspectos que la caracterizan.

De este modo, la familia tradicional se cimenta en otras cuestiones que van más allá de la familia nuclear, y que tampoco se corresponden exactamente con la ampliación de este concepto a la familia extendida, es decir, en la que también conviven otros miembros como los abuelos.

Además, esta concepción alternativa de la familia tradicional se percibe tanto en las series ambientadas en el presente de su emisión como en aquellas que tienen lugar en el pasado. En este caso resultan especialmente llamativas las

modificaciones en la trama de *Cañas y barro*, ya que la versión televisiva da mucho más peso a personajes como Rosa o Borda, mientras que tanto en *Fortunata y Jacinta* como en *Los pazos de Ulloa* la imagen de familia que se da en las adaptaciones es muy similar a la que aparece en las novelas originales.

Así, aunque la familia siga configurándose como un pilar de la sociedad, el concepto trasciende los lazos de sangre o la estructura clásica de la familia nuclear para abarcar otras cuestiones, incluso en su definición más canónica.

La idea tradicional de familia, por consiguiente, no es solo la idea de familia nuclear o extendida, o familia “de sangre”, sino que esta reside más bien en los valores la fundamentan. En general, se podría hablar de la importancia del honor y la honra en las series del pasado y de su traducción en diversos convencionalismos en las series del presente.

En primer lugar, según se comentó en el capítulo tercero, sobre masculinidades en el pasado, la importancia del linaje y del mantenimiento de la honra familiar son uno de los principales motores en las adaptaciones literarias analizadas, como se puede ver en el caso de los Paloma, de *Cañas y barro*, y del marqués de Ulloa, en la serie que toma su nombre, *Los pazos de Ulloa*.

Dentro de un mismo relato, sin embargo, estos conceptos pueden presentar acepciones diferentes dependiendo del personaje que los interprete. Por ejemplo, el tío Paloma los vincula tanto al cumplimiento de un determinado código ético, cuando decide ocultar el infanticidio y posterior suicidio de Tonet¹²⁸²; como al mantenimiento de la tradición (y la honra) familiar, es decir, dedicarse a la pesca en lugar a la labranza.

Esta última actitud aparece tanto en el original como en la adaptación cinematográfica de 1954, pero en ninguna de ellas lo hace de forma tan explícita como en la serie de televisión, en la que tiene lugar la siguiente conversación con su hijo Tono:

TÍO PALOMA: Has manchado la historia de los Paloma viniendo a trabajar en este cochino arroz que nos arruina [...] Parece mentira, un hijo mío, un Paloma, un

¹²⁸² El tío Paloma no quiere desvelar dónde está el cadáver de Tonet porque, si nadie descubre el suicidio, “no habrá escándalo, ni intervendrá la justicia, ni caerá la deshonra sobre los Paloma [...] Me quedan pocos años de vida, idéjame vivirla en paz y poder beber con los demás barqueros mirándoles a la cara!”, en *Cañas y barro*, capítulo 6º, desde 55:19.

hombre que, cuando yo muera, será el primer pescador de la laguna, lo mismo que lo fui yo cuando murió mi padre. [...]

TONO: ¿Y qué ganó su padre con serlo?

TÍO PALOMA: ¡Honra!

TONO: Ochenta años pescando y al morir solo pudo dejarle esta barraca, una barca vieja y hambre... Y, cuando usted se muera, me dejará esta misma barraca ya podrida y dos barcas remendadas

TÍO PALOMA: ¡Y honra!

TONO: ¡Y hambre!¹²⁸³

Tono, por su parte y como se puede ver en esta discusión con el patriarca de la familia, no considera que el honor se supedita a una ocupación u otra, pero sí que vincula la honra de la familia con el comportamiento moral de sus integrantes. De esta forma, tanto en el original como en la serie de televisión, Tono recuerda a su hijo Tonet que los Paloma siempre han sido honrados, tanto, que al morir podrían “subir perchando hasta el mismísimo Dios”¹²⁸⁴

En esta misma línea, como se ha comentado en el capítulo tercero de esta tesis, en *Fortunata y Jacinta* el personaje de Maxi Rubín se preocupa especialmente porque la joven que va a conocer sea “honrada”¹²⁸⁵ y el marqués don Pedro de *Los pazos de Ulloa* dice abiertamente que “para casarse, no es cuestión de que la mujer no sea segura”¹²⁸⁶, subrayando así cuáles son los pilares para ellos de la organización familiar.

Por otro lado, pese a que los conceptos de honra y honor obsesionan sobre todo a los personajes varones; las encargadas de velar por el mantenimiento de este honor son las mujeres, que, sobre todo según el estereotipo católico, constituían el eje de la familia y de la vida en el hogar, como señalan Carr y

¹²⁸³ Fragmento guionizado a partir de la conversación en la serie entre el tío Paloma y Tono, en *Cañas y barro*, capítulo 2º, desde 07:23.

¹²⁸⁴ Tono dice estas palabras a Tonet cuando le advierte sobre su comportamiento con Neleta, en *Cañas y barro*, capítulo 4º, 30:17.

¹²⁸⁵ Como se señaló ya en el capítulo tercero de esta tesis, antes de conocer a Fortunata, Maxi pregunta a un amigo en común si es “honrada”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 4º, 09:04; y a esta le asegura que lo único que importa es que sea “buena, honrada y leal”, mismo episodio, 39:09.

¹²⁸⁶ De nuevo, según se comentó al hablar de la importancia de la honra en el capítulo tercero, el marqués don Pedro insiste en que “para casarse no es cosa de que la mujer no sea segura”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 01:09:17. Esta misma idea también aparece, aunque expresada con otras palabras, en la novela original: “Y para casarse, no es cosa de broma que la mujer las gaste con el primero que llega” (Pardo Bazán, 2021, p. 101).

Fusi (1979, pp. 124-125). La propia Neleta lo expresará mejor al reprochar a Tonet que, por culpa de él, el honor de los Paloma está en su “vientre”¹²⁸⁷, una frase que no aparece ni en la novela original de Blasco Ibáñez ni mucho menos en la película de Juan de Orduña.

Además, si como recordaban Carr y Fusi, la familia tradicional de la época del Franquismo se caracterizaba por el autoritarismo de determinadas figuras (1979, p. 124), esta misma idea se puede percibir en los principales patriarcas de las series, sobre todo en *Cañas y barro* y en *Los pazos de Ulloa*. Aunque estas series estén ambientadas en momentos históricos que no se corresponden con la dictadura franquista, de acuerdo con el presentismo, o la tendencia a incluir en narraciones del pasado preocupaciones del presente (F. López et al., 2009, p. 12), personajes como el tío Paloma constituirían un reflejo de los valores de esa época (Peña Ardid, 2010, pp. 91-93).

Así, tanto este como el marqués don Pedro aparecen como dos personajes claramente autoritarios, de manera coherente con el rol que desempeñan en ambas tramas. Este autoritarismo se deja ver, por ejemplo, en la insistencia del tío Paloma en que tanto Tono como Tonet se dedicarán a lo que él decida¹²⁸⁸; y, en el caso del marqués, en sus posicionamientos políticos e incluso en la manera que tiene de expresarlos¹²⁸⁹.

Sin embargo, una tendencia que llama la atención aquí es el autoritarismo femenino, en este caso a través de la madre de Juanito Santa Cruz, Barbarita. Mientras que su marido, tanto en la película de 1969¹²⁹⁰ como en la serie televisiva¹²⁹¹ (aunque no así en la novela original¹²⁹²), sostiene que hay que

¹²⁸⁷ Neleta, en concreto, se toca el abultado vientre con las manos y le espeta a Tonet “El honor de los Paloma está aquí, y el mío también, ¡por tu culpa!”, en *Cañas y barro*, capítulo 6º, 33:19.

¹²⁸⁸ Véase, por ejemplo, *Cañas y barro*, capítulo 2º, desde 06:38; y capítulo 3º, 14:39.

¹²⁸⁹ Poco antes de las elecciones, el marqués de Ulloa se reúne con varios hombres, entre ellos el cacique Barbacana, y afirma que él es “partidario de actuar siempre con mano de hierro, pero en guante de terciopelo”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 3º, 21:05.

¹²⁹⁰ En la adaptación cinematográfica, el padre de Juanito quiere que su hijo “la corra, que se espabile...” antes de plantearse una boda con Jacinta, en *Fortunata y Jacinta* (Angelino Fons, 1969), 05:09.

¹²⁹¹ En la serie, Baldomero afirma que “Para que los jóvenes adquieran energía contra el vicio es preciso que lo conozcan, que lo caten [...] No hay peor situación para un hombre que pasarse la mitad de la vida rabiando por probarlo y no poder conseguirlo, ya por timidez o por esclavitud”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 1º, desde 18:29.

¹²⁹² De acuerdo con Galdós, aunque Baldomero “sentía ganas de dejar al chico entregado a sus propios instintos”, cuando su mujer decide casarlo con Jacinta, él siente “regocijo, pues también a él se le había ocurrido lo mismo”(Pérez Galdós, 1983a, p. 144 y p. 193, respectivamente).

dejar un margen de libertad a su hijo, ella insiste en que debe casarse y formar una familia, especialmente cuando le llegan rumores que lo relacionan con mujeres de inferior clase social.

Esta idea, que en la adaptación cinematográfica de Fons aparece desde la primera escena y se expresa en el propósito que hace Barbarita de llevar a Juanito y a Jacinta “de la cuna al tálamo”¹²⁹³, en la serie de Camus tiene lugar cuando su hijo ya ha empezado una relación con Fortunata y parece motivada más bien por buscar a Juanito una esposa de su misma extracción social.

Así, la matriarca de los Santa Cruz aparece como el único ejemplo, en todas las adaptaciones literarias analizadas, en el que una mujer busca proteger activamente la honra de su familia y preservar el linaje, si bien de una forma más discreta que en la versión cinematográfica de la historia.

En las series ambientadas en el presente de su emisión, por otra parte, estos valores centrados en el honor y la honra pierden buena parte de su carga religiosa y moral, pero siguen manteniendo su vigencia a través de determinados convencionalismos sociales muy presentes en los años 70 y 80. En consecuencia, el concepto de familia tradicional pervivía en la idea de que “había que casarse”, expresada muy frecuentemente en ese o en otros términos durante las series ambientadas en la contemporaneidad.

Las mentiras de la protagonista de *La señora García se confiesa* sobre su estado civil¹²⁹⁴, o al enfado del marido de una joven embarazada porque un reportero sugiera que está soltera¹²⁹⁵, como se puede ver en *El español y los siete pecados capitales*, no son los únicos ejemplos al respecto. En las series estrenadas a partir de 1981, de hecho, aparecen distintos comentarios que evidencian aún más la pervivencia de esa mentalidad.

Por ejemplo, en el episodio “Eva” de *Verano azul*, centrado en una joven embarazada, la primera reacción de Bea, una de las integrantes de la pandilla,

¹²⁹³ Estas palabras de Barbarita se pueden oír, concretamente, en *Fortunata y Jacinta* (Angelino Fons, 1969), 05:05.

¹²⁹⁴ Véase, como se ha comentado antes, *La señora García se confiesa*, capítulo 4º, 33:56; y capítulo 5º, 07:14.

¹²⁹⁵ Como se ha señalado ya, esta escena tiene lugar en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 5º, 09:48.

al descubrir que Eva espera un bebé es inquirir “¿Y dónde está tu marido?”¹²⁹⁶. Para sorpresa todos, Eva responderá sencillamente que no tiene marido, lo que deja a niños y adolescentes aún más confusos: Tito y Piraña llegan incluso a buscar a Chanquete para preguntarle cómo se puede tener hijos “sin estar casados”¹²⁹⁷, como si esa idea resultase del todo inconcebible. La actitud de los miembros de la pandilla reflejaría, en último término, lo llamativo que resultaba que una serie destinada a un público familiar incluyese estas temáticas con tanta naturalidad; si bien autoras como Castejón Leorza sostienen que esta producción se alejaba de la reivindicación directa para quedarse en una denuncia suave o incluso en el paternalismo (2014).

En este momento, para responder a la pregunta de por qué debe casarse la gente si eso no es imprescindible para tener descendencia, Chanquete hace una breve descripción de lo que se consideraba el ideal familiar para la época. El viejo marinero justifica con ello la conveniencia de que las parejas contraigan matrimonio, aun cuando él mismo reconozca que no sea estrictamente necesario para engendrar un bebé:

Hombre, porque a un niño, además de darle a luz, hay que alimentarle, hay que cuidarle, hay que darle educación... y, para todo esto, es bueno estar juntos, que el niño se críe y se desarrolle junto a su padre y a su madre, con el cariño de los dos... Vosotros estáis contentos de tener padre y madre, ¿no? [...] Pues entonces ya tenéis ahí la razón por la que la gente debe casarse.¹²⁹⁸

Ya en *Anillos de oro*, la propia Lola, protagonista de la serie, parece reconocer la obligatoriedad del matrimonio como una imposición artificial, según se puede ver en la descripción que hace de uno de sus primeros casos: “él es un hombre de esos metódicos, que se casan porque hay que casarse y buscan una chica mona, buena, hacendosa, un poco como el que se compra una lavadora”¹²⁹⁹. Sin embargo, esta percepción más crítica no impedirá que Lola insista frecuentemente a Ramón en que ha de encontrar una “buena chica” con la que

¹²⁹⁶ Este momento se ubica, concretamente, en *Verano azul*, capítulo “Eva”, 15:55.

¹²⁹⁷ Esta conversación se produce entre los benjamines de la pandilla y Chanquete y los primeros insisten en que quieren saber cómo se hace para tener un bebé “pero sin estar casados, lo otro ya lo sabemos”, en *Verano azul*, capítulo “Eva”, 28:23.

¹²⁹⁸ Chanquete ofrece este razonamiento a Piraña y Tito en *Verano azul*, capítulo “Eva”, desde 28:48.

¹²⁹⁹ Esta descripción de Lola sobre el señor Irujo tiene lugar durante una conversación con su marido Enrique, en *Anillos de oro*, capítulo 3º, 25:24.

casarse¹³⁰⁰, que le ayude con la casa o a coserse los botones de las camisas¹³⁰¹.

Todavía en esta serie, una de las mujeres que asisten a clases de tenis con Carlos, el yerno de Lola, se sorprende de que este se haya casado y haya sido padre tan joven. Cuando él le recuerda que ella también se casó, la mujer argumenta que las costumbres han cambiado desde entonces:

Eran otros tiempos... Entonces todo el mundo se casaba, ¡no había más remedio! Mira, nacías, te salían los dientes, ibas al colegio, hacías la comunión, te ponías de largo y después te casabas. Es que formaba parte como de un proceso natural... Ahora, lo angustioso, ¿sabes lo que era? Buscar afanosamente con quién dentro de un grupo reducido de personas y, generalmente, salía muy mal.¹³⁰²

Otra de las tramas episódicas de *Anillos de oro* en las que se describe el matrimonio como una imposición de la sociedad, en este caso con consecuencias mucho peores, se corresponde con el capítulo “A pescar y a ver al duque”¹³⁰³. En este, un joven amanerado, que conforme avance la trama se revelará como homosexual, se casa con una chica muy ingenua para cumplir la promesa que hizo a su madre antes de que muriera. Esta, al descubrir que su enfermedad es terminal, le insiste repetidas veces en que se case, ya que la sociedad lo exige así:

El mundo quiere pareja, un hombre, una mujer, hijos... Todo el que se salga de eso se considera un peligro y se lo hacen pagar, a veces muy caro, a veces más barato, según sopla el viento, pero siempre se lo hacen pagar.¹³⁰⁴

Finalmente, un caso muy similar al del protagonista de este episodio se podría encontrar en *Segunda enseñanza*, concretamente, en el personaje de Alfonso. El atractivo librero, que llama la atención de todas las mujeres de la ciudad, es

¹³⁰⁰ La insistencia de Lola a Ramón para que se case se puede ver, por ejemplo, en *Anillos de oro*, capítulo 1º, 34:48; y también en *Anillos de oro*, capítulo 10º, 37:47.

¹³⁰¹ Lola sugiere a Ramón que casarse sería más práctico que pagar a una asistenta, en *Anillos de oro*, capítulo 10º, 26:00; y más adelante bromea con que sus opciones son casarse o aprender a coser botones, en *Anillos de oro*, capítulo 11º, 17:40.

¹³⁰² Esta descripción de cómo se veía el matrimonio unos años antes se corresponde con *Anillos de oro*, capítulo 12º, 09:41.

¹³⁰³ El episodio “A pescar y a ver al duque” se corresponde con el capítulo 7º de *Anillos de oro* y se emitió por primera vez el 18 de noviembre de 1983.

¹³⁰⁴ Aunque la insistencia de Soledad en que su hijo se case comienza en *Anillos de oro*, capítulo 7º, 15:21, esta frase en concreto se ubica en este mismo episodio, 16:50.

secretamente homosexual y reconoce a Pilar que solo contrajo matrimonio con su mujer porque “había que casarse”¹³⁰⁵.

Aunque esta trama y la siguiente se comentarán en mayor profundidad en el epígrafe sobre homosexualidad, se puede adelantar aquí que, en los dos casos, queda patente la obligatoriedad social del matrimonio, y por tanto de la familia tradicional (aunque en estos casos no llegue a haber descendencia) para acallar rumores de mayor o menor fundamento.

Frente a estas representaciones, sin embargo, *Anillos de oro* concluye con un mensaje más bien favorable a la idea del matrimonio y, por tanto, a formar una familia. La clave estaría, según esta serie, en no casarse por convencionalismos sociales, sino por un convencimiento real: “y es que, cuando funciona bien, el matrimonio es un invento estupendo”¹³⁰⁶.

7.1.2. Modelos alternativos de familia: series ambientadas en el pasado y en el presente

Ante esta idea de la familia nuclear, compuesta por la pareja heterosexual y su descendencia, o incluso de la familia extendida, a la que se añadirían otros miembros, entendidas ambas como posibilidades válidas dentro de la familia tradicional; es importante señalar que, ya desde el principio del periodo de análisis, aparecen modelos de familia alternativos. Estas imágenes no se limitan al ámbito de las series contemporáneas, sino que aparecen también en las series ambientadas en el pasado. Los modelos de familia alternativos tampoco discriminan por género, ya que aparecen en las series ambientadas en el presente de su emisión casi con la misma frecuencia entre hombres que entre mujeres (6 personajes masculinos frente a 7 femeninos).

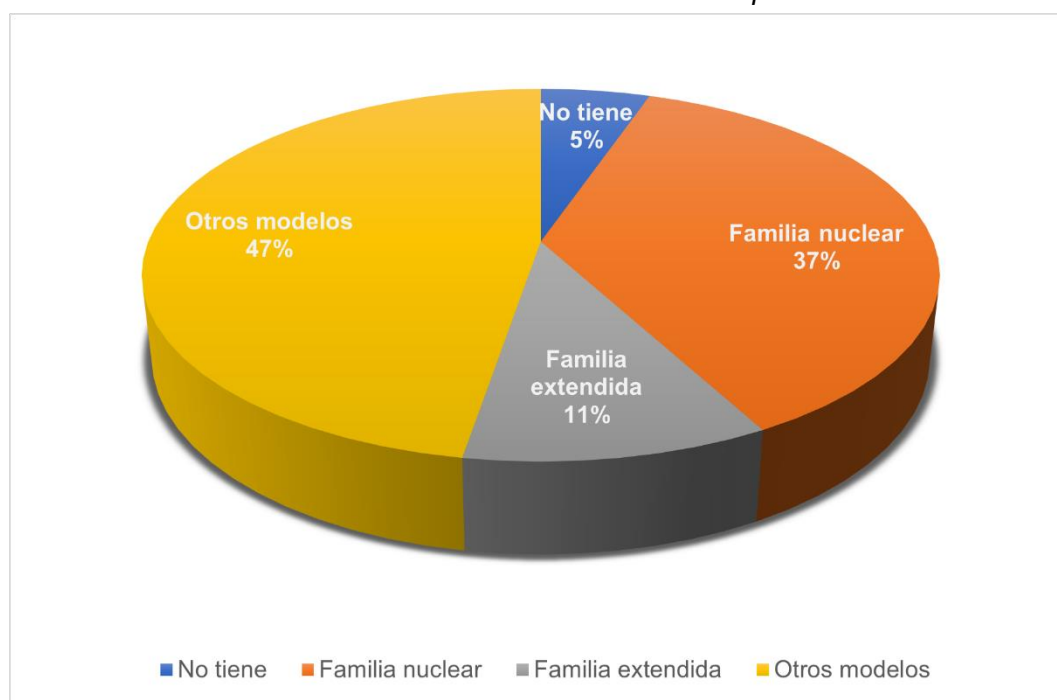
En las producciones que tienen lugar en el pasado, sin embargo, son mucho más frecuentes entre ellas, con 6 casos de mujeres en este tipo de familias frente a 2 hombres. De hecho, en estas series el modelo de familia nuclear se reduce a poco más de un tercio del total, sin diferenciar entre personajes

¹³⁰⁵ Más concretamente, cuando Pilar pregunta a Alfonso por qué se casó si él sabía que era homosexual, este lo atribuye al momento que le tocó vivir: “Hipocresías, miedo... Era la época, supongo. Había que casarse”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 12º, 30:03.

¹³⁰⁶ La frase se corresponde con una vecina de Lola, que se ha vuelto a casar después de divorciarse de su primer marido, con quien mantiene una relación cordial, en *Anillos de oro*, capítulo 13º, 20:36.

masculinos y femeninos, ante la clara prevalencia de otras alternativas, como se puede ver en el siguiente gráfico, sobre una muestra total de 19 personajes.

Gráfico 27. Modelos de familia en series ambientadas en el pasado



Elaboración propia

Algunas de las fórmulas con las que se diversifica la idea de familia son la adopción, como ocurre en el caso de Borda en *Cañas y barro* o de Pitusín en *Fortunata y Jacinta*; y también la maternidad en solitario, según se podía ver en *Fortunata de Fortunata y Jacinta* y en Sabel de *Los pazos de Ulloa*.

Por ejemplo, en el caso de Borda, ante los desprecios del patriarca de la familia, el tío Paloma¹³⁰⁷, Tono llega a reconocerle que, sin ser su hija biológica, ella forma más parte de la familia que Tonet¹³⁰⁸, ya que se ha implicado en las labores de labranza desde el primer hasta el último día. Esta idea, además, se expresa de forma mucho más clara en la serie televisiva que en la novela original o en la adaptación cinematográfica, donde no se hace ninguna referencia explícita a Borda como parte de la familia.

¹³⁰⁷ Como se ha comentado ya, el tío Paloma se enfada con Borda porque este lo llame abuelo: “Yo soy un Paloma y tú eres una inclusera, y mi hijo y mi nieto serán lo que yo diga”, en *Cañas y barro*, capítulo 3º, 14:39.

¹³⁰⁸ Se puede recordar aquí que, cuando Tonet vuelve a desentenderse de la economía familiar, Tono dice a Borda que “Sin serlo, eres tú más hija que él”, en *Cañas y barro*, capítulo 3º, 10:40.

En lo que se refiere a Pitúsín, el supuesto primer hijo de Fortunata y Juanito Santa Cruz, no solo Jacinta muestra una gran determinación a la hora de adoptarlo¹³⁰⁹, sino que sus suegros, don Baldomero y doña Barbarita, también parecen convencidos de su decisión. De hecho, cuando se descubra que, en realidad, el pequeño no es su nieto y decidan dejarlo en un orfanato, la última escena de Pitúsín lo muestra con el acordeón de juguete que Baldomero quería regalarle cuando se confirmase su entrada en la familia¹³¹⁰.

Similarmente, al igual que la adopción se configura como un mecanismo de creación de familia que va más allá de la idea más tradicional de familia nuclear, la maternidad en solitario también aparece, hasta cierto punto, legitimada en estas narrativas del siglo XIX y en su reinterpretación audiovisual en los años 80. Así, sobre la feminidad en las adaptaciones literarias, se puede recordar aquí que Fortunata argumenta que ella sería la legítima esposa de Juanito, ya que le ha dado un hijo¹³¹¹; y Sabel hace todo lo posible por defender la herencia de Perucho, aunque el marqués se case y tenga descendencia legítima¹³¹².

Por otro lado, aunque estos modelos alternativos de familia ya aparecen en las series ambientadas en el pasado, están cada vez más presentes en las series contemporáneas, según han apuntado Rueda Laffond y Chicharro Merayo (2006, pp. 250-251). Este tipo de alternativas, que cada vez tienen mayor protagonismo, se ven contrarrestados por la importancia numérica del modelo de familia nuclear, especialmente presente entre personajes secundarios,

¹³⁰⁹ Esta determinación de Jacinta por adoptar a Pitúsín se puede ver, por ejemplo, durante la conversación que esta mantiene con José Izquierdo, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 3º, especialmente 21:06 y 24:36.

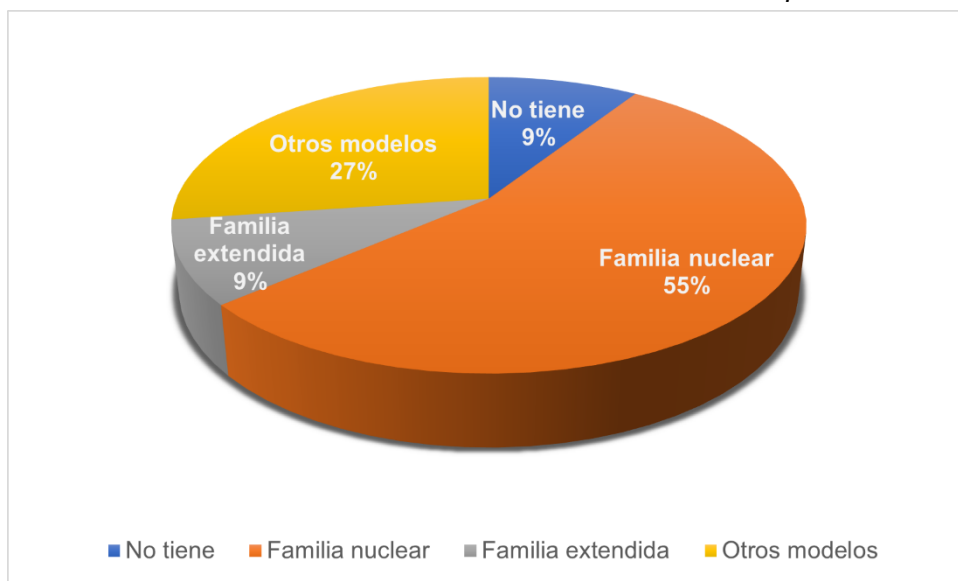
¹³¹⁰ Baldomero explica a su nuera Jacinta que le había comprado el juguete para dárselo “cuando se hubiera confirmado que era mi nieto y entrara en esta casa”, pero aunque no sea así determina que el pequeño quedará bajo su protección y, significativamente, se le ve entrar en el orfanato con el acordeón de juguete, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 3º, 50:37 y 54:52.

¹³¹¹ Según se señaló en el capítulo quinto de esta tesis, Fortunata argumenta esta legitimidad a través de su monólogo interno (“Ella es la que me hace desgraciada quitándome a mi marido, ¡porque es mi marido! Yo he tenido un hijo suyo y ella no”), en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 7º, 24:10; y también ante Guillermina Pacheco (“Le diré a usted más, [mi conciencia] me daba la razón, me decía que mi verdadero marido... [...] ¡A mí me parecía que ese hombre me pertenecía a mí y que yo no pertenecía al otro! [...] Me había dado palabra de casamiento y me la había dado antes de casarse, ¡y yo había tenido un niño!”), en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 9º, desde 05:38.

¹³¹² Como se ha comentado ya, la especial preocupación de Sabel por procurar una buena herencia a su hijo se puede ver en las consultas que hace a las cartas de tarot, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 14:56 y capítulo 2º, 34:41; y también en la alegría con la que expresa que el bebé al que da a luz Nucha es niña, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 2º, 38:16.

según se puede ver en el siguiente gráfico, sobre una muestra total de 41 personajes.

Gráfico 28. Modelos de familia en series ambientadas en el presente



Elaboración propia

En este sentido, es importante señalar que estos nuevos modelos de familia suelen situarse en el foco de atención para darles protagonismo y validez como opciones de vida.

Los ejemplos de este tipo de familias están presentes a lo largo de todo el periodo de análisis. Ya en *La señora García se confiesa* se puede ver una familia monomarental, aunque las causas que han llevado a que sea así varían conforme avanza la serie: de presentarse como viuda, la señora García pasa a reconocer que en realidad está separada y, al término de la misma, se convierte de nuevo en viuda, esta vez de verdad¹³¹³.

También aparecen familias monomarentales en *Verano azul*, pero, curiosamente, no parece haber ninguna en la que el varón sea el único progenitor. Entre estos modelos alternativos de familias se encontrarían, como

¹³¹³ A saber, *La señora García se confiesa*, capítulo 4º, 33:56; y capítulo 5º, 07:14, sobre las mentiras que conciernen a su estado civil; y, sobre su viudedad real, *La señora García se confiesa*, capítulo 11º, 03:18.

ya se ha comentado, el caso de Desi, que vive con su madre y su tía¹³¹⁴, y el de Eva¹³¹⁵, dispuesta a ser madre soltera tras el abandono de su novio.

Ya en *Anillos de oro* este espectro se amplía aún más y aparecen las primeras familias monoparentales propiamente dichas. El primer ejemplo de ellas se podía ver ya en el capítulo 3º de la serie, titulado “A corazón abierto”, en el que un matrimonio decide divorciarse y desde el primer momento queda claro que es el padre quien quiere ocuparse de las hijas¹³¹⁶. Del mismo modo, y aunque la edad de los hijos no permita ejercer la custodia como tal, el protagonista masculino del capítulo 8º, “Cuando se dan mal las cartas”, también tiene mejor relación con su hijo que su, hasta ese momento, esposa¹³¹⁷.

De hecho, *Anillos de oro* destaca en lo referente a modelos de familia por ir un paso más allá de las familias monoparentales y monomarentales y presentar esquemas que rompen de una forma mucho más radical con la idea de familia nuclear, abriendo la puerta a incluso a las no monogamias.

Llegando ya al final del periodo de análisis, *Segunda enseñanza* muestra un abanico también bastante amplio de los nuevos modelos de familia, y subraya que, en ocasiones, estos no son realmente tan novedosos. Toda la serie gira en torno a una mujer que fue madre soltera en los tiempos de dictadura, y que miente a su hija al respecto, sin ningún éxito. No obstante, dejando a un lado la trama de Pilar y Elvira, también entre los personajes secundarios son bastante frecuentes las imágenes alternativas de familia, que van desde un padre que

¹³¹⁴ En este sentido, resulta especialmente reseñable el episodio que esta serie dedicó al divorcio, *Verano azul*, capítulo “El visitante”, emitido por primera vez el 15 de noviembre de 1981.

¹³¹⁵ Véase, como ya se ha comentado, *Verano azul*, capítulo “Eva”, emitido por primera vez el 6 de diciembre de 1981.

¹³¹⁶ En este episodio, la mujer que quiere divorciarse explica a Lola que su marido le dio “toda clase de facilidades, lo único que me pidió es que las niñas se quedasen con él. A mí me pareció bien, es un buen padre, hogareño, cariñoso, íntegro... Estaba segura de que las niñas con él estarían perfectamente atendidas... y de que, incluso, serían más felices que conmigo”, en *Anillos de oro*, capítulo 3º, 19:46.

¹³¹⁷ Alfredo, el protagonista del episodio, reconoce a Ramón que tiene que ver a su nieto “a escondidas de Pascuas a Ramos” porque su mujer no se habla con su hijo ni con su nuera, en *Anillos de oro*, capítulo 8º, 08:12.

cría él solo a su hija¹³¹⁸, hasta un niño y una niña que se reparten el tiempo con su padre y su madre al estar estos divorciados¹³¹⁹.

Junto a estas nuevas alternativas de familia, dentro de las series ambientadas en la contemporaneidad es importante destacar el sentido que le otorgan a la familia algunos de los personajes, que va más allá de los formalismos o incluso de las personas con las que se convive para poner el foco en los sentimientos. Identificada por Rueda Laffond y Chicharro Merayo como el paso del matrimonio indisoluble (“*matrimonio alianza*”) a una unión más basada en la solidaridad afectiva (“*matrimonio fusión*” o “*matrimonio asociación*”, según casos) (2006, pp. 250-251), esta tendencia está sobre todo presente en la segunda mitad del periodo de análisis y abarca tanto personajes jóvenes, por ejemplo, Elvira de *Segunda enseñanza*¹³²⁰, como otros de mayor edad, entre los que destacarían Lucía, de esta misma serie¹³²¹, o el marinero Chanquete de *Verano azul*¹³²².

Estos últimos resultan especialmente reseñables debido a su avanzada edad, ya que, a priori, podrían parecer personajes más tradicionales, como de hecho demuestran algunos de sus comentarios a lo largo de sus respectivos arcos argumentales. En lo que se refiere a la familia, no obstante, ambos abogan por dejar de lado los convencionalismos para apostar por lo que ellos mismos consideran una visión más auténtica de qué es una familia.

En esta misma línea, las últimas series del periodo de análisis llegan a plantear nuevos modelos radicalmente distintos, que se oponen de manera frontal a la imagen tradicional de familia nuclear y que, además, siempre aparecen representados de un modo positivo en la pequeña pantalla.

¹³¹⁸ Se trata de la trama episódica protagonizada por una joven Maribel Verdú y, precisamente, Carlos Larrañaga, en el capítulo 3º de *Segunda enseñanza* (“La era de Acuario”), emitido por primera vez el 6 de febrero de 1986.

¹³¹⁹ Esta estructura familiar aparece en el capítulo 9º de *Segunda enseñanza* (“El momento crucial del homo sapiens”), emitido por primera vez el 20 de marzo de 1986.

¹³²⁰ Por ejemplo, cuando su abuela circunscribe el concepto de familia a tener o no descendencia, Elvira sostiene que “La familia se tiene de tantas maneras...”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 11º, 24:28.

¹³²¹ Sobre esta idea de que la familia no la hacen únicamente los vínculos de sangre, Lucía argumenta que “Estas fiestas [navideñas] son para pasarlas en familia, no para hacer el paripé ni ir de visita a casa de extraños, ¡ya me dirás qué pintáis la niña y tú con esos primos que dices!”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 5º, 32:28.

¹³²² Por ejemplo, Chanquete insiste en que Julia lo acompañe a una reunión sobre la explotación urbanística, para sorpresa del resto, que pensaba que “no tenía familia”, en *Verano azul*, capítulo “No nos moverán”, desde 09:27.

De hecho, algunos autores como Angulo, Esparza y Heredero ya han señalado que la cuestión de la familia es un elemento omnipresente en la obra de Antonio Mercero, creador de *Verano azul* y de otras series que también abordan esta temática, como *Crónicas de un pueblo* y *Farmacia de guardia*. Estos investigadores, concretamente, destacan que en las historias que cuenta el director donostiarra las familias no son nunca hogares idealizados, sino que este paradigma se pone constantemente en cuestión, pero manteniendo siempre la supervivencia de la familia en sí, aun en un entorno hostil (Angulo et al., 2001, pp. 57-74). Así, frente al choque generacional que se ve en la pandilla de *Verano azul*, los más jóvenes forman su propia familia en torno a Chanquete y Julia, como señalan los propios personajes de la serie¹³²³.

Anillos de oro, por su parte, resulta ser una de las series más rompedoras en lo que se refiere al concepto de familia, y también una de las que lo aborda de manera más directa. Cabe destacar aquí dos episodios en concreto: el capítulo 5º, titulado “Tiempo feliz de caramelo”; y el capítulo 11º, “Todo un caballero”.

El primero de estos episodios, “Tiempo feliz de caramelo”¹³²⁴, destaca porque introdujo la idea de las relaciones no monógamas y la convivencia estable de un trío. Al darse cuenta de que su avanzada edad puede ser un impedimento para la vida en pareja, el intelectual Alberto anima a su mujer a que emprenda una relación paralela con uno de sus discípulos, que llegará a vivir en su casa. Finalmente, sin embargo, la trama se inclina a favor del matrimonio originario, en la misma línea del final feliz convencional que caracteriza varios de los episodios de la serie.

“Todo un caballero”¹³²⁵, por otro lado, se configura como uno de los episodios más destacables de toda la serie, no solo por las desavenencias conyugales que incluye sino también por el tratamiento de la memoria histórica, como se ha adelantado ya en el capítulo segundo de esta tesis. Asimismo, al margen de estas consideraciones, es uno de los capítulos en los que más claramente se

¹³²³ El padre de Javi, concretamente, comenta a Agustín que sus hijos, junto a Chanquete y Julia, han formado “como una especie de familia, ¡y se han buscado hasta unos padres!”, en *Verano azul*, capítulo “La bofetada”, 31:27.

¹³²⁴ El episodio “Tiempo feliz de caramelo” se corresponde con el capítulo 5º de *Anillos de oro* y se emitió por primera vez el 4 de noviembre de 1983.

¹³²⁵ El episodio “Todo un caballero” se corresponde con el capítulo 11º de *Anillos de oro* y se emitió por primera vez el 16 de diciembre de 1983.

aborda el concepto de familia, contraponiendo de forma directa la idea tradicional, y aún muy influenciada por la religión, a la nueva realidad, presentada como caótica y enternecedora a partes iguales.

Concretamente, este episodio se centra en dos antiguos amigos que combatieron como enemigos en la Guerra Civil, Antonio y Miguel. El primero, que luchó en el bando republicano, se casó antes del conflicto con la hermana del segundo, y cuarenta años después esta unión sigue estando vigente, pese a que ambos no se han visto en todo ese tiempo. De hecho, Antonio ha rehecho su vida con Concha, con la que tiene tres hijos y un buen número de nietos, pero con la que también quiere casarse para regularizar su situación.

Al comienzo del capítulo, Matilde, la legítima esposa de Antonio, se niega rotundamente a divorciarse, pero, tras una visita a Consuelito, una tía abuela que vive en una residencia de la tercera edad, la mujer se replantea su idea de familia y los valores que deben sostenerla.

CONSUELITO: Las costumbres están podridas, mi hijo lo comentaba el otro día, y con mucha razón, lo que quieren es acabar con la familia, que es el pilar de la sociedad, ¡y hay que defenderla como sea!

MATILDE: Tu hijo fue quien te trajo aquí, ¿no? [...] ¿Y cómo es que no está aquí hoy?

CONSUELITO: No puede venir siempre, tiene muchas cosas que hacer.

MATILDE: Claro, ¿y tu hija? [...] ¿Y esa es la clase de familia que estamos defendiendo tanto? La verdad, siempre creí que la familia era otra cosa.¹³²⁶

De vuelta a casa, Matilde insiste en preguntar a su hermano por Antonio y por el tipo de relación que tiene este con Concha y con toda su descendencia:

MATILDE: Entonces... ¿se quieren?

MIGUEL: ¿Ellos dos?

MATILDE: ¡Todos! Esos padres, esos hijos, ese montón de nietos... ¿Se quieren?
¿Lo son de verdad? ¿Son una familia?¹³²⁷

¹³²⁶ Fragmento guionizado a partir de una conversación que tiene lugar en *Anillos de oro*, capítulo 11º, desde 33:12.

¹³²⁷ Fragmento guionizado a partir de una conversación que tiene lugar en *Anillos de oro*, capítulo 11º, desde 38:08.

Después de esta visita, y tras una breve conversación con su marido en la que él le corrobora que ve a todos sus hijos y nietos con mucha regularidad, Matilde acaba por asentir y confirmar que “Entonces debe de ser verdad [...] Que sois una familia”¹³²⁸. De esta forma, ambos finalmente se divorcian y Antonio y Concha se casan en una celebración a la que asiste toda su familia, reforzando esa idea de que la familia es, realmente, un concepto más abstracto y vinculado con los sentimientos que lo que se define como familia nuclear.



¹³²⁸ Matilde llega a esta conclusión después de una breve charla con Antonio, en *Anillos de oro*, capítulo 11º, 44:10.



Figuras 41 y 42. Matilde se cuestiona qué familia insisten tanto en defender y Antonio y Concha celebran su boda tras 40 años de convivencia, respectivamente (*Anillos de oro*, capítulo 11º). Fuente: RTVE.es

En lo que se refiere al cambio de valores en la familia, la relación entre Ramón y Lola, los protagonistas de *Anillos de oro*, se configura como un caso paradigmático. A la vez que su bufete sirve de hilo conductor de toda la serie, a lo largo de esta, las posturas de ambos se van acercando hasta llegar a un punto de encuentro en el último capítulo, en el que se podría identificar lo que la trama defiende como definición real de matrimonio y, en última instancia, también de familia.

De este modo, Ramón comienza la serie como un soltero convencido, que se niega a tener relación únicamente con una mujer porque le horrorizan las limitaciones, según sus propias palabras¹³²⁹, y más adelante confiesa a Lola que, en realidad, cree que el matrimonio no puede funcionar porque siempre hace falta la sensación de novedad¹³³⁰.

¹³²⁹ Como se ha comentado ya, Ramón reconoce sus recelos ante la monogamia a Rosa, una mujer con la que mantiene una breve relación al principio de la serie, en *Anillos de oro*, capítulo 2º, 36:29.

¹³³⁰ Ramón admite ante Lola que sí necesita tener a alguien a su lado, “pero a alguien nuevo, Lola, a alguien desconocido, sorprendente, mágico... Alguien que te mire con cara de descubrimiento, de sorpresa, de admiración [...] Y ese es un fallo que yo le veo al matrimonio, ¿ves? Cuando tú vives mucho tiempo con alguien, te sabe de memoria”, en *Anillos de oro*, capítulo 10º, 38:18.

Lola, por su parte, se autodefine como muy feliz en su propia relación¹³³¹ e insiste en repetidas ocasiones a Ramón para que se case, en ocasiones con argumentos de base más bien machista¹³³². De hecho, tras la muerte de Enrique y el regreso de Ramón de Nueva York, tras meses sin verse, Lola le propone matrimonio a su amigo, dándole para ello razones de orden fundamentalmente práctico:

Yo creo que sería un arreglo bueno, para los dos, quiero decir... Tú necesitas a alguien que te cuide, no digas que no, y una casa donde ir por las noches, una casa de verdad, no este camerino, y comer caliente, y... y tener la ropa limpia y dispuesta cuando la busques. [...] Y no me salgas con que tú prefieres vivir solo, porque eso no es más que una pose, nadie quiere estar solo. Mira, si alguna vez yo te hubiera oído la más mínima intención de buscar una chica buena y formar una familia de esas de tipo... celular, ya me entiendes, poner casa, tener un niño y una niña, comprarse un coche de cuatro puertas... pues yo, seguramente ni se me hubiera pasado por la cabeza, pero, como yo sé que eso tú ni borracho, pues pensé que... pensé que... que, al fin y al cabo, ¿por qué no? Quiero decir que... eso, que sería un buen arreglo.¹³³³

Frente a esta proposición, Ramón parece disgustarse y esgrime su propia definición de matrimonio, a la que ha llegado tras meses de trabajo en el bufete especializado en divorcios y de ver, a través de esa experiencia, en qué consiste realmente fundar una familia:

Tú no puedes ir por ahí como un gatito, diciendo “por favor, recójanme, tengo frío, sea bueno”, ni tú ni nadie, eso se acabó, ¡se acabó! Y el puesto de Enrique no lo sustituye nadie, aunque te cases doce veces, porque las personas son irrepetibles y, además, eso de los puestos se acabó, ¡se acabó! El mundo ya es de otra manera, ¿qué coño me estás diciendo de que me planche las camisas? Oye, mira, que les den a las camisas. Y no se dice “familia celular”, tarada, se dice “familia nuclear”, lo cual no deja de tener gracia si te pones a pensar, porque se refiere a esos hombres y mujeres que se aman, que se pasan la vida pensando en cosas muy raras, queriendo a niños que los aman, rodeados de vecinos que también los aman, que cualquier día van a saltar por los aires sin ni siquiera haber llegado a vivir [...] A ver, ¿cuántas personas han venido a ese museo de cera donde

¹³³¹ Lola afirma que ella lleva veinte años casada y sigue siendo “muy feliz”, en *Anillos de oro*, capítulo 1º, 22:11.

¹³³² Véase, como ya se ha comentado, en *Anillos de oro*, capítulo 1º, 34:48; capítulo 10º, 26:00 y también 37:47; capítulo 11º, 17:40.

¹³³³ Esta diatriba de Lola tiene lugar en el último episodio de la serie, en *Anillos de oro*, capítulo 13º, desde 44:00.

teníamos el despacho? Y nos contaban que tenían la vida destrozada, aunque les dieran de comer en caliente y les tuvieran la ropa lista. ¿Cuántas, con su casa preparada, con su coche de cuatro puertas? ¿Cuántos? Y tú me vienes ahora a mí a contar... Anda, váyase usted a la mierda, señora¹³³⁴

Por otro lado, como se ha comentado ya, Sonia y Carlos, hija y yerno de Lola, respectivamente, viven un arco muy similar a este, en el sentido de dejar a un lado los convencionalismos sobre qué es una familia para buscar lo que realmente quieren ellos para sus vidas: renunciar a la comodidad material esperada para una pareja casada y regresar a casa de los padres de él, con el fin de retomar sus estudios y aspirar a un futuro mejor para su hijo¹³³⁵.

7.2. De la separación al divorcio: evolución de estos conceptos en las series

Junto a las distintas imágenes de las familias, los conflictos de pareja son uno de los temas con más presencia a lo largo del periodo de análisis. Con mayor o menor peso argumental de acuerdo con la temática de cada una de las series, los desencuentros en el ámbito de la pareja son una temática que mantiene un peso muy importante durante toda la década estudiada.

Esto, sumado al desarrollo legislativo de la época, marcado por la polémica ley del divorcio y su aprobación en julio de 1981, convierten este tema en una de las cuestiones más candentes que se abordan en las series de actualidad, según han señalado autores como Lacalle (2018, p. 612) o Peña Ardid (2010, p. 77). Algunas autoras como Larumbe, de hecho, describen el divorcio como especialmente emblemático desde la perspectiva feminista y, en un primer momento, más importante que el aborto, porque se entendía como una representación en la vida privada de la lucha de sexos (2002, p. 81): si el vínculo matrimonial sometía a las mujeres más que a los varones, estas debían tener la posibilidad de romperlo.

Aunque tras el Franquismo el divorcio como tal no se legalizó hasta 1981, los conflictos entre los miembros de una pareja son muy frecuentes en todas las

¹³³⁴ La réplica de Ramón a Lola, poco después de la proposición de esta, tiene lugar, concretamente, en *Anillos de oro*, capítulo 13º, desde 46:50.

¹³³⁵ Véase, a este respecto, la diatriba ya citada de Carlos a Sonia cuando la situación se hace insostenible, en *Anillos de oro*, capítulo 12º, 34:44.

producciones seleccionadas, también en las aquellas ambientadas en el pasado y hasta que comienza la década de los 80. De esta forma, tanto en las adaptaciones literarias como, en menor medida, en las series biográficas, la idea de la separación conyugal sigue muy presente, por mucho que no estuviera oficialmente reconocida en el ordenamiento jurídico.

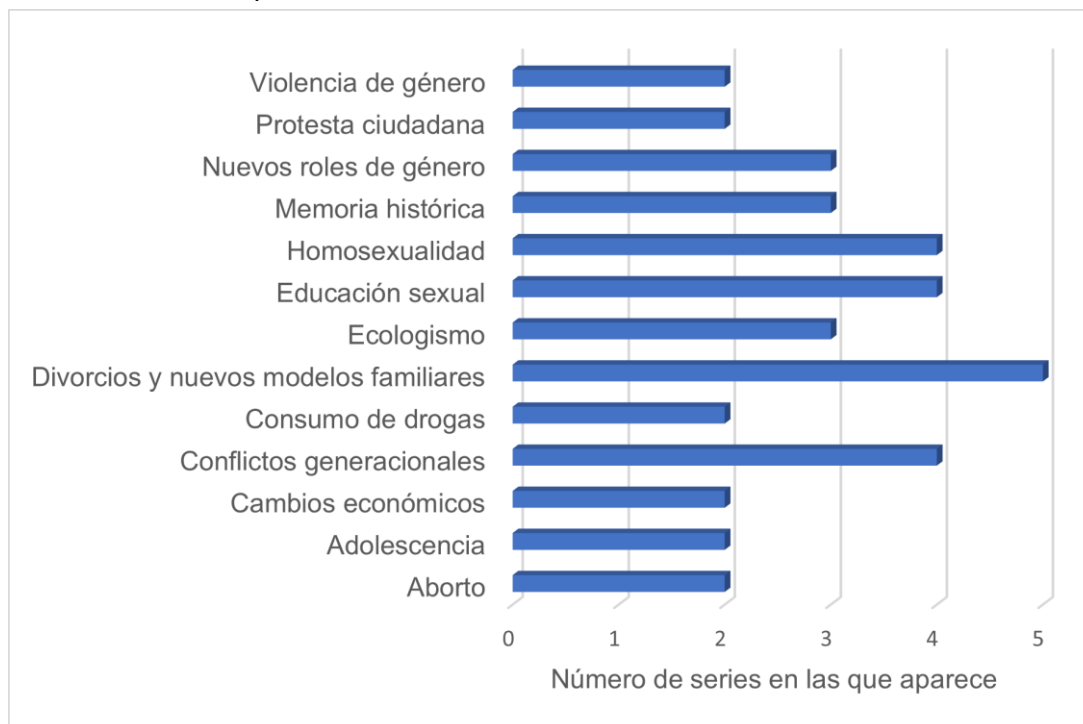
A lo largo de este apartado se analizará la omnipresencia de estos desacuerdos durante todo el periodo de análisis, así como su pervivencia a través de distintos siglos y, finalmente, la manera en que se abordan estos conflictos, sobre todo una vez que la legalización del divorcio empieza a estar sobre la mesa.

7.2.1. Los conflictos de pareja, omnipresentes en el mundo contemporáneo

En lo que se refiere a las series ambientadas en el presente de su emisión, el divorcio, o separación, según el momento en el que se estuviera tratando este tema, era una de las grandes preocupaciones de la época. De entre todas las temáticas novedosas analizadas, es la que aparece con mayor frecuencia, ya que, de uno u otro modo, se puede ver en absolutamente todas las series contemporáneas que forman parte de la muestra.

Esta predominancia del divorcio sobre otras temáticas novedosas se puede comprobar más visualmente en el siguiente gráfico, en el que se representa en cuántas series aparece cada una de ellas.

Gráfico 29. Presencia de temáticas consideradas como novedosas en series ambientadas en el presente



Elaboración propia

Así, como ya se ha comentado en diversas ocasiones, la separación matrimonial es uno de los pilares principales de la primera serie del periodo de análisis, *La señora García se confiesa*, en la que tanto su protagonista femenina como el señor Martínez, su contrapartida masculina, reconocen estar separados. A este respecto ya se ha señalado que la señora García, en un principio, miente sobre su estado civil¹³³⁶, y solo cuando ella revela la verdad el señor Martínez admitirá que él también lleva mucho tiempo separado¹³³⁷.

Por otro lado, aunque en esta serie se hablaba simplemente de mujeres y hombres separados y nunca de divorcio como tal, cabe señalar aquí que, ya en *El español y los siete pecados capitales*, aparece este término pese a que la serie se estrenó meses antes de su legalización en España. En este caso, la explicación puede residir en que se está haciendo referencia a una pareja que no se ha casado en España: son Jesús Ceballos y Blanca, de los que Margallo

¹³³⁶ La señora García reconoce que ha mentado sobre su estado civil en *La señora García se confiesa*, capítulo 4º, 33:56; y explica sus motivos en *La señora García se confiesa*, capítulo 5º, 07:14.

¹³³⁷ Como se ha señalado ya, el señor Martínez revela que él también está separado, concretamente, en *La señora García se confiesa*, capítulo 5º, 32:04.

se pregunta si se han divorciado al verlo con otra mujer¹³³⁸. Sin embargo, de inmediato la trama niega el divorcio de su protagonista con uno de los principales giros argumentales de la serie: Blanca murió cuatro años antes y Jesús Ceballos se casó de nuevo tiempo después de enviudar.

Verano azul, la primera serie de la muestra estrenada unos meses después de la aprobación de la ley, es también la primera en tratar el tema en profundidad, a través del personaje de Desi y de sus padres, un matrimonio que hace aguas y que acaban planteándose el divorcio casi utilizando a su hija como argumento principal¹³³⁹. En el capítulo dedicado a esta cuestión sí que se emplea, con aparente desparpajo, el término “divorciados”¹³⁴⁰, aunque de acuerdo con un blog sobre la serie, en realidad esto no fue así:

También creo recordar que se doblaron otros diálogos en “El visitante”. Me parece que durante el montaje se introdujo un cambio en una de las frases que decía Concha Cuetos, la madre de Desi. Y ocurría en un momento en que hablaba de “separación”, palabra que fue sustituida por “divorcio”. La razón es muy sencilla: después de finalizado el rodaje, cuando estábamos en proceso de montaje, creo que en septiembre de 1981, entro en vigor la ley de divorcio, y creo recordar que se valoró muy conveniente efectuar esa adaptación, que además le podía dar a la serie un aire más actual.¹³⁴¹

En concreto, Juanjo Sánchez Vila, auxiliar de producción de la serie, puntualiza que el rodaje original de ese episodio tuvo lugar en otoño de 1979. Durante el montaje, se aprobó la ley del divorcio y, con el fin de que la serie fuese lo más actual posible, la actriz Concha Cuetos acudió al estudio de doblaje para actualizar su propia intervención. Como la serie no se estrenó hasta octubre, y ese episodio en concreto se emitió ya a mediados de noviembre, hubo margen de tiempo suficiente para introducir este cambio en el metraje final¹³⁴².

¹³³⁸ Al conocer a la nueva esposa de Jesús Ceballos, y tras confundirla con Blanca, José Margallo pregunta “¿Qué pasó, se divorciaron?”, a lo que ella responde que Blanca “murió hace cuatro años”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 6º, 37:27.

¹³³⁹ Sobre esta idea de Desi como argumento para divorciarse, o para no hacerlo, véase *Verano azul*, capítulo “El visitante”, sobre todo 33:18 y 48:56.

¹³⁴⁰ Por ejemplo, al ver a Pilar y a su todavía marido paseando por la playa, la madre de Bea comenta a su amiga Nati “¿Has visto los divorciados, que juntitos están?”, en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, 35:26.

¹³⁴¹ El testimonio, de un trabajador de la serie que firma siempre como “Veraneante” y que se corresponde con el auxiliar de producción Juanjo Sánchez Vila, se ha tomado de la entrada “Veraneante responde”, en: <https://www.veranoazul.org/veraneante-responde/>

¹³⁴² J. Sánchez Vila, entrevista personal, 19 de febrero de 2024.

El diálogo al que hacen referencia estos testimonios es el que ocurre al final de este capítulo entre Concha Cuertos y Carlos Larrañaga, en el que ella murmura “¿Quieres decir... divorciarnos?”¹³⁴³, con una dicción que sería compatible con este doblaje.

Por otro lado, cabe señalar aquí que, más allá de este episodio, el tema apenas se trató en la serie. La única excepción es un comentario de Desi en el último capítulo en el que revela que su padre no va a ir a buscarlas para volver a su casa, sino que regresarán en tren¹³⁴⁴.

Tras este episodio de *Verano azul*, el divorcio gana protagonismo en las series analizadas con *Anillos de oro*, cuya trama gira, precisamente, en torno a un bufete de abogados especializados en separaciones matrimoniales. Este título, que ofrece un amplio catálogo de situaciones que pueden llevar a una pareja a divorciarse, comienza ya con un juego de vodevil muy significativo, en el que se contrapone el divorcio con la prostitución, y ambos con la moral más tradicional que pervivía a comienzos de los años 80.

Sin embargo, frente a esta centralidad del divorcio en *Anillos de oro*, también es necesario señalar importantes cortapisas a lo largo de toda la serie en lo que se refiere a promover la imagen del divorcio. De hecho, esta producción fue definida como una defensa del matrimonio por críticos televisivos como Baget Herms, para quien era sorprendente que la televisión del cambio propusiese “una serie que es una defensa de la institución matrimonial” (1983b, p. 42).

Amén de la resolución final de la trama romántica entre los dos protagonistas, llama también la atención que, en un número considerable de capítulos, la pareja que protagoniza ese episodio decide no divorciarse, o se reconcilia poco tiempo después. Sería el caso, concretamente, de cuatro de los 13 capítulos que conforman la serie¹³⁴⁵. Entre los episodios restantes, cinco más carecen de

¹³⁴³ Este doblaje habría tenido lugar, exactamente, en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, 48:44.

¹³⁴⁴ Como se ha citado ya, este dato procede de *Verano azul*, capítulo “El final del verano”, 36:28.

¹³⁴⁵ Se trata del capítulo 2º, (“Una pareja”, emitido por primera vez el 14 de octubre de 1983), del capítulo 3º (“A corazón abierto”, 21 de octubre de 1983), del capítulo 5º (“Tiempo feliz de caramelo”, 4 de noviembre de 1983) y del capítulo 12º (“Dejad que vuelen los pájaros”, 23 de diciembre de 1983). En este último, se profundizará un poco más en el epígrafe dedicado a la violencia de género, ya que ofrece una representación muy ambigua al respecto.

trama episódica o no ofrecen una resolución clara¹³⁴⁶, y un sexto se corresponde con el capítulo sobre los excombatientes de la Guerra Civil, de modo que, en realidad, tan solo tres episodios de 13 muestran un divorcio propiamente dicho: los capítulos 4º y 8º, en los que divorciarse es una decisión que toma el marido, y el capítulo 6º, donde es la mujer quien se marcha.

Finalmente, ante la gran importancia que tiene el divorcio en *Anillos de oro*, al actuar como hilo conductor de toda la serie; en *Segunda enseñanza* parece tratarse de una realidad ya asimilada que, como tal, pasa a formar parte del telón de fondo de la serie. Así, aunque aparecen personajes divorciados, estos protagonizan sobre todo tramas episódicas, como ocurre en el capítulo 3º con Laura y su padre (al igual que en *Verano azul*, interpretado por Carlos Larrañaga)¹³⁴⁷ o en el capítulo 9º con Belén, Toni y el padre de estos¹³⁴⁸.

7.2.2. Desavenencias conyugales como realidad ancestral

Aunque, debido a los cambios sociales y legislativos, la separación y el divorcio sean un tema con una especial presencia en las series ambientadas en la contemporaneidad, y sobre todo en aquellas estrenadas a partir de los años 80, las disputas entre parejas han existido siempre, sin importar el amparo legal con que se cuente. De esta manera, como se adelantaba al comienzo del epígrafe, las series ambientadas en el pasado suelen reflejar este tipo de conflictos con mucha frecuencia.

Por ejemplo, en *Anillos de oro*, además de las distintas justificaciones al divorcio que se dan, y que se analizarán en detalle en el siguiente apartado, se dedicó todo un capítulo a argumentar que los conflictos entre parejas habían existido desde siempre, y que la nueva legislación simplemente pretendía regular una situación que se remontaba durante siglos. Se trata, en concreto, del capítulo 9º, “Retrato en sepia”. Este episodio, que comienza con la constatación de que “en España la gente no se divorcia”, sino de que lo que se

¹³⁴⁶ Los episodios sin resolución clara de *Anillos de oro* son, principalmente, el capítulo 7º, “A pescar y a ver al duque”, estrenado el 18 de noviembre de 1983, que se tratará con mayor profundidad en epígrafe sobre homosexualidad; y el capítulo 9º, “Retrato en sepia”, emitido por primera vez el 9 de diciembre de 1983, del que se hablará a continuación.

¹³⁴⁷ Se trata, como ya se ha comentado, del capítulo 3º de *Segunda enseñanza* (“La era de Acuario”), emitido por primera vez el 6 de febrero de 1986.

¹³⁴⁸ En este caso es el capítulo 9º de *Segunda enseñanza* (“El momento crucial del homo sapiens”), emitido por primera vez el 20 de marzo de 1986.

hace es “tirar por la calle de en medio”¹³⁴⁹, consiste, esencialmente, en un *flashback* en el que doña Trini cuenta una historia familiar sobre una mujer infiel y un marido ultrajado que desata su ira contra ella.

El capítulo en su totalidad denuncia de manera explícita la doble moral imperante en las relaciones de género, sobre todo en lo que se refiere al distinto rasero que se exige a las mujeres y a los hombres y a las distintas concepciones de sexo. De este modo, su trama presenta una nueva dualidad femenina: por un lado, la mujer sexualizada, inestable y caprichosa; por otro, la mujer asexual, igualmente inestable, pero en este caso fría y calculadora. Además, aunque los personajes femeninos aparecen como los más perjudicados¹³⁵⁰, este desequilibrio de poder afecta también a los hombres, como se puede percibir en el personaje de Baquer, el amante, o de Eugenio, el marido agraviado¹³⁵¹.

La trama del episodio, que comienza con una denuncia por malos tratos en los años 80, y que en un primer momento es obviada por Lola al pensar que es falsa, viene a implicar que precisamente este desequilibrio entre géneros, y las situaciones a las que da lugar, pueden acabar convirtiéndose en un foco de fricción e incluso de violencia. Por tanto, la nueva ley del divorcio existiría, según se deduce de este capítulo, para evitar este tipo de “salvajadas”, como las define Ramón¹³⁵².

Aunque se destinará un epígrafe de este capítulo a analizar la violencia de género, cabe adelantar aquí que, justo después de que doña Trini insista en que “maldita la falta que hacían esas leyes”, porque “ahora la gente es más

¹³⁴⁹ Tanto doña Trini como Lola comentan, ambas con las mismas palabras, que “en España la gente no se divorcia” y Lola, a continuación, explica: “Lo que hacen es tirar por la calle de en medio, sin más [...] Que pasan de papeles, doña Trini [...] Que se separan lo mismo y se vuelven a casar lo mismo, pero sin darle explicaciones a nadie... Que no legalizan, ¿comprende usted?, que les importa un rábano legalizar”, en *Anillos de oro*, capítulo 10º, 04:46 y desde 05:17, respectivamente.

¹³⁵⁰ De hecho, según cuenta su antiguo amante, Ernestina, la mujer infiel, pasó en primer lugar por una institución de “arrepentidas”, para luego sufrir durante el resto de su vida “un verdadero martirio” de vejaciones, humillaciones y sevicias por parte de su marido, en *Anillos de oro*, capítulo 9º, desde 50:05.

¹³⁵¹ Al amante varón, Baquer, ya nadie le habla en su ciudad, ni siquiera su esposa, como se puede ver en *Anillos de oro*, capítulo 9º, 13:01 y 21:59.

¹³⁵² En concreto, Ramón pregunta a doña Trini “¿Se convence entonces de que hacen falta leyes que prohíban esas salvajadas?”, en *Anillos de oro*, capítulo 9º, 52:35.

civilizada”¹³⁵³, la escena siguiente desmiente sus palabras. El hombre que quería divorciarse al principio del episodio, un amigo de Ramón llamado Rufete, se queja de que es injusto que “a cuatro desaprensivos se les haya metido en la cabeza despenalizar todo esto [el adulterio], porque te juro que la metía en la cárcel hasta que se pudriera, ¡hasta que se pudriera de asco!”. Lola, que ha presenciado su explosión, sale del despacho y asegura a doña Trini que las leyes siguen haciendo falta, aseveración con la que se cierra todo el capítulo¹³⁵⁴.

Junto a este episodio, que viene a recordar cuál era la situación de las parejas mal avenidas un siglo antes, cabe señalar también el gran peso que tienen este tipo de conflictos en las series de la muestra ambientadas en el pasado. De hecho, todas las tramas de las adaptaciones literarias, en mayor o menor medida, giran en torno a una separación conyugal, en un momento en el que el divorcio ni siquiera estaba en el horizonte. En este sentido, tanto *Cañas y barro* como *Fortunata y Jacinta* y *Los pazos de Ulloa* son, en último término, historias centradas en un conflicto conyugal (y extramarital).

Así, los protagonistas de estas tres series se ven implicados en relaciones que se suelen caracterizar por claros desequilibrios de poder, ya sea situando por encima al hombre, como ocurre con Juanito Santa Cruz sobre Fortunata o con el marqués sobre Nucha; o también confiriendo más poder a la mujer, por ejemplo, Neleta sobre su marido Cañamel. Estas relaciones llevan frecuentemente a situaciones de violencia de género, ya sea esta física o de otro tipo.

Por otro lado, aunque entre las series biográficas este tipo de tramas no tienen el mismo peso que en las adaptaciones literarias, las desavenencias conyugales o incluso las separaciones de hecho sí que están muy presentes, tanto en *Cervantes* como en *Teresa de Jesús* o en *Proceso a Mariana Pineda*.

¹³⁵³ Doña Trini replica a Ramón y Lola que “Maldita la falta que hacían esas leyes que lo único que hacen es relajar las costumbres... Como usted comprenderá, ¡ahora no hace falta proteger a nadie de esas cosas! Ahora la gente es más civilizada”, en *Anillos de oro*, capítulo 9º, 52:38.

¹³⁵⁴ El cliente de Ramón, Rufete, pronuncia estas palabras en *Anillos de oro*, capítulo 9º, 53:27; y Lola asegura a doña Trini que “No cabe duda, siguen haciendo falta [...] Las leyes” en este mismo capítulo, 54:02.

En el caso del primero, el propio Cervantes y su mujer, Catalina, hacen vidas independientes durante buena parte de su matrimonio, como se evidencia en una conversación que tienen al regresar él a casa¹³⁵⁵, una realidad que ambos parecen asumir con una gran naturalidad.

En las series biográficas protagonizadas por mujeres, no obstante, estos conflictos de pareja suelen enfocarse a través de personajes secundarios, como la hermana de Teresa y su marido o el capitán Oller y su esposa. En concreto, María de Ahumada mantiene una relación bastante tensa con su marido al comienzo de *Teresa de Jesús*¹³⁵⁶; y, en *Proceso a Mariana Pineda*, se llega a decir explícitamente que el capitán Oller, que se suicida al principio de la serie, vivía “separado de su mujer”, aunque esto no era de dominio público¹³⁵⁷.

De esta manera, las dos series reconocen la existencia de este tipo de problemas, que en ocasiones llevan incluso al fin de la convivencia conyugal, pero sin implicar en ningún caso a sus protagonistas, que, debido a sus propias trayectorias de vida, se mantienen al margen de este tipo de conflictos de pareja. Aun así, resulta significativo para la omnipresencia del tema que, aunque sea a través de estos personajes de menor importancia, siga apareciendo como telón de fondo en todas las producciones analizadas.

7.2.3. Divorcio visto como un mal menor o como el fin de la hipocresía

Una vez explicado el peso de una temática como la separación y el divorcio a lo largo de todas las series que forman parte de la muestra, tanto ambientadas en el pasado como el presente, es necesario fijarse con especial profundidad en la forma en que se plantea el divorcio ante la audiencia.

En este sentido, son especialmente reseñables las series que lo abordan una vez aprobada la ley del divorcio, en julio de 1981, ya que, de acuerdo con

¹³⁵⁵ Como se comentó en el análisis del personaje en el capítulo tercero de esta tesis, a su regreso tras una larga ausencia, Cervantes dice a su esposa Catalina “¿Qué derecho tengo a cortar tu libertad si vivo con alguien?”, en *Cervantes*, capítulo 6º, 47:32.

¹³⁵⁶ Estos desencuentros de María con su esposo Martín son especialmente evidentes en su juventud, por ejemplo, en *Teresa de Jesús*, capítulo 1º, 14:59 y 16:46.

¹³⁵⁷ En concreto, es el teniente Alba quien revela a Pedrosa que el capitán Oller “vivía separado de su mujer”, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 24:38.

autores como Palacio, entre 1977 y 1981 el término todavía “quemaba” cuando aparecía en la pequeña pantalla (2012, pp. 252). De hecho, según Diez Puertas, la televisión sirvió, desde la promulgación de la ley, para hacerla “digerible” y presentarla como una defensa del matrimonio (2012, p. 8).

En este sentido, una de las primeras aproximaciones directas que se hacen al divorcio tiene lugar, una vez aprobada la ley, en *Verano azul*, en concreto en el capítulo “El visitante”, dedicado en exclusiva a esta temática. En este episodio se contraponen distintas opiniones sobre el divorcio, desde la ingenuidad de los más jóvenes, que, al ver las atenciones que tiene el padre de Desi con su hija consideran que es un “chollo”¹³⁵⁸; pasando por la desazón de Bea al imaginarse que sus padres se separen¹³⁵⁹; hasta la desesperación de la propia Desi, que confiesa entre lágrimas a Julia que ella no puede más:

DESI: Ellos siempre están discutiendo, siempre pelean y se dicen cosas dolorosas [...] Parecen tan desgraciados cuando están juntos... [...] (*sollozando*) ¡Pero ellos ya no se quieren!

JULIA: Es posible... pero, en todo caso, lo que no se puede hacer nunca es dar la espalda [...] Que bastante hemos jugado con la hipocresía en este país. Que, si ellos no se quieren, nada lo va a cambiar... pero eso no significa que tengan que estar toda la vida discutiendo, amargados y amargando a todos los que están a su alrededor, ¿entiendes? Que una separación siempre es dolorosa, pero menos que toda una vida de echarse rencores a la cara.¹³⁶⁰

Finalmente, los propios miembros de la pandilla se darán cuenta de que una situación familiar así no es beneficiosa para nadie¹³⁶¹. Jorge y Pilar, los padres de Desi, toman la determinación de divorciarse, con el fin de que su hija no siga sufriendo por sus continuas broncas:

JORGE: Entre llantos y discusiones ya hemos tapado mucho tiempo el problema. Se acabó, Pilar, se acabó... No podemos ni un día más jugar a este juego absurdo

¹³⁵⁸ Por ejemplo, cuando el padre de Desi le regala una motocicleta y la invita a comer, Javi exclama “No os digo yo, tener un padre divorciado es un chollo: moto, gambas...”, en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, 18:08.

¹³⁵⁹ Mientras sus amigos comentan si preferirían vivir con su padre o con su madre, Bea se queda petrificada y musita “Por favor, no sigáis hablando... A mí me gustaría vivir siempre con los dos”, en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, 04:07.

¹³⁶⁰ Desi reconoce todo esto en una conversación con Julia, en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, desde 31:31.

¹³⁶¹ Javi, de hecho, le dice directamente al padre de Desi “¿Sabe una cosa? Que usted no es ningún chollo”, en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, 45:51.

del matrimonio mal avenido que quiere separarse y no se separa nunca. Se acabó. Tenemos que tomar una decisión firme, adulta, madura.

PILAR: ¿Quieres decir... divorciarnos?

JORGE: Quiero decir una decisión civilizada que nos permita borrar este infierno en el que vivimos desde hace años.

PILAR: Pero la niña...

JORGE: Precisamente por la niña, que ya empieza a dejar de serlo, que debe (*sic*) estar harta de que siempre la utilicemos como pretexto de ese infierno en el que ella, ya la ves, se abrasa la primera.¹³⁶²

De esta manera, en *Verano azul* el divorcio se plantea como una última opción, fundamentada sobre todo en el bienestar de los hijos e hijas, y sin cerrar del todo la puerta a una hipotética reconciliación, aunque tampoco a la posibilidad de rehacer sus vidas con personas distintas. En la serie de Mercero, por consiguiente, el divorcio aparece como un mal menor, como la única alternativa posible a un “infierno”, a una “vida de echarse rencores a la cara”, y no tanto como una opción lícita por sí misma.



Figura 43. Pilar y Jorge, los padres de Desi, discuten después de que él llegue tarde a casa y no quiera dar explicaciones a su mujer (Verano azul, capítulo “El visitante”). Fuente: RTVE.es

¹³⁶² Fragmento guionizado a partir de una conversación entre ambos al final del episodio, en concreto, en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, desde 48:19.

Tan solo en la conversación de Julia con Desi se puede ver cierta denuncia a la hipocresía imperante hasta ese momento, pero sin que luego los protagonistas del episodio, Jorge y Pilar, insistan apenas en ello.

Apenas un par de años después, sin embargo, esta idea experimentaba un cambio radical a través de *Anillos de oro*. En esta producción, ya en el primer episodio, se suceden los distintos puntos de vista sobre el divorcio que se podían encontrar en la sociedad española de los primeros años 80. Desde las ancianas que alquilan un bufete a Ramón y Lola, hasta los argumentos de esta para justificar ante los demás y ante sí misma su trabajo, pasando por las opiniones de otros muchos personajes secundarios, la serie de Diosdado plantea el divorcio como una alternativa de vida tan legítima como cualquier otra, aunque siga encontrándose con las reticencias de buena parte de españoles y españolas.

Entre los testimonios más negativos al respecto se podría citar, por ejemplo, al taxista que lleva a Ramón a su despacho ya en el primer episodio de la serie. Tras comentar que “los españoles somos... hay que ver cómo somos los españoles”, el taxista pregunta a Ramón qué opina del divorcio y lanza su propia perorata al respecto:

Aquí antes no se divorciaba nadie, cada uno apencaba con lo que le había tocado en suerte, en cambio, ahora... [...] ¿Pero qué adelantos ni qué adelantos? Que se ha puesto de moda y nada más. Ahora, por cualquier cosa, “que tú eres una guarra y te estás poniendo muy gorda”, “que tú me estás poniendo los cuernos con tu secretaria”, “que tú eres un borracho y me pegas”, “que tú eres una golfa”... y por la menor cosa, ¡hala, a divorciarse tocan! Eso si no salen con lo de “que tú no me entiendes, que yo no me entiendo, que no nos entendemos...” Que no sé yo, que muy mal, que eso me parece a mí que está muy mal, vamos...¹³⁶³

Otra opinión claramente en contra del divorcio, en este caso por parte de un personaje femenino y muy joven, se corresponde con Berta, la hija menor de un matrimonio que se quiere divorciar. Como sospecha que su madre va a recurrir a Lola, Berta decide adelantarse y hablar con ella, pero Lola insiste en

¹³⁶³ En concreto, el taxista exclama “Es que los españoles somos... Hay que ver cómo somos los españoles”, en *Anillos de oro*, capítulo 1º, 19:46; y su diatriba sobre el divorcio tiene lugar en ese mismo episodio, 21:15.

que ella no es quien para entrometerse en las decisiones de nadie, y compara su profesión con el ámbito sanitario:

BERTA: Ya sé que a ti todas estas cosas te parecen normales, pero...

LOLA: Tan normales como una apendicitis... o como una operación a corazón abierto, si quieres que sigamos trágicas. Que yo sepa, los médicos no van por ahí operando a la gente sana, pero tampoco se niegan a operar a los enfermos con el argumento de que no hay que estar enfermo.

BERTA: Tú no te dedicas a curar, tú te dedicas a matar a los enfermos.¹³⁶⁴

Cabe señalar aquí que la aseveración de Berta es tan dura para Lola que esta se plantea dejar el bufete¹³⁶⁵; pero, tras una reflexión sobre lo hipócrita que era “la sociedad como estaba antes”, cambia de idea y decide seguir delante de manera acorde con sus propios principios¹³⁶⁶.

De hecho, el primer episodio de esta serie, analizado por autoras como Alonso Ramos en lo que se refiere a su protagonista (Alonso Ramos, 2013), también resulta especialmente significativo como denuncia de la hipocresía que había reinado hasta ese momento. Con un ritmo casi de vodevil, Ramón y Lola tratan de negociar el alquiler de un despacho con las propietarias del piso, dos hermanas de avanzada edad e ideas muy conservadoras, doña Concha y doña Trini.

Conforme se desarrolla la conversación, las dos ancianas sobreentienden que Lola y Ramón son amantes, o que quieren montar un burdel, y, aunque doña Trini parece escandalizada, su hermana se limita a aumentar la renta que han de pagarle¹³⁶⁷. Sin embargo, cuando estos dicen que quieren poner un bufete especializado en divorcios, es precisamente doña Concha quien los echa de su casa sin ningún tipo de miramiento, como después explica Ramón a un grupo de amigos:

¹³⁶⁴ Fragmento guionizado a partir de una conversación entre Berta y Lola, en *Anillos de oro*, capítulo 3º, 08:56.

¹³⁶⁵ Lola comenta con su marido Enrique que se está planteando dejar el trabajo tras recibir varios anónimos, e incluso Ramón llega a decírselo a doña Trini, en *Anillos de oro*, capítulo 3º, 37:36 y 41:08, respectivamente.

¹³⁶⁶ Este momento tiene lugar, en concreto, después de que doña Trini comente que “la sociedad como estaba antes tendría cosas malas [...] pero me tiene usted que admitir que era menos egoísta” y Ramón desvele que, a él, esa sociedad “tan altruista y generosa” le dio la espalda por ser hijo de una madre soltera, en *Anillos de oro*, capítulo 3º, desde 42:21.

¹³⁶⁷ La conversación de Lola y Ramón con doña Concha y doña Trini tiene lugar, concretamente, en *Anillos de oro*, capítulo 1º, desde 27:31 a 31:22 y también entre 31:57 y 34:30.

Entonces... “¡Fuera! Esta es una casa decente, mi hermana y yo somos unas personas respetables, ¡fuera!”, y nos echa la tía. Bueno, y si nos descuidamos, ¡a bastonazos! Qué gracia, eh, cómo es la gente. Si le llegamos a ofrecer un negocio majo de trata de blancas o de fuga de divisas o de contrabando de armas, ella encantada. Ah, pero eso del divorcio, ¡no, el divorcio no, que va contra mis principios!¹³⁶⁸

Poco después, sin embargo, doña Concha sufre una crisis nerviosa y doña Trini, con su hermana agonizante, decide que, si esta muere, ella alquilará el despacho a Lola y Ramón. El episodio acaba, efectivamente, con un velatorio en esa misma casa, completado con una cohorte de mujeres enlutadas que rezan el rosario; mientras que, en la habitación contigua, unos obreros están “lavando la cara” a esas habitaciones para su próximo uso como bufete. Las plegarias de las mujeres se confunden con la música de la radio de los albañiles, en concreto una canción del Fari¹³⁶⁹.

En el guion, por otra parte, la escena concluye con la confirmación de que doña Trini ha alquilado las habitaciones a unos abogados, sin que lleguen a aparecer los obreros ni la contraposición de épocas que sí se ve en la serie (Diosdado, 1985a, p. 72) (además de que, como se ha comentado en el segundo capítulo de esta tesis, en la versión final se añadió una escena más).

De esta imagen del divorcio se pasará, en *Segunda enseñanza*, a convertir el divorcio en una temática episódica, cuya relevancia se ve relativamente reducida en medio de todos los cambios que está experimentando la sociedad ya a mediados de los años 80.

7.3. Diferentes concepciones del sexo

Al igual que ocurría con otras cuestiones como el divorcio o la violencia de género, el concepto que se tenía sobre el sexo también varía a lo largo del periodo de análisis. Esta evolución se puede ver tanto en las series ambientadas en el pasado, ya sean adaptaciones literarias o series biográficas; como en las series que se ubican en el presente de su emisión, en las que,

¹³⁶⁸ Este momento, en que Ramón bromea con sus amigos, tiene lugar en *Anillos de oro*, capítulo 1º, 38:37.

¹³⁶⁹ Esta escena tiene lugar casi al final del episodio, en *Anillos de oro*, capítulo 1º, desde 48:24 y sobre todo en 50:54.

muy frecuentemente, se pone el foco en la liberación de costumbres que ha experimentado el país en los últimos años.

Esta modernización social, sobre todo en lo que atañe a las relaciones de pareja, ha sido señalada en diversas ocasiones por autores como Tezanos (1993, pp. 107-108) o Carr y Fusi. Estos últimos, por ejemplo, recuerdan que las relaciones sexuales se controlaban tradicionalmente por la institución del noviazgo, que prohibía culminarlas y provocaba, según dichos autores, el frecuente recurso a la prostitución, que disminuyó drásticamente conforme avanzaban los años 60 y 70 gracias a la desaparición de las barreras entre géneros (Carr & Fusi, 1979, pp. 124-125).

Por otro lado, aunque el concepto de relaciones sexuales se modifique tanto para los hombres como para las mujeres, es necesario recordar aquí que, de forma coherente con lo que se ha visto en capítulos anteriores, la doble moral sigue jugando un rol esencial en este tipo de cuestiones. Si no se parte de una misma idea de qué es el sexo para los hombres y para las mujeres, su evolución, aunque se produzca en ambos casos, tampoco puede ser exactamente la misma.

Este desequilibrio, que para Millett convierte las costumbres sexuales en una relación de dominio y sumisión (1975, pp. 33-34), solía situar a las mujeres en una posición de inferioridad, según señala De Miguel (2015, p. 71) y tal como ocurrió durante el Franquismo (Caraballo Estévez & Zurian Hernández, 2008, p. 135). Esto puede llevar tanto a una clara sumisión femenina como al desarrollo de estrategias alternativas por parte del supuesto sexo débil, por ejemplo, la instrumentalización de las relaciones de género o la visión de las relaciones sexuales como una obligación marital.

A lo largo de este epígrafe, por consiguiente, se analizará la concepción del sexo que se tenía en España al término de la dictadura franquista y la falta de información al respecto; así como los distintos tipos de relaciones, qué implica cada una de ellas para hombres y para mujeres; y los tabúes que seguían persistiendo durante todo el periodo de análisis.

7.3.1. Educación sexual como asignatura pendiente

La educación sexual fue la asignatura pendiente de la sociedad española durante buena parte del siglo XX, como demuestran tanto las series ambientadas en el pasado como aquellas que tienen lugar en el presente de su emisión. Conforme se avanza en el periodo de análisis, de hecho, lo que en un principio aparecía como una ironía, o que, como mucho, se podía entender como una crítica general, empieza a mostrar consecuencias mucho más graves en las vidas de los y sobre todo de las protagonistas de las series.

En lo que se refiere a las adaptaciones literarias, esta carencia, a la que se alude casi en tono de humor en *Cañas y barro*, comienza a mostrarse como un problema más grave a través del exagerado pudor femenino que se veía tanto en *Fortunata y Jacinta* como en *Los pazos de Ulloa*.

De esta forma, el tío Paloma, ya antes de la boda, apremia a su hijo y a Rosa para que tengan un hijo cuanto antes y, cuando él pregunta si sabe lo que tiene que hacer una “mujer casada”, Rosa piensa que se refiere a las relaciones sexuales, lo que su futuro suegro se apresura a corregir.

TÍO PALOMA: Quiero pronto ese nieto, Rosa

ROSA: En lo que de mí dependa... Haré lo que pueda.

TÍO PALOMA: No hace falta, de eso estoy seguro [...] Supongo que te habrá explicado tu madre lo que tiene que hacer una mujer casada...

ROSA: No... pero entre lo que imagino y lo que me diga Tono...

TÍO PALOMA: No, hombre, no, que no es eso... Digo que si sabes lavar, fregar, hacer un *all i pebre*, hacer unas anguilas al ast, guisar tencas en *suc*, o preparar una buena *sebollà*...¹³⁷⁰

Frente a esta actitud levemente sexual de Rosa, que, pese a reconocer su desconocimiento, parece mostrar bastante interés en las relaciones, el resto de adaptaciones literarias muestra a mujeres que no solo carecen de educación sexual, sino que esta cuestión les intimida tanto que llegan a bloquearse o a perder el sentido. Por ejemplo, como se ha comentado ya, Jacinta se niega a

¹³⁷⁰ Fragmento guionizado a partir de una conversación entre el tío Paloma y Rosa poco después de acordar el compromiso de esta con su hijo Tono, en *Cañas y barro*, capítulo 1º, desde 29:23.

que su marido la vea desnuda¹³⁷¹ y lo rechaza tanto en público como en privado¹³⁷²; y Nucha llega incluso a desmayarse en su noche de bodas¹³⁷³.

Se podía decir, incluso, que esta represión y falta de información sobre la sexualidad acaba provocando una grave inestabilidad tanto en hombres como, especialmente, en mujeres, según se puede ver en los ejemplos citados. En general, según se señalaba en el capítulo quinto de esta tesis, las mujeres que aparecen en las series del pasado muestran cada vez una menor autonomía sexual, que se vincula directamente con el miedo al sexo y las frustraciones de los varones al encontrarse con lo que ellos consideran una esposa débil y desapasionada¹³⁷⁴.

Conviene recordar aquí, asimismo, el planteamiento que se hace en capítulo 9º de *Anillos de oro*, titulado “Retrato en sepia” y ambientado en lo que parece ser el siglo XIX. Si autoras como Guarinos (2008, p. 56), Gallego Ayala (2021, pp. 325-326) o Legido (2005, pp. 247-248) ya habían hablado de la dualidad femenina en el discurso audiovisual, dando diferentes denominaciones al binomio santa / puta; la trama de “Retrato en sepia” da la vuelta a esta dicotomía y ofrece una nueva dualidad femenina en negativo¹³⁷⁵. Este tipo de relaciones de género, además, se caracteriza por una evidente inestabilidad tanto para los hombres como para las mujeres, como se había visto ya en las adaptaciones literarias.

Este episodio se centra en el matrimonio de Matilde y Baquer, una pareja claramente disfuncional. Por un lado, ella entiende el sexo como una

¹³⁷¹ Este momento tiene lugar cuando ambos se están preparando para ir a su luna de miel, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 1º, 47:17.

¹³⁷² Estos rechazos se pueden ver, por ejemplo, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 2º, 08:47; y también capítulo 2º, 04:26.

¹³⁷³ Nucha se desmaya al ver cómo se abre la puerta de su dormitorio en su noche de bodas, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 2º, 17:08.

¹³⁷⁴ El marqués don Pedro admite ante don Julián que “A veces pienso que elegí mal, que me he equivocado... ¡Que esta será más virtuosa, pero Rita era mejor hembra!”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 2º, 37:47.

¹³⁷⁵ “Retrato en sepia”, emitido por primera vez el 8 de diciembre de 1983, se centra en una historia decimonónica en la que su protagonista, Baquer, se niega a casarse con Ernestina porque esta ya había tenido relaciones sexuales (aunque solo hubieran sido con él). Después de rechazarla y casi volverla loca, Baquer se casa con Matilde, una mujer mucho más tradicional que se negará a tener sexo con él hasta que un sacerdote le recuerda que es su deber marital.

obligación, según se deduce de los consejos que le da su confesor¹³⁷⁶; por otro, Baquer le es infiel con Ernestina, una joven a la que ya rechazó por haber tenido relaciones sexuales estando soltera, aunque solo hubieran sido con él. Ante esta contradicción, Ernestina parece volverse loca y adopta una actitud muy frívola ante el sexo y las relaciones de género, fomentada también por la sugerencia de su madre de que se case pero tenga “mano izquierda” para satisfacer sus necesidades por otro lado.

Así, la madre de Ernestina, cuando su hija se queja de que la obliguen a casarse con Eugenio, un hombre al que no quiere, replica que “la carrera de la mujer es el matrimonio”¹³⁷⁷ y también le da una serie de consejos que se podrían relacionar directamente con la instrumentalización de las relaciones de género:

Hija, todo el mundo está hecho así, ¿qué le vamos a hacer? Ya que a las mujeres no nos dejan ni escoger, ni decidir nada, lo que tenemos que hacer es ser más listas y hacer como que... Como que hacemos lo que los hombres quieren. Tú cástate y ten al lado un hombre que te respalde, eso lo primero, y luego... Bueno, Ernestina, hija, ¿qué te voy a decir que tú no sepas, que tú no hayas visto? Luego, ya arreglarás tú el modo de tener mano izquierda y desquitarte, como hace la que más y la que menos.¹³⁷⁸

Este punto de vista, impuesto por la familia a una mujer sexualmente activa como Ernestina, es muy similar al que defiende Matilde, aunque con otras palabras. De este modo, cuando Baquer le pregunta por qué se casó con él, su esposa compara el matrimonio con la ropa práctica para llevar a diario:

Como comprenderás, llega un momento en que una mujer tiene que recogerse [...] Y es asunto en el que hay que pensar mucho, y en el que es preciso elegir muy buen porque es para toda la vida, así que hay que escoger entre las proporciones que una tenga alrededor para ver de elegir la que ofrezca mejores garantías [...] Es algo así como elegir un vestido [...] Cuando una mujer necesita una *toilette* de baile para una sola noche, la querrá vaporosa, frágil, atrevida, espectacular

¹³⁷⁶ Después de que, una vez casados, Matilde siga rechazando a Baquer, este habla con el sacerdote que confiesa a su esposa. Las palabras del religioso cuando Matilde vuelve al confesionario son muy representativas de la imagen decimonónica que se tenía del sexo: “Y una cosa, hija mía, es que no te complazcas en el acto, y otra que te niegues en redondo... El uso del matrimonio es un derecho del hombre, pero también es un deber de la esposa. Repara en que te digo un deber... pero también repara en que digo el uso, no el abuso”, en *Anillos de oro*, capítulo 9º, 18:42.

¹³⁷⁷ Esta afirmación (“La carrera de la mujer es el matrimonio”) tiene lugar, concretamente, en *Anillos de oro*, capítulo 9º, 35:42.

¹³⁷⁸ Véase al respecto *Anillos de oro*, capítulo 9º, 36:53.

aunque sea incómoda; pero, si lo que quiere es hacerse ropa de diario para estar en casa, de batalla, ¿comprendes? [...] Entonces elegirá algo sosito, que no le estorbe, de poca vista pero duradero.¹³⁷⁹

Según la serie de Ana Diosdado, la represión femenina y la hipocresía del matrimonio llevarían a nueva dualidad femenina estructurada, de nuevo, en torno al nivel de sexualidad de cada mujer, pero ahora con extremos esperpénticos que representarían la otra cara de la mujer privada y la mujer pública (o la esposa-madre frente a la amante-prostituta). El primer término de este binomio, por consiguiente, se correspondería con la mujer asexual, frígida, que ve el sexo como una obligación y que, en la serie, se encarna en el personaje de Matilde; mientras que en segundo lugar se situaría la mujer sexualizada, frívola y caprichosa, en este caso, Ernestina.

En este sentido, aunque se puede adelantar aquí que durante el periodo de análisis se da prevalencia al sexo por amor, independientemente de que este suceda dentro del matrimonio o no, este ejemplo sirve para ilustrar la complejidad de este tema, sobre todo en un país con una influencia tan grande de la moral católica como España.

Las series ambientadas en la contemporaneidad, por otra parte, ofrecían una aproximación mucho más directa a esta falta de educación sexual, en ocasiones llegando incluso a denunciar abiertamente que ese tipo de cuestiones no se enseñasen en el colegio.

Por ejemplo, mientras que la señora García critica la doble moral, la serie, a través de la réplica del señor Martínez, vincula esta doble moral con la falta de educación sexual:

SEÑORA GARCÍA: Desde niños nos enseñan que ciertos pecados en la mujer son gravísimos; y que esas mismas faltas, en los hombres, no tienen ninguna importancia e incluso contribuyen, de alguna manera, a consolidar su buena fama varonil [...] No me enfado, señor Martínez, simplemente no estoy de acuerdo.

SEÑOR MARTÍNEZ: Está bien, yo tampoco, si eso le tranquiliza. La educación sexual está, o estaba, porque no sé con exactitud lo que ocurre ahora, equivocada, ¡pero de eso somos tan víctimas ustedes como nosotros!¹³⁸⁰

¹³⁷⁹ En este caso, véase al respecto *Anillos de oro*, capítulo 9º, desde 39:00.

¹³⁸⁰ Fragmento guionizado a partir de una conversación entre ambos, en *La señora García se confiesa*, capítulo 3º, desde 12:59.

Esta falta de educación sexual, que se critica ya en 1976, sigue siendo una de las reivindicaciones más claras de una serie dirigida a un público familiar como *Verano azul*. A las frecuentes dudas de los más pequeños sobre aspectos como la menstruación¹³⁸¹, el sexo extramatrimonial¹³⁸² o la procreación¹³⁸³, se le suma la denuncia explícita que hace Julia de que esta asignatura no se imparta en la escuela.

¿No habéis visto nunca un feto? Pues es una pena que no os lo enseñen en el colegio Es algo maravilloso. Un milagro, Creo que es lo mejor que tenemos los seres humanos, ser capaces de poner en marcha ese mecanismo de la naturaleza.¹³⁸⁴

En este sentido, ya en la última de las series de la muestra, *Segunda enseñanza*, surge la idea de celebrar unas jornadas de sexología en el colegio donde se ambienta la mayor parte de la trama¹³⁸⁵. Bajo la premisa de que “lo único peligroso es la ignorancia”¹³⁸⁶, Jandro organiza un seminario para el que se plantean temáticas que van desde las enfermedades venéreas hasta, precisamente, la doble moral, pasando por la responsabilidad sexual o la cosificación¹³⁸⁷. Sin embargo, aunque se busca en todo momento un enfoque “aséptico” y “respetuosísimo”, según su propio director, este también es

¹³⁸¹ Tito, por ejemplo, se queda muy sorprendido cuando su madre comenta, emocionada, que Beatriz “ya es mujer”. Posteriormente, son Javi y Pancho quienes tienen que explicar a los más pequeños qué es la menstruación: “¡Hombre, la regla! ¡Que Beatriz tiene la regla!” y “La regla es una cosa que les pasa a las mujeres todos los meses, que sangran y eso”, para que luego Quique añada que sangran “Porque sí, porque es su obligación”, en *Verano azul*, capítulo “Beatriz, mon amour”, 50:17 y desde 55:56, respectivamente.

¹³⁸² Piraña y Tito preguntan a Chanquete sobre “la cosa sexual”, en sus propias palabras, y específicamente sobre cómo se hace para que nazca un niño “pero sin estar casados, lo otro ya lo sabemos”, en *Verano azul*, capítulo “Eva”, desde 26:58.

¹³⁸³ Más adelante, Piraña y Tito vuelven a abordar a Chanquete para preguntarle sus dudas sobre “la cosa sexual”, aunque en este caso en un ámbito muy concreto: “¿Y los peces, eh? ¿Cómo lo hacen los peces? [...] Es lo único que no sabemos, de cómo lo hacen los mamíferos, incluido el hombre y la mujer, estamos al día”, en *Verano azul*, capítulo “La burbuja”, desde 20:45.

¹³⁸⁴ Esta reivindicación de Julia tiene lugar en el episodio sobre la maternidad fuera del matrimonio, en *Verano azul*, capítulo “Eva”, 34:14.

¹³⁸⁵ Este episodio se corresponde con el capítulo 8º, “Tabúes”, en el que también se tratarán temas como la homosexualidad femenina o el aborto. Se emitió por primera vez el 13 de marzo de 1986.

¹³⁸⁶ Es Rodri, el sacerdote del colegio, quien defiende esta idea “Siempre he creído que lo único peligroso es la ignorancia, en todos los campos”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 8º, 05:27.

¹³⁸⁷ En concreto, las enfermedades venéreas, la doble moral, la responsabilidad sexual y la cosificación se proponen, respectivamente, en *Segunda enseñanza*, capítulo 8º, 19:57, 49:36, 53:03 y 54:34.

consciente de que “va a haber familias que se van a poner de patas, ya sabes cómo es este país”¹³⁸⁸.

Efectivamente, en la escena siguiente se puede ver el diálogo entre el padre y la madre de una de las alumnas, Sisi, en el que ella defiende que su hija acuda al seminario y él se niega rotundamente.

PADRE DE SISI: Que no, Feli, que no, déjate... Ya tendrá la niña tiempo de informaciones y de morbo, ¡bastantes cosas se ven por ahí!

MADRE DE SISI: Bueno, pues precisamente... Además, la niña tiene dieciséis años cumplidos.

PADRE: Y madre, también tiene una madre para que le explique lo necesario... Además, creo que lo necesario se lo has explicado ya.

MADRE: Lo necesario, qué será lo necesario... Le he explicado, mira, lo que sé yo y de mala manera, porque me daba vergüenza.

PADRE: ¿Y qué más tiene que saber si ya sabe lo que sabes tú?

MADRE: No sé, algo habrá... Yo he sido siempre muy pavisosa.

PADRE: Tú has sido siempre muy decente.

MADRE: Hay que ser decente por convicción, no por ignorancia.¹³⁸⁹

Esta falta de educación sexual se traduce, por lo general, en la concepción del sexo como una conquista masculina y una rendición femenina, siempre que la mujer entre en la categoría de “decente”. A esto se contrapone la imagen de la mujer sexual como “pecado”, como sostiene, por ejemplo, Sangonereta en *Cañas y barro*, un amigo de la infancia de Tonet y Neleta. Aunque este personaje en concreto parece dar siempre una nota de ironía a sus reflexiones, eso no le impide equiparar a la mujer con el pecado: por ejemplo, se niega a pasar de sacristán a sacerdote porque “la carne es pecado y la mujer es carne”¹³⁹⁰ y anima a Tonet a que cargue su alma “con otro pecado” y vaya a ver a Neleta¹³⁹¹.

¹³⁸⁸ Jandro, concretamente, comenta al sacerdote Rodri que “Lo que te decía es que, por muy aséptico... [...] y respetuosísimo que lo hagamos, va a haber familias que se van a poner de patas, ya sabes cómo es este país”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 8º, desde 20:43.

¹³⁸⁹ Fragmento guionizado a partir de una conversación entre estos dos personajes, en *Segunda enseñanza*, capítulo 8º, 21:02.

¹³⁹⁰ En concreto, Sangonereta dice a Tonet que “Resulta que la carne es pecado y la mujer es la carne, por eso los curas no pueden casarse, y a mí eso no... Aunque te advierto que la Iglesia es sabia, pero se equivoca, porque yo he pellizcado a muchas chicas, y luego me he pellizcado yo para comprobar lo de la

Aunque este concepto se queda más anclado en representaciones ambientadas en el pasado, no sucede lo mismo con su opuesto, la “mujer decente”. De hecho, entre las series ambientadas en el presente de su emisión, llama especialmente la atención la insistencia con la que se incide en esta idea, muy presente a lo largo de todo el periodo de análisis.

La doble moral, de esta forma, influye directamente en las relaciones de género como consecuencia de esta falta de educación sexual. Siguiendo estas ideas, si una “mujer decente” era aquella que se “hacía respetar”, el verdadero hombre sería aquel que, pese a sus negativas, siguiese insistiendo hasta conseguir su objetivo.

Esta evolución social, así como la pervivencia de la doble moral y de la exigencia de virilidad masculina frente a la castidad femenina, se pueden ver de forma muy clara en el último episodio de *El español y los siete pecados capitales*, dedicado a la lujuria. En este, Jesús Ceballos hace una reflexión sobre qué ha cambiado y qué no en España con la llegada de la democracia en cuanto al sexo y a las relaciones de género:

[...] pese a todos los cambios externos operados, pese a que ya no es necesario falsear el doblaje de las películas para que los amantes se conviertan en hermanos, pese a que no es necesario viajar a Perpiñán sino que, dentro de muy poco, serán los de Perpiñán los que tengan que venir a España para poner su agenda erótica al día, pese a que ya nadie divide a las mujeres en decentes o indecentes por unos centímetros de tela o porque viajen solas o porque fumen con la mano izquierda o según pertenezcan a la propia familia o a la ajena... por todo esto, y pese a la evidente liberalización de las costumbres, digo... la lujuria entre nosotros sigue teniendo una característica especial, su exclusiva concepción masculina; porque, cuando se habla de lujuria en España, antes y ahora, antes con cuchicheos y sobreentendidos, y ahora con palabras más libres e incluso con gran desenvoltura en los hábitos, continúa teniendo vigencia aquel viejo y

carne, y es igual la de ellas que la nuestra... Bueno, la de ellas es de un poco mejor calidad, pero igual, ¡carne!”, en *Cañas y barro*, capítulo 2º, 43:08.

¹³⁹¹ En el peculiar orden moral de Sangonereta, ser abstemio es un pecado, al igual que trabajar, ya que estas actitudes serían un insulto a Dios (“otro cristiano que se pierde por la avaricia”, llega a decir, en *Cañas y barro*, capítulo 5º, 51:20). Por tanto, anima a Tonet a que, ya puestos a pecar, no deje de ver a su amante: “Si no bebes y, por si fuera poco, trabajas, carga tu alma con otro pecado y ve a verla”, en *Cañas y barro*, capítulo 5º, 51:29.

elocuente refrán, “el varón, varón se sea, la mujer, estese quieta”... y es que el español, el hombre español, necesita en todo momento sentirse muy macho.¹³⁹²

En este sentido, cabe señalar que, dentro de estas mismas series, los varones también se quejan por este modelo. De esta forma, como ya se comentó en el capítulo cuarto, el señor Martínez lamenta que vivan en un sistema patriarcal que le exija constantemente pruebas de su virilidad¹³⁹³, y Ramón le recuerda a Aurora, una chica muy tímida con la que tiene una breve relación, que el hombre no es “un ser peligroso” ni pretende tan solo “aprovecharse de ti nada más que te descuides”, por mucho que en el entorno de ella sigan pensando que las relaciones de género funcionan así¹³⁹⁴.

Estas denuncias, sin embargo, no impiden que siga perviviendo la idea de la “mujer decente”, como se puede ver con mucha frecuencia en las últimas series del periodo de análisis.

Este concepto se explica de forma muy clara en el episodio de *flashback* de *Anillos de oro*: “decente” es aquella mujer con la que solo se puede tener relaciones sexuales dentro del matrimonio, y su valor será mayor cuanto más se haya hecho de rogar para aceptar la proposición. Así, cuando dice que Matilde inicialmente lo rechazó, Baquer argumenta que “una mujer decente no va a decir que sí a la primera”¹³⁹⁵ e insiste en que, para conseguir a una “muchacha decente”, “no había más tu tía” que pasar por el altar¹³⁹⁶. Sin embargo, cuando Ernestina le recuerda que “solo hay una manera de demostrarle amor a una muchacha decente, y es casándose con ella”, este se niega porque la joven no es una “muchacha decente”: según Baquer, tendría que haberse negado a tener sexo con él “para que yo te hubiera respetado”¹³⁹⁷.

¹³⁹² Aunque ya se han citado fragmentos de esta intervención anteriormente, la reflexión completa de Ceballos se puede consultar en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 7º, 31:32.

¹³⁹³ El señor Martínez, de hecho, llega a decir que “A mí tampoco me gusta pertenecer a una sociedad machista, una sociedad que exige pruebas de mi agresiva virilidad continuamente”, en *La señora García se confiesa*, capítulo 3º, 13:37.

¹³⁹⁴ Después de insistir a Aurora en que subir a casa de un hombre no es “pecaminoso”, Ramón intuye que “En tu entorno se sigue pensando que el hombre es un ser peligroso, que solo pretende aprovecharse de ti nada más que te descuides, ¿no? ¡Pues no es así! A mí me interesas tú, ¿entiendes? Tú en general, tu compañía, tu conversación...”, en *Anillos de oro*, capítulo 7º, 07:05.

¹³⁹⁵ Este momento tiene lugar, en concreto, cuando Baquer empieza a contar su historia al fotógrafo, en *Anillos de oro*, capítulo 9º, 15:19.

¹³⁹⁶ La charla sobre cómo conseguir una mujer decente prosigue en *Anillos de oro*, capítulo 9º, 15:59.

¹³⁹⁷ En concreto, esta conversación entre Ernestina y Baquer tiene lugar en lo que parece ser el estanque del Retiro, en *Anillos de oro*, capítulo 9º, desde 31:04.

Pasando ya a la contemporaneidad, este término suele tacharse de anticuado, ya sea directamente, a través de personajes como Sonia¹³⁹⁸, o mediante su empleo por personajes de más edad e ideas, a priori, más bien conservadoras, como Alfredo, un hombre al que le cuesta años tomar la decisión de dejar a su esposa¹³⁹⁹; o Matilde, la mujer que se negaba a divorciarse de su marido pese a no haber tenido relación desde la época de la Guerra Civil¹⁴⁰⁰.

Esta idea de la mujer decente sigue apareciendo, aunque en menor medida, en *Segunda enseñanza*. Si, en el capítulo sobre el seminario de sexología, un marido aseguraba a su mujer que, si no sabía más sobre sexo, es porque ella siempre había sido “muy decente”¹⁴⁰¹; un poco más adelante, pero en este mismo episodio, Elvira y su abuela discuten porque la primera ha mostrado más interés del que se consideraba apropiado por un hombre. Sin embargo, Elvira, que acaba de vivir uno de los momentos de cosificación más explícitos de la serie, en el que la pasean semidesnuda por una fiesta de empresa, no tiene paciencia para escuchar las ideas de su abuela:

ABUELA: Tú al que quieres ver es al mocito aquel del colegio que te ha hecho tilín... Que si llamarle, que si hacerte la encontradiza, que si Jandro dice, que si Jandro va... Pues, si quieres saber mi opinión, eso no es de mujeres decentes. Una mujer decente no le demuestra nunca a un hombre que está por él, una mujer decente espera a que él...

ELVIRA: ¡Espera a que la saquen de las tartas!¹⁴⁰²

No obstante, a pesar de estas críticas y del evidente cambio de las costumbres, muchos de los elementos presentes en el discurso anterior siguen manteniendo bastante peso durante buena parte del periodo de análisis. Aunque parece que

¹³⁹⁸ De hecho, cuando su hermano Dani le reprocha que ella quiere “dejar de ser decente” al cumplir la mayoría de edad por irse a vivir con su novio, Sonia se burla de él: “¿Decente? ¿Pero tú de dónde sales, de un museo?”, en *Anillos de oro*, capítulo 1º, 18:33.

¹³⁹⁹ Alfredo, por ejemplo, describe a su mujer como una “mujer decente, ¿eh? Se ocupa de todo, tiene la casa como es debido y está donde tiene que estar, pero es que no la aguanto”, en *Anillos de oro*, capítulo 8º, 07:40.

¹⁴⁰⁰ En este sentido, Matilde actúa con cierta superioridad moral ya que, cuando Antonio le reprocha lo áspera que es con él, ella arguye que “Eso [ser acogedora y amable] queda para otro tipo de mujeres, las decentes no tenemos que hacernos perdonar nada siendo acogedoras”, en *Anillos de oro*, capítulo 11º, 22:16.

¹⁴⁰¹ Este momento tiene lugar en la conversación ya citada entre los padres de Sisi, más concretamente, en *Segunda enseñanza*, capítulo 8º, 21:33.

¹⁴⁰² Fragmento guionizado a partir de una conversación entre ambas que tiene lugar poco después de que Elvira participe en un evento en el que la pasean semidesnuda dentro de una tarta, en *Segunda enseñanza*, capítulo 8º, 33:40.

con el tiempo disminuye la importancia del matrimonio como institución, se sigue diferenciando claramente entre el sexo por amor y el sexo por placer, y perviven aún tabús en torno a cuestiones como la homosexualidad.

7.3.2. Sexo por amor: intimidad de las parejas

En cuanto a los distintos tipos de sexo que se distinguen en las series, sobre todo al comienzo del periodo de análisis se hace una contraposición del sexo en el matrimonio y del sexo extramatrimonial. Esta diferenciación, sin embargo, aparece desde la primera vez que se alude a ella como desfasada, según demuestran algunas escenas de *La señora García se confiesa* en las que se critica el doble rasero moral o se deja constancia del cambio generacional entre la protagonista de la serie y su hija Renata¹⁴⁰³.

Un ejemplo de la importancia que se da al sexo por amor, por encima del hecho de que este se produzca dentro o fuera del matrimonio, se puede ver ya en esta primera serie de la muestra. Aunque la señora García asegura que llegó virgen al matrimonio, y afirma que no se arrepiente de nada, también subraya lo injusta que es la exigencia de la virginidad solo para las mujeres, porque ella “quería a Jorge”¹⁴⁰⁴.

Así, frente a esta distinción más o menos artificial entre el sexo dentro o fuera del matrimonio, las distintas series parecen dar más importancia a otro requisito un tanto más laxo, pero casi omnipresente en todos los títulos analizados: que las relaciones sexuales sean casi exclusivamente en el ámbito de una pareja estable. Yendo un paso más allá, se podría decir que la inmensa mayoría de las series analizadas sostienen que la única modalidad de sexo válida es el sexo por amor.

Esta idea, de hecho, está presente tanto en las series contemporáneas como en las ambientadas en el pasado. Ya en *Cañas y barro*, Tono y Rosa, la imagen del amor romántico y la felicidad conyugal (Peña Ardid, 2010, p. 94),

¹⁴⁰³ Como se ha comentado ya, Renata se va a París con un amigo sin pedir permiso a su madre, en *La señora García se confiesa*, capítulo 2º, 22:50; u opina que es “infantil” ir de viaje con un amante y dormir en habitaciones separadas, en *La señora García se confiesa*, capítulo 13º, 26:51.

¹⁴⁰⁴ La señora García reconoce sus sentimientos por Jorge al señor Martínez cuando le está contando la historia de su primer amor, en *La señora García se confiesa*, capítulo 3º, 28:21.

podrían haber mantenido relaciones antes de casarse, como se insinúa en la misma serie, pero únicamente cuando ambos ya están prometidos.

Por ejemplo, cuando ambos se van a solas en una barca, el tío Paloma aborda al sacerdote e insinúa que algo pueda pasar entre ellos. En todo momento, no obstante, se mantiene un tono bastante ligero en la conversación, casi de humor, de manera que parece restarse importancia al hecho de llegar o no vírgenes al matrimonio.

TÍO PALOMA: Oiga usted, padre... ¿Cómo dijo que se llamaba la virtud esa de Rosa?

SACERDOTE: Pues una virtud prístina...

TÍO PALOMA: Ya, ya... No sé lo que es eso, ¡pero debe ser algo muy gordo! Y digo yo... ¿a las prístinas esas no les pasa nada cuando están solas con un hombre en la dehesa?¹⁴⁰⁵

Acto seguido, efectivamente, los dos aparecen llegando a la dehesa, en la que no hay nadie más. Ambos se abrazan y Tono lleva a su novia en brazos hasta un trozo de tierra, mientras Rosa le confiesa que lleva tiempo soñando con ser su novia, así como lo mucho que le preocupa no estar a la altura. De hecho, Rosa también insinúa que la dehesa es el punto de encuentro de todos los novios de El Palmar, aunque sin precisar para qué van allí exactamente:

¿Sabes por qué he venido a la dehesa? [...] Porque vamos a casarnos, Tono, y no hemos sido novios... Yo siempre soñé con ser tu novia, y venir contigo a la dehesa como vienen todos los novios de El Palmar, para... para decirte poco a poco todas mis cosas, las alegres y las tristes, y para que tú me dijeras todas las tuyas.¹⁴⁰⁶

La escena concluye con ambos corriendo entre unos árboles y besándose tiernamente, rodeados tan solo por el trino de los *buixquerots* mientras Tono abraza a Rosa con fuerza, momento en el que se cambia de imagen¹⁴⁰⁷.

En lo que se refiere al resto de relaciones de pareja, fuera del matrimonio pero dentro del ámbito sentimental, la trama ofrece a Neleta la oportunidad de redimirse cuando se queda embarazada de Tonet, legitimando así esta relación

¹⁴⁰⁵ Fragmento guionizado a partir de una conversación entre el tío Paloma y el sacerdote don Miguel, en *Cañas y barro*, capítulo 1º, 31:41.

¹⁴⁰⁶ Esta reflexión de Rosa tiene lugar en *Cañas y barro*, capítulo 1º, 33:55.

¹⁴⁰⁷ La escena concluye, concretamente, en *Cañas y barro*, capítulo 1º, 38:02.

al casarse con él y criar al bebé que esperan¹⁴⁰⁸. Sin embargo, en este caso es ella quien se niega por no renunciar a su herencia.

Siguiendo esta misma línea, en *Fortunata y Jacinta*, como ya se ha comentado, Fortunata reconoce que se percibe como verdadera esposa de Juanito al ser el único del que está realmente enamorada, así como por haberle dado un hijo. Así lo argumenta ella misma, tanto frente al sacerdote hermano de Maxi Rubín¹⁴⁰⁹ como ante Guillermina Pacheco¹⁴¹⁰, y también a través de su propio monólogo interno¹⁴¹¹.

De hecho, incluso en *Los pazos de Ulloa* se plantea como mejor opción que el marqués siguiera su relación moralmente ilícita con Sabel sin que interviniera nadie. A pesar de la evidente situación de discriminación y violencia a la que esta está sometida durante toda la trama, es la propia Sabel quien critica al sacerdote por todo lo que ha sucedido desde su llegada al pazo¹⁴¹².

Esta misma idea de prevalencia del sexo por amor sigue presente en las series contemporáneas, en las que se emplea el argumento sentimental por encima de la unión en matrimonio. Uno de los ejemplos más ilustrativos podría ser el ya citado romance adolescente que vive la protagonista de *La señora García se confiesa*, en el que esta insiste en que, aunque no mantuvo relaciones con él, sí que estaba enamorada de Jorge¹⁴¹³.

¹⁴⁰⁸ Como se ha comentado ya, cuando Neleta desvela que está embarazada, Tonet se entusiasma, no entiende por qué ella quiere abortar y le propone que se casen, sin ningún éxito, en *Cañas y barro*, capítulo 6º, 26:12.

¹⁴⁰⁹ Aunque Fortunata reconoce haber tratado “con intimidad” a unos ocho hombres, es decir, haber “vivido en relación durante un mes o dos” con ellos, asegura al sacerdote que solo volvería a tener relación con uno: “Pero, en fin, usted confiesa que es a quien de veras quiere, el único por quien de veras siente apetito de amor, y esa cosa, esa tontería [...] Y a los demás, que les parta un rayo”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 5º, desde 12:04 y especialmente en 12:56.

¹⁴¹⁰ Cuando Guillermina le recrimina que esté haciendo sufrir a Jacinta y pregunta a Fortunata si no se le remueve la conciencia, esta lo niega: “Le diré a usted más, [mi conciencia] me daba la razón, me decía que mi verdadero marido... [...] ¡A mí me parecía que ese hombre me pertenecía a mí y que yo no pertenecía al otro! [...] Me había dado palabra de casamiento y me la había dado antes de casarse, ¡y yo había tenido un niño!”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 9º, desde 05:38.

¹⁴¹¹ El monólogo interno de Fortunata afirma que “Ella [Jacinta] es la que me hace desgraciada quitándome a mi marido, ¡porque es mi marido! Yo he tenido un hijo suyo y ella no”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 7º, 24:10.

¹⁴¹² Sabel llega a reprochar a don Julián todo lo que ha sucedido desde que él llegó al pazo: “Nunca debió venir a los pazos de Ulloa, ¡nunca! Aquí estábamos bien como estábamos... Mucho Dios y mucho rezo, pero... usted no ha traído más que desgracias”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 3º, 51:05.

¹⁴¹³ La señora García, después de afirmar que no se acostó “con Jorge ni entonces ni nunca, llegué virgen a mi matrimonio”, reconoce que sí lo quería, en *La señora García se confiesa*, capítulo 3º, 27:58 y 28:21, respectivamente.

Otros ejemplos de relaciones en las que tiene lugar el sexo fuera del matrimonio, pero en las que esto se justifica por tratarse de sexo por amor, pueden verse en *Anillos de oro*. De hecho, según se ha comentado ya, resulta evidente que Carlos y Sonia han tenido relaciones sexuales antes de casarse, como insinúa Lola en el primer capítulo y como, de hecho, confirma el propio Carlos en medio de una crisis de la pareja, legitimando así su relación sexual antes de que hubieran pasado por el altar.

¿No éramos mucho más felices cuando íbamos a esperarnos el uno al otro a la salida de clase y teníamos amigos y hablábamos de todo? Hablábamos, Señor, hablábamos, y hacíamos el amor a la hora menos pensada, y estábamos llenos de planes maravillosos que no tenían nada que ver con las letras de una nevera o de un televisor.¹⁴¹⁴

En este sentido, también Lola y Enrique, claro ejemplo de matrimonio feliz, como de hecho reconocen tanto ellos mismos como su hijo Dani¹⁴¹⁵, podrían haber mantenido relaciones sexuales antes de casarse, según insinúa Sonia durante un enfado con su madre. En este caso, al ironizar Lola con que Sonia fue sietemesina, esta replica que nació a los nueve meses exactos y que tal vez fue su madre la que se dio “demasiada prisa”¹⁴¹⁶.

Por último, ya en *Segunda enseñanza*, se podría citar el caso de Rosa y Jandro, que mantienen una relación abierta e intermitente durante buena parte de la serie. A pesar de su inestabilidad, queda patente que se trataba de una relación basada en los sentimientos¹⁴¹⁷ y, en consonancia con esta tendencia a justificar el sexo mientras sea por amor, su relación únicamente es criticada por la madre de él¹⁴¹⁸.

¹⁴¹⁴ Carlos plantea estas cuestiones a Sonia poco después del bautizo de su hijo, en *Anillos de oro*, capítulo 12º, 35:15.

¹⁴¹⁵ Lola, por ejemplo, afirma que ella es muy feliz en su matrimonio en *Anillos de oro*, capítulo 1º, 22:11; y capítulo 3º, 38:10; y Dani pone a sus padres como un ejemplo de pareja en la que “se quieren”, en *Anillos de oro*, capítulo 3º, 24:29.

¹⁴¹⁶ Este momento, como se ha señalado ya, tiene lugar en *Anillos de oro*, capítulo 8º, 35:37.

¹⁴¹⁷ Rosa, concretamente, define su historia con Jandro como “una relación importante” que mantuvieron abierta hasta que fue ella quien quiso experimentar con otras personas, en *Segunda enseñanza*, capítulo 8º, 41:41.

¹⁴¹⁸ Se puede recordar aquí que la madre de Jandro llama a Rosa “La que todo lo sabe”, negándose a decir su nombre, en *Segunda enseñanza*, capítulo 11º, 27:59; y más adelante la define como “esa, que ni come, ni deja comer al amo”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 11º, 36:33.

Por otro lado, la consideración del sexo por amor como única alternativa válida no es óbice para que una mujer pueda tener varias parejas a lo largo de su vida, ni mucho menos en el caso de los hombres.

De esta manera, a la señora García se le conocen hasta cuatro relaciones sentimentales a lo largo de toda la serie: su primer novio, Jorge; su marido; su amante; y un amigo de su hijo, Mario. Pese a esto, que haya tenido varias relaciones no implica que ninguna de estas haya estado fundamentada únicamente en el sexo, sino que en todas ellas se habla de sentimientos, según reconoce su protagonista¹⁴¹⁹.

También en *Verano azul*, Jorge, el padre de Desi, deja abierta la puerta a que tanto él como su mujer puedan conocer a otras personas y rehacer su vida¹⁴²⁰. Sin embargo, esta situación, que comienza a darse con mayor frecuencia a partir de *Anillos de oro*¹⁴²¹ no implica que se esté aceptando como válido el sexo esporádico o fuera de una relación sentimental, sino que simplemente se reconoce que una misma persona puede enamorarse varias veces a lo largo de su vida y que, siempre que haya sentimientos, esas relaciones pueden ser igualmente válidas.

Esta idea, que se puede ver en tantos ejemplos dentro de las series ambientadas en la contemporaneidad, también se reconoce, aunque no visualmente, en una serie biográfica como es *Proceso a Mariana Pineda*. En esta, su protagonista, una joven viuda, reconoce que ha tenido relaciones con varios hombres distintos y que circulan sobre ella numerosos rumores en Granada, de los que Mariana no parece avergonzarse en absoluto. De hecho, llega a decir a Ferrer, uno de los líderes de los constitucionalistas, que

¹⁴¹⁹ Como se ha citado ya, la señora García asegura que quería a Jorge, en *La señora García se confiesa*, capítulo 3º, 28:21. Posteriormente, también asiente cuando el señor Martínez señala que estaba enamorada de su marido, en *La señora García se confiesa*, capítulo 4º, 06:59. En cuanto a su amante, aunque ella misma dice que no estaba enamorada, sí que recuerda que le fascinaba, en *La señora García se confiesa*, capítulo 5º, desde 11:52. Ya al final de la serie, la señora García reconoce que se ha vuelto a enamorar, en este caso de Mario, un amigo de su hijo Enrique, en *La señora García se confiesa*, capítulo 13º, 06:39.

¹⁴²⁰ Jorge, en concreto, le dice a su mujer que, “Si eso [la reconciliación] no fuera posible, tenemos derecho a rehacer nuestras vidas. A sacarnos ese amargor de boca que se nos ha ido quedando. Tenemos derecho a volver a reír, a vivir, a amar”, en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, 49:42.

¹⁴²¹ De hecho, en el último episodio de la serie Lola entabla conversación con una vecina que, tras un matrimonio en el que se sucedían las discusiones, se ha divorciado y su vida ha dado un vuelco: ha rehecho su vida con otro hombre y, con su ex marido, la relación es más cordial que nunca, según cuenta ella misma, en *Anillos de oro*, capítulo 13º, desde 18:22.

“Tampoco tendríais razón los liberales, y os convertiríais en absolutistas, si tratarais ahora de imponerme cerrojos y castidad en el amor”¹⁴²².



Figura 44. Mariana Pineda junto a su amante, el teniente Alba, en una de las diversas escenas que los muestran en la intimidad (*Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 2º). Fuente: RTVE.es

No obstante, a pesar de que Mariana Pineda admita abiertamente estos hechos, llama la atención que en pantalla solo se ve una de estas relaciones: la que mantiene con el teniente Alba durante sus últimos meses de vida. De este modo, aunque en teoría aparezca como una mujer liberada sexualmente, en la práctica no se da una representación visual de ella en este sentido, lo que no impidió que la prensa conservadora criticase con dureza la serie debido a la libertad sexual de su protagonista. Por ejemplo, *El País* se hizo eco de las protestas de la biógrafa de Mariana Pineda, que lamentaba la “imagen de mujer *tragahombres*” (Castro, 1984b) que se daba de la heroína de Granada, y Baget Herms se quejó de un “latiguillo feminista” que consideraba muy poco creíble en este personaje (1984e, p. 50).

Por otro lado, a la hora de analizar qué imagen se da del sexo, especialmente entre las mujeres, otro factor a tener en cuenta es el resto de comportamientos de cada personaje femenino. De esta manera, el sexo extramatrimonial se

¹⁴²² Este momento tiene lugar en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, 58:06.

representa de forma mucho más negativa en personajes que no se ciñen al canon femenino tradicional, sobre todo en las series ambientadas en el pasado.

A este respecto se podría citar, por ejemplo, a Neleta de *Cañas y barro* o a Sabel de *Los pazos de Ulloa*. Si ambas se correspondían, a grandes rasgos, con la imagen de la mujer fatal, las relaciones sexuales para ellas suelen representarse bajo una luz mucho más negativa: Neleta llega a gritar a su amante cuando este no entiende por qué le disgusta quedarse embarazada¹⁴²³, y Sabel sufre frecuentemente episodios de violencia¹⁴²⁴.

En este sentido, aunque el final de sus arcos argumentales sea igualmente trágico, la imagen que se da de otras mujeres como Fortunata, de *Fortunata y Jacinta*, o Mariana Pineda, protagonista de la serie homónima, es muy distinta de la de Neleta o Sabel. Así, la representación que se hace de ambas, pese a haber mantenido relaciones extramatrimoniales, es claramente positiva: Fortunata acaba ganándose incluso el respeto de Jacinta¹⁴²⁵, y Mariana muere en el patíbulo convertida en un símbolo de libertad¹⁴²⁶.

Por otro lado, las diferencias en la representación de una u otra mujer también podrían tener un componente de clase. En este sentido, se puede recordar aquí que, cuanto más baja sea la extracción social, más probable es que una mujer aparezca sometida a situaciones de violencia en las series de la muestra, especialmente en aquellas ambientadas en el pasado.

Dentro de esta consideración del sexo por amor como única relación sexual aceptada tanto social como moralmente (ya que, como se ha visto, el sexo por obligación dentro del matrimonio también conduce a los cónyuges a un destino de insatisfacción y reproches) cabe señalar, por último, la prevalencia de esta idea en el tiempo. Incluso en *Anillos de oro*, ya en 1983, el sexo por placer se limita a personajes secundarios y, aunque estos no aparecen representados de

¹⁴²³ La discusión de Neleta con Tonet tiene lugar, más concretamente, en *Cañas y barro*, capítulo 6º, desde 26:07 y sobre todo 26:31.

¹⁴²⁴ Se puede ver a Sabel sufriendo distintas escenas de violencia, por ejemplo, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 42:29; o incluso capítulo 4º, 49:57.

¹⁴²⁵ Hacia el final de la serie, Jacinta admite que “Lo que hizo [Fortunata] está bien hecho y tiene el valor que a mí me falta [...] Será lo que tú quieras, pero siento algo por ella que antes no sentía”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 10º, 44:51.

¹⁴²⁶ Las imágenes de Mariana Pineda como símbolo de la libertad se pueden ver tanto en el beaterio, en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 5º, desde 14:27; como justo antes de su ejecución, en este mismo episodio, desde 55:28.

forma negativa, es un concepto que parece inasible tanto para Lola como para su hija Sonia, pese a ser esta mucho más joven. De esta forma, tiempo después de enviudar, Lola llega a afirmar que ella no necesita “a ningún señor, a un señor cualquiera” para mantener relaciones sexuales, sino que ella a quien necesita es a su marido, Enrique¹⁴²⁷.

En este sentido, como se ha comentado anteriormente, se da una tímida introducción al sexo por placer a través de algunas de las tramas episódicas, pero habría que esperar a *Segunda enseñanza* para que este concepto apareciera realmente en las series televisivas de la muestra, como se verá en el siguiente apartado.

7.3.3. Sexo por disfrute: mujeres sexuales y sexualizadas

Respecto al sexo por placer, es decir, aquel que sucede en el marco de una relación no consolidada o incluso en un encuentro esporádico, en primer lugar es necesario señalar que se trata de una realidad mucho más tabú que el sexo extramatrimonial pero dentro de una relación sentimental. Por consiguiente, aparece con mucha menor frecuencia que el sexo por amor, al margen de que este último se produzca o no dentro de una unión matrimonial.

De hecho, en las series ambientadas en el pasado hay muy pocos ejemplos en los que se practique este tipo de sexo, especialmente en lo que se refiere a los personajes femeninos. En las adaptaciones literarias, por ejemplo, no hay ninguna mujer protagonista de la que se tenga constancia que mantenga relaciones sexuales únicamente por placer, sino que todas lo hacen en el marco de una relación consolidada. Sus motivos, por otra parte, pueden ir desde los sentimentales, como Rosa de *Cañas y barro*, Fortunata de *Fortunata y Jacinta* o Sabel de *Los pazos de Ulloa*; hasta la obligación marital, por ejemplo, Jacinta y Nucha en estas dos últimas series; o, en último término, seguir una concepción instrumental de las relaciones de género.

Este último sería el caso de la relación entre Neleta y Cañamel, y también entre Fortunata y Maxi Rubín. Como se ha señalado ya al analizar la feminidad en el pasado, Neleta dice explícitamente que, si ha sacrificado tantos años al lado

¹⁴²⁷ Lola dice, exactamente, que no necesita “a ningún señor, a un señor cualquiera, para llevármelo a la cama, no...”, en *Anillos de oro*, capítulo 13º, 22:17

del viejo tabernero, ha sido por interés económico. Pese a que la idea de fondo es la misma tanto en el original como en las dos versiones audiovisuales, cabe recordar aquí la forma de expresarlo difiere mucho en la serie de lo que se vio décadas antes en la película¹⁴²⁸.

En cuanto a Fortunata, además de que tanto personajes como Mauricio la Dura o incluso Evaristo Feijoo la insten a casarse como única manera de salir adelante dignamente¹⁴²⁹, ella misma se intenta autoconvencer de ello a través de su monólogo interno¹⁴³⁰.

En este sentido, se podría citar también, aunque dentro de las series contemporáneas, las protagonistas episódicas de “Retrato en sepia”, capítulo 9º de *Anillos de oro*. Cabe recordar aquí que Ernestina se casa con un hombre elegido por su madre, por el “respaldo” que puede dar un marido a una mujer casada, y Matilde compara a su propio esposo con ropa “de batalla”, “de poca vista pero duradero”¹⁴³¹.

Sin embargo, en ninguno de los ejemplos citados los personajes femeninos tienen relaciones sexuales simplemente por el placer que estas suponen; sino que siempre las vinculan a algún trasfondo determinado, ya sea este el interés romántico u otro tipo de instrumentalización de las relaciones de género, como por ejemplo el apoyo social y económico que supone Maxi para Fortunata.

Entre los varones de las adaptaciones literarias, por otra parte, sí que se abre la puerta a las relaciones sexuales simplemente por placer, aunque siempre

¹⁴²⁸ Véase, en este sentido, los motivos que da Neleta para haber pasado tantos años casada con Cañamel, en *Cañas y barro*, capítulo 6º, 26:32; y la argumentación que emplea en la película anterior, en *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954), 01:10:19.

¹⁴²⁹ Mauricio insiste a Fortunata en que debe casarse porque “La mujer soltera es una esclava, ¡no puede ni menearse! La que tiene un peine de marido tiene bula para todo [...] Siempre y cuando quieras ser honrada, ¡serlo!, pero dejarte de casar, dejar de casarte, eso que no se te pase por la cabeza, niña de mi alma... [...] Lo que yo diga es por tu bien: déjate llevar, cástate y, si hay trampa que la haya... Lo que debe pasar, pasa... Deja correr, y haz caso de mí, que te he tomado cariño y soy mismamente como tu madre”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 6º, desde 19:01. Feijoo, por su parte, concluye que, si ella no conoce ninguna profesión, su única solución es “Entonces, a la casa con su marido o a la calle con Juan, Pedro o Diego, a ver si sale algún primo con quien ir tirando [...] No tiene más remedio que aceptar el amparo de un hombre, tiene que echarse por ahí a ver si pesca un desconocido por las calles, los teatros, los paseos...”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 7º, desde 33:03.

¹⁴³⁰ Como se ha citado ya, antes de su boda con Maxi Rubín, Fortunata se repite las razones para casarse con él a través de su monólogo interno: “No tener que andar nunca más con gentuza, eso es lo que gano... Pero un marido que tiene menos fuerza que la mujer no puede ser marido. El pobrecillo es un bendito de Dios, pero no le podré querer nunca, aunque viva con él mil años... Esto es ingratitud, pero no lo puedo remediar”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 4º, 37:12.

¹⁴³¹ Véase, como ya se ha comentado, *Anillos de oro*, capítulo 9º, 36:53 y 39:00, respectivamente.

aparecen representadas en una luz más bien negativa. Aquí se podría citar a Tonet, de *Cañas y barro*, que asegura que las mujeres cubanas están siempre dispuestas a darle lo que él quiera, y que él siempre quiere, “porque por algo uno es hombre”¹⁴³².

Es importante puntualizar aquí que esta escena tan solo aparece en la serie, ya que la novela original de Blasco Ibáñez no profundiza en las relaciones de Tonet con las cubanas, aunque sí con el modo de vida que este llevaba en Cuba¹⁴³³. Similarmente, en la película de Juan de Orduña, se insinúa que las bondades de este país son una invención de Tonet¹⁴³⁴, como se podría deducir también de la novela original¹⁴³⁵.

Otro ejemplo de estos varones que ven el sexo como una manera de obtener placer sería Juanito Santa Cruz, de *Fortunata y Jacinta*. Este, pese a mostrar algunos sentimientos por Fortunata, acaba por abandonarla cada vez que se queda embarazada. Además, afirma que, si ha vuelto a tener relación con ella, ha sido por lástima¹⁴³⁶, y poco tiempo después de darle la espalda por segunda vez empieza una relación con una de sus amigas, Aurora¹⁴³⁷.

De esta forma, tanto Tonet como Juanito destacan por su éxito entre las mujeres, pero este nunca aparece como una característica modélica o siquiera deseable, sino que, en último término, lleva a ambos a un triste final: Tonet se suicida después de matar a su bebé recién nacido¹⁴³⁸, y Juanito es repudiado por su mujer en cuanto esta consigue un hijo al que cuidar¹⁴³⁹. En cuanto al

¹⁴³² El texto completo de la carta se puede consultar hacia la mitad de la serie, en *Cañas y barro*, capítulo 3º, 37:14.

¹⁴³³ El contenido de las cartas de Tonet a su familia aparece muy resumido en la novela (Blasco Ibáñez, 2001, pp. 63-64).

¹⁴³⁴ En una escena en concreto, que tan solo aparece en la versión cinematográfica, se puede ver a Tonet junto a sus compañeros, redactando cartas en las que dan una visión mucho más optimista de la realidad que están viviendo en Cuba, en *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954), 28:18.

¹⁴³⁵ Véase en este caso de nuevo la novela original (Blasco Ibáñez, 2001, p. 67).

¹⁴³⁶ Cuando Jacinta le pide explicaciones sobre su relación con Fortunata, este le jura que lo hizo “sin ilusión, como un deber, pensando en mi mujer y deseando acabar con ella”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 7º, 13:43.

¹⁴³⁷ De hecho, es Maxi Rubín quien cuenta a Fortunata que su amado ya no se acuerda de ella, sino que tiene relaciones con otra mujer, en concreto su amiga Aurora, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 10º, 35:34.

¹⁴³⁸ El infanticidio del hijo de Neleta y Tonet y el suicidio de este último, ambas escenas con la voz de Neleta de fondo instando a Tonet a que no lo vea ni lo oiga nadie, tienen lugar en *Cañas y barro*, capítulo 6º, 38:21 y 50:23, respectivamente.

¹⁴³⁹ El momento concreto en que Jacinta rechaza definitivamente a su esposo Juanito tiene lugar en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 10º, 58:55.

marqués de *Los pazos de Ulloa*, otro de los ejemplos de virilidad que se citaba en el capítulo tercero, también es rechazado por Sabel al final de la serie¹⁴⁴⁰, aunque no parece que haya más consecuencias negativas para este personaje, al menos de tanta gravedad como las mostradas antes.

Las adaptaciones literarias, por consiguiente, ofrecen una imagen muy negativa del sexo cuando este se vincula tan solo con el placer; además de mostrar el apetito sexual como una característica casi exclusivamente masculina. De hecho, las mujeres de estas series que sí muestran un cierto interés por el sexo suelen aparecer animalizadas o incluso descritas como monstruos: el tío Paloma llama “perra” a Neleta¹⁴⁴¹, el sacerdote hermano de Maxi Rubín dice a Fortunata que es un “monstruo”¹⁴⁴² y que ese tipo de amor es propio de “hembras salvajes”¹⁴⁴³ y, sobre Sabel, aparece en una de las escenas más recordadas de la serie en una actitud casi animal.

Este momento, en el que se contrapone a las dos protagonistas femeninas de la serie, Sabel y Nucha, se corresponde con la noche en la que el marqués acaba de perder las elecciones¹⁴⁴⁴. A través de los ojos del sacerdote don Julián, que observa todo con horror, se puede ver a Nucha, aferrándose a uno de los postes de su cama con la mano en la que lleva la alianza de casada, con expresión de pánico, como si ella también estuviera presenciando la escena: Sabel, a cuatro patas, se zarandea y chilla con el marqués encima de ella. Nucha se desploma en la cama y su expresión de pánico, sin dejar de transmitir eso, empieza a asemejarse a un extraño éxtasis religioso en el que parece proferir gritos mudos. A continuación, se siguen contraponiendo planos

¹⁴⁴⁰ Sabel ignora conscientemente las llamadas del marqués, como se puede ver en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 4º, 35:30.

¹⁴⁴¹ De hecho, las últimas palabras que le dedica el tío Paloma a Neleta en la serie son “llora, perra, llora”, exactamente igual que en el original de Blasco Ibáñez, en *Cañas y barro*, capítulo 6º, desde 53:23.

¹⁴⁴² Al descubrir que Fortunata ha sido infiel a su hermano, el sacerdote dice a Fortunata que “La tuve a usted por una extraviada, no por una corrompida, y ahora veo que es usted un monstruo”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 6º, 52:37. Esta expresión, además, es prácticamente idéntica en la versión cinematográfica: “La creía a usted extraviada, pero es un verdadero monstruo”, en *Fortunata y Jacinta* (Angelino Fons, 1969), 01:24:26.

¹⁴⁴³ Como se ha comentado ya, cuando Fortunata confiesa al sacerdote Rubín que sigue enamorada de Juanito, este afirma que “Ilusionarse con un caballereito porque tenga los ojos así o así, porque tenga el bigotito de esta manera, el cuerpo derecho y el habla dengosa es propio de hembras salvajes”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 5º, 13:38.

¹⁴⁴⁴ Esta escena tiene lugar en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 3º, entre 38:51 y 40:56.

en los que la legítima esposa, con lágrimas en los ojos, presencia cómo la amante recibe las embestidas del marqués y emite gemidos guturales.

En las series biográficas, por otra parte, esta tendencia parece bastante distinta. En *Cervantes*, por ejemplo, un número significativo de mujeres muestra interés por el sexo, aunque se trata siempre de personajes secundarios. Se podría citar aquí a las Cervantas, en concreto a Isabel y a Magdalena¹⁴⁴⁵; pero también a las presas con las que el escritor comparte cárcel, en las que se entremezcla interés sexual y prostitución¹⁴⁴⁶. Cabe recordar, además, que en esta misma serie se veía como en las fiestas patronales de Loeches eran precisamente las muchachas del pueblo las encargadas de decapitar a los gallos, ya que de esta manera se eliminaban, según las creencias de la época, “la lascivia y la concupiscencia”¹⁴⁴⁷.

Ambientada en esta misma época, *Teresa de Jesús* también ofrece algunos personajes femeninos que podrían categorizarse como sexuales, si bien el léxico empleado y la propia trama de la serie hacen que esta característica pase inadvertida en un primer momento. En concreto, se emplea el término “galana” para hacer referencia a estas mujeres que podrían haber mostrado interés por el sexo, y que, por regla general, en la serie se arrepienten y se acogen a la doctrina carmelita para enmendar sus pecados. Algunos ejemplos serían doña Guiomar, de quien se dice que antes de meterse a santa “no le daba por ahí, sino por andar suelta y bien galana”¹⁴⁴⁸; o Úrsula de los Santos,

¹⁴⁴⁵ La inclinación sexual de Isabel y Magdalena Cervantes se puede intuir a través de algunos comentarios que hacen otros personajes, como Andrea, que bromea con que los “rufianes” de prisión, vestidos de terciopelo, habrían hecho sentir muy halagada a Isabel; o que Magdalena, antes de vestir el hábito de monja, también tuvo costumbres similares, en *Cervantes*, capítulo 7º, 13:45 y 14:07, respectivamente.

¹⁴⁴⁶ Entre el primer tipo de alusiones se podrían citar, por ejemplo, “¡Que venga aquí para que nos entretenga! [...] ¡Es mazapán añejo, pero aún tiene un bocado!”, en *Cervantes*, capítulo 6º, 17:30; y las posibles referencias a la prostitución aparecen poco después, en este mismo capítulo, 17:43.

¹⁴⁴⁷ Ante la imagen de varias adolescentes, todas mujeres, a punto de decapitar gallos vivos, un religioso explica a Cervantes que “Matando el gallo se reprime la lujuria y la concupiscencia”, y añade que por ello las encargadas de hacerlo eran las mujeres, en *Cervantes*, capítulo 7º, 46:31.

¹⁴⁴⁸ Esta afirmación se corresponde con sor Teodora: “Bueno, las señoras principales, ya se sabe, en cuanto se arrodillan en un corcho y se meten a santas, todas chitón... Pero antes no le daba por ahí sino por andar suelta y bien galana”, en *Teresa de Jesús*, capítulo 3º, 07:22.

que años antes también fue “muy galana”, pero de a que ahora “todos se hacen lenguas de su buen sentido y recogimiento”¹⁴⁴⁹.

Dentro de las series contemporáneas, por su lado, este tipo de relaciones sexuales sí que mantienen una presencia algo mayor; si bien se concentran sobre todo al final del periodo de análisis y se ponen muy frecuentemente en entredicho o, al menos, en los márgenes de la trama.

Así, este tipo de personajes que tienen encuentros sexuales esporádicos, incluso en las series ambientadas en la contemporaneidad, se reduce durante buena parte del periodo de análisis a personajes secundarios con poco peso en la trama. Entre ellos se podría citar, por ejemplo, a Mariluz, la tía de Desi en *Verano azul*; o a María Lázaró, una amiga de Lola en *Anillos de oro*. Ambas son mujeres independientes, de las que se deja entrever que no quieren una relación estable, aunque con claras diferencias en la representación entre una y otra: mientras que de Mariluz se da una imagen más bien ambigua¹⁴⁵⁰, María aparece como una mujer centrada en su profesión y con una gran madurez emocional¹⁴⁵¹.

Otro ejemplo de personaje femenino que mantiene encuentros sexuales esporádicos y relaciones muy superficiales se correspondería con el personaje de Rosa, en uno de los primeros episodios de *Anillos de oro*¹⁴⁵². Sin embargo, en este caso no se trata de una mujer a la que no le interese el sexo por amor, sino que, después de que su marido sufra un accidente, él queda incapacitado y ella, al tiempo que sale con otros hombres, se niega a divorciarse porque sigue enamorada de él. Rosa es, por tanto, un personaje secundario que ilustra cómo las mujeres pueden desvincular las relaciones sexuales de los sentimientos, pero sin abandonar el arquetipo romántico ni romper la relación con su marido.

¹⁴⁴⁹ Úrsula de los Santos es otra señora principal a la que el padre Daza envía al convento carmelita, en *Teresa de Jesús*, capítulo 4º, 12:32.

¹⁴⁵⁰ En el caso de Mariluz, como se comentó en el capítulo sexto, es la única mujer adulta de *Verano azul* que amenaza con el castigo físico (“todavía le voy a dar una bofetada a la mica esta”, en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, 06:15). Más adelante, su cuñado Jorge le recuerda su éxito entre los hombres y le hace algunos reproches velados, en *Verano azul*, capítulo “El visitante”, desde 12:04.

¹⁴⁵¹ Como se ha señalado ya, María Lázaró dice de sí misma que “Yo no soy de las que se casan, yo ya tengo mi vida y, en mi vida, no entra el matrimonio”, en *Anillos de oro*, capítulo 4º, 43:26.

¹⁴⁵² Se trata, concretamente, del capítulo 2º, titulado “Una pareja” y emitido por primera vez el 14 de octubre de 1983.

Hasta el final del periodo de análisis, de hecho, el único personaje protagonista que se inclina explícitamente por las relaciones informales y los encuentros esporádicos es un varón: Ramón, el abogado de *Anillos de oro*. Incluso este, que durante toda la serie insiste en defender las relaciones esporádicas¹⁴⁵³ y en criticar la figura del matrimonio convencional¹⁴⁵⁴, acaba por inclinarse hacia una relación estable al enamorarse de Lola y querer casarse con ella.

En lo que se refiere a esta misma tendencia entre las mujeres, hay que esperar hasta la última serie analizada, *Segunda enseñanza*, para encontrarse con una protagonista femenina que se caracterice por su defensa de las relaciones más informales. Se trata de Elvira, la hija de Pilar y, como ya se ha comentado, uno de los personajes que mejor representa la modernización de las costumbres: mantiene relaciones con dos hombres distintos durante la serie¹⁴⁵⁵, defiende abiertamente su derecho a tener sexo con quien quiera¹⁴⁵⁶ e incluso, en ocasiones, se muestra tan asertiva que llega incluso a parecer autoritaria¹⁴⁵⁷.

Otro punto de interés sobre el personaje de Elvira es su trabajo, ya que se dedica al modelaje, una profesión que suele implicar conflictos con su propia ética¹⁴⁵⁸. Elvira Gómez Beltrán aparece, de esa manera, como una mujer sexual, pero también sexualizada, al tener que prestarse a la cosificación para tener un trabajo que le permita mantenerse económicamente y lograr un cierto número de comodidades.

¹⁴⁵³ Como se ha comentado ya, Ramón defiende su postura no monógama porque le “horrorizan las limitaciones”, en *Anillos de oro*, capítulo 2º, 36:29; y más adelante defenderá que las mujeres también puedan plantearse sus propias relaciones así, en *Anillos de oro*, capítulo 7º, 06:25.

¹⁴⁵⁴ En concreto, Ramón lamenta la falta de novedad que se acaba dando en un matrimonio convencional, en *Anillos de oro*, capítulo 10º, 38:18.

¹⁴⁵⁵ Véase al respecto, por ejemplo, *Segunda enseñanza*, capítulo 1º, 51:52; y también capítulo 9º, 34:59.

¹⁴⁵⁶ Elvira llega a decir expresamente a su padre José Ramón que “Yo me acuesto con quien quiero, pero no para pagar favores”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 2º, 51:32.

¹⁴⁵⁷ En este sentido, se podrían citar como ejemplos sus comentarios a su jefe, en *Segunda enseñanza*, capítulo 9º, 29:41; o incluso a su abuela, en *Segunda enseñanza*, capítulo 11º, desde 24:34.

¹⁴⁵⁸ Los conflictos éticos que le suponen a Elvira trabajar como modelo se pueden ver en la grabación de un anuncio sobre un coche, en *Segunda enseñanza*, capítulo 1º, 11:33; o en una celebración empresarial en la que la pasean semidesnuda sobre una tarta, en *Segunda enseñanza*, capítulo 8º, desde 27:36 y sobre todo en 29:07, 29:47 y 31:12.



Figura 45. Elvira es exhibida en un evento de empresa como parte de su trabajo como modelo (Segunda enseñanza, capítulo 8º). Fuente: RTVE.es

Llegando a este punto, cabe preguntarse si la doble moral, ya analizada en varias ocasiones, llega a equilibrarse en algún momento o si, por el contrario, este desequilibrio en las exigencias morales para hombres y mujeres se mantiene intacto durante todo el periodo de análisis.

Así, de un tímido despertar a la sexualidad de *Verano azul*, visible a través de las adolescentes Bea y Desi¹⁴⁵⁹, se pasa a algunos personajes femeninos sexualmente liberados en *Anillos de oro*, y especialmente en *Segunda enseñanza*, donde esta tendencia alcanza, por fin, el primer plano.

No obstante, al mismo tiempo que se produce esta evolución en las series ambientadas en la contemporaneidad, las series ambientadas en el pasado siguen provocando polémicas en el presente. Como se ha señalado ya, se representa el sexo bajo una luz negativa en *Los pazos de Ulloa*, y, aunque esto pudiera deberse a la crítica que hace la serie a la moral puritana de la época, también en los años 80 sigue habiendo quejas frente a figuras como la

¹⁴⁵⁹ Como se ha comentado en el capítulo sexto, Bea y Desi hablan entre ellas de cómo ligar, en *Verano azul*, capítulo "Las botellas", desde 04:42; o comentan lo atractivo que es el cantante Bruno, en *Verano azul*, capítulo "El ídolo", sobre todo 04:41 y 05:13.

protagonista de *Proceso a Mariana Pineda* por haber mantenido relaciones con varios hombres.

Finalmente, es necesario apuntar que, según lo que se infiere de las tramas de las series analizadas, el sexo por placer nunca es la solución definitiva, ni para ellos ni para ellas. Sirvan aquí como ejemplo los tres protagonistas más liberados sexualmente: Ramón en *Anillos de oro* y Jandro y Elvira en *Segunda enseñanza*. Como se puede ver al final de ambas series, al término de sus respectivos arcos argumentales estos tres personajes inician relaciones monógamas de cierta estabilidad, por mucho que en un principio ninguno hubiera contado con ello: Ramón pide matrimonio a Lola¹⁴⁶⁰, Jandro empieza una relación con Pilar¹⁴⁶¹ y Elvira, pese a que poco antes no mostraba ninguna intención de casarse¹⁴⁶², sigue con su amante Paul con la esperanza de que este se separe de su mujer¹⁴⁶³.

En definitiva, aunque, conforme avanza el periodo de análisis, se empiezan a normalizar este tipo de relaciones sexuales motivadas esencialmente por el placer, se sigue dando una imagen hasta cierto punto sesgada de la libertad sexual. De esta manera, tanto para hombres como para mujeres se preconiza la tradicional relación sexual monógama y fundamentada en los sentimientos, un ideal que se mantiene, con muchos matices pero sin apenas fisuras, durante todo el marco temporal estudiado.

7.3.4. Homosexualidad: una realidad incómoda

Dentro de las disidencias de género, la homosexualidad, entendida, en el contexto de esta investigación, como atracción sexual o romántica que se puede sentir por personas del mismo sexo, tiene bastante peso en las series, aunque sería necesario profundizar en el tipo de personajes que la representan y en la imagen que se da de esta orientación sexual.

¹⁴⁶⁰ Ramón pide matrimonio a Lola, concretamente, en *Anillos de oro*, capítulo 13º, 52:10.

¹⁴⁶¹ Jandro se declara a Pilar y ella le corresponde justo al final de la serie, en *Segunda enseñanza*, capítulo 13º, 49:52.

¹⁴⁶² Como se ha comentado ya, cuando Ricardo pregunta a Elvira por sus planes de futuro, si quiere casarse o ser actriz, ella ignora la parte del matrimonio, en *Segunda enseñanza*, capítulo 13º, 15:34.

¹⁴⁶³ Pilar intuye que Elvira y Paul siguen con su relación y, posteriormente, la propia Elvira comenta que “él no puede divorciarse ahora, tiene dos hijos pequeños, muy poco dinero, su mujer no trabaja... Yo tampoco tengo ni oficio ni beneficio todavía [...]”, dando a entender que, de momento, las circunstancias no son propicias para oficializar su relación, en *Segunda enseñanza*, capítulo 13º, 17:45 y 20:29, respectivamente.

En este sentido, se puede señalar aquí que, de acuerdo con Guarinos en su análisis sobre el cine español de los años 70, la aparición de la nueva masculinidad y el fin del “macho ibérico” entroncan con la aparición de la homosexualidad, y cita entre los primeros títulos que tratan esta temática *Los placeres ocultos* (De la Iglesia, 1976) y *A un dios desconocido* (Chávarri, 1977) (2008, p. 60). Palacio apunta que la normalización de la homosexualidad comienza en 1981, con un reportaje de *Informe semanal* sobre el día del orgullo gay, y añade que no hay personajes homosexuales españoles en la pequeña pantalla hasta los años 90 (2012, p. 255), aunque esta afirmación resulta matizable si se mira más allá de los protagonistas.

Cabe recordar también que, de acuerdo con Epps y según lo que demostrarían algunas comedias españolas de principios de los años 70, la idea de hombre homosexual se identificaba ampliamente con un “tercer sexo”. De esta forma, el varón homosexual era a la vez “mujer fallida” y todo menos “un hombre de verdad” (Epps, 2014, pp. 244-247). Sobre la homosexualidad femenina, por otra parte, ni este autor ni los análisis de medios audiovisuales de la época hacen apenas alusión a ella.

Dentro de esta concepción del varón homosexual como un “hombre defectuoso” se podrían entender, a grandes rasgos, las primeras apariciones de esta orientación sexual en las series que conforman la muestra. Así, tanto las series ambientadas en el pasado como las primeras series contemporáneas dan una imagen de la homosexualidad masculina muy centrada en la afeminación y en la falta de virilidad.

En lo que se refiere a las series ambientadas en el pasado, y en concreto a las adaptaciones literarias, aparecen únicamente dos varones afeminados, a saber: Maxi Rubín de *Fortunata y Jacinta* y el sacerdote don Julián de *Los pazos de Ulloa*. Sin embargo, aunque en ambos casos se haga referencia a su nula virilidad y a su escaso interés por las mujeres en el plano sexual, tampoco se llega a insinuar que muestren una mayor inclinación por los hombres, sino que se situarían, si acaso, dentro del espectro de la asexualidad.

De esta forma, se puede recordar aquí que, sobre Maxi Rubín, su propia tía insinúa que es impotente¹⁴⁶⁴ y Juanito Santa Cruz lo define directamente como “un hombre que no es hombre”¹⁴⁶⁵. En el caso de don Julián, varios personajes, desde otros sacerdotes hasta el marqués don Pedro, insinúan que se trata de un hombre afeminado¹⁴⁶⁶ y que una “criatura enfermiza” como Nucha solo sería suficiente para alguien como él¹⁴⁶⁷.

Ya en las series ambientadas en la época contemporánea, aunque la homosexualidad tiene un peso mucho mayor y casi alcanza la omnipresencia entre las producciones analizadas; la mayoría de imágenes dentro de estas se enmarcan en el campo de los sobreentendidos o las bromas, o incluso constituyen posibles ofensas.

En este sentido, las primeras referencias a la homosexualidad que se han localizado en la muestra son apenas tangenciales y se deducen de determinados comentarios que hacen algunos personajes. Por ejemplo, el peluquero al que acude la protagonista de *La señora García se confiesa*, José Llorent, bromea con que la opinión de Oscar Wilde sobre las mujeres no es válida porque el escritor irlandés “era partidista”, lo que provoca las risas tanto de la señora García como del señor Martínez¹⁴⁶⁸.

Más adelante, en *El español y los siete pecados capitales*, este tipo de alusiones a la homosexualidad siguen siendo igualmente crípticas. Por ejemplo, Ceballos habla que determinados estilos de vestimenta pueden ser sinónimo de “inconfesables aficiones”¹⁴⁶⁹ y, siendo ambos más jóvenes, José

¹⁴⁶⁴ Doña Lupe, concretamente, asegura a Maxi que “[...] por el lado de las mujeres, no temo nada, francamente... ni a ti te gusta eso, ni puedes, aunque te gustara”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 4º, 30:15.

¹⁴⁶⁵ Este comentario se da en una conversación entre Juanito y su esposa Jacinta, al decir que a Fortunata la han casado con “un simple, un hombre que no es hombre, que no puede ser marido de nadie”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 7º, 12:09.

¹⁴⁶⁶ En concreto, es el abad quien bromea con que determinadas costumbres de don Julián no son “mortificaciones” sino “afeminaciones”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 20:17.

¹⁴⁶⁷ De acuerdo con lo que se ha señalado ya, el marqués exclama que “Una mujer enclenque como Marcelina a mí me sirve de bien poco... Yo necesito una mujer auténtica, no a una criatura enfermiza... Nucha puede servirle solo a usted, ¡a un cura como usted!”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 3º, 07:40.

¹⁴⁶⁸ Este chiste se produce, concretamente, en *La señora García se confiesa*, capítulo 6º, 11:00.

¹⁴⁶⁹ Ceballos, en concreto, habla de que el miedo al ridículo hace que los españoles vistan de forma muy sobria: “Y es que el objetivo ideal de nuestro traje, de los masculinos al menos, ha sido siempre pasar inadvertido: un negro clarito llamado marengo, o un gris oscuroito... Todo lo demás, incluso en verano, ha sido hasta hace muy poco llamar la atención, dar la nota, salirse de tono o de madre, sinónimos de

Margallo se enfada con él cuando este, como broma, se comporta de un modo romántico con él: “Cállate, guarro, que luego nos cuelgan el sambenito, que bastante tenemos con vivir en la misma pensión”, le espeta¹⁴⁷⁰. Ambos se están preparando para interpretar *Don Juan Tenorio* y, cuando otro amigo entra y los ve muy juntos, bromea con que doña Inés se va a llevar una desilusión, provocando la ira de Margallo¹⁴⁷¹.

De esta manera, sin hacer ninguna referencia explícita a la homosexualidad, la serie deja patente que esta orientación sexual suponía un problema en la época, calificándola de “sambenito” e incluso de injuria. Curiosamente, por otra parte, en la novela original sí que aparece el término “marica”, empleado, de nuevo, como un insulto a la masculinidad (Díaz-Plaja, 1971, p. 142).

Una aproximación muy similar es la que se puede percibir al comienzo del capítulo “El guateque de papá”, el episodio de *Verano azul* más centrado en el choque generacional¹⁴⁷². En este caso, cuando la madre de Quique admite ante su marido que está preocupada porque su hijo adolescente empiece a interesarse por las chicas, este le quita importancia y responde que lo que le preocuparía es que no le gustasen:

Bueno, ¿y qué? ¿Qué hay de malo? A mí me parece muy bien que le gusten las chicas, lo que me preocuparía es que no le gustaran. [...] Al chico se le está despertando lo que le tiene que despertar, es natural. A todos nos ha pasado a su edad, bueno, más o menos, y un día, cuando estés haciendo la cama, pues de repente te encuentras en las sábanas... lo que te tienes que encontrar. Es natural, mujer, está empezando a hacerse un hombre.¹⁴⁷³

De este modo, por mucho que *Verano azul* se caracterizase por tratar temas novedosos, entre ellos el despertar de la sexualidad, este tipo de comentarios

pésimo gusto cuando no de... inconfesables aficiones”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 1º, 24:52.

¹⁴⁷⁰ José Margallo se queja de las bromas de Jesús Ceballos en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 7º, 33:24.

¹⁴⁷¹ Ignacio, el amigo de Ceballos y Margallo, entra en el camerino y pone voz aflautada: “Huy, huy, huy... ¿Interrumpo? Oye, que doña Inés te está buscando para ensayar la escena del sofá... ¡La pobre, qué desilusión se va a llevar! ¡Adiós, hermosos míos! ¡Adiós, palomas!”, en *El español y los siete pecados capitales*, capítulo 7º, desde 33:34.

¹⁴⁷² El capítulo “El guateque de papá”, que en el orden original de *Verano azul* se correspondía con el 15º, se emitió por primera vez el 17 de enero de 1982.

¹⁴⁷³ Estos comentarios del padre de Quique tienen lugar en una conversación a solas con su mujer en la playa, en *Verano azul*, capítulo “El guateque de papá”, desde 06:31.

atestiguan que esta temática se reduce al campo de la atracción heterosexual, dando a entender que otras alternativas son preocupantes o problemáticas.

La tónica general de estas producciones, por consiguiente, es presentar la homosexualidad como una opción menos válida, o directamente como una broma o un insulto. Cabe señalar, además, que hasta este momento todos los ejemplos se refieren tan solo a la homosexualidad masculina, sin que se haga ninguna alusión en la muestra, ni siquiera de manera irónica, al lesbianismo.

Esta representación en los márgenes de las distintas orientaciones sexuales, no obstante, da paso en los últimos años del periodo de análisis a una crítica a la hipocresía hacia esta opción de vida. Esto no significa, ni mucho menos, que la homosexualidad aparezca como una alternativa de pleno derecho, sino que desde la pequeña pantalla se denuncia el miedo a la discriminación debido a una orientación sexual que se aleje de lo convencional.

Esta apertura de miras, por otro lado, vuelve a circunscribirse sobre todo a la homosexualidad masculina. Aunque en *Segunda enseñanza* sí que aparece un único caso de personaje femenino con inclinaciones homosexuales, su representación es bastante ambigua, llegando a poner en duda esta orientación sexual, como se verá a continuación.

En lo que se refiere a *Anillos de oro*, resulta especialmente reseñable el capítulo “A pescar y a ver al duque”¹⁴⁷⁴, centrado en un joven amanerado, Arturo, que se casa con una chica muy tímida, Aurora, como estrategia para ocultar su homosexualidad. La serie, sin embargo, en ningún momento emplea estas palabras para describirlo, sino que se basa en eufemismos y rodeos, como se puede ver en las conversaciones que mantienen la madre de Arturo, Soledad, y una doncella llamada Rita.

SOLEDAD: Lo que pasa es que a sus treinta y tres años sigue siendo un niño, eso es lo que pasa.

RITA: ¿Y quién tiene la culpa?

SOLEDAD: Hijo único, siempre metido entre faldas, consentido, mimado, protegido... ay, no lo he sabido hacer bien, es verdad.

¹⁴⁷⁴ Este episodio, el capítulo 7º de *Anillos de oro*, se emitió por primera vez el 18 de noviembre de 1983.

RITA: Señora, a veces las cosas son porque tienen que ser y nada más. [...] El nuestro nació así y nada más.

SOLEDAD: ¿El nuestro nació cómo, Rita, cómo?

RITA: (*visiblemente nerviosa*) Pues... Delicado, sensible, tímido...¹⁴⁷⁵

Otro de los elementos que más llaman la atención de este capítulo es la insistencia de la madre de Arturo para que este se case y mantenga una imagen de “normalidad” de cara al resto de la gente. En este sentido, la mujer, que podría llegar a insinuar que ella misma es lesbiana (o “distinta”, en sus propias palabras) asegura que la supuesta evolución social se ha producido tan solo a nivel superficial:

Escucha, Arturo, dejémonos de pamplinas y hablemos claro... Arturo, la sociedad no acepta ciertas cosas, ¿comprendes? [...] Lo que quería decirte es que hay que ceñirse a unos esquemas o te dejan fuera, eso sí no te crucifican. Ahora toca ser liberales, sí, sí, pero... [...] Quiero que te cases. Te decía que ahora toca ser liberales, pero es de fachada, de boquilla... Funciona solamente en algunos círculos, en alguna gente... Entre la tuya, no, y en el mundo en general tampoco. El mundo quiere pareja, un hombre, una mujer, hijos. Todo el que se salga de eso se considera un peligro y se lo hacen pagar, a veces muy caro, a veces más barato, según sople el viento, pero siempre se lo hacen pagar [...] Yo misma, desde que se fue tu padre, he sido un cordero negro ente corderos blancos, una separada... Y toda la vida me he pasado, tú lo sabes, siendo más exigente que nadie, más limpia que nadie, más honrada que nadie, no fueran a decir, con miedo, ¿comprendes? Con miedo de que me consideraran... (*mirando a Rita, su doncella*) distinta.¹⁴⁷⁶

Siguiendo los consejos de su madre, Arturo se casa y mantiene una buena imagen de cara a la galería, aunque en el ámbito privado su forzada heterosexualidad le provoque ataques de pánico¹⁴⁷⁷ y enfados con su esposa¹⁴⁷⁸, así como con la doncella, Rita, que le reprocha más el engaño que su orientación sexual: “Se es lo que se es sin tapujos o se vive como todo el

¹⁴⁷⁵ Fragmento guionizado a partir de una conversación entre ambas, en *Anillos de oro*, capítulo 7º, desde 08:39.

¹⁴⁷⁶ Esta diatriba de Soledad tiene lugar poco después de un mal diagnóstico médico, de modo que ella ve cerca el momento de su muerte, en *Anillos de oro*, capítulo 7º, desde 15:50.

¹⁴⁷⁷ Uno de estos momentos se puede ver ya en la noche de bodas, cuando Aurora lo está esperando en la cama y Arturo permanece petrificado dentro del baño, en *Anillos de oro*, capítulo 7º, 21:13.

¹⁴⁷⁸ Se pueden citar, por ejemplo, la discusión de Arturo y Aurora por una polvera de Soledad, la tensión que nota él en ella por la noche, o el enfado porque ella invada su espacio privado, en *Anillos de oro*, capítulo 7º, 23:06, 29:16 y 38:20, respectivamente.

mundo de verdad, no de boquilla”, llega a decirle esta¹⁴⁷⁹. Finalmente, tanto Arturo como Aurora empiezan relaciones extramatrimoniales mientras se esfuerzan en seguir pareciendo un matrimonio normal, como se puede ver en la última escena de este episodio¹⁴⁸⁰.

Esta posible aparición de la homosexualidad femenina toma cuerpo de forma mucho más evidente en *Segunda enseñanza*, aunque en esta serie se sigue poniendo en cuestión. Se trata, concretamente, del capítulo “Tabúes”, en el que aparece una estudiante del colegio, Sisi, que se cría en una familia numerosa y tradicional en la que ella es la única hija. A lo largo de todo el episodio, Sisi se enamora de Rosa Ferrer, la profesora de Lengua, y llega incluso a enviarle cartas de amor, haciéndose pasar por un varón.

En este sentido, la trama parece justificar la incipiente orientación homosexual de Sisi mostrando que lo que en realidad quiere rechazar ella es la feminidad canónica, representada, entre otras, por la figura de su madre. “¡Tú te callas! Tú te aguantas con todo, ¿verdad? Cuatro mimos y a fregar y a trabajar para ellos como una burra”, llega a espetarle Sisi a su madre, “¡Sisi no traga! ¡Sisi es más inteligente que estos tres cafres juntos y no traga!”¹⁴⁸¹.

Junto a esta justificación de la homosexualidad en base a un rechazo a la feminidad tradicional, la serie también adopta una postura bastante ambigua en lo que se refiere a cómo afrontar este tipo de situaciones. Así, al descubrir que su supuesto admirador secreto es, en realidad, una chica, Rosa reconoce que le ha sorprendido y le desea que su inclinación homosexual no sea más que una fase, aunque tampoco le da la espalda del todo.

ROSA: Te he dicho todo lo que tenía que decirte... Deseo que esto no sea más que un problema de tu edad y que, algún día, puedas vivir una vida tradicional...

¹⁴⁷⁹ En concreto, después de descubrirle en la cama con otro hombre, Rita decide marcharse de casa y, ante el disgusto de Arturo, le dice que se habría quedado con él para siempre si no hubiera recurrido a engaños: “Solo con que hubieras vivido solo o con quien te hubiese dado la gana, pero sin engañar a nadie, Arturo, sin engañar a nadie ni tenerlo de tapadera, jeso no! Se es lo que se es sin tapujos o se vive como todo el mundo de verdad, no de boquilla”, en *Anillos de oro*, capítulo 7º, 51:34.

¹⁴⁸⁰ Esta pantomima final comienza, curiosamente, con la madre de Aurora enseñando el álbum de la boda a otra mujer en lo que parece una reunión familiar. Mientras tanto, Aurora besa a su amante en la cocina y Arturo recibe a un chico joven de su tienda, Antoñito, con el que parece que también ha empezado una relación clandestina, en *Anillos de oro*, capítulo 7º, desde 54:52.

¹⁴⁸¹ Esta réplica de Sisi tiene lugar, concretamente, en el marco de una discusión familiar, en *Segunda enseñanza*, capítulo 8º, 25:37.

Bueno, quiero decir, sin complicaciones, sin traumas; pero también te he dicho que, si no es así, siempre tendrás en mí a una amiga.

SISI: Porque te gustan los hombres.

ROSA: (*entre risas*) Sisi... Ni siquiera todos, ¿sabes?, ni siquiera todos...¹⁴⁸²

De esta manera, aunque Sisi parece tener bastante clara su orientación sexual, la serie pone en duda que esta sea real o simplemente producto de su adolescencia, lo que se traduce en una visión bastante cuestionable de la homosexualidad femenina. Esta, sin embargo, no tiene su correlato en la homosexualidad masculina, sino que, para los varones, la opción homosexual tiene una mayor aceptación dentro de la propia trama de la serie.

Este último caso, de hecho, parece casi normalizarse a través de Alfonso Salas, un atractivo viudo al que, según Rosa, todas las mujeres de Oviedo han intentado conquistar¹⁴⁸³. No obstante, al igual que en el caso de Arturo, de *Anillos de oro*, Alfonso reconoce que fue por convención social por lo que contrajo matrimonio, ya que es homosexual:

¿Por qué he vivido como he vivido? Hipocresías, miedo... Era la época, supongo. Había que casarse. Primero, era el paso obligado para todo el mundo, y, luego... en mi caso, el mejor escudo protector. Alfonso Salas, el guapito, el remilgadito, se casa con una chica estupenda y funda un hogar, ¿lo veis? Estábamos pensando mal, Alfonso Salas es una persona como es debido.¹⁴⁸⁴

Con Alfonso se repite, por consiguiente, la misma trama que con Arturo: hombre homosexual que se casa para evitar rumores y que acaba viviendo el matrimonio con amargura. Sin embargo, al contrario que en el caso anterior, en el que parece que la relación continúa más allá del final de la serie, Alfonso, al enviudar, decide que nunca volverá a casarse: esa “será la única sinceridad que me permita mi cobardía”¹⁴⁸⁵.

Además de este intento de renunciar a la hipocresía, la trama de *Segunda enseñanza* parece dejar patente que, en contra de la creencia popular del

¹⁴⁸² Fragmento guionizado a partir de la conversación que ambas mantienen, en *Segunda enseñanza*, capítulo 8º, 50:47.

¹⁴⁸³ Este dato lo revela Rosa en una conversación con Pilar: afirma que Alfonso “está como un tren” y añade que “todas las brujas de la localidad, entre las que me incluyo, lo hemos intentado [conquistarlo] como fieras”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 4º, 50:04 y 50:53, respectivamente.

¹⁴⁸⁴ Alfonso Salas hace esta confesión a Pilar en *Segunda enseñanza*, capítulo 12º, 29:54.

¹⁴⁸⁵ Este momento tiene lugar, concretamente, en *Segunda enseñanza*, capítulo 12º, 43:09.

varón homosexual como menos hombre, la masculinidad no está determinada por la orientación sexual. Esta es, al menos, la opinión que defiende Pilar al final de la serie, poco después de que Alfonso le revele su homosexualidad:

Te voy a decir una cosa, tú serás todo lo homosexual que quieras, pero has sido el único hombre, el único, que me ha hecho sentirme verdaderamente mujer [...] Hay por ahí mucho ingenuo que aún se cree que eso hay que conseguirlo en la cama, pero no es tan sencillo.¹⁴⁸⁶

A estas representaciones de la homosexualidad más en primer plano cabría añadir, por otro lado, algunos comentarios en *Anillos de oro* que perviven de épocas anteriores, como la pregunta que hace Rosa a Ramón sobre si es homosexual¹⁴⁸⁷; o la decisión de doña Concha y doña Trini de cobrar un alquiler más alto por su piso si lo han de alquilar a “dos caballeros solos”:

DOÑA CONCHA: ¡Lo que sea! En nuestra situación no se puede andar con tiquismiquis. Además, ¿no pone en el cartel “personas respetables”? [en concreto, pone “Se alquila habitación a personas respetables, preferiblemente caballero solo”]

DOÑA TRINI: ¡Ya ves tú, habrá que fiarse de su palabra, porque de eso no dan certificados! De lo que yo llamo ser persona respetable... o sea, de lo que las personas respetables llamamos ser persona respetable... ¡ya no hay garantías! Y a mí ese plural... [...] El señor que ha llamado ha dicho “iremos”, “iremos esa tarde a ver la casa” ... Ha dicho “iremos”, no “ha dicho iré”.

DOÑA CONCHA: Pues será que en vez de un caballero solo vienen dos caballeros solos.

DOÑA TRINI: ¿Dos caballeros solos? ¿Y eso te tranquiliza? Mira que si resultaran ser... (*la mira significativamente, ladeando la cabeza y sin acabar la frase*)

Doña Concha: ¡Pues se pide más renta!¹⁴⁸⁸

En el guion original, esta conversación es prácticamente idéntica, con el único matiz de que la acotación de doña Trini indica que “(*Esboza el tímido ademán de imitar a un afeminado.*)”, lo que en lenguaje visual se traduce en una inclinación de cabeza y un pequeño guiño (Diosdado, 1985a, pp- 29-30).

¹⁴⁸⁶ Pilar sostiene esto ante Alfonso justo después de que él admita su homosexualidad, en *Segunda enseñanza*, capítulo 12º, 26:55.

¹⁴⁸⁷ De hecho, cuando Rosa intenta entablar conversación con Ramón y este dice que está esperando a un hombre, ella le pregunta directamente si es homosexual y, a continuación, bisexual, a lo que él responde que es “conversador”, porque le gusta “conversar”, en *Anillos de oro*, capítulo 2º, 03:57.

¹⁴⁸⁸ Fragmento guionizado a partir de una conversación entre ambas, al comienzo de la serie, en *Anillos de oro*, capítulo 1º, desde 05:24.

En *Segunda enseñanza*, dentro de esta misma tendencia, se podrían citar las insinuaciones que hace doña Ludi, la dueña de la pensión (interpretada, curiosamente, por la misma actriz que fue doña Concha en *Anillos de oro*), por dejar pasar a Jandro a la habitación de Rodri¹⁴⁸⁹; o el peligro que, para algunas profesoras del colegio de monjas, entrañan las “amistades particulares” entre alumnas¹⁴⁹⁰. No obstante, lejos de constituir la única referencia a la homosexualidad, como ocurría en las primeras series del periodo de análisis, este tipo de alusiones parecen más bien remanentes del pasado en una sociedad en la que, poco a poco, la homosexualidad dejaba de constituir un gran tabú.

7. 4. Violencia de género: quién la sufre y quién la ejerce

Durante los años 70 y 80, el desarrollo de una ley contra la violencia de género era una de las principales campañas del movimiento feminista, junto a la ley del divorcio o la despenalización de los anticonceptivos y del aborto, de acuerdo con Larumbe (2002, pp. 171-174). Esta misma autora señala que, desde 1978, se empezaron a conseguir logros en materia de género: la despenalización del adulterio y del amancebamiento y la modificación de los delitos de estupro y rapto, ambos promulgados en 1978; así como la ley de filiación y patria potestad y régimen económico matrimonial, ya en mayo de 1981, y por supuesto la ley del divorcio, de julio de ese mismo año.

Debido a la amplitud del concepto de la violencia de género, este estudio se va a centrar exclusivamente en aquella que sucede dentro de las relaciones de pareja, por ser la más visible dentro de la muestra seleccionada.

Durante el periodo de análisis, por consiguiente, la violencia de género es una realidad que se representa en la gran mayoría de series analizadas, tanto en aquellas ambientadas en el pasado como en las que se ubican en el presente

¹⁴⁸⁹ Cuando Jandro va a ver a Rodri a la pensión para hablar de trabajo, doña Ludi le advierte a su empleada, irónicamente, “Y no entres donde el padre hasta que él no llame, tiene ahí a un amigo y estoy segura de que ha venido a confesar”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 5º, 34:59.

¹⁴⁹⁰ Por ejemplo, una monja joven reprende a Brigitte y a Inés por estar las dos solas en el recreo (“¿No se les ha dicho veinte veces que no se aíslen de dos en dos?”) y, cuando otra monja mucho mayor las defiende, la primera añade “Ya sabe lo que opina la madre sobre las amistades particulares”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 10º, 24:59 y 25:13, respectivamente.

de su emisión. En este sentido, si bien se puede percibir de forma más evidente en las adaptaciones literarias, también se ve en las series de costumbres contemporáneas, e incluso en las biografías, aunque sea de forma más tangencial.

Sin embargo, como se analizará a lo largo de este epígrafe, la violencia de género, pese a su casi omnipresencia, no se representa siempre de la misma manera, sino que varía mucho dependiendo de quién la ejerce y de quién la sufre. Factores como su ambientación en el pasado o en el presente, la adscripción a roles de género canónicos o su rechazo, la clase social y la propia trama de las series juegan un papel esencial en cómo se muestra esa violencia de género, o incluso en si llega a aparecer en pantalla o si, por el contrario, simplemente se sugiere a través de otros mecanismos discursivos.

7.4.1. Malos tratos como espectáculo del pasado: condicionantes

Si la imagen que se da de los distintos personajes femeninos como víctimas de violencia de género difiere tanto de unas producciones a otras, o incluso dentro de una misma serie, cabe preguntarse en qué circunstancias esta violencia puede verse de forma más explícita, hasta el punto de presentar los malos tratos como un espectáculo para la audiencia. Esta idea de espectacularización deriva de aquellos casos en los que la violencia es mucho más gráfica de lo que se podía entender a partir del texto original, con imágenes gratuitas de malos tratos que ocupan minutos del metraje sin aportar más información relevante a la trama.

Como rasgos condicionantes de que la violencia física hacia una mujer se explicita más o menos se podrían citar, principalmente, la clase social a la que esta pertenece y su adhesión, o no, al canon tradicional de género.

Sobre todo en las series ambientadas en el pasado, la clase social a la que pertenece un personaje femenino actúa como un factor determinante de la forma en que la violencia aparecerá en pantalla. De esta manera, cuanto más baja sea la clase social de la víctima, más explícita será esa violencia de género, hasta llegar al extremo de la espectacularización en algunos casos concretos.

Es importante señalar, no obstante, que esta influencia de la clase social se limita a la imagen que se da de la violencia de género, y no al hecho de sufrirla en sí. Dicho de otro modo, si una mujer pertenece a una clase social más elevada, es igualmente susceptible de ser víctima de violencia de género, pero tiene una menor probabilidad de que estos malos tratos aparezcan en pantalla.

El ejemplo más claro de esta tendencia se puede apreciar en *Los pazos de Ulloa*, la adaptación televisiva de las novelas de Pardo Bazán. En este caso, aunque el marqués maltrata tanto a su legítima esposa, Nucha, como a su criada y amante, Sabel, la serie muestra tan solo la violencia física hacia esta última, pese a que los malos tratos que sufren ambas quedan patentes.

De esta forma, la paliza que recibe Sabel después de que el marqués la descubra bailando con otro hombre es una de las escenas más explícitas de la serie: el marqués la insulta, la golpea y llega incluso a pisarle el cuello para luego ordenarle que haga la cena, mientras ella no deja de llorar y de decir que se quiere ir¹⁴⁹¹.

Frente a esta muestra tan evidente de la violencia de género que sufre Sabel, y que trascendería las palizas para englobar también la sumisión económica¹⁴⁹², la violencia que vive Nucha es mucho menos explícita, al menos en el plano visual. Sí que es frecuente que el marqués sea violento verbalmente con ella, como por ejemplo durante la noche electoral¹⁴⁹³, pero en ningún caso se le ve golpeándola en pantalla.

Esto no impide, sin embargo, que Nucha también haya sufrido violencia física, como de hecho ella misma confiesa a don Julián¹⁴⁹⁴ y como la serie se encarga de evidenciar, aunque sin mostrarla nunca directamente.

En este sentido, hay dos momentos en los que la forma en que se obvia esta violencia física hacia Nucha resulta especialmente llamativa. El primero de ellos

¹⁴⁹¹ Esta escena tiene lugar, en concreto, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, desde 42:15.

¹⁴⁹² El padre de Sabel, Primitivo, entra en la habitación cuando don Pedro está pegando a su hija y, al ver que esta se niega a hacerle la cena, le pregunta si no ha oído “lo que dijo el señorito” y le recomienda que no le haga esperar, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, 43:34.

¹⁴⁹³ Por ejemplo, cuando Nucha se atreve a insinuar que tal vez su marido no gane las elecciones, este le espeta “¡Las mujeres no entendéis ni una palabra de política, los más fuertes ganan siempre!”, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 3º, 37:27.

¹⁴⁹⁴ Nucha confiesa a don Julián que el marqués la maltrató tras perder las elecciones, y que se justificó en que el padre de ella se había negado a apoyar económicamente su candidatura política, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 3º, 45:25.

consiste en un breve forcejeo entre ella y el marqués, cuando él la llama “Sabel” y, horrorizado, la suelta de inmediato¹⁴⁹⁵. En segundo lugar estarían los últimos momentos de Nucha en la serie, cuando el marqués está a punto de golpearla en la capilla y la escena se corta bruscamente, ya que la audiencia lo estaba viendo a través de los ojos de Perucho y este se va corriendo¹⁴⁹⁶.



Figura 46. Último plano que se ve de la agresión del marqués don Pedro a Nucha, justo antes de que se corte la escena (*Los pazos de Ulloa*, capítulo 3º). Fuente: RTVE.es

Junto a este ejemplo, se pueden citar otros momentos de las adaptaciones literarias que, pese a no contraponer esta diferencia de clase de una forma tan explícita, contribuyen a fomentar esta idea de que, entre las clases sociales más bajas, la violencia de género estaba prácticamente normalizada.

¹⁴⁹⁵ Este momento tiene lugar cuando don Pedro intenta tener relaciones con Nucha, a lo que ella se niega porque su bebé no deja de llorar. El marqués, haciendo caso omiso de su rechazo, la besa e intenta desnudarla, por lo que Nucha trata de apartarlo y él se queja: “Quieta, Sabel”. Entonces, Nucha se queda petrificada y el marqués, consciente de su error, la suelta y finge llamar a la criada para que traiga al ama, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 3º, 13:33.

¹⁴⁹⁶ Hacia el final del episodio tercero, poco después de ser madre, Nucha teme por su vida y la de su hija porque ponen en peligro la herencia de Perucho, así que decide huir del pazo. El marqués, sin embargo, lo descubre y desata su ira contra ella, sin que la serie llegue a mostrar este momento, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 3º, 48:39.

Así, en *Cañas y barro* esta violencia se percibe a través de los personajes de Tonet y Neleta cuando ambos están aún en la infancia. En concreto, Tonet juega a golpear a Neleta, hasta que esta se queja porque tiene incluso moratones, y añade que, para mostrárselos, tendrían que estar casados.

(TONET da un azote a NELETA cuando esta le dice que parece bobo)

NELETA: ¡No sigas que me enfado! Me das tantos azotes que esta mañana me lo vio mi madre y dijo que lo tengo morado.

TONET: ¡Enséñame!

NELETA: (corriendo) ¡No!

TONET: Espera... ¡Neleta, espera!

(TONET alcanza a NELETA y los dos caen al suelo)

TONET: Enséñame...

NELETA: No puede ser, Tonet... Te lo enseñaría si estuviéramos casados.¹⁴⁹⁷

En esta misma serie, además, la normalización de la violencia de género en la cultura popular se puede percibir a través de un elemento como los refranes. Por ejemplo, cuando Tonet lamenta que ha perdido a Neleta, su amigo Sangonera le dice que eso es imposible porque “ninguna mujer se pierde jamás”. Una vecina que los está escuchando corrobora sus palabras e insiste en que, cuanto peor se trate a una mujer, más interés mostrará esta:

Sangonereta tiene razón... Las mujeres, cuando decimos “vete”, queremos decir “ven”, cuando no nos buscan, buscamos, y cuando nos buscan, escapamos... Lo del refrán, ¡la mujer y la plata, tras el que las maltrata!¹⁴⁹⁸

La normalización de la violencia de género entre las clases sociales más humildes también tiene bastante presencia en *Fortunata y Jacinta*, sobre todo entre los personajes secundarios. Aunque se puede ver también en los rumores que corren sobre Izquierdo en la novela¹⁴⁹⁹, tanto en este texto como en la serie el ejemplo más evidente se correspondería con el matrimonio de José Ido. En este caso, sin embargo, la interpretación que se hace de ella

¹⁴⁹⁷ Fragmento guionizado a partir de una conversación entre los dos cuando ambos son niños, en *Cañas y barro*, capítulo 2º, desde 16:41.

¹⁴⁹⁸ Este momento tiene lugar en *Cañas y barro*, capítulo 6º, 02:20.

¹⁴⁹⁹ El texto original menciona, casi de pasada, que de José Izquierdo “decían que había matado a Demetria, su segunda mujer, y cometido otros nefandos crímenes, violencias y atropellos. Todo era falso” (Pérez Galdós, 1983a, p. 346).

podría entenderse como una frivolidad, pero también como una sátira de los valores masculinos de la época.

José Ido es un personaje secundario que se caracteriza porque, al comer carne se obsesiona con que su mujer le es infiel, de manera completamente irracional. En consecuencia, Juanito Santa Cruz, que es consciente de esto, lo convida en ocasiones con objeto de reírse de él: en cuanto ha comido lo suficiente, Ido asegura que su mujer lo engaña y que es su deber vengar su honor masculino.

Ya sé que estas cosas solo me importan a mí, al marido ultrajado, al hombre que sabe poner su honor por encima de todas las cosas... Y para que usted, señora, pueda apreciar la justa indignación de un hombre de honor, sepa que mi mujer es adúltera, ¡adúltera! [...] Yo haré justicia, se lo juro a ustedes... Espero cogerles infraganti, señor don Juan, y entonces aparecerán los dos cadáveres atravesados por una sola espada... ¡Esta es la venganza, esta es la ley! Por una sola espada, y podré salir por ahí enseñando las manos manchadas con la sangre de los dos adúlteros y decir a gritos “¡Aprended de mí, maridos, a defender vuestro honor! Ved estas manos justicieras, vedlas y besadlas”, y vendrán todos, será un besamanos, porque hay tantos, tantísimos... ¡y se arrodillarán, y vendrán a mí, y...!”¹⁵⁰⁰

Por otro lado, pese a estas ampulosas declaraciones, la serie se vale de este personaje como alivio cómico y como frivolidad, o sátira, de la violencia de género. Cuando José Ido acude corriendo a su casa con el objetivo de hacer un “escarmiento horrible, siniestro” que enmiende su honor¹⁵⁰¹, su esposa, Nicanora, ni siquiera se sorprende, sino que se limita a suspirar con resignación (“Cristo, ¿ya estamos otra vez con el maldito dengue?”) y a señalarle un par de almohadones, que los representarían a ella y a su amante, para que Ido los golpee hasta cansarse¹⁵⁰².

Cabe puntualizar aquí, que la versión televisiva de *Fortunata y Jacinta* difiere en parte de la tendencia a mostrar los malos tratos en mujeres de clase social humilde, pero no así la adaptación cinematográfica de 1969. De este modo, en la serie de Camus, pese a que el propio Juanito pregunte a Fortunata si ha

¹⁵⁰⁰ Esta diatriba de José Ido tiene lugar en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 2º, desde 48:48.

¹⁵⁰¹ Aunque la diatriba anterior tiene lugar cuando Juanito Santa Cruz lo convida, el episodio se repite poco después con José Izquierdo, cuando Ido acaba por afirmar “La ley me autoriza para hacer un escarmiento horrible, siniestro”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 3º, 18:00.

¹⁵⁰² Esta escena tiene lugar, concretamente, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 3º, entre 18:37 y 19:30.

sufrido maltrato y que esta no lo niegue¹⁵⁰³, no se ve en ningún momento que las parejas de Fortunata ejerzan violencia física contra ella. En la película de Fons, sin embargo, se puede ver a Fortunata recibiendo una paliza de uno de sus amantes, que la deja totalmente ensangrentada y en la calle¹⁵⁰⁴, solo para que una de sus amigas le advierta de que tenga cuidado, porque “el catalán era poca cosa comparado con los que a diario preguntan por ti”¹⁵⁰⁵.

El segundo condicionante que influye en la representación de la violencia de género, o incluso en su espectacularización, es el resto de actitudes del personaje femenino en cuestión. Por consiguiente, cuanto menos se adhiera una mujer al canon tradicional de género, más evidente y visual será la violencia de género que sufra, especialmente la física, aunque en el momento del estreno de la serie esta no se hubiese calificado así.

Esta influencia de su condición de mujer canónica en la manera en la que se las representa como víctimas de violencia puede verse con mucha claridad en las adaptaciones literarias.

Por tanto, a pesar de que se dice de manera más o menos explícita que Nucha y Fortunata han sufrido malos tratos, en las series televisivas estos nunca aparecen en pantalla, sino que la audiencia sabe de ellos a través de alusiones verbales. En las novelas originales, además, se mantiene una perspectiva muy similar: los malos tratos que sufre Fortunata solo se refieren a través de una conversación entre Juanito y Jacinta¹⁵⁰⁶; y en el caso de Nucha estos se evidencian a través de un hematoma que don Julián ve de casualidad¹⁵⁰⁷. Incluso la última paliza del marqués a Nucha, que en la serie se corta justo

¹⁵⁰³ Cuando Fortunata ni siquiera se atreve a mirar a Juanito, porque el hombre con el que convive ahora “no quiere que mire a nadie, y menos a ti”, Juanito le pregunta “Dime, ¿te pega?”, pero ella solo murmura “Le estoy agradecida” sin levantar la vista, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 3º, desde 42:01.

¹⁵⁰⁴ Esta escena tiene lugar, concretamente, en *Fortunata y Jacinta* (Angelino Fons, 1969), desde 43:37.

¹⁵⁰⁵ Véase al respecto *Fortunata y Jacinta* (Angelino Fons, 1969), 45:42.

¹⁵⁰⁶ En concreto, Juanito dice que encontró a Fortunata con “un tiote grosero que la trataba muy mal y no la dejaba ni respirar [...] Una noche, según me contó la patrona, la quiso matar el muy bruto. ¿Sabes por qué? Porque me había mirado. Así lo decía él...” (Pérez Galdós, 1983a, pp. 416-417).

¹⁵⁰⁷ En concreto, Julián ve a Nucha llorar y “casi al mismo tiempo advirtió una cosa que le cuajó la sangre de horror: en las muñecas de la señora de Moscoso se pervivía una señal circular, amoratada, oscura...”, para acto seguido recordar los malos tratos a Sabel (Pardo Bazán, 2021, p. 242).

antes de empezar, se describe de forma idéntica en el libro, siguiendo también la mirada de Perucho¹⁵⁰⁸.

Este enfoque, tanto en los textos de Pérez Galdós y Pardo Bazán como en las series televisivas, protege en cierta forma a las mujeres que se adhieren a la feminidad más canónica, sobre todo en lo que se refiere a la vocación maternal y a la importancia de los sentimientos o, en definitiva, a la ética del cuidado.

Frente a esta visión más protectora de determinado tipo de mujeres, la violencia hacia aquellas que se alejan del ideal canónico, como Neleta o Sabel, sí que aparece en pantalla de forma mucho más evidente, hasta, en ocasiones llegar a normalizarla por completo. A las escenas ya citadas se puede añadir, por ejemplo, la bofetada que recibe Neleta después de que Tonet haya ahogado a su bebé en la Albufera¹⁵⁰⁹. Aunque tal vez en ese momento no se percibiera como violencia de género, debido a las circunstancias en las que se produce esta agresión (la trama, como ya se ha comentado, culpa inequívocamente a Neleta del infanticidio¹⁵¹⁰), es importante señalar que, en este punto de la historia, ella ni siquiera sabe que su hijo ha muerto, y que Tonet la golpea con tanta fuerza que la lanza sobre la cama.

Por último, en cuanto a la espectacularización de la violencia y a las diferencias entre las distintas adaptaciones de una misma novela, conviene puntualizar aquí que, para *Fortunata y Jacinta*, el original de Galdós, la película de Fons y la serie de Camus difieren considerablemente en su tramo final. En este caso, sin embargo, no se trata de violencia de género, sino de una clara incitación a la violencia doméstica, con Fortunata como instigadora.

En la novela de Benito Pérez Galdós, cuando Maxi Rubín revela a Fortunata que su amante ya no tiene ningún interés por ella, sino que ya ha iniciado una relación con otra mujer, Fortunata le pide que los mate a ambos como condición para enamorarse de él (Pérez Galdós, 1983b, pp. 497-498). Esta

¹⁵⁰⁸ Véase al respecto la novela original (Pardo Bazán, 2021, pp. 288-289).

¹⁵⁰⁹ Esta agresión de Tonet a Neleta tiene lugar cuando este dice que nadie sería capaz de encontrar al bebé de ambos y ella, satisfecha, afirma que es mejor así. Sin mediar una palabra más, Tonet la derriba sobre la cama de una bofetada, en *Cañas y barro*, capítulo 6º, desde 46:16.

¹⁵¹⁰ Como se ha comentado, es la voz de Neleta la que se oye constantemente de fondo en esta escena, instando a Tonet a que se lleve al bebé sin que nadie los vea ni los oiga, en *Cañas y barro*, capítulo 6º, 38:21.

escena, que no aparece en absoluto en la adaptación televisiva de Camus¹⁵¹¹, sí que ocurre, sin embargo, en la versión cinematográfica dirigida por Angelino Fons: Fortunata dice a Maxi que, si él se comporta como “un hombre” y hace lo que ella le pida, es decir, matar a Juanito y a su nueva amante, ella lo querrá para siempre y tendrán hijos juntos¹⁵¹².

De esta manera, aunque al final del periodo de análisis la espectacularización de la violencia de género sigue muy presente, sobre todo cuando las víctimas son mujeres de clase social humilde y que no se adhieren al canon tradicional, como demuestra el ejemplo de Sabel, esta tendencia no es uniforme en todas las series. Los distintos matices de la representación de Fortunata como víctima de violencia de género parecen indicar que, en el periodo de análisis, importa más el grado de feminización o masculinización que un personaje que su clase social a la hora de mostrarle como víctima de la violencia de género.

7.4.2. De la crítica explícita a la representación ambigua

Al margen de esta espectacularización de la violencia de género en el caso de determinados personajes de las adaptaciones literarias, se puede decir que, en las series ambientadas en el pasado, la condena a este tipo de violencia es cada vez más clara. De esta forma, aunque se pueda cuestionar la forma de mostrar en pantalla los malos tratos que sufren determinadas mujeres, mientras que a otras la propia narrativa de la serie parece protegerlas; la denuncia a este tipo de comportamientos se va evidenciando cada vez más conforme se avanza en el periodo de análisis.

En este sentido, la evolución del concepto en las adaptaciones literarias también es muy clara. Así, en *Cañas y barro*, la última agresión de Tonet a Neleta podría estar justificada para la audiencia, ya que la serie la responsabiliza a ella del infanticidio del hijo de ambos y Tonet, en su desesperación, se suicida poco después, un hecho del que también se culpa a

¹⁵¹¹ En la serie televisiva, aunque Fortunata reacciona con gran violencia hacia Aurora (“¡Te juro... que esa mujer no se ríe de mí! ¡Te juro que la pateo el alma, la mato, la saco los ojos, la arranco el corazón!”, grita Fortunata a Maxi), en ningún momento le pide a su marido que sea él quien la mate, ni tampoco dirige su ira contra Juanito, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 10º, 37:00.

¹⁵¹² Esta escena tiene lugar, concretamente, en *Fortunata y Jacinta* (Angelino Fons, 1969), desde 01:37:02.

su amante¹⁵¹³. Neleta, por tanto, aparece como principal responsable de la desgracia familiar, no como una víctima con la que empatizar. A esto se suma la presencia de refranes que sintetizan la hipotética sabiduría popular y contribuyen así a una normalización de esta violencia de género.

En *Fortunata y Jacinta*, sin embargo, los malos tratos que Fortunata sufre no se justifican en ningún caso: la trama la representa inequívocamente como una víctima¹⁵¹⁴ y, a su agresor, como un déspota con el que la audiencia no va a empatizar en ningún caso¹⁵¹⁵. A este enfoque de la violencia de género sufrida por su protagonista se suma la postura de Evaristo Feijoo sobre la misma problemática, a la que se niega a recurrir en ningún caso:

FORTUNATA: Entonces no te importaría que yo me fuera con otro, ¿quieres decir eso?

EVARISTO FEIJOO: Quiero decir lo que comprendería... Que no vendría con un revólver para pegarle un tiro... Que cogería el sombrero y me iría de tu casa.¹⁵¹⁶

Por último, en *Los pazos de Ulloa* esta crítica a la violencia de género también aparece de forma muy clara, si bien parece ser inútil en el contexto histórico-social en el que se ubica la novela. Así, por mucho que don Julián reprende al marqués por golpear a la criada, este insiste en hacerlo, e incluso argumenta que, aunque no haya que ser violento con las mujeres, depende de la mujer que se trate:

DON JULIÁN: Señor marqués, siento tener que decirle...

DON PEDRO: ¡No, no, no malgaste la saliva inútilmente! Me coge en un momento en que un hombre no... no es dueño de sí mismo. ¡Ya sé, ya sé que no se debe pegar a las mujeres... [...] pero depende de la mujer que sea!

DON JULIÁN: ¡Bien, pero tampoco se puede ir por el mundo pegando a la gente porque la cena llegue tarde! ¡Por favor!

¹⁵¹³ De nuevo, como se ha analizado ya, la voz de Neleta vuelve a oírse de fondo, al igual que durante el ahogamiento de su bebé, cuando Tonet se suicida en la Albufera, en *Cañas y barro*, capítulo 6º, de 50:23 a 51:30.

¹⁵¹⁴ Varios personajes insisten en que, pese a la mala suerte que ha tenido en la vida, Fortunata es buena persona, como se puede ver en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 4º, 09:21; y capítulo 7º, 12:02.

¹⁵¹⁵ Juanito, por ejemplo, dice que “la pobreza, la vida de perros y la compañía de aquel salvaje”, refiriéndose a este agresor, “le habían quitado parte de sus atractivos”, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 3º, 42:29.

¹⁵¹⁶ Fragmento guionizado a partir de una conversación entre ambos, en *Fortunata y Jacinta*, capítulo 7º, 42:16.

DON PEDRO: ¡Pero si no ha sido por la cena! Lo que he debido hacer es romperle una pierna... Así, al menos durante algún tiempo, no podría ir al baile.¹⁵¹⁷

Por otra parte, como se ha visto en el apartado anterior, la violencia del marqués don Pedro no se limita a un único tipo de mujeres, sino que también agredirá a Nucha cuando esta quiera marcharse del pazo; pero la clase de mujer de que se trate sí que influye en la representación audiovisual que se hace esta violencia de género.

En cuanto a las series biográficas, todas las que se han incluido en la muestra mantienen esta misma tendencia de crítica cada vez más evidente a la violencia de género. Por ejemplo, en *Cervantes*, el escritor asegura expresamente que él no defiende este tipo de “costumbres” ni en su vida ni en sus obras, aunque esas narrativas fueran muy populares en la época:

Catalina, es fácil llenar los escenarios con las venganzas de los maridos, padres y hermanos deshonrados, pero te juro que eso para mí no tiene nada de ejemplar ni de digno [...] Nunca he seguido ese bárbaro uso, ni en mi vida ni en mis obras.¹⁵¹⁸

Además, aunque en *Teresa de Jesús*, debido a la trama de esta producción, apenas se aborde la violencia de género; esta sí aparece en *Proceso a Mariana Pineda*. Se podría señalar, incluso, que, si se parte de la idea de que el juez Pedrosa, principal antagonista de la serie, actúa movido principalmente por el despecho, después de que Mariana se niegue a retomar su relación con él, toda la serie se entendería, en parte, como una denuncia a este tipo de violencia. De hecho, Pedrosa insiste en repetidas ocasiones a Mariana Pineda para que ambos vuelvan a ser “amigos”, lo que ella rechaza rotundamente¹⁵¹⁹.

Frente a estas críticas tan evidentes en las series ambientadas en el pasado, no obstante, es necesario señalar que las producciones que tienen lugar en el presente de su emisión no siempre ofrecen una interpretación tan clara. Al igual que ocurría con la homosexualidad, la violencia de género aparece en ocasiones como una ironía de fondo, como una subtrama de poca importancia o como una posibilidad hipotética que no llega a aclararse del todo.

¹⁵¹⁷ Fragmento guionizado a partir de una conversación entre ambos, justo después de que don Julián lo haya sorprendido golpeando a Sabel, en *Los pazos de Ulloa*, capítulo 1º, desde 44:35.

¹⁵¹⁸ Miguel de Cervantes hace esta reflexión ante su esposa, Catalina, en *Cervantes*, capítulo 6º, 48:26.

¹⁵¹⁹ Esta conversación entre Germán Pedrosa y Mariana Pineda, en la que él confiesa que la desea con toda su alma y que, aunque ella asegure que ha olvidado “aquella noche”, él no quiere olvidarla ni tampoco quiere su perdón, tiene lugar en *Proceso a Mariana Pineda*, capítulo 1º, desde 41:27.

Por ejemplo, aunque en *La señora García se confiesa* algunos personajes episódicos celebran los avances legislativos y el fin de la sumisión de las mujeres a sus maridos, como se puede ver en el episodio dedicado a las peluquerías¹⁵²⁰, la serie no parece enfocar de un modo serio la violencia de género. De hecho, uno de los hijos de la señora García llega a hacer bromas sobre ella, sin darle ninguna importancia, ni él ni su madre ni el señor Martínez, y sin que se vuelva a abordar este tema durante toda la trama.

En concreto, Enrique está contando una leyenda sobre dos enamorados del siglo XVIII, en la que una joven salva a su amado de ahogarse en el río, pero la historia no tiene un final feliz porque “se casaron, riñeron y luego, él un día, harto de su matrimonio, volvió con ella al puente y la tiró al agua con una piedra que pesaba varios kilos atada a los pies”¹⁵²¹. Lejos de escandalizarse, tanto el señor Martínez como la señora García sonríen, divertidos.

Cabe señalar aquí, por otra parte, que este mismo tono de broma se emplea en algunos momentos para aludir a la violencia doméstica, incluso en casos en los que esta provoca lesiones visibles a algunos personajes. Un ejemplo muy evidente se puede ver en *Verano azul* y, en concreto, en la forma que tienen los adultos más conservadores de educar a su descendencia: al empleo ocasional del castigo físico por parte de algunos padres (siempre varones)¹⁵²², habría que sumar el caso concreto del tío de Pancho. Este no solo llega a provocarle una cojera, sino que, a través de él, se contraponen los nuevos conceptos que empezaban a circular por la sociedad y la realidad que pervivía tras ellos: cuando Desi sugiere a Pancho que lo denuncie por maltrato, este replica que solo serviría para que lo golpease de nuevo, y ella lo anima con sorna a que lo denuncie “otra vez”.

¹⁵²⁰ Por ejemplo, una de las clientas de la peluquería que frecuenta la señora García comenta que “A mí esto de la igualdad jurídica de la mujer me parece muy bien, ¿tú qué opinas? [...] Porque hay que ver lo que han tardado en darse cuenta, claro, como la situación les favorecía... [...] ¿Pero no estabas harta de tener que pedirle a tu marido permiso para sacar el pasaporte?”, en *Anillos de oro*, capítulo 6º, desde 07:01.

¹⁵²¹ Esta escena tiene lugar, concretamente, en *La señora García se confiesa*, capítulo 7º, 27:48.

¹⁵²² Como muestra de este castigo físico, ejercido siempre desde una figura paterna (padre o tío) hacia los adolescentes, se pueden ver al padre de Javi, en *Verano azul*, capítulo “La bofetada”, 18:24; al padre de Quique, en *Verano azul*, capítulo “A lo mejor”, 11:56; y al tío de Pancho, por ejemplo, en *Verano azul*, capítulo “A lo mejor”, 17:34 y 23:51.

PANCHO: No, pero es que a mí me han *descalabrado* de verdad [...] Pues me salió sangre y todo [...] Mi tío, con el cacillo de la leche, como me quedé mirando y no le contesté... Me dijo “¿Pero es que estás *alelao*? Y, ¡paf!, el cacillo.

BEA: Y cuando vio que te había *descalabrado*, ¿qué dijo?

PANCHO: Nada, dijo, “¡hala, *pa* que alistes!” [...] Yo no sigo con la huelga.

DESI: Ahora no puedes, la decisión la tomamos entre todos.

JAVI: A ver, no vamos a romper la huelga por tu culpa.

PANCHO: ¡Es que, si yo no rompo la huelga, me rompen a mí la cabeza!

DESI: Tú le dices a tu tío que, si te pega, le puedes denunciar por malos tratos.

PANCHO: Y me mata.

DESI: ¡Y tú vas, y le denuncias otra vez!¹⁵²³

Volviendo a la violencia de género, este mismo tipo de aproximaciones, casi en tono de ironía, siguen presentes al final del periodo de análisis, como se puede ver, por ejemplo, en *Segunda enseñanza*. En este caso, cuando la adolescente Adela se escapa de casa y acaba viviendo con unos amigos de su prima, esta les avisa de que pueden tener problemas y uno bromea con que eso solo pasará si la violan¹⁵²⁴.

En esta misma serie, por otro lado, sí que aparecen lo que podría considerarse como ejemplos de violencia de género, aunque probablemente en ese momento no habrían sido descritos como tal. Se puede citar aquí cómo, en el capítulo dedicado a la drogadicción¹⁵²⁵, Gabriel insulta a su novia Ángela y le da una bofetada, pero la trama parece justificarlo posteriormente como una manera de conseguir que ella se alejase de allí y, por consiguiente, de la droga¹⁵²⁶. De esta manera, la agresión dentro del ámbito de la pareja se minimiza e incluso se muestra al joven como un héroe, que ha preferido

¹⁵²³ Fragmento guionizado a partir de una conversación que tiene la pandilla cuando su huelga de silencio contra los adultos sale mal, en *Verano azul*, capítulo “A lo mejor”, desde 17:27.

¹⁵²⁴ Este momento tiene lugar poco después de la llegada de Adela a Madrid, en *Segunda enseñanza*, capítulo 7º, 27:56.

¹⁵²⁵ El capítulo 6º de *Segunda enseñanza*, “Los pueblos del caballo”, se emitió por primera vez el 27 de febrero de 1986.

¹⁵²⁶ Gabriel, entre otras cosas, espeta a Ángela que le está soltando “imbecilidades de niña rica” y añade que “la gente como tú, muñequita guapa, no cae por desesperación, cae por vicio, ¡o por gilipollez, que es peor! [...] ¡Como vuelvas a caer, no serás más que una guarra!”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 6º, 44:27 y desde 45:39. Al ver que esto no funciona y que ella insiste en quedarse, Gabriel le da una bofetada y la aparta de un fuerte empujón, en este mismo episodio, 46:23.

sacrificar su relación con una chica a la que quiere para que esta consiga superar su adicción¹⁵²⁷.

Otro de los ejemplos más claros tiene lugar, precisamente, en el capítulo dedicado a la violencia¹⁵²⁸. En este caso, además de ver a un grupo de chicos, todos varones, atemorizando a las alumnas de otro colegio, uno de ellos empuja a su novia durante una discusión¹⁵²⁹. Así, aunque en este caso sí que se haga una representación más clara de estas agresiones, no se pone el foco en su carácter de género, sino que la trama simplemente critica cualquier tipo de violencia.

Junto a estas representaciones más o menos claras de la violencia de género, *Anillos de oro*, la serie centrada en la ley del divorcio, destaca por abordar el tema de una forma un tanto tangencial y confusa. Ya sea a través de *flashbacks*, de tramas episódicas de escaso peso o, directamente, de cambios radicales con respecto al guion original, la aproximación que hace *Anillos de oro* a esta problemática merece un análisis en sí misma.

En primer lugar habría que citar de nuevo el ya comentado el capítulo 9º, “Retrato en sepia”¹⁵³⁰. Este episodio, que se centra en un *flashback* decimonónico para explicar por qué son necesarias las leyes, empieza y acaba con un mismo caso contemporáneo: un amigo de Ramón, Rufete, al que su mujer ha denunciado por malos tratos.

Aunque, al comienzo del episodio, Lola, la abogada protagonista, critique la antigua idea de que el hombre “tiene que tener dignidad” (“y matar a la adúltera en reparación”, añade sarcásticamente¹⁵³¹), está convencida de que en ese caso concreto se trata de una denuncia falsa: “No ha habido malos tratos, doña

¹⁵²⁷ Al final de este episodio, cuando Gabriel es despedido y tiene que abandonar el picadero, pide a su antiguo jefe que le deje montar por última vez el caballo de Ángela. La última escena lo muestra a él cabalgando al animal y con un collar que ha pertenecido a Ángela colgando del cuello, que acto seguido Gabriel lanzará por los aires al grito de “¡No! ¡No!”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 6º, desde 54:32 y en concreto en 55:16.

¹⁵²⁸ El capítulo 10º de *Segunda enseñanza*, “El mito del eterno retorno”, se emitió por primera vez el 27 de marzo de 1986.

¹⁵²⁹ Estos momentos tienen lugar, concretamente, en *Segunda enseñanza*, capítulo 10º, 06:22 y 06:53, respectivamente.

¹⁵³⁰ El capítulo 9º de *Anillos de oro*, “Retrato en sepia”, se emitió por primera vez el 9 de diciembre de 1983.

¹⁵³¹ Doña Trini critica que Rufete llore al enterarse del adulterio de su mujer, porque “Un hombre tiene que tener dignidad”. “Naturalmente, y matar a la adúltera en reparación”, replica sarcásticamente Lola, en *Anillos de oro*, capítulo 9º, 07:32.

Trini, son calumnias [...] Según ha contado aquí, se echó a llorar”¹⁵³². Posteriormente, se seguirá insistiendo en esta idea de que ahora la gente es más civilizada, incluso demasiado, en opinión de doña Trini, “¡si hasta los hay que lloran, como ese cliente suyo!”¹⁵³³.

La resolución final, no obstante, es una clara denuncia de la violencia de género, aunque esta no implique maltrato físico. Justo después de que doña Trini recuerde que Rufete, el cliente de Lola y Ramón, ha estado llorando por su mujer adúltera, este mismo cliente vuelve al despacho. Superado el disgusto inicial, ahora Rufete quiere vengarse del engaño, y critica que las leyes ya no le permitan hacerlo impunemente:

No me vengas con que legalmente no me puedo vengar... Pues, si no me puedo vengar, ¿qué me queda? Algo se podrá hacer, ¿no? [...] ¡Yo lo que quiero es que la hundas, que la destroces, que le partas la vida!” Fíjate si ha sido tonta, si hubiera consentido volver conmigo, aquí paz y después gloria, pero así, ¡así se va a enterar esa! No, no, no, no me importa lo que cueste, ¿entiendes? Yo lo que quiero es amargarle la existencia hasta que se tire por un balcón... y lo único que siento, maldita sea, es que a cuatro desaprensivos se les haya metido en la cabeza despenalizar todo esto, porque te juro que la metía en la cárcel hasta que se pudriera, ¡hasta que se pudriera de asco!”¹⁵³⁴

Junto a esta declaración de intenciones tan cruda, esta producción también aborda la violencia de género en el plano físico, si bien esta tan solo se llega a ver en una de sus trece entregas, y ya cerca del final de la serie: se trata del capítulo 12º, “Dejad que vuelen los pájaros”¹⁵³⁵.

Este episodio, que plantea lo que parece tratarse de un caso muy claro de violencia de género, concluye en la serie de forma ambigua y confusa; todo lo contrario, como se explicará a continuación, de lo que figura en el guion original de Ana Diosdado.

¹⁵³² Doña Trini está justificando el maltrato si la esposa ha estado engañando al marido durante meses (“Claro, ¡y luego se escandalizan de los malos tratos!”), a lo que Lola replica que “No ha habido malos tratos, son calumnias que se ha sacado esa mujer de la manga para poder demandarle [...] Según ha contado aquí, se echó a llorar”, en *Anillos de oro*, capítulo 9º, desde 08:51.

¹⁵³³ Doña Trini afirma que, al contrario que en el siglo XIX, “Ahora no hace falta proteger a nadie de esas cosas, ahora la gente es más civilizada... Demasiado, si quiere que le diga, ¡si hasta los que hay que lloran, como ese cliente suyo!”, en *Anillos de oro*, capítulo 9º, 52:44.

¹⁵³⁴ Esta diatriba tiene lugar, concretamente, en *Anillos de oro*, capítulo 9º, desde 53:03.

¹⁵³⁵ El capítulo 12º de *Anillos de oro*, “Dejad que vuelen los pájaros”, se emitió por primera vez el 23 de diciembre de 1983.

Tanto en la serie como en el guion, al principio del capítulo la audiencia conoce a Elena, una joven que acude al bufete con un ojo amoratado y un marido que interrumpe a Lola, la menosprecia por ser mujer e incluso manda callar a gritos a su esposa¹⁵³⁶. La situación es tan evidente que Lola llega a decirle que “lo único que es de mi competencia es el hecho de que, aunque ella no lo diga, usted ha maltratado a su mujer”¹⁵³⁷.

Posteriormente, el marido de Elena calificará a Lola de materialista y atea, dos acusaciones que ella niega¹⁵³⁸; y, una vez que el matrimonio sale del despacho, Lola explica a su compañero Ramón que el problema es que ella quiere ejercer su trabajo de azafata, pero él no se lo permite¹⁵³⁹.

Pese a este planteamiento tan centrado en la violencia de género, el resto del capítulo deja de lado esta trama episódica para centrarse en la relación de Lola y Enrique, así como en la de su hija Sonia con Carlos. Solo en las últimas escenas, cuando Ramón coge un vuelo hacia Nueva York, se vuelve a saber algo de Elena, que ha conseguido su sueño de trabajar como azafata. Como no volvieron a verla, Ramón asume que se divorciaron con otros abogados, pero ella enseguida lo corrige: aparentemente, todos sus problemas conyugales se han solucionado.

RAMÓN: Oye, enhorabuena por ese uniforme y por lo que significa.

ELENA: Gracias.

RAMÓN: ¿Qué pasa? Lo llevasteis a otro abogado, ¿no? [...] Lo del divorcio, como no pasasteis más por el despacho...

¹⁵³⁶ Elena deja ver su ojo amoratado, oculto antes tras unas gafas de sol, en *Anillos de oro*, capítulo 12º, 05:52; y su marido José Luis las manda callar tanto a Lola como a ella en este mismo episodio, 06:38 y 06:54, respectivamente, a lo que se suma sus desprecios a Lola por su condición femenina (“Qué estúpido fui al no darme cuenta de que precisamente usted, por ser mujer...”, en *Anillos de oro*, capítulo 12º, 06:45).

¹⁵³⁷ Esta frase de Lola tiene lugar, concretamente, en *Anillos de oro*, capítulo 12º, 05:47.

¹⁵³⁸ José Luis, el marido de Elena, acusa a Lola de emplear un “lenguaje materialista y ateo” cuando él lo que pretende es formular un “problema de conciencia”, a lo que Lola le replica que no es “ni materialista ni atea, soy católica y muy poco, pero que muy poco materialista”, en *Anillos de oro*, capítulo 12º, desde 07:20.

¹⁵³⁹ Lola le explica a Ramón que Elena es azafata y quiere volar, pero que él no se lo permite, en *Anillos de oro*, capítulo 12º, 09:14.

ELENA: Es que no nos hemos divorciado... Al contrario, desde que mi marido se convenció de que yo debía dedicarme a lo que me gustaba, nos va fenomenal.¹⁵⁴⁰

En el guion original de la serie, sin embargo, y aunque la escena es muy similar, la conversación entre ambos es radicalmente distinta: Elena sí que ha conseguido trabajar como azafata y tampoco ha llegado a divorciarse, pero por motivos muy diferentes.

RAMÓN. —Bueno, enhorabuena. Por ese uniforme y por todo lo que significa.

(Ella le dedica una amplia sonrisa satisfecha.)

ELENA. —Gracias.

RAMÓN. —Por fin lo llevó a otro abogado, ¿no? [...] El divorcio. Como no volvisteis por el despacho...

(Ella se ríe)

ELENA. —¡Ah, no! No he tenido tiempo de divorciarme, ¡tengo mucho trabajo!

RAMÓN. —¿Entonces, van bien las cosas?

ELENA. —Maravillosamente.

RAMÓN. —Pero, a ver, que yo me entere: ¿Reconciliación, y cesión por su parte?

(Ella esboza una sonrisa triste.)

ELENA. —No. Decisión por la mía, y ruptura.

RAMÓN. —Entonces, enhorabuena doble. Cuando dos no se quieren...

ELENA. —Yo le quería... Pero no hay que vivir contra los propios principios, ¿verdad? (Diosdado, 1985b, pp. 302-303)

En definitiva, aunque tanto las adaptaciones literarias como las biografías critican duramente las formas más explícitas de violencia de género; en las series ambientadas en el presente de su emisión, y en menor medida en algunos personajes secundarios de las series ubicadas en el pasado, esta se frivoliza o incluso se emplea como alivio cómico.

Hay que esperar, por consiguiente, casi a mediados de los años 80 para que las series ambientadas en esta época muestren una toma de conciencia sobre las distintas formas de violencia, como la verbal o la económica, que suelen preceder al maltrato físico. Además, pese a estos avances la crítica que hacen

¹⁵⁴⁰ Fragmento guionizado a partir de una conversación entre ambos cuando coinciden en un avión, en *Anillos de oro*, capítulo 12º, desde 51:32.

se muestra bastante tibia, sobre todo en el caso de *Anillos de oro* y la comparativa con el guion original.

7.5. Aborto: eufemismos, silencios y presencia sobreentendida

Al igual que ocurre con otros temas como violencia de género o la homosexualidad, o en menor medida el divorcio, el aborto es una de las temáticas más polémicas que se abordan en las series que conforman la muestra; pero, a pesar de lo espinoso del tema, o precisamente por eso, en ningún momento se hace referencia a él por esa misma palabra. De esta forma, ni en las series que hacen referencia al pasado ni en aquellas que se ambientan en la contemporaneidad se habla explícitamente de abortar, lo que no impide que el concepto esté muy presente tanto en unas como en otras.

En lo que se refiere al desarrollo legislativo en España, solo al final del periodo de análisis se aprobó la despenalización del aborto, en julio de 1985. Esta ley, además, contemplaba únicamente tres supuestos concretos: riesgo para la vida o la salud física o psíquica de la embarazada, delito de violación, y presunción de que el feto nazca con graves taras físicas o psíquicas (*Ley orgánica 9/1985, de 5 de julio, de reforma del artículo 417 bis del Código Penal*, 1985).

El aborto libre, por consiguiente, no estuvo legalizado en ningún momento del periodo de análisis, sino que tan solo las dos últimas series de la muestra, *Los pazos de Ulloa* y *Segunda enseñanza*, se emitieron cuando la ley contemplaba estas tres situaciones en las que era posible interrumpir voluntariamente el embarazo.

No obstante, a lo largo de todo el periodo de análisis aparecen personajes femeninos que viven embarazos no deseados, y que, en muchos de estos casos, buscan la manera de interrumpir la gestación, con mayor o menor éxito. El primer ejemplo, de hecho, llegaba ya en 1978 con Neleta, la protagonista de *Cañas y barro*.

Como ya se ha comentado, tanto en la novela original de Blasco Ibáñez como en la adaptación televisiva, y también en la versión cinematográfica de los años

50, Neleta se queda embarazada de su amante y, pese a que su marido ya ha muerto, decide no criar al bebé para evitar poner en riesgo su herencia.

En este sentido, tanto en la novela original como en la serie de televisión el personaje adopta una postura muy radical ante su embarazo, intentando provocarse el aborto por todos los medios a su alcance. En la adaptación de Romero Marchent, Neleta admite a Tonet que fue a Valencia a buscar un médico que se lo “arrancara de aquí dentro, costara lo que costara”, pero, según ella, “al muy bestia poco le faltó para pegarme... Criminal me llamó, criminal...”¹⁵⁴¹. También en la serie, Neleta se aprieta sin ninguna piedad el corsé, deseando expresamente hacerle daño:

(TONET anuda el corsé a NELETA y esta le pide que apriete más.)

NELETA: ¡Tira! ¡Aprieta... aprieta! Este monstruo crece cada día más.

TONET: Le vas a matar...

NELETA: ¡Qué más quisiera yo!¹⁵⁴²

En la novela de Blasco Ibáñez, aunque esta confesión no se produce en ningún momento, sí que queda constancia de los numerosos remedios naturales que Neleta intenta poner en práctica, sin ningún éxito.

Neleta, sin hablar de ello con su amante, buscaba el medio de deshacerse de la nueva vida que sentía latir en sus entrañas como una amenaza para su avaricia.

La tía, asustada por sus confidencias, hablaba de remedios poderosos. Recordaba sus conversaciones con las viejas del Palmar al lamentarse de la rapidez con que se reducen las familias en la misera. Por consejo de su sobrina, iba a Ruzafa o entraba en la ciudad para consultar las curanderas, que gozaban de oscura fama en las últimas capas sociales, y volvía allá con extraños remedios compuestos de ingredientes repugnantes que volcaban el estómago. (Blasco Ibáñez, 2001, p. 147)

En la película de Juan de Orduña, por otra parte, la postura de Neleta (llamada Nela en esta versión) aparece mucho más suavizada. Por ejemplo, no es Tonet quien le ayuda a ponerse el corsé, sino su tía y, cuando esta se niega a apretar

¹⁵⁴¹ Neleta hace estas declaraciones a Tonet justo después de informarle de que está embarazada y de enfadarse con él porque este se alegre de la noticia: “A eso fui a Valencia, a conseguir un médico para que me lo arrancara de aquí dentro, costara lo que costara... Pero al muy bestia poco le faltó para pegarme... Criminal me llamó, criminal...”, en *Cañas y barro*, capítulo 6º, 25:44.

¹⁵⁴² Fragmento guionizado a partir de una conversación entre ambos, en *Cañas y barro*, capítulo 6º, 28:09.

más porque teme matar al feto, Nela simplemente la echa sin hacer apenas más comentarios¹⁵⁴³.

Por otro lado, aunque luego Nela reconoce que ha deseado que el bebé no llegara a nacer, cuando Tonet intenta convencerla de que un hijo es un regalo de Dios, ella se enfada y le amenaza con negar que el bebé sea suyo, descartando por completo interrumpir el embarazo voluntariamente¹⁵⁴⁴.

De forma coherente con estos planteamientos, el aborto nunca figura entre los planes de Nela, sino que, en contra de los deseos de Tonet, ella decide dar al niño en adopción a María, una vecina que también estaba esperando un bebé, para que haga pasar a ambos recién nacidos por mellizos¹⁵⁴⁵.

Esta idea, por otra parte, ni siquiera llega a plantearse en la serie de televisión, mientras que en la novela *Neleta* la descarta directamente por considerarla demasiado arriesgada:

Nada de llevar a la criatura a un pueblo inmediato a la Albufera, buscando una mujer fiel que lo criase. Había que temer las indiscreciones de la nodriza, la astucia de los enemigos y hasta la falta de prudencia de ellos que, como padres, tomarían afecto al pequeñuelo, acabando por descubrirse. Neleta razonaba con una frialdad aterradora, mirando los sacos de arroz amontonados en su dormitorio. Tampoco había que pensar en ocultarlo en Valencia. La Samaruca, una vez sobre la pista, buscaría la verdad en el mismísimo infierno. (Blasco Ibáñez, 2001, p. 151)

En cuanto a las series ambientadas en el presente de su emisión, el aborto es una realidad cada vez más presente, si bien sigue sin hacerse una referencia expresa a ella. Así, aunque en las dos primeras series contemporáneas, *La señora García se confiesa* y *El español y los siete pecados capitales* no se trata este tema; sí que aparece, de manera más o menos explícita, en el resto de series analizadas, ya sea directamente, en *Verano azul* y sobre todo en *Segunda enseñanza*, o indirectamente, como ocurre en *Anillos de oro*.

¹⁵⁴³ De hecho, en este momento de la película *Tonet* ni siquiera sabe que Nela está embarazada, en *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954), 01:18:06.

¹⁵⁴⁴ Esta conversación tiene lugar, concretamente, en *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954), desde 01:20:27.

¹⁵⁴⁵ Nela explica su plan a Tonet justo después de haber dado a luz: “Deprisa, Tonet, no perdamos tiempo, la María espera... Ella también ha tenido una niña ayer, todos creerán que son mellizos”, en *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954), 01:23:07.

La serie de Mercero, en concreto, contiene una referencia velada al aborto, ya señalada por Herrera-De la Muela (2009, pp. 167-169). En este caso, se produce en el capítulo “Eva”, sobre una joven que va a ser madre soltera y que, en contra de lo que piensan los adultos, espera a su bebé con mucha ilusión.

MADRE DE BEA (CARMEN): ¡Esa [Eva] lo que pasa es que será una pobre incauta! Sí, una de esas pobres desgraciadas que se creen que lo saben todo y no saben nada de la vida de verdad. [...] Ya ves tú que no tendrá más de veinte años, la pobre, si los tiene... y ya cargada con un crío para toda la vida. Las criaturitas son las que luego pagan el pato sin tener ellas la culpa.

BEA: No sé por qué.

CARMEN: ¡Hija, pero qué ignorantona eres! Claro, tú qué vas a saber... A ver qué hombre como Dios manda se arrima ahora a ella... En esas gentes, les es todo igual, pero un hogar sin padre lo acusan los niños a la larga.

BEA: Ella ya es mayor, ya sabe lo que hace.

CARMEN: ¡Sí, mayor, ya ves qué mayor! Ya ves si sabe lo que hace, que estará pensando ahora lo que tenía que haber pensado antes.

BEA: Mentira, ella está contenta, y quiere tener el niño, para que lo sepas.

CARMEN: Sí, contenta, a ver qué va a decir ahora.

BEA: Podría no tenerlo si quisiera.

CARMEN: ¡Pues solo faltaba eso!¹⁵⁴⁶

De esta forma, a través del último comentario de Bea (“podría no tenerlo si quisiera”) y sin llegar a verbalizarlo en ningún momento, la serie deja patente que el aborto era una posibilidad, aunque en esos momentos quedase al margen de la legalidad española. Su madre, por el contrario, reacciona escandalizándose, incluso ante una alusión tan velada, y la trama de la serie no insiste sobre este tema en ningún momento.

Frente a esta referencia por omisión, *Anillos de oro*, estrenada casi dos años antes de la aprobación de la ley del aborto, muestra una postura mucho más explícita. Aunque sigue sin aparecer la palabra “aborto” en ningún momento, esta serie se permite hacer varias ironías de soslayo al respecto, tanto a través de los personajes de Ramón como de Lola.

¹⁵⁴⁶ Fragmento guionizado a partir de una conversación entre Bea y su madre Carmen mientras ambas lavan los platos, en *Verano azul*, capítulo “Eva”, desde 24:03.

Así, cuando María Lázaro, una amiga de Lola, llega al bufete preguntando por un médico al que pueda ir por recomendación, con el fin de buscar financiación para su trabajo, Ramón la envía irónicamente “a Londres”, ciudad instaurada en el imaginario colectivo como el lugar donde aquellas mujeres que podían permitírselo iban a abortar, de acuerdo con lo que muestran los testimonios recogidos por Larumbe (2002, pp. 141-142).

MARÍA: Oye, ¿no tendrás la dirección de algún médico al que se pudiera ver ahora mismo? [...] Lo que me hace falta es poder decir que voy de parte de alguien.

RAMÓN: Ya... Pues eso, a Londres.

MARÍA: (*entre risas*) ¡Que no, animal! Estoy recaudando fondos para un dispensario, lo que necesito son colegas susceptibles de contribución.¹⁵⁴⁷

Esta conversación, que es idéntica en el guion original (Diosdado, 1985a, p. 173), constituye también una alusión velada al aborto; si bien, a diferencia de lo que ocurre en *Verano azul*, en este caso se hace en tono de humor e ironía, restándole importancia a un asunto que continuaba en la ilegalidad.

Posteriormente, cuando Lola cree estar embarazada, doña Trini confunde su malestar con la menstruación y le ofrece remedios caseros. Ante esto, Lola bromea con que, si la anciana tuviera una solución para su verdadero problema, sería muy rentable económicamente, pero podría llevarle a prisión: “Si tengo lo que me temo y con esto se quitara, se haría usted millonaria... Eso sí, acabaría en la cárcel”¹⁵⁴⁸.

La serie, de esta manera, sigue ofreciendo una aproximación en clave irónica a la problemática del aborto, aunque sin llamarlo en ningún momento por su nombre. Curiosamente, por otra parte, en este mismo episodio Lola critica los sobreentendidos con los que se ha criado su generación, para acto seguido emplearlos también ella.

LOLA: Hoy quiero tomar café yo también, a ver si me despejo un poco... Tengo la cabeza tonta y un dolor en la cintura que parece que me parto en dos.

DOÑA TRINI: Pues para eso lo mejor siempre ha sido una copita de licor de moras.

LOLA: ¿Lo mejor para qué?

¹⁵⁴⁷ Fragmento guionizado a partir de una conversación entre ambos en el bufete, en *Anillos de oro*, capítulo 4º, desde 03:51.

¹⁵⁴⁸ Lola hace este comentario a una estupefacta doña Trini en *Anillos de oro*, capítulo 8º, 05:06.

DOÑA TRINI: Pues ya sabe, para qué va a ser... Yo he sido siempre muy herbolaria y muy de las cosas de antes y, a mí, lo primero que me dio a tomar mi madre fue una copilla de licor de moras.

LOLA: Para la jaqueca.

DOÑA TRINI: Ay, Lola, que va a ser verdad que tiene la cabeza tonta... Cuando empecé a ser mujer...

LOLA: Ah... Es que, como le daba tantas vueltas, no la entendía.

DOÑA TRINI: Es que, en mis tiempos, no se hablaba de esas cosas directamente.

LOLA: Ni en los míos, por eso no sabía nunca nadie de qué se estaba hablando.¹⁵⁴⁹

De esta forma, aunque la misma serie critique que haya determinados temas tabú, sigue sin referirse expresamente al aborto, ni tampoco a la menstruación o a la homosexualidad, por citar algunos ejemplos.

Por último, la omisión del término “aborto” en *Segunda enseñanza*, la última de las series que componen la muestra, resulta especialmente llamativa, ya que el tramo final de la historia se estructura en torno a una doble trama separada por más de veinte años en el tiempo. Tanto Pilar como su hija Elvira se quedan embarazadas en una aventura extramatrimonial con hombres casados, pero la forma en que cada una de ellas lo afronta es radicalmente distinta.

Segunda enseñanza se construye, de esta manera, como una clara denuncia a la hipocresía de otros tiempos, una idea que está presente ya desde el principio de la serie. Por ejemplo, cuando su hija le pregunta cómo ha podido vivir así, Pilar responde que “Así vivía la mayoría de la gente, con muertos en el armario... Unos olían más que otros, simplemente”¹⁵⁵⁰.

A lo largo de la serie, sin embargo, Pilar y Elvira no son los únicos personajes a través de los que se explora el concepto de aborto, sino que también este es objeto de una breve trama episódica centrada en Zoila, una chica que trabaja en la pensión de doña Ludi. Después de que esta confiese al sacerdote, Rodri, que está embarazada, y que por eso la patrona la ha despedido, porque no la

¹⁵⁴⁹ Fragmento guionizado a partir de una conversación entre ambas en el bufete, en *Anillos de oro*, capítulo 8º, 02:38. Esta transcripción es prácticamente idéntica a la que figura en el guion original (Diosdado, 1985b, pp. 61-62).

¹⁵⁵⁰ Esta aseveración de Pilar tiene lugar cuando ella y Elvira pasan su primera mañana en Asturias, en *Segunda enseñanza*, capítulo 2º, 40:45.

quiere tener “con un bombo dando escándalo”, doña Ludi la descubre y Zoila desaparece de la pensión unos días¹⁵⁵¹.

Este momento coincide con otro en el que Rodri ve a un chico dar un fajo de billetes a la patrona¹⁵⁵² y, poco después, Zoila vuelve a trabajar en la pensión asegurando que fue una “falsa alarma”¹⁵⁵³. Sin embargo, del chico que dio dinero a doña Ludi no se vuelve a saber nada, y la joven reconoce que la pensión ya ha perdido un huésped por su culpa. Rodri, suspicaz, no parece creer la versión de Zoila, ya que acto seguido llama a Jandro y le propone dar una conferencia en sus jornadas de sexología sobre la moral farisaica o doble moral.

Ya en el último episodio, por otra parte, la serie contrapone las opiniones de madre e hija y presenta a ambas como respetables por igual. Por mucho apoyo que su madre le ofrece para cuidar al bebé, Elvira insiste en que va a abortar y se apoya para ello, precisamente, en la educación que ha recibido de su madre: “Tú me enseñaste siempre a actuar según mi conciencia, ¿no? Pues aprendí, no puedes reprocharme que mi conciencia no sea igual a la tuya¹⁵⁵⁴. Junto a este argumento a favor de la diversidad de opiniones, Elvira también se niega a que sea su madre quien la acompañe, por respeto a la manera de pensar de esta última.

ELVIRA: ¡Todo saldrá bien, ya verás! Te llamaré enseguida.

PILAR: No me llamarás, pienso ir contigo.

ELVIRA: No... Me acompañará una amiga, estaré bien... No quiero que vengas tú.

[...] Yo no quiero que vengas, quiero que respetes mi manera de pensar y mi decisión... no que pases por situaciones que no apruebas. Todo saldrá bien.¹⁵⁵⁵

¹⁵⁵¹ Zoila confiesa a Rodri que doña Ludi la ha echado porque “Es que estoy embarazada, padre [...] y esa bruja dice que no me tiene en su casa con un bombo dando escándalo”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 8º, 35:42. Posteriormente, doña Ludi descubre a Zoila y le pregunta insistentemente qué le ha contado al sacerdote, “Anda, calla, eres una perdida, una perdida...”, en este mismo episodio, 37:34.

¹⁵⁵² Justo después de que doña Ludi le diga que Zoila se ha ido unos días a su pueblo, Rodri ve a un chico joven dar un fajo de billetes a la patrona: “¿Será bastante, doña Ludi? Puedo pedir más prestado, lo que no quiero es que nada vaya mal”, “Que nada vaya mal, que nada vaya mal... Ay, que nada vaya mal, dice...”, gruñe doña Ludi y le da una colleja, en *Segunda enseñanza*, capítulo 8º, desde 39:17.

¹⁵⁵³ Esta conversación entre Zoila y el sacerdote Rodri tiene lugar cuando esta vuelve a trabajar en la pensión, en *Segunda enseñanza*, capítulo 8º, entre 47:24 y 48:24.

¹⁵⁵⁴ Elvira asegura a su madre que no ha fallado en la crianza y que simplemente tienen distintas maneras de pensar, en *Segunda enseñanza*, capítulo 13º, 19:47.

¹⁵⁵⁵ Fragmento guionizado a partir de una conversación entre ambas, en *Segunda enseñanza*, capítulo 13º, desde 22:26.

Frente a la determinación de su hija a abortar, Pilar, por su parte, acaba por reconocer que, si en su día ella siguió adelante con el embarazo, no fue por sus principios éticos sino por egoísmo y porque quería, como se ha comentado ya, un “rehén”¹⁵⁵⁶.



Figura 47. Pilar se ofrece a acompañar a su hija Elvira a abortar, pese a no aprobar su decisión, pero la joven se niega (Segunda enseñanza, capítulo 13º). Fuente: RTVE.es

El aborto actúa así, en este caso, como mecanismo de reconciliación histórica. Pese a su determinación de abortar, sin importar lo que su madre le diga, Elvira reconoce que lo que hizo Pilar al tenerla a ella fue muy valiente. De esta manera, la serie sostiene que pensar de una manera distinta no tiene por qué impedir sentir admiración por otras personas, aunque sus ideales sean opuestos a los propios.

Antes de irme, quiero que sepas algo... El que yo tenga otra manera de pensar o quiere decir que no te admire por haberme traído al mundo, máxime en las circunstancias en las que estabas, y todos esos años que has tenido que pasar,

¹⁵⁵⁶ De acuerdo con lo ya citado, Pilar admite ante su hija que, si siguió adelante con el embarazo, “no fue por mis principios, ni tampoco porque me apeteciese tener un hijo, pero quería que nacieras [...] Quería un rehén, ¿comprendes?, un gancho... y, cuando fui comprobando que el gancho no funcionaba, debo confesar que... bueno, me pareció que me había colgado un ancla al cuello para toda la vida”, en *Segunda enseñanza*, capítulo 13º, desde 24:30.

quedándote en esa casa para que cuidaran de mí, viviendo como vivías... No creas que no sé apreciarlo.¹⁵⁵⁷

De este modo, una cuestión tan espinosa como el aborto experimenta una evolución tan llamativa en su representación que podría servir para ejemplificar el cambio social producido durante todo el periodo de análisis. Así, de aparecer al comienzo del periodo de análisis a través de personajes como Neleta, la mujer fatal de *Cañas y barro*, la interrupción voluntaria del embarazo pasa a frivolizarse a través de ironías y sobreentendidos, hasta llegar a convertirse en un puente entre dos generaciones de mujeres que, ante una vivencia similar, reaccionan de forma opuesta, pero mostrando un absoluto respeto cada una por la decisión de la otra.

Una vez analizadas, desde un punto de vista más amplio y menos enfocado en la representación de personajes, las relaciones de pareja y el concepto de familia en las series que conforman la muestra; así como los distintos conceptos de masculinidad y feminidad en diferentes momentos del tiempo, y cómo todo esto derivaba de los nuevos valores éticos y morales imperantes en el país, ha llegado el momento de extraer una serie de conclusiones que sinteticen la investigación y permitan conocer cómo estaba cambiando España en la Transición y los primeros años de democracia, especialmente en lo que se refiere a las cuestiones de género.

¹⁵⁵⁷ Elvira reconoce su admiración a su madre justo antes de irse, en *Segunda enseñanza*, capítulo 13º, 23:39.

Conclusiones

Entre 1976 y 1986, mientras pasaba por un proceso transicional y por los primeros años de una nueva democracia, España vivió importantes cambios políticos, económicos y, por supuesto, también sociales. En este periodo de tiempo se modificó tanto el sistema de gobierno como los usos y costumbres y, junto a esto, asimismo la idea que españolas y españoles podían tener de su propia identidad. La ficción televisiva de la época no solo reflejó todo este proceso, sino que TVE, en tanto que televisión pública, estatal y con monopolio en el ámbito nacional, apoyó ese cambio y fomentó que se produjera en uno u otro sentido, a través de las series nacionales que se estrenaron a finales de los años 70 y comienzos de los 80.

De esta forma, el objetivo principal de la tesis es analizar y comprender hasta qué punto estas series de ficción pudieron contribuir a crear una nueva sociedad moderna y democrática, a través de una televisión única controlada por el poder político. Si bien RTVE ha sido ampliamente estudiada como instrumento político, estaba aún por dilucidar su papel en la conformación de una nueva mentalidad basada en nuevos valores. Se pretendía, por tanto, valorar cuál fue la importancia de la ficción en el cambio que vivió España, y con ella las españolas y los españoles, entre 1976 y 1986.

La demarcación de un marco cronológico tan amplio se justifica, precisamente, por la división en dos grandes bloques temporales: la Transición y el Gobierno de UCD, entre 1976 y 1982, periodo en el que RTVE tuvo hasta cinco directores generales distintos; y la primera legislatura del PSOE, de 1983 a 1986, durante la que hubo una única persona en este cargo, aunque también fueron frecuentes las polémicas sobre el Ente. Similarmente, la selección de la muestra, en la que se han incluido tres tipos distintos de series, también se ha hecho teniendo en cuenta esos bloques temporales, de manera que el reparto fuese lo más equilibrado posible.

A la luz de los resultados de la investigación, se puede decir, en primer lugar, que, independientemente del momento de su estreno, y también de su ambientación temporal, las producciones analizadas se inscriben en el proceso de cambio social que estaba viviendo el país. Esta tendencia se constata,

sobre todo, en aquellas tramas que fomentan determinados valores como el consenso, la necesidad de convivir, el respeto a quienes piensan de forma diferente y el reconocimiento del pasado más inmediato. Los cambios sociales en los que estaba inmersa España, por otra parte, se perciben también de forma muy evidente en la representación de género, masculina y femenina, que se hace en cada uno de los títulos analizados.

Asimismo, es importante señalar las modificaciones que se pueden ver a lo largo del periodo de análisis en lo que se refiere a la relación de cada uno de los géneros con el poder y su vinculación con los espacios público y privado. Estos matices se insertan dentro de la evolución de las identidades de género, que también imbrican con las nuevas masculinidades y feminidades y la nueva interpretación de conceptos como la virilidad, la maternidad y la sexualidad.

Dada la complejidad del objeto de estudio, así como las distintas temáticas de las series analizadas y los diversos matices de la representación de género, las conclusiones más específicas se estructuran, a grandes rasgos, en dos líneas: en primer lugar, la relación del pasado con el presente; en segundo, las relaciones de género, que engloban tanto la masculinidad como la feminidad, así como una serie de asignaturas pendientes sobre las que la ficción televisiva no se posiciona durante todo el periodo de análisis.

En lo que se refiere a la relación entre pasado y presente, o al contexto temporal de las producciones, con el fin de conectar mejor con su audiencia, la mayoría de las series se esfuerza en relacionar sus tramas con el momento de su emisión y con la situación que está viviendo el país, ya sea esta de Transición o de primeros años de democracia. Acercando la acción a su público, conseguirían que este se sintiera interpelado y, por tanto, que estos valores se presentasen como una opción real, aplicable al día a día de quien esté viendo la serie. El imaginario democrático y las relaciones igualitarias, de esta manera, se pueden transmitir a la audiencia a través de series ambientadas tanto en el pasado como en el presente de su emisión.

Esta aproximación de la ficción televisiva a su público se consigue tanto a través de una serie de representaciones costumbristas como del denominado presentismo, según se trate de una producción ambientada en el momento de su emisión o de otra que haga alusión a los siglos anteriores. Además, en

ambos casos se puede percibir una clara influencia del feminismo en la representación que se hace de las relaciones de género, ya se dé esta de forma más velada o más explícita.

En este sentido, las series que sitúan su trama de forma contemporánea a su emisión se caracterizan por reflejar la sociedad del momento, a través de imágenes y alusiones de corte claramente costumbrista. Así, la protagonista de *La señora García se confiesa* descubre qué significa buscar trabajo siendo mujer a mediados de los 70, con una formación que abre muy pocas puertas y enfrentándose a la extrañeza de quienes la conocen y saben que no necesita un trabajo por motivos económicos. *El español y los siete pecados capitales*, por su parte, se centra en la idiosincrasia española y en cómo esta influye en el día a día de los habitantes del país, en cuestiones que van desde la gastronomía hasta los exámenes de oposición.

Ambas series responden directamente a un patrón que busca reflejar la realidad que espectadoras y espectadores podían estar viviendo en su día a día, o haber vivido en las décadas anteriores, apelando así a recuerdos y frustraciones de carácter muy personal: las mujeres de clase alta que evitaban trabajar porque no se consideraba propio de su estatus, o la competitividad a la que cualquier joven español se habría tenido que enfrentar ante una trunca en la oposición. Las dos series, por tanto, buscan en primer lugar un reconocimiento y una identificación con su audiencia, para a continuación ofrecer una interpretación en clave más crítica de estas vivencias, como se puede ver en la insistencia del señor Martínez en que la señora García trabaje o en las trampas que Ceballos reconoce haber hecho para obtener él la plaza en el concurso de oposición.

Estas producciones, por tanto, no se limitan a reflejar la realidad del momento, sino que, sin abandonar el tono costumbrista, la reinterpretan y construyen una determinada manera de ser españoles (y españolas) producto de su tiempo social, pero también consciente de sus carencias y errores. De hecho, ya en la primera de las series analizadas se deja ver cierta crítica que podría interpretarse como feminista, incluso aunque el protagonista masculino dé a entender que, para él, eventos como el Año Internacional de la Mujer eran realmente una pantomima.

Por otro lado, aunque en estas dos series ya se percibe un cierto cambio en la manera de ver la vida entre los protagonistas y sus hijas e hijos, a medida que transcurre la década de los 80, este choque generacional y el cambio de costumbres se convierte en el telón de fondo cada vez más presente en las series contemporáneas. La forma de hablar de los miembros de la pandilla en *Verano azul*, las ocasiones en las que doña Trini se extraña de las nuevas costumbres en *Anillos de oro* y la gran diferencia con la que Pilar y Elvira, de *Segunda enseñanza*, afrontan su “serial familiar”, como lo define esta última, son ejemplos recurrentes de este choque social entre modernidad y costumbrismo, que deja constancia de cómo formas más tradicionales de ver la vida seguían perviviendo en la España de la Transición y primeros años de democracia.

También las críticas a una determinada manera de entender las relaciones de género, así como la perspectiva feminista, se van haciendo paulatinamente más evidentes conforme avanza el periodo de análisis. Si hasta *El español* y *los siete pecados capitales* estas reivindicaciones tomaban forma de ironía y sátira, a partir de *Verano azul* las denuncias al machismo y a la discriminación son cada más claras y explícitas, como se ve en algunos comentarios de la joven Desi en la serie de Mercero o de las protagonistas de Ana Diosdado, en concreto Lola en *Anillos de oro* y Elvira en *Segunda enseñanza*.

Las series ambientadas en el pasado, por otra parte, vinculan los momentos en los que ambientan su trama, ya sea el siglo XVI o el XIX, con periodos de oscuridad y opresión. Esto se percibe de manera más clara conforme se avanza en el periodo de análisis, aunque ya desde el cambio de década aparecen series que relacionan directamente su marco temporal con el Franquismo y otros momentos del siglo XX.

Así, a la representación del pasado que se hace en *Fortunata y Jacinta*, en la que se amalgaman las dos Repúblicas al situar la bandera tricolor a comienzos del siglo XIX, o se vincula la revuelta estudiantil de la noche de San Daniel con las movilizaciones de universitarios durante el régimen franquista, se suma el principio de *Proceso a Mariana Pineda*, con la lectura de una carta de un exiliado que podría referirse tanto al reinado de Fernando VII como a los

primeros años de la dictadura de Francisco Franco, debido a la ambigua redacción del guion.

Sin embargo, como puede comprobarse en los dos ejemplos citados, la forma en la que se hacen estas alusiones difiere mucho entre ambas series, estrenadas en 1980 y en 1984, respectivamente: la primera durante el Gobierno de UCD y la segunda ya en el primer mandato del PSOE. Mientras que en *Fortunata y Jacinta* estas referencias son más bien vagas, hechas a través de hipotéticos anacronismos que se vinculan solo de manera tangencial con la trama principal; en *Proceso a Mariana Pineda* se trata de alusiones leídas por la protagonista ya desde los primeros planos de la serie, constituyendo la implicación política uno de los hilos conductores de toda la serie.

Las adaptaciones literarias y las series biográficas, por tanto, no solo actualizan el pasado, relacionándolo con momentos históricos mucho más recientes, sino que se posicionan con respecto a este pasado, revalorizando ideas como la república o la democracia. Esta tendencia, como se acaba de comentar, es especialmente evidente durante los últimos años del periodo de análisis, y sobre todo una vez asentado el mandato de Calviño, cuando valores como el consenso dejan paso a la exaltación de la libertad y las alusiones al pasado son cada vez más explícitas.

En lo que se refiere a las relaciones de género, de nuevo, se pasa de una crítica más bien implícita, o vinculada a personajes secundarios como las Cervantas, a situar estas cuestiones en el foco a través de las protagonistas de las series biográficas estrenadas ya en 1984. De hecho, tanto Mariana Pineda como Teresa de Jesús reconocen expresamente la situación en la que vivían las mujeres de su entorno (marginadas de la vida política u obligadas a recluirse en la vida doméstica y el cuidado de la prole) y, cada una en su ámbito, buscan la manera de rebelarse contra esa opresión.

Por otro lado, tanto aquellas series ambientadas en el presente de su emisión como las que se ubican en décadas, o siglos, anteriores, comparten una misma tendencia a lo largo de todo el periodo de análisis: un distanciamiento cada vez mayor con respecto al pasado, así como una visión más crítica de él. Esta visión más ácida, que es especialmente clara en el periodo socialista, ya se

podía intuir en otras producciones estrenadas desde 1980, tanto ambientadas en la contemporaneidad de su emisión, por ejemplo, *El español y los siete pecados capitales* o *Verano azul*, como en *Cervantes*. De esta manera, la visión longitudinal del periodo de análisis muestra cómo las ideas de fondo eran muy similares antes y después del triunfo del PSOE en las elecciones de 1982, así que los principales cambios tienen más que ver con el grado en que se expresan esas mismas ideas.

Dentro de las adaptaciones literarias, por su parte, las diferencias de cada una de ellas con su obra de referencia muestran un cambio de enfoque muy claro. En este sentido, mientras que las modificaciones en *Cañas y barro* se centraban en una sobredimensión emocional, al incidir más en conceptos como la familia; el retrato de la sociedad rural gallega que hace *Los pazos de Ulloa*, aparece en la serie como todavía más agreste y desconectada de la vida urbana que en la novela original de Pardo Bazán.

Las adaptaciones literarias pasan, por tanto, de poner el énfasis en nociones como consenso, a mediados de los años 70; a, casi diez años después, ofrecer una visión mucho más pesimista de ese pasado, en la que se presenta abiertamente la opresión a la que están sujeta buena parte de la población, sobre todo las mujeres, así como los fallos de un primitivo sistema electoral. El punto intermedio de esta tendencia, tanto temporal como conceptualmente, se corresponde con *Fortunata y Jacinta*: apenas hay cambios entre la novela y la serie, de modo que esta adaptación se hace eco de la discriminación femenina y de los cambios políticos de su época en la misma medida que la obra original.

En este sentido, cabe señalar que *Fortunata y Jacinta* es una de las producciones que sigue subrayando la necesidad de consenso, a través de personajes como José Ido, que lamenta la división del pueblo español y el extremismo político. Tras esta serie, no obstante, el consenso parece situarse en un segundo plano en el orden de valores de las producciones ambientadas en el pasado, para dar paso, por un lado, a un punto de vista más ácido hacia estos momentos históricos y, por otro, a la reivindicación de la libertad por encima de la necesidad de convivir.

Dentro de esta visión más crítica con el pasado de las series analizadas habría que incluir también las producciones biográficas. En este caso, ya desde

Cervantes, estrenada en 1981, y por tanto aún en la etapa de UCD, comienza una labor desmitificadora que conlleva bajar al escritor de su pedestal de mármol y situarlo tanto en burdeles como frente a las hogueras de la Inquisición. Este Cervantes antiheroico, que tanto revuelo causó en la prensa durante su primera emisión, propone una representación del pasado como un momento oscuro y tenebroso, en el que la Inquisición juzga injustamente y resulta vital luchar por la libertad, una tónica muy similar a la que se podrá ver en las siguientes series históricas analizadas y que, ya durante el mandato socialista, destaca por encarnarse en protagonistas femeninas.

La tendencia desmitificadora se mantiene en *Teresa de Jesús*, una serie que muestra a la santa de Ávila más como una mujer adelantada a su tiempo que como una figura de la Iglesia católica; mientras que en *Proceso a Mariana Pineda* se puede ver una politización mucho más clara tanto de la protagonista como del momento histórico que esta producción quiere retratar, así como un énfasis mucho mayor en la idea de libertad.

Por otro lado, aunque la importancia de este valor aparezca ya en *Cervantes*, es necesario puntualizar aquí que en esta serie se sigue abogando por la necesidad de convivir con quienes piensan de manera diferente, una noción que sustituye a la de consenso y que reconcilia la libertad de expresión con el respeto a los demás, mientras estos reconozcan también ese derecho. En la serie sobre el ajusticiamiento de Mariana Pineda, sin embargo, la libertad se configura como el valor supremo, hasta el punto de identificar a la protagonista con ella, al grito de “doña Mariana, usted es la libertad”. De esta forma, mientras que en *Cervantes* el protagonista masculino se movía en unas coordenadas éticas mucho más equilibradas, en las que la búsqueda de libertad se conjugaba con el respeto a quienes son diferentes; en *Proceso a Mariana Pineda* su protagonista, una mujer, acaba por convertirse en una mártir por la causa, codificando el cuerpo femenino en tanto que alegoría de la libertad.

Este mismo cambio de enfoque hacia tiempos pretéritos puede percibirse en las series de costumbres contemporáneas. A la vez que se produce esta evolución de la imagen del pasado en las series que están ambientadas en él,

las producciones que sitúan su trama en el presente de su emisión también muestran cada vez un enfoque más crítico, aunque con sus propios matices.

Así, de la conciencia de que es necesario un cambio en la sociedad, expresada tanto por el señor Martínez como por la señora García en la primera de las series de la muestra, se pasa a la importancia del consenso, una idea muy presente tanto en *El español y los siete pecados capitales* como en *Verano azul* y que, como se ha visto, ya había aparecido en adaptaciones literarias como *Fortunata y Jacinta*. Las últimas producciones analizadas, sin embargo, y sin dar del todo la espalda a esta noción de convivencia pacífica, se centran más en la denuncia de la hipocresía, de una forma más velada (y más puntual) en *Anillos de oro* y mucho más explícita en *Segunda enseñanza*.

Además, en las primeras series contemporáneas del periodo de análisis, las alusiones al pasado más reciente toman forma de comentarios tangenciales, sin profundizar, por ejemplo, en los motivos que llevaron al protagonista de *El español y los siete pecados capitales* a exiliarse, o insertándose dentro de un discurso de rechazo a todo tipo de violencia, como se podían ver con el recordado Chanquete de *Verano azul*. Sin embargo, a partir de 1983 las referencias a la dictadura aparecen de manera bastante más explícita en las series de la muestra, aunque se sigan moviendo fundamentalmente en el terreno de los sobreentendidos. Ya en *Anillos de oro*, una serie que se gestó durante el Gobierno de UCD, se define el Franquismo como una sociedad hipócrita, al tiempo que se da cierto protagonismo a personajes olvidados durante la dictadura, como los llamados “hijos del pecado” o incluso los excombatientes del bando republicano.

De estas primeras reivindicaciones, en *Segunda enseñanza*, una serie creada y emitida durante el mandato del PSOE, se pasa ya a alusiones mucho más evidentes, que, no obstante, siguen sin mencionar directamente a Franco. Sí que se habla de manera explícita, por otro lado, del exilio, o de cómo antes se vivía “con muertos en el armario”, una idea que se mantiene durante toda la serie y que sirve como hilo conductor de la trama: al fin y al cabo, Pilar es una mujer soltera que se quedó embarazada por accidente y que lleva toda la vida ocultando la identidad del padre de su hija. Curiosamente, al comienzo de la serie Pilar recurre a la misma mentira que, diez años antes, esgrimía la

protagonista de *La señora García se confiesa* para justificar su estado civil: las dos afirman que son viudas para no reconocer su condición de madre soltera o separada.

También en *Segunda enseñanza*, por otro lado, vuelve a subrayarse la idea de libertad como uno de los principales valores del ser humano, aunque en este caso se trata de una aparición episódica. La brevedad con la que se trata esta cuestión, no obstante, no es óbice para que se vincule directamente con la lucha antifranquista y con las manifestaciones en contra del régimen, a través de la generación que protestó contra Franco y que, en los años 80, empieza a reconocer que sus hijos e hijas también tiene derecho a pelear por sus propios ideales.

Así, una de las asignaturas pendientes que quedan al final del periodo de análisis es la imagen del pasado que se da en las series, en tanto que eufemística cuando se abordan determinados temas. Aunque a lo largo del periodo de análisis, y muy especialmente a medida que avanzan los años 80, las series de la muestra sí que se muestran más reivindicativas y llegan a plantear cuestiones como el exilio o la reinstauración de honores a los militares republicanos, llama la atención que, como se ha podido comprobar, en ninguna de las producciones analizadas se alude de forma explícita al Franquismo. Para hablar de la dictadura, por consiguiente, se emplean eufemismos que van desde el “casi hoy” de *El español y los siete pecados capitales* a “la sociedad como era antes” en *Anillos de oro* o, directamente, a “aquellos tiempos” en *Segunda enseñanza*.

Por otro lado, es necesario señalar aquí que, tanto en las series ambientadas en el pasado como aquellas que sitúan su trama en el presente de su emisión, y sin que sea óbice para esta evolución a lo largo de más de diez años, existe una cierta continuidad en los valores que se preconizan desde cada una de las ficciones seriadas. El principal cambio a lo largo del periodo de análisis, por tanto, está más vinculado con qué valores se enfatizan más en cada momento, sin que el resto desaparezca radicalmente, como ocurre con la importancia del consenso o la denuncia a la hipocresía.

En definitiva, sí que existen una serie de principios éticos que perviven a lo largo de toda la Transición y los primeros años de la democracia,

configurándose así como los pilares de esta nueva sociedad que el país acababa de estrenar, si bien su importancia varía durante todo el periodo de análisis. Se trataría, en un primer momento, del consenso o, posteriormente, de la importancia de convivir, junto al respeto a quienes piensan de manera diferente. Conforme se avanza en el tiempo, estos valores pasan a un segundo plano para dar paso a críticas más abiertas al pasado, con el que se produce un paulatino distanciamiento, así como a una reivindicación cada vez más clara de la libertad.

Estas conclusiones sobre la relación entre pasado y presente y los valores preconizados por las series tienen su correlato en el ámbito de las relaciones de género. Los nuevos valores se traducirían, en primer lugar, en un mayor abanico de opciones de vida tanto para hombres como para mujeres; y, en último término, en una sociedad más igualitaria también en cuanto al género.

Los títulos analizados, por consiguiente, reflejan y fomentan ese cambio social que se está produciendo y, a través de estas representaciones, también contribuyen a una visión más amplia y menos discriminatoria de las relaciones de género. No obstante, el enfoque con el que se transmite y se apoya ese cambio varía mucho durante el periodo de análisis, ya que conforme se avanza en el tiempo cada vez se reconoce de forma más explícita la situación de desigualdad en la que han vivido hombres y mujeres. Estas alusiones cada vez más claras se perciben tanto en aquellas series que se ubican en el pasado como en las que se ambientan en el presente de su emisión.

En este sentido, es necesario diferenciar la representación que se hace de los hombres que de la que se lleva a cabo en el caso de las mujeres, así como de la relación entre ambos géneros, ya que su evolución difiere en varios aspectos durante todo el periodo de estudio.

En lo que se refiere a la representación de la masculinidad, la imagen que se da de los hombres a lo largo de todo el marco cronológico destaca por una nueva sensibilidad con respecto al arquetipo más tradicional, aunque con distintos grados y matizaciones. Si bien esta se percibe con mayor facilidad en las series de costumbres y también conforme se avanza en la década estudiada, cabe señalar aquí que la misma idea ya está presente en aquellas producciones ambientadas en el pasado, como se puede ver en el arco

argumental de *Cervantes* y la preocupación que este demuestra en el tramo final de la serie por su hermana pequeña, Magdalena.

En este caso, sin embargo, son especialmente llamativos los cambios que se hacen en las adaptaciones literarias entre la obra original y su versión televisiva, y que se perciben tanto en *Cañas y barro*, estrenada en 1978, como en *Los pazos de Ulloa*, que llegó a la pequeña pantalla en 1985. Este tipo de modificaciones, introducidas por los guionistas y sin que fueran necesarias para el desarrollo de la trama principal, apuntan siempre en el mismo sentido: hacia una masculinidad más humanizada y sensible, lejos de los personajes que aparecían en las novelas, mucho más fríos y en ocasiones abiertamente crueles.

La interpretación que hace Alfredo Mayo del tío Paloma en *Cañas y barro*, jalonada de toques de humor y culminada por su presencia en el entierro de su nieto, al contrario de lo que ocurre en el original de Blasco Ibáñez, convierten al patriarca de los Paloma en una figura mucho más cercana a la audiencia que el rudo pescador de la novela, mostrando una masculinidad tradicional pero, simultáneamente, más amable que su imagen original.

En la misma línea, aunque quizás de forma menos evidente, se producen una serie de cambios en el personaje del marqués don Pedro, protagonista de *Los pazos de Ulloa*. Este, a diferencia de lo que ocurre en la novela de Pardo Bazán, reconoce a Perucho que es su padre con una marcada afabilidad y casi desde el cariño, rasgos que no aparecen en absoluto en ese momento de la novela. Tanto él como el tío Paloma son los ejemplos más claros en los que estos personajes, mucho más ásperos en las novelas, se humanizan para su paso por la pequeña pantalla.

A través de esta representación de la masculinidad en el pasado, las series analizadas reinterpretan a estos personajes desde la óptica de una manera distinta de ser hombres, que no se reduce a la virilidad sino que da cabida a muchos otros matices que, por lo general, no estaban presentes en las tramas originales. La ficción televisiva del momento, por consiguiente, se esfuerza en mostrar esa nueva masculinidad como algo que ya habría estado presente en siglos anteriores, oponiéndose a los cánones de género más férreos, pero que, hasta ahora, no había podido situarse en primer plano.

Las nuevas masculinidades, por tanto, aparecen ya desde el comienzo del periodo de análisis para romper con los cánones más rígidos de género y dar cabida a hombres que se muestran comprensivos, ejercen la ética del cuidado y se desvinculan, en mayor o menor medida, de la virilidad más exacerbada.

En este mismo sentido, las series de costumbres contemporáneas contribuyen a popularizar una imagen cada vez más vinculada con esa nueva manera de ser hombres, cuyos matices irán variando a lo largo del periodo de análisis. De esta forma, de la contraposición del varón frente a la mujer, especialmente clara en *La señora García se confiesa*; se pasa al contraste de distintas masculinidades, una tendencia que engloba no solo a Ceballos y Margallo, polos opuestos en *El español y los siete pecados capitales*, sino también a padres, hijos y Chanquete en *Verano azul*. Ya en el último tramo del periodo de análisis, *Anillos de oro* y *Segunda enseñanza* confrontan al nuevo hombre español de los años 80 con sus propias dudas y contradicciones, mediante un análisis introspectivo que deja un poco de lado la idea del consenso en favor del reconocimiento de las incoherencias en las que puede incurrir uno mismo.

En lo que se refiere a la visión longitudinal del periodo de análisis, por otro lado, conviene señalar aquí que los cambios que se producen son más bien graduales, sin que esto impida diferenciar a grandes rasgos aquellas series que datan del periodo de UCD de las que nacen ya con el PSOE. De este modo, estas nuevas sensibilidades masculinas están presentes ya desde el comienzo del periodo de análisis, y su evolución durante estos más de diez años está más relacionada con el peso que presentan en cada una de las series analizadas, que va claramente en aumento entre 1976 y 1986.

De esta manera, ser hombre a mediados de los años 80 no significaba ya lo mismo que a finales de la dictadura; sino que las masculinidades de ese momento se muestran mucho más abiertas tanto a la inclusión de determinados rasgos considerados tradicionalmente como femeninos, como a las nuevas ideas modernas y democráticas.

Frente a esta imagen de la masculinidad, caracterizada por las nuevas sensibilidades y, en los últimos años, por una especie de autocrítica, la representación de la feminidad también presenta un amplio abanico de imágenes de mujeres, que varían a lo largo del periodo de análisis y, asimismo,

dependen del tipo de serie que se analice. En este sentido, cabe diferenciar las adaptaciones literarias de las series biográficas y de aquellas producciones que ubican su trama en la contemporaneidad de su emisión.

Para el primer tipo de producciones citadas, al igual que ocurría con la representación de la masculinidad, llama sobre todo la atención la diferencia en las modificaciones que se hacen con respecto a las novelas originales. En este caso, sin embargo, el sentido de estas modificaciones es prácticamente opuesto si se compara el principio del periodo de análisis con su final. Si, en *Cañas y barro*, la versión televisiva creaba casi de cero dos personajes femeninos que en la novela apenas tenían presencia, Rosa y Borda; en la adaptación para TVE de *Los pazos de Ulloa* se modifica la trama precisamente para restar independencia a Manolita y mostrarla sometida por completo a una autoridad masculina (y eclesiástica).

De esta forma, mientras que en la novela original de Blasco Ibáñez el protagonismo femenino se limitaba a Neleta, una figura claramente disruptiva al encarnar a la mujer fatal; en la serie de televisión Rosa, la esposa de Tono y madre de Tonet, representa una feminidad mucho más canónica. Esta primera impresión, sin embargo, no es óbice para que su personaje sirva para reivindicar una cierta independencia femenina: Rosa es una de las mujeres más sexuales, no sexualizadas, de toda la muestra, además de imponer su propio criterio a base de persuasión y buenas formas, sin recurrir ni a la seducción ni a la violencia. Estos mismos rasgos, aunque algo más suavizados, se mantienen también en Borda, su hija adoptiva, un personaje con mucha más iniciativa propia en la adaptación televisiva que en la obra original.

Esta revalorización de los personajes femeninos, no obstante, no se mantiene a lo largo del periodo de análisis, sino que en *Los pazos de Ulloa* la tendencia es opuesta. En este caso, Manolita, de quien la novela de Pardo Bazán daba a entender tomaba sus propias decisiones, es abiertamente manipulada en la serie de televisión por el sacerdote don Julián, mientras que Sabel, el trasunto de mujer fatal de esta serie, aparece casi como una caricatura en su tramo final, una evolución que tampoco se produce en el libro original.

En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, destaca lo suavizado que aparece el personaje de Fortunata, que en el original de Galdós llega incluso a incitar al asesinato a Maxi Rubín, así como la pérdida de conciencia social de Jacinta, que sí estaba presente en la novela y que, en la adaptación, se traslada al personaje de Guillermina. Ambas, de este modo, se acercan más al ideal de feminidad sumisa y complaciente, aunque los cambios son bastante más sutiles que en las otras dos adaptaciones literarias analizadas.

También la sexualidad femenina experimenta una serie de cambios reseñables a lo largo de estas adaptaciones literarias. De las mujeres de *Cañas y barro* que, ya se adscriban al canon femenino o no, muestran cierta iniciativa en las relaciones sexuales; se pasa a la contraposición de apasionamiento y recato en *Fortunata y Jacinta*; y, por último, a la pasividad prácticamente total de Nucha y Manolita en *Los pazos de Ulloa*, sumada a la imagen negativa que se da de Sabel, la única mujer sexual (y sexualizada) de toda la serie.

El enfoque de la representación de género en el pasado, por tanto, experimenta cambios importantes en lo que se refiere a las mujeres que aparecen en las adaptaciones literarias: de forzar una imagen con mayor peso en la trama a través de la feminidad canónica, totalmente ausente en el original de Blasco Ibáñez; se pasa a mostrar una feminidad más bien complaciente y sumisa en la adaptación de Galdós; y, finalmente, a criticar la opresión femenina de forma mucho más explícita a la que se podía intuir en la novela de Pardo Bazán. Paralelamente a esto, sin embargo, las mujeres también experimentan una pérdida de autonomía en el terreno de la sexualidad, lo que también subraya la imagen de opresión de género que se buscaba en las últimas series del periodo de análisis

Esta imagen cada vez más crítica de la discriminación femenina en el pasado se completa con las series biográficas analizadas. Aunque *Teresa de Jesús* y *Proceso a Mariana Pineda* tienen lugar en dos contextos totalmente distintos, la vida conventual del siglo XVI y la Granada de la Década Ominosa (1823-1833), respectivamente, ambas denuncian de forma explícita la situación de las mujeres estos momentos históricos. Así, Teresa describe la vida de las mujeres casadas como una existencia de “sometimiento al varón, al ambiente, a la costumbre” y Mariana recuerda que ellas no pueden formar parte de las logias,

amén de todas las ocasiones en las que se resta mérito a su compromiso político al considerar que está manipulada por sus amigos liberales, todos varones.

Conforme se avanza en el periodo de análisis, por tanto, la representación de género en el pasado es cada vez más crítica con la posición de las mujeres en los siglos anteriores. Se produce así un distanciamiento cada vez más pronunciado, que viene a mostrar cómo la realidad que vivían las españolas a mediados de los años 80 es radicalmente distinta a la que se daba en el pasado, un énfasis que, sin embargo, no aparece en las producciones audiovisuales de los años 70. Esto se debe a que estas imágenes remiten al contexto histórico en que se ubican, pero también al pasado como un periodo oscuro y represivo, en una amalgama de distintos momentos que se resumen en esta representación.

Por otro lado, en lo que se refiere a la visión que se da de la feminidad en las series ambientadas en la contemporaneidad de su emisión, cabe señalar, en primer lugar, que todas ellas se muestran muy críticas con la discriminación femenina. El enfoque desde el que se presente o la manera de afrontarla, no obstante, varía mucho entre unas y otras producciones, con importantes cambios a lo largo del periodo de análisis y, asimismo, con llamativas líneas de continuidad.

Se parte, de esta manera, de una representación femenina más bien contradictoria en *La señora García se confiesa*, en la que su protagonista se muestra muy crítica con la doble moral y la situación a la que se ven relegadas las mujeres. Esto no impide, sin embargo, que también haya desarrollado estrategias para integrarse mejor en esa sociedad patriarcal que ella misma denuncia. El ejemplo más claro sería mentir sobre su estado civil: hasta la mitad de la trama, la señora García no reconoce que no es viuda, sino que está separada, por las connotaciones que tiene esa palabra para una mujer.

El juego entre reivindicación femenina y circunscripción a determinados rasgos del canon de género tradicional se mantiene durante todo el periodo de análisis, con unos u otros matices dependiendo de la serie que se trate y del personaje en cuestión. Además, si en el caso de los varones las nuevas sensibilidades habían estado siempre presentes, variando tan solo su peso en

la trama, entre las mujeres los dos modelos principales de feminidad también aparecen durante buena parte del periodo de análisis, presentándose, de hecho, como dos opciones completamente válidas y, en ocasiones, muy interrelacionadas.

Así, en *El español y los siete pecados capitales*, esta feminidad dual se disocia entre las dos mujeres que aparecen en la trama: Blanca, más seductora y sexual, causante del enfado de décadas entre Ceballos y Margallo; y Rosario, mucho más inclinada a la ética del cuidado y principal responsable de su reconciliación. Esta dicotomía pasa a fusionarse en los mismos personajes a partir de *Verano azul* y, sobre todo, de las adolescentes de la pandilla: mientras que en la producción anterior la mujer sexual y la mujer más canónica parecían bifurcarse en dos personajes distintos; en la serie de Mercero Bea y Desi protagonizan un tímido despertar sexual que no es óbice para que ambas, y sobre todo la primera, sigan encuadrándose en un modelo de feminidad más bien tradicional.

A esta representación de género le seguirían las paradojas de las mujeres de *Anillos de oro*, señaladas incluso en el guion de la serie. Su protagonista, Lola, aparece como adalid de la feminidad conyugal y la familia unida, un aspecto que choca con su bufete especializado en divorcios, como le recuerda Ramón cuando ella recibe amenazas por su trabajo y él no. A esto se suma la posición de su hija Sonia, aparentemente mucho más moderna pero que, al mismo tiempo, sigue esforzándose por encajar en el canon tradicional de esposa y madre, en detrimento de su futuro profesional y de la economía familiar.

La dualidad femenina entre la mujer en el hogar, especialmente enfocada en la ética del cuidado, y la mujer independiente, que desempeña un trabajo remunerado y vive su sexualidad de manera libre, alcanza cotas máximas en la última de las series analizadas, *Segunda enseñanza*. Este caso es especialmente llamativo en tanto que cierre del periodo de análisis ya que ambos modelos de feminidad hacen avanzar la trama por sí mismas, presentando las dos alternativas como opuestas, pero igualmente válidas.

La serie contrapone así dos formas de ser mujer que, aunque son muy distintas, permiten a los personajes que las siguen desarrollar su propio proyecto de vida. En primer lugar estaría Elvira, el ejemplo más claro de

personaje femenino que no solo es independiente económicamente, sino también en su vida sentimental. Frente a ella aparece Lucía, una mujer madura que, pese a parecer muy ingenua, es realmente quien controla la trama desde el primer momento, sin perder de vista la ética del cuidado: con tal de que su marido José Ramón no se quede solo al enviudar, Lucía orchestra todo un plan para que se case con Pilar, la madre de Elvira.

El giro final de la trama, sin embargo, da una resolución muy distinta, que interrelaciona los dos modelos de feminidad y subraya la importancia de la ética del cuidado, también para las mujeres que más se alejaban del canon tradicional. Además, esto se produce no a través de Pilar, sino de Elvira, que, voluntariamente, decide convivir con José Ramón. Así, este personaje, que representa una feminidad claramente divergente, reconcilia su independencia y autonomía con la ética del cuidado, más vinculada con la feminidad más canónica.

En definitiva, a pesar de todos los cambios que experimentaron las mujeres durante el periodo de análisis y de la manera en que estos se reflejaron en las series analizadas, estas no contribuyen únicamente a esta nueva imagen de mujer, sino que sigue persistiendo en ellas la idea de dualidad femenina. Esta, no obstante, aparece cada vez más integrada dentro de unos personajes que, a medida que avanza el periodo de análisis, asumen con mayor facilidad sus traumas y contradicciones, como demuestra, de hecho, la trama de *Segunda enseñanza*, que enfrenta los nuevos tiempos democráticos y modernos con la hipocresía y la represión que, de acuerdo con esta serie, habrían definido las décadas anteriores.

De hecho, en esta serie tanto Lucía como Elvira, dos modelos de feminidad prácticamente contrapuestos, llegan a controlar la trama sin dejar de recurrir, en último término, a conceptos tan vinculados a las mujeres como ética del cuidado. Ellas, por tanto, también consiguen establecer ciertas relaciones de poder, aunque incluso en el tramo final del periodo de análisis lo hacen sobre todo a través de distintos subterfugios, como demuestra todo el plan que orchestra Lucía o la instrumentalización que hace Elvira de su físico para mantenerse económicamente.

En esta última serie se plantea directamente la reconciliación entre dos modos distintos de ver la vida, tanto en lo que se refiere a los valores de convivencia y respeto a quien piensa de otra manera, como a los distintos ideales de género para hombres y para mujeres. Como ejemplo, la serie propone a José Ramón, un profesor de ideas conservadoras que lleva toda la vida sin reconocer a su hija Elvira, fruto de una aventura con Pilar. Después de que él mismo admita que de joven era “un viejo egoísta”, pero ya no, José Ramón se resigna a vivir solo tras enviudar, momento en el que Elvira, adalid de la nueva feminidad, aparece en su casa y se ofrece a retomar su relación. Su vuelta al hogar incluye no revelar a nadie el parentesco que la une con José Ramón, como ella misma propone, rescatando así las ideas de consenso más presentes al comienzo del análisis: pese a que Elvira no comparte esos principios, accede a mantener la imagen que José Ramón ha sostenido toda su vida, renunciando así a la reivindicación más directa.

Finalmente, sin embargo, es el propio José Ramón quien decide ceder también y reconocer ante todo su elitista círculo social que Elvira es su hija. El consenso y la convivencia en paz, así, funcionan de manera bidireccional para cerrar todo un ciclo: según esta serie, una vez que la nueva generación democrática acepte su pasado tal y como es, el pasado también aceptará los cambios de la nueva sociedad. Del mismo modo, este final puede interpretarse en clave de género, al vincular ese pasado con una masculinidad más tradicional y los nuevos tiempos democráticos con las nuevas imágenes de feminidad, y la necesaria comprensión que debe darse entre ambas realidades para poder avanzar.

Por otro lado, se puede extraer una conclusión más de aquellas cuestiones que siguen sin resolver al final del periodo de análisis. Así, una comparativa entre la representación de género en las series que se ambientan en el presente de su emisión y aquellas que remiten al pasado permite vislumbrar con claridad qué asignaturas pendientes quedan en este tipo de producciones audiovisuales y, por tanto, en el imaginario colectivo de la Transición y los primeros años de democracia. Del mismo modo que, a medida que avanza el periodo de análisis, el pasado aparece cada vez como un concepto más distante y representado bajo una luz más negativa, este mismo distanciamiento da pie a introducir

algunos elementos críticos con la representación de género que se lleva a cabo en estas series, y especialmente con la imagen de las mujeres.

En este sentido, llama la atención la pervivencia de un doble código moral para hombres y mujeres, un concepto que, además, sigue estando muy presente durante los más de diez años que abarca el periodo de análisis. Esta doble moral, que aparece cada vez menos en las series ambientadas en la contemporaneidad de su emisión, se mantiene, sin embargo, muy presente en aquellas producciones que tienen lugar en el pasado.

Su presencia aún subyacente en los títulos contemporáneos, así como lo mucho que se insiste en este doble estándar de moralidad en las producciones ambientadas en el pasado, funcionan como una advertencia de la discriminación a la que han estado sometidas las mujeres. El mensaje que lanzan estas series es claro: si no se sigue avanzando en igualdad, se corre el riesgo de retroceder a un pasado que cada vez se ve de una forma más ácida y descarnada.

La misma diferencia de abordaje en las series ambientadas en el pasado y en el presente de su emisión se puede ver con mucha claridad en lo que se refiere a la violencia de género. Esta problemática social se denuncia abiertamente en las series ambientadas en el pasado, en las que su representación es mucho más evidente, rozando incluso la espectacularización en el caso de las mujeres de clase social más baja. Además, la denuncia que se hace de esta violencia, así como su representación en pantalla, van en aumento durante todo el periodo de análisis, de un episodio aislado en *Cañas y barro* a diversas escenas muy crudas en *Los pazos de Ulloa*, cambios que se superponen al progresivo distanciamiento del pasado que se ve a través de estas series.

En las series ambientadas en la contemporaneidad de su emisión, no obstante, esta crítica es mucho más tibia, sin llegar a materializarse prácticamente nunca en un caso concreto. La violencia de género aparece, por ejemplo, a través de chistes de humor negro, sobre todo al comienzo del periodo de análisis, y ya desde mediados de los años 80 a través de una representación más bien ambigua y paradójica. Así, en *Anillos de oro* se llega a hablar una hipotética falsa denuncia, entremezclándola con las amenazas de maridos agraviados, e incluso se modifica el guion original de esta serie para convertir la trama más

evidente de maltrato hacia la mujer, que concluía con la separación conyugal, en una historia de redención resuelta en apenas un par de líneas.

La aproximación que se hace a la violencia de género, por tanto, resulta mucho más crítica en aquellas series que se benefician de la distancia que proporciona su representación en el pasado; mientras que las producciones contemporáneas evitan por todos los medios abordarla frontalmente, esquivan sus aristas y, aunque a grandes rasgos reconocen su existencia, no profundizan en ella ni proponen soluciones reales. Del mismo modo, otras cuestiones como la homosexualidad o el aborto, pese a la importancia que se da a la educación sexual durante la segunda mitad del periodo de análisis, tampoco llegan a tratarse directamente, sino que siguen abordándose desde el campo de los sobreentendidos y los eufemismos.

En definitiva, las series de la muestra reflejan, y también fomentan, un cambio social que trasformaría la sociedad española durante la Transición y los primeros años de la democracia, tanto en lo que se refiere los valores que fundamentan la nueva sociedad democrática como a la forma en que estos se traducen en conceptos como la igualdad de género. Este cambio se hace en base a unas identidades de género caracterizadas por la nueva sensibilidad masculina y la eterna dualidad femenina y se sostiene sobre una serie de valores que, con diferente peso durante el periodo de análisis, se mantienen prácticamente inamovibles a lo largo de toda la década.

En este sentido, el cambio de Gobierno, y por consiguiente de director general en RTVE, aunque no supuso una ruptura radical, ya que muchos de los valores conservan su presencia en estas ficciones durante todo el periodo de análisis, sí que implicó un cambio de enfoque con respecto a esta visión y a la representación de género.

De esta manera, por un lado, los cambios políticos aparecen supeditados al cambio social imperante en el país, tanto en lo que se refiere las ideas de modernidad como a las identidades de género, ya que las creencias de base son siempre las mismas: democracia e igualdad. Televisión Española, en consecuencia, y parafraseando a Adolfo Suárez, estaría elevando a la categoría *mediática*, o bien *narrativa*, de normal, “lo que a nivel de calle es simplemente normal”.

Así, TVE, en tanto que televisión pública y, por consiguiente, estatal, no solo refleja este cambio de sociedad, sino que a través de sus series de ficción también lo respalda y promueve su aceleración; aunque determinadas parcelas como el pasado reciente o algunas facetas de la educación sexual sigan siendo temáticas que se evitará afrontar directamente.

Frente a este impulso social hacia una nueva sociedad democrática, el abordaje que hace esta televisión de estos cambios y qué valores enfatiza en cada momento, también en lo que se refiere a la identidad de hombres y de mujeres, experimenta una serie de cambios reseñables durante todo el marco temporal de esta investigación. De esta manera, lejos de una aproximación monolítica, la representación de género masculina y femenina varía conforme se avanza en el tiempo, hacia una visión más amplia e igualitaria y, simultáneamente, más crítica con el pasado.

Este cambio social, por otra parte, no es ajeno al cambio político que está viviendo el país, si bien ambos aparecen más interrelacionados en las series ambientadas en el pasado. En aquellas producciones que tienen lugar en el momento de su emisión, no obstante, las nuevas formas de entender el mundo conviven con otras más tradicionales, en ocasiones dentro de los mismos personajes, tanto hombres como mujeres. Así, frente a las resistencias que pudieron encontrar interpretaciones más radicales, como *Cervantes*, las críticas a estas series contemporáneas, aunque existieron, fueron generalmente mucho más tibias, tal vez por la renuncia a abordar determinadas cuestiones vistas como más delicadas.

En definitiva, la Transición y los primeros años de democracia supusieron un cambio que, si bien hunde sus raíces en la ciudadanía española, se ve apoyado y acelerado por estas representaciones de ficción que llegaban a la audiencia a través de la pequeña pantalla. Los nuevos valores y las nuevas representaciones de género, a través de un complejo equilibrio entre consenso y reivindicación, continuismo y modernidad, traspasaron la pequeña pantalla para llevar a la categoría mediática y narrativa de normal lo que cada vez en más sectores de población era simplemente normal. La ficción televisiva nacional contribuyó así a la consolidación de una sociedad más moderna,

democrática e igualitaria, que pudiera seguir adelante por el largo camino que aún le quedaba por recorrer.

Fuentes

Fuentes audiovisuales

Por orden cronológico

La señora García se confiesa (Adolfo Marsillach, 1976)

Disponible en <https://www.rtve.es/play/videos/la-senora-garcia-se-confiesa/>

Cañas y barro (Rafael Romero Marchent, 1978).

Disponible en <https://www.rtve.es/play/videos/canas-y-barro/>

Fortunata y Jacinta (Mario Camus, 1980).

Disponible en <https://www.rtve.es/play/videos/fortunata-y-jacinta/>

El español y los siete pecados capitales (José María Forqué, 1980).

Disponible en <https://www.rtve.es/play/videos/el-espanol-y-los-siete-pecados-capitales/>

Cervantes (Alfonso Ungría, 1981).

Disponible en <https://www.rtve.es/play/videos/cervantes/>

Verano azul (Antonio Mercero, 1981).

Disponible en <https://www.rtve.es/play/videos/verano-azul/>

Anillos de oro (Pedro Masó, 1983).

Disponible en <https://www.rtve.es/play/videos/anillos-de-oro/>

Teresa de Jesús (Josefina Molina, 1984).

Disponible en <https://www.rtve.es/play/videos/teresa-de-jesus/>

Proceso a Mariana Pineda (Rafael Moreno Alba, 1984).

Disponible en <https://www.rtve.es/play/videos/proceso-a-mariana-pineda/>

Los pazos de Ulloa (Gonzalo Suárez, 1985).

Disponible en <https://www.rtve.es/play/videos/los-pazos-de-ulloa/>

Segunda enseñanza (Pedro Masó 1986).

Disponible en <https://www.rtve.es/play/videos/segunda-ensenanza/>

Otras fuentes audiovisuales

Por orden cronológico

Cañas y barro (Juan de Orduña, 1954)

Fortunata y Jacinta (Angelino Fons, 1969)

Paisaje con figuras: Mariana Pineda (Antonio Gala, 1976)

La clave: Cervantes (José Luis Balbín, 1981)

Verano azul: todo un impacto (Ramón Colom, 1981)

Anuarios

1983-1984. *Anuario RTVE*. (1984). TVE.

Ónega, F. (1979). 1979. *Crónica de un año*. TVE.

RTVE 1976. *Nuestro Libro del Año*. (1976). TVE.

Rubio Gil, L. (1986). 1986. *Anuario RTVE*. TVE.

Hemerotecas

ABC

ABC. (1971, abril 18). «Fortunata y Jacinta», premio San Jorge. *ABC*, 77.

ABC. (1980a, mayo 27). El mundo del espectáculo. *ABC*, 65.

ABC. (1980b, mayo 30). El libro convive en armonía y en amistoso intercambio con la televisión. *ABC*, 35.

ABC. (1980c, octubre 24). «El español y los siete pecados capitales». *ABC*, 21.

ABC. (1980d, octubre 26). Los siete pecados capitales y uno más. *ABC*, 20.

ABC. (1980e, noviembre 7). Entrevista con el presidente de Filipinas. *ABC*, 29.

ABC. (1980f, diciembre 12). El presidente mexicano, en «Sin Fronteras». *ABC*, 29.

ABC. (1981a, enero 18). Nuevos directores de Radio Nacional y TVE. *ABC*, 6.

ABC. (1981b, abril 19). Cervantes. *ABC*, 12.

ABC. (1981c, mayo 28). Programación. *ABC*, 22.

ABC. (1981d, mayo 29). Programación. *ABC*.

ABC. (1981e, octubre 24). Castedo, según UCD, puso RTVE al servicio de la oposición. *ABC*, 3.

ABC. (1981f, octubre 24). Grave enfrentamiento del Gobierno y el PSOE. *ABC*, 3.

ABC. (1981g, octubre 24). Profesionales de RTVE, contra la dimisión. *ABC*, 9.

ABC. (1981h, octubre 31). Miguel Ángel Toledano no continuará al frente de TVE. *ABC*, 12.

ABC. (1981i, noviembre 17). Ya son oficiales los nombramientos de Robles Piquer. *ABC*, 65.

ABC. (1981j, diciembre 27). Entrevista a Mercero. *ABC*, 34-35.

ABC. (1982a, enero 6). «La próxima estación», de Antonio Mercero. *ABC*, 46.

ABC. (1982b, julio 23). Robles Piquer desconocía la intención del presidente Calvo-Sotelo. *ABC*, 21.

ABC. (1982c, julio 23). Valoraciones contrapuestas sobre la gestión de Robles Piquer. *ABC*, 22.

ABC. (1982d, agosto 3). La Reina, el Príncipe y las Infantas inician sus vacaciones en Madrid. *ABC*, 24.

ABC. (1982e, agosto 28). Miguel Ángel Gozalo: «Es conveniente que haya televisiones privadas». *ABC*, 65.

ABC. (1982f, diciembre 9). A José Hierro le ofrecen la dirección de Radio Nacional de España. *ABC*, 101.

ABC. (1983a, enero 13). La Ejecutiva del PDP pide el cese del director general de RTVE. *ABC*, 29.

ABC. (1983b, octubre 7). Comienza «Anillos de oro». *ABC*, 108.

ABC. (1983c, octubre 16). Las alcobas de «Anillos de oro». *ABC*.

ABC. (1983d, diciembre 2). Ana Diosdado. *ABC*, 94.

ABC. (1984, marzo 16). Teresa de Jesús. *ABC*, 16.

ABC. (1985a, diciembre 9). «Los pazos de Ulloa», el crudo retrato de una época. *ABC*.

ABC. (1985b, diciembre 15). Anuncio de Alianza Editorial. *ABC*.

ABC. (1986a, febrero 11). Polémica entre Pedro Masó y Ana Diosdado. *ABC*, 98.

ABC. (1986b, febrero 16). Ana Diosdado y Pedro Masó, la polémica continúa. *ABC*, 120.

Acevedo, E. (1981, junio 11). La democratización de la literatura. *ABC*, 17.

Amilibia. (1984, marzo 16). Concha Velasco: «Que no me vean a mí, sino a Teresa». *ABC*, 97.

Amilibia. (1986a, marzo 6). Felicidades, Gustavo. *ABC*, 118.

Amilibia. (1986b, marzo 7). Cristina Marsillach rueda en Israel. *ABC*, 107.

Amilibia. (1986c, marzo 13). José Luis Garci vuelve a dirigir. *ABC*, 125.

Anónimo. (1981a, mayo 29). TVE: El colmo de la paciencia y la incongruencia. *ABC*, 3.

Anónimo. (1981b, diciembre 1). «Verano azul»: divorcio y separación. *ABC*, 3.

Ayala, F. (1984, noviembre 25). El proceso a Mariana Pineda y las expectativas defraudadas. *ABC*, 1.

Berasategui, B. (1984, diciembre 2). Rafael Moreno Alba, los gozos y las sombras de Mariana Pineda. *ABC*, 6-7.

Bernardo, J. (1984, abril 20). «Teresa de Jesús». *ABC*, 10.

Campmany, J. (1981, octubre 25). La caja de los truenos. *ABC*, 3.

Campmany, J. (1982a, diciembre 11). Ministros, al salón. *ABC*, 15.

Campmany, J. (1982b, diciembre 17). La caja tonta. *ABC*, 15-16.

Cándido. (1981, enero 16). Del entretenimiento. *ABC*, 2.

Carrión Ortiz, J. M. (1981, noviembre 27). «Verano azul». *ABC*, 28.

Corbalán, P. (1981a, abril 22). El día «D». *ABC*, 13.

Corbalán, P. (1981b, mayo 13). Diálogos más o menos. *ABC*.

- Corbalán, P. (1981c, octubre 30). Otros programas. *ABC*, 21.
- Crespo, P. (1981, enero 11). Se abre una nueva etapa. *ABC*, 56.
- Cruz Domínguez, A. (1986, marzo 23). Se ahorca en Las Palmas un muchacho de quince años por sacar malas notas. *ABC*, 62.
- Cuéllar, J. M. (1986, febrero 17). Blanca Marsillach en la hora del vuelo final. *ABC*, 89.
- Del Corral, E. (1976a, noviembre 5). Crítica Diaria. *ABC*, 46.
- Del Corral, E. (1976b, noviembre 11). Sin título. *ABC*, 22.
- Del Corral, E. (1976c, noviembre 14). Sin título. *ABC*.
- Del Corral, E. (1976d, diciembre 18). Crítica Diaria. *ABC*, 22.
- Del Corral, E. (1977, enero 16). Crítica de la Semana. *ABC*.
- Del Corral, E. (1978a, marzo 30). Crítica Diaria. *ABC*, 14.
- Del Corral, E. (1978b, abril 19). Crítica Diaria. *ABC*, 22.
- Del Corral, E. (1980, mayo 29). Crítica Diaria: Lenguaje. *ABC*, 38.
- Díaz Ruano, J. (1981, abril 25). Cervantes en TVE. *ABC*, 4.
- E.R. (1986, febrero 3). Maribel Verdú, el presente encanto de una actriz con futuro. *ABC*, 81.
- Fernández de la Mora, G. (1981, mayo 1). La televisión, en barrena. *ABC*, 1.
- Floridor. (1927, octubre 12). «Mariana Pineda». *ABC*, 11.
- Galbis, C. (1986, enero 23). Ana Diosdado y Pedro Masó vuelven hoy a la pequeña pantalla con «Segunda enseñanza». *ABC*, 103.
- Galindo. (1984, noviembre 17). Pedro Masó. *ABC*, 73.
- Gómez, M. I. (1981, noviembre 21). «Verano azul». *ABC*, 4.
- González Morales, A. (1981, noviembre 26). «Verano azul». *ABC*, 4.
- J.I.G. (1984, noviembre 13). Hoy comienza el «proceso a Mariana Pineda». *ABC*, 85.
- Lencina, V. A. (1984, abril 23). Anacronismo semántico. *ABC*, 10.

- Llover, E. (1981, febrero 14). Una hermosa lección. *ABC*, 11.
- López-Ibor Aliño, J. M. (1986, marzo 22). Segunda enseñanza y droga. *ABC*, 18.
- López Sancho, L. (1981, noviembre 26). Síndrome de violación. *ABC*, 5.
- Luna, M. (1980, mayo 24). «Fortunata y Jacinta». *ABC*, 78.
- Mínguez, J. M. (1984b, abril 17). Un acierto de TVE. *ABC*, 10.
- Molero Alonso, A. (1981, diciembre 8). Sobre «Verano azul». *ABC*, 4.
- Nieves, J. M. (1986, abril 8). Aitana Sánchez Gijón: de «Segunda enseñanza» a «Romanza final». *ABC*, 101.
- Rodríguez. (1983, noviembre 27). Lo in. *ABC*.
- Sancho Ruiz, A. (1980, mayo 21). Expresiones blasfemas en TVE. *ABC*, 87.
- Urbano, P. (1981, octubre 24). La poda. *ABC*, 5.

Blanco y Negro (suplemento ABC)

- Medina, T. (1980, junio 4). Algo de carne y un poco de pescado. *Blanco y Negro*, 58-59.
- Naranjo, J. (1977, enero 22). El señor Martínez y el teniente Colombo. *Blanco y Negro*, 15.
- Ortega, J. M. (1980, mayo 7). «Fortunata y Jacinta». *Blanco y Negro*, 78.
- Santa-Cruz, L. (1978, abril 12). Ana Marzoa: entrañable Rosa en «Cañas y barro». *Blanco y Negro*, 42-44.
- Torres Gutiérrez, C. (1980, junio 3). Blasfemias e irreverencias en TVE. *Blanco y Negro*, 36.

Diario 16

- Diario 16. (1977, noviembre 19). Arias Salgado: un Tácito para los nuevos tiempos. *Diario 16*, 2.
- Diario 16. (1978a, marzo 25). «Cañas y barro», nueva serie. *Diario 16*, 19.
- Diario 16. (1978b, abril 29). Se acabaron los cuernos. *Diario 16*, 31.

Diario 16. (1978c, mayo 1). Las variables del panel. *Diario 16*, 27.

Diario 16. (1980, mayo 12). Ana Belén, en «Retrato en vivo». *Diario 16*, 31.

Diario 16. (1981a, abril 3). «Castedo está poco apoyado por UCD». *Diario 16*, 7.

Diario 16. (1981b, abril 28). «Nada se puede arreglar si está mal». *Diario 16*, 38.

Diario 16. (1981c, octubre 10). Las divertidas vacaciones de Chanquete, Julia y la pandilla. *Diario 16*, 24.

Diario 16. (1981d, octubre 17). UCD se quejó a Castedo por cuatro programas. *Diario 16*, 40.

Diario 16. (1981e, octubre 24). Después de Castedo. *Diario 16*, 2.

Diario 16. (1981f, octubre 24). Vergonzoso, irresponsable, delictivo, brutal, ilegal, vandálico, chapucero. *Diario 16*, 1.

Diario 16. (1981g, octubre 27). Efervescencia política y profesional en torno al cese de Castedo. *Diario 16*, 39.

Diario 16. (1982a, enero 3). ¡Paso a D'Artagnan! *Diario 16*, 45.

Diario 16. (1982b, julio 22). TVE recurre contra la sentencia en favor de Lluís Llach. *Diario 16*, 39.

Diario 16. (1982c, julio 23). Calvo-Sotelo entregó la cabeza de Robles Piquer. *Diario 16*, 1.

Diario 16. (1982d, julio 23). Landelino coloca a Nasarre al frente de Radiotelevisión. *Diario 16*, 4.

Diario 16. (1982e, diciembre 14). Profesionalidad, desgubernamentalización, eficacia y austeridad, el lema de RTVE. *Diario 16*, 46.

Diario 16. (1983a, noviembre 19). Panel de aceptación. *Diario 16*, 30.

Diario 16. (1983b, diciembre 16). Marisol Pineda. *Diario 16*, 1.

Diario 16. (1984a, abril 30). Entre líneas. *Diario 16*, 46.

Diario 16. (1984b, noviembre 13). Pepa Flores: «La lucha de Mariana Pineda continúa vigente todavía». *Diario 16*, 1.

- Diario 16. (1986a, enero 23). «Segunda enseñanza», de Ana Diosdado y Masó, una serie sobre el mundo de los adolescentes. *Diario 16*, 46.
- Diario 16. (1986b, febrero 20). Las enseñanzas de Ana Diosdado. *Diario 16*, 54.
- Diez, G. (1980, octubre 24). Dos calvos para siete pecados capitales. *Diario 16*, 28.
- Diez, G. (1981a, enero 12). Bienvenido, Mr. Castedo. *Diario 16*, 39.
- Diez, G. (1981b, octubre 19). ¿Quo vadis, televisión? *Diario 16*, 47.
- Diez, G. (1981c, octubre 26). Veintitrés de octubre (23-O). *Diario 16*, 47.
- Domingo, X. (1982, julio 20). El miedo al turco. *Diario 16*, 3.
- F.G. (1984, abril 17). Marsillach se ha enterado por la Prensa de que TVE vuelve a poner «La señora García». *Diario 16*, 38.
- Fiestas, & Ferrando. (1982, enero 9). María Garralón, en la cresta de la ola, quiere ser «My fair lady». *Diario 16*, 39.
- Gabilondo, I. (1981, octubre 30). Una muerte anunciada. *Diario 16*, 2.
- García Pelayo, G. (1985, diciembre 29). Buena serie y serios disgustos. *Diario 16*, 47.
- García Rivas, A. (1981, octubre 28). Robles Piquer se negó a dar el debate en directo. *Diario 16*, 45.
- García Rivas, A. (1982, diciembre 10). Calviño anunció medidas revolucionarias para sus primeros cien días de «gobierno». *Diario 16*, 46.
- González, R. (1984, marzo 12). «Teresa de Jesús»: todo a punto para su estreno. *Diario 16*, 38.
- Gracia, F. (1983, octubre 7). «Anillos de oro», una serie sobre los problemas actuales de la pareja. *Diario 16*, 47.
- Jiménez Blanco, J. (1981, octubre 16). Los números de Castedo. *Diario 16*, 4.
- Jiménez Losantos, F. (1981, diciembre 21). Sin título. *Diario 16*, 46.
- López, D. (1985, diciembre 8). Charo López, la sensualidad dramática. *Diario 16*, 56.

- Martín Gaité, C. (1984, marzo 18). Los mitos de cartón piedra. *Diario 16*, 19.
- Mínguez, J. M. (1984a, marzo 20). La «Teresa» de TVE. *Diario 16*, 4.
- Otaño, A. (1981, octubre 30). De Castedos, Sotillosos, vírgenes y mártires. *Diario 16*, 3.
- Ramírez, F. (1984, abril 24). «Fragmentos de interior» es una novela muy cinematográfica. *Diario 16*, 39.
- Ramírez, F. (1985, diciembre 9). Gonzalo Suárez: «En “Los pazos de Ulloa” he querido hacer un trabajo que despida vida». *Diario 16*, 47.
- Ramírez, P. J. (1981, octubre 25). Mi opinión sobre el «caso Castedo». *Diario 16*, 3.
- Siguera, A. (1981, enero 10). Por fin llegó el relevo en RTVE. *Diario 16*, 5.
- Sinova, J. (1981, octubre 26). El cuñadismo. *Diario 16*, 3.
- Velasco. (1982, febrero 6). Drama, emoción y lágrimas en la muerte de Chanquete. *Diario 16*, 11.
- Zunzunegui, J. A. (1984, noviembre 28). «Proceso a Mariana Pineda». *Diario 16*, 4.

El País

- Castro, E. (1984a, diciembre 11). La «Mariana Pineda» de TVE defrauda en Granada. *El País*.
- Castro, E. (1984b, diciembre 11). Las quejas de la biógrafa. *El País*.
- El País. (1978, agosto 29). Miguel Martín y Luis Ángel de la Viuda, nuevos directores de Televisión Española y Radio Nacional. *El País*.
- El País. (1979, julio 5). Manuel Martín dimite como director de TVE. *El País*.
- El País. (1980, diciembre 19). Se emite. *El País*.
- El País. (1981a, enero 11). El coraje de Castedo. *El País*.
- El País. (1981b, abril 22). Protestas de un investigador por supuestos errores históricos en la serie «Cervantes». *El País*.
- El País. (1981c, octubre 11). El mundo de los adolescentes, en «Verano azul».

El País.

El País. (1981d, octubre 23). Castedo dimite como director general de RTVE a petición de Calvo Sotelo. *El País.*

El País. (1981e, octubre 24). El Gobierno no cumple su ley. *El País.*

El País. (1981f, octubre 24). Querellas entre Calvo Sotelo y el PSOE sobre la dimisión forzada de Castedo en RTVE. *El País.*

El País. (1981g, octubre 24). Una estrategia truncada. *El País.*

El País. (1983, octubre 7). Pedro Masó debuta en TVE con la serie «Anillos de oro». *El País.*

El País. (1984a, marzo 12). Estreno de la producción sobre la vida de Teresa de Jesús, una de las series más caras de TVE. *El País.*

El País. (1984b, marzo 21). Joaquín Luis Ortega. *El País.*

El País. (1984c, abril 24). Estreno de una miniserie sobre la novela «Fragmentos de interior», de Carmen Martín Gaité. *El País.*

El País. (1985, diciembre 9). «Los pazos de Ulloa», una reflexión sobre el mundo de Emilia Pardo Bazán. *El País.*

Leal, J. (1978, abril 8). Dos menores tienen en jaque a la policía de Badajoz. *El País.*

Molina Foix, V. (1986, febrero 20). Lo que nunca muere. *El País.*

Pérez Ornia, J. R. (1979, septiembre 5). TVE y RNE, sin cabezas. *El País.*

Pérez Ornia, J. R. (1980a, mayo 7). Cuatro años y 160 millones de pesetas para llevar «Fortunata y Jacinta» a Televisión Española. *El País.*

Pérez Ornia, J. R. (1980b, octubre 31). La soberbia del español. *El País.*

Pérez Ornia, J. R. (1980c, noviembre 28). La ira de los viernes. *El País.*

Pérez Ornia, J. R. (1981a, abril 19). «Cervantes», un telefilme español para la primera cadena. *El País.*

Pérez Ornia, J. R. (1981b, junio 10). Irregular aceptación de los nuevos programas. *El País.*

Pérez Ornia, J. R. (1982, diciembre 8). Calviño nombrará mañana a los principales directivos de RTVE. *El País*.

Pérez Ornia, J. R. (1983, octubre 5). Directivos y mandos intermedios de TVE dimiten por discrepancias con la dirección. *El País*.

Pérez Ornia, J. R. (1986a, enero 23). La nueva serie de televisión «Segunda enseñanza» plantea conflictos generacionales. *El País*.

Pérez Ornia, J. R. (1986b, octubre 23). Pilar Miró renueva el equipo directivo de RTVE. *El País*.

Umbral, F. (1984, abril 29). Tribuna. *El País*.

La Vanguardia

Anónimo. (1980, junio 1). RTVE y Grandes Relatos. *La Vanguardia*, 7.

Assía, A. (1981a, julio 18). La democracia de nuestro Gobierno. *La Vanguardia*, 13.

Assía, A. (1981b, julio 21). El revolucionario señor Castedo. *La Vanguardia*, 13.

Baget Herms, J. M. (1980a, junio 12). ¿TVE gusta más? *La Vanguardia*, 64.

Baget Herms, J. M. (1980b, octubre 24). Guía del Espectador Inquieto. *La Vanguardia*.

Baget Herms, J. M. (1981a, enero 15). TVE: La última oportunidad para el cambio. *La Vanguardia*, 53.

Baget Herms, J. M. (1981b, octubre 27). Notas del fin de semana. *La Vanguardia*, 58.

Baget Herms, J. M. (1981c, noviembre 4). De «Verano azul». *La Vanguardia*.

Baget Herms, J. M. (1982a, febrero 11). Montecarlo: Entre el 23-F y el asalto al Banco. *La Vanguardia*.

Baget Herms, J. M. (1982b, julio 4). «Golpe a la turca»: el detonante. *La Vanguardia*, 57.

Baget Herms, J. M. (1983a, octubre 6). El futuro, colapsado. *La Vanguardia*, 74.

Baget Herms, J. M. (1983b, octubre 17). Una buena comedia. *La Vanguardia*,

42.

Baget Herms, J. M. (1983c, diciembre 6). Justicia popular para «Lecciones de tocador». *La Vanguardia*, 70.

Baget Herms, J. M. (1983d, diciembre 13). «Anillos de oro»: el arte de conectar con el público. *La Vanguardia*, 74.

Baget Herms, J. M. (1984a, marzo 15). «Teresa de Jesús»: desmitificación o hagiografía. *La Vanguardia*, 70.

Baget Herms, J. M. (1984b, abril 12). Lunes de la primera cadena, excepción a la regla. *La Vanguardia*, 74.

Baget Herms, J. M. (1984c, noviembre 15). «Mariana Pineda», casi perdida en el esteticismo. *La Vanguardia*, 82.

Baget Herms, J. M. (1984d, noviembre 29). «Pura essència», la quintaesencia del melodrama. *La Vanguardia*, 66.

Baget Herms, J. M. (1984e, noviembre 30). «Mariana Pineda»: historia de héroes y villanos. *La Vanguardia*, 50.

Baget Herms, J. M. (1986, febrero 23). Navidades en febrero. *La Vanguardia*, 82.

Berini Giménez, E. (1980, mayo 24). Ese no es el lenguaje de Galdós. *La Vanguardia*, 5.

Carla. (1985, diciembre 20). El libro, un excelente obsequio para regalar y para regalarnos en las fiestas de Navidad. *La Vanguardia*, 67.

Cenalmor, I. (1983, diciembre 23). Se graba «Del amor y otros desastres», serie de Rosa Montero. *La Vanguardia*, 70.

Cenalmor, I. (1984a, abril 4). Nuevos proyectos de Mercero y Concha Velasco. *La Vanguardia*, 54.

Cenalmor, I. (1984b, abril 12). Vuelve «La señora García» pero Adolfo Marsillach ni se entera. *La Vanguardia*, 12.

Cenalmor, I. (1985, diciembre 9). TVE-1 estrena esta noche «Los pazos de Ulloa». *La Vanguardia*, 48.

- Cernuda, P. (1981, mayo 22). «Hay campaña para mitificar a Tejero». *La Vanguardia*, 11.
- De Semir, V. (1981, agosto 23). La «osadía» de RTVE. *La Vanguardia*, 5.
- Guardia, M. A. (1981, noviembre 18). Carlos Robles Piquer: «No bajará el techo de libertad en RTVE». *La Vanguardia*, 13.
- Jiménez de Parga, M. (1981, octubre 25). Un proceso parlamentario para el cese de Castedo. *La Vanguardia*, 13.
- La Vanguardia. (1976, noviembre 2). «La señora García se confiesa», de Marsillach, en RTVE. *La Vanguardia*, 63.
- La Vanguardia. (1980, julio 6). Pepe Martín: «Larra, siempre conflictivo». *La Vanguardia*, 61.
- La Vanguardia. (1981a, abril 23). «El guión de la serie de TVE no se adapta a ninguna de las biografías existentes». *La Vanguardia*, 59.
- La Vanguardia. (1981b, mayo 23). Cese fulminante del director de los Servicios Informativos de TVE. *La Vanguardia*, 12.
- La Vanguardia. (1981c, mayo 26). Presiones del Gobierno y de UCD sobre TVE. *La Vanguardia*, 20.
- La Vanguardia. (1981d, agosto 28). UCD anunció a Fernando Castedo su próximo cese. *La Vanguardia*, 7.
- La Vanguardia. (1981e, octubre 10). Castedo: «No estoy dispuesto a dimitir». *La Vanguardia*, 8.
- La Vanguardia. (1981f, octubre 24). Calvo Sotelo obligó a Castedo a dimitir. *La Vanguardia*, 7-9.
- La Vanguardia. (1981g, octubre 27). El equipo de Castedo presenta la dimisión. *La Vanguardia*, 8.
- La Vanguardia. (1982a, enero 21). La Garraón, vicio oculto. *La Vanguardia*.
- La Vanguardia. (1982b, enero 30). «Chanquete», una muerte no anunciada. *La Vanguardia*, 41.
- La Vanguardia. (1982c, julio 23). Lavilla aparece como responsable del

precipitado cambio en RTVE. *La Vanguardia*, 2.

La Vanguardia. (1983a, septiembre 22). Cese de Balbín como jefe de informativos. *La Vanguardia*, 3.

La Vanguardia. (1983b, septiembre 27). Calviño acepta ahora la dimisión del director de TVE. *La Vanguardia*, 9.

La Vanguardia. (1983c, octubre 7). Pedro Masó: «Anillos de oro», primera experiencia en TV. *La Vanguardia*, 62.

La Vanguardia. (1984, marzo 12). Hoy se estrena «Teresa de Jesús», una superproducción de TVE. *La Vanguardia*, 46.

La Vanguardia. (1985, diciembre 15). Anuncio de Alianza Editorial. *La Vanguardia*, 25.

La Vanguardia. (1986, enero 23). TVE estrena hoy «Segunda enseñanza» escrita y protagonizada por Ana Diosdado. *La Vanguardia*, 56.

Luna, J. (1981, noviembre 20). Aumentar la presencia cultural en televisión. *La Vanguardia*, 22.

Marimón, C. (1976, noviembre 6). Novedades. *La Vanguardia*, 56.

Mateu, S. (1986, abril 10). La escritora Ana Diosdado no quiere volver a trabajar con Pedro Masó. *La Vanguardia*, 31.

Moreno Mangado, L. (1986, marzo 8). «Segunda Enseñanza». *La Vanguardia*, 6.

Pi, R. (1981, octubre 25). Asepsia imposible. *La Vanguardia*, 13.

Pi, R. (1982, julio 23). Por qué dimitió Robles Piquer de TVE. *La Vanguardia*, 9.

Ya

De Diego Manrique, M. C. (1981, mayo 6). Ofensa a Cervantes y a los españoles. *Ya*, 6.

De Esquivel, J. (1981, abril 29). Secuencias intolerables en la serie «Cervantes». *Ya*, 43.

Peña, L. (1981, mayo 6). Indigno y bochornoso. *Ya*, 6.

Ya. (1981, abril 29). Ofenden a Cervantes, nos ofenden a todos. *Ya*, 5.

Tele-Radio – Tele/Radio

A., M. (1982). Cristina y Pilar Torres, desde la desesperanza. *Tele-Radio*, 1258, 22-23.

A.I. (1985). «Segunda enseñanza», nueva serie de Pedro Masó. *Tele/Radio*, 1411, 20-21.

Alonso, F. (1978). Cañas y barro. *Tele-Radio*, 1056, 42.

Armiño, M. (1984a). Presentación de «Mariana Pineda» en Prado del Rey. *Tele/Radio*, 1404, 18-20.

Armiño, M. (1984b). Santa Teresa: la fuerza de una mujer débil. *Tele/Radio*, 1367, 10-12.

Arroyo, C. (1984a). Concha Velasco. *Tele/Radio*, 1371, 23-25.

Arroyo, C. (1984b). Teresa de Jesús, un hito en TVE. *Tele/Radio*, 1368, 22-23.

C.B. (1983). Clara dio sentido a mi carrera. *Tele/Radio Guía*, 1354, 44.

Canales, L. (1983). Victoria Vera entre dos aguas. *Tele/Radio*, 1352, 16-18.

Canales, L. (1985a). Charo López, un personaje vital. *Tele/Radio*, 1458, 31-33.

Canales, L. (1985b). José Luis Gómez. *Tele/Radio*, 1461, 15-17.

Canales, L. (1986). Ana Diosdado. *Tele/Radio*, 1466, 15-17.

Daneri. (1985). El regreso de «Anillos de oro». *Tele/Radio*, 1409, 31-32.

De la Calle, J. M. (1976). Lucía Bosé. *Tele-Radio*, 985, 8-9.

G.F. (1983). Imanol Arias nos contó su vida. *Tele/Radio Guía*, 1354, 82.

Gil, M. (1976). Fernando Hilbeck. *Tele-Radio*, 987, 30.

Gil, M. (1977). Elisa Montes. *Tele-Radio*, 993, 18.

Gozalo, M. Á. (1980). «Made in Spain». *Tele-Radio*, 1167, 3.

Gozalo, M. Á. (1981). Cervantes, como símbolo. *Tele-Radio*, 1221, 3.

Hernández Les, J. (1984). Santa Teresa. *Tele/Radio*, 1372, 24-25.

Hernández Les, J. (1985). «Los pazos de Ulloa» en TVE. *Tele/Radio*, 1413, 31-

33.

L.M. (1984). «La señora García se confiesa». *Tele/Radio*, 1373, 24-25.

Lee, R. (1982). Coincidencias. *Tele-Radio*, 1225, 4.

Ligero Móstoles, Á. (1981). No os fiéis en eso, Sancho... *Tele-Radio*, 1224, 12-14.

Llamazares, J. (1984). Teresa de Jesús, escritora. *Tele/Radio*, 1369, 43.

M.A. (1985). José Luis Gómez, en «Los pazos de Ulloa». *Tele/Radio*, 1424, 30-31.

Maldonado, L. (1984a). Las nuevas producciones de TVE. *Tele/Radio*, 1352, 11.

Maldonado, L. (1984b). Mariana Pineda, heroína liberal. *Tele/Radio*, 1402, 21-22.

Maldonado, L. (1984c). Moreno de Alba rueda una nueva versión de «Mariana Pineda». *Tele/Radio*, 1359, 20-21.

Maldonado, L. (1985). «Segunda enseñanza» se emitirá en enero. *Tele/Radio*, 1458, 68-69.

Manzano, J. A. (1981). ¿Es éste nuestro Cervantes? *Tele-Radio*, 1220, 8-10.

Marsillach Soriano, A. (1976a). Adolfo Marsillach confiesa a Adolfo Marsillach. *Tele-Radio*, 988, 16-17.

Marsillach Soriano, A. (1976b). El caso de Angustias. *Tele-Radio*, 989, 7.

Marsillach Soriano, A. (1976c). El Kleenex. *Tele-Radio*, 990, 13.

Marsillach Soriano, A. (1976d). La señora Álvarez. *Tele-Radio*, 992, 19.

Marsillach Soriano, A. (1976e). Londres. *Tele-Radio*, 991, 48.

Marsillach Soriano, A. (1977a). Autoataque. *Tele-Radio*, 995, 22.

Marsillach Soriano, A. (1977b). Despedida de Adolfo Marsillach. *Tele-Radio*, 997, 39.

Marsillach Soriano, A. (1977c). La señora García se confiesa. *Tele-Radio*, 993, 19.

- Marsillach Soriano, A. (1977d). Sobre la señora García. *Tele-Radio*, 996, 10.
- Marsillach Soriano, A. (1977e). Supersticiones. *Tele-Radio*, 994, 11.
- Martín, A. (1981). «Verano azul» para toda la familia. *Tele-Radio*, 1242, 18-21.
- Martín, Á. (1981). ¿Dónde van nuestros programas? *Tele-Radio*, 1247, 8-10.
- Martín Sánchez, M. A., & Vázquez, J. R. (1980). «Fortunata y Jacinta», un gran esfuerzo de RTVE. *Tele-Radio*, 1167, 19-20.
- Onetti, J. (1986). Se han confirmado ventas de programas a más de 30 países. *Tele/Radio*, 1482, 24-25.
- Ortigueira, J. I. (1977). Cañas y barro. *Tele-Radio*, 1041, 50-52.
- Polska, I. (1977). Adolfo Marsillach y los Rolling Stones. *Tele-Radio*, 995, 2.
- Pradas, R. (1980). Cultura popular en la Primera Cadena. *Tele-Radio*, 1170, 8.
- Pueyo, J., & Maldonado, L. (1983). Tres series españolas... dos inglesas y un solo tema; el amor. *Tele/Radio*, 1345, 19-23.
- Rodríguez, P. (1981). Domingo azul. *Tele-Radio*, 1249, 11.
- Serrano, C. C. (1981). Leyenda negra. *Tele-Radio*, 1223, 4.
- T.R. (1980). «Grandes relatos» con mayoría a favor. *Tele-Radio*, 1196, 8-10.
- Tele-Radio. (1976). Luisa Sala es Teresa de Jesús. *Tele-Radio*, 985, 32.
- Tele-Radio. (1977a). El Panel. *Tele-Radio*, 997, 38.
- Tele-Radio. (1977b). Mesa redonda con Adolfo Marsillach y «La señora García se confiesa». *Tele-Radio*, 992, 15-19.
- Tele-Radio. (1980a). Adiós, Neleta, adiós. *Tele-Radio*, 1192, 11.
- Tele-Radio. (1980b). Cristina Torres, de «La Papitos» de «Fortunata y Jacinta» a «Verano azul». *Tele-Radio*, 1171, 1.
- Tele-Radio. (1980c). Desamericanización creciente. *Tele-Radio*, 1194, 16.
- Tele-Radio. (1980d). Los críticos opinan: un auténtico fresco de la época galdosiana. *Tele-Radio*, 1169, 21-22.
- Tele-Radio. (1980e). Mario Pardo, ese desconocido. *Tele-Radio*, 1171, 12.
- Tele-Radio. (1981a). Verano azul, telefilme a la española. *Tele-Radio*, 1242, 1.

Tele-Radio. (1981b). Verano azul. *Tele-Radio*, 1241, 31.

Tele-Radio. (1982). «Verano azul». *Tele-Radio*, 1254, 31.

Tele/Radio. (1983a). Anillos de oro. *Tele/Radio*, 1352, 25.

Tele/Radio. (1983b). Josefina Molina. *Tele/Radio*, 1347, 6-7.

Tele/Radio. (1983c). La cara oculta del amor. *Tele/Radio Guía*, 1344, 26-27.

Tele/Radio. (1983d). La vuelta de Pepa Flores. *Tele/Radio*, 1354, 6.

Tele/Radio. (1983e). Los problemas del amor. *Tele/Radio Guía*, 1344, 2.

Tele/Radio. (1983f). Nueva película de Masó. *Tele/Radio*, 1351, 8.

Tele/Radio. (1983g). Problemas matrimoniales. *Tele/Radio Guía*, 1345, 26-27.

Tele/Radio. (1984a). Imanol Arias, elegido hombre del año. *Tele/Radio*, 1367, 6.

Tele/Radio. (1984b). Libros. *Tele/Radio*, 1375, 45.

Tele/Radio. (1984c). Obregón-Bosé en TVE. *Tele/Radio*, 1403, 5.

Tele/Radio. (1984d). Reposición de «La señora García se confiesa». *Tele/Radio*, 1372, 13.

Tele/Radio. (1984e). Teresa de Jesús, en pantalla el 12 de marzo. *Tele/Radio*, 1367, 8-9.

Tele/Radio. (1985a). Charo López, belleza y talento. *Tele/Radio*, 1458, 1.

Tele/Radio. (1985b). Deslumbrante Charo López en «Los pazos de Ulla», serie de TVE. *Tele/Radio*, 1424, 1.

Tele/Radio. (1985c). Naturalismo y otras intoxicaciones. *Tele/Radio*, 1461, 24-25.

Tele/Radio. (1985d). Victoria Abril a TVE. *Tele/Radio*, 1412, 5.

Tele/Radio. (1986a). Los puntos sobre las íes. *Tele/Radio*, 1468, 3.

Tele/Radio. (1986b). «Los santos inocentes» en la TV británica. *Tele/Radio*, 1478, 2.

Tele/Radio. (1986c). Series españolas por el mundo. *Tele/Radio*, 1475, 3.

Ungría, A. (1981). Ungría. *Tele-Radio*, 1221, 4.

Vázquez, J. R. (1980). «El español y los siete pecados capitales». *Tele-Radio*, 1191, 24-26.

Vázquez, J. R., & Martín Sánchez, M. A. (1980). «Lo importante es Galdós». *Tele-Radio*, 1169, 18-22.

Villalba, S. M. (1983). «Trece anillos de oro». *Tele/Radio*, 1244, 40.

Visor, G. (1980). Pautas muy generales. *Tele-Radio*, 1175, 5.

Weinrichter, A. (1983). Anillos de oro. *Tele/Radio*, 1244, 20-21.

Fuentes legislativas

Por orden cronológico

Ley 22/1978, de 26 de mayo, sobre despenalización del adulterio y del amancebamiento, 12440 (1978) (Boletín Oficial del Estado)

Ley 46/1978, de 7 de octubre, por la que se modifican los delitos de estupro y rapto, 23605-23605 (1978) (Boletín Oficial del Estado)

Orden de 1 de agosto de 1979 por la que se destinan 1.300.000.000 de pesetas para la producción de material filmado de carácter cultural, 18494 (1979) (Boletín Oficial del Estado).

Orden de 27 de diciembre de 1979 por la que se seleccionan los proyectos para la producción de material filmado de carácter cultural, 3200 (1980) (Boletín Oficial del Estado).

Ley 4/1980, de 10 de enero, de Estatuto de la Radio y la Televisión, 844-848 (1980) (Boletín Oficial del Estado)

Ley 11/1981, de 13 de mayo, de modificación del Código Civil en materia de filiación, patria potestad y régimen económico del matrimonio, 10725-10735 (1981) (Boletín Oficial del Estado)

Ley 30/1981, de 7 de julio, por la que se modifica la regulación del matrimonio en el Código Civil y se determina el procedimiento a seguir en las causas de nulidad, separación y divorcio, 16457-16462 (1981) (Boletín Oficial del Estado)

Ley Orgánica 11/1983, de 25 de agosto, de Reforma Universitaria, 24034-

24042 (1983) (Boletín Oficial del Estado)

Ley Orgánica 8/1985, de 3 de julio, reguladora del Derecho a la Educación (1985) (Boletín Oficial del Estado)

Ley orgánica 9/1985, de 5 de julio, de reforma del artículo 417 bis del Código Penal, 22041 (1985) (testimony of Boletín Oficial del Estado).

Ley 22/1988, de 28 de julio, de Costas, 23386 (1988) (Boletín Oficial del Estado).

Diario de Sesiones: tanto la moción de censura del PSOE a UCD, el 28 de mayo de 1980, en la que tuvo un peso destacado el papel de RTVE; como el Diario de Sesiones de la Comisión de Control de RTVE durante todo el periodo de análisis: una sesión registrada durante la primera legislatura (1979-1982) y hasta 29 durante la segunda (1982-1986)

Fuentes orales

Entrevista personal a Salvador Agustín, realizada el 20 de octubre de 2021

Entrevista personal a Juanjo Sánchez Vila, realizada el 19 de febrero de 2024

Bibliografía

Biografías y memorias

- Angulo, J., Esparza, J. J., Heredero, C. F., Rebordinos, J. L., Devesa, D., & Potes, A. (2001). *El humor y la emoción. El cine y la televisión de Antonio Mercero*. Filmoteca Vasca.
- Cebollada, P. (1993). *José María Forqué, un director de cine*. Royal Books.
- Marsillach Soriano, A. (1998). *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*. Tusquets Editores.
- Molina, J. (2000). *Sentada en un rincón*. Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Otero, J. M. (2006). *TVE: Escuela de cine*. Instituto de Estudios Altoaragoneses - Festival de Cine de Huesca.
- Otero, J. M. (2015). *El arte de programar*. Fragua.
- Robles Piquer, C. (2011). *Memoria de cuatro Españas. República, guerra, franquismo y democracia*. Planeta.

Historia y Transición

- Alberdi, I., Escudero, P., & López Acotto, A. I. (1996). *Lo personal es político: el Movimiento Feminista en la Transición*. Instituto de la Mujer.
- Aróstegui Sánchez, J. (2007). La Transición a la democracia, «matriz» de nuestro tiempo reciente. En R. Quirosa-Cheyrouze y Muñoz (Ed.), *Historia de la Transición en España. Los inicios del proceso democratizador* (pp. 31-43). Biblioteca Nueva.
- Brémard, B. (2015). La Transición, ¿un mito creado por y para la televisión? *Área Abierta*, 15(3), 85-9785. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n3.48641
- Carr, R., & Fusi, J. P. (1979). *España, de la dictadura a la democracia*. Planeta.
- Colomer, J. M. (1998). *La transición a la democracia: el modelo español*. Anagrama.
- De Miguel, A. (2015). *Neoliberalismo sexual*. Cátedra.
- Espigado Tocino, G. (2002). La historiografía del cantonalismo: pautas metodológicas para un estudio comparado. En R. Serrano García (Ed.), *España, 1868-1874. Nuevos enfoques sobre el Sexenio Democrático* (pp. 111-137). Junta de Castilla y León.
- Gahete Muñoz, S. (2017). Las luchas feministas. Las principales campañas del movimiento feminista español (1976-1981) *Investigaciones feministas*, 8(2), 583-601.

- Hernández Sánchez, A. (2010). La opinión pública española en la transición del franquismo a la democracia. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas (RIPS)*, 9(1), 39-69.
- Juliá Díaz, S. (2003). Echar al olvido. Memoria y amnistía en la transición a la democracia. *Claves de Razón Práctica*, 243, 248-269.
- Larumbe, M. Á. (2002). *Una inmensa minoría. Influencia y feminismo en la transición*. Pressas Universitarias de Zaragoza.
- Moreno Seco, M. (2011). Feminismo, antifeminismo, catolicismo y anticlericalismo en la Transición Política a la democracia. En A. M. Aguado & T. M. Ortega López (Eds.), *Feminismos y antifeminismos. Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*. (pp. 307-332). Universitat de València.
- Nash, M. (2012). Feminismos de la Transición: políticas identitarias, cultura política y disidencia cultural como resignificación de los valores de género. En P. Pérez-Fuentes Hernández (Ed.), *Entre dos orillas: Las mujeres en la historia de España y América Latina* (pp. 355-380). Icaria.
- Nash, M. (2014). Nuevas mujeres en la transición. Arquetipos y feminismos. En M. Nash (Ed.), *Feminidades y masculinidades: arquetipos y prácticas de género* (pp. 187-200). Alianza Editorial.
- Rodríguez López, S. (2014). Desinhibidas. Las mujeres que rompieron los muros del franquismo. En M. Ledesma Pedraz, M. Peinado Rodríguez, M. Sancho Rodríguez, A. García Luque, & C. Rueda Parras, *Homenaje a Carmen de Michelena* (pp. 161-202). Universidad de Jaén.
- Tezanos Tortajada, J. F. (1993). Modernización y cambio social en España. En J. F. Tezanos Tortajada, R. Cotarelo García, & A. De Blas Guerrero (Eds.), *La Transición democrática española* (pp. 63-115). Sistema.
- Toboso Sánchez, P. (2009). Las mujeres en la transición. Una perspectiva histórica. En P. González Ruiz, C. Martínez Ten, & P. Gutiérrez López (Eds.), *El movimiento feminista en España* (pp. 71-98). Cátedra.
- Torres Díaz, M. C. (2014). Mujeres y cuerpos o la Transición desde los márgenes: el olvido intencionado de los derechos sexuales y reproductivos. En C. Mañas Viejo, M. Esquembre Cerdá, M. Moreno Seco, & N. Montesinos Sánchez (Eds.), *I Coloquio Internacional Haciendo Historia: Género Y Transición Política «Transiciones En Marcha»* (pp. 99-111). Universidad de Alicante.
- Tusell Gómez, J. (1997). *La transición española a la democracia*. Historia 16.
- Vilarós, T. M. (1998). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española*. Siglo XXI de España Editores.

Historia de la televisión

- Álvarez Monzoncillo, J. M., & Menor Sendra, J. (2013). La estructura del audiovisual en la Transición. En M. Palacio Arranz (Ed.), *Las imágenes del cambio. Los medios audiovisuales en las transiciones a la democracia* (pp. 15-34). Biblioteca Nueva.
- Ansón, R. (2014). *El año mágico de Adolfo Suárez. Un rey y un presidente ante las cámaras*. La Esfera de los Libros.
- Baget Herms, J.M. (1965) *Televisión: un arte nuevo*. Madrid: Rialp.
- Berdón Prieto, P. (2023). *A través de la pantalla. Televisión y poder en la España del cambio*. Universidad de Valladolid. Tesis inédita.
- Bustamante, E. (2006). *Radio y Televisión en España. Historia de una asignatura pendiente de la democracia*. Gedisa.
- Cañada Zarranz, A. (2014). Santa Teresa de Jesús en el Cine. *V Centenario de Santa Teresa: Arte, Patrimonio y Espiritualidad en torno a Santa Teresa*. <https://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/actividades/ciclos-y-conferencias/2014/santa-teresa-de-jesus-en-el-cine>
- Canós Cerdá, E. (2015). *Los originales de ficción en soporte electrónico de TVE entre 1964 y 1975: conformación y evolución histórica*. Universidad Cardenal Herrera-CEU.
- Canós Cerdá, E., & Martínez Sáez, J. (2016). La ficción seriada de TVE entre 1956 y 1989. *Index Comunicación*, 6(2), 191-214. <http://plataformarevistascomunicacion.org/2016/12/articulo-la-ficcion-seriada-tve-1956-1989/>
- Castedo Álvarez, F. (2002). La televisión en la transición. En C. Almuiña Fernández & E. Sotillos (Eds.), *Del Periódico a la Sociedad de Información (II)* (pp. 33-37). Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.
- Chicharro Merayo, M. (2018). La ficción de producción propia entre 1975 y 1982. En J. Montero Díaz (Ed.), *Una televisión con dos cadenas. La programación en España (1956-1990)* (pp. 375-393). Cátedra.
- Chicharro Merayo, M., & Gil Gascón, F. (2020). Home-grown fiction programmes in the late-Franco period and the first transition: Shaping a democratic culture (1970–1976). *European Journal of Cultural Studies*, 1-15. <https://doi.org/10.1177/1367549420935894>
- Combarros, C. (2015, abril 8). Una mujer de cine. *El Norte de Castilla*. <https://www.elnortedecastilla.es/culturas/cine/201504/08/mujer-cine-20150404124418.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>
- Díaz, L. (1994). *La televisión en España (1949-1995)*. Alianza Editorial.
- Diego, P. (2010). *La ficción en la pequeña pantalla. 50 años de series en España*. Eunsas.

- Díez Recio, T. (2017, abril). Cañas y barro, la primera serie de la cultura de la transición. *Valencia Plaza*. <https://valenciaplaza.com/canas-y-barro-la-primera-serie-de-la-cultura-de-la-transicion>
- Durán Manso, V. (2018). El melodrama de Blasco Ibáñez en el cine clásico de Hollywood estudio de personajes de «Sangre y arena» (1941). *Archivos de la Filmoteca*, 74, 83-102. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6424009>
- Fernández, L. M. (2010). Clásicos y modernos. La serie «Los libros» y la televisión de la Transición. En A. Ansón Anadón, J. C. Ara Torralba, J. L. Calvo Carilla, L. M. Fernández Fernández, M. Á. Naval López, & C. Peña Ardid (Eds.), *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)* (pp. 119-138). Institución Fernando el Católico.
- Fra Molinero, B. (2009). Hagiografías democráticas para la televisión: Cervantes, Santa Teresa, Lorca y Miguel Hernández. En F. López, E. Cueto Asín, & D. R. J. George (Eds.), *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática* (pp. 245-272). Iberoamericana/Vervuert.
- García de Castro, M. (2003). Propiedades de la hegemonía de la ficción televisiva doméstica en España entre 1995-2000. *ZER - Revista de Estudios de Comunicación*, 8(14), 8.
- García de Castro, M. (2009). *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*. Gedisa.
- García, F. (2020, marzo 15). Tras los pasos de Fortunata. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20200315/474145466539/tras-los-pasos-de-fortunata.html>
- George, D. R. J. (2009a). Restauración y Transición en la Fortunata y Jacinta de Mario Camus. *IX Congreso Galdosiano*, 154-161. <https://doi.org/10.31819/9783954870370-003>
- George, D. R. J. (2009b). Restauración y Transición en la Fortunata y Jacinta de Mario Camus. En F. López, E. Cueto Asín, & D. R. J. George (Eds.), *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática* (pp. 53-71). Iberoamericana/Vervuert.
- George, D. R. J. (2011). *Cañas y barro de Vicente Blasco Ibáñez: La adaptación oportuna*. 94(4), 577-588. <https://doi.org/10.1353/hpn.2011.0165>
- Gómez López-Quñones, A. (2009). Bandoleros de la Transición: rasgos del imaginario nacional democrático en Curro Jiménez. En F. López, E. Cueto Asín, & D. R. J. George (Eds.), *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática* (pp. 29-51). Iberoamericana/Vervuert.
- González de Garay Domínguez, B. (2012). Hacia una contextualización histórico-cultural de Brigada Central (TVE 1: 1989): leyendo la transición

democrática en España en el drama televisivo de calidad y el género policiaco. *Área Abierta*, 12(2), 1-17.
https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2012.n32.39636

- Herrera-De La Muela, T. (2009). Algo se mueve en el alma: nostalgia y mitos transicionales de sobremesa en Verano Azul. En F. López, E. Cueto Asín, & D. R. J. George (Eds.), *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática* (pp. 157-172). Iberoamericana/Vervuert.
- Lacalle Zalduendo, C. (2018). Memoria histórica y democracia: la ficción en el periodo socialista. En J. Montero Díaz (Ed.), *Una televisión con dos cadenas. La programación en España (1956-1990)* (pp. 611-635). Cátedra.
- Lebrón, J. (2019, agosto 12). Yo trabajé en «Verano Azul». El origen. *Diario de Sevilla*. https://www.diariodesevilla.es/television/trabaje-Verano-Azul-origen_0_1381362009.html
- López-Baralt, M. (2006). «Fortunata y Jacinta» según Televisión Española: la lectura cinematográfica del clásico galdosiano por Mario Camus. En *Anales Galdosianos, Año XXVII-XXVIII (1992-93)*. Universidad de Alicante. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-galdosianos--21/html/025555c4-82b2-11df-acc7-002185ce6064_29.html#l_26_
- López, F., Cueto Asín, E., & George, D. R. J. (2009). *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*. Iberoamericana/Vervuert.
- Martín Jiménez, V. (2013). *Televisión Española y la Transición: la comunicación política del Cambio (1976-1979)*. Ediciones Universidad de Valladolid.
- Martín Jiménez, V. (2018). Programación y estrategias de programación en la Transición. En J. Montero Díaz (Ed.), *Una televisión con dos cadenas. La programación en España (1956-1990)* (pp. 321-334). Cátedra.
- Martín Jiménez, V., Reguero Sanz, I., & Pelaz López, J. V. (2016). La televisión y la creación de una nueva identidad española en la Transición (1976-1979). *Revista Latina de Comunicación Social*, 71, 141-159. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2016-1088>
- MJ. (2015). *Teresa de Jesús de E. Marquina en Estudio 1 de TVE*. De la rueda a la pluma. <https://delaruecaalapluma.com/2015/04/16/teresa-de-jesus-de-e-marquina-en-estudio-1-de-tve/>
- MJ. (2016). *Retablo de Santa Teresa en RTVE*. De la rueda a la pluma. <https://delaruecaalapluma.com/2016/12/20/retablo-de-santa-teresa-en-rtve/>
- Montero Díaz, J. (2018). *Una televisión con dos cadenas. La programación en España (1956-1990)*. Cátedra.
- Montero Díaz, J., & Ojer Goñi, T. (2018a). Ficción internacional para la TVE de los nuevos tiempos: 1982-1990. En *Una televisión con dos cadenas. La programación en España (1956-1990)* (pp. 638-653). Cátedra.

- Montero Díaz, J., & Ojer Goñi, T. (2018b). Programas extranjeros de ficción en tiempos de cambio. En J. Montero Díaz (Ed.), *Una televisión con dos cadenas. La programación en España (1956-1990)* (pp. 395-410). Cátedra.
- Munsó Cabús, J. (2001). *La otra cara de la televisión. 45 años de historia y política audiovisual*. Flor del Viento ediciones.
- Palacio Arranz, M. (2001). *Historia de la televisión en España*. Gedisa.
- Palacio Arranz, M. (2002). Notas para una comprensión sinóptica de la televisión en la Transición democrática. *Área Abierta*, 3, 1-6. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1350541&orden=252742&info=link>
- Palacio Arranz, M. (2006a). Cincuenta años de televisión en España. En *Tendencias'06. Medios de Comunicación. El año de la televisión* (pp. 315-319). Fundación Telefónica.
- Palacio Arranz, M. (2006b). *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE*. Instituto de Radio y Televisión.
- Palacio Arranz, M. (2009). La televisión durante el proceso democratizador. En R. Quiroga-Cheyrouze y Muñoz (Ed.), *Prensa y democracia. Los medios de comunicación en la Transición* (pp. 317-331). Biblioteca Nueva.
- Palacio Arranz, M. (2012). *La televisión durante la Transición española*. Cátedra.
- Palacio Arranz, M. (2013). *Las imágenes del cambio. Medios audiovisuales en las transiciones a la democracia*. Biblioteca Nueva.
- Palacio Arranz, M., & Ciller Tenreiro, C. (2018). La programación y la estrategia de programación televisiva durante la era socialista. En J. Montero Díaz (Ed.), *Una televisión con dos cadenas. La programación en España (1956-1990)* (pp. 567-584). Cátedra.
- Paz Rebollo, M. A., & Montero Díaz, J. (2015). Usos públicos de la historia en la Transición Española. Divulgación histórica y debate en Televisión Española (1978 a 1985). *Historia y Política*, 33, 275-302.
- Pelaz López, J. V. (2019). Leopoldo Calvo-Sotelo y la batalla por Televisión Española (1981-1982). *Historia Contemporánea*, 61, 1005-1037. <https://doi.org/10.1387/hc.19548>
- Peña Ardid, C. (2010). Las primeras series literarias de la Transición: La saga de los Rius y Cañas y barro. En A. Ansón Anadón (Ed.), *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)* (pp. 71-96). Institución Fernando el Católico.
- Pérez Ornia, J.R. (1988). *La televisión y los socialistas. Actividades del PSOE respecto a TVE durante la transición (1976-1981)*. Universidad Complutense de Madrid.
- Rando, P. (2019). ¿Tiene sentido una reposición de «Verano azul»? *Vanity*

Fair.

<https://www.revistavanityfair.es/cultura/entretenimiento/articulos/verano-azul-reposicion-la-2-tiene-sentido/39730>

Rueda Laffond, J. C., & Chicharro Merayo, M. (2006). *La televisión en España (1956-2006)*. Fragua.

Sánchez Vila, J. (2011). 30 años de un verano inolvidable. *AcademiaTV. Revista bimensual de la Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión*, 124, 16-19.

Smith, P. J. (2006). *Television in Spain*. Tamesis.

Tremending. (2021, agosto 4). TVE repone «Verano Azul» y los tuiteros reaccionan con sorna. *Público*.
<https://www.publico.es/tremending/2021/08/04/tve-repone-verano-azul-y-los-tuiteros-reaccionan-con-sorna-espero-que-esta-vez-chanquete-llegue-hasta-el-ultimo-capitulo/>

Vila San Juan, F. (1981). *La «trastienda» de TVE*. Plaza & Janés Editores.

Willem, L. M. (2009). Televisualizando Arroz y tartana. En F. López, E. Cueto Asín, & D. R. J. George (Eds.), *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática* (pp. 73-87). Iberoamericana/Vervuert.

Metodología y análisis televisivo

Aguilar Carrasco, P. (1996). *Manual del espectador inteligente*. Fundamentos.

Buonanno, M. (1999). *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Gedisa.

Cascajosa Virino, C., & Mateos-Pérez, J. (2023). *Análisis de la ficción televisiva española* (C. Cascajosa Virino & J. Mateos-Pérez (Eds.)). Síntesis.

Eco, U. (1986). *La estrategia de la ilusión*. Lumen.

García Mirón, S. (2014). *Antena 3, nacimiento y evolución (1990-2010). Contenidos, estilo y estrategias de programación en prime time de la primera emisora de televisión privada española*. Universidad de Vigo.

Gerbner, G. (1973). Cultural indicators: The third voice. En G. Gerbner, L. P. Gross, & W. H. Melody (Eds.), *Communications Technology and Social Policy* (pp. 555–573). Wiley.

Gerbner, G., & Gross, L. (1976). Living With Television: The Violence Profile. *Journal of Communication*, 26(2), 172-194. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1976.tb01397.x>

Guarinos Galán, V. (2009). Fenómenos televisivos «teenagers»: Prototipias adolescentes en series vistas en España. *Comunicar*, 33, 203-211. <https://doi.org/10.3916/c33-2009-03-012>

- López-Noguero, F. (2002). El análisis de contenido como método de investigación. *XXI. Revista de educación*, 4, 167-180. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=309707%0Ahttps://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=309707>
- López-Pumarejo, T. (1987). *Aproximación a la telenovela*. Cátedra.
- Lukesch, H. (1989). The Relevance of Culture-Specific Elements of TV-Series for the Process of Cross-Cultural Understanding. General Considerations, Some Proposals and Preliminary Results. En P. Funke (Ed.), *Understanding the USA: A Cross-cultural perspective* (pp. 241-267). Gunter Narr Verlag.
- Martín López, E. (1963). El análisis de contenido. *Revista de estudios políticos*, 132, 45-64. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2047530&orden=0&info=link>
- Martín Serrano, M. (2010). La influencia social de la televisión: niveles de influencia (I). *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 16, 39-55. file:///C:/Users/USUARIO_FAM_TERR/Desktop/trabajos_jhaner/texto_argumentativo/Dialnet-LaInfluenciaSocialDeLaTelevision-273123.pdf
- Oller-Alonso, M., & Barredo-Ibáñez, D. (2012). Representación de la nostalgia en la ficción televisiva: un estudio empírico basado en la serie española Cuéntame cómo pasó. *Revista Mediterránea de Comunicación*, 3(2), 128-142.
- Peñamarín, C. (2001). Ficción televisiva y pensamiento narrativo. *Fragmentos de Cultura*, 15(2), 1-11.
- Peris Blanes, À. (2023). Ficción televisiva y construcción nacional. En C. Cascajosa Virino & J. Mateos-Pérez (Eds.), *Análisis de la ficción televisiva española* (pp. 23-37). Síntesis.
- Rueda Laffond, J. C., & Coronado Ruiz, C. (2009). *La mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España*. Fragua.
- Salvador Esteban, L. (2016). Historia y ficción televisiva. La representación del pasado en 'Isabel'. *Index Comunicación*, 6(2), 151-171. <http://plataformarevistascomunicacion.org/2016/12/articulo-historia-ficcion-televisiva-la-representacion-del-pasado-isabel/>
- Sánchez-Escalonilla, A. (2001). *Estrategias de guión cinematográfico*. Ariel.
- Vaca Berdayes, R. (1997). *Quién manda en el mando: comportamiento de los españoles ante la televisión*. Visor.

Representación de género

- Aguado Peláez, D., & Martínez García, P. (2015). ¿Se ha vuelto Disney feminista? Un nuevo modelo de princesas empoderadas. *Área Abierta*, 15(2), 49-61. https://doi.org/10.5209/rev_arab.2015.v15.n2.46544

- Aguado Peláez, D., & Martínez García, P. (2019). Cuando el modelo de dominación se agota. Una lectura desde la sostenibilidad de la vida de las ficciones de Hayao Miyazaki. *Investigaciones Feministas*, 10(2), 351-366.
- Aguilar Carrasco, P. (2002). La violencia contra las mujeres en el relato mediático. *Claves de la Razón Práctica*, 126, 75-78. <http://pilaraguilarcine.blogspot.com/2012/12/la-violencia-contra-las-mujeres-en-el.html>
- Aguilar Carrasco, P. (2007). El cine, una representación patriarcal del mundo. En J. F. Plaza & C. Delgado (Eds.), *Género y comunicación* (pp. 129-147). Fundamentos.
- Aguilar Carrasco, P. (2009). La violencia sexual contra las mujeres en el relato audiovisual. En P. Sangro & J. F. Plaza (Eds.), *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos* (pp. 141-157). Laertes.
- Aguilar Carrasco, P. (2010). El cine, una mirada cómplice en la violencia contra las mujeres. En Á. De la Concha (Ed.), *El sustrato cultural de la violencia de género* (pp. 245-276). Síntesis.
- Aguilar Carrasco, P. (2012). La ficción audiovisual y la violencia contra las mujeres. En *Mientras tanto: Meridiano de género* (Número 1, pp. 1-9). <http://www.mientrastanto.org/boletin-108/notas/meridiano-de-genero-1>
- Alonso Ramos, N. (2013). "Era muy necesario para ella, ¿comprendes?" A construcción do personaxe feminino protagonista no episodio piloto de Anillos de oro. En M. Ledo Andión & M. I. Vassallo de Lopes (Eds.), *XIII Congreso internacional IBERCOM. Comunicación, cultura e esferas de poder* (pp. 2694-2704). IBERCOM, AssIBERCOM, AGACOM.
- Amorós, C. (1985). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Anthropos Editorial del Hombre.
- Andrés Lacasta, J. A. (2019). *Cine y violencia contra las mujeres. Un enfoque caleidoscópico*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Arbaiza, M. (2014). Obreras, amas de casa y mujeres liberadas. Trabajo, género e identidad obrera en España. En M. Nash (Ed.), *Feminidades y masculinidades: arquetipos y prácticas de género* (pp. 129-157). Alianza Editorial.
- Aresti, N. (2014). A la nación por la masculinidad. Una mirada de género a la crisis del 98. En M. Nash (Ed.), *Feminidades y masculinidades: arquetipos y prácticas de género* (pp. 47-74). Alianza Editorial.
- Bandrés Goldaráz, E. (2019). Pervivencia en la serie de televisión "La que se avecina" de los estereotipos contra las mujeres, denunciados por Simone de Beauvoir. *Doxa Comunicación. Revista Interdisciplinar De Estudios De Comunicación y Ciencias Sociales*, 29, 75-95. <https://doi.org/10.31921/doxacom.n29a4>
- Belmonte, J., & Guillamón, S. (2008). Co-educar la mirada contra los

- estereotipos de género en TV. *Comunicar*, 16(31), 115-120. <https://doi.org/10.3916/c31-2008-01-014>
- Berdón Prieto, P. (2022). Una transición pendiente. La preocupación de las diputadas ante la representación femenina en la publicidad televisiva (1982-1989). *Historia y Comunicación Social*, 27(1), 19-30. <https://doi.org/10.5209/hics.81587>
- Bernárdez Rodal, A. (2015). *Mujeres en medio(s). Propuestas para analizar la comunicación masiva con perspectiva de género*. Fundamentos.
- Bonavitta, P. (2019). La casa de papel, Rita y Merlí: entre nuevas narrativas y viejos patriarcados. *Investigaciones Feministas*, 10(1), 207-221.
- Bosch Fiol, E., & Ferrer Pérez, V. A. (2003). Fragilidad y debilidad como elementos fundamentales del estereotipo tradicional femenino. *Feminismo/s*, 2, 139-151. <https://doi.org/10.14198/fem.2003.2.09>
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Anagrama.
- Caraballo Estévez, S., & Zurian Hernández, F. A. (2008). La Transición en España y su relación con la representación de la mujer en la serie Anillos de Oro de Radio Televisión Española. *Más igualdad. Redes para la igualdad: Congreso Internacional De La Asociación Universitaria De Estudios De Las Mujeres (Audem)*, 135-142.
- Cascajosa Virino, C. (2010). Mujeres creadoras de ficción televisiva en España. En P. Sangro & J. F. Plaza (Eds.), *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos* (pp. 177-197). Laertes.
- Cascajosa Virino, C. (2012). Un nuevo modelo educativo en la televisión de la transición española: Segunda enseñanza de Ana Diosdado. En J.-C. Seguin & M.-H. Soubeyrox (Eds.), *Image et éducation. Les cahiers du Grmh*, nº 7 (pp. 239-248). Université Lumière.
- Cascajosa Virino, C. (2013). Mujeres creadoras de televisión y cambio social en la Transición: El caso de Ana Diosdado. En M. Palacio Arranz (Ed.), *Las imágenes del cambio. Los medios audiovisuales en las transiciones a la democracia* (pp. 97-110). Biblioteca Nueva.
- Cascajosa Virino, C. (2020). Mujeres profesionales en TVE de la dictadura a la democracia. El caso de Blanca Álvarez. *Historia y Comunicación Social*, 25(1), 191-199. <https://doi.org/10.5209/hics.69238>
- Cascajosa Virino, C., & Martínez Pérez, N. (2015). *Mujeres en el aire: haciendo televisión: Vol. null*. TECMERIN.
- Castejón Leorza, M. (2004). Mujeres y cine: las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres. *Berceo*, 147, 303-327.
- Castejón Leorza, M. (2014, septiembre). «Verano azul» ¿Era Chanquete un machirulo? *Pikara Magazine*. <https://www.pikaramagazine.com/2014/09/verano-azul-era-chanquete-un-machirulo/>

- Chicharro Merayo, M. (2013). Representaciones de la mujer en la ficción postfeminista: Ally McBeal, Sex and the city y Desperate Housewives. *Papers*, 98(1), 11-31. <https://doi.org/10.5565/rev/papers/v98n1.469>
- Connell, R. W. (1997). La organización social de la masculinidad. En T. Valdés & J. Olavarria (Eds.), *Masculinidad/es: Poder y crisis* (pp. 31-55). Isis Internacional.
- Coronado Ruiz, C., & Galán Fajardo, E. (2015). ¿Tontas y Locas?: Género y movimientos sociales en la ficción televisiva sobre la transición española. *Historia y Comunicación Social*, 20(2), 327-343. <https://doi.org/10.5209/rev-HICS.2015.v20.n2.51387>
- Coronado Ruiz, C., & Galán Fajardo, E. (2017). Mujer y ámbito laboral en la ficción española sobre la Transición. *Cuadernos de Relaciones Laborales*, 35(1), 209-226. <https://doi.org/10.5209/CRLA.54990>
- De Beauvoir, S. (1981). *El segundo sexo*. Aguilar.
- Diez Puertas, E. (2012). El divorcio en Anillos de Oro (1983), de Ana Diosdado. En P. Nieva de la Paz (Ed.), *Imágenes Femeninas en la Literatura y las Artes Escénicas* (pp. 1-22). Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Epps, B. (2014). La mirada morbosa. La transgresión de los arquetipos en el cine de la Transición española. En M. Nash (Ed.), *Feminidades y masculinidades: arquetipos y prácticas de género* (pp. 243-269). Alianza Editorial.
- Etura Hernández, D. (2020). *De esposas a ciudadanas. Las mujeres en Informe Semanal durante la transición democrática (1973-1978)*. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Galán Fajardo, E. (2006). Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva. *ECO-PÓS*, 9(1), 58-81. https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/9475/galan_personajes_ECOPOS_2006.pdf
- Galán Fajardo, E. (2007a). Construcción de género y ficción televisiva en España. *Comunicar*, 28, 229-236.
- Galán Fajardo, E. (2007b). *La imagen social de la mujer en las series de ficción*. Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones.
- Gallego Ayala, J. (2021). Las mujeres ya no son lo que eran. Nuevos modelos femeninos en la narrativa audiovisual. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, 16, 323-347. <https://doi.org/10.18002/cg.v0i16.6915>
- Gilligan, C. (2003). *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*. Harvard University Press.
- Guarinos Galán, V. (2008). Mujer en Constitución: la mujer española en el cine

de la Transición. *Quaderns de Cine*, 2, 51-62.
<https://doi.org/10.14198/qdcine.2008.2.06>

- Guarinos Galán, V. (2013). Los estudios de masculinidad en el marco de los estudios de género y comunicación audiovisual. En V. Guarinos Galán (Ed.), *Hombres en serie. Construcción de la masculinidad en los personajes de ficción seriada española de televisión* (pp. 17-26). Fragua.
- Harrison, C. (2012). Studio5ive.com: Selling Cosmetics to Men and Reconstructing Masculine Identity. En K. Ross (Ed.), *The Handbook of Gender, Sex, and Media* (pp. 189-203). John Wiley & Sons Ltd.
- Hidalgo-Marí, T. (2017). De la maternidad al empoderamiento: una panorámica sobre la representación de la mujer en la ficción española. *Prisma Social: revista de investigación social*, n.º extra 2, 291-314.
- Ibarra Rius, N. (2004). La mujer fatal o la masculinización del deseo. En M. J. De La Pascua, M. del R. García-Doncel, & G. Espigado (Eds.), *Mujer y deseo: representaciones y prácticas de vida* (pp. 235-243). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Kimmel, M. S. (1997). Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina. En T. Valdés & J. Olavarría (Eds.), *Masculinidad/es: Poder y crisis* (pp. 49-62). Isis Internacional.
- Lacalle, C. & Gómez, B. (2016). La representación de las mujeres trabajadoras en la ficción televisiva española. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, 24(47), 59-67.
<https://doi.org/10.3916/C47-2016-06>.
- Legido, V. (2005). De la mujer objeto a la mujer sujeto. Representaciones femeninas en la imagen fotográfica. En Á. Figueruelo Burrieza, T. López de la Vieja, O. Barrios, C. Velayos, & J. Carbajo (Eds.), *Las mujeres en la Constitución europea: estudios multidisciplinares de género* (pp. 243-258). Universidad de Salamanca.
- López-Villar, R. (2019). Prototipos brujescos televisivos como posibles continuadores de estereotipos femeninos tradicionales. El caso de American Horror Story: Coven (2013) y Apocalypse (2018). *Investigaciones Feministas*, 10(2), 315-331.
<https://doi.org/https://dx.doi.org/10.5209/infe.66496>
- Martín Jiménez, V. (2009). La lucha por los derechos de la mujer en la televisión del cambio democrático. En R. Quiroga-Cheyrouze y Muñoz & M. Fernández Amador (Eds.), *IV Congreso Internacional Historia de la Transición en España. Sociedad y movimientos sociales* (pp. 689-699).
- Martín Jiménez, V. (2011). Mujer, nueva mujer. La mujer en Televisión Española durante la transición a la democracia. En G. Capellán de Miguel, R. G. Fandiño, & J. Pérez Serrano (Eds.), *Historia social, movimientos sociales y ciudadanía* (pp. 449-466). Instituto de Estudios Riojanos.
- Martín Sánchez, R., & Sempere Serrano, I. (2002). Mujeres en la encrucijada:

personajes femeninos en el cine de la transición política. En M. T. Sauret Guerrero & A. Quilles Faz (Eds.), *Luchas de género en la historia a través de la imagen: ponencias y comunicaciones* (Número January 2002, pp. 665-678). Diputación de Málaga.

Martínez García, P., & Aguado Peláez, D. (2015). Otro arquetipo femenino es posible. Interseccionalidad en Orange Is The New Black. *Miguel Hernández Communication Journal*, 6, 261-280. <https://doi.org/10.21134/mhcj.v0i6.93>

Martínez Pérez, N. (2015). *Mujeres creadoras de ficción televisiva durante la Transición española (1974-1981)*. Universidad Carlos III de Madrid.

Millett, K. (1975). *Política sexual*. Talleres gráficos Victoria.

Pérez Orozco, A. (2019). *Subversión feminista de la economía. Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida*. Traficantes de Sueños. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>

Puleo, A. (2000). *Filosofía, género y pensamiento crítico*. Universidad de Valladolid.

Ramos, M. D. (2014). La construcción cultural de la feminidad en España. Desde el fin del siglo XIX a los locos y politizados años veinte y treinta. En M. Nash (Ed.), *Feminidades y masculinidades: arquetipos y prácticas de género* (pp. 21-45). Alianza Editorial.

Ruiz-Muñoz, M. J., & Pérez-Rufí, J. P. (2020). Hermanas, amigas y compañeras en serie. La ficción coral femenina española de las televisiones generalistas y plataformas VOD (1990-2019). *Estudios Sobre el Mensaje Periodístico*, 26(2), 807-826. <https://doi.org/10.5209/esmp.67828>

Sambade Baquerín, I., & Torres San Miguel, L. (2015). Cuerpo e identidad de género en la sociedad de la información. En A. Puleo (Ed.), *Ecología y género en diálogo interdisciplinar* (pp. 65-80). Plaza y Valdés. <https://doi.org/10.5211/9788416032624>

Torres-Romay, E., & Izquierdo-Castillo, J. (2022). La representación de la mujer en la ficción española. Propuesta de clasificación de roles y estereotipos desde la perspectiva de género. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 57, 102-122. <https://doi.org/10.12795/ambitos.2022.i57.06>

Uría González, J. (2014). Iconos de masculinidad. Los años veinte y los ases del fútbol español. En M. Nash (Ed.), *Feminidades y masculinidades: arquetipos y prácticas de género* (pp. 159-187). Alianza Editorial.

Guiones y novelas originales

Blasco Ibáñez, V. (2001). *Cañas y barro*. Bibliotex.

Díaz-Plaja, F. (1971). *El español y los siete pecados capitales*. Alianza Editorial.

Diosdado, A. (1985a). *Anillos de oro, I*. Espasa Calpe.

Diosdado, A. (1985b). *Anillos de oro, II*. Espasa Calpe.

Pardo Bazán, E. (2021). *Los pazos de Ulloa. La madre naturaleza*. Alianza Editorial.

Pérez Galdós, B. (1983a). *Fortunata y Jacinta, I*. Cátedra.

Pérez Galdós, B. (1983b). *Fortunata y Jacinta, II*. Cátedra.

Anexo

Ficha de análisis para la tesis

Parte general

Datos de la serie

Título: -

Fecha de emisión: -

Nº de episodios: -

Tipología: adaptaciones literarias / series históricas / series contemporáneas

Marco espacial y temporal: -

Datos del personaje

Nombre: -

Género: masculino / femenino

Grupo de edad: niñez / adolescencia / edad adulta

Importancia en la trama: protagonista / secundario o episódico

Breve descripción del personaje: -

Estadios del personaje

Ámbito psicológico

Tendencia natural: extraversión / introversión

Justificación: -

Grado de estabilidad: estable / inestable

Justificación: -

Temperamento predominante: sanguíneo / colérico / flemático / melancólico

Presencia de rasgos canónicos de su género (consultar listado): sí / no

¿Cuáles?: -

Presencia de rasgos divergentes de su género (consultar listado): sí / no

¿Cuáles?: -

Entorno personal

Relaciones familiares: no tiene / familia nuclear / familia extendida / otros modelos

Relaciones de amistad: no tiene / grupo reducido (hasta 4) / grupo numeroso (5 o más) / otras configuraciones

Parcela social

Estatus socioeconómico: desconocido / bajo / medio-bajo / medio / medio-alto / alto

Contexto más habitual: familiar / social / profesional / otros

Profesión: no tiene / no se conoce / especificar profesión

Otros vínculos sociales relevantes: -

Parámetros escalares

Desarrollo moral (basada en Kohlberg y Boyce/Jensen)

¿Qué nivel de desarrollo moral presenta el personaje?

4. Nivel preconvencional (consecuencias físicas o hedonísticas)
5. Nivel convencional (expectativas del grupo)
6. Nivel postconvencional, autónomo o de principios

¿Se percibe algún tipo de evolución?: -

Importancia de los problemas

¿Qué grado de gravedad revisten los problemas que afronta el personaje?

5. Las consecuencias no están claras
6. Consecuencias insignificantes o fácilmente reversibles
7. Problemas de importancia media que se pueden resolver con esfuerzo
8. Problemas de consecuencias existenciales

¿Se percibe algún tipo de evolución?: -

Emocionalidad demostrada

¿Qué nivel de emocionalidad demuestra el personaje?

5. No se registran emociones
6. Una única señal de emoción de baja intensidad
7. Fuerte participación emocional y preocupación
8. Emociones de alta intensidad que se demuestran completamente

¿Se percibe algún tipo de evolución?: -

Resolución de problemas

¿Cómo resuelve los problemas el personaje?

5. Represión del problema, evasión, evitación
6. Reacciones irracionales ante una confrontación con el problema
7. Aproximación racional y sistemática al problema según sus propios intereses
8. Solución racional al problema que tiene en cuenta los intereses de otros

¿Se percibe algún tipo de evolución?: -

Parte específica

Para las adaptaciones literarias

¿Se aprecian diferencias reseñables con respecto a la obra original?: sí / no

Si es así, ¿cuáles?: -

¿Hay personajes que en los que se concentren estos cambios?: sí / no

Si es así, ¿es este personaje uno de ellos?: sí / no

Para las series históricas

¿La serie mantiene el rigor histórico?: sí / no

Si difiere de la realidad, ¿en qué puntos lo hace? : -

¿Hay personajes que sean más fieles a la realidad histórica que otros?: sí / no

Si es así, ¿es este personaje uno de ellos?: sí / no

Para las series contemporáneas

¿Aparecen valores o temáticas considerados como novedosos en la serie?
(consultar listado): sí / no

Si es así, ¿cuáles?: -

¿Qué actitud mantiene el personaje con respecto a estas temáticas o valores
más novedosos?: positiva / neutra / negativa / ambivalente

Observaciones

[...]