

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DE LA
COMUNICACIÓN SOCIAL



TESIS DOCTORAL

**Historia y Ficción Televisiva: Amar en tiempos
revueltos**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Elisa Revuelta Rojo

DIRECTOR

Julio Montero Díaz

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Historia de la Comunicación Social



TESIS DOCTORAL

Historia y Ficción Televisiva: Amar en tiempos revueltos

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Elisa Revuelta Rojo

DIRECTOR

Julio Montero Díaz

Madrid, 2015

*A mi madre y a todos los que, de una manera
u otra, me han acompañado en este largo camino
(incluido mi Atleti)*

AGRADECIMIENTOS

Siete años, que se dice pronto, he tardado en llegar hasta este momento. Y claro, en tanto tiempo ha habido lugar para casi todo: para cambiar de trabajo, hacer amigos nuevos, vivir todo tipo de experiencias, incluidas algunas pérdidas dolorosas... y, sobre todo, para aprender mucho. Por eso, ahora que estoy al final del camino, tengo mucho que agradecer a muchas personas.

En primer lugar a mi director de tesis, Julio Montero. Todavía me sorprende que me dijera 'sí' a la primera cuando le propuse hacer la tesis con él. Yo venía de otra universidad y había leído un libro suyo que me había entusiasmado, pero no le conocía de nada más. Y aquí estamos ahora. Al final, ha hecho de director de tesis, de amigo y casi hasta de terapeuta, porque cuando yo no veía la luz al final del túnel, él me animaba a seguir adelante. También tengo mucho que agradecer a María Antonia Paz por abrirme las puertas de su casa y estar siempre dispuesta a echar una mano con la mejor de sus sonrisas.

No puedo olvidarme tampoco de la ayuda recibida en el departamento de Historia de la Comunicación Social de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense.

Y, por supuesto, expresar mi más profunda gratitud a Rodolf Sirera, creador de *Amar...*, al que todavía debo un café, y a Julia Altares, guionista de la serie. Ambos accedieron a colaborar conmigo desinteresadamente y me facilitaron todo tipo de información sin la cual este trabajo no habría podido llevarse a término.

Y qué decir de mis compañeros de FIFA.com. Han soportado estoicamente mis momentos de estrés, siempre dando facilidades cuando pedía vacaciones, cambios de turno a última hora... Sin vosotros esto no sería posible tampoco.

A mis amigos, gracias por la comprensión, sobre todo en los últimos meses, cuando mi respuesta a los planes que se proponían solía ser "no puedo", "no tengo tiempo" o "bueno, pero volvemos pronto" (esto último se cumplía a veces). A Paula por sus consejos y a Patricia por su labor de traducción.

Pero sobre todo, si alguien ha tenido paciencia conmigo, ha sido mi madre, que es quien ha soportado a todas horas mis agobios, mi mal humor o mis conversaciones monotemáticas sobre... la tesis. Gracias por no dejarme tirar la toalla y ayudarme a llegar a la meta de esta auténtica carrera de resistencia.

Resumen	11
Abstract	15
Capítulo 1.	
Introducción: <i>Amar...</i>, un caso único en la ficción española	19
Capítulo 2.	
Cómo acometer este estudio	37
2.1. Historia Audiovisual: Estado de la cuestión	38
2.2. Límites del Estudio y herramientas metodológicas	49
Capítulo 3.	
Qué historia cuenta <i>Amar...</i>	59
3.1. Cronología	60
3.2. Referencias históricas de carácter documental	85
3.2.1. Las imágenes de archivo	86
3.2.2. La radio	95
3.2.3. Los carteles de propaganda	108
3.3. Referencias históricas circunstanciales dentro del universo de ficción de los personajes	113
3.3.1. Referencias a personajes históricos en <i>Amar...</i>	114
3.3.2. Referencias a acontecimientos históricos y a la época en <i>Amar...</i>	120
Capítulo 4.	
Representación de la España de la época en los personajes de la serie	143
4.1. Análisis de los personajes dominantes	152
4.1.1. Andrea Robles: la lucha contra las convenciones sociales	155

4.1.1.a. Lectura histórica	162
4.1.2. Antonio Ramírez: el héroe sacrificado y comprometido	164
4.1.2.a. Lectura histórica	172
4.1.3. D ^a Loreto Castillo: la importancia de las apariencias	174
4.1.3.a. Lectura histórica	179
4.1.4. Don Fabián Robles: el autoritarismo franquista	181
4.1.4.a. Lectura histórica	186
4.1.5. Consuelo Martín: resignación y aceptación de las normas sociales	188
4.1.5.a. Lectura histórica	193
4.1.6. Mario Ayala de la Torre: el aristócrata enamorado	195
4.1.6.a. Lectura histórica	201
4.1.7. Rodrigo Robles: el falangista impulsivo	203
4.1.7.a. Lectura histórica	209
4.1.8. Elpidia Grande: el sufrimiento de los vencidos	213
4.1.8.a. Lectura histórica	219
4.1.9. Paloma Beltrán: la superviviente nata	223
4.1.9.a. Lectura histórica	231
4.1.10. Marcelino: el amigo incondicional	234
4.1.10.a. Lectura histórica	242
4. 2. Análisis de los personajes secundarios en <i>Amar...</i>	245
4.2.1. La Plaza de los Frutos	246

4.2.1.a. Sito Robles	249
4.2.1.b. Ángel Piñeiro	251
4.2.1.c. Pelayo	253
4.2.1.d. Manolita Sanabria	255
4.2.1.e. Luisa	257
4.2.1.f. Plácida	259
4.2.1.g. Valentina	259
4.2.2. La casa de D ^a Pura y Consuelo	262
4.2.2.a. D ^a Pura Fresneda	263
4.2.2.b. Isidro Bulnes	266
4.2.2.c. Padre Don José Enrique	268
4.2.3. La casa de Mario Ayala	274
4.2.3.a. D ^a Eulalia de la Torre	275
4.2.3.b. D. Javier Ayala	278
4.2.3.c. Socorro	281
4.2.3.d. Liberto	284
4.2.3.e. Marcial Aguirre	287
4.2.4. Mármoles Robles	289
4.2.4.a. Rafael Serrano	290
4.2.4.b. Pepe Ramírez	294
4.2.4.c. Pedro	294
4.2.5. Estudio de Pintura	299
4.2.5.a. Charles	300
4.2.6. La Cueva	302
4.2.6.a. Beatriz Pérez de la Palma	303
4.3. Consideraciones sobre los personajes	306

Capítulo 5.	
El estilo narrativo de <i>Amar...</i>: tramas y temas	309
5.1. Las tramas: qué sucede en la telenovela	310
5.2. Los temas: qué cuenta la serie	327
Capítulo 6.	
Conclusiones: <i>Amar...</i>, una serie de intencionalidad histórica	333
7. Anexos	343
7.1. Fichas de análisis y vaciado utilizadas en la investigación	343
7.2. La Radio: discursos y referencias a programas radiofónicos	349
8. Bibliografía y fuentes	357

RESUMEN

En una sociedad como la actual, con un peso cada vez mayor de lo audiovisual, es un hecho que el cine y la televisión son los medios principales a través de los que la gente aprende historia en nuestro días. Tanto jóvenes como adultos se sirven de estos medios audiovisuales para conocer y entender el pasado, sobre todo a través de productos de ficción. Esto se debe a que el componente de entretenimiento que caracteriza a las películas y a la ficción televisiva históricas facilita la transmisión y hace más apetecible la asimilación de los conocimientos sobre el pasado. Además, el carácter masivo de estos medios de comunicación permite que estos productos lleguen a muchas más personas que los libros, tradicionalmente la vía de difusión de la historia.

El problema es que muchos historiadores ven con desconfianza la utilización de fuentes audiovisuales como instrumento para conocer el pasado, especialmente cuando esas fuentes son productos de ficción tales como películas o series de televisión. En este sentido, el presente trabajo pretende ahondar en la cuestión de si es posible conocer una época o episodio del pasado a través de un producto de ficción histórica televisiva, valorando para ello la relación que se establece entre el componente dramático inherente a todo producto de estas características y la recreación de la época que se pretende reflejar.

El punto de partida de esta investigación es claro: no es posible juzgar una producción audiovisual siguiendo los mismos criterios que se aplicarían a una obra escrita, porque el lenguaje y los condicionamientos que tienen una película o una serie de televisión son completamente distintos a los de un libro o manual de historia al uso. Se necesita, por tanto, aplicar una metodología distinta que permita valorar si una ficción histórica determinada enseña y explica el pasado.

Este trabajo se sitúa en esa línea de investigación, proponiendo una metodología que pueda aplicarse al estudio de cualquier serie de televisión de ficción histórica y aplicándola a un producto concreto: la telenovela histórica *Amar en tiempos revueltos* (en adelante *Amar...*). El objetivo es determinar si puede ser o no considerada una narración de intencionalidad histórica y sobre la base de qué recursos.

De todas las ficciones televisivas de corte histórico emitidas en los últimos años se ha optado por *Amar...* por su profunda originalidad –esta telenovela es una mezcla inédita entre la *soap-opera* británica y el culebrón latinoamericano-; su gran éxito de crítica y audiencia, que ha desembocado en un resurgir de la ficción histórica televisiva española en los últimos años; y el periodo histórico que retrata, la España de la Posguerra y el Franquismo, una época apenas reflejada en la ficción televisiva.

Y dada la gran extensión de la serie –1.716 episodios distribuidos en 7 temporadas- se ha escogido una muestra significativa de capítulos de la primera temporada, por ser la que da origen al ‘fenómeno *Amar...*’ y porque abarca un periodo histórico especialmente relevante: el que va desde la victoria del Frente Popular en las elecciones de febrero de 1936 hasta el final de la II Guerra Mundial en Europa, en agosto de 1945.

Para determinar si esta telenovela es una serie de intencionalidad histórica o no y especificar de qué recursos se sirve para conseguirlo o intentar conseguirlo, ha sido necesario un análisis exhaustivo de todos los episodios de la muestra. Y en las fichas de vaciado, especialmente diseñadas para este estudio, se han volcado todas las las referencias al contexto histórico que se recrea en la serie; los datos que permiten analizar en profundidad a los personajes; y las distintas tramas argumentales y temas tratados que componen la estructura narrativa de *Amar...*

El estudio de las referencias al contexto histórico ha abarcado tanto aquellas de carácter documental, tales como imágenes de archivo, discursos radiofónicos de la época que aparecen en la serie, o carteles de propaganda que se utilizan como atrezzo para la ambientación, como aquellas referencias a personajes y acontecimientos históricos o a costumbres, modas, comidas y bebidas populares, lugares frecuentados por las clases altas, medias y bajas, o modos de pensar de la España de los años 30 y 40 que están presentes en los diálogos de los personajes.

En el caso de las tramas y temas que se tratan en *Amar...*, se han analizado aspectos como el peso de las cuestiones socio-políticas e históricas con respecto a las de tipo sentimental en la serie, o el protagonismo de la historia de amor principal en relación con las demás historias que se cuentan (no conviene olvidar que *Amar...* es una telenovela).

Y a la hora de acometer el estudio de los personajes se han analizado sus tres dimensiones: física, sociológica y psicológica, y se ha ahondado en sus conflictos, metas dramáticas y arcos de transformación, al tiempo que se ha incidido en su significación histórica, esto es, si reflejan un estereotipo de la época, si tienen una mentalidad acorde al tiempo en que viven o, por el contrario, una forma de pensar y actuar más propia del presente...

Por último, la posibilidad de tener acceso a la *biblia* de la serie y, sobre todo, el poder realizar una entrevista en profundidad a uno de los creadores de *Amar...*, el dramaturgo Rodolf Sirera, han sido fundamentales a la hora de interpretar los resultados obtenidos en el análisis de los capítulos.

Analizados el contexto histórico, los personajes y los tramas y temas que propone la serie, la conclusión es clara: *Amar...* puede ser considerada una serie de intencionalidad histórica en la medida en que sí explica el pasado sin alterar la verdad de los hechos. Es más, a pesar de verse condicionada por unas restricciones presupuestarias importantes y por la necesidad de someterse a una estructura dramática que va a primar sobre el componente histórico, la recreación de la época es más que correcta y mucho menos reduccionista o estereotipada de lo que podría pensarse.

La historia que cuenta *Amar...* no es la de los grandes hechos históricos, sino la del día a día de la gente anónima que vivió en esa época tan convulsa de la historia reciente. Dicho de otro modo, la telenovela se centra en el elemento humano, más cálido y con un mayor potencial dramático, que en el elemento político, mucho más frío y ajeno al drama. Pero el hecho de que *Amar...* opte por la llamada microhistoria no implica que falsee o tergiverse la historia. Simplemente, a la hora de narrar los acontecimientos, opta por poner el foco en lo cotidiano.

No obstante, la explicación del pasado que ofrece *Amar...* no se corresponde con la visión pormenorizada que puede estudiarse en una Universidad y sí a un relato divulgativo y popular. A fin de cuentas, *Amar...* va destinada a un público masivo con un nivel cultural medio-bajo que acude a la serie buscando ante todo entretenerse... y “de propina”, aprender historia o recordar con nostalgia lo vivido o lo que le han contado que sucedió años atrás.

ABSTRACT

In our society, where audiovisual media is becoming more and more influential, it is a fact that cinema and television are the principal means by which people learn about history. Both young people and adults use those two audiovisual media to learn and understand the past, mainly through fiction products. This is largely due to the fact that the entertainment component that characterizes films and historical fiction television series facilitates the transmission and enables the easier learning of knowledge about past events. Moreover, the mass reach of those media allows those products to influence more people than books, which traditionally were the mean by which to convey historical knowledge.

However, many historians are reluctant to use audiovisual sources as a mean to comprehend the past, in particular when those sources are fiction products such as films and television series. Building on this challenge, the present paper aims to delve into the question as to whether it is possible to understand an era or a historic period through a historical fiction television product, assessing the relationship between the dramatic component inherent to every product of such characteristics and the recreation of the time it aims to reflect.

The starting point is clear: it is not possible to assess an audiovisual production with the same criteria that would apply to a written work, since the language and restrictions of a television series are completely different to a book or a history manual. Therefore, a new methodology is needed, in order to assess whether historical fiction teaches and explains the past.

This paper is positioned in this line of research. It proposes a methodology that can be applied to the study of any historical fiction television series and it is applied to a determined product: the historical soap opera *Amar en tiempos revueltos* (henceforth, *Amar...*). The goal is to state whether it can or not be consider a narration of historical intentionality and explain the means on which this is based.

Amar... has been chosen among all the historical fiction television products that have been aired in the last years due to several factors. Its sheer originality - this soap opera is a unique mix of British soap opera and the Latin American

tradition of soap opera (also known as *telenovela*). Its great success among critics and audience, which has led to a comeback of Spanish historical fiction in recent years. And the historic period it portrays: the Spanish Post-war years and the Franco regime, which is a time that it's seldom captured by fiction television.

Given the extension of the series - 1716 episodes in 7 seasons - a significant sample of episodes from the first season has been chosen. This represents the origin of the '*Amar...* phenomenon' and it covers a particularly relevant historic period: from the victory of the Frente Popular in the February 1936 elections until the end of the Second World War in Europe in August 1945.

In order to determine whether this soap opera is a series of historical intentionality or not, and specify the means it uses to achieve this, or rather it aims to achieve this, an exhaustive analysis of all the sample episodes has been carried out.

The data sheets specially designed for this study have been filled with all the references about the historic context of the series; the data that allow the deep analysis of the characters; the different drama lines and topics that compose the narrative structure of *Amar...*

The study to the references about the historic context has covered those of documentary nature, such as archival images, radio speeches of the time that appear in the series, or propaganda posters used as a prop for the setting, as well as those references to the characters and historic events, fashion, popular meals and beverages, locations frequented by high, medium and lower classes, the habits and mindset of Spain in the 1930s and 1940s contained in the dialogues of the characters.

With regards to the plots and topics of *Amar...*, the analysis covers the weighting of socio-political questions and sentimental narratives in the series, and the prominence given to the main love story in relation to the rest of the stories that are told (not to forget that *Amar...* is a soap opera).

The study of the characters has undergone an analysis of its three dimensions: physical, sociological and psychological, as well as has gone into detail about their conflicts, dramatic objectives and their arcs of transformation. At the same time, its historical significance has been taken into account, to determine whether they reflect a stereotype of the time, if their mindset is of the time which

they are living on or they have a way of thinking and behaving that is more according to the present.

Having access to the series bible and above all, carrying out an in-depth interview with one of the authors of *Amar...*, the playwright Rodolf Sirera, have been two fundamental aspects that have enabled the interpretation of the results obtained in the analysis of the episodes.

Having analysed the historical context, characters, plots and themes of the series, the conclusion is clear: *Amar...* can be considered a series of historical intentionality, given that it explains the past without altering the veracity of facts. In addition, despite being restricted by notable budgetary constraints and by the need to respond to a dramatic structure over the historical components, the recreation of an era is much more than correct and less stereotypical than what originally could have been thought.

The history shown in *Amar...* is not the history of the great events, but the everyday life of anonymous people who lived in this very turbulent period of the recent past. In other words, this soap opera focuses in the human factor, warmer and with a greater dramatic potencial, rather than in the, much colder and oblivious to drama, political element. But the fact that *Amar...* opts for “microhistory” doesn’t mean that the version of historical facts shown is false or distorted. It simply means that the tv series focus on the everyday.

However, the explanation of the past offered by *Amar...* does not correspond to a vision that could be studied at University, it relates to an educational and populist tale. After all, *Amar...* targets a mass audience with a medium-low cultural background who watches the series for entertainment purposes and as a bonus, they learn about history, or they remember nostalgically what they lived or what they were told happened years ago.

1. INTRODUCCIÓN: AMAR..., UN CASO ÚNICO EN LA FICCIÓN ESPAÑOLA

Es innegable que lo audiovisual tiene un peso cada vez mayor en la sociedad actual, y que, a la hora de recibir o compartir una información, las personas muestran una clara preferencia por las fuentes audiovisuales en detrimento de las fuentes escritas. La razón es sencilla: la imagen ofrece inmediatez, brevedad y comodidad, cualidades todas ellas muy valoradas en este mundo de ritmo frenético y prisas, mientras que un texto escrito exige más atención del receptor durante más tiempo y tiende más a la reflexión y el análisis.

Esta “invasión” de lo audiovisual no es una moda pasajera y lo envuelve todo, tanto el tiempo de ocio, como el tiempo de trabajo o de formación y adquisición de conocimientos. El hombre se ha convertido en un “homo videns” y los medios audiovisuales en su instrumento favorito de comunicación... y también de aprendizaje¹. Sin entrar a valorar las bondades o maldades de este estado de las cosas, lo que es innegable es que esa preeminencia de lo audiovisual se da en todos los campos, incluido el de la investigación histórica.

Es un hecho que en estos momentos el cine y, en mayor medida, la televisión son los medios principales a través de los que la gente aprende historia. Tanto jóvenes como adultos tienen en esos medios su fuente primaria para el conocimiento y entendimiento del pasado², y eso se debe fundamentalmente a que su componente de entretenimiento facilita la transmisión del conocimiento histórico; al tiempo que su carácter masivo les permite llegar a un público mucho más amplio que el que consiguen los libros, tradicionalmente la vía de difusión de la historia³.

¹ Giovanni Sartori emplea el término de “Homo Videns” en su conocido ensayo *Homo Videns: la sociedad teledirigida*. Sartori se inscribe en la corriente de teóricos de la comunicación, de la que forman parte también autores como Neil Postman o Ignacio Ramonet, muy críticos con el papel protagónico de la televisión en la sociedad actual. (SARTORI, Giovanni, *Homo Videns: la sociedad teledirigida*, Editorial Taurus, Madrid, 2000).

² EDGERTON, G. R., Television as historian: An introduction, en *Film & History: An interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, nº30, 2000, pp. 7-12.

³ PAZ, M. A. y MONTERO, J., “Usos públicos de la Historia en la Transición española”, en *Historia y Política*, nº33, enero-junio 2015, pp. 275-302. Disponible en: https://www.academia.edu/12491610/USOS_P%C3%A9BLICOS_DE_LA_HISTORIA_EN_LA_TRANSICI%C3%93N_ESPA%C3%91OLA_DIVULGACI%C3%93N_HIST%C3%93RICA_Y_DEBATE_EN_TELEVISI%C3%93N_ESPA%C3%91OLA_1978_A_1985 [Consulta el 25 de junio de 2015].

PAZ, M. A. y MONTERO, J., “Historia audiovisual para una sociedad audiovisual”, en *Historia Crítica*, nº49, 2013, pp. 159-183. Disponible en: <http://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/815/index.php?id=815> [Consulta el 20 de mayo de 2014].

El problema es que muchos historiadores ven con desconfianza la utilización de fuentes audiovisuales como instrumento para conocer el pasado, especialmente cuando esas fuentes son productos de ficción tales como películas o series de televisión. El presente trabajo pretende ahondar en la cuestión de si es posible conocer una época o episodio del pasado a través de un producto de ficción histórica televisiva, valorando para ello la relación que se establece entre el componente dramático inherente a todo producto de estas características y la recreación de la época que se pretende reflejar.

Lo que está claro es que, dadas las diferencias obvias entre libros y productos audiovisuales, no puede pretender realizarse este estudio siguiendo los mismos criterios que se aplicarían de tratarse de una obra escrita. Una producción audiovisual, por mucho que pretenda reflejar fielmente el pasado, nunca va a aspirar a ofrecer una explicación sobre un periodo histórico del mismo modo que lo hacen una monografía, un tratado, un manual, o hasta un libro de divulgación, y eso en el supuesto de que efectivamente tenga intencionalidad histórica⁴.

El lenguaje escrito es un camino para reconstruir la historia que privilegia los hechos, el análisis, y la linealidad; el lenguaje audiovisual, sin embargo, se sirve del sonido, la música, las imágenes, la emoción o el montaje para reconstruir, que no explicar, el pasado⁵. Los lenguajes son, pues, muy distintos. Y también las estructuras. A fin de cuentas, un manual de historia, por poner un ejemplo, no está sometido a la estructura dramática que sí caracteriza a toda serie de televisión o película, que deberá contar con un planteamiento, un nudo y un desenlace, con sus tramas principales y secundarias, con sus puntos de giro y clímax, y con los conflictos de los personajes que pueblan el relato. Y eso exige “abordar un nuevo discurso académico con metodología, vocabulario y objetivos propios”⁶.

Este trabajo se sitúa en esa línea, y la serie de televisión elegida como objeto de estudio es *Amar en tiempos revueltos* (en adelante *Amar...*), una telenovela cuyo éxito ha desembocado en un resurgir de la ficción histórica televisiva española en los últimos años. Partiendo de su condición de producto audiovisual como

⁴ MONTERO, J., “Fotogramas de papel y libros de celuloide. El cine y los historiadores. Algunas consideraciones”, en *Historia contemporánea* (Monográfico Cine e Historia), nº22, 2002, pp. 29-65.

⁵ ROSENSTONE, R. A., *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel España, Barcelona, 1997, pág. 20.

⁶ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine de historia y cine de memoria. La representación y sus límites*, Cátedra, Madrid, 2006, pág. 19.

narración de intencionalidad histórica, el estudio aspira a valorar en qué medida y con qué recursos se consigue o no.

Amar... comienza sus emisiones el 27 de septiembre de 2005 en la franja de sobremesa de TVE 1, como una ambiciosa propuesta tanto para los dirigentes de la principal cadena pública de televisión en España como para los responsables de la propia serie.

Ambiciosa, para empezar, porque no se trata de la típica telenovela de producción latinoamericana de sobremesa tan frecuente en las parrillas de programación de las principales cadenas estatales por entonces. *Amar...* es una producción íntegramente española, de la catalana Diagonal TV, pero, a diferencia de otras telenovelas de producción nacional como *Calle nueva*⁷, *Géminis: venganza de amor*⁸ u *Obsesión*⁹, o los seriales autonómicos *Poble Nou*, *El cor de la ciutat* (ambos emitidos en TV3) o *Arrayán* (emitido en Canal Sur), no está ambientada en el presente. Sus tramas se desarrollan en una de las épocas más convulsas de la historia reciente de España: la Guerra Civil y, sobre todo, las primeras décadas del Franquismo. En este sentido *Amar...*, como subrayaba en su presentación el director de Área de Programas de Ficción y Teatrales de TVE, José Ramón Vázquez, constituye “una apuesta distinta, ya que hacer una serie diaria, de época y de calidad no es común en España”¹⁰.

Con esta serie, además, TVE volvía a apostar por la ficción histórica que tan buenos resultados de crítica y público le había dado años atrás. En los años 70, 80 y 90 fueron frecuentes las series y mini-series que adaptaban clásicos de la literatura española, caso de *Cañas y barro* (Rafael Romero Marchent, 1978), *Los gozos y las sombras* (Rafael Moreno Alba, 1981) o *La Regenta* (Fernando Méndez-Leite, 1995)¹¹, y también las series que narraban la vida de personajes relevantes, como *Santa Teresa de Jesús* (Josefina Aldecoa, 1984) o *Goya* (José Ramón Larranz,

⁷ Serie producida por Zeppelin TV (productora española que desde 1997 pertenece al Grupo Endemol España) que se emitió en las sobremesas de TVE 1 entre los años 1997 y 2000.

⁸ Primera telenovela íntegramente producida por TVE, se emitió entre 2002 y 2003, y es una adaptación de la serie venezolana “La dama de rosa”.

⁹ Serie producida por TVE y la española Europroducciones TV y emitida en TVE1 entre enero y septiembre de 2005.

¹⁰ “La Primera estrena ‘Amar en tiempos revueltos’”, en *Fórmulatv.com*, 25 de septiembre de 2005. Disponible en <http://www.formulatv.com/1,20050925,1503,1.html> [Consulta: 21 de marzo de 2014].

¹¹ PADILLA, Graciela, “Renacer histórico de la ficción histórica”, en PUEBLA, B., CARRILLO E. y ÍÑIGO, A. I. (ed.), *Ficciónando: Series de televisión a la española*, Editorial Fragua, Madrid, 2012, pág. 39.

1985). Todos estos productos de ficción compartían un cierto componente didáctico que la televisión pública va a intentar recuperar con una estrategia de “edumentretenimiento” (educación más entretenimiento) de la que *Amar...*, pese a su carácter de telenovela de emisión diaria, va a formar parte.¹²

La serie fue un encargo expreso de la dirección de TVE a Diagonal TV a raíz del éxito que había tenido en TV3 su serie histórica *Temps de Silenci*, la primera serie española en retratar la evolución histórica de una sociedad. Con un *share* medio de un 37% y picos de más del 40%¹³, *Temps de Silenci* fue un auténtico fenómeno en Cataluña, donde se emitió entre enero de 2001 y abril de 2002; y ese éxito llevaría a TVE a apostar por un proyecto que llevaba años en un cajón: *Cuéntame como pasó...* Las aventuras y desventuras de la familia Alcántara comenzaron a emitirse en septiembre de 2001, y su buena acogida llevaría a los responsables de la cadena pública estatal a seguir el camino de la ficción histórica. El resultado fue *Amar...*, el primer proyecto de Diagonal TV para una cadena nacional.

Sin embargo, *Amar...* es una serie diferente a todo lo que se había hecho hasta entonces en España: es una telenovela de época y, si bien no es un proyecto enteramente nuevo, tampoco es una adaptación o “remake” al uso de un serial exitoso de otro país (caso de la ya comentada *Géminis*, adaptación de la venezolana *La dama de rosa*, o de *Gavilanes*, la versión española de la colombiana *Pasión de gavilanes*). Su precedente directo es, como ya se ha dicho, *Temps de Silenci*, con la que comparte planteamiento inicial: narrar la historia de amor entre una joven de familia burguesa y un joven perteneciente a la clase trabajadora, todo ello en el marco de la Guerra Civil y la Posguerra.

Pero a partir de ahí, las diferencias entre ambas series son manifiestas, comenzando por su estructura: si *Temps de Silenci* se plantea desde el comienzo como una serie de periodicidad semanal destinada a competir en el *prime-time*, *Amar...*, por expreso deseo de TVE, apuesta por la emisión diaria y en la franja de la sobremesa. Tampoco el periodo histórico en el que se desarrollan ambas series es exactamente el mismo. Mientras *Temps de Silenci* arranca en el verano de 1935 y

¹² CHICHARRO MERAYO, M. M., “Aprendiendo de la ficción televisiva. La recepción y los efectos socializadores de ‘Amar en tiempos revueltos’”, en *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, vol. XVIII, nº36, 2011, pág. 183.

¹³ Dato obtenido en la página web de la propia Diagonal TV <http://www.diagonaltv.es/temps-de-silenci/> [Consulta: 10 de mayo de 2014]

llega hasta finales de los años 90, *Amar...* comienza con la victoria del Frente Popular en las elecciones de febrero de 1936 y prosigue su desarrollo durante la Posguerra y la dictadura franquista.

Otra diferencia entre ambas series es su ubicación espacial, ya que la acción de *Temps de Silenci* se desarrolla en Barcelona, mientras *Amar...* transcurre en un barrio del Madrid castizo (todo hace indicar que en el de Chamberí). Este cambio de situación se corresponde con la intención de la productora de ofrecer una visión más general y extrapolable a toda la geografía española de los conflictos y la etapa histórica que se recrean en la serie, algo que no sucedía con *Temps de Silenci*, que se centraba más en problemas específicos de Cataluña tales como la prohibición del catalán durante el Franquismo¹⁴. En este sentido, la Plaza de los Frutos, escenario central de *Amar...*, actúa a modo de recurso metonímico permitiendo representar en un espacio pequeño a la colectividad popular española entre febrero de 1936 y las primeras décadas de la dictadura de Franco¹⁵.

Finalmente, la otra gran diferencia entre *Amar...* y su predecesora radica en las tramas y argumentos. En *Temps de Silenci* se narran los avatares de las distintas generaciones de tres familias: los Dalmau (burgueses), los Comes (clase baja pero emergente) y los Hernández (emigrantes del Sur) a lo largo de más de sesenta años, de forma que, con el paso del tiempo, los padres van cediendo el protagonismo a sus hijos sin que el cambio de personajes e historias resulte abrupto. Todo lo contrario que en *Amar...*, donde los protagonistas de la serie van cambiando casi cada temporada, y con ellos las tramas principales.

Tan novedosa fórmula no respondió en un principio, sin embargo, a algo intencionado. En una extensa entrevista realizada a Rodolf Sirera¹⁶, creador de *Amar...*, y responsable también de *Temps de Silenci*, el guionista y dramaturgo confesaba que “el invento del siglo”, como él mismo lo describe, comenzó a ponerse en práctica por pura necesidad. El proyecto inicial acordado por TVE y

¹⁴ CASTELLÓ, E. y O'DONNELL, H., “Historias de Cataluña: ficción y memoria histórica en la televisión pública catalana”, en LÓPEZ, F., CUETO, E. y GEORGE JR., D. R. (ed.), *Historias de la pequeña pantalla: representaciones históricas en la televisión de la España democrática*, Iberoamericana, Madrid, 2009.

¹⁵ RUEDA LAFFOND, J. C., “Esta tierra es mía. Espacios históricos y geografía de la memoria en la ficción televisiva española”, en *Historia Actual Online*, nº26, Otoño de 2011, pág. 32.

¹⁶ La información facilitada por Rodolf Sirera ha sido una de las fuentes más valiosas para la realización del presente trabajo. Sirera fue el encargado de poner en marcha el proyecto de *Amar...* junto con los también dramaturgos Josep M^a Benet i Jornet y Antonio Onetti. Sirera fue, además, el coordinador de guiones de la serie.

Diagonal TV había sido hacer una serie de 100 capítulos, si bien, ante el éxito cosechado ya desde sus primeras emisiones –que registraron audiencias superiores a los dos millones de espectadores en la franja de sobremesa¹⁷- pasó a ser de 200 capítulos. Pero esa primera temporada tenía un final cerrado: los protagonistas huían a Francia al término de la II Guerra Mundial en Europa.

La repercusión alcanzada por la telenovela hizo a la cadena pública solicitar una segunda temporada. Y con la historia central de *Amar...* cerrada y sus actores protagonistas –Ana Turpin y Rodolfo Sancho¹⁸- involucrados en otros proyectos, la productora se comprometió a seguir adelante con la serie siempre que se cumpliera una condición: se mantendrían la localización de la Plaza de los Frutos y algunos personajes para garantizar que la audiencia siguiera identificando la serie, pero el resto de personajes y tramas serían nuevos. De esta forma, la continuidad del relato quedó depositada en personajes secundarios que sí permanecieron en la serie a lo largo de todas las temporadas, dándole unidad y sentido de la misma manera que la propia Plaza, epicentro del universo de *Amar...* Todo lo demás fue cambiando cada año.

Y así fue como, tras asistir en la primera temporada de *Amar...* a los amores contrariados entre la burguesa Andrea Robles y el obrero Antonio Ramírez con la Guerra Civil y la inmediata Posguerra como escenario, la segunda temporada retrató el sueño de ser artista en los años 40, la cuarta reflejó el nacimiento y expansión de los grandes almacenes en España a comienzos de los 50, y la sexta puso el foco en el mundo del teatro en esa misma década, por poner algunos ejemplos.

Gracias a esta fórmula, *Amar...* pudo seguir sumando capítulos y temporadas sin perder su esencia ni sufrir el clásico desgaste tan común en las series longevas, que hacen evolucionar a los personajes hasta límites poco creíbles para justificar que puedan ser protagonistas de determinadas historias que se

¹⁷ Paul Julian Smith habla en su artículo “Transnational Telenovela: the Case of Amar en tiempos revueltos (Loving in Troubled Times)”, de audiencias medias de 2.418.000 espectadores con una cuota de pantalla del 21,1% (JULIAN SMITH, Paul, “Transnational Telenovela: the case of Amar en tiempos revueltos (Loving in troubled times)”, en *Critical studies on television*, Manchester University Press, Manchester, 3 (2), 2008, pág. 9).

¹⁸ El actor Rodolfo Sancho, que encarnó a Antonio Ramírez en *Amar...*, participó en las series *Hospital Central* y *MIR*, y formó parte del reparto de varias películas al término de la primera temporada de la telenovela; mientras que la actriz Ana Turpin, Andrea Robles en *Amar...*, estrenó varios proyectos en 2008, entre ellos la película *Trío de ases: el secreto de la Atlántida* o la serie de televisión *La Señora*, también de Diagonal TV y emitida en TVE.

quieren contar (véase el caso de *Cuéntame como pasó...*). Cuando un personaje o trama se “agotaban”, no había más que dar paso a otros nuevos. “*Amar...* podría haber sido el *Coronation Street*¹⁹ de TVE 1”, señala Sirera. Sin embargo, la crisis económica empujó a la cadena pública a cesar las emisiones de uno de sus productos estrella el 15 de noviembre de 2012²⁰. Atrás quedaban 1.716 episodios distribuidos a lo largo de 7 temporadas y los 4 especiales que se emitieron, al igual que los dos capítulos finales de la telenovela, en *prime-time*, una vez más con excelentes resultados de audiencia²¹.

De hecho, el éxito de *Amar...*, unido al de *Cuéntame*, ha llevado en los últimos años a las cadenas de televisión y productoras españolas a convencerse de que las series históricas, pese al mayor desembolso económico que conllevan a priori en términos de ambientación o vestuario, pueden ser un producto de lo más rentable. Y esto se ha traducido en una parrilla televisiva cargada de ficción histórica²², ya sean series semanales para competir en el prime-time, caso de *La Señora* (TVE 1, 2008-2010), *Hispania* (Antena 3, 2010-2012), *Águila Roja* (TVE 1 desde 2009), *Isabel* (TVE 1, 2012-2014) o *El tiempo entre costuras* (Antena 3, 2012), o telenovelas diarias para la franja de la sobremesa, como *Bandolera* (Antena 3, 2011-2013), *El secreto de Puente Viejo* (Antena 3 desde 2011) o la recientemente estrenada *Seis hermanas* (TVE 1)²³.

El fenómeno *Amar...*, ha devuelto, pues, a la ficción histórica televisiva al primer plano de la actualidad. Eso sí, el resurgir de este género tradicionalmente ligado a la función pedagógica de la televisión²⁴, parece en este caso más bien relacionado con las necesidades comerciales y las reglas del consumo televisivo,

¹⁹ Esta *soap opera* británica es una de las series más longevas de la historia de la televisión, con más de 8.000 capítulos a sus espaldas desde que comenzase sus emisiones en 1960.

²⁰ Antena 3 llegó a un acuerdo con Diagonal TV para continuar con la telenovela, que comenzó a emitirse en la cadena privada bajo el nombre de *Amar es para siempre*, manteniendo algunos personajes y escenarios emblemáticos, en enero de 2013 y continúa hoy sus emisiones.

²¹ “Amar en tiempos revueltos, líder de la emisión en su desenlace”, en *RTVE.es*, 16 de noviembre de 2012. Disponible en <http://www.rtve.es/television/20121116/amar-tiempos-revueltos-lider-emision-su-desenlace/574950.shtml> [Consulta: 5 de abril de 2014].

²² PADILLA, Graciela, *Op. Cit.*

²³ Tal y como puede observarse, dos cadenas nacionales han sido las que han apostado fundamentalmente por la ficción histórica: TVE y Antena 3, si bien también hay ejemplos de series de época de producción española emitidas en cadenas autonómicas, como *Dos de Mayo: la libertad de una nación*, emitida por Telemadrid en 2008.

²⁴ PALACIO, Manuel y CILLER, Carmen, “La mirada televisiva del pasado. El caso español (2005-2010)”, en IBÁÑEZ, J. C. y ANANIA, Francesca (coor.), *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, Zamora, 2009, pág. 38.

porque en estos momentos tener una serie histórica en la parrilla es garantía casi segura de éxito para una cadena de televisión²⁵.

Pero *Amar...* no sólo es una serie que merezca la pena ser analizada con atención por su carácter pionero, sino también por su profunda originalidad, porque esta telenovela constituye un caso único en la historia de la televisión en España.

Hugh O'Donnell²⁶, quien distingue dos tipos de telenovela: las *soap-operas* británicas, de carácter marcadamente realista, y los culebrones latinoamericanos, más melodramáticos, explica que en España, un serial queda encuadrado en una tipología u otra en función de quién lo produzca y dónde se emita. Es decir, si el serial va destinado a una televisión de ámbito nacional, caso por ejemplo, de las ya mencionadas *Géminis* y *Obsesión*, producidas en su totalidad o en parte por TVE, ese serial tendrá un estilismo barroco y un tono exagerado y melodramático semejante al de las telenovelas latinas. Sin embargo, si la serie en cuestión va destinada a una televisión autonómica, como *El Cor de la Ciutat* (TV3), *Arrayán* (Canal Sur) o *Goenkale* (ETB), sus rasgos serán similares a los de una *soap-opera* británica al estilo de *Coronation Street*.

Paul Julian Smith simplifica esta división distinguiendo entre el modelo madrileño (estatal) y el catalán (autonómico) y llega a la conclusión de que *Amar en tiempos revueltos* es un caso único por su carácter de telenovela de producción catalana (Diagonal TV) y basada en una serie catalana, pero emitida en una televisión nacional y ambientada y fuertemente enraizada en Madrid. Es decir, que no responde a ninguno de los dos modelos expuestos por O'Donnell porque es una mezcla de ambos y, en definitiva, es el resultado de "un proceso transnacional que fusiona el modelo realista Anglo-Catalán con el romántico de Latinoamérica"²⁷.

Esa fusión lleva, pues, a un modelo híbrido que, anteriormente a *Amar...*, no se había dado nunca en una producción televisiva de origen español, y que combina rasgos de ambos tipos de seriales. Así, por un lado la serie de Diagonal TV ofrece la temática sentimental y dramática propia de los culebrones

²⁵ BELLIDO ACEVEDO, G., *Ficción y no ficción en las miniseries españolas contemporáneas*, Tesis doctoral defendida en la Universidad Complutense de Madrid en 2014.

²⁶ O'DONNELL, H., "High drama, low key: visual aesthetics and subject positions in the domestic Spanish television serial", en *Journal of Spanish Cultural Studies*, Routledge, 8 (1), marzo de 2007, pág. 41.

²⁷ JULIAN SMITH, Paul, "Transnational Telenovela...", *Op. Cit.*, pág. 15.

latinoamericanos, pero por otro, al más puro estilo de una *soap-opera*, también muestra su interés por la recreación fiel de un periodo histórico e incluye en sus tramas elementos de realismo social. Y esta dualidad no sólo se manifiesta en el contenido. También desde un punto de vista formal *Amar...* representa una mezcla de uno y otro tipo de telenovelas. Un ejemplo claro es la fórmula descrita anteriormente según la cual tramas y personajes se renuevan a cada temporada. Los responsables de *Amar....* insertan cierres narrativos en el marco de una estructura abierta que garantiza la continuidad al tiempo que se incorporan contenidos nuevos que evitan la fatiga del espectador. Y al final, este novedoso formato no hace sino combinar las clausuras propias de las telenovelas, que tienen un final cerrado, con la apertura y el volumen de episodios propio de una *soap-opera* anglosajona²⁸.

Esta mezcla de estilos llevó a que el espectador se encontrase ante un producto diferente que acogió con entusiasmo –*Amar...* registró audiencias millonarias desde sus primeras emisiones-. Pero esta telenovela conseguiría algo mucho más complicado: conquistar también a la crítica²⁹. Así, a lo largo de sus 7 temporadas de emisión, *Amar...* ha acumulado múltiples galardones³⁰ y ha llamado la atención de historiadores, sociólogos y estudiosos de los medios de comunicación hasta el punto de que, en los últimos años, los responsables de la serie han sido invitados a participar en numerosas conferencias y jornadas celebradas en foros universitarios o de divulgación nacionales e internacionales.

Otro de los motivos por los que esta serie ha suscitado mucho interés es por la época que recrea: la Posguerra y los primeros años de la dictadura franquista. Es fácil encontrar películas o series de televisión ambientadas en la II República o la

²⁸ CHICHARRO MERAYO, M. M., “Historia de la telenovela en España: aprendizaje, ensayo y apropiación de un género”, en *Comunicación y Sociedad*, Vol. XXIV, nº1, 2011, pág. 208. Milly BUONANNO también alude a este tipo de fórmulas formales de carácter híbrido en su artículo “From Literacy to Formal Adaptation. Multiple interactions of the Foreign and Domestic in Italian Television Drama” (BUONANNO, Milly, “From Literacy to Formal Adaptation. Multiple interactions of the Foreign and Domestic in Italian Television Drama” en *Critical Studies in Television*, Vol. 4, nº1, 2009, pp. 65-83).

²⁹ JULIAN SMITH, Paul, “The Television Mini-series as Historical Memory: The case of ‘23-F, el día más difícil del Rey’ (TVE1, 2009)” en *Hispanic Issues On Line: Memory and its discontents: spanish culture in the early twenty-first century*, nº11, Otoño 2012, pp. 52-63.

³⁰ *Amar....*, tal y como se refleja en su web oficial <http://www.rtve.es/television/amarentiemposrevueltos/> [Consulta: 20 de abril de 2014], ha recibido más de 20 premios, entre los que destacan la Medalla de Plata en la categoría de drama del Festival Internacional de Nueva York (2007), el Premio Ondas a la mejor serie española (2008), el Premio del Jurado Pyrennes d’Or en el Festival International du Film de Television de Luchon (2009) o varios Premios de la Unión de Actores a sus intérpretes.

Guerra Civil, pero no en los años cuarenta, un periodo que tiene una conflictiva representación en el audiovisual español, tal y como señala Manuel Palacio, quien únicamente cita dos ejemplos anteriores a *Amar...*, la película *El Espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) y la serie de televisión *El mundo de Juan Lobón* (Enrique Brasó, 1989), adaptación de la novela homónima de Juan Bereguet³¹.

Tras décadas en las que las producciones audiovisuales españolas de carácter histórico se habían centrado en las esperanzas de progreso que supuso la II República y en cómo éstas quedaron enterradas con la derrota republicana en la Guerra, *Amar...* ponía el foco en la vida de los españoles a partir del 1 de abril de 1939, en esos “años de hambre y de durísima represión en donde los condenados a muerte se contaron por decenas de miles y los encarcelados por centenares de miles”³², y lo hacía coincidiendo con el inicio del debate sobre la recuperación de la memoria histórica desarrollado durante la primera legislatura de José Luis Rodríguez Zapatero como presidente del gobierno³³.

El productor ejecutivo de Diagonal TV, Jaume Banaclocha explicaba meses antes del estreno de la primera temporada de *Amar...*, que la telenovela que le había encargado TVE buscaba “contar lo que estaba pasando en el país en la Posguerra, cuando en cada familia había miembros de distintos bandos, falangistas, republicanos y monárquicos”³⁴. Pero la serie no se iba a ocupar de retratar ese convulso periodo de la reciente historia de España centrándose en personajes históricos reales. La intención, por el contrario, era ceder el protagonismo a la gente corriente y anónima, al pueblo que sufrió en primera

³¹ PALACIO, Manuel, “La televisión pública española en la era de José Luis Rodríguez Zapatero”, en *Journal of Spanish Cultural Studies*, Routledge, 8 (1), marzo de 2007, pp. 78-79.

³² PALACIO, Manuel y CILLER, Carmen, *Op. Cit.*, pág. 53.

³³ GALÁN FAJARDO, Elena, RUEDA LAFFOND, J. C., “Televisión, identidad y memoria: representación de la Guerra Civil española en la ficción contemporánea”, en *Observatorio Journal*, Vol.7, nº2, 2013, pág. 86.

El debate sobre la Memoria Histórica comenzó oficialmente con la aprobación, el 10 de septiembre de 2004, de un decreto para la creación de una Comisión Interministerial para el estudio de la situación de las víctimas de la Guerra Civil y del Franquismo. A partir de ese momento, se presentarían distintos proyectos de ley que terminarían cristalizando en la Ley de Memoria Histórica aprobada el 27 de diciembre de 2007 (<http://www.boe.es/boe/dias/2007/12/27/pdfs/A53410-53416.pdf> [Consulta: 13 de febrero de 2015]).

³⁴ “Nueva serie para la temporada que viene ambientada en la Posguerra”, en *RTVE.es*, 26 de julio de 2005. Disponible en: <http://www.rtve.es/?go=111b735a516af85c54ba5009b84fd04cbd9cd6ea14231d5e5a5cf6c735b16556f176ff7e429c7af4eee7b4fae390f6cf> [Consulta: 10 de marzo de 2015].

persona los rigores de la Posguerra y retratar ‘modos de vida’ más allá de las grandes gestas³⁵. Por eso, todos los personajes de *Amar...* son inventados.

Dicha circunstancia permitiría encuadrar a esta serie como una telenovela “de época o pastiche” según la clasificación que Constanza Mújica aplica a las telenovelas chilenas ambientadas en el pasado, y basada en si los personajes y los hechos que se narran son reales y de gran trascendencia (“telenovela histórica”) o no³⁶. Esta clasificación es similar a la que ofrece Natalie Davis sobre el cine histórico, donde distingue entre películas basadas en hechos, personas o movimientos todos ellos documentados, y películas cuyo argumento y personajes son ficticios, pero su marco histórico es intrínseco a la acción y su significado³⁷. Sin embargo, *Amar...* no puede ser considerada en rigor una telenovela de época o pastiche, ya que si bien los personajes son inventados y también las tramas que protagonizan, no es menos cierto que muchos de ellos van a verse envueltos, ya sea como participantes activos o como meros espectadores, en sucesos históricos reales y trascendentes tales como la batalla de la Casa de Campo, el Desfile de la Victoria, o la batalla de Possad en la II Guerra Mundial.

El hecho de ceder el protagonismo a las gentes anónimas y contar sus pequeñas historias permite a *Amar...* conectar con la propia memoria histórica de parte de la audiencia, la más madura, que o bien revive su propia vida y mide la autenticidad de sus propios recuerdos³⁸ o bien rememora lo que le contaron sus padres y familiares. Se activa así un cierto mecanismo de nostalgia³⁹, pese al

³⁵ GUTIÉRREZ LOZANO, J. F., “Algunas reflexiones y numerosos retos en la investigación de las relaciones entre memoria y televisión”, en *Aurora. Revista de Arte, Media y Política*, nº10, 2011, pág. 26.

³⁶ MÚJICA, Constanza, “La telenovela de época chilena: entre la metáfora y el trauma”, en *Cuadernos de información*, nº 21, 2007, pp. 20-33.

³⁷ Esta clasificación puede encontrarse en ROSENSTONE, R. A., *El pasado en imágenes...*, *Op. Cit.* pág. 47, y procede a su vez del artículo de Natalie Davis “Any Resemblance to Persons Living or Dead: Film and the Challenge of Authenticity” (DAVIS, Natalie “Any Resemblance to Persons Living or Dead: Film and the Challenge of Authenticity”, en *Yale Review*, nº 76, 1987, pp. 457-482).

³⁸ HUGUET, Monserrat, “Imágenes del pasado intervenido por la ficción histórica televisiva del presente. Memoria sentimental del primer Franquismo (1939-1959) en RODRÍGUEZ CADENA, Ángeles (ed.), *Evocaciones Audiovisuales del Pasado Reciente. La ficción histórica en la televisión Iberoamericana 2000-2012*, Buenos Aires, 2014.

³⁹ José Carlos Rueda Laffond y Amparo Guerra profundizan sobre ese sentimiento de nostalgia que la ficción histórica pretende despertar en su audiencia en su recomendable artículo: “Televisión y nostalgia. The Wonder Years y Cuéntame cómo pasó” (RUEDA LAFFOND, J. C. y GUERRA, Amparo, “Televisión y nostalgia. The Wonder Years y Cuéntame cómo pasó”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 64, 2009, pp. 396-409. Disponible en: http://www.ull.es/publicaciones/latina/09/art/32_831_55_Complutense/Rueda_y_Guerra.html [Consulta: 21 de Marzo de 2015].

dramatismo de la época retratada, que ha contribuido decisivamente al éxito de la serie.

Pero *Amar...* también ha calado en un público más joven interesado en profundizar en un periodo histórico sobre el que puede tener lagunas, y que sobre todo se ve atraído por el halo presentista con el que se reflejan determinados temas de tipo social o moral⁴⁰, caso de la situación de la mujer en el Franquismo, una de las cuestiones centrales que aborda la serie. Así, como se verá más adelante en el capítulo dedicado al análisis de personajes, muchos de los personajes femeninos que aparecen en la serie tienen una mentalidad y una forma de actuar plenamente reconocibles hoy, pero poco probables en la España de los años 40. Este anacronismo, del que los creadores son plenamente conscientes, busca generar un mayor contraste entre la situación actual de la mujer y la situación de entonces con un propósito claro, en palabras de Rodolf Sirera: “existe la voluntad didáctica de que la gente recuerde o sepa lo que pasó entonces para que así no se repita”⁴¹.

Ese presentismo que aparece recurrentemente en *Amar...* es consustancial a cualquier ficción histórica y necesario, ya que, como señala Elena Galán, el territorio de la memoria está constituido por la interacción y la dialéctica entre el pasado y el presente, y sólo estudiando esas interrelaciones se podrá detectar cómo el presente condiciona la visión del pasado, en qué medida exige revisiones históricas y de qué manera está influido por dicho pasado⁴². Montero también considera imprescindible ese presentismo para garantizar que cualquier ficción histórica, además de ser entendida por la audiencia, resulte verosímil: “una película exhaustivamente realista y veraz probablemente resulte increíble, inverosímil para el público en general y, probablemente, para muchos historiadores”⁴³.

Se podrán, pues, permitir ciertas licencias que aproximen los personajes y sus conflictos a los espectadores, pero buscando siempre que no se pierda ese

⁴⁰ HUGUET, Monserrat, *Op. Cit.*

⁴¹ En el capítulo dedicado a los personajes principales y secundarios de la serie, se abunda en esa cuestión de la mentalidad moderna de algunos caracteres femeninos de *Amar...* con más testimonios de Rodolf Sirera a este respecto.

⁴² GALÁN FAJARDO, Elena, “Las huellas del tiempo del autor en el Discurso Televisivo de la Posguerra Española”, en *Revista electrónica Razón y Palabra*, nº 56, abril-mayo 2007, pág. 4. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/antecedentes/n56/egalan.html> [Consulta: 3 de enero de 2014].

⁴³ MONTERO, J, “Fotogramas de papel...”, *Op. Cit.*, pág. 50.

“halo histórico” que tiene que tener toda ficción considerada histórica. Elementos presentistas que no alteren la “veracidad” del relato y que travistan el pasado de presente⁴⁴.

Uno de los campos donde más se opta por esta vía presentista es el lingüístico, ya que probablemente si en una serie o película histórica se reprodujese con exactitud el modo de hablar de la época, parte de la audiencia no entendería los diálogos, o simplemente cambiaría de canal. En el caso de *Amar...*, se optó por la solución intermedia de aparentar un lenguaje de otra época (no del Madrid castizo de los años 30 y 40) que “sonase” a antiguo y permitiera captar el espíritu de la época⁴⁵, pero sin forzarlo. Así, los personajes hablan una amalgama que termina mezclando expresiones de la época⁴⁶, palabras más modernas que pasan por antiguas, y modismos de otros tiempos que encajan en el habla de aquel entonces⁴⁷. El problema se produce cuando una de esas expresiones más modernas no pasa por “antigua”, porque este tipo de fallos restan credibilidad a la serie.

Rodolf Sirera señala a este respecto que los errores lingüísticos que aparecían de manera puntual en *Amar...* no solían tener su raíz en el guión, ya que su hermano Josep Lluís, catedrático de la Universidad de Valencia y doctor en filología especializado en la lengua española de los siglos XIX y XX, era el editor de diálogos de la serie. “Nosotros escribíamos un guión, pero luego se lo tenían que aprender unos actores que apenas podían memorizarlo por falta de tiempo, otros a lo mejor no tenían una base lingüística para no decir recurrir constantemente a expresiones tipo ‘vale’... Los problemas venían en el plató”⁴⁸. También se dio el caso contrario: el de actores que resultaron tener un profundo conocimiento del

⁴⁴ MONTERO, J., “Travestir el pasado de presente: el cine histórico de ficción”, en: *Actas del 6º Congreso de Grimh: Imagen y manipulación*, Lyon, 20-22 de noviembre de 2008.

⁴⁵ PÉREZ DE PABLOS, Susana, “Moza, palurdo, menos guasa... Las series de época recuperan la memoria histórica de las palabras”, en *ElPais.com*, 16 de noviembre de 2008). Disponible en http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Moza/palurdo/guasa/elpepirtv/20081116elpepirtv_1/Tes [Consulta: 21 de marzo de 2010].

⁴⁶ Palabras como “gachí” y “chato”, que aparecen en un diálogo de la secuencia 11 del capítulo 14 de la serie, por ejemplo, pertenecen a la época que trata de recrear *Amar...* y no resultan extrañas al espectador por haber permanecido en uso hasta hace pocos años.

⁴⁷ Es el caso, por ejemplo, de la palabra “cuartos” con el significado de “dinero”, que aparece en episodios como el número 14. El diccionario de la RAE no contempla la acepción con la que aparece en la serie, “fam., dinero, moneda, caudal”, hasta su edición de 1950, lo que da a entender que no debía de ser una expresión corriente en 1939 (época en que transcurre el episodio) a pesar de que su uso no resulte extraño en este diálogo.

⁴⁸ Testimonio recogido en la entrevista personal mantenida con él.

habla popular de la época, caso de José Antonio Sayagués, quien interpreta al tabernero Pelayo⁴⁹.

Este ejemplo del lenguaje habla de una serie que, pese a los fallos puntuales que pudiera tener en ocasiones y a las licencias presentistas que, como ya se ha dicho, son comunes a toda ficción histórica, sí concedía importancia a la recreación fiel del contexto histórico que pretendía reproducir: el de la España de la Guerra y los años 40. Y esa recreación no siempre era fácil, habida cuenta de las restricciones presupuestarias con las que tiene que lidiar un producto de las características de *Amar...*, esto es, una telenovela de emisión diaria y destinada a la franja de sobremesa. En este sentido Montero y Paz subrayan que esas estrecheces presupuestarias suelen ser un mal común de las ficciones históricas españolas y conllevan un proceso de preproducción –etapa en la que se incluye el asesoramiento histórico- menos cuidado de lo que sería deseable⁵⁰.

Los responsables de *Amar...* recurrieron a múltiples recursos para tratar de paliar las carencias presupuestarias, entre ellos el empleo frecuente de imágenes de archivo con las que lograr contar de forma fidedigna hechos históricos imposibles de reproducir por falta de tiempo y dinero (escenas de guerra, desfiles multitudinarios,...) y objetivar el relato de ficción. En este sentido, la cabecera de la serie es un buen ejemplo, ya que está elaborada a base de imágenes documentales con las que, además, los responsables de *Amar...* dejan clara su intención de ceder todo el protagonismo a las gentes anónimas que sufrieron la Posguerra en primera persona.

Así, en ella, junto a los nombres del equipo artístico y técnico, se muestran imágenes que ilustran las penurias de la Posguerra: un mercado ambulante lleno de gente, un niño mirando extasiado un puesto de soldaditos de plomo, niños en un colegio religioso desfilando mientras hacen el saludo fascista, soldados con cara de tristeza, niñas haciendo la comunión y cientos de niños pequeños comiendo en un comedor de lo que parece un orfanato o un colegio, un médico auscultando a un niño pequeño muy delgado, unas jóvenes pidiendo por la calle con huchas (¿de la

⁴⁹ Al analizar el personaje de Pelayo en el epígrafe dedicado a los personajes secundarios se profundiza en su labor de colaboración con los guionistas en el campo de los refranes y expresiones castizas de la época.

⁵⁰ PAZ, M. A. y MONTERO, J., “Historia audiovisual...”, *Op. Cit.*, pág. 176.

Cruz Roja?), imágenes de gente entrando en una camioneta y comprando en el mercado, niños con la cabeza pelada sentados en bancos de una iglesia,...

Las imágenes se acompañan de una sintonía compuesta ex profeso para *Amar...* y cuya letra incide también en las dificultades de una época marcada por el hambre, la escasez, y las consecuencias de una Guerra Civil que derivó en una dictadura y en la represión hacia el bando perdedor:

Hubo que aprender⁵¹

A llevar y a tener

El corazón y el alma heridos

Días de avidez, de hambre y escasez

En vencedores y vencidos⁵²

Hubo que aprender

A ganar y a perder

A fuerza de amor y coraje

Días de un ayer

Marcado para ser

Vivido sin equipaje

Amar en tiempos revueltos

Tiempos de ruina y lamentos

Amar en tiempos revueltos

⁵¹ Ésta es la letra completa de la canción, interpretada en la primera temporada por Mónica Molina, si bien en la cabecera se ofrece una versión abreviada, que es la que aparece subrayada.

⁵² Cabe destacar la confusión frecuentemente encontrada en los artículos y publicaciones de Internet que reproducen la letra de la sintonía (algunos de los cuales forman parte de la bibliografía del presente trabajo). En ellos, el verso original “**en** vencedores y vencidos” suele aparecer como “**de** vencedores y vencidos”. Se trata de una pequeña variación, pero el sentido del texto cambia radicalmente, ya que no es lo mismo hablar de una época en la que la “avidez”, el “hambre” y la “escasez” afectaron por igual a “vencedores y vencidos”, que hablar de un tiempo “de vencedores y vencidos”.

Por vientos que trajo un mar

De batallas por contar

Tuve que aprender

Que el odio y el querer

No tienen patria ni bandera

Tuve que vivir con tu presencia

Y pagar el precio de la espera

Amar en tiempos revueltos

Tiempos de ruina y lamentos

Amar en tiempos revueltos

Por vientos que trajo un mar

De batallas por contar

Amar en tiempos revuelos

Tiempos de ruina y lamentos

Amar en tiempos revueltos

Por vientos que trajo un mar

De batallas por contar

De batallas por contar

La sintonía, con su letra, también deja claro cuál es el eje central de esta serie: *Amar...* es un serial ambientado en la Guerra Civil y la primera Posguerra, pero ante todo es una telenovela cuyas tramas principales tienen un marcado carácter sentimental y romántico. Así, más allá de la voluntad de recrear la España de los años 30 y 40, el propósito último de la serie es contar historias de amor y

desamor como la que protagoniza la primera temporada: la de la pareja interclasista formada por Andrea Robles y Antonio Ramírez, cuyo destino se va a ver trágicamente marcado por el estallido de la Guerra y las consecuencias de la derrota republicana.

Amar... narra historias sentimentales marcadas por un componente trágico derivado de la época en la que se desarrollan. Los personajes viven amores imposibles, tempestuosos, y lo hacen en medio de una época igualmente tempestuosa. De hecho, el título del serial, *Amar en tiempos revueltos*, tiene doble sentido: los tiempos son “revueltos”, con una Guerra de por medio, un régimen dictatorial y la consiguiente represión a la que se ve sometida el bando perdedor de la contienda; pero los amores también son “revueltos”, con una pareja que se enfrenta a la sociedad para seguir adelante con su amor y vive toda clase de infortunios, empezando por la anulación de su matrimonio civil, la desaparición de su hijo, la condena a muerte del protagonista,...

A pesar del lógico protagonismo del componente sentimental y melodramático, *Amar...* no deja de ser una narración de intencionalidad histórica, puesto que, tal y como se ha explicado, acomete una ambiciosa recreación –dentro de sus posibilidades- de la Guerra Civil y la Posguerra. Este trabajo, en la línea de los estudios que tratan de responder a la pregunta de si es posible conocer el pasado a través de la ficción histórica audiovisual, aspira a valorar en qué medida *Amar...* consigue o no tener esa intencionalidad histórica y a través de qué recursos, al tiempo que propone una metodología que pueda aplicarse para el análisis exhaustivo de cualquier ficción histórica televisiva.

2. CÓMO ACOMETER ESTE ESTUDIO

Este trabajo de investigación pretendía realizar un estudio riguroso sobre un producto de ficción televisiva. Para ello se ha considerado fundamental el visionado del mismo. Sólo de esa manera será posible analizarlo desde un punto de vista tanto cuantitativo como cualitativo y obtener unas conclusiones válidas y relevantes. En este caso se pretende averiguar fundamentalmente si *Amar...* puede considerarse o no una serie de televisión con intencionalidad histórica y en qué sentido si fuera cierto lo primero. Con ese fin se ha desarrollado una metodología basada en primer lugar en el visionado exhaustivo de un número suficientemente representativo de capítulos. Desde ese primer análisis se ha podido extraer y localizar todos los recursos de los que puede servirse la serie para intentar lograr dicha intencionalidad histórica.

Pero antes de explicar esa metodología, conviene dar cuenta, aunque sea de manera somera, de la base teórica en la que se apoya, así como prestar atención a lo que se ha escrito hasta la fecha sobre *Amar...*

2.1. HISTORIA AUDIOVISUAL: ESTADO DE LA CUESTIÓN⁵³

Historiadores y teóricos de la comunicación llevan más de cuarenta años debatiendo acerca de si es o no posible conocer y explicar el pasado a través los medios audiovisuales. En un principio el debate se centró en el medio cinematográfico y en las películas documentales, que son las que cuentan con una mayor aceptación de rigor dentro de la comunidad de historiadores. Más discusiones ha suscitado siempre esta misma cuestión con los filmes de ficción. Sin embargo, en los últimos años el campo de estudio y debate se ha ampliado también al medio televisivo y a las series de ficción histórica que ocupan cada vez más espacio en las parrillas televisivas de medio mundo.

Marc Ferro fue uno de los pioneros en este interesante debate. El historiador galo comenzó a plantearse la posibilidad de utilizar documentos audiovisuales como fuente histórica tras visualizar unos noticiarios cinematográficos de la I Guerra Mundial en los que descubrió detalles sobre el día a día de soldados y civiles que no había encontrado hasta entonces en ningún libro⁵⁴. Más tarde se ocuparía también de las películas de ficción. En su ensayo “Cine e Historia”, publicado en 1977, Ferro no dice que pueda hablarse de una escritura cinematográfica de la historia, ya que considera que las películas históricas se limitan a reflejar la visión de la historia manifestada ya previamente por distintos colectivos. Sin embargo, sí reconoce la existencia de directores capaces de dar una visión original y diferente, consiguiendo así hacer inteligibles algunos periodos históricos. Para Ferro, “la aportación del cine a la inteligibilidad de los fenómenos históricos, varía, pues, según el grado de autonomía del autor y su contribución estética”⁵⁵.

⁵³ El propósito de este epígrafe no es el de ofrecer un listado exhaustivo de todos y cada uno de los autores con publicaciones sobre historia y medios audiovisuales, sino contextualizar el presente estudio aludiendo a algunos de los principales nombres de este campo de la investigación, y hacer una breve relación de los teóricos que han estudiado *Amar...* desde distintas perspectivas.

⁵⁴ El historiador galo publicó junto a los también historiadores Annie Kriegel y Alain Besançon el ensayo “Histoire et Cinema: L’Experience de la Grande Guerre”, en la revista *Annales*, donde planteaba ya por primera vez la posibilidad de conocer el pasado a través de las imágenes (KRIEGEL, Annie, FERRO, Marc y BESANÇON, Alain, “Histoire et Cinema: L’Experience de la Grande Guerre”, en *Annales*, nº 20, 1965, pp. 327-336).

⁵⁵ FERRO, Marc, *Historia Contemporánea y Cine*, Ariel Historia, Barcelona, 1995, pág. 194.

En una entrevista relativamente reciente, el historiador galo, para quien las imágenes ofrecen una especie de contra-historia de la historia oficial⁵⁶, afirmaba que el rechazo de la mayoría de historiadores hacia los productos audiovisuales se debe básicamente a su escaso conocimiento del medio y a su inseguridad a la hora de trabajar con estos materiales que les resultan tan ‘desconocidos’⁵⁷.

Junto a Ferro, es justo citar entre los pioneros de este campo de la historia audiovisual al también historiador francés Pierre Sorlin. En su ensayo “The film in History” Sorlin muestra sus reparos a considerar a las películas de ficción como documento válido para la enseñanza de la historia por su carácter ‘ficticio’. Es decir, por muy bien que recreen una época, las películas, siempre reconstruyen el pasado inventando la mayor parte de lo que muestran. Para el historiador francés, como mucho es posible rescatar fragmentos de filmes que sí se ciñen a la historia tal y como es, y que por tanto pueden ser útiles para la enseñanza de un episodio histórico⁵⁸. Sorlin, sin embargo, considera interesante el análisis de las películas en aras de conocer mejor la época en la que se han realizado, ya que toda “película está íntimamente penetrada por las preocupaciones, las tendencias y las aspiraciones de la época”⁵⁹.

Otra de las grandes aportaciones a este campo de la historia audiovisual es la que realiza el británico David J. Wenden⁶⁰ en su breve ensayo sobre “El

⁵⁶ Ferro desliza este concepto en algunas de sus obras principales, tales como la anteriormente citada *Historia Contemporánea y Cine*, y *Analyse de film, analyse de sociétés. Un source nouvelle pour l'Histoire* (FERRO, Marc, *Ibid.* y FERRO, Marc, *Analyse de film, analyse de sociétés. Un source nouvelle pour l'Histoire*, Hachette, 1975).

⁵⁷ Entrevista a Marc Ferro publicada en *El Mercurio* de Chile el 20 de diciembre de 2009 y encontrada en <http://carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/marc-ferro-el-cine-es-una-contrahistoria-de-la-historia-oficial> [Consulta el 11 de junio de 2014].

⁵⁸ Pierre Sorlin defiende el valor del cine para ofrecer una visión de ciertos aspectos históricos concretos en: SORLIN, Pierre, “Historical films as tools for historians”, en John E. O’Connor (ed.), *Image as artifact: the historical analysis of film and television*, R. E. Krieger, Malabar, 1990. Años después, mantiene esta tesis en una conversación mantenida con Alberto Fijo y Alberto Gil-Delgado y publicada en *Film Historia online* (FIJO, Alberto y GIL-DELGADO, “Conversación con Pierre Sorlin”, en *Film Historia online*, Vol. 11, nº 1-2, 2001. Disponible en <http://www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2001/sorlinentrevista.htm> [Consulta el 11 de junio de 2014]).

⁵⁹ SORLIN, Pierre, *The film in History. Restaging the past*, Oxford, Blackwell, 1980.

⁶⁰ La escuela de historiadores de la Universidad de Oxford fue otro de los focos iniciales del estudio de las relaciones entre Historia y productos audiovisuales de la mano de autores como el propio Wenden, Paul Smith o Kenneth R. M. Short, este último fundador de la revista de investigación *Historical Journal of Film, Radio and Television*. Cabe citar la obra impulsada por Smith centrada en cómo definir una metodología de análisis de los noticiarios históricos como testimonio histórico así como en el posible empleo de las películas para la enseñanza de la historia en las aulas (SMITH, Paul (ed.), *The Historian and Film*, Cambridge University Press, 1976); también es necesario destacar el conjunto de ensayos editados por Short, sobre la posibilidad de analizar grupos de películas de ficción realizadas en un periodo

Acorazado Potemkin” de Sergei Eisenstein. En él, plantea que una película, a pesar de que ofrezca un contenido ficcionado en su mayor parte, puede servir para ilustrar un determinado episodio histórico y ofrecer una explicación de dicho episodio igualmente válida, aunque sea dada de forma diferente a los libros⁶¹.

Esta teoría será el germen de una nueva corriente dentro de este campo de la historia audiovisual. Hasta entonces, teóricos como Ferro o Sorlin se habían centrado sobre todo en cómo los documentos audiovisuales reflejaban la historia, pero a partir de ese momento van a surgir autores más interesados en cómo las películas y series de ficción televisiva explican y se relacionan con la historia⁶².

Dentro de esta corriente cabe citar al estadounidense Hayden White, quien acuña el concepto de “historiofotia” –que define como la representación de la historia y nuestra opinión sobre ella en lenguaje visual y en un discurso fílmico- , y lo opone al tradicional concepto de “historiografía” –la representación de la historia en lenguaje verbal y en un discurso escrito-⁶³. Pero sin lugar a dudas, el principal representante de esta nueva manera de afrontar las relaciones entre los documentos audiovisuales y la historia va a ser Robert Rosenstone. El historiador nacido en Canadá, aunque ha desarrollado toda su carrera profesional en Estados Unidos, no duda en afirmar que el cine sí es un tipo de historia, al tiempo que propone considerar a los directores de cine que pretenden –y consiguen- abordar la historia en sus películas como historiadores. Rosenstone considera necesario fomentar estudios académicos que partan de la consideración del cine histórico

histórico concreto para analizar estados de opinión y corrientes ideológicas (SHORT, Kenneth R. M. (ed.), *Feature Film as History*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1981).

⁶¹ WENDEN, D. J., “Battleship Potemkin: Film and Reality”, en SHORT, Kenneth R. M. (ed.), *Ibid.*

⁶² CAPARRÓS LERA, J. M., *La guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*, Editorial Ariel, Barcelona, 1998, pág. 15.

⁶³ WHYTE, Hayden, “Historiography and Historiophoty”, en *The American Historical Review*, Vol. 93, nº5, 1988, pp. 1193-1199.

White también ha escrito sobre las convenciones narrativas y lingüísticas que conlleva el lenguaje escrito y que le impiden ser completamente aséptico y objetivo, convirtiendo los textos históricos en “artefactos literarios”. Con estas afirmaciones, el historiador, de modo indirecto, echa por tierra precisamente el principal argumento de aquellos historiadores que rechazan la utilización de los documentos audiovisuales para el conocimiento de la historia por juzgar que el lenguaje audiovisual está sometido a unas normas que impiden que sea objetivo (montaje, música, trama argumental...).

Sus argumentos sobre esta cuestión pueden encontrarse en sus obras:

WHITE, Hayden, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, Universidad Autónoma del Estado de México, 1992.

WHITE, Hayden, *Tropics of Discourse. Essays in cultural criticism*, John Hopkins University Press, 1978.

como una obra de historia para evaluar así los modos de pensamiento histórico que tienen lugar en la pantalla y desarrollar nuevas teorías de la historia visual⁶⁴.

En España, los dos principales pioneros en el campo de la historia audiovisual, Ángel Luis Hueso⁶⁵ y José María Caparrós Lera⁶⁶, habían tomado como punto de partida de sus estudios la concepción de que los productos audiovisuales son una gran fuente para el conocimiento de la sociedad que los crea, pero a partir de ahí se adentran también en esta corriente que entiende dichos productos como fuentes para el estudio y conocimiento del pasado y lo aplican al campo de la enseñanza, proponiendo el empleo de películas para el estudio de la historia en la universidad.

⁶⁴ Para profundizar en las tesis del historiador canadiense sobre el uso del cine histórico como medio para el conocimiento de la historia, recomiendo la lectura de obras como:

ROSENSTONE, Robert A., “La historia en imágenes. La historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llegar la historia a la pantalla”, en *The American Historical Review*, Vol. 93, nº 5, diciembre de 1988, pp. 1173-1185. Disponible en:

http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier5.pdf [Consulta el 12 de junio de 2015].

ROSENSTONE, ROBERT A., “La historia en la pantalla”, en MONTERO, J. y PAZ, María Antonia (coord.), *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*, Editorial Complutense, Madrid, 1995, pp. 13-35.

ROSENSTONE, ROBERT A., *El pasado en...*, *Op. Cit.*

ROSENSTONE, ROBERT A., *La historia en el cine. El cine sobre la historia*, Ediciones Rialp, 2014.

ROSENSTONE, ROBERT A., “The promise of history on film”, en ENGELEN, Leen y WINKEL, R. V., *Perspectives on European Film and History*, Academia Press, 2007, pp 253-262.

ROSENSTONE, ROBERT A., “La película histórica como campo, como modo de pensamiento (historiar) y un montón de malas jugadas que les hacemos a los muertos”, en HUESO, Ángel Luis y CAMARERO, Gloria (coord.), *Hacer historia con imágenes*, Editorial Síntesis, 2014, pp. 19-30.

⁶⁵ Ángel Luis Hueso es el primero en centrar sus investigaciones en la historia audiovisual en España con su tesis doctoral *El cine, fuente histórica del sxx*, defendida en 1974. A partir de ese momento, ha profundizado en este campo con trabajos como:

HUESO, Ángel Luis, *El cine y la historia del sxx*, Universidad de Santiago de Compostela, 1983.

HUESO, Ángel Luis, *La historia desde la imagen cinematográfica*, en y HUESO, Ángel Luis y

CAMARERO, Gloria (coord.), *Op., Cit.*, pp. 11-18.

⁶⁶ Caparrós Lera es el fundador del Centro de Investigaciones Film-Historia en 1983, una institución creada a imagen y semejanza de la International Association for Media and History británica (IAMHIST) y el *Historians Film Committee* estadounidense, dos de los centros más prestigiosos en este campo de investigación. El historiador catalán cuenta con una extensa bibliografía sobre las relaciones entre cine e historia, entre las que pueden destacarse:

CAPARRÓS LERA, J. M., *100 películas sobre historia contemporánea*, Alianza Editorial, 1997.

CAPARRÓS LERA, J. M., *La Guerra...*, *Op. Cit.*

CAPARRÓS LERA, J. M., “El cine como documento histórico”, en MONTERO, J. y PAZ, M. A. (coord.), *Historia y cine, Op., Cit.*

CAPARRÓS LERA, J. M., “Historia Contemporánea y Cine: Una propuesta de docencia e investigación”, en *Biblio 3W, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales de la Universidad de Barcelona*, nº 231, 15 de mayo de 2000. Disponible en <http://www.ub.es/geocrit/b3w-231.htm> [Consulta el 18 de junio de 2014].

CAPARRÓS LERA, J. M., “Enseñar la historia contemporánea a través de la ficción”, en *Quaderns de Cine*, nº1, 2007, pp. 25-35. Disponible en

<http://www.ub.edu/histodidactica/images/documentos/pdf/ensofar-la-historia-contemporanea-a-travs-del-cine-de-ficcin-0.pdf> [Consulta el 18 de junio de 2014].

Por su parte, Montero y Paz han desarrollado múltiples trabajos centrados en el cine y la televisión bien como documentos históricos en sí o como medios para la comprensión y el conocimiento del pasado⁶⁷. Consideran que en una sociedad como la actual, marcada por el predominio absoluto de lo audiovisual, resulta simplemente inviable prescindir de los documentos fílmicos y televisivos para el estudio y la divulgación de la historia. Ambos apuntan a la necesidad de una “alfabetización audiovisual” de los historiadores como una posible solución a la incomprensión que muchos de ellos manifiestan hacia los productos audiovisuales de carácter histórico⁶⁸.

Y es que, si bien son cada vez más los autores que defienden estas tesis, sigue habiendo historiadores que manifiestan sus dudas acerca de otorgar la misma validez, en cuanto fuente histórica, a películas o series televisivas de ficción histórica que a los libros. Natalie Davis, por ejemplo, habla del cine como una fuente innovadora, pero no definitiva en tanto que las respuestas que puede ofrecer sobre el pasado no tienen el mismo peso que sí tienen las que proporcionan los libros escritos por ‘verdaderos’ historiadores⁶⁹.

En cualquier caso, y el estudio de Davis sobre la visión de la esclavitud en el cine es un ejemplo más de ello⁷⁰, en los últimos años han proliferado todo tipo de obras que abordan desde las visiones cinematográficas de movimientos⁷¹ y clases sociales⁷², hasta los retratos de periodos históricos concretos como la Edad

⁶⁷ Tras años de dedicación preferente al cine documental y de ficción, en los últimos tiempos ambos historiadores han volcado sus investigaciones al campo televisivo. Entre su amplia bibliografía, cabe destacar obras como:

MONTERO, J. y PAZ, M. A. (coord.), *Historia y cine, Op., Cit.*

PAZ, M. A. y MONTERO, J., “Usos públicos de...”, *Op. Cit.*, pp. 275-302.

PAZ, M. A. y MONTERO, J., “Historia audiovisual para ...”, *Op. Cit.*, pp. 159-183.

MONTERO, J. y PAZ, M. A., “Spanish Civil War in Televisión Española During the Franco Era (1956-1975)”, en *Comunicación y Sociedad*, Vol. 24, nº 2, 2011, pág. 149-197. Disponible en: http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/resumen.php?art_id=393 [Consulta el 22 de mayo de 2014].

MONTERO, J., “Fotogramas de papel...”, *Op. Cit.*, pp. 29-65.

MONTERO, J., “Trasvestir el pasado...”, *Op. Cit.*

⁶⁸ MONTERO, J. y PAZ, M. A., “Historia audiovisual para ...”, *Op. Cit.*, pp. 159-183.

⁶⁹ DAVIS, Natalie, *Slaves on Screen. Film and historical vision*, Vintage Canada, 2000.

⁷⁰ DAVIS, Natalie, *Ibid.*

⁷¹ CABEZA, José y RODRÍGUEZ, Araceli (coord.), *Creando cine, creando historia. La representación cinematográfica de ideas y movimientos sociales*, Editorial Complutense, Madrid, 2004.

⁷² MONTERDE, José E., *La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine*, Generalitat Valenciana, 1997.

En *La representación cinematográfica de la historia*, Monterde analiza las relaciones entre cine e historia desde la doble perspectiva de la posible interpretación histórica de una película y la propuesta de un lenguaje fílmico que permita una lectura fílmica de la historia, al tiempo que cuestiona que se pueda

Media⁷³, las Guerras Mundiales y la Unión Soviética⁷⁴ o la Guerra Civil Española⁷⁵, por poner algunos ejemplos. La investigación en el campo de la historia audiovisual está, pues, más viva que nunca, lo que no deja de ser lógico. A fin de cuentas, los historiadores tratan de buscar respuestas ante lo que ya es una realidad: la mayoría de la gente sabe la historia que aprende en el cine o en la televisión, aunque ni uno ni otra se lo planteen como objetivo⁷⁶.

Y no sólo el cine, también la televisión, como se ha dicho. De ahí que el medio televisivo también haya comenzado a acaparar la atención de los investigadores con todo tipo de estudios: análisis sobre la forma en la que cada televisión nacional ha plasmado la historia de su país en pantalla⁷⁷, ensayos acerca del uso de la televisión en la construcción de identidades nacionales y la memoria histórica⁷⁸, el empleo de los propios contenidos televisivos como fuente para el conocimiento de las sociedades que los consumieron, cómo ha reflejado la televisión un determinado hecho histórico y a través de qué medios⁷⁹... La variedad temática es sencillamente inabarcable. Pero sin duda, en el campo de las relaciones entre historia y televisión, el auge experimentado en los últimos años por la ficción histórica televisiva ha llevado a muchos teóricos a fijarse en estos productos. Y *Amar...* no es una excepción.

considerar al cine histórico como un género propio al considerar que no contiene suficientes características que lo diferencien del resto (MONTERDE, José E., SELVA, Marta y SOLÁ, Ana, *La representación cinematográfica de la historia*, Akal editorial, 2002).

⁷³ ABERTH, John, *A knight at the movies. Medieval history on Film*, Routledge, 2003.

⁷⁴ Santiago de Pablos ha colaborado en varios volúmenes editados tras los congresos "La historia a través del cine", de la Universidad del País Vasco:

DE PABLOS, S. (ed.), *La historia a través del cine. La Unión Soviética*, Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, 2001.

DE PABLOS, S. (ed.), *La historia a través del cine. Las dos Guerras Mundiales*, Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, 2007.

⁷⁵ GUBERN, Román, *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Filmoteca Española, 1986.

⁷⁶ EDGERTON, Gary R., *Op. Cit.*

⁷⁷ A este respecto, cabe destacar proyectos tan interesantes como el auspiciado por el Centro Europe Direct y diversas instituciones italianas para investigar de modo individualizado la representación de la historia en las televisiones de los países de la Europa Occidental. Los resultados de teóricos como Pierre Sorlin, Julio Montero o Lorenza Servetti se recogieron en el volumen *Media e Cultura comunitaria. Per una storia televisiva dell' Europa*. (SORLIN, Pierre y otros, *Media e Cultura comunitaria. Per una storia televisiva dell' Europa*, Istituto Storico Parri, 2009).

⁷⁸ Un trabajo especialmente significativo sobre esta materia y que incluye como objeto de estudio a *Amar...* es el realizado por investigadores de la Università degli Studi della Tuscia de Italia y la Universidad Carlos III de España sobre la representación de la historia en el cine y la televisión desde una perspectiva teórica y metodológica común, y que cristalizó en la publicación del volumen *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*. (IBÁÑEZ, J. C. y ANANIA, Francesca (coor.), *Memoria histórica...*, *Op. Cit.*)

⁷⁹ Un buen ejemplo de este tipo de estudios, y en el que *Amar...* tiene su cuota de protagonismo, es la obra colectiva: HERNÁNDEZ, Sira (ed.), *La Guerra Civil televisada. La representación de la contienda en la ficción y el documental españoles*, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2012.

Así, autores como Mar Chicharro, José Carlos Rueda Laffond o Elena Galán son sólo algunos de los que han tomado *Amar...* como objeto de sus investigaciones en torno al resurgir de la ficción histórica televisiva en España. Y la serie de TVE1 ha sido estudiada desde parámetros de lo más diversos, lo que prueba su trascendencia.

La visión de la Guerra Civil y la Posguerra que ofrece la serie, por ejemplo, ha sido muy debatida desde que comenzase sus emisiones allá por 2005. Su representación de la Guerra es casi testimonial, puesto que apenas si se desarrolla a lo largo de los 8 primeros capítulos de una primera temporada de 200 episodios, y se centra casi exclusivamente en los padecimientos de la población en la retaguardia. Sin embargo, la sombra del conflicto en *Amar...* es alargada, puesto que como señalan Galán y Laffond⁸⁰, el resto de la telenovela, y fundamentalmente la primera temporada, hacen hincapié en las nefastas consecuencias que el conflicto tuvo en el país y sus gentes.

Al mismo tiempo, la visión que se ofrece de la España de los años 30 y 40 está teñida de un inevitable halo presentista, ya que "las revisiones del pasado suelen actualizarse con elementos procedentes del contexto en que la obra es creada"⁸¹. Esos anacronismos contribuyen a hacer el pasado más cercano a la audiencia, si bien existe siempre el riesgo de que un abuso de los mismos pueda restar verosimilitud al producto⁸². La primera temporada de *Amar...*, por ejemplo, plantea temas como la violencia de género, la imposibilidad del divorcio o la homosexualidad justo en el momento en el que el Parlamento español aprobó la ley contra la violencia de género, el divorcio exprés o los matrimonios homosexuales⁸³.

Algunos autores no dudan en afirmar que la serie privilegia un retrato de la Guerra y la Posguerra desde una visión de izquierdas, inclinándose más hacia aquellos que sufrieron la represión tras la derrota republicana⁸⁴; mientras que otros directamente niegan la historicidad de *Amar...* alegando que más que retratar fielmente la época, la serie ofrece la visión que tienen sobre esa época sus

⁸⁰ Elena Galán Fajardo y José Carlos Rueda Laffond: *Televisión, identidad y memoria: representación de la Guerra Civil española en la ficción contemporánea*, en Sira Hernández Corchete (ed.): *Ibid.*

⁸¹ GALÁN, Elena, "Las huellas...", *Op. Cit.*, y MONTERO, J. "Travestir el pasado...", *Op. Cit.*

⁸² BELLIDO ACEVEDO, Gema, *Op. Cit.* y MONTERO, J. "Travestir el pasado...", *Op. Cit.*

⁸³ GALÁN, Elena, "Las huellas...", *Op. Cit.*

⁸⁴ GALÁN FAJARDO, Elena y RUEDA LAFFOND, J. C., "Televisión, identidad y...", *Op. Cit.*

creadores⁸⁵; o bien afirmando que no hay recreación histórica ‘verdadera’, sino únicamente una apariencia de verdad histórica a través de medios y trucos técnicos para recrear el pasado⁸⁶.

En cualquier caso, son múltiples las técnicas de las que se sirven los responsables de *Amar...* a la hora de acometer esa reconstrucción histórica. El empleo de imágenes de archivo, por ejemplo, contribuye a objetivar el relato de ficción⁸⁷, mientras que los decorados en los que transcurre la acción también cumplen un papel importante en la recreación del pasado, puesto que apelan a la memoria sentimental y nostálgica de los espectadores al incluirse en ellos elementos materiales plenamente reconocibles. La audiencia puede así conectar esa ficción televisiva con el recuerdo de lo vivido o lo conocido a través de la memoria colectiva, familiar... Es así como decorados emblemáticos de la serie como la Plaza de los Frutos terminan siendo mucho más que un simple espacio donde se desarrollan los hechos para reforzar la credibilidad de las tramas y la propia recreación de la época⁸⁸.

A lo largo de las siete temporadas que la serie se ha mantenido en antena en TVE1, son cientos los personajes que han pasado por *Amar...* Y su análisis ha permitido llegar a conclusiones interesantes como la afirmación de que los personajes que se circunscriben al ámbito militar han sido empleados por los responsables de la serie para significar actitudes y comportamientos del bando vencedor en la Guerra. En el caso de la primera temporada, al aparecer personajes que combaten en un lado y en otro del frente, esa visión del estamento militar no resulta tan marcada, si bien hay casos claros como el del falangista Rodrigo Robles, en el que quedan plasmadas, por ejemplo, todas las connotaciones tradicionalmente atribuidas a los militantes de los movimientos fascistas⁸⁹.

Pero sin duda, la mayoría de estudios sobre los personajes de *Amar...* han ido encaminados sobre todo a determinar si éstos cumplían o no los denominados

⁸⁵ FERNÁNDEZ, Virginia, “Amar en tiempos revueltos”, en *Crítica*, Año 58, nº 958, 2008.

⁸⁶ BRÉMARD, Bénédicte, “Cuéntame la crónica de tiempos revueltos: experimentar la verdad histórica mediante la ficción televisiva”, en *Trama y Fondo: revista de cultura*, nº 24, 2008.

⁸⁷ CHICHARRO MERAYO, M. M., “Información, ficción, telerrealidad y telenovela: algunas lecturas televisivas sobre la sociedad española y su historia”, en *Comunicación y Sociedad*, nº11, Enero-Junio de 2009.

⁸⁸ RUEDA LAFFOND, J. C., “Esta tierra es mía...”, *Op. Cit.*

⁸⁹ CHIHARRO MERAYO, M. M. y GÓMEZ GARCÍA, Salvador, “Memoria de un golpe de estado televisivo: ficción histórica sobre el 23-F”, en *Convergencia: Revista de ciencias sociales de la Universidad Autónoma del Estado de México*, Vol. 21, nº 65, mayo-agosto de 2014, pp. 219-245.

“roles tradicionales de género”. Chicharro y Laffond afirman que sí los cumplen, puesto que un análisis de diálogos y tramas permite observar cómo, salvo algunas excepciones, las cuestiones de índole socio-política e ideológica son patrimonio casi exclusivo de los personajes masculinos, mientras que las mujeres de la serie llevan el peso de las tramas sentimentales y emocionales⁹⁰. Galán, por su parte, incide sobre todo en la dualidad de personajes femeninos que presenta *Amar...*: las mujeres que encarnan una actitud sumisa y aquellas que, por el contrario, demuestran su independencia y poseen una mentalidad moderna. Este contraste permite a los responsables de la telenovela retratar la sociedad patriarcal instaurada en el Franquismo y denunciar el ostracismo al que sometía a la mujer⁹¹ ofreciendo un discurso favorable al “empoderamiento femenino”⁹².

La singularidad de *Amar...* es otro de los aspectos que ha sido objeto de reflexiones y análisis diversos. Y es que el carácter híbrido de la serie de TVE1, a medio camino entre una *soap-opera* británica y un culebrón latinoamericano, le otorga un lugar único dentro de la reciente historia televisiva de este país. La mezcla se produce además a distintos niveles, pues si en un primer momento se consideró que *Amar...* poseía rasgos de ambos géneros televisivos atendiendo únicamente a criterios de producción y emisión –al ser una telenovela de producción catalana tenía influencia del estilo realista anglosajón, pero al emitirse en toda España recibía también la influencia de las producciones melodramáticas estatales, deudoras del culebrón-⁹³; después se observó que esa mezcla se manifestaba también en su estructura narrativa, puesto que *Amar...* se caracteriza por la continuidad de una ‘narración río’ al estilo de las *soap-operas*, pero al mismo tiempo cada temporada tiene un final cerrado como el que presentan los culebrones latinoamericanos⁹⁴.

En cualquier caso, más allá de las influencias, hoy nadie pone en duda la originalidad de una serie con unas señas de identidad propias que permiten

⁹⁰ CHICHARRO MERAYO, M. M. y RUEDA LAFFOND, J. C., “Televisión y ficción histórica: *Amar en tiempos revueltos*”, en *Comunicación y Sociedad*, Vol. 21, n.º2, 2008.

⁹¹ GALÁN, Elena, “*Mujer y Posguerra en el Serial Amar en tiempos revueltos*, en *Congreso Internacional La otra dictadura. El régimen franquista y las mujeres*”, 28, 29 y 30 de noviembre de 2006. Universidad Carlos III de Madrid.

⁹² CHICHARRO MERAYO, M. M., “Aprendiendo de la ficción...”, *Op. Cit.*, pp. 181-190.

⁹³ JULIAN SMITH, Paul, “Transnational Telenovela...”, *Op. Cit.*

⁹⁴ CHICHARRO MERAYO, M. M., “Historia de la telenovela...”, *Op. Cit.*, pp. 189-216.

identificarla como un producto netamente español⁹⁵ y sumamente exitoso, porque *Amar...* ha conseguido aunar las alabanzas de la crítica especializada con el respaldo de la audiencia a lo largo de sus siete temporadas de emisión en TVE1⁹⁶.

Este éxito se debe a múltiples factores, empezando por el de un equipo creativo con años de trabajo a sus espaldas y con una buena organización y comunicación interna⁹⁷; y siguiendo por otras cuestiones como la manera en la que aborda la reconstrucción histórica y la forma en la que conecta con el público. *Amar...*, al igual que otras ficciones televisivas de corte histórico, ha conquistado a la audiencia gracias a un planteamiento a la hora de mirar al pasado que consiste en alejarse de la narración de las grandes gestas históricas para concentrarse en los modos de vida⁹⁸, anteponiendo de esta manera lo humano frente a la política⁹⁹. Esta estrategia facilita un mayor grado de identificación de los espectadores con personajes y tramas, lo que también se consigue apelando a la memoria cotidiana y sentimental. Así, el halo nostálgico que impregna a *Amar...*, por mucho que recree una época tan dura como la de la Guerra y la Posguerra, es otra de las claves que explican su éxito¹⁰⁰.

Al mismo tiempo, esa identificación de la audiencia con lo que cuenta una serie lleva a su fidelización, y cuando se trata de una ficción histórica, como es el caso de *Amar...*, esa fidelización suele despertar además el interés del público por el periodo histórico que se recrea en la pantalla¹⁰¹. De ahí que pueda llegar a afirmarse que esta serie tiene un componente didáctico, puesto que fomenta el aprendizaje de la historia al tiempo que divierte, y por eso está dentro de lo que suele denominarse “Eduentretenimiento”¹⁰².

⁹⁵ CHICHARRO MERAYO, M. M., *Ibid.*, pp. 189-216.

⁹⁶ JULIAN SMITH, Paul, “The television mini-series as historical memory: the case of 23-F, el día más difícil del Rey”, en *Hispanic Issues Online*, nº 11, Otoño de 2012.

⁹⁷ MOLINA CAÑABATE, J. P., LARA PADILLA, T. y LAMUEDRA GRAVÁN, M., en “Amar en tiempos revueltos. Métodos de trabajo y razones de un éxito”, en *Revista electrónica Razón y Palabra*, nº 70, 2009. Disponible en:

<http://www.razonypalabra.org.mx/Articulo%206Amar%20en%20tiempos%20revueltos%20Metodos%20de%20trabajo%20y%20razones%20de%20un%20exito.pdf> [Consulta: 12 de marzo de 2013]

⁹⁸ GUTIÉRREZ LOZANO, J. F., “Algunas reflexiones y...”, *Op. Cit.*, pp. 20-35.

⁹⁹ PALACIO, Manuel, “La historia en la televisión”, en MONTERDE, J. E. (coor.), *Cuadernos de la Academia: Ficciones Históricas*; Madrid, septiembre de 1999.

¹⁰⁰ CASTILLO, Ana María, SIMELIO, Núria y MUÑOZ, María Jesús, “La reconstrucción del pasado reciente a través de la narrativa televisiva. Estudio comparativo de los casos de Chile y España”, en *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, nº 10, 2012, pp. 666-681.

¹⁰¹ HUGUET, Monserrat, *Op. Cit.*

¹⁰² CHICHARRO MERAYO, M. M., “Aprendiendo de la...”, *Op. Cit.*, pp. 181-190.

La lectura de todo lo que se ha investigado y escrito sobre *Amar...* hasta la fecha, así como la consulta de las principales obras de referencia en el campo de las relaciones entre la historia y los medios audiovisuales han sido imprescindibles para poder disponer de una base de conocimientos teóricos sobre los que fundamentar el presente estudio.

Hecho este breve resumen del estado de la cuestión de la historia audiovisual y las investigaciones sobre *Amar...*, es momento ahora de explicar la metodología que se ha empleado para acometer este trabajo y las herramientas diseñadas para ello.

2.2. LÍMITES DEL ESTUDIO Y HERRAMIENTAS METODOLÓGICAS

Cuando se plantea, allá por 2010, la posibilidad de hacer un análisis en profundidad de *Amar...* en el que se estudien todos aquellos recursos empleados por sus creadores para intentar hacer de ella un producto audiovisual de carácter histórico, la telenovela, aún en la parrilla de TVE 1, llevaba emitidos más de 1000 capítulos¹⁰³. El objetivo inicial, además, contemplaba una ambiciosa propuesta de investigación: visualizar de modo exhaustivo los episodios para recopilar todas las referencias al contexto histórico que se pretendía recrear; analizar la caracterización de los personajes de acuerdo a la mentalidad de la época; entresacar la estructura narrativa de la serie para desgranar las distintas tramas argumentales y los temas tratados; y prestar atención a los recursos formales empleados para dilucidar si el estilo visual de *Amar...* se aproximaba más al de una *soap-opera* anglosajona o al de un culebrón latinoamericano.

La idea era individualizar los distintos elementos que componen el lenguaje audiovisual de *Amar...* para poder estudiarlos por separado y analizarlos tanto cuantitativa como cualitativamente. Y una vez hecho eso, investigar el modo en que todos esos elementos se combinan para dar lugar a este producto audiovisual tan único dentro de la ficción televisiva española.

Plantearse la posibilidad de aplicar un análisis bajo todos estos parámetros a los más de 1000 episodios de *Amar...* que ya se habían emitido por entonces era sencillamente una quimera. Y dado que se partía del convencimiento de que sólo un análisis riguroso y pormenorizado como ése podía llevar a unas conclusiones válidas, la única opción posible era reducir el número de capítulos objeto del estudio. Había, pues, que establecer una muestra reducida pero lo suficientemente representativa como para obtener unas conclusiones de cierta relevancia.

La primera decisión que había que tomar era la de decantarse por el análisis de una temporada en concreto de *Amar...* o bien elegir capítulos sueltos de distintos años. Al final se optó por lo primero y se escogió la primera temporada – emitida entre el 27 de septiembre de 2005 y el 26 de junio de 2006- por ser la que

¹⁰³ “Amar en tiempos revueltos cumple 1000 capítulos”, en RTVE.es, 12 de diciembre de 2009. Disponible en <http://www.rtve.es/television/20091202/amar-tiempos-revueltos-cumple-1000-capitulos/304036.shtml> [Consulta el 19 de julio de 2014].

puso las bases del 'fenómeno' *Amar...* y por el periodo histórico que comprendía: la Guerra Civil y los primeros años de la Posguerra. Aun así, analizar en profundidad 200 episodios de una duración media de 40 minutos seguía siendo una empresa titánica, por lo que había que proseguir con la selección. En un primer momento, para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, se optó por tomar como muestra los 22 primeros capítulos de la serie. Esta selección permitía cubrir un periodo histórico especialmente significativo, el transcurrido desde la victoria del Frente Popular en febrero de 1936 hasta el Desfile de la Victoria del 19 de mayo de 1939, con lo que se podía analizar el retrato que la serie hacía de la Guerra Civil así como de los días que precedieron y siguieron al conflicto.

Tras la obtención del DEA, y ante los interesantes resultados que se habían conseguido con este primer análisis, se decidió proseguir con el mismo e intentar cubrir toda la primera temporada en la medida de lo posible. Para ello se visualizaron los 178 episodios restantes, analizando uno por semana. Con la idea de evitar analizar más episodios de un día concreto que de otro, cada semana se analizaría el capítulo de un día diferente¹⁰⁴, de modo que cada cinco semanas se volviese a analizar el del mismo día, pero no antes. El hecho de visualizar también aquellos episodios que no tocaba estudiar en profundidad garantizaba además no pasar por alto algún diálogo, trama o personajes que pudieran ser importantes para la investigación. El resultado fue la obtención de una muestra total de 55 episodios analizados, incluidos los 22 primeros; una muestra suficientemente representativa, dado que supone más de un 25% del contenido total de la primera temporada de *Amar...* A la vez, y para no perder el sentido de los capítulos que se analizaban de manera exhaustiva, no dejaron de verse todos los capítulos intermedios, aunque no se aplicaran a ellos los análisis cuantitativos que se tuvieron en cuenta con los otros.

Una vez delimitada la muestra del estudio, es momento de explicar qué herramientas se han utilizado para visionar los capítulos, obtener información de primera mano sobre el proceso de creación de la serie, y recopilar, volcar y ordenar los datos obtenidos durante el análisis de los episodios de esa muestra.

La página web oficial de la serie, dentro de la de TVE (<http://www.rtve.es/television/amarentiemposrevueltos/>), ha sido la fuente

¹⁰⁴ *Amar...* se emitía en TVE 1 de lunes a viernes todas las semanas, salvo los días festivos nacionales.

empleada para el visionado de todos los episodios, ya que actualmente constituye la única vía posible para poder ver íntegramente todos los capítulos de la serie tal y como se emitieron en su día en televisión. Así, los DVD comercializados por TVE sobre *Amar...* no incluyen los capítulos completos, sino sólo un resumen extenso de la temporada en su conjunto.

Tan importante al menos como tener acceso a la versión íntegra y original de los capítulos de la serie ha sido poder disponer de los guiones originales de varios episodios –facilitados por la guionista Julia Altares–, así como tener acceso al documento maestro que guía la telenovela, la llamada *biblia*. Y no sólo a la *biblia*. También a su ampliación, ya que cuando TVE solicitó a los responsables de *Amar...* la producción de más episodios de la primera temporada, fue necesario alargar las tramas argumentales, y se elaboró un nuevo documento-guía.

Pero sin duda, la fuente de información más valiosa para el presente estudio ha sido contar con el testimonio y la colaboración directos de uno de los creadores de la serie: Rodolf Sirera. El dramaturgo y guionista, en una entrevista en profundidad, aportó información sumamente valiosa sobre el proceso de producción de *Amar...* y la manera en la que abordó la recreación histórica: los aspectos que se priorizaron, los anacronismos que se permitieron, los errores cometidos, los problemas que afrontaron a la hora de desarrollar las tramas o las ideas que se quisieron transmitir a la audiencia. El testimonio de Sirera ha sido clave para interpretar los datos obtenidos del análisis de los capítulos y determinar si *Amar...* es o no una serie de intencionalidad histórica.

Llegar a esa conclusión y especificar de qué recursos se sirve para conseguirlo o intentar conseguirlo era el objetivo de esta investigación, y para alcanzarlo ha sido necesario entresacar e individualizar todos esos recursos, clasificarlos y estudiarlos. Era imprescindible, pues, disponer de una buena herramienta de trabajo; fichas de vaciado suficientemente completas como para permitir que toda la información relevante de cada episodio pudiera quedar registrada y convenientemente ordenada.

Dichas fichas debían permitir abordar tanto la estructura de contenido de la serie como su estructura y lenguaje formales, pero también la construcción y caracterización de los personajes. Por eso finalmente se optó por elaborar dos fichas distintas: una referente a todos los elementos analíticos relacionados con la

estructura formal y de contenido de *Amar...*, y otra que se ocupase en exclusiva del análisis de los distintos personajes que pueblan la serie para poder recoger datos sobre su carácter y personalidad, si su mentalidad es o no acorde con el tiempo en el que viven, y sus relaciones con su entorno y el resto de personajes. Ambas fichas fueron diseñadas específicamente para el presente trabajo, aunque con la voluntad de que puedan ser aplicadas para la investigación de cualquier otra ficción histórica televisiva.

La ficha sobre estructura y contenidos¹⁰⁵ se compone de numerosos apartados que aglutinan toda la información posible sobre cada capítulo analizado: número de personajes que intervienen, argumento, tramas y temas principales, estilo visual, planificación, datos de producción, tratamiento del contexto histórico, etc.

El primer apartado de la ficha, basado en el esquema propuesto por Elena Galán en varios de sus artículos¹⁰⁶, es el que contiene los datos de identificación básicos de cada episodio; esto es: el título de la serie, el nombre de la productora responsable de la misma, el canal en el que se emite, el número y el título del capítulo, la fecha de su emisión y su duración. Los datos de duración y día de emisión de cada capítulo proceden de la página web oficial de *Amar...*, de donde también se ha tomado su sistema de numeración de los episodios, comenzando por un capítulo "0" cuya duración es mucho mayor a la habitual, ya que supera los 90 minutos. Para conseguir el título de cada episodio fue necesario recurrir a la página web de *The Internet Movie Data Base* (www.imdb.com)¹⁰⁷, en donde también están disponibles las fichas técnicas y artísticas de cada uno de los episodios de *Amar...* de las siete temporadas emitidas en Televisión Española.

El segundo apartado de la ficha analiza la presencia de los personajes en el capítulo, y contiene los siguientes apartados: el número y qué personajes –ya sean principales, secundarios o episódicos, siempre que tengan diálogo- aparecen en el

¹⁰⁵ La versión íntegra de la ficha de vaciado de contenidos y estructura puede consultarse en el Anexo 1.

¹⁰⁶ Elena Galán propone dedicar un apartado de las fichas de vaciado a este tipo de datos identificativos en dos de sus artículos (GALÁN, Elena, "La representación de los inmigrantes en la ficción televisiva en España. Propuesta para un análisis de contenido", en *Revista Latina de comunicación social*, nº 61, 2006; y GALÁN, Elena, "Mujer y Posguerra en...", *Op., Cit.*)

¹⁰⁷ No ha sido posible encontrar todos los títulos de los 200 episodios que componen la primera temporada de *Amar...*, pues algunos aparecían nombrados simplemente con su número. Los que sí están disponibles, así como las fichas técnicas y artísticas de los distintos episodios, se pueden consultar en: <http://www.imdb.es/title/tt0511050/> [Consulta: 9 de febrero de 2015].

episodio, así como en cuántas secuencias están presentes. Con estos datos se pretenden analizar cuestiones como la importancia de los personajes secundarios en el relato y la presencia de los protagonistas en los distintos episodios para determinar si *Amar...*, dentro de ese modelo mixto entre una *soap-opera* británica – marcada por su carácter coral- y un culebrón latinoamericano –donde los protagonistas, omnipresentes, llevan todo el peso del relato-, se aproxima más a una u otra.

El tercer apartado de la ficha versa sobre el argumento y las tramas. En él se recoge el argumento del capítulo visionado (una sinopsis procedente de la propia página web de la serie), al tiempo que se especifican el número de tramas principales desarrolladas en ese episodio concreto, una breve descripción de las mismas, y su clasificación según su duración –esto es, si son serializadas o autoconclusivas- y según su contenido, quedando divididas entonces en tres categorías: sentimentales, político-sociales o mixtas (una mezcla de las otras dos). Además, se especifica qué personaje o personajes intervienen en ellas, un dato que también ayuda a determinar si la serie es coral o bien tiene unos protagonistas muy marcados. Y también se ‘aisla’ la trama principal de *Amar...*, la historia de amor entre los protagonistas, y se contabiliza el número de secuencias de cada capítulo en las que se desarrolla. El objetivo de esto último es determinar hasta qué punto la serie gira en torno a esa trama, es decir, si domina claramente el relato o si, por el contrario, se trata de una responsabilidad más compartida con otras tramas secundarias.

Por último, se especifican los temas que aparecen en el episodio – amor/desamor, conflictos familiares, la falta de libertad de la mujer en el Franquismo, la represión y el revanchismo tras la Guerra,...- y se distingue cuáles tienen un mayor protagonismo. Esta información permitirá deducir qué mensajes se ocultan en la estructura profunda de la serie, es decir, qué quieren contar realmente los responsables de *Amar...* a la audiencia a través de esta telenovela.

El cuarto apartado de la ficha contiene los datos sobre el estilo visual, narrativo y sobre la producción del episodio visualizado, tomando como base las características de las *soap-operas* británicas expuestas por Hugh O’Donnell¹⁰⁸. Aspectos como la colorimetría, los tipos de plano preponderantes, la altura de la

¹⁰⁸ O’DONNELL, Hugh, “High drama, low key...”, *Op. Cit.*, págs. 42-44.

cámara, los movimientos de la misma, la existencia o no de planos subjetivos y de *flashbacks* y *flashforwards*, la duración media de los planos, el número de secuencias que tiene el capítulo, el tipo de transiciones realizadas, la música empleada (diegética o extradiegética),... permiten estudiar el estilo visual de *Amar...* y concluir si es más cercano a la sobriedad de las *soap-operas* o al barroquismo que caracteriza a los culebrones.

En este apartado también se reserva un espacio para explicitar qué escenarios se usan en el capítulo, el promedio de secuencias que transcurren en interiores y en exteriores, así como información relativa al vestuario de los personajes principales (sobre todo indicando si éstos repiten vestuario o no, ya que eso aporta información acerca del tiempo en el que se desarrolla el episodio).

El quinto y último apartado de esta ficha de vaciado es el que concentra los datos sobre el tratamiento del contexto histórico en el capítulo. Por un lado, se recopilan todas las referencias a acontecimientos y hechos históricos, a la mentalidad, las costumbres, las modas, el entretenimiento, la forma de vida, etc. que aparecen en los diálogos de los personajes y que contribuyen a la reconstrucción de la España de los años 30 y 40 que acomete la serie.

También se contabilizan todas y cada una de las referencias a personajes históricos que aparecen en los diálogos, así como las referencias históricas de corte documental; esto es: los discursos radiofónicos que escuchan los personajes a través de la radio, los carteles de propaganda que pueden aparecer en los distintos escenarios de la serie, y sobre todo las imágenes de archivo que aparecen intercaladas entre unas secuencias y otras en prácticamente todos los episodios. En el caso de las imágenes, por ejemplo, se contabilizan cuántas aparecen en cada episodio, qué muestran, y para qué se utilizan –como cortinillas de separación, para introducir tramas, temas y personajes, para mostrar acontecimientos que no es posible “recrear” en la ficción...-. Por último, se registran todas las referencias temporales que aparecen a lo largo del capítulo y que permiten saber al espectador cuándo se desarrolla la acción.

Esta herramienta de trabajo permite condensar multitud de datos en pocas páginas, lo que facilita el análisis tanto cuantitativo como cualitativo de todos los elementos que componen el lenguaje audiovisual de *Amar...* Sin embargo, la investigación sobre la serie no habría estado completa sin un estudio

pormenorizado también de los personajes que pueblan esta telenovela. Y para acometerlo se diseñó otra ficha de análisis que, como la anterior, aunque ha sido realizada para el estudio de *Amar...*, podría ser empleada para el análisis de cualquier otra ficción histórica televisiva. Dicha ficha recoge, además, elementos de dos metodologías ya preexistentes al tiempo que incorpora otros parámetros nuevos. El resultado es una metodología que permite un análisis en profundidad de los personajes desde distintos ángulos.

Así, se consideró interesante tomar como base la ficha de análisis empleada por Elena Galán¹⁰⁹ para sus investigaciones sobre personajes de series de ficción televisiva. Dicha ficha es bastante completa, puesto que ha sido diseñada siguiendo el esquema para el proceso de caracterización recogido por Egri y abarca las tres dimensiones fundamentales que caracterizan a todo personaje: la dimensión física, la sociológica y la psicológica. Sobre esa base, se han añadido varios parámetros que pueden resultar especialmente interesantes para el estudio de los personajes de una serie de ficción histórica, así como algunos aspectos de la metodología empleada por Susana Rodríguez en su tesis sobre la serie “La Señora”¹¹⁰, que permiten profundizar en la construcción de los personajes desde el punto de vista del guionista y en su lectura histórica. La mezcla de todos estos ingredientes ha dado lugar a una ficha de análisis de personajes¹¹¹ que tiene cuatro partes bien diferenciadas.

La primera parte engloba los seis aspectos que constituyen la dimensión física del personaje: el nombre del personaje; su edad, que permite clasificar a los personajes en cinco grupos distintos (niño, entre 0 y 14 años¹¹²; joven, entre los 15 y los 24 años; joven/adulto, entre los 25 y los 44 años; adulto, de los 45 a los 64 años; y mayores de 65 años); su aspecto físico; su sexo; su nacionalidad; y su forma de vestir. Este último aspecto se ha incluido al considerar que sí puede ser de gran utilidad para el análisis de los personajes de una serie histórica, ya que proporciona abundante información sobre su nivel social, su carácter, la actividad que desempeña,...

¹⁰⁹ GALÁN, Elena, “Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales”, en *Revista del CES Felipe II*, nº7, 2007, pág. 9.

¹¹⁰ RODRÍGUEZ MARCOS, Susana, *La Señora: entre el drama y la historia*, tesis codirigida por PAZ, M. A. y CABEZA, J. en la Universidad Complutense de Madrid y presentada en 2015.

¹¹¹ La versión íntegra de la ficha de análisis de personajes puede consultarse en el Anexo 1.

¹¹² Galán no contempla la categoría de niño, que en ese caso sí se ha incluido por la necesidad de analizar varios personajes menores de 15 años.

La segunda parte de esta ficha aglutina diez rasgos que componen la dimensión sociológica del personaje: estado civil, número de hijos, relaciones familiares, ocupación laboral, relaciones profesionales, estabilidad o inestabilidad en las relaciones, marco espacial en el que se mueve el personaje, y otros tres rasgos especialmente importantes en una serie de las características de *Amar...*: nivel educativo, que distingue entre personajes sin escolarizar por motivos de edad, educación básica, obligatoria, bachillerato, universidad y seminario; nivel socioeconómico, que permite clasificar a los personajes en cuatro clases sociales (clase baja, media, burguesía y aristocracia), y forma de expresarse¹¹³ (con corrección, con errores gramaticales, con refranes y expresiones populares,...).

La tercera parte comprende los ocho parámetros que permiten definir la psicología del personaje: el temperamento, que según la tipología de Hipócrates recogida por Sánchez Escalonilla¹¹⁴ permite clasificar a los personajes en sanguíneos, coléricos, flemáticos y melancólicos en función de cómo se combinen dos tendencias naturales del comportamiento: la extroversión-introversión y la estabilidad-inestabilidad; la personalidad, que siguiendo la tipología de Jung clasifica a los personajes en reflexivos, sensibles, perceptivos o intuitivos; su objetivo dramático, los obstáculos que debe superar para conseguirlo y si lo logra o no; su actitud a la hora de afrontar esa meta; su arco de transformación, que puede ser plano, moderado, radical o traumático; su ideología política, que permite distinguir entre nacionales, republicanos e indeterminados; y sus creencias religiosas.

La ficha comprende también una última parte en la que se analiza la significación histórica del personaje. El objetivo en este caso es determinar si el personaje representa un arquetipo que se corresponde con la época que pretende recrear la serie –la España de los 30 y los 40-, o si por el contrario resulta anacrónico en el sentido de que refleja una actitud o una mentalidad más propias de la época actual que de la de entonces.

¹¹³ Tanto la clase social como la forma de expresarse son parámetros que han sido añadidos ex profeso por considerarse interesantes para la presente investigación.

¹¹⁴ SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio, *Estrategias de guión cinematográfico*, Ariel Editorial, Barcelona, 2014.

La utilización de ambas fichas de vaciado permitió recopilar múltiples datos que fueron volcados en varias bases de datos para, a continuación, ser analizados tanto cuantitativa como cualitativamente. Lamentablemente, no todos los datos han podido ser utilizados en este trabajo. La necesidad de presentarlo en otoño de 2015 para evitar hacerlo fuera de plazo obligó a prescindir de una parte de la información recopilada, la correspondiente al estilo visual de la serie. Esta decisión permitió centrar todos los esfuerzos en la demostración de la 'historicidad' de *Amar...*, y dejar abierta la posibilidad de utilizar los datos recogidos sobre el estilo visual de la serie en una futura investigación que determine si, visualmente, esta telenovela se asemeja más a una *soap-opera* o a un culebrón, o bien crea un estilo propio y diferenciado.

Explicados ya los objetivos planteados al comienzo de la investigación, la base teórica sobre la que se sustenta este trabajo, y el método empleado para desarrollarlo, es momento para comenzar a desgranar los resultados que se han alcanzado. Éstos se han dividido en tres apartados que se exponen a continuación cada uno en un capítulo: en el primero se explica de qué modo se ha procedido a recrear la España de los años 30 y 40 mediante la utilización de referencias históricas de tipo documental o relativas al universo de ficción de la serie; en el segundo se analiza de qué modo se ha intentado recrear ese periodo histórico a través de los personajes y sus conflictos; y en el tercero se presta atención a la forma en la que se han empleado las distintas tramas y subtramas para retratar la España de la Guerra y la Posguerra.

3. QUÉ HISTORIA CUENTA AMAR...

Amar..., por imperativo del género telenovela en el que se encuadra, centra sus tramas en las peripecias sentimentales de sus personajes. Eso, sin embargo, no debe llevar a entender que su ambientación en los años de la Guerra Civil y la posguerra sea y actúe como mero decorado. De hecho, uno de los rasgos que caracterizan a este serial y que hacen interesante su estudio es la importancia que cobran los distintos acontecimientos políticos, sociales y culturales en la vida de los protagonistas de *Amar...*, que los historiadores clásicos consideran característicos de la España de entonces. Esta interacción marca irremediabilmente las tramas y las vidas de los personajes de ficción.

En este epígrafe se pretende analizar qué historia cuenta *Amar...*, es decir, qué acontecimientos históricos aparecen en la serie y de qué forma se cuentan: con qué profundidad y relevancia, mediante qué recursos, con qué intención, etc. En el fondo, que explicación de esos procesos y acontecimientos ofrece la telenovela.

Y los acontecimientos que se suceden a lo largo de los 55 episodios seleccionados para el análisis, y que permiten recorrer toda la primera temporada de la serie, son los que abarcan desde el 16 de febrero de 1936, con la victoria del Frente Popular en las elecciones, hasta el mes de agosto de 1945, concluida ya la II Guerra Mundial en Europa.

La primera aproximación a esta cuestión es recorrer el relato de los acontecimientos históricos relevantes del periodo que ofrece *Amar...* Este primer intento es elemental: se presentarán en tres columnas las fechas, los acontecimientos y las referencias directas a ellos aparecidas en la serie. Desde luego, es una primera presentación. Las fechas corresponden a los acontecimientos. Y éstos se han sacado de las tablas cronológicas que ofrecen varios manuales universitarios¹¹⁵. La intención, con la tabla que se presenta a continuación, es intentar una correlación entre unos y otros a nivel de divulgación: no ha de entenderse, pues, como un juicio sobre la importancia decisiva de esos hechos, sino como referentes asociados a la divulgación clásica.

¹¹⁵ Entre los manuales de historia Mundial y de España del sxx consultados, cabe destacar las cronologías encontradas en: JULIÁ, Santos y otros, *La España del sxx*, Marcial Pons, Madrid, 2007; PAN-MONTOJO, Juan Luis, "Cronología: Edad contemporánea", en ARTOLA, Miguel (dir.) *Enciclopedia de Historia de España*, Vol. 6, Alianza Editorial, Madrid, 1993; KINDER, Hermann y HILDEMANN, Werner, *Atlas Histórico Mundial (II): De la Rev. Francesa a nuestros días*, Ediciones Istmo, 1999.

3.1 CRONOLOGÍA

Fecha	Acontecimiento Histórico	Diálogo o referencia que aparece en Amar ...
	1936	
16-18 de febrero ¹¹⁶	Elecciones generales / Victoria del Frente Popular y formación de un gobierno presidido por Manuel Azaña.	<p>Capítulo 0, secuencia 3: (Alocución radiofónica) “De acuerdo con los votos escrutados, se confirma el triunfo del Frente Popular en las elecciones del pasado domingo. Unas elecciones que, como da cuenta el diario inglés <i>The Times</i>, han sido generalmente ejemplares”.</p> <p>Capítulo 0, secuencia 5: Marcelino (desde la puerta de ‘El Asturiano’): “¡Antonio! ¿Dónde estabas? He ido a buscarte y habías desaparecido. ¿No te has ‘enterao’?” Antonio: “¿De qué?” Marcelino: “Acaban de nombrar a Azaña jefe del gobierno”. Antonio: “¿Qué me dices!? Pues vamos a celebrarlo al bar de tu padre, hombre. Coge una botella. Pero de las buenas, ¿eh?”</p> <p>Capítulo 0, Secuencia 6: D. Fabián (hablando para sí mientras lee el ABC): “Ya se han hecho con el poder. No tienen vergüenza. Ni siquiera han esperado a que se constituyan las Cortes. Esto es lo que traen tantas libertades al final. ¡Qué libertades ni qué niño muerto! El libertinaje y la disolución. Ése es el futuro que nos espera. Hasta hay gente de bien a la que no le importa de repente mezclarse con la ‘chusma’”.</p>
8 de marzo	Un grupo de generales inicia los preparativos para un golpe militar.	<p>Capítulo 0, secuencia 26: Mario: “Pues mi madre ha escrito desde Canarias, donde el gobierno tiene alejado a Franco. Bueno, pues dice que él, Mola y otros generales están preparando algo muy gordo”. [...]</p>

¹¹⁶ Los acontecimientos históricos en negrita son los que aparecen en la serie. Los que han sido citados de forma concreta, y los que no la tienen son aquellos cuya referencia es más vaga.

		<p>Eduardo: "No podemos hacer caso a todo lo que se rumorea por ahí, y tampoco quería asustarte (a Andrea)".</p> <p>Mario: "Es que no son rumores. Por favor, ayudadme a convencerlo. Él se tiene que ir de Madrid como tenía pensado".</p> <p>Eduardo: "París puede esperar. Ahora no puedo marcharme. Es imposible".</p> <p>Consuelo: "Y... ¿por qué has cambiado de opinión?" Eduardo: "Porque... me debo a la causa de la República".</p> <p>Mario (exasperado): "Bueno, a mí me atacas los nervios cuando te pones tan cabezota, Eduardo".</p>
7 de abril	El parlamento destituye a Alcalá-Zamora como presidente de la República. Le sustituye interinamente en el cargo el hasta entonces presidente de las cortes, Martínez Barrio.	
10 de mayo	Manuel Azaña es elegido presidente de la República, mientras que el ministro de la Gobernación, Casares Quiroga, asume la presidencia del Gobierno.	
29 de junio	José Antonio Primo de Rivera, desde la cárcel, confirma la adhesión de la Falange al golpe militar.	
12-13 de julio	Asesinatos del teniente José Castillo y del diputado monárquico Calvo Sotelo.	
17 de julio	Se inicia la sublevación militar en Melilla.	<p>Capítulo 0, secuencia 42: (Discurso de radio... Alzamiento) "Las últimas informaciones indican que una</p>

		<p>parte del ejército de Marruecos se ha levantado en armas contra la República. Heroicos núcleos de elementos leales resisten a los sediciosos en las plazas del Protectorado. Nadie, absolutamente nadie, se ha sumado en la Península a este absurdo empeño. En estos momentos de confusión para la patria, el Gobierno de la República quiere hacer un llamamiento a la calma ante lo que no pasará de ser una asonada más que será pronto derrotada por el ejército y el pueblo español".</p> <p>Pedro: "¡Compañeros! ¡Esto es un golpe de Estado! (sus compañeros obreros le jalean) ¡Tenemos que defender la República de los militares facciosos!"</p> <p>Obrero: "¡El gobierno nos niega las armas!"</p> <p>Pedro: "¡Salgamos a tomar las calles! ¡Viva la Revolución!"</p> <p>(Vivas a la revolución y la clase obrera. Entonan el himno comunista)</p> <p>Antonio: "¡Pedro! ¡Pedro! ¡Pedro! Ahora necesitamos estar unidos en esto"</p> <p>Pedro: "¡Juntos acabaremos con ellos" (Se dan la mano y se marchan juntos)</p> <p>Antonio: "¡Vamos".</p>
<p><u>18 de julio</u></p>	<p>Se generaliza la sublevación en la Península y se producen los primeros enfrentamientos entre sublevados y defensores de la República. Comienzo de la Guerra Civil.</p>	
<p><u>19 de julio</u></p>	<p>Se suceden los gobiernos de Martínez Barrio y José Giral. Éste último decide entregar las armas al pueblo.</p>	<p>Capítulo 0, secuencia 48:</p> <p>Antonio: "¡Eh! ¡Señorito! ¿Qué vas a hacer para defender la República?"</p> <p>Pedro: "Ahora es cuando hay que demostrar de qué lado está cada uno".</p> <p>Eduardo: "¿Dónde vais?"</p> <p>Antonio: "El gobierno ha accedido a entregarnos armas. Las están repartiendo en los cuarteles leales"</p> <p>Eduardo: "Voy con vosotros"</p> <p>Pedro: "¡Viva la República!"</p> <p>Gente: "¡Viva!" (caminan por la calle. Frente a ellos, el coche en el que aguardan Rodrigo y Carlos)</p> <p>Carlos: "Ahí vienen. Démosles una lección" (Sacan las pistolas y salen del coche. Carlos dispara, pero Rodrigo no)</p> <p>Carlos: "¡Rodrigo! ¿A qué esperas?"</p>

		(Rodrigo dispara y hiere a Eduardo. Se montan en el coche y se marchan) Antonio: "Aguanta señorito, aguanta. Eres todo un hombre. ¡Aguanta!" Eduardo: "Acabar así, sin poder ver lo que pasará..."
20-24 de julio	El Partido Comunista funda en Madrid el 5º Regimiento de Milicias Populares / Muere en un accidente aéreo el general Sanjurjo.	Capítulo 4, secuencia 17: Marcelino y Antonio: "Camaradas: un hurra por los combatientes". [...] Antonio: "Estamos en edad militar, Andrea. Si no era con el Ejército Republicano nos hubieran reclutado los milicianos en cualquier columna". Marcelino: "Y eso sí que no. ¡Nosotros nos vamos con el 5º Regimiento!" Elpidia: "¡Dios mío, con los comunistas!" Marcelino: "Y a mucha honra, D. Elpidia".
2 de agosto	El Ministerio de Industria y Comercio del Gobierno de la República decreta la incautación de las empresas abandonadas por sus propietarios, que pasan a ser gestionadas por comités de obreros¹¹⁷.	Capítulo 2, secuencia 8: D. Fabián: "Vete a celebrar con tus compinches sindicalistas que me habéis robado la fábrica, pero aprovechad, ¿eh?, porque os queda muy poquito tiempo... ¿O te crees que os va a durar mucho este saqueo? Pronto se os va a terminar el chollo. La propiedad privada es sagrada. ¡No tenéis vergüenza!"
14 de agosto	Toma de Badajoz a manos de las tropas nacionales del general Yagüe, que llevan a cabo una cruenta represión.	Capítulo 5, secuencia 9: Paloma: "Acaban de llegar de Badajoz huyendo de las columnas de Yagüe". Capítulo 5, secuencia 10: Refugiada de Badajoz: "¿Qué puedo hacer por los niños? Sus padres han sido fusilados y mi marido murió defendiendo el pueblo [...] Usted no sabe lo que hemos pasado. Fue horrible. Cuando los rebeldes llegaron al pueblo, yo me escondí en una cochinera y me salvé. A la noche escapé, arrastrándome, mientras ellos bebían y bailaban borrachos entre todas las casas en llamas".
25 de agosto	Creación de los tribunales populares.	

¹¹⁷ CATALÁN, Jordi: "La Industria entre la Guerra y la Revolución. Papel preparado para la sesión plenaria 'La Economía de la Guerra Civil'", del *Congreso de la Asociación Española de la Historia Económica*, 13 de septiembre de 2005, pág. 5.

4 de septiembre	Largo Caballero preside un nuevo gobierno republicano con representantes de las organizaciones del Frente Popular.	
30 de septiembre	Decreto de militarización de las Milicias republicanas.	
1 de octubre	Franco es nombrado jefe de gobierno y generalísimo de los Ejércitos de Tierra, Mar y Aire.	
22 de octubre	Largo Caballero autoriza la creación de las Brigadas Internacionales¹¹⁸.	<p>Capítulo 30, secuencia 10: Charles: "Hello, mi nombre es Charles. Estaba en las Brigadas Internacionales y me acaban de trasladar aquí. Podéis confiar en mí, y además os conviene. Un tipo como yo seguro que os interesa. Me he fugado ya tres veces. Por eso me han traído a esta prisión. Dicen que es la más segura (se ríe), aunque yo no lo creo. / <i>don't believe it. Y se lo voy a demostrar.</i>"</p> <p>Capítulo 187, secuencia 6: Marcelino: "Ah... ¿Charles? Aquel que llegó herido de... de la cárcel... que se había 'fugao'". Antonio: "El mismo". Marcelino: "¿Y qué quería?" Antonio: "Eso es lo que no me termina de quedar claro. Él era de las Brigadas Internacionales. Nos conocimos en la cárcel... luego se fue Inglaterra, y ahora ha vuelto, pero no sé muy bien para qué". Marcelino: "Oye Antonio, ¿y no es un poco peligroso 'pa' un ex brigadista estar por Madrid ahora, en los tiempos que corren?"</p>

¹¹⁸ CARDONA, Gabriel: "Las Brigadas Internacionales y el Ejército Popular", en REQUENA GALLEGU, Manuel (coord.): *La Guerra Civil Española y las Brigadas Internacionales*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pág. 73.

<u>4 de noviembre</u>	Largo Caballero preside un nuevo gobierno en el que, por primera vez, participan 4 ministros de la CNT.	<p>Capítulos 5, secuencia 1: (Alocución radiofónica) "El presidente del Gobierno Largo Caballero ha justificado la entrada de 4 ministros anarquistas ante la necesidad de unión de todas las fuerzas leales a la República, y ha instado a sus ministros a recuperar el orden perdido ante la situación de Guerra creada por el avance de los rebeldes facciosos. En este sentido, el Presidente ha asegurado que serán castigados todos los desmanes realizados al margen de la ley promovidos por los incontrolados comités revolucionarios." Marcelino: "Mucho nuevo gobierno, mucha unidad, pero no cuentan que los fascistas están a las puertas de Madrid".</p>
5 de noviembre	Josep Renau, director general de Bellas Artes, y Wenceslao Roces, subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública, informan a Sánchez Cantón de la decisión del Gobierno de trasladar a Valencia las principales obras del Museo del Prado. El primer envío comenzaría el 10 de Noviembre¹¹⁹.	<p>Capítulo 5, secuencia 4: Marcial: "No lo dudo, pero necesito que alguien lleve un inventario muy importante, y no conozco a nadie en el Museo que haya dado tantas muestras de organización [...] Estamos intentando poner a salvo de los bombardeos el tesoro artístico del Prado, de manera que vamos a trasladar todos los cuadros a Valencia". Andrea: "¿Todos?" Marcial: "Sí. Será muy complicado embalar, catalogar y transportarlo todo pero aquí ya no están seguros [...] Apenas han comenzado a descolgar las obras. Las estatuas que no se puedan transportar se quedarán protegidas con sacos. Y las obras de menos valor se quedarán en el sótano. Pero lo más valioso tiene que ser evacuado con la máxima celeridad".</p>
<u>6 de noviembre</u>	El Gobierno republicano se trasladada a Valencia / Se crea la Junta de Defensa de Madrid.	<p>En el Capítulo 4 hay una referencia específica a esta fecha. Aparece este texto sobreimpresionado en la pantalla: "6 de noviembre de 1936. Segunda ofensiva sobre Madrid".</p>
7 de noviembre	Fuertes combates en la Casa de Campo y	<p>Capítulo 5, secuencia 13: Mandan a Antonio a defender la Casa de Campo: Elpidia: "Allí está muriendo mucha gente".</p>

¹¹⁹ Información extraída de: <https://www.museodelprado.es/index.php?id=768> [Consulta: 13 de marzo de 2014].

	fracaso de las tropas nacionales en su intento de tomar Madrid.	Antonio: "Y qué será de todos nosotros si perdemos la Guerra. Hay que parar a los fascistas cueste lo que cueste. Si cae Madrid, el resto del país caerá detrás en cadena".
16 de noviembre	Entre las 19:00 y las 20:00 horas, el Museo del Prado sufre un ataque aéreo. Nueve bombas incendiarias caen sobre los tejados del edificio y otras tres de gran potencia en sus inmediaciones¹²⁰.	Capítulo 5, secuencia 1: Andrea: "También cayó una bomba en el Museo, pero por suerte no estalló. Marcial me ha dicho que ha quedado incrustada en el tejado, y claro, no se atreven a tocarla" (Andrea).
20 de noviembre	Primo de Rivera es fusilado en la cárcel de Alicante.	
1937		
5-24 de febrero	Batalla del Jarama.	
8 de marzo	Inicio de la Batalla de Guadalajara. Ofensiva italiana.	Capítulo 48, secuencia 4: Rodrigo (indignado con el fascista italiano, se desahoga con Marcelino): "¿Cómo se puede ser tan chulo!? Pero si hacen el ridículo allí donde van. ¿Tú sabes lo que nos hicieron en la Batalla de Guadalajara? ¡Salieron corriendo cuando escucharon los disparos del bando republicano! Y ahora, en la Guerra de Europa, son los alemanes los que les tienen que andar sacando de los líos en los que se meten".
19 de abril	Decreto de Unificación de Falange y los Tradicionalistas bajo el mando único de	Capítulo 14, secuencia 10: D. Fabián: "Ya te salió la vena anticlerical". Rodrigo: "Y qué pretende, ¿Qué esté del lado de esos oscurantistas? ¿De esos 'paniaguados'? La Iglesia católica es una rémora para este país".

¹²⁰ Tomando como base la cronología que ofrece la página web oficial del Museo del Prado sobre su historia (<https://www.museodelprado.es/index.php?id=768>), la serie cae en una pequeña inexactitud histórica, puesto que sitúa la noticia del nuevo gobierno de Largo Caballero el mismo día que se produjo el bombardeo sobre el Museo, que sin embargo, no sucedería hasta 12 días después.

	Franco.	D ^a Loreto: "Jesús, José y María lo que hay que oír". D. Fabián: "Qué pensarían tus compañeros de movimiento si te oyeran... Esos tradicionalistas de misa diaria". Rodrigo: "Yo soy de la Falange de José Antonio. Si ahora estamos con los requetés es porque hay que unir fuerzas contra el enemigo común, pero no comulgamos con ruedas de molino. En España no tiene por qué mandar el Vaticano".
26 de abril	Bombardeo de Guernica a cargo de la Legión Cóndor alemana.	
17 de mayo	Negrín forma un nuevo gobierno en el que Indalecio Prieto asume la cartera de Defensa.	
3 de junio	El general Mola muere en un accidente aéreo.	
6-24 de julio	Batalla de Brunete	
31 de octubre	El gobierno republicano se traslada de Valencia a Barcelona.	
15 de diciembre	Comienza la ofensiva republicana sobre Teruel.	
1938		
7 de enero	El ejército republicano toma Teruel.	
30 de enero	Franco asume oficialmente las jefaturas de Estado y Gobierno / Ley de la Administración Central del Estado / Nombramiento de Alfonso Peña como Ministro de Obras	Capítulo 99, secuencia 2: D. Loreto: "Tengo unos nervios... [...] Por la imposición de la Medalla de tu padre. Mira, ya me han confirmado la asistencia del Ministro de Trabajo, Girón de Velasco, y parece ser que, a lo mejor, acuden también más ministros". Rodrigo: "A padre le convendría que viniese el de Obras Públicas". D. Loreto: "Anda, Alfonso Peña ya ha confirmado su asistencia, y Joaquín Benjumea también".

	Públicas en el primer gabinete de Franco.	
12 de marzo	El gobierno de la Zona Nacional promulga una Ley con la que quedan anulados los matrimonios civiles celebrados durante la II República desde la aprobación de la Ley del Matrimonio Civil en 1932¹²¹.	<p>Varias referencias a los matrimonios civiles republicanos:</p> <p>Capítulo 10, secuencia 1: D. Fabián: “Esos matrimonios no son válidos. Lo siento, Loreto. Tú puedes decir misa [...] Mi hija está soltera, ¿de acuerdo o no?” D^a Loreto: “Lo que tú digas, Fabián, pero ahora vamos a cenar en paz”.</p> <p>Capítulo 15, secuencia 1: D^a Loreto: “Antes que Fabián, quienes tienen que hacerse a la idea son los de la ‘Nueva España’ (con ‘retintín’). ¿O es que no sabéis que los matrimonios civiles de la República ahora son ilegales?” D^a Pura “Pues por eso. Si Andrea estuviera casada ‘de verdad’ con Antonio, D. Fabián podría llevarlo todo con más serenidad”.</p> <p>Capítulo 20, secuencia 6: Andrea: “¿Liberto y Antonio ya no existen? [...] Le agradezco mucho su hospitalidad, pero ésta no es mi fiesta. Ésta es la fiesta de los que me separaron de mi marido, anularon mi matrimonio, y me quitaron a Liberto. Así que no me pida que vaya a celebrar mi desgracia”.</p> <p>Capítulo 30, secuencia 11: Padre José Enrique: “Verán, su hija tuvo el infortunio de casarse por unas leyes que la Santa Iglesia Católica no reconoce, y tampoco la legislación actual [...] En las actuales circunstancias, de nada le sirve a Andrea sentirse la legítima esposa de Antonio. Las leyes del país ni siquiera les permiten verse en la cárcel con regularidad”.</p>
5-6 de abril	Indalecio Prieto abandona el Ministerio de Defensa y Juan Negrín forma un nuevo	

¹²¹ JIMÉNEZ VILLAREJO, Carlos: “La destrucción del Orden Republicano”, en *Hispania Nova, Revista de Historia Contemporánea*, nº7, 2007, pág. 12.

		<p>por el último parte de Guerra al que acabamos de dar lectura, concluye uno de los períodos más negros de la historia de nuestra patria. Malos españoles intentaron venderla y humillarla, pero el arrojo de sus hijos más preclaros, agrupados en torno a la espada más limpia de Europa, la de nuestro invicto caudillo, supo frustrar la inicua maniobra y con su sangre fecundó un nuevo amanecer. Dios está de nuestro lado. Nuestra cruzada se ha iniciado en su nombre, y en su nombre deberá administrarse una justicia que, aunque exigente a la hora de determinar las responsabilidades de cada uno, no debe, no puede renunciar, al ejercicio de la cristiana virtud de la misericordia. Hora es ya en este momento en el que callan los fusiles y se escuchan en los campos y en las fábricas, en los pueblos y en las ciudades de una España unida, ya nunca más rota por separatismos fraticidas y disolventes, las voces armoniosas de quienes entonan los nuevos cantos de paz y de progreso que acompañan nuestro glorioso movimiento nacional, de repetir todos, bien fuerte, como quien reza una oración antes de iniciar la dura tarea de reconstruir la patria herida: ¡Arriba España! ¡Viva Franco!”</p>
<p>14 de mayo</p>	<p>Se establece la Cartilla de Racionamiento</p>	<p>Capítulo 18, secuencia 1: Valentina: “Pero, ¿no decían que los nacionales iban a traer todo?” Paloma: “Pues aquí no han traído de nada. Yo, ‘pa’ mí que se lo llevan los ‘mandamases’. Y vuelven las cartillas de racionamiento”. Valentina: “Ya, yo también lo he oído”. [...] Plácida: “Vaya, y yo que pensaba que, acabada la guerra, se acababa el hambre”.</p>
<p>19 de mayo</p>	<p>Desfile de la Victoria en Madrid</p>	<p>Las referencias al desfile son constantes a lo largo de los capítulos 18, 19, 20 y 21. Los dos últimos transcurren, de hecho, durante el propio desfile. Un ejemplo de estas referencias: Capítulo 18, secuencia 4: Mario: “Pero bueno, ¿ahora resulta que lo que yo lleve puesto el día del Desfile es de ‘prioridad nacional’? Le recuerdo que no soy yo quien desfila”.</p>
<p>1 de septiembre</p>	<p>Comienzo de la II Guerra Mundial.</p>	

4 de septiembre	El Gobierno español declara su neutralidad en la IIGM.	
18 de octubre	Traslado a Madrid del Gobierno y Administración nacionales.	
26 de octubre	Estreno en el Teatro Infanta Isabel de Madrid de la obra de Jardiel Poncele "Marido de ida y vuelta" ¹²² .	Capítulo 30, secuencia 13: Rodrigo: "He comprado entradas para 'Marido de ida y vuelta'. Me he permitido comprar cuatro: una para usted (a D. Pura) y otra para mi hermana, si les apetece acompañarnos [...] No, no es una zarzuela. Es una obra de Jardiel Poncele. Pero, estoy seguro de que le va a encantar."
1940		
26 de enero	Ley de Unidad Sindical creando, en teoría, los Sindicatos Verticales.	
23 de febrero	Ley para la devolución de las tierras expropiadas por el Instituto de Reforma Agraria.	
27 de febrero	Nacimiento de la revista "Semana" .	En el Capítulo 73, ambientado en 1941, se ve a Consuelo leyendo la revista "Semana".
1 de marzo	Ley para la Represión de la Masonería y el Comunismo.	
15 de marzo	Franco cesa a Agustín Muñoz Grandes como Ministro Secretario General del	Capítulo 39, secuencia 14: Rodrigo: "¿Te enteraste de que el pasado 15 cesaron a Muñoz Grandes?" Consuelo: "Sí, se lo oí comentar el otro día a las monjas".

¹²² Información extraída de la hemeroteca online de ABC: <http://hemeroteca.abc.es/>[Consulta: 20 de julio de 2015].

	Movimiento ¹²³ .	
1 de abril	Franco inaugura las obras del Valle de los Caídos en la Sierra de Guadarrama.	<p>Capítulo 20, secuencia 8: Venancio: "Franco en persona está diseñando una obra colosal como homenaje a los caídos por España. Y para llevarla adelante necesitaremos, entre otras muchas cosas, toneladas de granito y de mármol como las que tu empresa produce" D. Fabián: "Muy interesante, y ¿qué tipo de obra es? ¿Algún monumento artístico?" Venancio: "En parte sí. Estamos hablando de la tumba de José Antonio".</p> <p>Capítulo 55, secuencia 8: Isidro: "Los de las otras empresas de suministros y el administrador del Valle de los Caídos se han reunido hoy en el El Escorial y querían saber si iría usted". D. Fabián: "Pero bueno, ¿cómo no voy a ir yo a una reunión tan importante?"</p> <p>Capítulo 55, secuencia 13: D. Fabián: "¿Qué me jubile yo? Al que tengo que jubilar es a él. ¿Te puedes creer? Hay una reunión de proveedores del Valle de los Caídos y no se molesta en avisarme. Vete a saber tú la cantidad de pedidos que me han quitado.</p> <p>Capítulo 73, secuencia 2: Gonzalo: "Lo que les pasa es que están tan convencidos de que estamos todos encantados con nuestros contratos para el Valle de los Caídos que nos lo tragamos todo (D. Fabián buscando algo) ¿Qué pasa? ¿No recuerdas dónde has puesto la llave de tu caja?"</p>
13 de junio	El Gobierno español pasa de la neutralidad a la no beligerancia en la IIGM.	
14 de junio	Las tropas españolas ocupan Tánger.	
15 de octubre	Ramón Serrano Súñer, nombrado ministro de	

¹²³ SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, *Historia General de España y América T 19-2: La época de Franco*, Ediciones Rialp, Madrid, 1987, pág.70.

	Asuntos Exteriores.	
23 de octubre	Entrevista de Franco y Hitler en Hendaya.	
Noviembre	Se publica el primer número de la Revista Escorial, cuyo primer director será el falangista Dionisio Ridruejo ¹²⁴ .	Capítulo 99, secuencia 2 ¹²⁵ : Consuelo: “¿Qué lees, ‘Escorial’? Cuando lo leas me lo pasas, que me encantan los poemas de Vivanco y de Panero”. Rodrigo: “No me gusta que toques mis cosas. Esta revista me la mandan desde Falange por expreso deseo de Ridruejo y no quiero que se estropee”.
6 de diciembre	Decreto de creación del Frente de Juventudes.	
		1941
24 de enero	Creación de la RENFE.	
12 de febrero	Entrevista de Franco y Benito Mussolini en Bordighera.	Capítulo 48, secuencia 12: Rodrigo: “Ah, ¿sí? ¿Has estado con Franco?” Luciano: “He estado con Franco y le he conocido personalmente en la reunión de Bordighera. Porque al Duce, a Mussolini, le gusta mucho, mucho, mi estilo, ¿te capicchi? ¿Quieres un Martini?” Rodrigo: “Por favor”. Luciano (al camarero): “¡Un Martini! (A Rodrigo) En Bordighera yo he estado con Mussolini y con Franco. <i>Con le due. Italiani e Españoli. Tutto fascisti. Fantástico. Ma, ma nostro uniforme, son molto piu elegantes</i> ”. Capítulo 48, secuencia 15: Luciano: “Así que Franco habló, habló con el Duce y le convenció para que no entrarais en la Guerra, porque no tenéis ni para mangiare, comer. Claro, después de vuestra Guerra, normal, normal. Y Mussolini, Mussolini, que es un caballero, no quiso forzar, forzarle”.

¹²⁴ PEÑALVA, Joaquín Juan, *La Revista Escorial: Poesía y Poética. Trascendencia literaria de una aventura cultural en la Alta Posguerra*, tesis doctoral defendida en la Universidad de Alicante en 2005, pág. 529.

¹²⁵ No puede hablarse de inexactitud histórica, pero sí resulta curioso que el capítulo 99 está ambientado en el invierno de 1943, cuando Ridruejo ya no dirigía la revista. El último número publicado con él como director fue el 24, correspondiente a octubre de 1942 (PEÑALVA, Joaquín Juan, *Ibid.*, pág. 86).

<p>20 de Mayo</p>	<p>Formación de un nuevo gobierno que implica, entre otros, el nombramiento de Joaquín Benjumea como Ministro de Hacienda y de José Antonio Girón de Velasco como Ministro de Trabajo.</p>	<p>Capítulo 99, secuencia 2: D. Loreto: "Tengo unos nervios... [...] Pues por la imposición de la Medalla de tu padre. Mira, ya me han confirmado la asistencia del Ministro de Trabajo, Girón de Velasco, y parece ser que, a lo mejor, acuden también más ministros". Rodrigo: "A padre le convendría que viniese el de Obras Públicas". D. Loreto: "Anda, Alfonso Peña ya ha confirmado su asistencia, y Joaquín Benjumea también". Consuelo: "¿Quién es?" Rodrigo: "El Ministro de Hacienda. Últimamente estás que no te enteras". [...] D. Loreto: "Por cierto, Rodrigo, ¿qué te vas a poner? ¿el uniforme de Falange?" Rodrigo: "No, no pienso". D. Loreto: "Pues Girón, que es muy falangista, lo agradecería". Rodrigo: "Madre, por favor. Un buen traje y punto".</p>
<p>22 de junio</p>	<p>Inicio de la Operación Barbarroja del Ejército Alemán, que invade la URSS¹²⁶.</p>	<p>Son numerosas las referencias a esta operación en los capítulos 55, 56, 60, 66, 73, 81, 99, 118, 137, 150, 157, 162 y 174. Un ejemplo de estas referencias: Capítulo 56, secuencia 3: D. Loreto: "Pero, ¿cómo no voy a serlo? Me ha dicho tu padre que ya Napoleón fracasó. Que Rusia es un país que no hay sido invadido nunca. Que cuando llega el invierno, los rusos, que están preparados, se vuelven invencibles". Andrea: "Pero los tiempos están cambiando, y Hitler, para desgracia de muchos, está teniendo más suerte [...] Ojalá todo esto pase pronto y no sé, y vuelva Rodrigo a casa sano y salvo lo antes posible. Eso es lo único que debemos pensar".</p>
<p>27 de junio</p>	<p>Se anuncia la creación de la División Azul.</p>	<p>Hay muchas alusiones directas a la División Azul en los capítulos 55, 56, 60, 66, 137 y 157. Un ejemplo de estas referencias: Capítulo 55, secuencia 13:</p>

¹²⁶ BEEVOR, Antony, *Stalingrado*, Editorial Crítica, Barcelona, 2001, pág. 17.

		<p>Rodrigo (a D. Fabián): "He hecho lo que usted me dijo: borrón y cuenta nueva".</p> <p>D. Loreto: "¿Qué?"</p> <p>Rodrigo: "Me he alistado en la División Azul".</p> <p>D. Fabián: "¿Cómo?"</p> <p>D. Loreto: "Hijo..."</p> <p>Rodrigo: "Sí, vengo de la oficina de reclutamiento. En cuanto me den la orden, me marcho".</p>
25 de septiembre	Se establece el Instituto Nacional de Industria.	
12 de noviembre	Inicio de la batalla de Possad	<p>Capítulo 73, secuencia 1:</p> <p>Rodrigo: "Querida familia. Siento no haber podido escribiros antes, pero llevamos una racha de jornadas interminables en las que el frío, y el terrible 'General Invierno' nos está gastando peores jugadas que los propios bolcheviques. Si Rusia es culpable de nuestras desgracias, como dijo Serrano Súñer, no os quiero decir nada de lo que hacen contra el ardor del soldado español las nevadas en su estepa. Después de haber conseguido la cabeza del puente del río Voljov, o Bolchov, que no sé cómo se escribe, los camaradas de mi unidad nos mantenemos heroicamente a pesar del desgaste defendiendo la ciudad de Possad..."</p>
1942		
4 de enero	Estreno de la película Raza, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia	<p>Capítulo 87, secuencia 11:</p> <p>Antonio: "(Marcelino) aguantarla la aguantará, porque está enamorado de Manolita hasta las trancas. Lo que me preocupa es que se vuelva tan puñetero como ella. ¿No dijo el otro día que le gustaba la película esa, 'Raza'?"</p>
17 de julio	Ley de creación de las Cortes.	
5 de septiembre	Nueva crisis de gobierno, en la que Gómez de Jordana reemplaza a Serrano Súñer como	

	Ministro de Exteriores.		
29 de septiembre	Creación del NO-DO.		
25 de octubre	Inicio de la Batalla de Stalingrado.		
8 de noviembre	Inicio de la Operación Torch, de desembarco de los Aliados en el Norte de África ¹²⁷ .		
1943			
2 de febrero	Final de la Batalla de Stalingrado con la rendición de las tropas alemanas ¹²⁸ .	Capítulo 99, secuencia 1: (Tras fragmentos de un noticiario cinematográfico en el que se ve la rendición del Mariscal de Campo alemán Friedrich Van Paulus por las tropas rusas en Stalingrado). Javier: "Oye, por cierto, ¿has leído lo de la rendición en Stalingrado?" Mario: "Por supuesto. Desde la pérdida de posiciones de Rommel en África, sigo la caída de los alemanes con sumo interés".	
17 de marzo	Sesión inaugural de las Cortes.		
13 de mayo	Capitulación de las tropas alemanas e italianas en el Norte de África.	Capítulo 99, secuencia 1: Javier: "Oye, por cierto, ¿has leído lo de la rendición en Stalingrado?" Mario: "Por supuesto. Desde la pérdida de posiciones de Rommel en África, sigo la caída de los alemanes con sumo interés" Javier: "Parece que el desenlace de la Guerra por fin va a sufrir un vuelco en favor de los aliados, y eso quiere decir, hijo mío, que a lo mejor las cosas empiecen a cambiar en este maldito país. Tenemos que confiar en Churchill y en Roosevelt".	
1 de octubre	El gobierno pasa de la no beligerancia en la		

¹²⁷ HERNÁNDEZ, Jesús, *Breve historia de la II Guerra Mundial*, Ediciones Nowtilus SA, Colección Breve Historia, 2009.

¹²⁸ BEEVOR, Antony, *Op. Cit.*, pág. 359.

	IIGM a la 'neutralidad vigilante'.	
12 de noviembre	Se retira la División Azul.	
		1944
26 de enero	Ante la negativa española de eliminar la venta de wolframio a Alemania, Inglaterra y EEUU suspenden el suministro de petróleo a España.	
1 de mayo	Creación del seguro de enfermedad.	
1-2 de mayo	Franco acepta las condiciones de los Aliados, reservando todo el wolframio español para ellos; nuevo acuerdo económico.	
19-27 de octubre	Invasión fallida de los Maquis en el Valle de Arán.	<p>Capítulo 181, secuencia 1: Locutor de Radio: "El capitán general de la IV Región, don José Moscardó, recibió ayer a los informadores y se refirió a la feliz terminación de la desagradable situación creada en el Valle de Arán por la acción de las fuerzas rojas de cierta importancia que, atraídas por la rapiña, perseguían determinados fines políticos. Las tropas del Cuerpo del Ejército de Urgel -añadió el general- dejaron absolutamente terminado el episodio del Valle de Arán, lo que debe ser motivo de satisfacción para los buenos españoles".</p> <p>Cap. 187, Secuencia 14: Damián: "Después de los últimos acontecimientos, del fracaso de la ofensiva del Valle de Arán, de la ejecución de nuestro camarada Manuel Grande, y del apresamiento de otros compañeros, se impone la necesidad de cambiar las estrategias. Necesitamos a gente capaz de enfrentar esta nueva situación con nuevas ideas. Tenemos la obligación de tomarnos muy en serio la oposición al Régimen. Yo mismo estuve hablando ayer con alguien a quien todos conocéis. Alguien que reunía todos los requisitos de los que estoy hablando. Alguien que,</p>

		con su experiencia, podría ayudarnos a apuntalar esta organización. Me refiero a Antonio Ramírez que, desgraciadamente, no parece estar dispuesto a embarcarse en esta aventura”.
23 de diciembre	Aprobación, por decreto, del Nuevo Código Penal, titulado “Código Penal Reformado, Texto Refundido 1944”¹²⁹. En él, entre otras cosas, se reconoce nuevamente el delito por adulterio, pero sólo para la mujer¹³⁰.	Capítulo 105, secuencia 7: Mario: “Rodrigo, porque eso es imposible. Con la ley en la mano no se puede hacer nada en contra de Fabián. Ningún juez le castigaría por adulterio. Si hubiera sido al revés, que vuestra madre... entonces sí. Pero... no es el caso”.
1945		
10 de enero	Reunión en México de las Cortes de la República.	
19 de marzo	Manifiesto de Lausanne de Don Juan pidiendo la dimisión de Franco.	
8 de mayo	Tras la firma de las segundas capitulaciones del ejército alemán, termina la II Guerra Mundial en Europa.	Capítulo 198, secuencia 14: Paloma: “¿Sabes qué? He pensado en cambiarle el nombre a-al local. A mí ‘La Cueva’ me gusta, pero ahora que se ha acabado la Guerra (en Europa) y, vienen noticias del mundo, no sé... me gustaría algo más... internacional, más exótico”.
17 de julio	Se promulga el Fuero de los Españoles.	
18 de julio	Nuevo gobierno de Franco, con Martín Artajo	

¹²⁹ RINCÓN HERRANZ, Santiago, *Delito de Acusación y Denuncia Falsas en el Código Penal Español*, tesis doctoral defendida en la Universidad Complutense en 2014, pág. 76.

¹³⁰ MORAGA GARCÍA, M^a Ángeles, “Notas sobre la situación jurídica de la mujer en el Franquismo”, en *Revista Feminismos*, de la Universidad de Alicante, nº 12, Diciembre, 2008, pág. 241.

	como ministro de Asuntos Exteriores.	
17 de agosto	En México, las Cortes de la República eligen a Martínez Barrio como presidente 'interino'.	
2 de septiembre	Capitulación de Japón. Final de la II Guerra Mundial.	
22 de octubre	Aprobación de la Ley del Referéndum.	

La primera consecuencia de esta elemental y primera comparación es que aunque no todos los hechos principales –señalados por la mayoría de los manuales universitarios- acontecidos en el periodo histórico en el que se desarrollan los 55 capítulos de *Amar...* están reflejados en la telenovela, sí aparecen algunos de los más importantes, como se verá más adelante.

Si hubiera que destacar una primera coincidencia se deberá señalar que tanto los acontecimientos que privilegian los manuales universitarios de historia contemporánea de España como los que recoge la serie tienen un predominante carácter político-social o militar. Es evidente que el momento histórico –Guerra Civil y Segunda Guerra Mundial- fuerza en buena parte esa referencia. Pero debe destacarse que esa coincidencia acerca temáticamente la serie a la idea más extendida de historia divulgada.

Se ha comenzado este epígrafe subrayando que una de las claves de esta serie es que, pese a tratarse de una telenovela (con todo lo que ello conlleva), se concede gran importancia al contexto histórico en el que se desarrollan las tramas. Es decir, que acontecimientos como la Guerra Civil, el Desfile de la Victoria, la evolución de los primeros años de la dictadura franquista, la II Guerra Mundial o la División Azul, no constituyen un mero escaparate o decorado; muy al contrario, tienen una incidencia decisiva en las vidas de los personajes. Sin embargo, esta circunstancia no debe llevar a engaño: por mucho que refleje el periodo histórico, *Amar...* es un producto de ficción, y por tanto siempre se van a privilegiar los aspectos humanos frente a los políticos¹³¹.

Amar... no es ni pretende ser un documental, circunstancia que destacaron los propios creadores de la telenovela ya en el momento de su estreno, en 2005. En palabras del productor ejecutivo Joan Bas, *Amar...* “no es una reconstrucción histórica [...], no trata de ser un análisis exhaustivo de la época, trata de ser fiel”¹³². Además, se ha de tener en cuenta otro factor clave: es una serie de emisión diaria y destinada a la franja de sobremesa y, por tanto, el presupuesto destinado a la producción de cada capítulo no podrá ser el mismo que el que pueda destinarse a la producción del episodio de una serie de periodicidad semanal y que vaya a ser emitida en el *prime-time*. Dicho de otra forma, *Amar...* cuenta con unas

¹³¹ PALACIO, Manuel, “La historia en...”, *Op. Cit.*, pág. 148.

¹³² “La Primera estrena...”, *Op. Cit.*

restricciones presupuestarias que van a condicionar mucho su manera de “contar” la historia. Se trata de una serie de ficción de presupuesto ajustado, y esta circunstancia va a verse reflejada en el modo en que se va a recrear el periodo histórico en el que transcurre la serie.

Se ha de comenzar por la forma en que los guionistas han decidido distribuir el periodo histórico retratado (desde febrero de 1936 hasta agosto de 1945) a lo largo de los 200 episodios que componen la primera temporada de *Amar...* Y la distribución resulta sumamente desigual. El caso más significativo es, sin duda, el de la Guerra Civil. Se necesitaron sólo 9 capítulos para retratar el triunfo del Frente Popular en las elecciones de febrero de 1936, el clima de violencia e incertidumbre que se vive en las calles de Madrid en la primavera previa al alzamiento, el estallido de la Guerra, su desarrollo y su final oficial, marcado por la emisión radiofónica del parte de guerra del 1 de abril de 1939. Es decir, que un tercio de los 9 años y medio de historia de España que retrata la primera temporada de la serie –la que se estudia en este trabajo-, queda condensado en menos de un 5% de la misma. Y frente a este extraordinario ejercicio de condensación, hay casos como el de los capítulos 20 y 21, que transcurren en un solo día: el 19 de mayo de 1939, día del Desfile de la Victoria.

Cabe preguntarse el por qué de esta desigualdad, y un primer motivo es de tipo económico. Obviamente, las restricciones presupuestarias impiden, por ejemplo, que la Guerra Civil o la participación de la División Azul en la II Guerra Mundial se presenten mediante secuencias de acción que recreen con espectacularidad las batallas y luchas en las que participan los protagonistas de la serie inmersos en ellas. En su lugar, se opta por escenas en las que prima el diálogo¹³³. Un buen ejemplo es lo que sucede en el capítulo 6. Por primera vez desde que diera comienzo la Guerra en la serie, la acción se desarrolla en el frente, con Antonio combatiendo en la Serranía de Cuenca a menos de un mes para el final del conflicto. Sin embargo, lo que el director muestra dista mucho de ser una secuencia ‘de guerra’ al uso. Primeramente el espectador asiste a una conversación entre el protagonista y uno de sus compañeros de unidad y, a continuación, a una pequeña escaramuza entre republicanos y nacionales tras la cual los hombres de Antonio le abandonan a su suerte.

¹³³ JULIAN SMITH, Paul, “Transnational Telenovela...”, *Op. Cit.*, pág. 12.

Algo parecido sucede al narrar los avatares de Rodrigo en Rusia con la División Azul, trama ésta que se desarrolla a lo largo de más episodios, pero que tiene un peso infinitamente menor al de la Guerra Civil en el argumento general de la serie. Durante los capítulos analizados en los que él permanece en el frente ruso, no se le ve combatir en ningún momento. Y, de hecho, la audiencia sabe de Rodrigo bien porque otros personajes relatan lo que cuenta en sus cartas, como Consuelo en el capítulo 73, bien porque en alguna secuencia, como en el resumen del episodio anterior que aparece justamente al inicio de ese capítulo 73, el propio Rodrigo habla de su situación en el frente.

De hecho, la única situación 'de combate' a la que se le ve enfrentarse, no es precisamente una batalla. En el capítulo 137 hay un *flashback* en el que Rodrigo rememora su captura a manos de los bolcheviques y cómo un oficial ruso le tortura, jugando con él a la ruleta rusa, hasta que Rodrigo se rinde y confiesa los planes de su unidad. La secuencia queda resuelta de una forma muy sencilla. En un escenario oscuro que dificulta ver todo lo que no sean las figuras de los dos personajes y el 'fantasma' de Eduardo, que se le aparece a Rodrigo y le atormenta, se recurre a planos cortos de los tres, a algún plano detalle de la pistola y, para paliar la falta de acción, se juega con la inclinación de la cámara, oponiendo planos picados y contrapicados.

Se cuentan las guerras, pues, sin recurrir prácticamente a escenas de acción. De hecho, como se verá un poco más adelante, cuando se quieren mostrar los bombardeos, las batallas o el sufrimiento de tropas y civiles, se suele optar por el recurso siempre eficaz (y mucho más económico) de las imágenes de archivo.

No obstante, no parece que la decisión de contar la Guerra Civil o la II Guerra Mundial sin apenas mostrar los conflictos en sí, sea sólo fruto de las limitaciones económicas, puesto que, como se ha dicho, siempre está la posibilidad de recurrir a las imágenes de archivo, que es lo que hacen los responsables de *Amar...*, por ejemplo, en los capítulos 20 y 21 para contar con todo lujo de detalles el Desfile de la Victoria.

Al visionar detenidamente los capítulos no resulta difícil reparar en que lo más importante para los creadores de la serie a la hora de reflejar este periodo histórico que va de febrero de 1936 a agosto de 1945 no es ni la Guerra Civil en sí, ni el papel de España en la II Guerra Mundial; ni siquiera la construcción política

del nuevo régimen surgido a raíz de la victoria del bando franquista. Lo importante, lo que verdaderamente interesa contar a los responsables de *Amar...*, es cómo vivió la gente ese periodo tan convulso de la historia reciente de España. Los personajes hablan de Azaña, del golpe que preparan los militares de África, de la batalla en la Casa de Campo, del sitio de Badajoz, de la entrada de los nacionales en Madrid, del Desfile de la Victoria, de los ministros de Franco, de los conflictos en la Falange, de la División Azul o del ascenso y caída de Hitler. Pero mientras hacen referencia a toda esta historia “importante”, sufren la violencia en las calles o la persecución religiosa de los últimos tiempos de la República; los bombardeos y el hambre durante la Guerra; y la represión franquista, las cartillas de racionamiento y la corrupción policial que marcaron los primeros años de la Posguerra.

En definitiva: lo que interesa a los creadores de la serie es retratar el sufrimiento del pueblo. El verdadero protagonismo en *Amar...* no corresponde ni a republicanos ni a nacionales. No corresponde ni a comunistas, ni a falangistas, monárquicos, anarquistas o partidarios de Franco; corresponde al pueblo, a la gente que sufrió primeramente el conflicto bélico en la retaguardia para verse después inmersa en una Posguerra igualmente terrible. Como se ha dicho, una de las aportaciones de *Amar...* es su enfoque: esta telenovela “se coloca en un territorio narrativo en el que el heroísmo no es el del perdedor (ni el del vencedor, podría añadirse también), sino el de la vida diaria con sus miedos y miserias cotidianas”¹³⁴.

Precisamente por ello, muchas de las referencias históricas que se encuentran no están centradas en aspectos de alcance exclusivamente político como, por ejemplo, las luchas internas de los distintos partidos del Frente Popular, el nombramiento de Franco como jefe de gobierno y generalísimo de los Ejércitos de Tierra, Mar y Aire, o los cambios operados en los inicios de su dictadura para anular la antigua legislación republicana; y sí van a ser acontecimientos y situaciones de contenido político, pero con un importante trasfondo social; es decir, hechos que afectaban más directamente a la gente, caso del reparto de armas al pueblo de Madrid al inicio de la Guerra, los problemas en el suministro de alimentos durante y tras el conflicto bélico o la represión hacia excombatientes y civiles partidarios de la República.

¹³⁴ PALACIO, Manuel, “La televisión pública española...”, *Op. Cit.*, pág. 79.

Estas referencias históricas que aparecen en *Amar...* pueden ser clasificadas en dos grandes grupos: por un lado aquellas referencias circunstanciales dentro del universo de ficción en el que viven inmersos los personajes de la serie, y por otro las referencias de carácter documental. Es decir que, como se ha apuntado en un estudio anterior, en esta telenovela “coexisten dos tipos de relatos: el de lo ficcional verosímil y, al mismo tiempo, el de la realidad efectiva”¹³⁵.

¹³⁵ GALÁN FAJARDO, Elena, “Las huellas del...”, *Op. Cit.*, pág. 5.

3. 2. REFERENCIAS HISTÓRICAS DE CARÁCTER DOCUMENTAL

Las referencias de carácter documental son aquellas que pertenecen al terreno de la no-ficción. No recrean la realidad. Son reales en la medida en que se rodaron o grabaron recogiendo acontecimientos que sucedían realmente delante de la cámara y que se hubieran producido igual de no haber estado allí el aparato que registró aquello. Desde luego cabe siempre la discusión de la preparación, pero ni se utilizan escenarios preparados, ni hay *atrezzo*, ni actores profesionales. Por otra parte, su inclusión en un producto de ficción no hace sino intensificar su carácter realista y verdadero en contraste con las imágenes que le preceden y siguen, que son manifiestamente reconstruidas y en el caso de una telenovela más todavía.

Por eso, estas referencias documentales constituyen un elemento clave en los productos de ficción histórica para conferirlos un mayor 'halo' de realismo y objetivarlos. Algunos las llaman "recursos informativos"¹³⁶, y en *Amar...* hay numerosos ejemplos que se pueden clasificar en tres grandes grupos. Primero, las imágenes de archivos documentales; después, los discursos, noticias y partes de guerra emitidos por la radio; y, por último, los carteles de propaganda que se encuentran en algunos decorados de la serie, y la prensa y revistas de la época que, en ocasiones, leen los protagonistas. Este último recurso de prensa y cartelería es el que menos presencia tiene en la serie. Ocurre lo contrario con las imágenes documentales, prácticamente omnipresentes en todos los episodios para reforzar el carácter histórico y "realista" del producto de ficción.

¹³⁶ CHICHARRO MERAYO, M. M., "Información, ficción,..." , *Op. Cit.*, pág. 75.

3.2.1. LAS IMÁGENES DE ARCHIVO

El empleo de imágenes documentales no es un recurso exclusivo de *Amar...* De hecho, resulta bastante común encontrarlo en las series de ficción de carácter histórico. Por ejemplo, en series como *Cuéntame como pasó*, donde además de imágenes de archivo se emplea un recurso novedoso consistente en “introducir” a los personajes en algunas de esas imágenes documentales (como hizo por primera vez *Forrest Gump*), o *La Señora*, en donde las imágenes de archivo se toman como base para la realización de pequeños mini-reportajes que persiguen ambientar al espectador en la época en que se desarrolla la serie (los años 20 y el comienzo de la década de los 30) y que se emiten precediendo a los capítulos más importantes. Hay también ejemplos más alejados en el tiempo: tres series emitidas en los años 80 y ambientadas en la Guerra Civil como son *La plaza del diamante*; *Lorca, muerte de un poeta*; y *Los jinetes del alba*, en las que también se emplea este recurso¹³⁷.

Queda claro, por tanto, con todos estos ejemplos, que la utilización de imágenes de carácter documental no es patrimonio exclusivo de *Amar...* Sin embargo, sí resulta interesante destacar la utilidad que tienen estas imágenes en la telenovela; ya que dicho recurso no tiene como única misión la de dotar de veracidad a la serie. También va a posibilitar situar al espectador en el momento histórico concreto en el que esté transcurriendo un capítulo.

Así, por ejemplo, en el episodio 16 hay una mini-secuencia de apenas unos segundos de duración en la que se muestra a un grupo de mujeres haciendo cola para comprar comida; una comida que es convenientemente racionada y distribuida en cucuruchos de papel. Esta mini-secuencia permite situar a la audiencia en la época en que se implantaron las cartillas de racionamiento (a partir del 14 de mayo de 1939); algo que se verá reforzado después (en ese mismo capítulo) en las secuencias de ficción con diálogos sobre la dificultad para conseguir determinados alimentos y sobre la práctica del estraperlo. Otras veces la referencia histórica es aún más concreta, de forma que las imágenes documentales remiten a un día específico. Es el caso, por ejemplo, de las imágenes de archivo que se emplean en los capítulos 20 y 21 y que muestran el Desfile de la Victoria (19 de mayo de 1939); o la mini-secuencia del capítulo 6, en la que el espectador asiste a

¹³⁷ PALACIO, Manuel, “La historia en la...”, *Op. Cit.*, pág. 148.

la entrada de las tropas nacionales en Madrid, lo que permite saber que el capítulo se desarrolla el 28 de marzo de 1939.

Estas últimas imágenes de desfiles y movimientos de tropas son claros ejemplos de otra de las funciones que van a cumplir estas imágenes documentales en la telenovela. Anteriormente se ha hablado de las restricciones presupuestarias que se presuponen en una serie de las características de *Amar...*, y que llevan, por ejemplo, a contar la Guerra Civil mediante secuencias de diálogo y breves escenas de acción. En este caso, tal y como ya se ha señalado también, las limitaciones no parecen suponer un gran contratiempo para los responsables de la serie, ya que interesa más contar cómo se vivió la Guerra en la retaguardia y no en el frente.

Pero esas limitaciones económicas sí que pueden suponer un problema cuando se quieren explicar los bombardeos sufridos por la población de Madrid, cómo se desarrolló el Desfile de la Victoria o reflejar con exactitud en imágenes el curso de la II Guerra Mundial, acontecimientos todos ellos a los que sí se les quiere dar gran relevancia. El objetivo, en estos casos, es narrar los hechos de forma realista, pero sin tener que emplear millones de euros; y ahí es donde los creadores de *Amar...* recurren de nuevo a las imágenes de archivo. Qué mejor manera de narrar los padecimientos de la población civil durante la batalla de Madrid, por ejemplo, que mostrar imágenes reales de hombres y mujeres que huyen despavoridos por las calles mientras arden los edificios.

Lo mismo puede decirse del Desfile de la Victoria. No podrá reflejarse de una forma más fidedigna lo que sucedió aquella mañana en el Paseo de la Castellana que con las imágenes que los responsables del Departamento Nacional de Cinematografía grabaron ese día. O, en el caso de la II Guerra Mundial, no habrá modo mejor de narrar el final de la batalla de Stalingrado que mostrando un fragmento de un noticiario cinematográfico de la época con imágenes del fin de las hostilidades, y la rendición y apresamiento del Mariscal de Campo alemán Friedrich Von Paulus a manos de las tropas rusas; tal y como sucede en el capítulo 99.

Así pues, las imágenes de archivo que aparecen en *Amar...* no tienen como único objetivo dotar de “veracidad” a un producto de ficción, sino que también se emplean para situar al espectador en el periodo histórico correspondiente y para narrar de forma realista acontecimientos que, de otra forma, no podrían contarse sin la necesidad de recurrir, para ello, a un abultado presupuesto.

Otra de las funciones que cumplen estas mini-secuencias de imágenes de archivo es la de actuar como “separadores” entre unas tramas y otras. Así, en todos los capítulos que contienen imágenes documentales, al menos una de las mini-secuencias, sino todas, tienen entre sus misiones principales formar una cortinilla de separación que permita al espectador saber que, en la secuencia siguiente, se va a desarrollar otra de las tramas abiertas en el capítulo, probablemente en otro escenario distinto y, además, con otros personajes. Las imágenes documentales que más frecuentemente cumplen este cometido son las que muestran monumentos y lugares emblemáticos de Madrid, y éstas imágenes están presentes en 40 de los 52 capítulos que contienen alguna mini-secuencia con imágenes documentales del total de los 55 episodios analizados.

En paralelo a esta función de las imágenes documentales como separadores que marcan las transiciones entre unas secuencias de ficción y otras, hay que destacar otra utilidad que se les da en ocasiones a estas mini-secuencias: la de introducir nuevas tramas y personajes que van a aparecer en las secuencias de ficción que se van a emitir a continuación. No se trata de una función tan frecuente como la de cortinilla de separación, ya que a veces se recurre para ese mismo fin introductorio a planos recurso de decorados de la serie, sobre todo de la Plaza de los Frutos, escenario central de *Amar...* no sólo en la primera temporada, sino en toda la telenovela. No obstante, sí hay hasta un total de 18 capítulos en los que aparecen imágenes documentales que anticipan tramas y personajes.

Así, por ejemplo, en el capítulo 0 hay una mini-secuencia que muestra imágenes de José Antonio Primo de Rivera y otros falangistas, y que sirve para introducir al personaje, hasta ese momento inédito, de Rodrigo Robles, falangista convencido. En el mismo capítulo hay otro caso similar: la mini-secuencia, esta vez, muestra el reparto de armas al pueblo llevado a cabo por el gobierno de José Giral, y a continuación aparece en escena Antonio con un grupo de “camaradas” que se dirigen a un cuartel de la capital en el que están entregando armas. También, por ejemplo, en el capítulo 17 hay una imagen de archivo de la fachada de una cárcel de la época para presentar una secuencia en la que Elpidia acude a ver a la prisión a su marido Pepe, represaliado por haber estado al frente de la fábrica Mármol Robles durante la Guerra, cuando fue colectivizada. Y más adelante, en el episodio 99, una vista nocturna del cruce entre las calles Alcalá y Gran Vía de Madrid

antecede a una secuencia que se desarrolla en La Cueva, la coctelería abierta por el personaje de Paloma tras la Guerra, habitualmente “presentada” también mediante mini-secuencias formadas por imágenes de salas de fiesta de la época, como sucede en los capítulos 106, 118, 143 ó 174.

Las imágenes de archivo tienen, por tanto, un papel sumamente destacado en *Amar...* No son un mero adorno, sino un recurso básico tanto desde el punto de vista del reflejo del contexto histórico como desde los puntos de vista narrativo y de contenido.

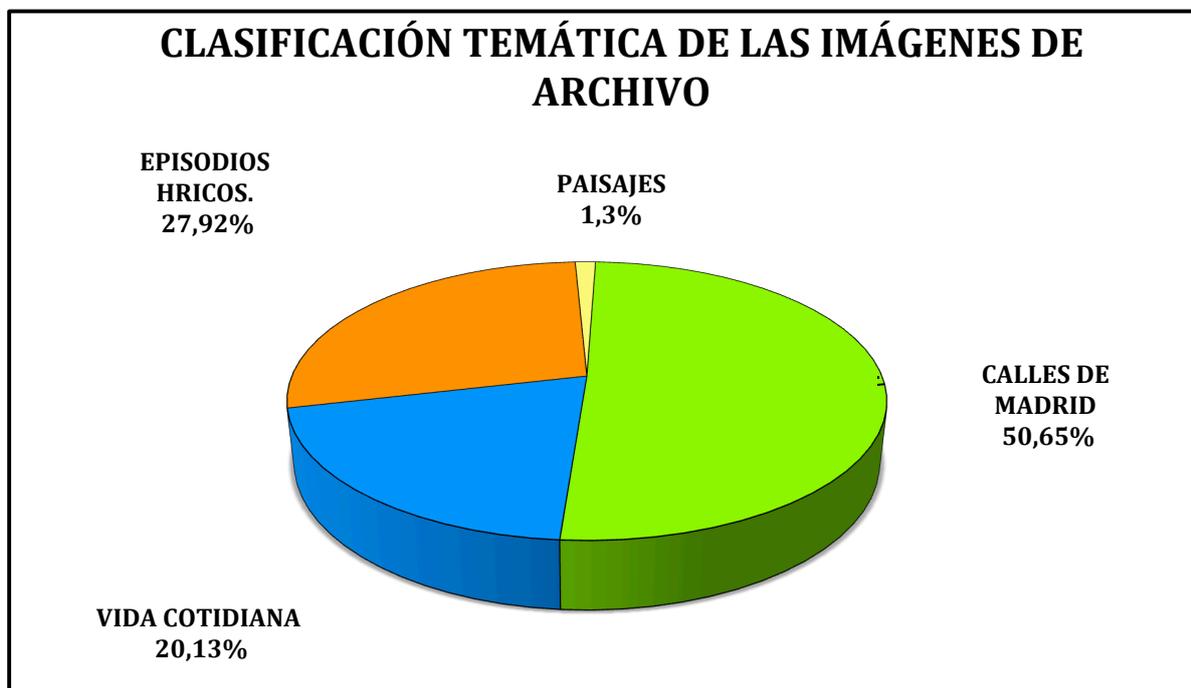
Es momento ahora de analizar más en profundidad las imágenes documentales que aparecen en los capítulos estudiados.

A lo largo de los episodios analizados para esta investigación, se han encontrado 154 grupos de imágenes de archivo constituidos en mini-secuencias de duración variable, ya que pueden ir desde los 2-5 segundos de las más breves, hasta superar el medio minuto, caso de las más largas. La mayor o menor duración depende en esencia de la función que cumplan en cada capítulo y de lo que cuenten. Así, por poner un ejemplo, las mini-secuencias compuestas por planos de calles y monumentos emblemáticos de Madrid, las más numerosas y usadas principalmente como cortinilla de separación entre unas secuencias y las siguientes, tienen una extensión menor que otras, como las mini-secuencias que resumen el Desfile de la Victoria en los capítulos 20 y 21 o el fragmento del NO-DO que aparece en el 124. En estos últimos casos puede hablarse de verdaderas secuencias, tanto por su duración como por su peso en el conjunto del episodio.

Duración al margen, tras contabilizar todos los recursos de imágenes de archivo hallados en los capítulos analizados, puede concluirse que cada episodio presenta una media de 2’8 mini-secuencias documentales, media que sería aún mayor de no ser porque hay tres capítulos, el 2, el 9 y el 105, que prescinden de este recurso (las únicas imágenes de archivo que aparecen en ellos son las que conforman la cabecera de la serie, que no forman parte de este análisis).

Desde el punto de vista de la temática, pueden clasificarse las 154 mini-secuencias en hasta cuatro grupos distintos: imágenes de calles y plazas significativas de Madrid; imágenes de la vida cotidiana de los ciudadanos, que no son consecuencia directa de la Guerra Civil y la Posguerra; imágenes de paisajes o

escenarios urbanos concretos no identificados, por ejemplo, el patio ajardinado de un edificio; e imágenes de episodios históricos relativos a la II República, la Guerra Civil y el tiempo de Posguerra (aquí se incluyen, por una mera cuestión cronológica, las imágenes de la II Guerra Mundial). La proporción en la que aparecen es la que se observa en el siguiente gráfico.



Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos diseñada para el análisis de las imágenes de archivo.

Tal y como puede verse, más de la mitad del total de mini-secuencias halladas en los capítulos analizados, 83 mini-secuencias en concreto, están formadas a partir de imágenes de calles y plazas emblemáticas de Madrid. La mayoría de estos planos se repiten a lo largo de los capítulos, si bien suelen estar combinados de modo que las mini-secuencias resultantes no sean siempre iguales entre sí.

El cruce entre Gran Vía y Alcalá es el escenario al que más se recurre. Hay planos diurnos de esta popular confluencia en 12 mini-secuencias, y planos nocturnos en 8. Pero la Gran Vía en cuanto calle también se repite a menudo. Filmada en sus diversos tramos, aparece hasta en 16 mini-secuencias distintas. La

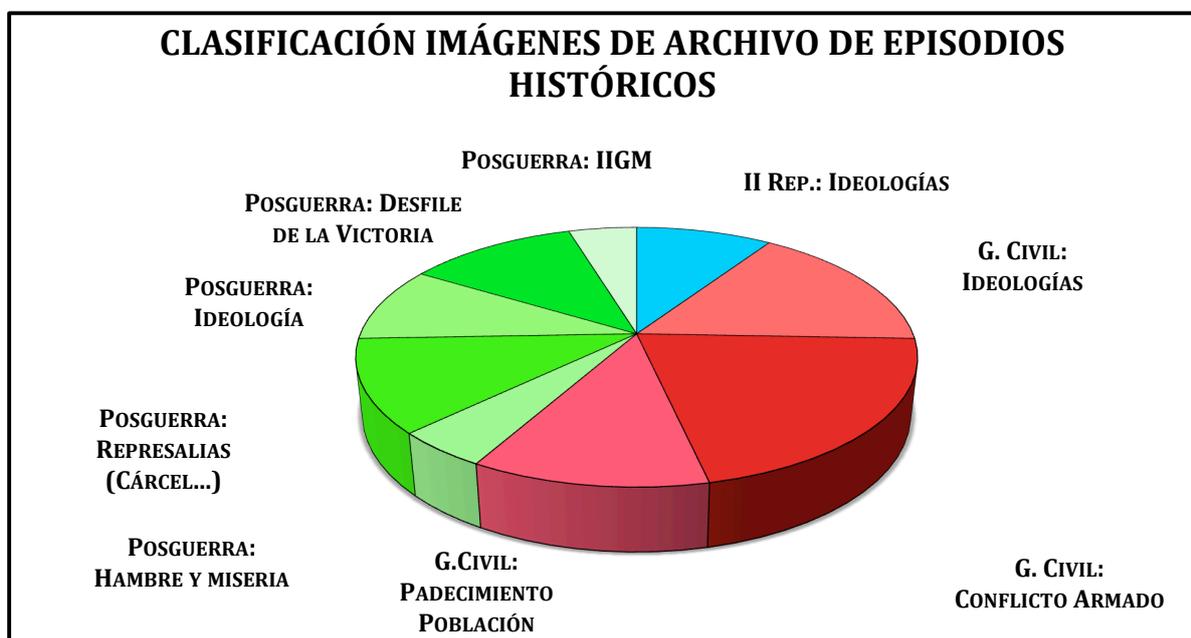
Puerta del Sol es el tercer escenario más veces mostrado: está presente en 12 mini-secuencias. Otros lugares y monumentos que se repiten, aunque con una frecuencia bastante menor, son la fuente de Cibeles, la Puerta de Alcalá, la Plaza de España o la Plaza Mayor.

La aportación de estas imágenes a la verosimilitud de la serie es muy reducida. Más importante es su papel como introducción al escenario general en que se sitúa la acción. Estaría más en la línea del plano general de una ciudad que tan habitualmente aparece en las series norteamericanas. Ciertamente constituyen una referencia, pero también tienen su protagonismo y su incidencia (en el tipo de protagonistas, en la cultura propia y en el ambiente en que se desarrollan las acciones, etc.): por ejemplo el de Nueva York, Miami o Las Vegas en las distintas versiones de CSI. Este factor importa para que las tomas documentales sean patentemente de Madrid y del Madrid de aquella época. Este último aspecto se utiliza en sentido amplio: importa más que sean imágenes antiguas reconocibles y más o menos de aquella época y no exactamente de los años en que transcurre la acción.

Las escenas de la vida cotidiana de la época también son protagonistas de 31 mini-secuencias de imágenes de archivo. La más repetida, hasta en 6 ocasiones, es la que presenta imágenes de una sala de fiestas de los años 40, si bien esas mini-secuencias no son siempre exactamente iguales y admiten planos que muestran distintas situaciones (gente bailando, dejando el abrigo en el guardarropas, entrando a la sala...). Esta mini-secuencia se emplea en la mayoría de casos en que aparece, como ya se comentó anteriormente, para introducir secuencias que se desarrollan en La Cueva, la coctelería de Paloma. Otras imágenes populares, aunque en menor grado, son las 3 mini-secuencias que presentan a obreros saliendo de la fábrica, casi siempre usadas para introducir tramas que tienen lugar en Mármoles Robles, la empresa de la familia protagonista de *Amar...*; las 3 mini-secuencias que muestran a gente comprando en mercados al aire libre; y las 2 que reflejan cómo era el trabajo de las telefonistas en la época. En este caso su papel realista es más intenso por ser más directo: es el escenario de la serie quien se beneficia directamente del plus de verosimilitud que aportan las imágenes documentales que les preceden. Habla también al espectador del interés de los realizadores en respetar todo aquello que exige el viso histórico de la telenovela.

En la categoría de paisajes hay 2 mini-secuencias que no se pueden incluir en el grupo de calles y plazas emblemáticas de Madrid, ya que una de ellas muestra imágenes de un bosque, y la otra del patio ajardinado de un edificio que no se ha podido identificar, pero que, en cualquier caso, no es de carácter monumental ni resulta especialmente significativo. Tienen más un carácter de recurso narrativo que de otra cosa. Por último, casi un 30% de las mini-secuencias de imágenes de archivo que aparecen en los capítulos analizados reflejan episodios históricos, ya sean relativos a la II República, a la Guerra Civil, o a la Posguerra y sus consecuencias.

El siguiente gráfico muestra visualmente la clasificación de las mini-secuencias de imágenes de archivo sobre hechos históricos de la II República (en azul), la Guerra Civil (en tonos rojos) y la Posguerra (en tonos verdes). También las subcategorías en que se han clasificado.



Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos diseñada para el análisis de las imágenes de archivo.

Las más numerosas son las referidas al conflicto bélico y a la etapa posterior, ya que si bien la serie arranca en febrero de 1936, con el triunfo del Frente Popular en las últimas elecciones celebradas en la II República, ya en el primer capítulo el espectador asiste al comienzo de la Guerra Civil.

Son muy pocas, pues, las mini-secuencias del periodo republicano, 4 concretamente, y todas ellas remiten a las distintas corrientes ideológicas que se disputaban el poder y cuyo enfrentamiento terminaría desencadenando el estallido del conflicto bélico, por ejemplo imágenes de un mitin comunista y otras de José Antonio Primo de Rivera y miembros de la Falange.

Las mini-secuencias sobre la Guerra Civil y sus consecuencias son las más abundantes, 21, casi la mitad del total, y pueden clasificarse en tres grupos distintos: las referidas a la ideología de los contendientes (7), las que aluden al conflicto bélico en sí (9), y las que reflejan el sufrimiento de la población civil (7). Entre las primeras cabe destacar, por ejemplo, las que muestran una manifestación obrera, a una multitud haciendo el saludo comunista o un desfile de los “camisas negras”. Como se ve, una selección muy matizada en lo ideológico, pero que relaciona en la práctica fascismo con cuerpos militares. No se puede decir que se evite la relación comunismo-militar (con imágenes, por ejemplo, del quinto regimiento), pero de hecho no se ofrece.

Entre las mini-secuencias de temática puramente bélica más abundantes aparecen planos de milicianos, de soldados de ambos bandos, imágenes de combatientes disparando, de bombardeos de la aviación, o de la entrada de las tropas nacionales en Madrid. Por último, las mini-secuencias que inciden en el padecimiento de la población civil durante la Guerra se centran especialmente en las consecuencias de los bombardeos, y muestran: gente huyendo por las calles, buscando refugio en el metro o llorando; y también edificios destruidos o ardiendo. En resumen, protagonistas militares del conflicto y la población de Madrid que sufre las consecuencias de combates, bombardeos u ocupación de la ciudad.

La Posguerra queda también reflejada mediante imágenes de archivo a través de 18 mini-secuencias, casi un 42% del total, clasificadas en cinco categorías distintas: las que reflejan el hambre y la miseria que padeció la población tras el conflicto (2), con imágenes del racionamiento de la comida o de los atestados comedores de colegios y orfanatos; las que reflejan la ideología franquista (4), con multitudes haciendo el saludo fascista o soldados poniendo en las fachadas de los edificios retratos de Franco y placas conmemorativas de la victoria militar; las que muestran lo sucedido en el Desfile de la Victoria del 19 de mayo del 39 (5), con

imágenes de las tropas nacionales desfilando, de Franco (ataviado con la camisa falangista bajo el uniforme castrense y la boina característica de los tradicionalistas) y sus generales, de los aviones sobrevolando la Plaza de Cibeles, de la marcha de tanques y camiones por la Castellana,...

Otro de los aspectos de la Posguerra reflejados en estas mini-secuencias de imágenes de archivo es el de las represalias a los vencidos (5), con imágenes de presos, celdas y cárceles; y finalmente, un par de mini-secuencias sobre la II Guerra Mundial, conflicto que estalló en plena Posguerra española, de ahí que se haya decidido incluirlo aquí. Dichas mini-secuencias muestran desde imágenes del final de la batalla de Stalingrado, hasta un fragmento de un NO-DO del año 1944¹³⁸.

A modo de conclusión de este apartado, es posible afirmar que el empleo de imágenes de carácter documental en *Amar...* es sumamente importante, ya que no sólo constituye un recurso para “objetivar” la ficción histórica de la telenovela, sino que, entre otras cuestiones, permite situar temporal y espacialmente al espectador y narrar aquellos acontecimientos históricos que, por limitaciones presupuestarias, no podrían contarse de otra forma.

¹³⁸ Creado el 29 de septiembre de 1942, el NO-DO comenzó sus emisiones el 4 de enero de 1943 (<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/historia/> [Consulta: 21 de marzo de 2015]).

3.2.2. LA RADIO

Tras las imágenes de archivo filmográficas, las siguientes más abundantes son las radiofónicas. Éstas, pese a su carácter igualmente riguroso e histórico, están más cercanas al universo de ficción de la serie, puesto que están directamente relacionadas con él. La presencia de la radio en *Amar...* no resulta tan frecuente como la de las imágenes documentales. De hecho, si bien dichas imágenes aparecen en un 94% de los capítulos analizados, ese porcentaje disminuye hasta el 27% cuando se trata de mensajes radiofónicos o referencias a la radio y su programación. Pese a ello, la presencia de este tipo de referencias históricas es también bastante significativa.

Si las imágenes ofrecían retazos de la vida cotidiana de la época, referencias a acontecimientos históricos y un retrato del aspecto del Madrid de la Guerra y la Posguerra, la radio es el medio que van a utilizar los personajes para informarse de la actualidad y entretenerse.

Y aunque la fuente radiofónica esté más “en contacto” con el universo de ficción de la serie, su importancia en cuanto referencia histórica de carácter documental es también reseñable. En primer lugar porque todos los mensajes radiofónicos que escuchan los personajes sirven, como las imágenes, para ubicarlos en el momento histórico concreto, y para dotar de realismo y veracidad a lo que sucede en la telenovela.

Una primera cuestión ha de abordarse aquí. Los sonidos “documentales” que aparecen no son registros conservados en fonotecas o archivos radiofónicos prácticamente nunca. Habría que decir que son referencias reales (se refieren a un hecho radiofónico que realmente tuvo lugar y se escuchó en el momento histórico que se presenta), pero no son el documento reproducido como sí ocurre con las imágenes de archivo. Más aún: de las 13 referencias a la radio hay 4 sobre las radionovelas y 2 sobre noticias que los personajes simplemente comentan que han escuchado. Ninguna de ellas tiene identificación real. Aquí se ha optado por considerarlas “documentos radiofónicos” porque, aunque no lo sean estrictamente, la inmensa mayoría de las referencias a la radio y su programación son reales en el sentido de referir hechos que existieron, y las que no se ha podido comprobar si lo

son, son suficientemente veraces como para retratar el periodo histórico, caso, por ejemplo, de las referencias a las radionovelas.

Pero además, la propia presencia de la radio como medio de comunicación en la serie, más allá del tipo de mensajes o referencias que aparezcan, constituye un elemento clave para entender el tiempo en que se desarrolla *Amar...* Una época, la de los años 30 y 40, en la que, por ejemplo, la presencia de imágenes en movimiento en la vida cotidiana de la gente se limitaba al cine. Esto se ve claramente en el Capítulo 15, ambientado en los días inmediatamente posteriores al final de la Guerra Civil. En él, Ángel le confiesa a su amigo Sito que nunca ha ido al cine, y consigue que éste le cuente las películas que ha visto a cambio de tapones de corcho¹³⁹.

Ángel es un chico de las clases populares cuyo padre murió en la Guerra y que saca algo de dinero haciendo recados para los dueños del bar El Asturiano. Su situación contrasta, pues, con la de Sito, hijo menor de la familia Robles, burgueses acaudalados, y que sí acude al cine regularmente. No quiere decir esto que las clases bajas no pudieran permitirse nunca ir al cine, pero sí que no lo hacían habitualmente. De hecho, hasta para las clases medias suponía un pequeño acontecimiento, como se comprueba en el Capítulo 60. En él, una Consuelo más arreglada que de costumbre se sorprende al ver que Isidro aún no se ha cambiado de ropa –se supone que un traje más elegante que el que luce normalmente en el trabajo- para ir con ella al cine¹⁴⁰.

¹³⁹ Capítulo 15, secuencia 4:

Ángel: “¿Cómo hacen para que parezca que los fantasmas atraviesan las paredes?”

Sito: “Dice mi padre que son trucos del cine, pero uno de la escuela, de los grandes, me dijo que a veces utilizan fantasmas de verdad”

Ángel: “¿En serio? Venga, va, eso sí que no me lo creo”

Sito: “Si tú nunca has visto una película”

Ángel: “Y... cómo ¿cómo me has dicho que se llamaba el fantasma principal?”

Sito: “Fantomas”

Ángel: “¿Y tú has visto todas esas películas de la guerra?”

Sito: “Algunas dos veces.”

¹⁴⁰ Capítulo 60, secuencia 11:

Consuelo: “Así, con las ropas de ir a trabajar. ¿No habíamos quedado en ir al cine?”

Isidro: “Sí, sí, habíamos quedado”

Consuelo: “¿Entonces? Nos vamos a perder las noticias (Isidro, cabizbajo) Pero, ¿qué le pasa?”

[...]

Consuelo: “Bueno, pues nos perderemos el noticiario. Si quiere le acompaño, y luego nos vamos al cine”.

Para profundizar en los hábitos de asistencia al cine en los años treinta y cuarenta en España puede verse: MONTERO, J. y PAZ, M. A., *Lo que el viento no se llevó. El cine en la memoria de los españoles, 1931-1982*, Rialp, Madrid, 2012.

Del mismo modo, en estos años, los periódicos y revistas gozaban de una gran difusión, pero quienes los leían eran fundamentalmente personas de un cierto nivel educativo y económico, algo que refleja la serie. Los personajes que más frecuentemente aparecen leyendo la prensa en *Amar...* son D. Fabián, Mario, Javier Ayala o Rodrigo, todos ellos de clase acomodada. En el caso de las mujeres sucede igual, sólo que en este caso, las que aparecen leyendo son Doña Eulalia o Consuelo y lo hacen con revistas como *Lecturas*. Y por el contrario, nunca se ve a personajes de extracción humilde como Elpidia, su marido Pepe, los demás obreros de la fábrica o a los dueños de El Asturiano, leyendo prensa o revistas.

Estos últimos van a servirse de otro medio para informarse o entretenerse: la radio. Y eso que no se puede hablar de ella todavía como un medio de comunicación “de masas”, ya que no mucha gente podía permitirse adquirir un aparato de radio por entonces. Sin embargo, no es menos cierto que adquirió gran relevancia a partir de la Guerra Civil y la inmediata Posguerra. Como tampoco lo es que el número de aparatos de radio en España aumentó de forma exponencial a lo largo del periodo histórico en que se desarrolla esta primera temporada de *Amar...* (1936-1945). Así, según datos del Museo de la Radio de Ponferrada, en 1936 había en España 307.324 receptores de radio (12,8 por cada 1000 habitantes, aprox.), mientras que para 1943 esa cifra había aumentado hasta alcanzar 1.000.000 de aparatos¹⁴¹.

Durante la Guerra, la gente se reunía en torno a la radio para escuchar la marcha de la contienda, y en las calles, casas y comercios se mantenían conversaciones sobre lo que se había escuchado. Para ambos bandos la radio fue, además, un vehículo clave en la transmisión de la propaganda. Y concluido el conflicto bélico, la difusión propagandística, ahora exclusivamente del ideario del nuevo régimen franquista, siguió siendo una constante. Pero también la radio fue una gran fuente de entretenimiento, sobre todo a través de las radionovelas o los programas musicales.

Por todo ello, la recreación histórica de la época que se pretender acometer en *Amar...* no sería completa ni fiel si no se reflejase este importante papel de la radio en la sociedad española de esos años. Y en esa voluntad por reflejar fielmente

¹⁴¹ Datos extraídos de la página web oficial del Museo de la Radio de Ponferrada (<http://www.museoradioponferrada.com/images/campanas.swf> [Consulta: 13 de febrero de 2014]).

ese periodo, se ha podido comprobar que, a lo largo de los capítulos analizados, casi todos los personajes escuchan la radio en algún momento, independientemente de su clase social.

Los mensajes radiofónicos y las referencias que se encuentran en esos episodios cumplen dos funciones en su calidad de referencias históricas de carácter documental: “objetivar” las tramas y recrear la época, y ubicar al espectador en el tiempo y el espacio. Y por eso mismo, al igual que se ha hecho con las imágenes de archivo, se analizarán los mensajes radiofónicos y las diversas referencias a la radio que aparecen en los capítulos que son objeto de este estudio. Mediante este análisis se comprobará con qué frecuencia se ha empleado el recurso de la radio y en qué tipo de episodios. Se estudiará el contenido de los mensajes y referencias, se identificarán con el momento histórico que pretenden recrear en cada caso, y se analizará el “tono” de las alocuciones radiofónicas.

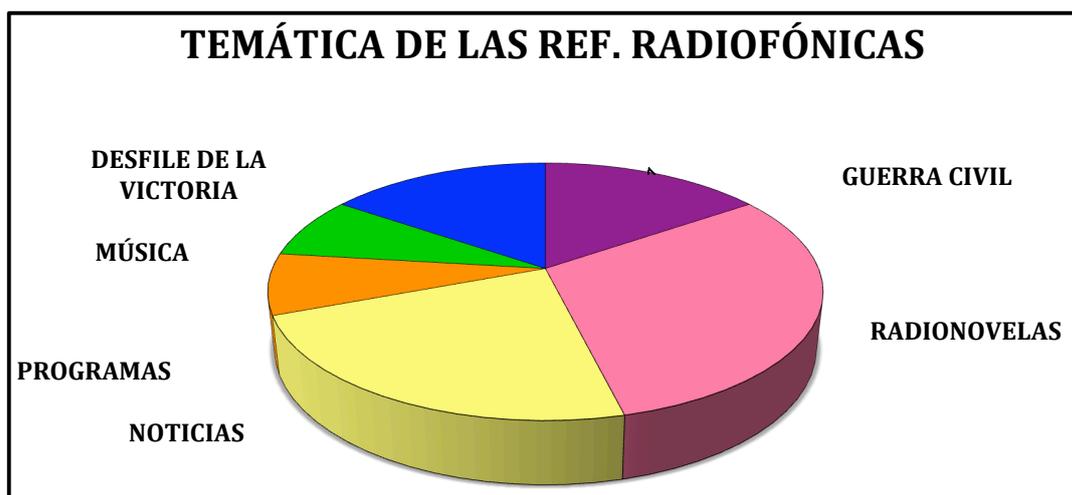
De los 55 episodios analizados, la radio está presente en 25 ocasiones distribuidas en 15 capítulos (0, 5, 6, 7, 8, 14, 19, 20, 30, 48, 55, 60, 156, 174 y 181); de las 25, 12 son alocuciones radiofónicas de diversa índole, fundamentalmente informaciones, partes y retransmisiones, y 13 son referencias más o menos directas a la programación radiofónica característica de la época. Los capítulos con más presencia de la radio son el 19 y el 20, con el Desfile de la Victoria y sus preparativos como tema principal.

En el caso de los 12 mensajes radiofónicos, se observa que la inmensa mayoría, un 83%, se concentran en dos grandes bloques temáticos: los que se emiten en el contexto de la Guerra Civil, y los referidos al Desfile de la Victoria. Lo muestra más claramente el gráfico que puede verse a continuación.



Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos diseñada para el análisis de los discursos radiofónicos.

La concentración temática de las referencias radiofónicas es menor, aunque, como se ve en este otro gráfico, también se perciben dos bloques mayoritarios: el de referencias a noticias escuchadas en la radio, y el de las menciones a las radionovelas, uno de los géneros radiofónicos más populares de la época.



Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos diseñada para el análisis de los discursos radiofónicos.

Tanto mensajes como referencias radiofónicas están integrados plenamente en el relato de ficción de *Amar...*, puesto que los personajes escuchan o hablan de lo

que han oído, y tienen el mismo valor documental en la medida en que retratan una época, pero sí hay una diferencia clara entre ambos: todos los mensajes hacen referencia a hechos históricos concretos, mientras que las referencias no ofrecen esa concreción, pero sí valiosa información sobre la vida cotidiana y la cultura popular de esos años¹⁴².

Se pueden encontrar diversos tipos de mensajes radiofónicos: noticias, partes de guerra, advertencias a la población, arengas propagandísticas de exaltación patriótica y retransmisiones. Estas 12 alocuciones van a tener, generalmente, una honda repercusión en quienes las escuchan, porque los creadores de *Amar...* han seleccionado los mensajes de tal modo que éstos siempre resulten particularmente significativos del momento histórico concreto que se quiere reflejar en cada caso.

En el capítulo introductorio (0) hay dos mensajes radiofónicos. El primero es la noticia de la victoria del Frente Popular en las elecciones parlamentarias de febrero de 1936, tiene un marcado carácter objetivo, y se limita a subrayar que el diario *The Times* ha hablado de unos comicios sin apenas incidentes. Este mensaje transmite al espectador, por tanto, que por el momento la situación política es relativamente estable en el país. El segundo es el anuncio del golpe militar que va a dar inicio a la Guerra Civil. En esta alocución se hace un llamamiento a la calma y se asegura que el orden va a ser restablecido en breve, llegando a calificar el Alzamiento de *“una asonada más que será pronto derrotada por el ejército y el pueblo español”*. En este mensaje la objetividad ha dejado paso al tono patriótico y beligerante (pese a las llamadas a la calma), y su inclusión en este episodio marca el comienzo de la época convulsa que van a vivir los personajes.

El siguiente mensaje radiofónico aparece en el capítulo 5, ambientado en el otoño de 1936. Es una noticia que aporta varias informaciones importantes: Largo Caballero (presidente del gobierno desde septiembre) ha formado un nuevo gabinete que incluye a cuatro ministros anarquistas y que propugna la unidad de todas las fuerzas leales a la República; y también se asegura a la población *“que serán castigados todos los desmanes realizados al margen de la ley promovidos por los incontrolados comités revolucionarios”*. La Guerra sólo lleva sus primeros meses,

¹⁴² Los textos íntegros de los mensajes y referencias radiofónicas aparecen reproducidos en el Anexo II.

pero ya quedan claros los problemas que se viven en el seno del bando republicano.

El mensaje del episodio 6, que aparece en el tramo final del mismo, resulta también muy significativo del momento histórico que se quiere recrear: la entrada de las tropas nacionales en Madrid (28 de marzo de 1939). Las emisoras son rápidamente controladas por las *“nuevas autoridades competentes”*, que son quienes emiten este mensaje que supone una llamada a la calma de la población y en el que se asegura que aquellos excombatientes que no hayan cometido delitos, no deberán temer represalias. La alocución es de carácter informativo, pero no está exenta de un cierto tono propagandístico, instando a la población de la capital a *“celebrar la victoria del Movimiento Nacional liderado por el caudillo Francisco Franco”*.

En el capítulo 7, el mensaje que suena en la radio que escuchan atentamente Pepe y Elpidia remite al del anterior episodio. De nuevo se insiste en que no habrá represalias si no se han cometido delitos, aunque el locutor conmina a todos los que colaboraron con el *“Comité Rojo”* a presentarse ante las autoridades. Pese a la función informativa de esta alocución radiofónica, también está presente un halo propagandístico *–“la generosidad del Caudillo y su victorioso ejército así se lo garantiza”*- que, además, difiere del tono que ofrecían los mensajes republicanos.

En el episodio 8 se ofrece uno de los mensajes radiofónicos más conocidos de la época: el parte del 1 de abril de 1939, que puso fin de forma oficial a la Guerra, en su versión completa. Toda la alocución está marcada por un fuerte tono propagandístico, que busca exaltar la victoria militar y la figura de Franco, y que no está exento de referencias religiosas *–“Dios está de nuestro lado. Nuestra cruzada se ha iniciado en su nombre”*- con las que tratar de legitimar el levantamiento y la lucha de los nacionales.

Los siguientes mensajes radiofónicos que van a aparecer en la serie son los correspondientes al Desfile de la Victoria. Son cinco en total, entre los que se escuchan en el capítulo 19 y en el 20.

En la primera alocución radiofónica del episodio 19 se arenga a los habitantes de Madrid a que asistan al desfile del día siguiente. El lenguaje, como sucedía con el mensaje del parte del 1 de abril del 39 visto con anterioridad, es grandilocuente *–“una cita ineludible obligada para cuantas personas de bien y*

honor”, y vuelven a aparecer referencias de corte religioso –*iremos, si Dios así lo permite*”. La grandilocuencia está también presente en el otro mensaje de este episodio –*nuestro glorioso ejército español*”. En él se describe uno de los acontecimientos que tendrá lugar durante el desfile: la condecoración a Franco por parte del general franquista José Enrique Varela.

Otros tres mensajes relativos al Desfile de la Victoria están presentes en el capítulo 20. El primero es un recordatorio informativo del gran evento. Y en él, junto a datos de información de servicio como el lugar por el que transcurrirá el desfile, se dedica todo un panegírico a la figura de Franco: *“al hombre que, con tanto esfuerzo, tanto sufrimiento y tanta sangre derramada rescató a España del abismo y la supo reconducir con mano firme por el deseado camino de la paz”*.

El siguiente mensaje aporta fundamentalmente información numérica sobre los efectivos que van a tomar parte en el desfile. El tono grandilocuente está bastante rebajado, y llama la atención la cercanía que muestra el locutor para con sus potenciales oyentes: *“las cifras, queridos radioescuchas, son para quedarse de piedra”*.

Finalmente, el último de los mensajes relativos al desfile no es sino un fragmento de su retransmisión en directo. Nuevamente se vuelve a la grandilocuencia, al alegato patriótico –*la unidad indisoluble del Glorioso Movimiento Nacional*”- y, en suma, al tono propagandístico –*con un cerrado aplauso de todos los asistentes, hace aparición nuestro Caudillo*”-.

En el capítulo 181 se encuentra la última alocución radiofónica. Se trata de una información relativa al fracaso de la invasión del Valle de Arán por parte de guerrilleros comunistas. El tono es, por tanto, evidentemente informativo, sin prescindir de cierto halo propagandístico: *“dejaron absolutamente terminado el episodio del Valle de Arán, lo que debe ser motivo de satisfacción para los buenos españoles”*.

En resumen, los mensajes radiofónicos de *Amar...* ayudan a situar a los personajes en una línea de acción. Y siempre tienen consecuencias para las tramas que se desarrollan en la serie, ya que al menos sirven para que el espectador entienda los motivos que llevan a los personajes a tomar determinadas medidas o a entender cuáles son sus posibilidades concretas de acción, o bien cuál es el contexto en que se van a desarrollar sus siguientes movimientos.

Distinto es el uso de las referencias radiofónicas que ofrece la serie: van desde la repercusión de una noticia escuchada por alguno de los personajes, hasta una improvisada tertulia sobre la radionovela de moda. Su tono es muy variado. También la reacción de los personajes ante lo que acaban de escuchar. Pero una cosa queda clara en todos los casos: la radio es el principal medio de comunicación que emplean los distintos personajes de la serie para informarse o entretenerse. Y en ese sentido, el espíritu de la época que pretende retratar *Amar...*, la de la España de la Guerra Civil y la inmediata Posguerra, queda fielmente retratada.

No se verán aquí una por una las 13 referencias radiofónicas, pero sí las más significativas, para tener una visión lo más completa posible de la oferta de contenido que había en la radio de estos años. Sobre la Guerra, por ejemplo, cabe destacar que la primera noticia que tiene el espectador de la toma de Madrid por parte del ejército franquista se debe a que, en el capítulo 6, uno de los personajes, Elpidia, lo ha escuchado en la radio, y así se lo transmite a Andrea, la protagonista: *“La radio lo acaba de anunciar. Han ‘entrao’ (sic.) los nacionales”*. En una época como la de los años 30 en España, la radio era, sin duda, el medio que permitía una mayor inmediatez a la hora de dar y recibir noticias.

En el capítulo 8 se ofrece una interesante referencia a un programa de radio muy popular en la España republicana durante la Guerra: *La cocinera ideal*, en Radio Amanecer. El personaje de Consuelo explica a unos huéspedes que se refugian en su casa durante el conflicto bélico las recetas con las que la cocinera Leonor Pareja intentaba paliar con ingenio la escasez de alimentos en la zona roja:

D. Pablo: “La sopa ha estado muy rica [...] ¿Le ha puesto usted chorizo?”

D^a Pura: “Qué más quisiera. Una pizca de pimentón blanco y un trozo de hueso de caña, que aunque era pequeño, le da sustancia”.

D^a Carmen: “Pues si le echa usted un huevo escalfado, así, con el pan viejo, está sabrosísimo”.

D^a Pura: “¿Un huevo? Se me va a olvidar como eran”.

Consuelo: “Bueno, ¿han escuchado alguna vez la emisión de Leonor Pareja en Radio Amanecer? [...] Da unas recetas... la mar de curiosas. Enseña cómo hacer tortilla de patatas sin patatas y sin huevo” (Cap. 8, Sec. 6).

La referencia es sumamente valiosa, porque ofrece un fiel reflejo de la cultura popular de la época al tiempo que permite conocer el difícil día a día del pueblo de Madrid durante la Guerra. En un libro de divulgación histórica (*Una historia de la Guerra Civil que no va a gustar a nadie*), su autor recoge esa famosa receta de tortilla a base de peladuras blancas de naranja y gachas, y otras propuestas de Leonor Pareja como las chuletas de carne sin carne o la “merluza a la evacuada”, en la que el pescado se sustituye por masa de arroz cocida¹⁴³.

La radio ofrecía a sus oyentes, por tanto, la última hora informativa, consejos para afrontar el día a día... y hasta retransmisiones en directo de los acontecimientos más señalados. Así queda reflejado en otra de las referencias radiofónicas encontradas, la del capítulo 20 sobre el Desfile de la Victoria. En ella, D. Fabián muestra su intención de no acudir al desfile y seguirlo, en su lugar, por la radio:

D. Fabián: “Lo dije y lo mantengo. Voy a aprovechar la fiesta para leer los periódicos atrasados. Además, a mí no se me ha perdido nada en ese Desfile”

D^a Loreto: “¿¡Cómo que no se te ha perdido nada!? ¡Tu hijo Rodrigo manda una centuria de Falange! ¿¡Cuándo vas a tener la oportunidad de volver a verlo desfilando y portando un estandarte!?”

[...]

D. Fabián: “Pues lo escucharé por la radio y sin mojarme”

D^a Loreto: “Desde luego, Fabián, ¡mira como eres!, ¿eh?” (Cap. 20, Sec. 3).

La radio de estos años informaba, entretenía... y adoctrinaba. Otra de las referencias encontradas, también, como la anterior, sobre el Desfile de la Victoria, versa precisamente sobre el uso propagandístico que las nuevas autoridades franquistas le dieron a este medio de comunicación. En el capítulo 19 Elpidia se queja de que en la radio no hablan de otra cosa que no sea el Desfile, que va a tener lugar al día siguiente en Madrid:

Elpidia: “Por Dios, apaga esa radio, que me duele muchísimo la cabeza. Toda la santa tarde con la ‘monserga’ del Desfile”.

¹⁴³ ESLAVA GALÁN, Juan, *Una historia de la Guerra Civil que no va a gustar a nadie*, Editorial Planeta, Barcelona, 2005, págs. 137 y 138.

Marcelino "Ahora le llaman el 'Desfile de la Paz', chúpate tú ésa. Y van a venir todos los fascistas italianos, y los nazis,..." (Cap. 19, Sec. 18).

Esta referencia entronca directamente con los mensajes radiofónicos de abierto contenido propagandístico que, sobre el Desfile, se ofreció poco antes.

La radio de la Guerra y la inmediata Posguerra también tenía espacio para la información deportiva, como queda patente en otra de las referencias, en este caso en el capítulo 156. Pelayo, el dueño del bar El Asturiano, está al tanto de que se ha celebrado un importante combate de boxeo en Madrid porque lo ha escuchado en el aparato de radio que tiene en el establecimiento:

Ángel (riéndose, se dirige a Sito): "¿Te imaginas que me hubiera presentado en el Frontón Recoletos vestido de sotana?" (Se ríen los dos).

Pelayo: "Pues anda que no he visto yo a curas en el Jai Alai viendo combates de boxeo o en la Monumental de las Ventas toreando a Manolete, ¿eh? Como si no supieran divertirse los señores curas ésos".

Ángel: "Si del boxeo precisamente venimos nosotros..."

Pelayo: "Ah, ¿habéis 'estao' viendo entonces a Ignacio Ara? He oído por la radio que peleaba en Madrid".

Ángel: "Con Eloy Lafuente" (Cap. 156, Sec. 12).

Pero sin duda, el género más en boga en la radio de la época es el de la ficción sonora, tal y como se pone de manifiesto en *Amar...*, donde se pueden encontrar hasta cuatro referencias a las radionovelas, que enganchaban cada tarde y cada noche a miles de oyentes. Las radionovelas se convirtieron, de hecho, en una de las principales fuentes de entretenimiento del pueblo español en esos años de escasez en los que, como ya se ha comentado, ir al cine era casi más un lujo que algo cotidiano.

Sí era factible, sin embargo, tener o conocer a alguien que tuviese un aparato de radio en torno al cual reunirse para escuchar las andanzas de los protagonistas de estas ficciones sonoras. Y así lo refleja la serie, por ejemplo, en el capítulo 48. En él, Doña Pura le ofrece a su huésped, Isidro, un gran aficionado al género, escuchar juntos el nuevo episodio de la radionovela que están echando en Radio Madrid:

D. Pura: "Por cierto, ¿a usted no le gustaban las novelas de la radio?"

Isidro: "Sí, las escuchaba por hacer compañía a mi pobre Sagrario".

D. Pura: "Pues ahora mismo están a punto de dar la de Radio Madrid".

Isidro: "¿Es esa de la ciega a la que quiere matar su marido?"

D. Pura: "¡Ésa, ésa!"

Isidro (emocionado): "Oh. A mí esa me tenía en vilo, con el inspector Arranz, que estaba siempre a punto de pillarle".

D. Pura: "Ay, menudo es el inspector, pero bueno, es que el otro sabe lo que no está escrito. ¡Qué malo es!"

Isidro: "Pues debe de estar a punto de empezar".

D. Pura: "Ay, sí, sí. Ahora mismo la pongo. No se preocupe, que esta radio enseguida se calienta" (Cap. 48, Sec. 2).

En una sociedad envuelta en los problemas derivados de una cruenta Guerra Civil y sus consecuencias políticas y económicas, las radionovelas se convirtieron en una válvula de escape ideal. Su éxito era tal que, como queda reflejado en el capítulo 30 de *Amar...*, la gente, sobre todo las mujeres –principal público objetivo de este género- formaba corrillos improvisados para comentar la radionovela de moda en ese momento:

Valentina: "Me voy corriendo que va a empezar la novela en la radio y está interesantísima".

Paloma: "Oye, que yo ayer no puede ver el final, que me tuve que ir. ¿El marido está enamorado de ella o no?"

Valentina: "Qué va, hija. El policía que le persigue tiene razón. Es malo".

Paloma: "Uy".

Valentina: "Va a por el dinero de ella. Ayer mismo, aprovechando que la mujer es ciega, va y se la tima con la sobrina. Pero delante de ella Paloma, delante de ella".

Paloma: "Si ya lo decía yo, que un hombre tan gentil y tan servicial no puede ser trigo limpio".

Valentina: "Menudo es. A su mujer, yo creo que se la carga. ¡Bueno guapa, que me voy!" (Cap. 30, Sec. 12).

Si los mensajes y alocuciones radiofónicas reproducidas en *Amar...* objetivan la ficción de la serie, permiten situar al espectador en un momento histórico concreto y saber de primera mano cómo era el tono de esa radio de la Guerra Civil y primeros años del Franquismo; las referencias radiofónicas insertas en el argumento ayudan a conocer los contenidos de esa radio y su papel protagónico en la sociedad de la época.

Por eso mismo, tras analizar los mensajes y referencias radiofónicas se puede comprobar que, aunque su presencia sea menor en cantidad que las imágenes de archivo, su empleo en la telenovela resulta igualmente crucial en esa labor de ambientación llevada a cabo por los responsables de *Amar...*

Dicho de otro modo, de no existir este conjunto de referencias históricas de carácter documental a la radio, no se podría considerar que la recreación de la época es suficientemente fidedigna.

3.2.3. LOS CARTELES DE PROPAGANDA

Tras analizar las imágenes de archivo y los mensajes y referencias radiofónicas que aparecen en los 55 capítulos que constituyen este análisis, no es posible concluir este apartado sobre referencias históricas de carácter documental sin hacer una pequeña mención a un tercer tipo de referencias que también aparecen en *Amar...*: los carteles de propaganda. Aunque su presencia es prácticamente testimonial –se limita a unos pocos capítulos aislados-, su utilización a modo de *atrezzo* en los decorados o el hecho de que algún personaje pueda referirse a ellos también contribuye a retratar aspectos del periodo histórico de la Guerra Civil y la inmediata Posguerra.

De hecho, los carteles de propaganda son otra fuente más para el estudio y la representación de la historia, y al igual que sucede con las imágenes y los mensajes y referencias radiofónicas, su utilización en productos de ficción como *Amar...* permite cumplir un doble objetivo: dotar de veracidad a la ficción, y situar al espectador en la época que se pretende recrear.

En este caso, la aparición de los carteles en algunos capítulos de la serie resulta especialmente importante para reflejar aspectos visuales de la España de esos años. Y esto se debe a que los carteles, como la radio, tuvieron mucha presencia en la sociedad de los años 30 y 40, muy especialmente durante los años de la Guerra. De hecho, si la radio era el medio de comunicación por excelencia, el cartel era uno de los medios más habituales para difundir propaganda, ya que, además, a lo largo de esta época las artes gráficas y el cartelismo experimentaron un gran desarrollo en España.

Los capítulos 20, 21 y 73 son los que presentan una mayor presencia de carteles de propaganda, pero no son los únicos. Aquí no se trata de analizar exhaustivamente cada cartel, sino destacar los más interesantes o representativos y explicar su papel en la serie. Es el caso, por ejemplo, del cartel que aparece en una de las paredes de El Asturiano en la secuencia 7 del Capítulo 0. Se acaba de asistir al triunfo del Frente Popular en las elecciones de febrero del 36, y en el bar celebran el nombramiento de Manuel Azaña como presidente del gobierno. No es, por tanto, ninguna casualidad que tengan enmarcada una alegoría de la II

República que se hizo muy popular en la época, 'La niña bonita'¹⁴⁴: una mujer vestida de blanco y con un gorro frigio que sostiene en una mano una bandera tricolor y en la otra la balanza de la justicia. A su lado, un león, y el lema de la Revolución Francesa: libertad, igualdad, fraternidad.

Otra muestra de la propaganda de la época se encuentra pocos capítulos después. Ya iniciada la Guerra Civil, en la secuencia 2 del capítulo 5, Andrea recoge una octavilla del suelo. Se trata de un mensaje propagandístico lanzado por la aviación nacional: *"Madrid está cercado. ¡Habitantes de Madrid! La resistencia es inútil. Ayudad a nuestras tropas a tomar la ciudad. Si no lo hacéis, la aviación nacional la borrará del mapa"*. Mensajes como éste fueron una constante durante el asedio a la capital, por lo que su presencia en la serie resulta conveniente para reflejar esa circunstancia de tensión añadida a los personajes que viven en el Madrid de entonces. De hecho, este mensaje fue realmente lanzado por la aviación italiana el 2 de noviembre de 1936¹⁴⁵, época en la que se desarrolla la acción de este episodio.

En la secuencia 6 del Capítulo 6 hay una referencia a la cartelería propagandística desarrollada durante la Guerra. La familia Ayala regresa a Madrid ya terminado el conflicto y Doña Eulalia se enfada al descubrir que su casa ha sido utilizada por los republicanos:

Doña Eulalia: "¡Esto es una vergüenza, Mario! Han destrozado la casa. ¡todo lleno de carteles! Y muebles horrendos... Esto ha debido de ser un garito de la soldadesca".

Mario: "Mamá, por lo que me han dicho aquí sólo ha habido una oficina de la CNT".

Aunque en este caso la cámara no enfoca un cartel en concreto, la referencia es interesante, por cuanto pone de manifiesto, por un lado, el fenómeno de la incautación de edificios y viviendas vacías durante la Guerra, y por otro cómo partidos y sindicatos desarrollaron una importante labor propagandística mediante la cartelería.

¹⁴⁴ MORALES MUÑOZ, Manuel, *La II República, historia y memoria de una experiencia democrática*, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga (CEDMA), Málaga, 2004, pág. 157.

¹⁴⁵ COLODNY, Robert G., *El asedio de Madrid*, Ruedo Ibérico, París, 1970, pág. 36.

Tal y como se ha comentado anteriormente, en los capítulos 20 y 21, ambientados en el Desfile de la Victoria, los carteles de propaganda cobran mayor protagonismo por la intensidad con la que se planeó aquel evento. En ambos episodios los carteles aparecen distribuidos por las calles por las que deambulan los personajes y por la Plaza de los Frutos, de modo que forman parte de la decoración de los escenarios como un *atrezzo* muy especial.

En estos dos episodios se han encontrado 3 modelos diferentes de carteles¹⁴⁶. En uno de ellos, junto a un pequeño retrato de Franco, puede leerse la siguiente consigna: *“Nosotros no vendemos nuestra Patria al extranjero. Franco”*. En otro, de nuevo junto a un retrato de Franco, éste de mayor tamaño que el anterior, se encuentra el siguiente lema: *“Franco, Caudillo de Dios y de la Patria. El primer vencedor en el mundo del bolchevismo en los campos de batalla”*. Por último, se distingue un tercer modelo de cartel cuyo mensaje se distribuye en dos columnas. En la de la izquierda, de arriba abajo, se lee: *“Honor, Heroísmo, Fe, Autoridad, Justicia, Eficacia, Inteligencia, Voluntad, Austeridad”*; en la de la derecha, aparece el nombre de *“Franco”* repetido en correspondencia con cada una de las palabras anteriores.

Como puede advertirse, los tres modelos de carteles son ejemplos de la propaganda nacional de la época, que exalta a su líder y la victoria en la Guerra; y se ha podido, además, comprobar que al menos dos de estos tres tipos de carteles (el primero y el tercero) son reales y fueron diseñados precisamente en 1939¹⁴⁷, con lo que su inclusión en los capítulos sobre el Desfile de la Victoria (19 de mayo del 39) resulta adecuada y está plenamente justificada.

Aunque algo menor, la presencia de carteles de propaganda franquista es igualmente reseñable en el capítulo 73. En la secuencia 11, los personajes de Fanny y Ángel mantienen un diálogo en un callejón literalmente empapelado con distintos carteles de propaganda. Entre ellos destaca uno que promueve el alistamiento en la División Azul –*“Alistaos para luchar contra el comunismo”* (y el símbolo del yugo y las flechas)-; otro que promociona la compra de sellos para

¹⁴⁶ En realidad se han localizado algunos carteles más, pero la cámara no llega a enfocarlos de manera que sea posible distinguir lo que dicen, por lo que se ha preferido analizar únicamente los 3 modelos que se observan claramente.

¹⁴⁷ Ambos carteles están incluidos en la recopilación realizada por Jordi y Arnau Carulla sobre los carteles de la Guerra Civil (CARULLA, Jordi y CARULLA Arnau, *La Guerra Civil en 2000 carteles*, vol. 2, Postermil, Barcelona, 1996, pág. 559).

ayudar al Auxilio Social, la institución de beneficencia creada por la Sección Femenina; otro en el que se lee *“Frente de juventudes: para que España resurja compra este sello”*; uno sobre una *“Peregrinación de los jóvenes de Acción Católica al Pilar de Zaragoza, 30-31 de agosto, 1 de septiembre”*; y un último cartel, similar a una hoja de periódico, y con el encabezado del yugo y las flechas y el título *“Vanguardia”*. Aunque no se ha podido comprobar la autenticidad de ninguno de ellos, tanto su diseño como sus lemas encajan perfectamente en el ideario de la cartelería propagandística franquista de la época, por lo que más allá de que sean o no reales, sí son absolutamente verosímiles y, por tanto, representativos de ese periodo histórico.

El cartel de la División Azul permite situar al espectador en el tiempo en el que se desarrolla la acción del episodio: finales de 1941, con este cuerpo de voluntarios creado hace tan sólo unos pocos meses. Los otros carteles, por su parte, constituyen una muestra perfecta de la propaganda franquista de la época, con la exaltación de la labor social llevada a cabo por la Sección Femenina, el adoctrinamiento juvenil y el papel protagónico de la religión católica en primer término.

No son éstos los únicos episodios en los que aparecen carteles de propaganda, pero sí aquellos en los que dichos carteles cobran un mayor protagonismo y la cámara se detiene en ellos el tiempo suficiente como para que se pueda plantear su identificación.

Elementos visuales clave para recrear de modo convincente y verosímil la época histórica de la Guerra Civil y la Posguerra, estos carteles de propaganda tienen, por tanto, una importancia y misión similar a la de las imágenes de archivo y los mensajes y referencias radiofónicas, a pesar de su uso casi testimonial en la serie.

Hasta ahora, se ha centrado la atención de este estudio en qué historia cuenta *Amar...* y se ha atendido a cómo los creadores se han apoyado en recursos de tipo documental para contar a la audiencia la Guerra Civil y la inmediata Posguerra. Sin embargo, las imágenes de archivo, los mensajes y referencias radiofónicas, y los carteles de propaganda no son los únicos recursos empleados para narrar y recrear ese periodo tan convulso de la historia reciente de España.

Hay otro grupo muy importante de elementos que conforman el discurso histórico de esta serie: las referencias que introducen los propios personajes en sus diálogos y en sus historias; referencias en unos casos directas sobre acontecimientos históricos concretos, y en otras más difusas o referidas al periodo histórico en general. En ambos casos, se trata de referencias claves cuyo análisis permitirá descubrir qué Guerra Civil y qué Posguerra narra la serie.

3.3. REFERENCIAS HISTÓRICAS CIRCUNSTANCIALES DENTRO DEL UNIVERSO DE FICCIÓN DE LOS PERSONAJES

Son muy numerosas las referencias históricas que aparecen en la ficción televisiva de *Amar...* y que, como sucede con las de tipo documental, permiten al espectador ubicarse en el momento histórico concreto. Sin embargo, si las referencias anteriormente analizadas tienen también la función de “objetivar” la realidad, dicha función no se da tanto en el caso de estas otras referencias; porque, más allá de ofrecer y dotar de realismo al relato de ficción en el que han sido integradas, su misión principal será la de formar parte de las tramas y contribuir a narrar la historia que se quiere contar. Así, las referencias históricas que se analizan en este apartado son las que aparecen en los diálogos de los personajes; y son referencias que pueden añadir color a las tramas de ficción, pero que, sobre todo, actúan como detonante de los conflictos e incrementan la carga dramática de algunas situaciones.

Y lo primero es hacer una distinción de los dos tipos de referencias históricas circunstanciales dentro del universo de ficción de los personajes que pueden encontrarse en *Amar...*: las que remiten a un personaje histórico y las que remiten a un acontecimiento histórico o a la época en sí, ya sea de forma más concreta o más genérica.

3.3.1. REFERENCIAS A PERSONAJES HISTÓRICOS EN *AMAR...*

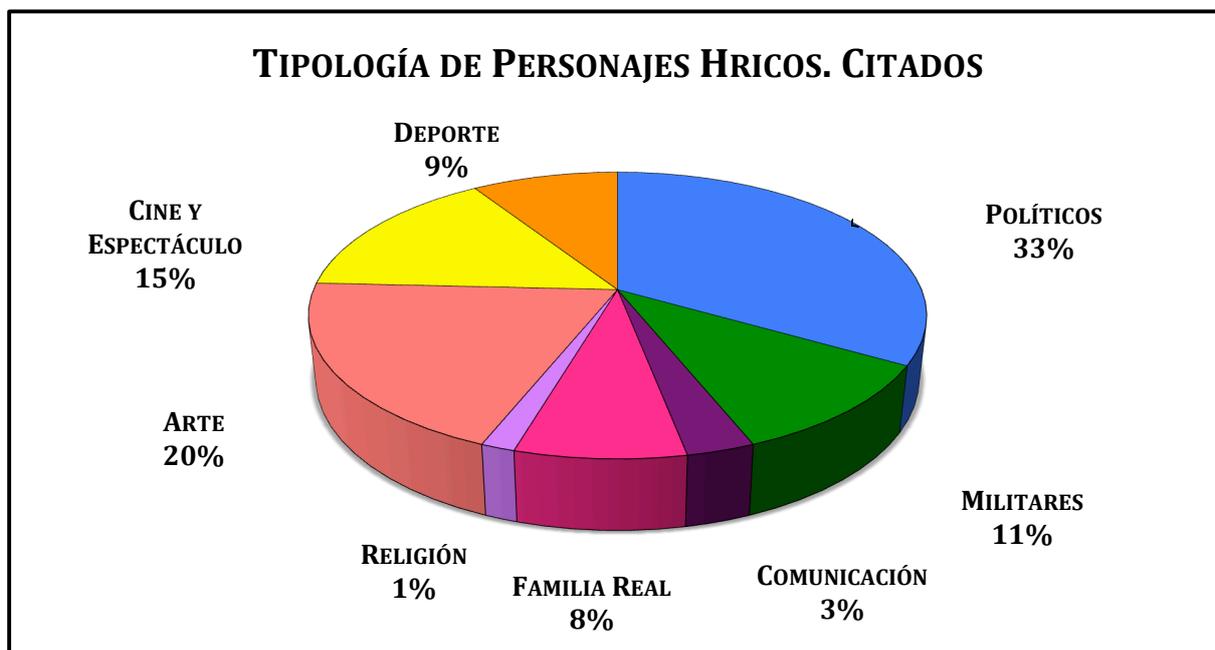
Todos los personajes que aparecen en los capítulos analizados de *Amar...* son ficticios, es decir, no recrean a ninguna personalidad de la época que existiera realmente, ni de manera directa, ni indirecta (personaje real reconocible con nombre cambiado, por ejemplo). Otra cosa, como se verá más tarde, es que no representen determinados estereotipos propios de ese periodo; pero ninguno de ellos existió realmente. Así, nunca hubo un Antonio Ramírez o una Paloma Beltrán, aunque ambos puedan representar de alguna manera un tipo de persona propia de la sociedad española de los años 30 y 40.

Sin embargo, aunque los personajes de *Amar...* sean inventados, el marco temporal en el que se mueven no lo es, y como la intención de los responsables de la serie es recrearlo lo más fidedignamente posible, no van a faltar continuas referencias a las personalidades históricas de ese periodo. Para descubrir qué historia cuenta *Amar...* habrá que analizar todas esas referencias y comprobar cuáles son las personalidades más nombradas. Así se constatará, por ejemplo, a qué episodios de este periodo histórico comprendido entre febrero de 1936 y agosto de 1945 se les concede una mayor relevancia y qué personalidades tuvieron más incidencia en ellos.

Lo primero que se observa tras estudiar los diálogos de los 55 capítulos analizados es que, en total, hay 172 referencias a diversos personajes históricos, 3'13 de media por episodio, y que su distribución es bastante desigual, ya que hay hasta 13 capítulos en los que no hay ninguna referencia, mientras que más de una cuarta parte de ellas se condensan en tan sólo 3 episodios, el 39, el 48 y el 99. En estos tres capítulos, el motivo del alto número de referencias se debe fundamentalmente a que los personajes debaten sobre la marcha de la II Guerra Mundial y el papel de España en ella, refiriéndose a episodios históricos como la entrevista en Bordighera entre Franco y Mussolini o la rendición alemana en Stalingrado.

Otros datos que conviene tener en cuenta son los referidos a los personajes protagonistas de esas referencias. Hasta 66 personajes históricos distintos aparecen en los diálogos de *Amar...* La mayoría pertenecen al campo de la política, ya sea nacional o internacional, aunque también hay referencias a personalidades

del mundo de la cultura, el deporte o la comunicación. A continuación se presenta un primer gráfico con los distintos campos a los que pertenecen los 66 personajes citados.



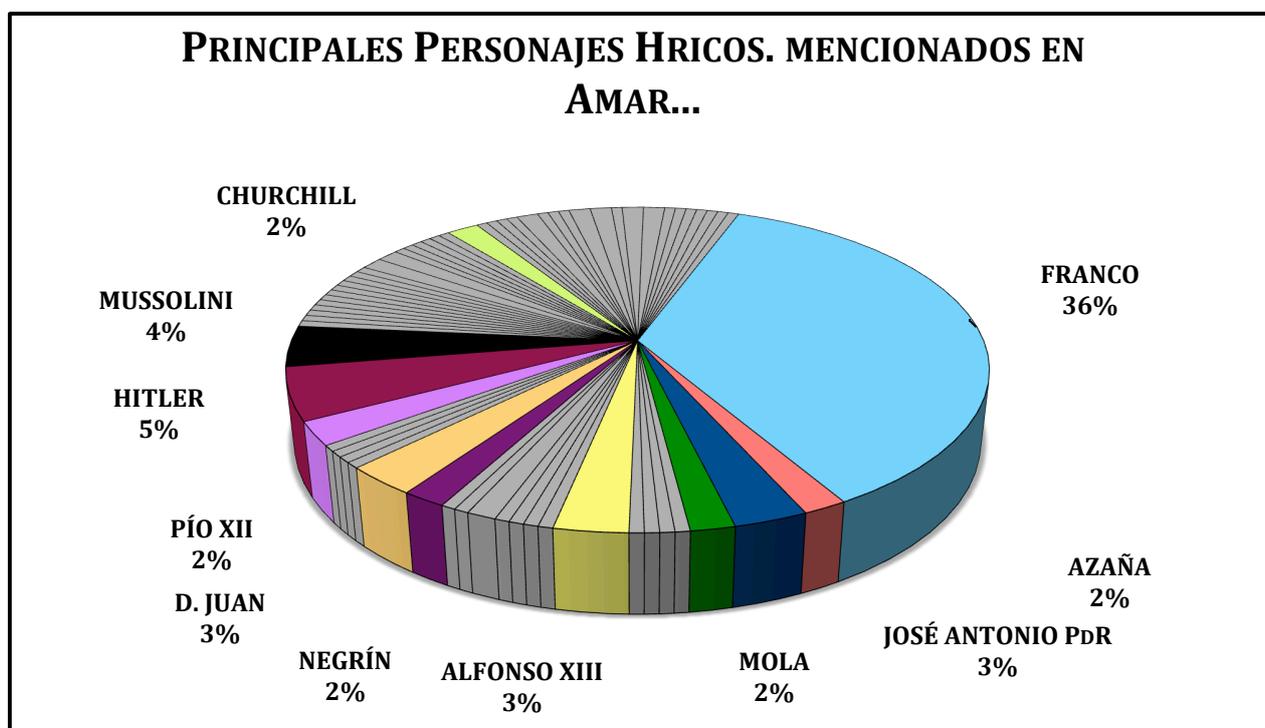
Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos diseñada para el análisis de las referencias a personajes históricos.

Al realizar esta clasificación se ha presentado el problema de la doble asignación de algunos. En concreto se da en bastantes personajes mencionados e incluidos en la categoría de políticos que también fueron militares, y viceversa. En este caso, el criterio para la asignación a una u otra categoría ha sido claro: valorar el contexto en el que se los mencionaba. Así, si un personaje fue primero militar y luego político, pero el contexto en el que se refieren a él es el de su actuación en la Guerra Civil, caso por ejemplo de Carlos Arias Navarro, se le ha incluido en la categoría de militar. Y del mismo modo, cuando ese militar y político ha sido mencionado por su papel como cargo político, por ejemplo Agustín Muñoz Grandes, se le ha incluido en esta última categoría.

Tomando este criterio como base, no ha sido difícil realizar la clasificación, ya que a la inmensa mayoría de los 66 personajes se les nombra de manera aislada, es decir, una o dos veces a lo sumo a lo largo de los capítulos analizados. Hay, no obstante excepciones. Una fundamental: la de Franco, personaje histórico más

mencionado con mucha diferencia. En este caso, se ha considerado que, ya que la mayoría de referencias son posteriores al final de la Guerra, lo correcto era situarle en la categoría de “políticos”.

Pero al margen de Franco, también a otros personajes se les nombra de forma recurrente. A continuación se ofrece un gráfico en el que se distinguen los personajes históricos que más veces se mencionan en los diálogos de la serie.



Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos diseñada para el análisis de las referencias a personajes históricos.

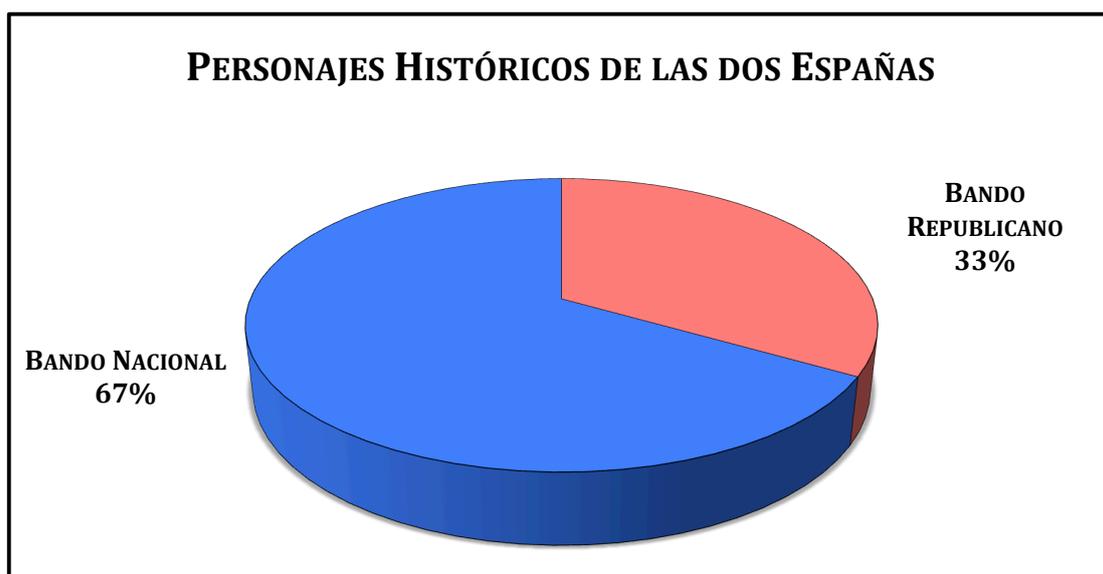
Como se había adelantado, Franco aglutina más de un tercio de las menciones totales a personalidades históricas. Hitler consigue el 5% y Mussolini el 4%. Junto a ellos, Churchill (2%) y Pío XII (2%) son los personajes no españoles más mencionados, aunque por detrás de los españoles más destacados. Este hecho se debe a que, si bien sólo uno de los personajes centrales de la serie, Rodrigo, tendrá una participación directa en la II Guerra Mundial –como miembro de la División Azul-, los personajes sí debaten en varias ocasiones sobre el conflicto, el

papel de España en él y lo que puede suponer para el país la victoria de uno u otro bando.

En general, lo que sí puede observarse es que casi todos los personajes históricos más mencionados pertenecen al ámbito de la política nacional –ya sea al de la II República y la Guerra o a la cuestión monárquica-, o a la política internacional. Esto implica que, pese a que el objetivo primero de *Amar...* no sea centrarse en los conflictos políticos de la época, y sí en los conflictos personales de los personajes que protagonizan la serie, no se descuida el contexto político-histórico que rodea a los protagonistas y que, en definitiva, marca sus vidas de una forma u otra.

Y para profundizar algo más en esta recreación político-histórica que propone *Amar...* de la época de la Guerra Civil y la inmediata Posguerra a través de menciones a personajes reales, tiene interés comprobar qué porcentaje de personajes de cada una de las dos Españas se mencionan. Para obtener unos resultados lo más ajustados posibles, se incluyen en esta clasificación únicamente a personalidades que se significaron claramente por una u otra opción ideológica.

Dicho de otro modo, en el caso de personajes de campos como la cultura o el espectáculo, donde pueden surgir más dudas que en el caso de políticos o militares, sólo se han señalado aquellos que abiertamente se posicionaron. Por ejemplo, Pablo Picasso o Antonio Machado han sido catalogados como republicanos, mientras que el boxeador Ignacio Ara, al que también se menciona en la serie, no ha sido incluido en ninguno de los dos grupos ideológicos. El resultado obtenido se ofrece en el gráfico siguiente.



Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos diseñada para el análisis de las referencias a personajes históricos.

El gráfico muestra que las personalidades políticas, militares y de la cultura adscritas al bando nacional o franquista adquieren mucho más protagonismo que las republicanas en la serie. La explicación es sencilla: independientemente de la ideología de los personajes de ficción que pueblan *Amar...*, que se tratará más tarde, una vez que la Guerra Civil concluye en el episodio 8, las referencias a políticos o personalidades abiertamente republicanas disminuyen drásticamente, y esos primeros episodios representan una parte mínima del total de la temporada analizada.

Ya se ha dicho que las personalidades históricas más mencionadas en *Amar...* pertenecen al campo de la política nacional e internacional, y que los capítulos con más menciones a personajes reales son episodios en los que el contexto político tiene mucho peso. Sin embargo, sería un error considerar que apenas hay referencias a otro tipo de personajes representativos de la época. El mundo del espectáculo también tiene su grano de arena de aportación a la verosimilitud de los diálogos. Efectivamente, hay referencias en diálogos a 25 personajes entre artistas, actores de cine, gente del espectáculo, y estrellas de la comunicación o del deporte de esos años. Son el grupo más numerosos si se

descartan políticos, militares o miembros de la familia real y notables de épocas pasadas (como Cervantes o Lord Byron).

No se trata de personalidades con un protagonismo decisivo en la serie o cuyas decisiones condicionen las vidas de los personajes de ficción que pueblan *Amar...*, pero sí son personas cuya mención contribuye en gran medida a recrear fielmente este periodo histórico. Y en ese sentido, se puede dar el mismo valor a una referencia aislada sobre un político franquista –*Doña Loreto: “Anda, Alfonso Peña ya ha confirmado su asistencia, y Joaquín Benjumea también” (Cap. 99, Secuencia 2)*–; que a una mención a una estrella del cine francés de entonces –*Fanny: “Ah (suspira)... El francés y los franceses... ¿Te imaginas lo que debe ser vivir en Francia? Igualdad, libertad, fraternidad... Jean Gabin” (Cap. 14, Secuencia 8)*–; o a un futbolista –*Marcelino: “¿Ha visto el Atleti Aviación? ¿Ahí, con Gabilondo en defensa?” (Cap. 192, Secuencia 13)*–.

Sin duda, todas estas referencias a personajes históricos, tanto de la política como de la cultura popular, contribuyen a generar ese halo de veracidad que los responsables de *Amar...* pretenden darle a la serie. Y el protagonismo absoluto de Franco en cuestión de menciones, o el hecho de que se hable, así mismo, de personalidades como Hitler, Mussolini, Churchill o Erwin Rommel, da también muchas pistas de cómo se cuentan en la serie los acontecimientos históricos que marcaron esa época. Sin embargo, el mero estudio de estas referencias a personajes ‘reales’ no permite tener todas las claves para saber a ciencia cierta cómo están reflejadas en *Amar...* la Guerra Civil, la Posguerra o las repercusiones de la II Guerra Mundial en España.

Para que este estudio sea completo y se puedan extraer de él unas conclusiones firmes, es preciso también analizar el otro gran grupo de referencias históricas que pertenecen al universo de ficción de esta telenovela: las que tienen que ver con los acontecimientos históricos y la época en general.

3.3.2. REFERENCIAS A ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS Y A LA ÉPOCA EN AMAR...

Tal y como se ha comentado ya, los personajes que pueblan *Amar...* pertenecen al mundo de la ficción, pero el marco temporal en el que se mueven es real. Y para conseguir recrear en el universo de ficción de la serie ese periodo de la Guerra Civil y la inmediata Posguerra, además de las ya analizadas referencias a personalidades de la época, es posible encontrar numerosas referencias al periodo histórico en sí. La mayoría son menciones a acontecimientos históricos contemporáneos al tiempo en el que transcurren los capítulos objeto de análisis (febrero de 1936 – agosto de 1945), como la Guerra Civil o la II Guerra Mundial. Habrá también alguna mención a acontecimientos ya pasados, como la Guerra de Marruecos. Pero otras muchas son referencias a la época en general: desde costumbres y modas hasta situaciones que se dieron como consecuencia de la Guerra Civil y que marcaron a la sociedad de ese tiempo.

Todas ellas han contribuido a la recreación del periodo histórico realizada por los responsables de *Amar...*, ya que tan característicos de esta época convulsa resultan la propia Guerra Civil, como las “sacas”, la desaparición de los niños de presas republicanas, el estraperlo o hasta los cócteles y bebidas de moda entre las clases altas; y todas estas cuestiones aparecen en los diálogos y conversaciones que mantienen los personajes. De ahí que, para averiguar cómo se cuenta la historia de ese tiempo en la serie, haya que analizar todo elemento que aparezca en el guión y que contribuya a recrear la España de la Guerra y la Posguerra. Sólo así se podrá responder a preguntas como qué visión ofrece *Amar...* del conflicto, a qué acontecimientos y situaciones se les concede más importancia en la serie o hasta qué punto la recreación de la época es fidedigna y completa.

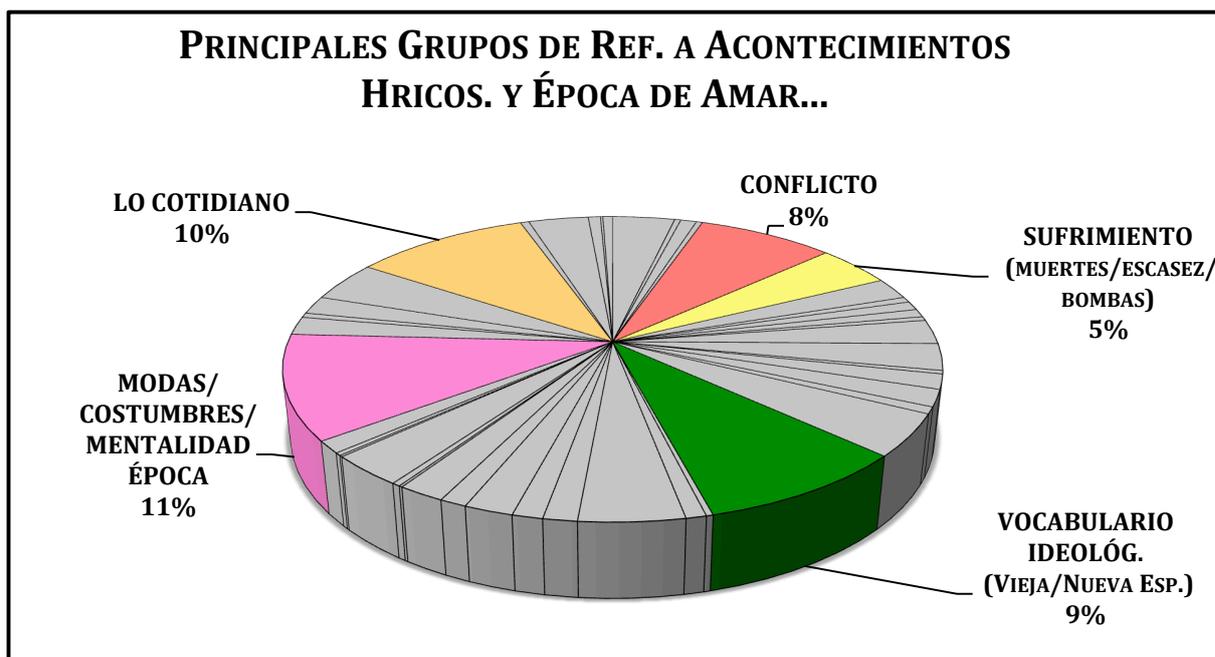
Al abordar este análisis era preciso ocuparse en primer lugar de establecer unos parámetros para la clasificación de las múltiples referencias encontradas. Y dada su diversidad, era necesario ordenarlas en torno a un número de grupos suficientemente amplio como para que ninguna quedase excluida de la investigación. En este proceso largo y complejo se han definido 44 tipos de referencias distintas. Se trata de un número bastante elevado, pero se quería evitar el riesgo de solapamiento de unos grupos con otros. El método para evitarlo ha

sido el de crear una nueva categoría únicamente si las referencias no permitían incluirla en otra ya definida o, si pese a poder llegar a incluirse, eran lo suficientemente específicas o numerosas como para formar un grupo propio.

Así es como se ha llegado a esa cifra final de 44 grupos distintos en los que se han conseguido clasificar las 1.410 referencias encontradas en los capítulos de *Amar...* objeto de análisis para el presente trabajo.

A continuación pueden verse los 44 grupos de clasificación definidos, y en un gráfico aparte, cuáles de estos grupos son los que aglutinan un mayor número de referencias.

■ II REPÚBLICA	■ MARRUECOS (Guerra y Protectorado)
■ ALZAMIENTO	■ REPARTO ARMAS
■ CONFLICTO	■ SUFRIMIENTO (muertes/escasez/bombas)
■ CUESTIÓN OBRERA (Probs. / Colectivización Fábs.)	■ PROBLEMAS REP.
■ PASEOS/VIOLENCIA	■ PERSECUCIÓN RELIG.
■ ENTRADA NAC. EN MADRID	■ TEMOR A REPRESALIAS Y DENUNCIAS
■ REPRESALIAS (DENUNCIAS/DETENCIONES/ROJOS SEÑALADOS)	■ 5ª COLUMNA
■ REVANCHISMO	■ SACAS / FUSILAMIENTOS
■ FIN GUERRA	■ NUEVO RÉG (Ideologías, Leyes, Prohibiciones)
■ VOCABULARIO IDEOLÓG. (Vieja/Nueva Esp.)	■ SIT. SOLDADOS REP.
■ EXILIO	■ CÁRCELES (visitas/interrogat./vejaciones)
■ ESTRAPERLO	■ SOBORNOS / EXTORSIONES
■ DESAPARICIÓN NIÑOS REP.	■ REP. ESCONDIDOS
■ DESFILE DE LA VICTORIA	■ BRIGADAS INTERNAC.
■ MAQUIS	■ IIGM + Sit. España + División Azul
■ EXPOLIO OBRAS DE ARTE	■ VALLE DE LOS CAÍDOS
■ LUCHA CLANDESTINA ???	■ MODAS/COSTUMBRES/MENTALIDAD ÉPOCA
■ ENTRETENIMIENTO	■ MODOS DE VESTIR
■ RELIGIOSIDAD	■ VIDA AMOROSA Y SEXUALIDAD
■ LO COTIDIANO	■ EL MUNDO DE LOS NIÑOS
■ EL MUNDO DE LAS MUJERES	■ ESCENARIOS/OBJETOS DE CLASES ALTAS
■ CENSURA	■ AVANCES MÉDICOS/CIENTÍFICOS



Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos diseñada para el análisis de las referencias a acontecimientos históricos y a la época.

Como puede verse, los grupos con un mayor número de referencias son, por este orden: el de las referencias a las modas, costumbres y la mentalidad de la época (156 ref.); el de referencias a lo cotidiano (144 ref.); el que recoge el vocabulario ideológico de la España republicana y la España franquista (127 ref.); el de las referencias a la Guerra Civil (112 ref.) y el de referencias al sufrimiento del pueblo durante y tras la Guerra (62 ref.).

Tiene sentido que tanto el grupo de referencias a la moda, costumbres y mentalidad de la época como el que aglutina todo lo referido a lo cotidiano sean los más numerosos, ya que ambos son grupos donde tienen cabida referencias de tipo muy diverso. En el caso del primero, por ejemplo, se han incluido desde menciones a las formas de vestirse y peinarse de la época hasta cuestiones como el machismo que imperaba en la sociedad. Así puede verse en los siguientes ejemplos:

Rodrigo: "Madre, se ha gastado el fijador"

D^a Loreto: "Natural, si cada vez que te peinas utilizas una barbaridad"

Rodrigo: "Bueno, es la moda. ¿O no quiere que su hijo vaya guapo por la calle?"
(Capítulo 13, Sec. 1).

Sito (un poco avergonzado): "Oye y... gracias otra vez por haberme invitado. Es que no tenía más dinero".

Inés: "No seas tonto. No es nada".

Sito: "Tú no te has dado cuenta, pero el camarero me ha 'mirao' con una cara..."

Inés: "Pero es que no sé a santo de qué siempre tiene que ser el chico el que invite..."

Sito: "Hombre... Es lo lógico, Inés". (Capítulo 187, Sec. 4).

En el caso del grupo de referencias a lo cotidiano, la situación es bastante similar. Aquí tienen cabida desde las múltiples expresiones castizas y refranes, hasta los remedios caseros o referencias a cómo era el mundo entonces (procedimiento para poner conferencias telefónicas, hacer jabón en casa, cocinar en cocinas de carbón,...). Algunos ejemplos:

Expresiones castizas:

Elpidia: "Pero bueno, ya verás cómo va a mejorar, porque, fíjate, antes no me dejaban ni entrar, pero ahora voy casi de seguido y, y le llevo comida y le llevo fruta. Digo yo que algo de 'lustre' sacaré, ¿no?" (Capítulo 19, Sec. 3 y 4).

Remedios caseros:

Valentina: "Oye, ¿por qué no le das huevos? Porque si no, pues no te va a engordar y te va a coger la tisis" (Capítulo 10, Sec. 5).

Mundo cotidiano:

Andrea (por teléfono): "Señorita, quería poner una conferencia con Extremadura. ¿Tres horas de demora? Está bien. No, está bien. Esperaré. Sí, por supuesto que le facilito el número" (Capítulo 87, Sec. 6).

Estos grupos son muy amplios, por tanto, porque aglutinan contenidos muy diversos, pero también se da el caso contrario: el de grupos minoritarios que albergan referencias a acontecimientos históricos suficientemente específicos como para que fuese necesario crear grupos ex profeso para esas menciones. Es el

caso, por ejemplo, de la Guerra de Marruecos y el Protectorado (5 ref.), o el del Valle de los Caídos (4 ref.).

Así mismo, se ha de tratar también otro tipo de grupos minoritarios: aquellos de los que se podía haber prescindido al tener la posibilidad de incluir sus referencias en otros más grandes. Por ejemplo, los grupos sobre el Alzamiento (13 ref.), el reparto de armas en la República al inicio de la Guerra (5 ref.), o las Brigadas Internacionales (2 ref.). Todos ellos podrían haberse integrado dentro del grupo del Conflicto. Sin embargo, se ha decidido mantenerlos al considerar que hacían referencia a acontecimientos de una notoriedad suficiente como para justificar su existencia como grupos aparte.

Para categorizar las referencias, en algunos grupos también ha resultado complicado establecer los límites de las que sí podían incluirse y las que, por su alto número, debían formar por sí mismas una nueva categoría. Ha sucedido varias veces. Un ejemplo: referencias al sufrimiento de la población durante y tras la Guerra, otro de los más numerosos, como se veía en el gráfico.

Aquí, finalmente, se ha optado por incluir las muertes de los seres queridos de los personajes, como la de Eduardo Ayala en el capítulo 0, los bombardeos padecidos por los personajes durante el asedio de Madrid, y los problemas para encontrar alimentos durante la Guerra y los años posteriores. Sin embargo, otras formas de sufrimiento de la población civil (persecución religiosa, materializada en los personajes del párroco del barrio, Don José Enrique, y la monja Sor Rosa, que se tienen que refugiar en casa de Doña Pura y aparentar que son un matrimonio); y otras formas de sufrimiento después de la Guerra como las sacas, las detenciones o la desaparición de los hijos de muchas presas republicanas (dados en adopción a parejas adictas al Nuevo Régimen -en la serie es la protagonista, Andrea, la que ve cómo le arrebatan a su hijo Liberto durante su estancia en la cárcel de Ventas-) se han clasificado en grupos aparte. Lo mismo ha sucedido en el caso del estraperlo, o del temor de los republicanos a posibles represalias por su filiación política.

En ocasiones, también se han dado situaciones en las que una misma referencia tenía cabida en varios grupos. En estos casos se han contabilizado tantas veces como en distintos grupos se haya incluido. Por ejemplo, en el capítulo 1, aparece la siguiente frase:

D^a Loreto: "Desde que empezó el Alzamiento todo manga por hombro, y las líneas telefónicas no iban a ser una excepción" (Cap. 1, Sec. 2).

Se ha contabilizado como mención al alzamiento, pero también dentro del grupo de "lo cotidiano", por la frase hecha que emplea el personaje. Otro ejemplo: el diálogo que mantienen Doña Loreto y su hijo Rodrigo en el capítulo 124. Harta del maltrato psicológico y hasta físico de Rodrigo, Consuelo, su mujer, se marcha a casa de su madre. Rodrigo, fuera de sus casillas, quiere denunciarla para obligarla a regresar:

Rodrigo (alterado): "Estoy pensando que voy a ir ahora mismo a la comisaría de Chamberí. La voy a denunciar hoy mismo".

D. Loreto: "Rodrigo, por Dios, no digas esas cosas, que es tu mujer".

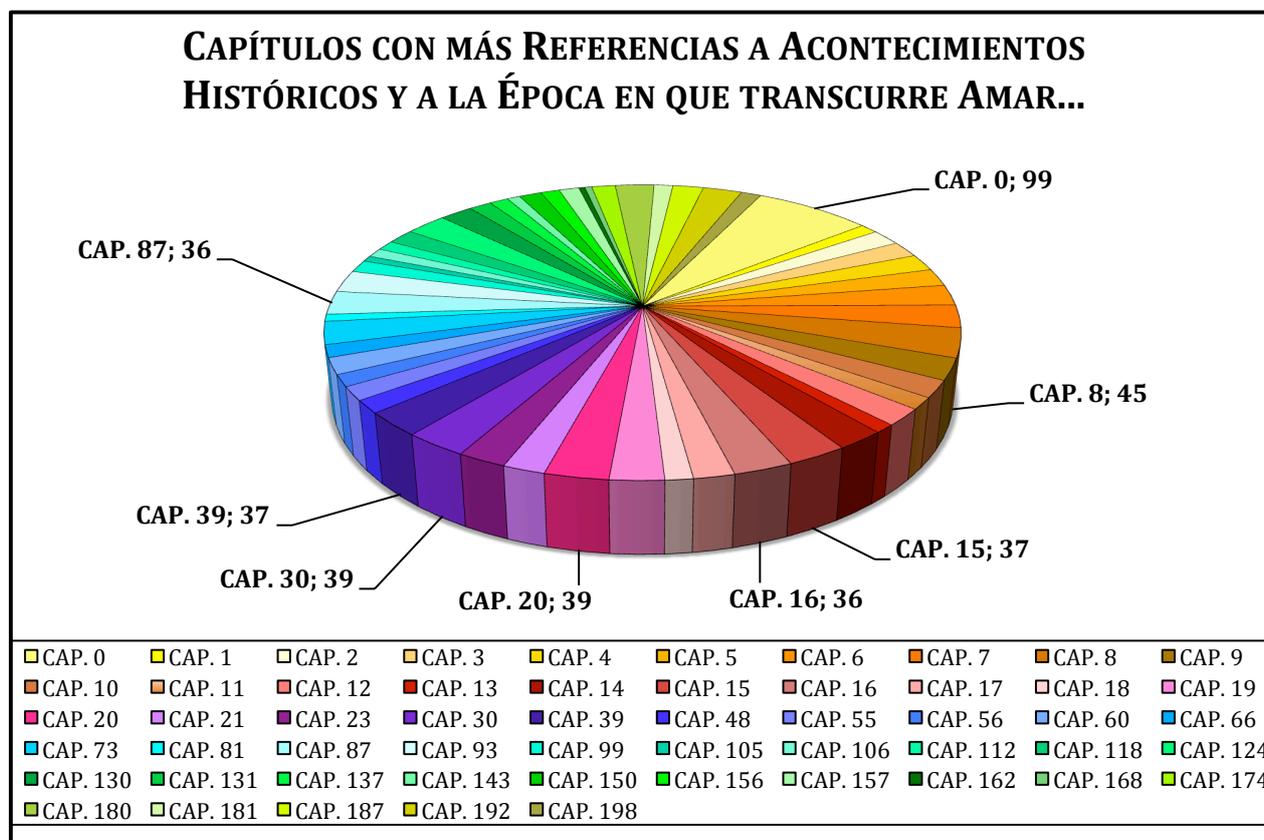
Rodrigo: "Por eso precisamente, madre. Esto ya ha pasado de castaño oscuro. Una mujer decente no puede abandonar el hogar familiar ni puede consentirle su marido" (Capítulo 124, Sec. 1).

En este caso, la referencia se ha contabilizado en cuatro ocasiones, por haberse incluido en cuatro grupos distintos: primero en el de "ideología, leyes y prohibiciones del nuevo Régimen Franquista", ya que el marido, como bien explica Rodrigo, tenía derecho a denunciar a su mujer si ésta abandonaba el hogar conyugal. Además, en el de "mundo de la mujer", ya que el diálogo retrata la situación de sumisión y desamparo legal en la que se encontraba la mujer en la época. También está incluida en el grupo sobre "vida amorosa y sexualidad", puesto que en ella se retrata la forma en la que se entendía entonces el matrimonio. Y por último, se ha encuadrado en el de "modas, costumbres y mentalidad de la época", porque en el diálogo se refleja precisamente cuál era la mentalidad de la época con respecto al matrimonio y al papel de la mujer en él.

Como ya ha sucedido con las referencias históricas de carácter documental, y también con las correspondientes a personajes históricos dentro del universo de ficción de *Amar...*, la distribución de las 1.410 menciones a acontecimientos históricos y a la época de la Guerra Civil y la Posguerra en la serie es desigual. Así, pese a la media obtenida de 25'6 referencias por capítulo, y a que ninguno de los 55 episodios analizados carece de ellas, no es menos cierto que hay una gran

diferencia entre las 99 referencias encontradas en el capítulo inicial (0), el que más tiene, y las exiguas 5 contabilizadas en el capítulo 162, el que menos tiene.

A continuación, un gráfico permite mostrar la distribución de las referencias a lo largo de los distintos capítulos analizados, y cuáles son los episodios que más referencias contienen.



Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos diseñada para el análisis de las referencias a acontecimientos históricos y a la época.

A la vista del gráfico, cabe preguntarse cuáles son los acontecimientos históricos que sirven de marco para los argumentos de esos 8 capítulos que más referencias aglutinan.

El episodio 0, con el que da inicio la serie y que tiene el doble de duración que el resto -90 minutos frente a los 40 que duran, aproximadamente los demás episodios- se desarrolla durante los días que van desde el triunfo del Frente

Popular en las elecciones de febrero de 1936 hasta los días posteriores al Alzamiento. El episodio 8, el segundo en número de referencias, transcurre a lo largo del 1 de abril de 1939, y tiene su punto álgido, precisamente, en el momento en que los personajes escuchan en la radio el parte que marca el final de la Guerra.

Los capítulos 15 y 16 se desarrollan en los días inmediatamente posteriores al fin del conflicto y describen las primeras consecuencias de la victoria nacional: la escasez y el racionamiento de víveres, las detenciones y “depuraciones”, los republicanos que tienen que esconderse, como Antonio, o la desaparición de los hijos de presas republicanas, como Liberto, el hijo de Andrea y Antonio.

El capítulo 20, otro de los que alberga más referencias históricas, transcurre en el día del Desfile de la Victoria, mientras que el episodio 30 profundiza, entre otras cosas, en las malas condiciones de los presos republicanos y en la nueva legislación franquista, que anula los matrimonios civiles republicanos, como el contraído por Antonio y Andrea en los primeros compases de la Guerra Civil. El episodio 39, por su parte, está ambientado en marzo de 1940. Y al margen de temas como el del estraperlo o el de los republicanos encarcelados, ya con la II Guerra Mundial en marcha, se habla de la posición de España en el conflicto. En ese momento, la postura oficial es de neutralidad, si bien apenas tres meses después pasará a “no beligerante”.

De estos ocho capítulos con más referencias, el episodio 87 es, probablemente, el que tiene un menor contenido político. A pesar de que hay alguna referencia a la Guerra Civil o a la II Guerra Mundial, la censura franquista y los usos y costumbres morales implantados por el nuevo régimen son los temas que adquieren un mayor protagonismo, y que, consecuentemente, tienen más peso en los diálogos.

Así pues, la Guerra Civil y sus consecuencias, el Desfile de la Victoria y la II Guerra Mundial son los principales acontecimientos que sirven como marco temporal general para los capítulos de *Amar...* que contienen más referencias al periodo histórico y a la época. La situación es parecida a la obtenida al analizar qué episodios contenían más referencias históricas de carácter documental –aquí la Guerra y el Desfile eran protagonistas–, y más referencias a personajes históricos – en este caso, el contexto principal eran la II Guerra Mundial y las repercusiones de la misma en España–.

Tras este análisis cuantitativo, es preciso iniciar el de carácter cualitativo. El cómo estos recursos enumerados se utilizan en *Amar...* para contar la Guerra Civil, la Posguerra, y la visión que se tenía de la II Guerra Mundial desde España. Se tomarán como base fundamental las propias referencias encontradas en los distintos capítulos analizados.

Con ello se quiere responder a la cuestión de qué tipo de visión de la Guerra Civil y la Posguerra ofrece la serie a través de los diálogos entre los distintos personajes. Y una vez más, se deberá tener en cuenta la forma en que se narra el conflicto. Dicho de otra manera: dónde se pone el foco. Se ha de recordar que el interés de los responsables de la serie no está en contar la Guerra desde el frente, sino desde la retaguardia. Además, *Amar...* tiene como escenario Madrid, por tanto, los sucesos que se van a reflejar en la telenovela son los propios de la España Republicana durante y tras el conflicto. Ante el estallido de la Guerra, los personajes adictos a la República –salvo excepciones, de condición humilde– se mueven entre la esperanza de conseguir un mundo mejor y el escepticismo de ganar una guerra con un ejército mal equipado y donde faltan unidad y orden.

La esperanza la representa sobre todo Antonio, ilusionado por lograr una sociedad sin diferencias de clase y convencido de que los trabajadores defenderán la República:

Andrea: "Pero dicen que los rebeldes son más, que la mayor parte del ejército está con ellos".

Antonio: "Pues ellos tendrán al ejército, pero la República nos tiene a nosotros, a los obreros. Y cada uno de nosotros se convertirá en un soldado para defenderla" (Cap. 1, Sec. 14).

Elpidia: "En el mundo no se cambia de la noche a la mañana. Si no, mira tú... una Guerra".

Antonio: "Ellos lo han querido, no nosotros; y no tienen que poder con la voluntad de todo un pueblo" (Cap. 3, Sec. 1).

El personaje de Paloma, por su parte, adopta una postura más escéptica, y no tiene nada claro que la República vaya a imponerse en la contienda. Así queda reflejado en el capítulo 2:

Paloma: "¿Y quién va a acabar con ellos (los sublevados)... unos cuantos milicianos que no saben lo que es un fusil? Si ni siquiera saben organizarse. Antonio, a día de hoy nadie sabe quién manda en la República" (Cap. 2, Sec. 6).

En estos primeros meses de la Guerra, cuando Madrid no es aún zona de frente, los personajes adictos al bando nacional planean su marcha para evitar ser víctimas de las sacas y las checas, y también tienen fe en el triunfo de los suyos y en el restablecimiento del "orden":

D. Fabián: "Nos marchamos... si no quiero amanecer mañana en una cuneta" [...] Y no es al Escorial donde nos vamos... Por precaución no he querido que se supiera dónde íbamos en realidad... Nos marchamos a la zona Nacional, a Salamanca. [...] Está arreglado, he conseguido unos salvoconductos y una persona nos llevará por la ruta adecuada" (Cap. 2, Sec. 12).

Rodrigo: "Madrid no va a tardar en caer. Quedarse aquí es muy peligroso. En cuanto los nuestros restauren el poder podremos volver a casa" (Cap. 3, Sec. 5).

La violencia callejera a cargo de grupos revolucionarios aparece, por tanto, también en *Amar...* Además de la referencia a los paseos que se acaba de ofrecer, hay otras situaciones que aparecen en estos primeros capítulos y que reflejan el clima de violencia de esos días. Antonio tiene que defender a D. Fabián cuando sus compañeros de la fábrica acuden a su casa y amenazan a la familia Robles; varios obreros llegan preguntando por Rodrigo, falangista significado, y Elpidia les engaña mientras Rodrigo prepara su huida de Madrid. En el capítulo 5 se asiste igualmente a otro ejemplo de la violencia incontrolada que caracterizó los primeros meses de Guerra en Madrid: un grupo de milicianos entra en el bar de Marcelino pidiendo la documentación y se lleva a un hombre que dice habérsela dejado en la oficina. Antonio, indignado, ya no se muestra tan optimista como al principio:

Antonio: "Esto no puede ser. Así no vamos a ganar la Guerra" (Cap. 5, Sec. 1).

La serie refleja también los problemas que el estallido del conflicto bélico deparó a los religiosos en las zonas republicanas, con la quema de iglesias y conventos y la violencia ejercida sobre algunos sacerdotes y monjas, que tuvieron que hacerse pasar por seglares y refugiarse en casas particulares. En la serie hay dos personajes que pasan por ese trance: Don José Enrique y Sor Rosa tienen que fingir ser un matrimonio:

D^a Pura: "La Iglesia de San Bartolomé ha sido incendiada. Y el Convento de las Benedictinas también".

Consuelo: "He oído que han detenido a alguno de los asaltantes por expoliar los templos".

D^a Pura: "No les harán nada. Ya lo verás. Esos anarquistas campan a sus anchas sin que nadie les frene. Ustedes deben seguir aquí sin moverse ni salir a la calle hasta que podamos pasarles al otro lado" [al Padre Don José Enrique y a Sor Rosa] (Cap. 5, Sec. 12).

Otro suceso que tuvo lugar al comienzo de la Guerra y que tiene su reflejo en *Amar...* es la incautación de las fábricas por parte del gobierno republicano. Mármoles Robles, la empresa de D. Fabián, es socializada, y tras la huida de éste rumbo a la zona nacional, Pepe, el padre de Antonio, es elegido por sus compañeros como nuevo director de la fábrica:

Andrea: "¿Qué pasa?"

D. Fabián: "Pasa que los rojos me han robado la fábrica..."

Andrea: "¿Que te han robado la fábrica?"

D. Fabián: "Socializada, hija, en manos de los obreros" (Cap. 2).

Pepe: "Y hay más".

Elpidia: "¿Qué más puede haber, por Dios?"

Pepe: "Me han elegido responsable de la fábrica".

Elpidia: "¿Con los sindicatos de acuerdo?" (Pepe asiente).

Elpidia: "Ahora sí que no habrá perdón para nosotros" (Cap. 4).

En los capítulos siguientes, ya con Madrid asediado por las tropas y la aviación nacional, el espectador asiste a los bombardeos, el problema de la escasez de alimentos o la evacuación del Museo del Prado:

Andrea: "Ayer cayeron un puñado de bombas en la Castellana".

Antonio: "En la Puerta del Sol ha habido varios muertos, entre ellos niños".

Andrea: "Esto es horrible. ¿Pero qué clase de guerra es ésta, que bombardean hasta a los civiles?"

Antonio: "Están dispuestos a todo para conquistar el poder" (Cap. 5, Sec. 1).

Paloma: "Me ha preguntado una vecina que dónde es el próximo reparto de azúcar".

Elpidia: "Esta mañana han dicho que en la Calle del Pez".

Paloma: "No, ésa fue la anterior" (Cap. 4, Sec. 16).

Marcial: "Estamos intentando salvar de los bombardeos el tesoro artístico del Prado, así que nos vamos a llevar todos los cuadros a Valencia [...] Aquí ya no están seguros" (Capítulo 5, Sec. 7).

Un fenómeno que se dio en la Guerra y que también aparece retratado en *Amar...*, a través del personaje de Rafael, es el de los quintacolumnistas que trabajaron en la sombra para los nacionales:

Carlos (mando de Falange): "¿No serás de esos que se están queriendo hacer nacionales a última hora, no?"

Rafael: "Dicho sea con todo el respeto, esa duda me ofende. Llevo trabajando para el Ejército Nacional en la Quinta Columna más de dos años. He pasado informes al teniente Menéndez, pregúntele a él [...] Y espere, eso no es todo. Aquí están apuntados los nombres y los domicilios de todos los que han estado trabajando para la República" (Cap. 7, Sec. 4).

Pese a que la Guerra que "cuenta" *Amar...* es la que sufrió el pueblo de Madrid, también hay referencias a batallas y acontecimientos que tuvieron lugar en otras partes de España, como el sitio de Badajoz:

Paloma: "Acaban de llegar de Badajoz huyendo de las columnas de Yagüe".

[...]

Refugiada: "¿Qué puedo hacer por los niños? Sus padres han sido fusilados y mi marido murió defendiendo el pueblo [...] Usted no sabe lo que hemos pasado. Fue horrible. Cuando los rebeldes llegaron al pueblo, yo me escondí en una cochinera y me salvé. A la noche escapé, arrastrándome, mientras ellos bebían y bailaban borrachos entre todas las casas en llamas" (Cap. 5, Sec. 9 y 10).

Si bien en *Amar...* apenas retrata la guerra que se vivió en el frente, sí que hay algunas referencias al final de la contienda y a los problemas de los soldados republicanos para volver a casa o huir a Francia:

Villegas: "Llevan pasando grupos de nacionales toda la mañana".

Antonio: "La gente del frente de Aragón".

Villegas: "¿Estás tú solo?"

Antonio: "Sí. Mi compañía se disolvió. A los que iban conmigo les entró el miedo y me dejaron solo mientras dormía".

Villegas: "No hay control ni disciplina. Eso nos ha costado la guerra" (Cap. 7, Sec. 2).

Una vez finalizada la Guerra, se refleja el regreso de los partidarios del bando nacional, el fin de los bombardeos, la instauración del régimen franquista, la escasez, el estraperlo y, sobre todo, el revanchismo de los vencedores y las represalias hacia el bando perdedor. Así, los espectadores son testigos del temor existente a las denuncias (incluso en partidarios de los nacionales), las detenciones y "depuraciones", el encarcelamiento de todos aquellos que colaboraron con la República, la "desaparición" de los hijos de muchas presas republicanas o el fenómeno de los republicanos escondidos. Algunos ejemplos:

Temor a represalias:

D^a Loreto: "¿Qué haces?" D. Loreto [D. Fabián seleccionando libros].

D. Fabián: "Dicen que lo tienen todo en cuenta. Se han llevado gente por tener algo de Lorca. Más vale asegurarse" (Cap. 9, Sec. 5).

D^a Pura: "Con que te hayan escuchado cantar una vez el himno de Riego o la Internacional ya es motivo suficiente para que los envidiosos te delaten".

Andrea: *"Esto es una locura. Pero yo lo único que he hecho es criar a mi hijo"*.

D^a Pura: *"Y trabajar en el Museo del Prado. Eras, como si dijéramos, funcionaria de los rojos" (Cap. 9, Sec. 9).*

Detenciones y "depuraciones":

Andrea: *"Se han llevado a Pepe"*.

Consuelo: *"¿A Pepe? ¿El marido de Elpidia? Pero bueno, por Dios, si ese hombre no ha hecho nada malo"*.

D. Pura: *"Colaborar con la dichosa colectivización de la fábrica. Esto es lo que pasa por significarse"*.

Andrea: *"Pepe se ha limitado a hacer su trabajo. Igual que mis compañeros el suyo en El Prado. Pero todo aquel que haya permanecido fiel a la República lo depuran o lo meten en la cárcel. Eso es lo que tiene suerte. A Pedro, uno de los líderes del sindicato, le han dado el paseillo" (Cap. 8, Sec. 4).*

Encarcelamiento:

Padre José Enrique: *"He estado recorriendo la prisión con el capellán. He tenido la oportunidad de conocer cómo son las instalaciones y las condiciones en las que vivís. Ningún ser humano debería pasar por esto. Me ha afectado mucho, te lo confieso"*.

Antonio: *"Es sólo el primer día. En cuanto llevas unos meses aquí te acostumbras al frío, al hambre... a las ratas, a los golpes de los guardias..."*

P. J. E.: *"No comprendo cómo alguien puede acostumbrarse a eso"*.

Antonio: *"Muchos no lo consiguen y mueren. Es lo que hay. ¿Por qué se ha tomado la molestia de venir a verme, Padre?" (Cap. 30, Sec. 4).*

"Desaparición" de los hijos de las presas republicanas:

Consuelo *"No sé, Mario, pero yo cada vez estoy más convencida, y mira que lo siento, de que ese niño no... no va a aparecer. [...] Lo que es una realidad es que hay muchas familias que han perdido a sus hijos en los bombardeos y ahora lo único que quieren es un niño en sus hogares. ¡Y es tan fácil como cerrar los ojos!"*

Mario *"Sí, yo también lo he oído. Muchos no están bautizados, les cambian el nombre y les adoptan. Pero bueno, ¡yo pensé que sólo lo hacían con niños huérfanos!"*

Consuelo (santiguándose): "Y con hijos de madres presas o represaliados, que ya conozco varios casos" (Cap. 19, Sec. 12).

Republicanos escondidos:

Paloma: "¿Se puede saber qué hacía Antonio en el bar vestido de falangista?"

Marcelino: "Le tengo escondido en el sótano casi desde que terminó la guerra, y aproveché la confusión de la fiesta para irse a ver a Andrea 'disfrazao'".

Paloma: "Casi desde que terminó la... (Comprendiendo lo que eso significa besa en la mejilla a Marcelino) Estáis locos los dos" (Cap. 21, Sec. 17).

Estraperlo:

Paloma: "Cuando te decía que las cosas han cambiado un poco me refería a esto",

Antonio: "Joder, Paloma. Perfumes, licores, tabaco... Esto, esto es..."

Paloma (continuando la frase de Antonio): "Es estraperlo, sí".

Antonio: "No sé, a mí me parece una forma un tanto indigna de enriquecerse, pero vamos..."

Paloma: "¿Indigna? Nooo... Yo lo veo como una manera de sobrevivir. La vida me lo ha puesto delante. Tengo una tienda y hay que ganar dinero. [...] He visto cosas mucho peores que el estraperlo. ¿O tú no? Yo no he matado a nadie, Antonio. No le hago ningún daño a nadie. Me limito a buscar cosas que luego la gente compra si quiere. Pero, vaya, que si te genera problemas de conciencia... te puedes ir por donde has venido".

Antonio: "Pero si yo te lo digo porque es peligroso, Paloma. Está muy condenado" (Capítulo 55, Sec. 4).

El revanchismo de los vencedores también está presente en *Amar...*, aunque desde ángulos diferentes. Por un lado, por ejemplo, está el caso de D^a Carmen y D. Pablo, el ejemplo de civiles adictos a Franco que han pasado la Guerra en Madrid ocultándose y que ahora quieren que los republicanos paguen por ello. Por otro, hay también representantes de la Iglesia que, tras la persecución sufrida durante la Guerra en la zona republicana quieren ajustar cuentas. Y finalmente, la serie retrata también el caso de ex combatientes que, como Rodrigo, son partidarios de la "depuración" para evitar que vuelva a ocurrir algo parecido. A continuación, ejemplos de cada una de estas posturas:

D^a Carmen: “Ahora lo difícil va a ser separar el trigo de la paja [...] Por Dios, Pablo. ¡Se dice rojos! ¡Qué republicanos! Y mi marido tiene razón. A todos los que hayan estado con los rojos, por tibios que fueran, a la cárcel con ellos. Yo no digo para siempre, pero por los menos hasta que se aclare esta situación. Es que es la única forma que tenemos gente como nosotros, que hemos aguantado en Madrid esperándolos, de no salir perjudicados”.

D. Pablo: “Totalmente de acuerdo. ¡Menudo pan habríamos hecho los que hemos sido leales de siempre al caudillo, despreciando el riesgo, si ahora nos trataran a todos por igual!”

D^a Carmen: “Porque nosotros, y ustedes lo saben, somos de los leales de toda la vida. A mi marido lo cesaron de su cargo en el Ministerio de Educación porque, claro, tenían que colocar a los suyos”.

D. Pablo: “Y ahora todos esos saldrán a la calle con el brazo en alto. Pero a nosotros no nos la van a dar con queso. Van a pagar por lo que han hecho. A nosotros y a España” (Cap. 9, Sec. 7)

Madre superiora del convento: “Y no con el orgullo, con el que las mujeres republicanas os habéis enfrentado a la justicia y a la verdad del ejército nacional, que sólo pretendía, y lo ha conseguido, liberaros. Era soberbia lo único que había en vuestro corazón. Por eso el Señor os castigó. Ha castigado vuestra jactancia con la derrota, vuestra soberbia con la sumisión, y vuestra lujuria con la castidad. Muchas de vosotras, además, habéis traído el pecado entre nosotras, engendrando hijos fuera de la salvaguardia de nuestra Santa Madre Iglesia. Creíais que vuestro desorden moral no era conocido por nadie, que nadie iba a pedir os cuenta por ello, pero ya veis que no”. (Cap. 12, Sec. 13).

Rodrigo: “Padre, por cosas más pequeñas que ésas se han iniciado procesos de depuración”.

D^a Loreto: “Pues me parece una vergüenza que una mujer tenga que pagar por los pecados de su marido. Por esa regla de tres Elpidia también tendría que estar en la cárcel. Y ya puestos, metamos a los hermanos de Elpidia, y ¿por qué no?, metamos a media España en la cárcel. ¿Es ésa la solución?”

Rodrigo: “Por favor, madre, no exageremos. Es necesario corregir actitudes peligrosas para que no se vuelvan a cometer los mismos errores” (Cap. 11, Sec. 1).

Apenas un mes y medio después de la lectura del parte del 1 de abril del 39, Madrid fue el escenario del Desfile de la Victoria, acontecimiento al que, como ya se ha visto, se le da una cobertura importante en *Amar...* La serie retrata las diversas actitudes que pudo tomar la gente de la época: desde la alegría de los nacionales convencidos a la indignación de algunos republicanos, o la decisión de otros de acudir para disfrutar de la jornada festiva o, simplemente, evitar levantar suspicacias que les pudieran acarrear problemas:

Rodrigo (borracho): "Eso es, Marcelino. Echa el cierre y bebe con nosotros, hombre. Que hay que celebrar el día más importante de nuestra vida (brinda con su amigo falangista). El día de la Victoria".

Falangista: "Que no, chaval, que eso es mañana".

Rodrigo: "El mañana empieza hoy [...] ¡Marcelino, hombre, deja eso! Deja eso y bebe con nosotros. Y mañana, para el Desfile, yo te consigo una camisa azul como la nuestra... con el yugo y las flechas, ¡como que me llamo Rodrigo Robles!" (Capítulo 19, Sec. 16).

Marcelino: "No te entiendo, Paloma. Éste no es el 'Desfile de la Paz'. Es el 'Desfile de la Victoria', de SU victoria".

Paloma: "Ya, ¿y qué quieres que te diga? Nos han arrebatado el país y la guerra se ha terminado. La República la lleva una dentro, pero, aunque suene un poco duro, pues, ¡el muerto al hoyo y el vivo al bollo!"

[...]

Marcelino: "O sea, que vas a ir"

Paloma: "¡Chico, pues claro! ¡A lucir el palmito! A ver si Franco se fija en el escote y nos saca de pobres. Total, no podemos abrir ni bares, ni tiendas, ni nada hasta que termine el Desfile... ¡Orden gubernativa!" (Capítulo 20, Sec. 2).

Marcelino: "Váyase padre, que va a llegar tarde (al Desfile)".

Pelayo: "Ya lo hemos hablado, hijo [...] Eres tan cabezota como tu santa madre, que en gloria esté. ¿Pero no te das cuenta de que en tu situación no te conviene señalarte?"

Marcelino: "Que no tengo ganas. Yo me quedo aquí, preparando el bar para cuando termine el Desfile" [Al final, no obstante, Marcelino acabará asistiendo] (Capítulo 20, Sec. 4).

Finalizada la Guerra, *Amar...* recoge también los cambios legales y sociales que se producen con el advenimiento del nuevo régimen. Se anulan los matrimonios de la República, se castiga únicamente el adulterio femenino, se implanta una férrea censura... A continuación, algunos ejemplos de cómo se tratan estas cuestiones en la serie:

Anulación de los matrimonios civiles republicanos:

Padre Don José Enrique: "Verán, su hija tuvo el infortunio de casarse por unas leyes que la Santa Iglesia Católica no reconoce, y tampoco la legislación actual [...] En las actuales circunstancias, de nada le sirve a Andrea sentirse la legítima esposa de Antonio. Las leyes del país ni siquiera les permiten verse en la cárcel con regularidad" (Cap. 30, Sec. 11).

Diferencias en el tratamiento del adulterio masculino y femenino:

Mario: "Rodrigo, porque eso es imposible. Con la ley en la mano no se puede hacer nada en contra de Fabián. Ningún juez le castigaría por adulterio. Si hubiera sido al revés, que vuestra madre..., entonces sí. Pero... no es el caso" (Cap. 105, Sec. 7).

Censura:

[Interior de una sala de cine]

Luisa: "Mira, aquí es donde se dan el beso".

*Antonio: "Podemos seguir hablando. El proyccionista lo va a tapar con la mano...
¡Pues no lo ha tapado!"*

Luisa: "¡Y se dan otro!"

Antonio: "Se habrá quedado dormido el tipo" (Cap. 87, Sec. 11).

La serie se hace eco también de los movimientos clandestinos, más o menos organizados, de oposición al régimen que se mantuvieron pese a las "depuraciones" y la represión. De hecho, tras su salida de prisión, Antonio formará

parte de varios grupos opositores. *Amar...* refleja así mismo, aunque sea de soslayo, el movimiento Maqui:

Marcial: "Tu pasado activista te acredita como un hombre de firmes ideales, y sin miedo al peligro, y nosotros necesitamos un buen contacto en tu fábrica".

Antonio: "¿En la fábrica? ¿Un contacto para qué?"

Marcial: "Estos meses he procurado tener contacto con compañeros de otros tiempos. Compañeros de lucha que han sobrevivido a la cárcel y a la represión. Y lo cierto es que... estamos haciendo una buena organización".

Antonio: "Yo ya no estoy en eso, Marcial. Me he hecho más pragmático".

Marcial: "La lucha es pragmática, Antonio".

Antonio: "No, Marcial. Conmigo no cuentas" (Capítulo 143, Sec. 15).

Antonio: "¿Y por qué crees que es eso?"

Charles: "Era donde más guardias civiles había".

Antonio: "Puede que no sea exclusivamente por la mina. A lo mejor están cazando maquis" (Capítulo 87, Sec. 15).

Amar... retrata la lucha clandestina y también el fenómeno de los republicanos exiliados. De hecho, en el capítulo final de la temporada, ya concluida la II Guerra Mundial en Europa, Antonio y Andrea, los protagonistas, consiguen cumplir su propósito de huir a Francia, tal y como habían planeado pero no lograron hacer al final de la Guerra Civil:

D. Fabián: "¿Sabes algo de Antonio?"

Elpidia: "No".

D. Fabián: "Hay mucha gente que cruza la frontera y se queda a Francia. Otros se van a México" (Cap. 9, Sec. 8).

Marcelino: "¿Y adónde te vas?"

Antonio: "Al encuentro de esa libertad por la que tanto he luchado. Al fin ha llegado el día".

[...]

Marcelino: "¿Y Andrea, y el niño?"

Antonio: "Se vienen conmigo. Nos marchamos los tres".

Marcelino: "Pero, ¿adónde os vais, Antonio?"

Antonio: "Eso es mejor que no lo sepas, Marcelino. Es una aventura un poco comprometida y, si saliera mal, no quiero que te veas implicado" (Cap. 198, Sec. 10).

Como se ha podido ver, el contexto sociopolítico ocupa un lugar importante en los diálogos de los personajes, y aparte de esta visión bastante poliédrica de la Guerra Civil y la Posguerra –sobre todo teniendo en cuenta el tipo de producto de ficción que se está analizando-, *Amar...* también se hace eco de la II Guerra Mundial y de cómo se seguía el conflicto desde España.

Por un lado, se pone el foco en la División Azul con la participación de Rodrigo en ella y las consecuencias traumáticas que eso tendrá en el personaje y en quienes le rodean. También se trata el tema de los espías de uno y otro bando que pululaban por Madrid (Antonio y Beatriz trabajarán para los aliados), y hasta la cuestión del interés de los alemanes en las minas de wolframio españolas. Pero además, resulta interesante ver cómo analizan los personajes el curso de la Guerra pensando en las posibles repercusiones que la victoria de unos u otros pueda tener en el futuro del país:

Mayo de 1939: la Guerra no ha estallado, pero se considera inminente:

Arturo: "Yo, personalmente considero que (la restauración de la monarquía en España) es algo coyuntural, pero depende de muchos factores incontrolables. Casi con toda seguridad el resultado de la guerra en Europa influirá decisivamente aquí" (Cap. 17, Sec. 2).

Marzo de 1940: Meses antes del nombramiento de Serrano Súñer como Ministro de Exteriores:

Rodrigo: "Franco quiere nadar y guardar la ropa. Se cree muy listo, pero cuando Hitler gane la Guerra, que la ganará, le pasará factura".

Consuelo: "¿Qué podría hacer?"

Rodrigo: "Elemental, nombrar a Serrano Súñer, que cuenta con el apoyo de la Falange, y unirse al bando del futuro: Alemania, Italia y España. Juntas haremos morder el polvo al capitalismo afeminado... perdón... y

construiríamos la Nueva Europa, la Europa de los fuertes...” (Cap. 39, Sec. 14).

Invierno de 1943: Alemania, derrotada en Stalingrado:

Javier: “Parece que el desenlace de la Guerra por fin va a sufrir un vuelco en favor de los aliados, y eso quiere decir, hijo mío, que a lo mejor las cosas empiecen a cambiar en este maldito país. Tenemos que confiar en Churchill y en Roosevelt”.

Mario: “Desgraciadamente, España se ha quedado al margen de Europa, fuera de todo, así que, yo preveo que todo seguirá igual gane quien gane la Guerra”.

Javier: “Ojalá te equivoques” (Cap. 99, Sec. 1).

Comienzos de 1944:

Charles: “Eso no es así. Vencidos Hitler y Mussolini, Franco no tiene ningún futuro”.

Antonio: “No me engañes, Charles. Sé perfectamente lo que va diciendo vuestro Primer Ministro. Churchill no piensa mover un dedo contra Franco” (Cap. 131, Sec. 2).

Como puede verse, la II Guerra Mundial también tiene un cierto protagonismo en las tramas de ficción que desarrolla *Amar...*, y la visión que se da de ella quizás sea menos superficial de lo esperado.

De hecho, terminado el análisis cuantitativo y cualitativo de todas las referencias históricas aparecidas en los diálogos de la serie, y antes de acometer en el siguiente epígrafe un análisis en profundidad de los personajes, la primera conclusión que se puede extraer de lo expuesto hasta el momento es que, pese a la primacía de las cuestiones sentimentales y melodramáticas, tal y como corresponde a un producto de ficción de las características de *Amar...*, la recreación de la España de los años 30 y 40 que ofrece la serie, está más cuidada de lo que cabría esperar en una telenovela de sobremesa.

Por poner un ejemplo, no hay excesivo maniqueísmo ni excesiva correspondencia entre buenos-republicanos y malos-nacionales¹⁴⁸. Y se observa también un importante esfuerzo de ambientación en detalles como el empleo de carteles de propaganda y discursos radiofónicos reales, la utilización de imágenes

¹⁴⁸ Esta cuestión se analizará más en profundidad en el siguiente capítulo, dedicado a los personajes.

de noticiarios cinematográficos de entonces, o las continuas referencias a acontecimientos históricos o costumbres propias de la época en los diálogos de los personajes.

En conjunto, puede afirmarse que *Amar...* ofrece un relato de carácter popular, que –además– es histórico en el sentido de desarrollarse en un tiempo pasado. Este aspecto es esencial para entender cómo puede narrarse la historia en un formato audiovisual. Por sentarlo de un modo definitivo: lo esencial es el relato audiovisual y a él debe amoldarse el contenido histórico. Y este amoldarse no consiste en una suerte de tergiversación de la historia en el sentido de que no sea rigurosa. Exige tener en cuenta que, si se está en un formato dirigido a públicos de sobremesa y predominantemente femeninos, o fuera de edad laboral y mayoritariamente con una formación académica baja –como es el caso de *Amar...*–, no se puede “contar una historia” que no puedan comprender; una historia en la que se sucedan estadísticas, razonamientos ante datos dudosos, deducciones de unos documentos incompletos, valoración de puntos de vista enfrentados (como ocurre con la comunidad académica sobre la Guerra Civil española aún hoy), contextualización lingüística de las fuentes y valoración de su alcance,...

Es más, si un historiador quisiera dirigirse a esos públicos y ofrecerles un relato escrito, probablemente recurriese a ejemplos y paralelismos fáciles de asimilar en la época actual. Quizás por eso la novela histórica tiene su lugar entre las estanterías de toda librería que aspira a vender por miles sus ejemplares, mientras que los historiadores profesionales –salvo unas pocas excepciones– difícilmente logran tener más de unos cuantos centenares de lectores de sus estudios y ensayos.

Y esa necesidad de divulgar empuja al autor, ya sea de una novela histórica o de una ficción televisiva como *Amar...*, a realizar el esfuerzo de aislar los elementos históricos fundamentales y conseguir integrarlos, a modo de contexto, en el relato de ficción construido, de modo que éstos sean parte de la lógica que mueve las acciones de sus personajes inventados. Es así como la historia se convierte en explicación: los espectadores –sin saberlo o sabiéndolo– son capaces de entender qué era posible y qué no, qué tenía sentido y qué era ilógico o irracional, y por qué todo aquello (que muestran los escenarios, *el atrezzo*, las

imágenes de archivo, las referencias a personajes históricos y a acontecimientos “importantes”, a carteles y sonidos de ambiente,...) ha de entenderse en las circunstancias que se daban en ese pasado que le están contando.

Justamente “eso”, pero con todos sus efectos narrativos en el desarrollo de las tramas y de las acciones y pasiones de los personajes, es lo histórico del producto audiovisual de ficción. En este caso de una telenovela. Y además responde a una doble necesidad: la narrativa y la de la propia historia como conocimiento riguroso. Porque lo histórico en una ficción histórica audiovisual ha de lograr esa doble finalidad: ser una convincente explicación del actuar de los personajes y del desarrollo del argumento y de las tramas de ficción, y ser verdaderamente motivos racionales que den cuenta racional al espectador de cómo era la vida de sus personajes (y por extrapolación, de los de no ficción) en aquellos tiempos y en aquel lugar.

En una sociedad postliteraria como la actual, la divulgación va indefectiblemente unida al relato audiovisual y especialmente –cuando se trata de audiencias millonarias- a los géneros televisivos más masivos: la telenovela es uno de ellos, más aún que las propias series de ficción de periodicidad semanal. Y eso ha de ser tenido en cuenta tanto por la historia seria (que es dar cuenta racional del pasado, explicarla); como por el formato, que en este caso, exige centrarse en la peripecia argumental: la historia de amor imposible de unos personajes que deben superar toda clase de obstáculos y enemigos para alcanzar la felicidad. Eso sí, en el caso de *Amar...*, el característico final feliz de las telenovelas tiene un sabor agrídulce, puesto que los protagonistas terminan juntos, pero deberán empezar una nueva vida en un país que no es el suyo y lejos de las personas a las que quieren.

La peripecia de Antonio y Andrea, de hecho, no hace sino deslizar el que parece ser el argumento histórico central que propone la serie: que en el mejor de los casos, tras una Guerra Civil que todos sufrieron, pero sólo unos ganaron, a los vencidos con ciertas convicciones no les quedaba otra opción que la de la huída de esa España diseñada por y para los vencedores.

4. REPRESENTACIÓN DE LA ESPAÑA DE LA ÉPOCA EN LOS PERSONAJES DE LA SERIE

Son muchos los personajes que desfilan por los escenarios de *Amar...* a lo largo de los episodios objeto de este estudio. En total, contabilizando únicamente a los protagonistas, secundarios importantes y menos importantes, y personajes episódicos con alguna trascendencia en las tramas argumentales, se han encontrado 99. Todos ellos constituyen un microcosmos del que se sirven los creadores de la serie para trazar un retrato de la sociedad española de los años 30 y 40. En este epígrafe se analizará precisamente ese microcosmos para dilucidar si el retrato social que se presenta corresponde verdaderamente con la realidad de la época o si se privilegian elementos o tipologías de personajes que no tenía tanto peso en esa sociedad.

Para acometer este análisis, lo primero ha sido clasificar a los 99 personajes según su sexo, edad, ideología, clase social y nivel de estudios. A partir de ahí, se han analizado las profesiones y casuísticas que más se representan, todo ello con un objetivo claro: intentar establecer el perfil medio de personaje que aparece en *Amar...*

De los 99 contabilizados, 63 son hombres y 36 mujeres. Un 64% de los personajes que pueblan los escenarios de la serie pertenecen al género masculino. Al dividirlos por edades y establecer los distintos grupos, se ha seguido la clasificación empleada por Elena Galán¹⁴⁹ en sus análisis de personajes de series. Distingue esta autora cuatro categorías: joven (entre los 15 y los 24 años), joven/adulto (entre los 25 y los 44 años), adulto (de los 45 a los 64 años) y mayores de 65 años. Aquí se ha añadido un quinto grupo, el de niño (entre los 0 y los 14 años), que resulta necesario ante la presencia en la serie de hasta cuatro personajes menores de 15 años.

Como la primera temporada de *Amar...* se desarrolla a lo largo de 9 años y medio, muchos de los personajes que en el capítulo inicial están encuadrados en un grupo de edad determinado, tendrían que estar encuadrados en otro en los capítulos finales. Para evitar confusiones, se ha decidido clasificarlos según su edad

¹⁴⁹ GALÁN FAJARDO, Elena, *La imagen social de la mujer en las series de ficción*, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, Cáceres, 2007, pág. 86.

de partida en el comienzo de la serie o en su primera aparición. Por ejemplo, Sito, el hermano pequeño de Andrea, está clasificado como 'niño' pese a que en los últimos capítulos es un joven que ya asiste a la universidad.

Teniendo en cuenta, pues, este criterio, la clasificación por edades de los 99 personajes de *Amar...* quedaría así: el 38% son adultos, el 26% jóvenes, otro 26% pertenecen a la categoría de joven/adulto, un 5% son niños y otro 5% son mayores de 65 años.

Con respecto a la ideología, se distingue únicamente qué personajes son afines a un bando u otro de la Guerra Civil: esto es nacionales o republicanos, ya que, salvo en casos muy concretos, resulta muy difícil distinguir si un personaje, dentro de que apoye una de estas dos causas en general, pertenece a una corriente ideológica más concreta (republicano moderado, de la CEDA, socialista, comunista, anarquista, falangista, monárquico...). Es más, hay bastantes personajes que no se pronuncian políticamente y sobre los que no se aportan datos socioeconómicos o familiares suficientes como para poder deducir su ideología. Para este último caso, ha sido necesario crear una tercera categoría de clasificación: la de los personajes de ideología indeterminada.

En el gráfico que puede verse a continuación queda reflejada la postura ideológica de los 99 personajes que pueblan *Amar...*



Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos diseñada para el estudio de los personajes de la serie.

Otro parámetro de análisis que se ha tenido en cuenta ha sido el de la clase social. También se ha seguido en este caso la clasificación empleada por Elena Galán en su estudio de los personajes femeninos de *Amar...*¹⁵⁰. La investigadora distingue cuatro grupos sociales: clase baja, clase media, burguesía y aristocracia. Al aplicar dicho modelo al conjunto de los 99 personajes objeto de este estudio, el resultado obtenido es que la mayoría de ellos, un 42%, pertenece a la clase baja o popular, mientras que el 33% pertenece a la clase media. Por tanto, más de la mitad de los personajes de la serie pertenecen a lo que podría denominarse estrato medio-bajo de la sociedad. Y sólo un 17% de los personajes pertenecen a la burguesía y un 15% a la aristocracia.

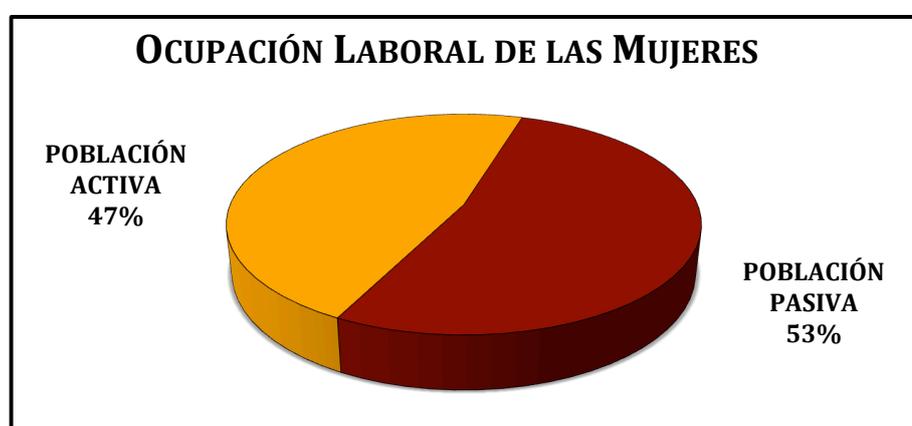
Por último, en esta búsqueda del retrato del “personaje tipo” de *Amar...*, se ha abordado también la cuestión del nivel educativo. Se han establecido hasta 6 niveles distintos: educación básica (leer, escribir y poco más, si bien se incluyen aquí casos como el de Antonio, quien pese a su educación limitada tiene inquietudes intelectuales, y se sabe por su padre que acude a algún tipo de escuela de un sindicato), obligatoria, seminario (categoría en la que se encuadran los sacerdotes presentes en la serie), bachillerato, universidad y una última categoría de “no escolarizados” que se aplica a los dos niños, que aún no están en edad escolar, que aparecen en la serie. Al realizar la clasificación, se ha mantenido el criterio aplicado en la clasificación por edades, esto es: tener en cuenta el nivel educativo inicial con el que parten los personajes al comienzo de la serie.

Los datos, en este caso también, son concluyentes: salvo el 2% de “no escolarizados”, para los que el no ir a la escuela es una cuestión, meramente, de edad, más de la mitad de los personajes tienen un nivel educativo medio-bajo. Así, el 39% tiene una educación básica y el 26% ha terminado la educación obligatoria. Frente a estos porcentajes más elevados, sólo un 17% de los personajes han concluido el bachillerato y un 14% tienen estudios universitarios. El 2% restante corresponde a los sacerdotes que pasaron por el seminario antes de ordenarse.

Con todos estos datos puede elaborarse ya el perfil del “personaje tipo” que aparece en *Amar...*, que sería el de un hombre adulto, de clase baja, con estudios básicos e ideología republicana.

¹⁵⁰ GALÁN FAJARDO, Elena, “Mujer y Posguerra en...”, *Op. Cit.*, pág. 7.

No conviene tampoco olvidarse de la ocupación y las profesiones que desarrollan los personajes de la serie. Y en este caso, hay que tener en cuenta una cuestión importante: en la época que retrata *Amar...*, no estaba bien visto que las mujeres trabajaran salvo por necesidad, y las aristócratas y burguesas, por eso mismo, no tenían ninguna ocupación profesional fuera del hogar. Tampoco trabajaban fuera de casa las mujeres de extracción humilde cuyos maridos e hijos ganaban suficiente para mantener a la familia. Por eso, lo primero que se ha de comprobar es si esta circunstancia se refleja correctamente en la serie, y para ello se ha analizado cuantitativamente la población activa y pasiva en los personajes masculinos y femeninos (contados en su situación inicial). El resultado de ese análisis aparece reflejado en los siguientes gráficos.

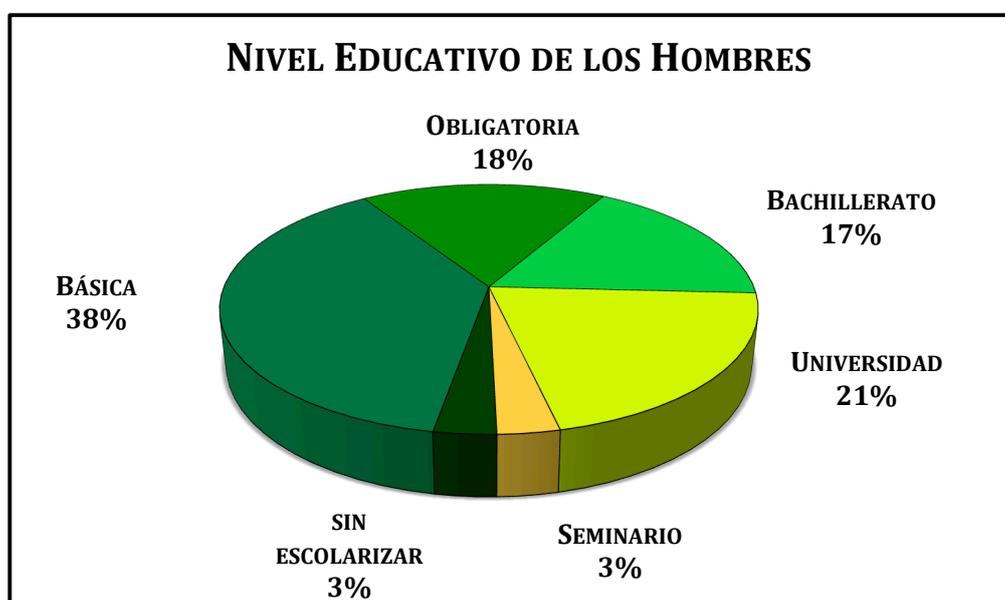


Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos diseñada para el estudio de los personajes de la serie.

Salta a la vista que las diferencias son sustanciales. Más aún si se tiene en cuenta que, en el caso de los hombres, de los 9 personajes que constituyen la población pasiva, sólo 2 están en edad de trabajar: Javier Ayala y Arturo de la Palma, dos aristócratas que viven del patrimonio de que disponen. El resto son niños o jubilados. La situación en el caso femenino es la contraria. Así, 17 de las 19 mujeres que forman parte de la población pasiva están en edad y disposición de trabajar. *Amar...* refleja, pues, fielmente este rasgo característico de la sociedad de los años 30 y 40.

Por lo que se refiere a las profesiones que más aparecen en la serie, en el caso de los hombres, los oficios más representados son el de obrero (6 personajes ejercen como tales, y 1 de los jubilados fue tornero en el pasado), espía (5), camarero (4), político (3 personajes ocupan cargos en Falange y otro en el partido fascista de Benito Mussolini), y policía (4). En el caso de los personajes femeninos de *Amar...* que trabajan fuera de su hogar, las profesiones más representadas son las de secretaria (4 personajes), criada (4), religiosa (2) y profesora (2).

La manifiesta diferencia existente entre personajes masculinos y femeninos en cuanto a su actividad laboral, lleva a plantear la cuestión de si esas diferencias se producirán también en el campo de la educación. Por eso, tras haber analizado el nivel educativo general de los personajes de *Amar...* sin distinción de género, se ha hecho una nueva clasificación, distinguiendo esta vez entre hombres y mujeres. Los resultados obtenidos aparecen reflejados en los siguientes gráficos.





Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos diseñada para el estudio de los personajes de la serie.

Más allá de cuestiones lógicas como la de que ninguna mujer curse o haya cursado estudios en un seminario, o de cuestiones circunstanciales como que en la serie no haya personajes femeninos no escolarizados por razón de edad, llama la atención el porcentaje tan diferente de personajes masculinos y femeninos con estudios universitarios. Y ello no se debe a que haya muchos más personajes masculinos de clase alta (burguesía-aristocracia), porque de hecho, el 26% de los personajes femeninos son de clase acomodada por un 25% de los masculinos.

Esa diferencia que muestra la serie no es sino un reflejo de la situación real de la época, en la que la presencia de la mujer en la universidad era francamente minoritaria. Así, en 1936 –año en el que se desarrollan los primeros episodios de *Amar...*- tan sólo un 9% del alumnado matriculado eran mujeres, un porcentaje que llegaría al 14% en 1945 –año en el que transcurren los últimos capítulos de la primera temporada de la serie-¹⁵¹. Muy pocas mujeres accedían, pues, a la universidad, y no por cuestiones económicas, sino por la mentalidad reinante en

¹⁵¹ GARCÍA LASTRA, Marta, “La voz de las mujeres en la Universidad”, en la *Revista de la Asociación de Sociología de la Educación*, Vol. 3, nº 3, pág. 362.

esos años. El lugar de la mujer estaba en la casa, realizando labores útiles y “propias de su sexo”.

En el capítulo 0, precisamente, asistimos a una discusión entre Andrea y D. Fabián en la que queda claro lo que se esperaba de una mujer en esa época. La joven ha completado el bachillerato y quiere ir a la universidad para estudiar Bellas Artes, pero su padre se niega:

Andrea: “Padre, quiero ir a la universidad”.

D. Fabián: “Ya te dije que no quería volver a oír hablar de ese asunto”.

Andrea: “Pero padre, llevo 5 meses cruzada de brazos desde que terminé el bachillerato con las monjas”.

D. Fabián: “¿Otra vez con la misma canción? Ya hice bastante dejándote estudiar el bachillerato, y maldita falta te hacía”.

D. Loreto: “Lo que tu padre quiere decir es que lo normal es que una señorita aprenda cosas útiles: labores, cultura general, a llevar una casa, a tocar el piano,...”

Andrea: “Pues si son conocimientos tan útiles, no entiendo por qué no los estudian también Rodrigo y Sito”.

D. Fabián: “Porque tus hermanos son hombres, Andrea, ¡hombres!”

Andrea: “Y por eso ellos pueden estudiar y salir a la calle cuando les viene en gana, ¿verdad?” (Capítulo 0, Sec. 6).

Las mujeres españolas, por tanto, tenían muy complicado el ir a la universidad y poder realizarse profesionalmente. El trabajo femenino sólo estaba bien visto si resultaba necesario para vivir. Un ejemplo claro es el del personaje de Consuelo. La joven, de clase media, es profesora en un colegio, y su sueldo es el principal sustento para ella y Doña Pura, su madre viuda¹⁵², que además aloja huéspedes en casa. Consuelo disfruta con su trabajo, pero una vez se casa con Rodrigo, éste se opone a que su mujer trabaje y la conmina a quedarse en casa. Si bien es cierto que la situación de este personaje terminará adquiriendo tintes dramáticos por el maltrato que sufrirá a manos de su pareja, este diálogo, al poco

¹⁵² Más tarde se descubrirá que Doña Pura no es viuda. Fue abandonada por su marido, e intenta ocultar la ‘deshonra’ pasando por viuda.

de la boda, entre Consuelo y su madre refleja cómo la sociedad empujaba a la mujer a quedarse en casa¹⁵³:

D^a Pura: “Y me he dicho, voy a ver cómo está la recién casada”.

Consuelo: “Pues ya me ve, aquí, limpiando la plata”.

D^a Pura: “¿Y la criada? Consuelo, tienes que darte a valer”.

Consuelo: “Ya, madre, pero es que... estoy así, sin hacer nada. Echo mucho de menos mis clases en el colegio...” [...]

D^a Pura: “Ay, cariño, ahora vives mucho mejor” (Cap. 99, Sec. 4).

El caso de Andrea, pese al desarrollo un tanto de “culebrón” de la historia del personaje –lo propio de una telenovela–, también refleja bastante bien la cuestión de la mujer y el trabajo. Su matrimonio con Antonio al poco de comenzar la Guerra la separa de su familia acomodada, y durante el conflicto trabaja como funcionaria en el Museo del Prado, un empleo le sirve para vivir y mantener al hijo que tendrá con Antonio, Liberto. Tras la Guerra, su vida dará un giro cuando termine casándose con el aristócrata Mario Ayala. Andrea progresa socialmente, y ya no trabajará. Únicamente se dedicará a la pintura, su gran pasión, como *hobbie*.

El resultado de todos estos análisis permite determinar que *Amar...* presenta un universo social con más hombres que mujeres, como rasgo más llamativo, y con personajes algo más cultos que la media del país, aunque este dato no está muy alejado de los parámetros culturales de las grandes ciudades, y hay que tener en cuenta que la serie está ambientada en Madrid. También podría hablarse de un porcentaje un tanto exagerado en la proporción de personajes de las clases más altas, pero dicho porcentaje no sería imposible de encontrar en barrios de Madrid en los que las distintas clases convivían en los mismos edificios. Barrios como el de Chamberí, por ejemplo, en el que parecen haberse inspirado claramente los responsables de la serie a la hora de crear la Plaza de los Frutos.

¹⁵³ Tal y como señala Pedro Montoliú en su libro *Madrid en la Posguerra, 1939-1946, los años de la represión*, las nuevas leyes franquistas fomentaban que la mujer se quedase en casa y la propaganda del nuevo régimen se encargaba de vender las ventajas del estatus de ama de casa a través de diversas publicaciones como la inefable *Medina*, donde se leían cosas como ésta: “Por fin hay un Estado que se ocupa de realizar un sueño de tantas mujeres españolas: el ser amas de casa” (MONTOLIÚ, Pedro, *Madrid en la Posguerra, 1939-1946, los años de la represión*, Sílex ediciones, Madrid, 2005, pág. 338).

Determinado ya cuál es el personaje tipo de *Amar...* y analizadas las diferencias principales entre personajes masculinos y femeninos, es momento ahora de ir un paso más allá de las meras cifras y parámetros estudiados para realizar un análisis de los personajes más de tipo cualitativo. Un análisis que permita observar cómo se ha reflejado en la serie la sociedad de la España de los años 30 y 40 a través de unos caracteres convertidos en arquetipos representativos de distintas situaciones que vivió la sociedad de ese tiempo. Y es que, en su pretensión por reflejar fielmente ese periodo histórico, los creadores de *Amar...* van a hacer coincidir en el relato a una serie de personajes que, en el imaginario colectivo, aparecen vinculados a esa época: el obrero que busca un futuro mejor, el falangista exaltado, el empresario que hace fortuna por sus contactos con el nuevo régimen, la tendera estraperlista, la beata que sigue a rajatabla los consejos del párroco...

Esta forma de construir el relato no es exclusiva de *Amar...* El empleo de arquetipos a la hora de crear y desarrollar personajes es casi consustancial a la narrativa audiovisual, y con ello se pretende facilitar la comprensión del relato al espectador y propiciar que éste se identifique con los personajes¹⁵⁴. Ahora lo que queda por saber es si los arquetipos de *Amar...* cumplen su misión de reflejar de modo fiel la España de la Guerra Civil y la Posguerra.

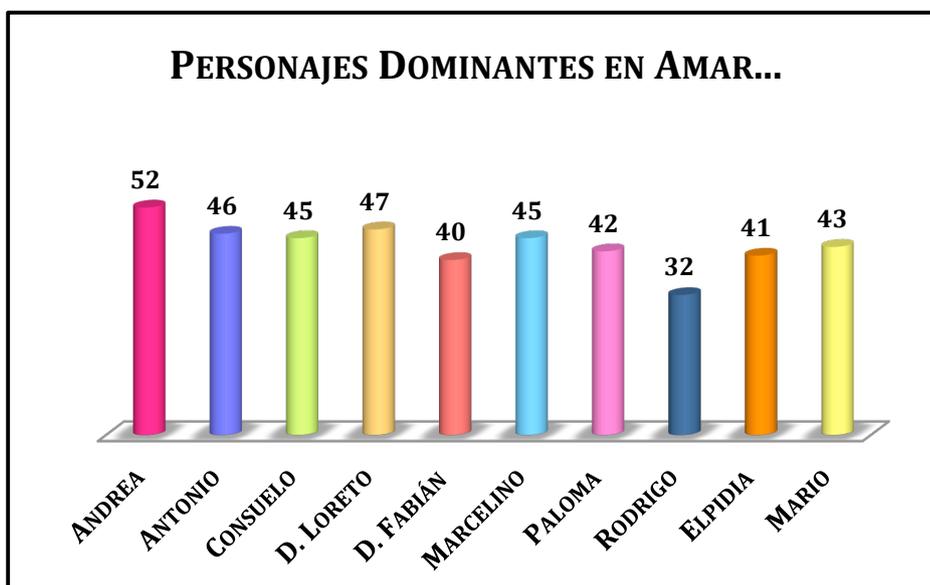
¹⁵⁴ GALÁN FAJARDO, Elena, *La imagen social de...*, Op. Cit., pág. 77.

4.1. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES DOMINANTES

Para valorar qué tipo de sociedad se representa en *Amar...* se comenzará por un análisis más exhaustivo de los personajes dominantes de la serie, es decir, aquellos que tienen más presencia en este microcosmos y más peso en las tramas; en definitiva, los personajes que “mandan” en el relato. Así se podrá ver qué España se ha querido representar en *Amar...* y qué vivencia de la Guerra Civil y la Posguerra se ha querido reflejar con más fuerza a través de estos personajes y sus peripecias. Una vez respondidas esas preguntas, se analizará cómo se completa el panorama social con los demás personajes, secundarios de menor importancia y episódicos que, no obstante, forman parte también de ese gran fresco social de 99 caracteres mediante los que se quiere reflejar la España de la época.

Lo primero será delimitar qué personajes de los 99 que aparecen en la serie son los dominantes. Y se considerará tales a aquellos con mayor presencia a lo largo de los capítulos estudiados. Con este criterio como base para la clasificación se concluirá que el relato de *Amar...* se articula fundamentalmente en torno a 10 personajes: Antonio y Andrea, los dos protagonistas; y otros ocho personajes que, aunque tengan menor presencia, son claves en el devenir de las tramas argumentales de la serie. Son los denominados secundarios principales: Doña Loreto, Consuelo, Mario Ayala, D. Fabián, Marcelino, Elpidia, Paloma y Rodrigo.

De los 55 capítulos analizados exhaustivamente, estos diez personajes toman parte en el siguiente número de episodios



Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos diseñada para el estudio de los personajes de la serie.

El gráfico muestra que uno de los protagonistas, Antonio, aparece en un capítulo menos que Doña Loreto, que, no obstante, es un secundario principal. Esto se debe a que cuando se estableció que se consideraría como personajes dominantes a aquellos que tuviesen una mayor presencia a lo largo de los 55 capítulos analizados, ése fue el criterio fundamental, pero no el único para elaborar la clasificación. Y es que, de haberse tenido en cuenta únicamente esa cuestión, los resultados obtenidos podrían haber quedado “falseados” de darse el caso, por ejemplo, de un personaje que participase en casi todos los episodios, pero únicamente en una o dos secuencias de cada uno. Para evitar esa situación, se ha tenido en cuenta también el número de secuencias en las que aparece cada uno de los personajes, ya que la combinación de ambos factores sí determina el peso real de un personaje en la serie. En el caso que se comenta, mientras que Antonio participa en 206 secuencias, D^a Loreto lo hace sólo en 141, de ahí que el primero sea protagonista y la segunda un secundario principal.

Otro ejemplo: el personaje de Rodrigo está incluido también entre los 10 personajes dominantes pese a que participa en los mismos episodios (32) que Sito, en uno menos que Isidro y en dos menos que D^a Pura, todos ellos personajes secundarios. Lo que en principio se antoja como una decisión arbitraria, resulta no ser tal al comprobar también el número de secuencias de cada uno: Rodrigo aparece en 106, mientras que Sito aparece en 86, Isidro en 72 y D^a Pura en 65. El peso del personaje de Rodrigo es, pues, sensiblemente mayor. De ahí que sea considerado como dominante.

Delimitada ya la muestra de estudio, y explicado el criterio para su elección, se han de establecer ahora unos parámetros para realizar la investigación, es decir, decidir qué aspectos de los personajes dominantes deben estudiarse. Finalmente, se ha decidido emplear una metodología propia que surge a su vez de la combinación de dos metodologías preexistentes.

Por una parte, se ha adoptado el modelo de ficha de análisis empleado por Elena Galán¹⁵⁵ para sus investigaciones sobre personajes de series de televisión; una ficha en la que se recogen datos concernientes a las tres dimensiones que tiene todo personaje: la física, la sociológica y la psicológica, y a la que se han añadido los parámetros de clase social (dentro del apartado sociológico) e ideología (dentro del apartado psicológico). Pero, con el fin de realizar un análisis de personajes lo más completo posible, se ha decidido incorporar también aspectos de la metodología empleada por Susana Rodríguez en su tesis sobre la serie *La Señora*¹⁵⁶, en la que se profundiza en la construcción de los personajes desde el punto de vista del guionista y en su lectura histórica.

Así, se procurará definir el objetivo dramático de cada uno de los diez personajes dominantes de *Amar...*; describir las acciones que realiza en su empeño por lograr su objetivo y los obstáculos que debe superar; concluir si consigue su meta o no y cuál es su arco de transformación resultante al final del relato; y por último, explicar su significado histórico como arquetipo de la época que se pretende reflejar en la serie, ya que no se debe pasar por alto que, como subraya esta última autora, a falta de otras fuentes de conocimiento, el espectador puede terminar proyectando la imagen del personaje-arquetipo sobre aquello que representa. Es decir, el falangista violento hace violenta a toda la Falange, el obrero que lucha por un mundo mejor da una visión positiva del movimiento obrero, etc.¹⁵⁷ Y eso es algo que no debe perderse de vista.

Tras aplicar ambos modelos metodológicos a estos 10 personajes dominantes, se expondrán ahora los resultados obtenidos, así como su evolución a lo largo de los 9 años y medio (feb. 1936-agosto 1945) condensados en 200 capítulos que comprenden la primera temporada de *Amar...*

¹⁵⁵ La ficha de vaciado utilizada por Elena Galán puede encontrarse en: GALÁN FAJARDO, Elena, “*Fundamentos básicos en...*”, *Op. Cit.*, pág. 9.

¹⁵⁶ RODRÍGUEZ MARCOS, Susana, *Op. Cit.*

¹⁵⁷ *Ibid.*, pág. 142.

4.1.1. ANDREA ROBLES: LA LUCHA CONTRA LAS CONVENCIONES SOCIALES

La trama principal de *Amar...* en su primera temporada es la historia de amor imposible entre dos jóvenes de distinta condición social: la burguesa Andrea Robles y el obrero Antonio Ramírez, un argumento recurrente en las telenovelas¹⁵⁸. Coincidiendo con el estallido de la Guerra Civil, Andrea, hija mediana del matrimonio formado por D. Fabián, propietario la fábrica Mármoles Robles, y D^a Loreto, descubre que siempre ha estado enamorada de Antonio, trabajador de la fábrica e hijo de la portera del edificio donde vive la familia de Andrea. Es una relación prohibida, pero Antonio y Andrea desafían todas las convenciones y se casan, con lo que Andrea rompe con su mundo. Tras la Guerra, Antonio es condenado a muerte, el hijo de ambos es dado por muerto¹⁵⁹, y Andrea se verá obligada a casarse con el aristócrata Mario Ayala para salvar a Antonio.

A partir de entonces el espectador se encuentra con una historia de amor imposible con un triángulo amoroso de por medio, algo que ya ha visto en multitud de ocasiones y que hunde sus raíces en el folletín del siglo XIX, si bien la novedad que presenta *Amar...* con respecto a otras telenovelas de similar temática es el marco temporal en el que se desarrolla, la Guerra Civil y primeros años de Posguerra, circunstancia que marca el destino de los protagonistas.

Desde el capítulo primero queda patente cuál es el objetivo dramático que persigue la protagonista femenina, Andrea: ser feliz junto a Antonio; así como los principales rasgos que definen su temperamento y personalidad. Atractiva y de rasgos finos, Andrea se presenta en 1936 como una joven de unos 18 años amante de la familia, inteligente y decidida. Siguiendo la clasificación de temperamentos de Hipócrates, tipificada en la Antigüedad Clásica, y que a su vez recoge Antonio Sánchez Escalonilla¹⁶⁰ en su manual de guión, Andrea tiene un temperamento sanguíneo, resultado de combinar dos tendencias naturales del comportamiento: la extroversión y la estabilidad. Tomando como base la clasificación de personalidades del psicólogo suizo Carl Jung, a la que Escalonilla también hace

¹⁵⁸ GALÁN FAJARDO, Elena y HERRERO, Begoña, *El guión de ficción en televisión*, Editorial Síntesis, Madrid, 2011, pág. 52.

¹⁵⁹ A lo largo de la serie se descubrirá que fue D. Fabián quien hizo creer a todos que Liberto estaba muerto, pero lo envió a un orfanato. Esta trama será mencionada en el análisis del personaje del padre de Andrea.

¹⁶⁰ SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio, *Estrategias de guión...*, *Op. Cit.*, pp.334-335.

alusión, se podría decir también que Andrea es un personaje intuitivo extrovertido¹⁶¹.

Se presenta ante el espectador como una persona sociable, amistosa, valiente a la hora de decir lo que piensa y de oponerse a aquello que considera injusto. También es cabezota. Así, no duda en enfrentarse a su padre cuando éste le prohíbe ir a la universidad, del mismo modo que, pese a lo doloroso que resulta para ella, se enfrenta con su familia cuando se enamora de Antonio. Ya en el primer capítulo hace una clara declaración de intenciones: *“No voy a dejar nunca más que nadie me diga lo que tengo que hacer”*.

“Andrea Robles pertenece a la alta burguesía, pero poco a poco se va haciendo más libertaria y revolucionaria. Se casa por lo civil, tiene un hijo, se divorcia, su propia familia la chantajea... Es un personaje muy intenso”, resumía en una entrevista Ana Turpin, la actriz que interpreta a la protagonista de la primera temporada de *Amar...*¹⁶²

La historia de Andrea es una historia de sacrificio y madurez en la que la protagonista deberá superar numerosos obstáculos hasta conseguir de modo definitivo su objetivo de ser feliz junto a Antonio, aunque ello suponga marchar al exilio. Todas esas dificultades irán impulsando la trama central de la serie al tiempo que provocarán el propio desarrollo interior del personaje. Andrea va madurando, y al final de su periplo sigue siendo esa persona decidida que lucha hasta conseguir lo que quiere, pero la rebeldía e idealismo juveniles habrán dado paso a una Andrea más responsable y serena.

Los conflictos de relación que Andrea vive a lo largo de toda la serie con su autoritario padre, su hermano mayor Rodrigo, falangista, o su segundo marido, Mario, (y también, aunque en menor medida con su madre, D^a Loreto), van a derivar siempre de la misma cuestión: Andrea se resiste a vivir la vida que la sociedad, representada en esas figuras “de autoridad” familiares, tiene diseñada para una joven de su posición. Y esos conflictos de relación irán dejando huella en la personalidad de la protagonista hasta definir, en palabras de Escalonilla, un arco

¹⁶¹ *Ibid.*, pp.340-342.

¹⁶² Declaración extraída de una entrevista realizada a la actriz Ana Turpin, que encarna a Andrea, y publicada en El País: GALLO, Isabel, “Gracias a la serie mucha gente está aprendiendo historia de España”, en *ElPaís.com*, 26 de febrero de 2006. Disponible en: http://elpais.com/diario/2006/02/26/radiotv/1140908403_850215.html [Consulta: 7 de abril de 2015].

de transformación circular¹⁶³. Andrea tendrá que librar mil y una batallas para llegar, paradójicamente, a la situación inicial, cuando, recién casada por lo civil con Antonio, confiaba en una vida junto al amor de su vida. Pero este retroceso es sólo aparente, ya que el camino hasta ese punto inicial ha marcado su carácter. Andrea ha sufrido y se ha sacrificado para conseguir llegar de nuevo ahí. Ya no es la misma. Ha madurado y ha experimentado en carne propia el castigo que lleva aparejado romper las reglas de la represiva sociedad franquista.

Pero para entender mejor esta evolución conviene volver al principio, al origen de la relación entre Antonio y Andrea. Ante la negativa de su padre, D. Fabián, a que curse estudios universitarios, Andrea comienza a asistir a clases de pintura con su amiga Consuelo, y allí entra en contacto con Eduardo Ayala, un joven aristócrata libertario que se enamora de ella y le propone fugarse juntos a París, y su hermano Mario. Antonio, mientras, es despedido de la fábrica de los Robles por participar en una huelga y comienza a trabajar en el colmado de su amiga Paloma, con la que entabla una relación. Resulta claro desde el principio que Andrea y Antonio se gustan. Ambos muestran celos de sus parejas respectivas, y las cosas se precipitan con el estallido de la Guerra.

Andrea ha comprendido que está enamorada de Antonio y no de Eduardo y se lo hace saber a este último, que muere trágicamente a manos de Rodrigo cuando marchaba -junto a Antonio- a por armas para defender Madrid de los sublevados. Aún conmocionada por el suceso, Andrea confiesa finalmente sus sentimientos a Antonio, que la corresponde.

En estos primeros compases Andrea se presenta como una joven rebelde, valiente, y ante todo decidida. No teme el asumir un papel activo y declararse a Antonio o perder con él la virginidad al poco de iniciar su relación, para horror de su amiga Consuelo:

Consuelo: "Y ahora ¿qué va a pensar él de ti...? Ya tiene lo que quería" [...]

Andrea: "Él me quiere, Consuelo... y yo a él... por eso lo hicimos".

Consuelo: "Pero no era necesario... os habéis precipitado... hay un momento para cada cosa..."

¹⁶³ SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio, *Estrategias de guión...*, Op. Cit., pág. 356.

Andrea: "¿Cuándo es el momento?"

Consuelo: "Pues para eso está el matrimonio, Andrea... ¿o no? ¿Qué vas a hacer cuando llegue ese día? ¿Qué sucederá en la noche de bodas? Habéis estropeado todo... ya nada será igual".

Andrea: "No hay porque esperar a casarse para ser feliz con la persona a la que amas..." (Cap. 2, Sec. 3).

Al mismo tiempo, la muerte de Eduardo y la relación con Antonio hacen que prenda en ella la semilla de la ideología republicana, unas ideas que adoptará como propias desde un prisma idealista y teniendo como bases la libertad y la igualdad, y que ya no abandonará nunca.

Andrea: "Yo no puedo estar a favor de los que pretenden ganar a tiros lo que no ganaron en las urnas [...] En un mundo libre, hombres y mujeres son dueños de sus actos y de sus decisiones, y ése es el mundo en el que a mí me gustaría vivir" (Capítulo 3, Sec. 5).

La familia de Andrea, ajena a la relación secreta de la joven con Antonio, prepara su huida de Madrid. En el momento de la partida, nuevamente ha de tomar una decisión valiente: acepta la proposición de matrimonio de Antonio para desligarse así de la autoridad de sus padres y quedarse con él. Andrea rompe con su familia en aras de conseguir su meta.

Antonio: "¿Quieres casarte conmigo, Andrea? ¿Ser mi compañera el resto de nuestras vidas? Juntos... Para siempre (Andrea, sorprendida y emocionada). Pero piensa que si nos casamos, tu familia no va a darnos su bendición..."

Andrea (resuelta): "No necesitamos la bendición de nadie" (Cap. 4, Sec. 6).

La joven pareja parece haber conseguido su objetivo, pero la Guerra y la victoria de los nacionales marcarán sus vidas. Pasan casi todo el conflicto separados, y Antonio sólo conoce a su hijo Liberto por foto. Al finalizar la contienda, los dos protagonistas serán víctimas de la represión franquista. Andrea es detenida, su hijo Liberto desaparece en la cárcel, anulan su matrimonio civil con Antonio y éste es condenado a muerte.

Llega entonces el momento de realizar el gran sacrificio por amor. Rodrigo sabe que Mario Ayala está enamorado de su hermana, de la misma manera que sabe que Consuelo, la amiga de Andrea a quien Rodrigo pretende, está enamorada del aristócrata. Y por eso, desde su posición de influencia en la Falange, propone a Andrea casarse con Mario a cambio de lograr que le conmuten la pena capital a Antonio. Andrea acepta, y a partir de ese momento su relación con Antonio se torna en imposible.

La protagonista parece resignada a vivir la vida que le ha diseñado su hermano. Para felicidad de su familia, Andrea ha rehecho su vida con una persona de su misma condición social. Por otra parte, Andrea sabe que Mario es un buen hombre y se esfuerza por olvidar a Antonio y luchar por su felicidad. Sin embargo, Antonio es indultado y su hijo Liberto, al que habían dado por muerto, reaparece en su vida. El matrimonio entre Andrea y Mario comienza a tener problemas, y éste descubre la causa por la que ella se casó con él. Al mismo tiempo, Andrea empieza a verse con Antonio, con lo que Mario la amenazará con separarla de Liberto y denunciarla por adulterio.

Andrea renunciará nuevamente a su meta para proteger a su hijo, pero terminará enfrentándose a Mario, a su propia familia y a la sociedad abandonando el hogar conyugal y solicitando la nulidad matrimonial. Nuevamente el espectador verá la versión más combativa de Andrea, dispuesta a luchar hasta el final por su amor por Antonio:

Andrea: "Voy a tener que ir al colegio para decirles que el niño ya no vive en esa dirección. Y, a partir de ahora, si tienen algún problema, que llamen a casa y que hablen conmigo, que para eso soy su madre".

D. Loreto: "Pero hija, si haces eso, todo el mundo sabrá que estáis separados".

Andrea: "Es que (Mario y yo) estamos separados"

D. Loreto: "Ya, pero, si se lo dices a la gente, entonces... ya no hay vuelta atrás. Entonces tú ya no puedes..."

Andrea: "Mamá, ¿cuándo vas a entender que nuestra situación no tiene arreglo? [...] Le engañé, le he sido infiel. No le amo, mamá. He intentado engañarme a mí misma, pero no le quiero. Y no solamente estamos separados, sino que también quiero pedir la nulidad" (Cap. 181, Sec. 12).

En su lucha por estar junto a Antonio, el personaje se enfrentó incluso a los deseos y expectativas de algunos espectadores, tal y como reveló la actriz Ana Turpin en una entrevista. “He querido dar al personaje de Andrea una imagen de mujer libertaria, aunque al principio algunos telespectadores no lo han comprendido. Me decían: ‘Hija, si tienes un marido tan guapo, tan bueno, ¿por qué te vas con otra persona?’... He tratado de interpretar un personaje puro de sentimiento y eso conlleva que haya espectadores que no lo entiendan, porque al ser tradicionales les asustan los cambios”¹⁶⁴.

Este nuevo pulso de la protagonista a las convenciones sociales del régimen franquista conlleva, a su vez, un nuevo sacrificio: Mario, padre legal a todos los efectos de Liberto, se queda con la custodia del niño en un último intento de coaccionarla para que regrese al hogar, pero Andrea no está dispuesta a sufrir más chantajes. La protagonista ya no oculta su relación con Antonio, y ese paso al frente va a ser doble, ya que, aunque poco quede del idealismo casi naif de su juventud, Andrea nunca ha renunciado a sus ideas políticas y verá ahora el momento de ponerlas en práctica para luchar activamente contra ese régimen que coarta su libertad y le impide ser feliz.

De la mano de Antonio y Charles, quien coordina un grupo de resistencia antifranquista, se involucra por primera vez en la lucha clandestina. Su posicionamiento ideológico –que en los comienzos es más ambiguo y no se corresponde con ninguna ideología concreta, pero ahora sí la une al Partido Comunista- está, pues, vinculado a su relación amorosa con Antonio¹⁶⁵, pero eso no quiere decir que no piense por sí misma. De hecho, como señala Elena Galán, “Andrea representa la emancipación ideológica. Es una mujer con ideas propias”¹⁶⁶.

Andrea: “Si decidí participar en esto (la misión), fue porque creí que así te protegía a ti. Y protegiéndote a ti, me protejo a mí misma, y también a nuestro hijo”. [...]

¹⁶⁴ Fragmento de una entrevista a Ana Turpin realizada para la agencia Colpisa y publicada en La Voz Digital (BALÍN, Mateo, “A los actores aún les queda mucho por recorrer para defender sus derechos”, en *La Voz Digital*, 26 de junio de 2006. Disponible en <http://www.lavozdigital.es/cadiz/pg060626/prensa/noticias/Television/200606/26/CAD-TV-089.html> [Consulta: 7 de abril de 2015]).

¹⁶⁵ En el análisis del personaje de Antonio se profundiza más en la evolución ideológica de ambos personajes.

¹⁶⁶ GALÁN FAJARDO, Elena, “Mujer y Posguerra en...”, *Op. Cit.*

Antonio: "(Charles) dice que debo respetar tu compromiso. Que tú también quieres luchar por los mismos ideales. Lo mismo me dijiste tú ayer. Seguro que os habéis puesto de acuerdo [...] Sé que Charles y tú tenéis razón. Lo sé. Entiendo que quieras formar parte de esto".

Andrea: "Pues entonces no te opondrás a que siga luchando por lo que creo, y me dejarás hacer de enlace con el carcelero" (Cap. 192, Sec. 5).

Curiosamente, será ese compromiso político el que permita a Andrea conseguir al fin su objetivo. Tras el éxito en la liberación de un compañero del Partido, Charles ofrece a la pareja la posibilidad de huir a Francia junto a Liberto. Andrea y Antonio acuden a casa de Mario a por el niño dispuestos, si fuera necesario, a enfrentarse al todavía marido "legal" de la protagonista, pero Mario, que además va a ser padre de un hijo de Consuelo¹⁶⁷, ha comprendido finalmente que su resistencia era inútil y terminará dándoles al niño y deseándoles suerte.

Andrea ha conseguido, pues, lo que quería, pero el sentimiento es agridulce. Ha impuesto su voluntad frente a la sociedad, pero a un precio muy alto: el exilio. Así se lo hace ver a Sito, su hermano pequeño, al anunciarle su marcha:

Andrea: "Antonio, el niño y yo nos vamos [...] Es una fuga, sí. Es un viaje muy peligroso, pero no hay otra solución [...] Ya has visto la vida que me espera aquí. La mentira y la hipocresía están acabando conmigo" (Cap. 198, Sec. 11).

¹⁶⁷ Al analizar los personajes de Mario y Consuelo se profundizará más en esa relación.

4.1.1.a. LECTURA HISTÓRICA

El retrato de Andrea en *Amar...* es el de una víctima de la situación que crea en España la victoria de Franco en la Guerra Civil. Su historia de amor interclasista con Antonio sólo podía tener éxito en la nueva sociedad que hubiera salido –en los términos del argumento de la telenovela- del triunfo republicano. Por eso, la derrota de esta opción condena el éxito de la relación. Sin embargo, está dispuesta a luchar contra ese nuevo orden establecido para conseguir lo que desea.

“Aunque pertenece a una familia de valores muy tradicionales, es una mujer autosuficiente que cree en sí misma”, la define la actriz Ana Turpin¹⁶⁸. Y de hecho, Andrea adopta un papel activo en su relación con Antonio (es ella quien se declara y marca los tiempos en la relación, sobre todo tras su matrimonio con Mario) y también quien decide luchar por esa relación hasta las últimas consecuencias.

De hecho, únicamente hay un plano de la relación entre Andrea y Antonio en la que es éste quien marca la pauta: el ideológico. Ahí puede observarse una relación de maestro-discípula, ya que Antonio continúa la labor “pedagógica” iniciada por Eduardo, y en la parte final de la serie introduce a Andrea, aunque sea de forma indirecta, en la lucha activa contra el Franquismo.

Por su forma de pensar y de actuar, el personaje de Andrea queda definido como una mujer “de hoy”, como se encarga de subrayar su suegro, Javier Ayala: “Siento gran admiración por Andrea. Es una mujer decidida e independiente. Adelantada a su tiempo”¹⁶⁹. Tiene interés el mostrar que es un aristócrata quien valora esta cualidad. Otro personaje fuera de su tiempo, como Andrea: uno por pertenecer a un mundo que está acabando, y la otra por querer vivir en otro que aún no ha llegado en su país.

Andrea incorpora, pues, actitudes y comportamientos más propios de una mujer del siglo XXI que de su tiempo, y esa anticipación de modernidad facilita a su vez que se produzca un interesante “efecto de identificación”¹⁷⁰ de la audiencia con

¹⁶⁸ Declaración extraída de una entrevista a la actriz gallega: “Ana Turpin: Ante todo me considero una actriz cómica”, en *Diario de Navarra*, 26 de julio de 2005. Disponible en el foro de *Amar...* de la página web Telenovelas *made in Spain*: <http://laverdadelaurea.mforos.com/797461/3660870-entrevistas/> [Consulta: 7 de abril de 2015].

¹⁶⁹ Cap. 168, Sec. 2.

¹⁷⁰ GALÁN FAJARDO, Elena y HERRERO, Begoña, *Op. Cit.*, pág. 50.

el personaje. Se trata de un recurso habitual entre los guionistas de las series de época, por lo que no resulta difícil encontrar casos similares en otros productos televisivos como, por ejemplo, el de la protagonista de *La Señora*, Victoria Márquez¹⁷¹, otra creación de la productora Diagonal TV. Curiosamente, en ambos personajes femeninos se observa una cierta contradicción entre su mentalidad moderna y una meta o aspiración que persiguen mucho más tradicional de lo que cabría esperar en ellas: el amor de un hombre¹⁷².

En cualquier caso, lo que queda claro es que los responsables de la serie no reflejan en Andrea a la mujer española tipo de los años 30 y 40. La protagonista de la serie representa más bien una excepción a la norma, un tipo de persona que quizás existió, pero que no era nada común en la época en la que se sitúa la serie.

No obstante, sí hay aspectos del personaje de Andrea que la hacen una mujer cabal de su tiempo. Fundamentalmente, su estatus socioeconómico y laboral, que varía ostensiblemente a lo largo de la serie en función del hombre con quién esté. Tras casarse con Antonio, Andrea pasa de la cómoda vida burguesa a sufrir estrecheces, padecer la Guerra en Madrid y trabajar en el Museo del Prado para mantener a su familia. Con su matrimonio con Mario, su situación vuelve a dar un giro de 180 grados, y eso se refleja tanto en su vida laboral –no vuelve a trabajar y se dedica a la pintura como *hobbie*- como en su forma de vestir, que pasa de la sencillez máxima –pelo recogido, ropa amplia y escaso maquillaje-, a la sofisticación, con ropa que marca sus curvas, sombreros, tocados, joyas y un toque de carmín en los labios.

¹⁷¹ RODRÍGUEZ MARCOS, Susana, *Op. Cit.*, pp. 145-154.

¹⁷² Se da además la coincidencia de que el actor que interpreta al “interés romántico” de ambos personajes es el mismo: Rodolfo Sancho.

4.1.2. ANTONIO RAMÍREZ: EL HÉROE SACRIFICADO Y COMPROMETIDO

Antonio es el protagonista masculino de la primera temporada de *Amar...*, el interés romántico de Andrea y, puesto que se trata de un amor correspondido, al igual que sucede con la protagonista femenina, su objetivo dramático es claro: ser feliz junto a Andrea. En este caso, no obstante, se puede hablar de una doble meta. Desde el comienzo de la serie son manifiestas sus fuertes convicciones ideológicas y su participación activa en la lucha por conseguir una sociedad más igualitaria. Primero encauzará esas inquietudes a través del movimiento obrero, después alistándose como voluntario en el 5º Regimiento del Ejército Republicano (comunista), y más tarde participando en la lucha clandestina contra el Franquismo.

Sin embargo, ambas metas están muy relacionadas. A fin de cuentas, Antonio persigue una sociedad sin clases, es decir, una sociedad donde su relación con Andrea no sea imposible. “Es un republicano, hijo de madre obrera, un joven autodidacta. Además, es un vividor al que le gustan las mujeres y el vino. Una persona alegre que se encuentra con una guerra que le cambia la vida. Se trata de un personaje con muchas texturas, que vive conflictos muy fuertes”¹⁷³. Así definía a Antonio el actor que lo interpreta en la serie, Rodolfo Sancho. Y efectivamente, al inicio de *Amar...* el protagonista se presenta ante el espectador como un joven veinteañero atractivo y pícaro, con éxito entre las mujeres, que trabaja como obrero en la fábrica de la familia de Andrea, y es el hijo único de Elpidia –la portera del edificio donde vive la familia Robles- y Pepe –el encargado de la fábrica-.

Por su situación social, Antonio apenas ha podido estudiar, pero es un joven con inquietudes intelectuales que apoya las reivindicaciones del movimiento obrero y no se resigna. Sus deseos de prosperar le llevan a frecuentes encontronazos con su padre, prototipo del obrero resignado para el que lo principal es trabajar y tener contento “al amo”:

¹⁷³ Declaración extraída de una entrevista al actor Rodolfo Sancho: GARCÍA MORALES, María, “Mi papel en esta telenovela es el más bonito que he hecho”, en *Diario de León*, 27 de septiembre de 2005. Disponible en: http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/mi-papel-telenovela-es-mas-bonito-he-hecho_219470.html [Consulta: 7 de abril de 2015].

Pepe (A Antonio): "Los obreros, lo que deben hacer es trabajar y dejarse de historias, como la de ir al Ateneo o estudiar inglés. ¿Para qué le sirve eso a un obrero?" (Cap. 0 Secuencia 11).

Extrovertido y estable, Antonio presenta lo que Hipócrates denomina como temperamento sanguíneo, el más adaptado al rol del "héroe tradicional"¹⁷⁴. Es amistoso, tenaz, decidido y quizás la cualidad que mejor le define es la valentía. Al mismo tiempo, es un tipo ingenioso capaz de resolver los problemas confiando en su intuición, por lo que, aludiendo a la clasificación de Jung, podría ser definido como de personalidad intuitiva extrovertida.

Una vez que Antonio sabe que Andrea le corresponde, lucha por esa relación sin pararse ante nadie y sin pensar en las consecuencias que ese amor 'prohibido' pueda conllevar:

Elpidia: "Pero, bueno, ¿a ti qué te pasa? ¿Cómo se te ocurre hablar así a D. Fabián? [...] A la gente como él, se le debe un respeto".

Antonio: "A todos se nos debe un respeto, no a ellos solos; ya no, madre. Por eso están rabiosos. Porque las cosas ya no son como antes. Y se están enterando ahora".

Elpidia: "De lo que se va a enterar es del lío que te traes con su hija, y entonces sí que la tendremos buena. Antonio, por favor, olvídate de esa chica [...] No es para ti, Antonio... ellos son de otra clase y tú ahí tienes todas las de perder..."

Antonio: "En España estamos luchando por eso... y no voy dejar que un señorito me diga con quién debo estar... Somos ciudadanos, como todos los demás" (Cap. 2, Sec. 11).

Pero igual que sucede en el caso de Andrea, la decisión de seguir adelante con esa relación amorosa va a suponer un auténtico calvario para Antonio, que vivirá una historia de sacrificio hasta conseguir ver realizado su objetivo. La Guerra Civil y sus consecuencias van a marcar su vida, y Antonio verá constantemente puesta a prueba su templanza, su sentido de la justicia y su fortaleza, tres de las principales cualidades que definen al héroe clásico¹⁷⁵. Amar... cuenta la historia de un amor imposible, pero yendo más allá, el tema de la serie en

¹⁷⁴ Elena Galán subraya que "El temperamento sanguíneo es el más adaptado al héroe tradicional" (GALÁN FAJARDO, Elena, "Fundamentos básicos en...", *Op. Cit.*, pág. 6.)

¹⁷⁵ ESCALONILLA SÁNCHEZ, Antonio, *Estrategias de guión...*, *Op. Cit.*, pág. 347.

su primera temporada no es otro que el del sufrimiento del pueblo –especialmente el de los que perdieron la Guerra- en una etapa especialmente convulsa y negra de la historia reciente de España, y en este sentido, el sufrimiento de Antonio y su familia representan el de mucha otra gente.

Antonio lucha por un mundo más justo en el que pueda vivir en paz y libertad su amor por Andrea, y todas las pruebas que va a tener que superar hasta llegar a esa vida que ha imaginado, aunque sea en Francia, van dejando huella en ese joven pícaro y alegre de los primeros episodios. Antonio no renunciará a Andrea ni a sus ideas, pero sí dejará muchas cosas atrás. Como en el caso de Andrea, puede hablarse de un arco de transformación circular, ya que tras múltiples peripecias Antonio consigue volver junto al amor de su vida, pero su carácter ya no es el mismo. Quedan las cicatrices de todo lo vivido, y el idealismo inocente del comienzo ha dado paso a un pragmatismo que no esconde un cierto poso de amargura.

“Los buenos papeles de amor son complicados. El protagonista tiene que tener trabas para alcanzar sus objetivos, de lo contrario la trama no tendría ninguna emoción”¹⁷⁶, señala el actor Rodolfo Sancho, que explica así la accidentada peripecia de tintes heroicos que vive su personaje.

Al comienzo de su relación, es Andrea la que arriesga más al romper los lazos con su familia para casarse con Antonio, aunque éste también deberá enfrentarse a la oposición de sus padres, que ven las ideas de su hijo una quimera:

Elpidia: “¿No piensas pararte ante nada, hijo?”

Andrea: (Secándose las lágrimas) “No pensamos pararnos ante nada. Los dos. Yo también me he casado, Elpidia” [...]

Antonio: “¡Y qué quería? ¿Qué Andrea se fuera? ¡No sabemos cuánto puede durar esto! ¡Qué querías que hiciéramos?”

Elpidia: “¡Que supiérais estar en vuestro sitio! Cada uno en el suyo. Andrea con su familia y tú... tú con la tuya [...] ¡Tu padre es un obrero en la fábrica de don

¹⁷⁶ Declaración extraída de una entrevista al intérprete del personaje de Antonio: “Rodolfo Sancho: A mi padre y a mi hijo les gusta verme en la tele”, en el Foro sobre *Amar...* de *Telenovelas made in Spain*, 30 de mayo de 2007. Disponible en: <http://laverdadelaura.mforos.com/797461/3660870-entrevistas/?pag=21> [Consulta: 7 de abril de 2015].

Fabián! ¡Un obrero, Antonio! ¡Don Fabián decide si comemos o no comemos!
(Cap. 4, Sec. 1).

Antonio es un hombre idealista, republicano convencido y con unas ideas que se intuyen próximas al comunismo –cree en una sociedad sin diferencias sociales en la que las fábricas sean propiedad de los obreros y todos tengan las mismas oportunidades-, si bien su adscripción política concreta es oportunamente ambigua, probablemente para evitar que la audiencia lo pueda rechazar por considerarlo demasiado revolucionario. En vez de alinearlo con un movimiento político concreto, al inicio de la serie se le define por oposición. Así, cuando varios compañeros suyos se presentan en casa de D. Fabián para ajustar cuentas, Antonio se manifiesta contrario a la violencia contra los patronos: *“Las cosas no se arreglan dándole el pasaporte a nadie”*, llega a decir. Si Antonio hubiese apoyado la violencia contra el padre de Andrea, se habría generado un rechazo hacia él por parte de los espectadores, y la relación entre los protagonistas no habría resultado posible.

Con los nacionales a las puertas de Madrid, Antonio y su incondicional amigo Marcelino se alistán voluntarios en el Quinto Regimiento, lo que vuelve a situar al protagonista cercano al Comunismo, si bien no se pronuncia directamente sobre el tema.

Al despedirse de Andrea, ésta le cuenta que está embarazada y Antonio promete que regresará a buscarlos. Esa promesa le impedirá huir a Francia al finalizar la Guerra Civil y, con su regreso a Madrid, comenzarán para él los problemas y su heroica historia de sacrificios. A lo largo de toda la serie, Antonio deja patente un agudo sentido de la responsabilidad que le va a llevar a actuar muchas veces en contra de sus propios intereses, llegando a actuar como antagonista interno¹⁷⁷ del relato.

Marcelino le esconde en el sótano del bar, desde donde tiene noticias de la detención de Andrea y la desaparición de Liberto. Poco después, un soldado republicano que se hizo pasar por él cuando le detuvieron es condenado a muerte.

¹⁷⁷ En su libro *Cuéntalo bien*, Ana Sanz Magallón explica que, en ocasiones, es el propio personaje protagonista el que se pone los impedimentos para alcanzar su objetivo dramático. Y en el caso de Antonio, este comportamiento como “antagonista interno” se da en varias ocasiones. (SANZ MAGALLÓN, Ana, *Cuéntalo bien*, Plot ediciones, Madrid, 2007, pp.127-128).

Antonio realizará entonces un primer sacrificio: se entrega para evitar la muerte del otro hombre. Al haberse anulado su matrimonio civil con Andrea, ésta – que ya ha salido de la cárcel de Ventas- no puede ir a visitarlo a la cárcel, por lo que la pareja debe casarse por la Iglesia para formalizar su relación. Antonio volverá a ir en contra de sus intereses y rechaza a Andrea en el altar: quiere salvarla de quedar marcada por ser la viuda de un “rojo” ejecutado.

Tras renunciar a su felicidad, Antonio no encuentra motivos para vivir y no le importa sacrificarse por tercera vez: renuncia a fugarse con su amigo Charles y otro preso para ayudar desde dentro a que la fuga tenga éxito:

Antonio: “No lo hago sólo por vosotros, Charles. Estoy cansado, de verdad. Estoy muy cansado de esto. Lo que hay ahí fuera ya no tiene sentido para mí (Cap. 39, Sec. 6).

Lo que Antonio no sabe es que el pacto de Andrea con Rodrigo le va a permitir salir pronto de la cárcel, pero cuando sale, el golpe es duro. Más aún cuando Liberto reaparece y Mario le deja claro que el padre de su hijo, a todos los efectos, será él.

Antonio es, ya para entonces, un héroe a los ojos de los espectadores, que admiran su capacidad de sacrificio y su integridad¹⁷⁸. Pero como todo héroe, el protagonista de *Amar...* tiene sus momentos de debilidad:

Antonio (borracho, hablando con Elpidia): “Si me hubieran fusilado en la cárcel en lugar de este deshecho humano, ahora recordaría a ese niño cariñoso que dice [...] Desde que entré en la cárcel no he hecho otra cosa que meter la pata. Primero, negándome a casarme con Andrea [...] ¡Siempre he elegido el camino que conduce al fracaso, coño! [...] No sé si las ideas en las que creo triunfarán algún día en este mundo, pero desde luego yo no voy a estar aquí para verlo [...] Madre, por favor, no me pida que me olvide de mi hijo, ¿eh? Y de la mujer a la que amaba. No me pida eso [...] No sé si voy a poder soportarlo” (Cap. 81, Sec. 3).

¹⁷⁸ SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio, *Guión de Aventura y forja del héroe*, Editorial Ariel, Barcelona, 2002, pp. 96-98.

Antonio asume que ha perdido la posibilidad de ser feliz junto a Andrea (su principal meta) y decide entonces concentrar sus fuerzas en combatir a esa sociedad que ha sido la fuente de su desgracia (para intentar lograr su meta secundaria). De la mano de Charles, y con la II Guerra Mundial ya en marcha, pasa a trabajar como espía al servicio de los británicos –una vez más no se concreta su militancia política- e intenta rehacer su vida con una joven que comparte sus ideas: Luisa, prima de Manolita, la mujer de Marcelino. Sin embargo, Antonio no logra olvidar a Andrea, y con la excusa de ver a Liberto, ambos comienzan a verse y terminan por iniciar una relación clandestina:

Antonio: “¿Cuánto hemos tenido que pasar para estar juntos otra vez? [...] No nos volverán a separar. Esta vez no” (Cap. 124, Sec. 8).

Parece que las cosas empiezan a irle bien a Antonio por primera vez en mucho tiempo, pero el protagonista deberá afrontar nuevos obstáculos. Beatriz, su compañera en el grupo de espionaje, muere a manos de espías alemanes y Charles desmantela el grupo:

Antonio: “No, ¡escúchame tú a mí! Beatriz era una mujer muy valiente y Churchill debería darle una medalla. Y en lugar de ello, ¿qué hacéis? (desmantelar la red) Qué gran decepción, Charles. Qué gran decepción. Tanto sacrificio para nada [...] No quiero seguir escuchándote. Eres un burócrata. No estás intentando convencerme a mí. Te intentas convencer a ti mismo”.

Charles: “Antonio, no te dejes llevar por el corazón. Intenta utilizar la cabeza. Eso es lo que os pasa a los españoles. Actuáis primero, pensáis después...”

Antonio: “Si hubiera pensado en lugar de actuar, tú no estarías aquí. Todavía estarías pudriéndote en la cárcel” (Cap. 131, Sec. 4).

La frustración y el desengaño llaman nuevamente a su puerta. Andrea está siendo chantajeada por Mario y pone fin a su relación adúltera. Nuevamente todo parece desmoronarse, pero el “héroe” tira de fortaleza y deja claras sus intenciones:

Elpidia: “Antonio, no te me hundas”.

Antonio (intentando sonreír y sacar fuerzas de flaqueza): "Nooo, no voy a darles ese gusto. No van a acabar con lo nuestro nunca. Yo no me rindo, madre. No me rindo". (Cap. 157, Sec. 5).

El protagonista de *Amar...* sigue dando muestras de templanza y fortaleza, aunque poco queda ya del idealismo y el optimismo de su juventud. En su lugar, hay un "sentimiento de impotencia", subraya Rodolfo Sancho¹⁷⁹, que le lleva incluso a renunciar a la lucha:

Lucas: "Antonio, podemos hacer que todo esto cambie. Yo estoy vinculado a un grupo de desafectos al Régimen. Nos hemos estado poniendo en contacto... organizándonos [...] Tú eres uno de los nuestros. Tu espíritu combativo y luchador lo demuestra, y hoy, cuando te he escuchado hablar en el despacho... Me he dado cuenta de que necesitamos gente como tú".

Antonio: "Pues te equivocas, Lucas. Lo que propones no dejan de ser sueños, y yo dejé de soñar hacer mucho" (Cap. 150, Sec. 2)

Las intenciones de Antonio parecen firmes, pero un nuevo golpe le hará replantearse su postura. Su primo Manuel, en quien Antonio ve un reflejo de sí mismo en su juventud, es ejecutado tras un sabotaje en la fábrica, y paradójicamente será esta nueva tragedia la que le dé fuerzas para regresar a la "resistencia" con fuerzas renovadas:

Antonio: "No nos rendiremos, madre, y eso lo saben ellos muy bien. Por eso tienen tanto miedo, porque saben que no nos vamos a rendir. Y si no somos nosotros serán nuestros hijos, y si no, los hijos de nuestros hijos. Recuperaremos lo que es nuestro, madre. Nuestro derecho a ser libres" (Cap. 180, Sec. 2).

Charles ha vuelto y Antonio es reclutado para dirigir un grupo de resistencia clandestina. Por primera vez se hace alusión directa al partido comunista, si bien Antonio sigue sin pronunciarse de modo claro sobre su vinculación a él. En cualquier caso, su regreso a los orígenes, aunque sea desde una

¹⁷⁹ Declaración extraída de una entrevista a los dos actores protagonistas: ARROYO, Mercedes, "Lo nuestro es un amor para toda la vida", en *Abc.es*, 21 de marzo de 2006. Disponible en: <http://hoycinema.abc.es/noticias-cine/20060321/nuestro-amor-para-toda-58250.html> [Consulta: 7 de abril de 2015].

visión mucho más pragmática de la vida y con una cierta sombra de amargura, recibe su recompensa: Andrea ha apostado definitivamente por su relación, y juntos logran huir a Francia. Antonio ve cumplida su meta principal, y se da a entender que desde el exilio seguirá combatiendo por alcanzar la otra.

4.1.2.a. LECTURA HISTÓRICA

Si Andrea es la víctima de un régimen que no sólo condena su relación interclasista, sino que además la margina socialmente en cuanto mujer y la desposee de su derecho a decidir sobre su vida, Antonio aparece como el paradigma de los que perdieron la Guerra y sufrieron el revanchismo del bando vencedor al tiempo que vieron rotas sus esperanzas de una sociedad más progresista e igualitaria. A partir de ese presupuesto, el protagonista cumple el estereotipo del héroe clásico que no se resigna ante su cruel destino y lucha para alcanzar sus objetivos. Antonio es “un hombre tan idealista y firme en el amor como en su compromiso político”¹⁸⁰.

La peripecia de Antonio en *Amar...* permite a los creadores de la serie introducir en ella cuestiones interesantes desde el punto de vista histórico, como la lucha obrera o la resistencia clandestina al Franquismo. Obviamente, los presupuestos dramáticos prevalecen sobre el rigor histórico, pero aun así resulta interesante la aparición de estos temas.

Al inicio del relato Antonio se presenta ante la audiencia como un obrero que se rebela contra su patrono, D. Fabián, en un intento por lograr mejoras en su condición laboral. La huelga en Mármoles Robles no hace sino reflejar las tensiones entre proletariado y patronal vividas durante la II República, una época de reformas y auge del sindicalismo, pero también marcada por numerosas huelgas y algunos episodios violentos¹⁸¹. También *Amar...* refleja el proceso de expropiación y colectivización de las fábricas con el estallido de la Guerra, posibilidad que contemplaba la constitución republicana¹⁸², cuando se colectiviza la fábrica de la familia Robles.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ El estudio del movimiento obrero durante la II República española no forma parte del objeto de esta investigación, pero para obtener una mayor información puede ser interesante la consulta de obras de referencia como:

TUÑÓN DE LARA, Manuel, *Teoría y práctica del movimiento obrero en España, 1900-1936*, Ed. Fernando Torres, 1977.

GIL PECHARROMÁN, Julio, *La II República: esperanzas y frustraciones*, Historia 16, Madrid, 1997.

¹⁸² En el Art. 44º del Capítulo II del Título III, la Constitución aprobada en 1931 señalaba lo siguiente: “La propiedad de toda clase de bienes podrá ser objeto de expropiación forzosa por causa de utilidad social mediante adecuada indemnización [...] Con los mismos requisitos, la propiedad podrá ser socializada [...] El Estado podrá intervenir por ley la explotación y coordinación de industrias y empresas cuando así lo exigieran la racionalización de la producción y los intereses de la economía nacional” (*Constitución de la República española de 1931*, el Magisterio Español, 45 págs.).

La vinculación de Antonio a actividades de la resistencia clandestina dará, así mismo, pie a tramas de ficción sobre la venta de wolframio a los nazis durante la II Guerra Mundial¹⁸³, o se harán menciones a episodios como la fallida invasión del Valle de Arán.

Al igual que el personaje de Andrea no refleja a la “mujer tipo” de la época, tampoco lo hace Antonio, ya que si bien es factible la existencia de obreros con inquietudes intelectuales, no era moneda común de la época. Podría hablarse nuevamente, pues, de una excepción a la norma, lo que no quiere decir que el personaje resulte inverosímil.

¹⁸³ Sobre la importancia de esta venta a Alemania, y más tarde también a los aliados, puede consultarse la siguiente tesis doctoral:

PÉREZ MARO, Rosa María, *El wolframio en las comarcas del Bierzo y Valdeorrasu. Repercusión social y económica y su importancia como instrumento de la política española: 1938-1958*, tesis doctoral defendida en la UNED en 2011.

4.1.3. D^a LORETO CASTILLO: LA IMPORTANCIA DE LAS APARIENCIAS

D^a Loreto, la matriarca de la familia Robles, es uno de los personajes secundarios principales de *Amar...* Casada con D. Fabián, un hombre autoritario que la ningunea, sabe bien cuál es su papel y a él consagra su vida sin que ello le suponga una especial frustración. Es una mujer resignada que sabe que su ámbito de acción se reduce al cuidado de la casa –para lo que cuenta con la ayuda de Elpidia y de una criada interna- y de sus hijos: Rodrigo, Andrea y Sito. De hecho, las relaciones de D^a Loreto con personas ajenas a ese ámbito se limitan a sus charlas con el Padre Don José Enrique, el párroco del barrio, su confesor y consejero... Lo que sí le genera frustraciones y sufrimiento a D^a Loreto son los frecuentes conflictos entre sus hijos y su marido, en los que se ve obligada a mediar. Y precisamente por eso su objetivo dramático, que no logrará cumplir, es mantener unida a la familia. D^a Loreto encarna al prototipo de madre abnegada y sufridora.

Al comienzo de la serie se presenta al espectador como una mujer en torno a los 40 años¹⁸⁴, elegante y de buen aspecto que viste de acuerdo a su condición burguesa –trajes de chaqueta y vestidos complementados con joyas, perlas normalmente, y el pelo recogido-. No se conoce su nivel de estudios pero, como en el capítulo inicial D. Fabián considera un “exceso” que su hija Andrea terminara el bachillerato, se sobreentiende que su mujer no debió de cursarlo y que se limitó a la enseñanza obligatoria. Pese a todo, demuestra cierta cultura y conocimientos, aunque sea abiertamente ignorada por su marido en las cuestiones relativas a la fábrica.

D^a Loreto es extrovertida y estable, por lo que puede hablarse de un temperamento sanguíneo, de acuerdo con la clasificación de Hipócrates, y de una personalidad sensible extrovertida, ya que, con su rica expresión sentimental y su sensibilidad condicionada por lo socialmente aceptado, se corresponde a la perfección con la descripción que Escalonilla hace de este tipo de personajes¹⁸⁵.

Precisamente, su aceptación de las normas sociales y su preocupación por mantener las apariencias es uno de los principales rasgos que caracterizan a D^a Loreto. El otro es su profunda religiosidad; una fe que, no obstante, hunde sus

¹⁸⁴ Información sacada de la Biblia de la primera temporada de la serie.

¹⁸⁵ ESCALONILLA, SÁNCHEZ, Antonio, *Estrategias de guión...*, Op. Cit., pág. 341.

raíces más en la beatería que en unas creencias sólidas y profundas. Ambos rasgos explican su forma de actuar y no dejan de estar presentes desde el inicio hasta el final de la serie, lo que ayuda a determinar que, pese a toda la peripecia que este personaje vive a lo largo de los 200 episodios de la primera temporada de *Amar...*, su arco de transformación es plano. No quiere decir esto, sin embargo, que sea un “personaje plano” en cuanto a su profundidad, porque, he hecho, el de D^a Loreto es un personaje rico en matices. Simplemente se habla de “arco plano” porque las situaciones que vive no operan cambio alguno en su personalidad¹⁸⁶.

La de este personaje es una historia marcada por el sufrimiento de quien intenta por todos los medios actuar como “pegamento” de una familia aunque ello conlleve el propio sacrificio, pero ve que todos sus esfuerzos son inútiles. Por otra parte, es cierto que, a diferencia de D. Fabián, D^a Loreto sí se esfuerza por intentar apoyar a sus hijos aun cuando no entienda sus decisiones, pero a la hora de la verdad, cuando esas decisiones entran en colisión con sus propias convicciones, su inflexibilidad le impide muchas veces apoyarles verdaderamente. Y eso la aleja de su objetivo dramático.

Cuando Andrea se casa con Antonio y rompe con su familia, la única persona con la que sigue en contacto durante la Guerra es con su madre, y tras el regreso de los Robles a Madrid, madre e hija se reencuentran. Después de su detención y de que den a Liberto por muerto, D^a Loreto permanecerá al lado de Andrea e intentará en vano que su estricto marido perdone a su hija y la ayude:

D. Fabián: “¿Perdonarla? Se casa a nuestras espaldas con un rojo, tiene un hijo con él y ¿tú me pides ahora que la perdone? [...] Lo único que sé es que Andrea se ha convertido en la peor de mis pesadillas y tú eres su cómplice”.

D^a Loreto: “[...] Tenemos que buscar una solución. Andrea lo ha hecho mal, fatal, pero es nuestra hija”.

D. Fabián: “No la quiero volver a ver en la vida. Ni a ella, ni a ese bastardo”.

D^a Loreto “¡Pero es tu nieto! ¡Tu único nieto! Y es un niño inocente, si apenas tiene dos años...”

¹⁸⁶ *Ibid.*, pp. 350-351.

D. Fabián: “¡No quiero saber nada de él! ¡Yo no tengo ningún nieto! ¿Te enteras? Podrá ser hijo de Andrea, pero nunca mi nieto [...] No pienso mover ni un dedo. Andrea ya no es de esta familia” [...]

D^a Loreto: “Fabián, por Dios, sé que no piensas lo que dices” (Cap. 10, Sec. 2).

D^a Loreto llegará a ver con buenos ojos la posibilidad de que Andrea y Antonio se casen por la Iglesia, tal y como propone el Padre Don José Enrique, ya que eso supondría legalizar su situación (y cumplir así las normas sociales) al tiempo que procurar la felicidad de su hija. Pero cuando Antonio la rechaza en el altar y empieza a ponerse en práctica el plan de Rodrigo, D^a Loreto verá el cielo abierto: Mario representa todo lo que ella soñó para Andrea.

Ese nuevo matrimonio devolverá la felicidad momentáneamente a la matriarca de los Robles, pero ahora será Rodrigo la causa de sus desvelos cuando anuncie su marcha a la División Azul:

D^a Loreto (rompiendo a llorar): “Pero, ¿qué has hecho, hijo mío? ¿Qué has hecho? ¿Cómo te vas a ir ahora a la Guerra? Después de todo lo que hemos pasado contigo. Otra vez pasar por esa angustia... Otra vez pasar por ese infierno... Dios mío, hijo mío, pero, ¿qué has hecho? ¿Qué has hecho?” (Cap. 55, Sec. 13).

Con el regreso de Rodrigo de Rusia, su deseo de ver por fin a la familia feliz y de nuevo unida le hará cerrar los ojos ante la evidencia: su hijo tiene severos problemas mentales y su matrimonio con Consuelo no sólo es un fracaso, sino que Rodrigo maltrata a su mujer¹⁸⁷. D^a Loreto intenta ayudar a su nuera mediando con su hijo, como cuando le disuade de denunciar a Consuelo por abandono del hogar conyugal. Sin embargo, no deja de tener presente que hay unas normas y obligaciones que la mujer debe cumplir:

Rodrigo: “(Consuelo) ha venido porque la he amenazado, si no, no hubiera venido”.

D. Loreto: “No saques la cosas de quicio. Siempre tienes que ver el lado malo de la situación. Lo importante es que está aquí, y eso quiere decir que conoce y asume sus obligaciones” (Cap. 124, Sec. 2).

¹⁸⁷ Esta cuestión será tratada más en profundidad al analizar el personaje de Consuelo.

Y no se trata de unas obligaciones que sólo considere de obligado cumplimiento para los demás. D^a Loreto será la primera en dar ejemplo cuando asuma con “resignación cristiana” su papel de cuidadora de D. Fabián cuando éste sufre una apoplejía, pese haber descubierto que lleva años engañándola con Paloma:

Rodrigo: “Hay que mantener la discreción. Que nadie se entere de que el ataque le ha dado en casa de esa fulana. Hay que mantener la versión que hemos dado en el bar (‘El Asturiano’). El ataque le dio en el círculo de empresarios”.

D. Loreto: “Yo ya no sé qué decirte, Rodrigo. Todo esto me parece una burla del destino. Ahora que sé... todo lo que ha hecho, tengo que estar aquí... cuidándole como una amante esposa”.

Rodrigo: “Es su deber, madre. La ha humillado y le ha faltado a la consideración, pero sigue siendo su esposa. Le guste o no”.

D. Loreto (con resignación): “Sí, hijo. Tienes razón” (Cap. 106, Sec. 4).

La trama de la aventura entre D. Fabián y Paloma permite comprobar una vez más la importancia que el mantenimiento de las apariencias tiene para D^a Loreto. Obviamente, el descubrimiento de esta relación supone un duro golpe para ella, pero más allá de la humillación, D^a Loreto sólo piensa en evitar el escándalo. Y por eso, con su marido incapacitado por la apoplejía sufrida, cuando se hace cargo de la administración del dinero, seguirá pagando el alquiler del local que D. Fabián ayudó a poner a Paloma:

Isidro: “¿Quiere usted hacerse cargo de la letra? Mire que no es la última, que vendrán más”.

D. Loreto: “Ya lo sé, Isidro, pero bastante tengo con la infidelidad de mi marido como para encima asumir el escándalo. Si Lezcano me devuelve las letras parecerá que, además de cornuda, soy una muerta de hambre, ¡y por eso sí que no estoy dispuesta a pasar! Así que pagaremos” (Cap. 112, Sec.7).

Del mismo modo, cuando Andrea decida separarse definitivamente de Mario y luchar por su amor por Antonio, no encontrará el respaldo de D^a Loreto, que se niega a aceptar que su hija no esté dispuesta a asumir sus “deberes” de madre y esposa, y prefiera desafiar las normas en busca de su felicidad:

Padre Don José Enrique: "A la que no veo hace tiempo es a Andrea. ¿Cómo está? ¿Sigue empeñada con el asunto de la nulidad?"

D^a Loreto: "Sí. Pero si le soy sincera, padre, todavía albergo esperanzas de que recapacite y cambie de opinión".

PDJE: "¿Ah, sí? Eso sería una magnífica noticia. Yo comprendo los sentimientos de su hija, me hago cargo de lo difícil que debe de ser su situación, pero la anulación de un sacramento, aunque pudiera fundamentarse, debe ser siempre un último recurso".

D^a Loreto: "Eso mismo pienso yo. Y espero que Andrea se dé cuenta de que todo este lío de la nulidad es una locura de la que nadie sale beneficiado. Porque sé que ella quiere a Mario, aunque ahora esté obcecada. Y sobre todo porque es una buena madre, y quiere lo mejor para su hijo; y lo mejor para Miguel es que sus padres estén juntos" (Cap. 192, Sec. 3).

Como puede verse, el párroco Don José Enrique ocupa un lugar preeminente en su vida. A veces como consejero, otras veces como confesor, y otras simplemente como paño de lágrimas. D^a Loreto encuentra en la religión su válvula de escape y en el sacerdote el apoyo que no encuentra en su marido. Para ella, Don José Enrique es una voz autorizada. De hecho, puede hablarse de una relación maestro-aprendiz en la que D^a Loreto acata siempre las instrucciones y recomendaciones del cura aunque no le guste, como cuando éste le recuerda que aunque su marido haya cometido adulterio, su obligación es perdonarle.

D^a Loreto consigue terminar perdonando a D. Fabián, quien antes de morir tras la operación que pretende solucionar los daños ocasionados por la apoplejía, mostrará su arrepentimiento a su mujer y buscará la reconciliación. Por eso, la muerte del patriarca de los Robles será un nuevo golpe para ella, del mismo modo que la trágica muerte de su hijo Rodrigo. Con la huida de Andrea a Francia, D^a Loreto ve rota su última esperanza de mantener a la familia unida. Ya sólo le queda la compañía de su hijo pequeño Sito.

4.1.3.a. LECTURA HISTÓRICA

D^a Loreto encarna el prototipo de mujer que promocionaría el Franquismo: dedicada por entero al cuidado de la casa y la familia, y “temerosa de Dios”, esto es, profundamente religiosa, aunque se trata de una religiosidad beata y un tanto simple. La victoria de los nacionales en la Guerra Civil puso fin a los incipientes aires de apertura y modernidad femeninas, impulsando la actitud tradicional y conservadora que, por otra parte, había seguido siendo mayoritaria entre la población femenina durante la II República¹⁸⁸, como ejemplifica el personaje de D^a Loreto.

La matriarca de los Robles responde, pues, con exactitud al perfil medio de la mujer de los años 30 y 40; y en concreto a esas mujeres devotas fuertemente influidas por sus confesores a las que aludió durante la República Victoria Kent para argumentar su negativa a aprobar el voto femenino¹⁸⁹.

A lo largo de la serie, hay múltiples ejemplos de la influencia que el Padre Don José Enrique tiene en D^a Loreto, quien apenas muestra resistencia ante sus observaciones, salvo en casos excepcionales en los que no se muestra tan sumisa, como cuando el sacerdote intenta convencerla de la necesidad de perdonar el adulterio de D. Fabián:

D. Loreto: “El adulterio es un pecado, ¿no?”

Padre Don José Enrique: “Mortal, pero aún esos se perdonan”.

D. Loreto (sarcástica): “Ahhhh, a los hombres se les perdona. Si fuera yo la adúltera otro gallo cantaría”.

P. J. E.: “Pero hija (balbuceando)... no, no, no diga esas cosas”.

D. Loreto: “¿Lo ve, Padre? Solo de oírlo se sonroja. Pero con Fabián no. Hay que ser comprensiva... y no juzgarle”.

P. J. E.: “Juzgar es sólo de Dios. Los hombres tenemos que perdonar, y si nos juzgan, poner la otra mejilla [...] Es un hombre, y como tal, es pecador. Pero es un buen marido [...] Ahora su deber es perdonar, reconciliarse, acercarse a él, quererle y comprenderle”.

¹⁸⁸ MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la posguerra española*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1987, pág. 37.

¹⁸⁹ GRAHAM, Helen, “Mujeres y cambio social en la España de los años 30”, en *Historia del Presente*, nº 2, 2003, pp. 13-15.

D. Loreto: "Aunque siga liado con esa 'pelandrusca'".

P. J. E.: "Es pecado también negarle el débito conyugal. La Iglesia es muy clara a ese respecto. Es lo que Dios pide de usted. Parece un egoísmo, pero no lo es. Los hombres tienen sus... necesidades. Dios las ha puesto en ellos, y el deber de una esposa es sacrificarse por el bien de la familia y, del Sacramento" (Cap. 39, Sec. 3).

Su educación tradicional la conduce hasta la religión, pero también a la defensa a ultranza del modelo social que ha conocido desde siempre. Y ese clasismo inherente a su ideología conservadora, va a influir en sus relaciones sociales. Así, si bien D^a Loreto siente un gran cariño por la madre de Antonio, Elpidia, su única "amiga" y apoyo al margen del párroco, nunca se atreverá a cruzar completamente la barrera social que las separa –al contrario que su hija Andrea-, y por eso mismo su relación de amistad no será todo lo cercana que habría podido ser. Una vez más, su apego a su sistema de valores prevalece sobre su propia felicidad: *"Cada cual pertenece al lugar que le corresponde"*.

Si bien *Amar...* ofrece ejemplos de personajes femeninos con actitudes más propias de la mentalidad actual que de la de entonces –la propia Andrea, por ejemplo-, el personaje de su madre sí se corresponde con la mayoría de mujeres de entonces, que hacían gala de su sumisión a los hombres y procuraban mostrarse en todo momento "comedidas, hacendosas y discretas"¹⁹⁰.

¹⁹⁰ MARTÍN GAITE, Carmen, *Op. Cit.*, pág. 14.

4.1.4. DON FABIÁN ROBLES: EL AUTORITARISMO FRANQUISTA

D. Fabián, el patriarca de la familia Robles, es uno de los personajes secundarios principales de *Amar...* Casado con la dócil D^a Loreto, a la que tiene completamente anulada, es un hombre autoritario acostumbrado a imponer su voluntad tanto en casa como en la fábrica de la que es propietario, y que dirige con mano de hierro. Esta forma de ser queda perfectamente retratada ya en la presentación del personaje, en las primeras secuencias del capítulo inicial de la serie, cuando el espectador asiste primero a una discusión con su hija Andrea, a la que impide ir a la universidad¹⁹¹, y después a un enfrentamiento con su hijo mayor, Rodrigo, a cuenta de la situación política del país. A partir de ese momento la audiencia es consciente de que la relación de D. Fabián con sus hijos no va a ser fácil.

Andrea: "Usted no puede impedir que trate de conseguir lo que deseo".

D. Fabián: "Pero, ¿qué deseos ni deseos? Tú eres mi hija, ¡y te vas a comportar como tal! [...] Desde este momento te prohíbo que vuelvas a salir sola de esta casa y que vuelvas a coger un pincel".

Andrea: "Pero..."

D. Fabián: "Te repito que no vas a volver a salir si no es bajo mi vigilancia".

Andrea: "No soy una monja y puedo ir donde quiera".

D. Fabián: "¿Te atreves a enfrentarte a la cara de tu padre? ¡A tu cuarto antes de que me quite la correa! ¡Vamos!" (Cap. 0, Sec. 39).

La biblia de la serie describe a D. Fabián como un hombre de negocios que en 1936 tiene unos 43 años. Republicano de derechas y votante de la CEDA, tras la victoria del Frente Popular termina apoyando el Alzamiento, un viraje político que hunde sus raíces en uno de los rasgos principales de su carácter: D. Fabián es ante todo un hombre pragmático. Alarmado por la rebeldía de sus obreros, que

¹⁹¹ En realidad, D. Fabián no hace sino representar la corriente de pensamiento conservadora que ya existía durante la II República, y que tras la Guerra terminó por imponerse en su manifestación más extrema y retrógrada. Al respecto de la educación de las mujeres, la Sección Femenina, a través de publicaciones como la Revista Medina, llegaría a afirmar que "la vocación estudiantil en las mujeres no debe ser ensalzada a tontas y a locas" (WERNER, Carmen, "Diario de una estudiante", en *Medina*, 1 de noviembre de 1942. Testimonio recogido tanto en MARTÍN GAITE, Carmen, *Op. Cit.*, pág. 49, como en MONTOLIÚ, Pedro, *Op. Cit.*, pág. 266).

convocan una huelga envalentonados por el triunfo del Frente Popular en las elecciones de febrero del 36, y ante la nacionalización de su fábrica al inicio de la Guerra, comprende que la única forma de recuperar lo que es suyo es con la victoria de los sublevados.

Pero eso no quiere decir que su apoyo al régimen franquista vaya a ser inquebrantable. Tras el final de la Guerra no dudará en criticarlo:

D. Fabián: “A ver qué hacen con el país. Si lo ponen en marcha tan bien como predicán... Pero las fábricas no son como el ejército [...] ¿Hay género en los ultramarinos?”

D^a Loreto: “Sí, de casi todo. Parece que quieren impresionar a los madrileños. Dicen que han traído trenes enteros con la chapa de intendencia”.

D. Fabián: “Eso no puede durar. Lo mejor que pueden hacer es dejarse de baladronadas y poner a la gente a producir” (Cap. 9, secuencia 5).

Sin embargo, haciendo una vez más gala de su sentido pragmático de la vida, no dudará en manifestar su profunda adhesión al régimen una vez que, gracias a los contactos de su hijo Rodrigo en la Falange –ideología que D. Fabián desprecia profundamente y será una constante fuente de conflictos con su primogénito- consiga un jugoso contrato para participar en las obras del Valle de los Caídos. “Yo lo veo como un hombre al que le da igual quien gobierne porque para él lo primero es el trabajo, la producción”¹⁹², explicaba en una entrevista Héctor Colomé, el actor que interpreta en la serie al patriarca de los Robles.

De carácter extravertido, su autoritarismo le lleva a verse dominado en muchas ocasiones por su propio temperamento, que de acuerdo con la clasificación de Hipócrates puede definirse como colérico. Si se toma como base a Carl Jung, D. Fabián responde con exactitud al perfil psicológico de un personaje de personalidad reflexiva extrovertida, que Escalonilla define como racional, de conducta rígida y tendente a verse absorbido por su trabajo, lo que suele llevarle a

¹⁹² Declaraciones extraídas de una entrevista al intérprete del personaje de D. Fabián Robles: MONJAS, Ch. L., “Colomé: ser actor es mucho más que haber hecho una serie”, en el *Diario de León*, 29 de diciembre de 2005. Disponible en: http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/colome-ser-actor-es-mucho-mas-haber-hecho-serie_235485.html [Consulta: 7 de abril de 2015].

descuidar su vida afectiva¹⁹³. D. Fabián es un hombre iracundo y con un carácter bastante desabrido incapaz de asimilar que se le lleve la contraria.

Y ésa será la raíz de todos sus problemas. Su objetivo dramático no es otro que conseguir que sus hijos vivan la vida que él ya ha diseñado cuidadosamente para ellos, y ni Andrea ni Rodrigo están dispuestos a ceder. A diferencia de D^a Loreto, ambos personajes no se someten a la autoridad de D. Fabián, algo que frustra al personaje y le hace actuar de forma tiránica y cruel.

Ya desde el inicio de la serie quedan planteados los conflictos de relación con Andrea y Rodrigo. Cuando su hija anuncia su matrimonio con Antonio, D. Fabián la repudia y se niega a reconocerla como parte de la familia. Con Rodrigo el problema se deriva de la negativa de éste a hacerse cargo del negocio familiar: ha optado por centrarse en su carrera política en la Falange. D. Fabián se siente traicionado por ambos y no es capaz de asimilar que no vayan a seguir los pasos que él les ha marcado.

Rodrigo: “¿¡Qué le pasa con nosotros!? ¡A veces parece que nos odiara! [...] Andrea ha cometido muchos errores. Yo soy el primero en reconocerlo. Pero no por ello deja de ser mi hermana. ¿Y a mí? Sólo se dirige para reprenderme. ¿¡Qué le hemos hecho!?”

D. Fabián: “Traicionarme, decepcionarme. Tu hermana casándose con ese ‘pelagatos’, y tú abandonándome para entregarte a tu causa y olvidándote de lo más importante: la familia” (Cap. 14, Sec. 10).

Tras la detención de Andrea, la primera reacción de D. Fabián será negarse a ayudar a su hija y reconocer que tiene un nieto. Pero cuando finalmente se decida a tomar cartas en el asunto, lo hará de una forma cruel: esperanzado ante la posibilidad de que si Liberto desaparece y Antonio es ejecutado Andrea pueda rehacer su vida y casarse con alguien de su misma clase –tal y como él había previsto-, se encargará de “hacer desaparecer” al niño enviándolo a un orfanato y haciendo creer a todos, incluidos su mujer y su hijo Rodrigo, que Liberto ha muerto. El pragmatismo de D. Fabián va más allá de toda consideración porque, para él, el fin justifica los medios.

¹⁹³ SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio, *Estrategias de guión...*, Op. Cit., pág. 341.

Los conflictos con sus hijos, unidos a la rutina en la que anda sumida desde hace años su relación con D^a Loreto, de la que le exaspera su beatería, han llevado a D. Fabián a refugiarse en el trabajo. Es el único ámbito en el que se sabe dueño y señor. Sin embargo, una conversación con otro empresario, su amigo Gonzalo, le hará pensar en la posibilidad de poner “un poco de picante” en su vida. Ante las sospechas de D^a Loreto de que tenía un *affair* con su atractiva secretaria, D. Fabián se la ha pasado a Gonzalo y ha contratado una nueva para la fábrica. Gonzalo le da las gracias, dándole a entender a un asombrado Fabián que él sí mantiene una relación con la chica:

Gonzalo: “Ay, pero mira que estás chapado a la antigua, camarada”.

D. Fabián: “Mejor así. Uno ya tiene bastantes problemas en casa como para enredar en el trabajo”.

Gonzalo: “No, no. Si yo lo hago también por el trabajo. A las secretarias hay que tenerlas contentas. Eso es cosa sabida en, en todo el mundo capitalista. Si las tienes satisfechas es cuando te rinden de verdad. Que hay que renovarse, San Fabián... (tono jocoso)” (Cap. 39, Sec. 7).

Poco después, el patriarca de los Robles iniciará una relación adúltera con Paloma, la dueña del colmado del barrio: una relación que llevará en secreto durante años y que será lo único que le reporte felicidad. Paloma será muchas veces el paño de lágrimas de D. Fabián, sobre todo después de que Rodrigo decida marcharse a la División Azul y que su ex empleado Rafael Serrano, el “villano” de la serie, conocedor de lo que D. Fabián hizo con Liberto, comience a extorsionarle.

Paloma: “También tienes a tus hijos, ¿no?”

D. Fabián: “No. Andrea ya no vive en casa, y... Rodrigo... Rodrigo se va a la Guerra”.

Paloma: “¿Cómo?”

D. Fabián: “Con la División Azul. Nos lo dijo el otro día. Ya ves. Yo confiaba en que me ayudaría en la fábrica y que estaría a mi lado, pero parece que, que sólo está buscando que le maten. Y el pequeño... bueno, el pequeño es el niño más inútil de todo el colegio. Ésa es la compañía que me hacen mis hijos. No me dejes, Paloma. Tú no. Yo sé que me comporté como un energúmeno [...] ¿Qué más tengo que decir para que te quedes? ¿Qué palabras tengo que pronunciar para que no me dejes? Dime lo que tengo que decir y te lo diré” (Cap. 65, Sec. 14).

Será también entonces cuando el espectador comience a ver la cara más humana de D. Fabián. Rafael descubre su relación con Paloma y se lo hace saber a D^a Loreto. Fruto de la tensión, D. Fabián sufre una apoplejía que a punto está de costarle la vida. D^a Loreto es quien, muy a su pesar, se ocupa de cuidarle, y su marido mejorará algo, pero deberá someterse a una delicada operación si quiere recuperar la movilidad.

Antes de someterse a esa operación, D. Fabián pide perdón a su mujer por el daño que le ha hecho y le veremos tratarla más cariñosamente. Incluso llega a “robarle un beso”, ante la perplejidad de D^a Loreto:

D. Fabián (sonriendo pícaramente): “No me lo puedo creer. Te has ruborizado”.

D^a Loreto: “Anda tonto, calla”.

D. Fabián: “¡Es verdad! Treinta años de matrimonio, tres hijos y todavía te suben los colores cuando tu marido te roba un beso”.

D^a Loreto (sonriendo, aún azorada): “Es que... me has cogido por sorpresa. No me lo esperaba” (Cap. 150, Sec. 19).

Así mismo, limará asperezas con su hija Andrea y hasta con Elpidia, la madre de Antonio, a quién también se enfrentó en su día. La proximidad de la muerte le ha hecho reaccionar y puede hablarse de un arco de transformación traumático del personaje. Poco se parece este D. Fabián al de los inicios de la serie. Es “una nueva persona”¹⁹⁴. Incluso escribe una carta a su hija en la que confiesa lo que hizo con Liberto y le pide perdón, si bien Elpidia preferirá hacerla desaparecer para evitar más dolor a la protagonista y a su hijo Antonio. Después de la operación todo parece haber salido bien, pero durante el postoperatorio habrá complicaciones y D. Fabián terminará muriendo en el capítulo 151.

Tras comenzar siendo uno de los antagonistas de la serie, gracias a esa transformación, el personaje de D. Fabián acaba siendo redimido por obra y gracia de los guionistas en un final muy propio de las tramas folletinescas. Así, el cabeza de familia de los Robles empieza con un objetivo dramático “malo”, pero experimenta un cambio radical y termina renunciando a él. El personaje pone, de este modo, un particular final feliz a su historia¹⁹⁵.

¹⁹⁴ *Ibid.*, pp. 355 y 356.

¹⁹⁵ SANZ MAGALLÓN, Ana, *Op. Cit.*, pág. 114.

4.1.4.a. LECTURA HISTÓRICA

El personaje de D. Fabián responde fielmente al paradigma del empresario que, gracias a sus contactos, prospera enormemente durante el Franquismo. “Si algo bueno tienen estos tiempos es que, sabiendo qué tecla tocar, se puede conseguir de todo”, llegará a decir en una ocasión. En su casa, por ejemplo, gracias al estraperlo nunca falta de nada, ni siquiera café. Mientras casi todos los personajes siguen tomando achicoria en vez de café todavía en 1945, en casa de los Robles ya disponen de “café café” nada más terminar la Guerra Civil. “A Fabián se lo traen de Portugal, de contrabando”, explica D^a Loreto a una sorprendida D^a Pura, la madre de Consuelo.

Tras consagrar su vida a levantar Mármoles Robles, su gran amargura es ver cómo su primogénito se niega a hacerse cargo de la fábrica que con tanto esfuerzo y desvelos ha mantenido durante todos estos años:

Rodrigo: “Padre, seguir sus pasos es luchar por lo que creo, como usted ha hecho con la fábrica”.

D. Fabián: “Y, ¿desde dónde piensas luchar, eh? Un gran país no lo levantan los políticos, ¿qué sería de Alemania sin su poderío industrial? ¡La ‘Nueva España’ de la que hablas se levantará desde despachos como éste!” [...]

Rodrigo: “Mire padre, vamos a dejarlo. Hemos discutido esto una y mil veces. Respete mi decisión. No voy a volver a la fábrica” (Cap. 18, Sec. 3).

Mármoles Robles responde, a su vez, a la empresa tipo de la España de la época donde, a falta de grandes empresas, el tejido industrial se componía de empresas y fábricas de pequeño y mediano tamaño; negocios familiares levantados gracias al esfuerzo y al emprendimiento de uno o varios socios.

Respondiendo a ese paradigma de empresario de la España franquista, D. Fabián se codea con sus compañeros del Círculo de Empresarios, como su amigo Gonzalo, y como señala el actor Héctor Colomé, “es muy representativo de la época con esa doble moral que tiene”¹⁹⁶, en referencia a su papel de hombre de negocios y cabeza de familia ejemplar que, sin embargo, tiene una doble vida al tener una

¹⁹⁶ MONJAS, Ch. L., *Op. Cit.*

“querida” a la que cuida y protege¹⁹⁷ –Paloma-, llegando a ponerle un piso para sus encuentros al tiempo que la ayuda a prosperar económicamente.

Tal y como corresponde a la mayoría de hombres influyentes de su tiempo, tiende al autoritarismo y no considera que la mujer pueda estar en un plano de igualdad con respecto al hombre. Lo demuestra no dejando ir a su hija Andrea a la universidad pese a que sabe que, de sus tres hijos, es la más inteligente, del mismo modo que no piensa en ella como alternativa para hacerse cargo de la fábrica ante la negativa de Rodrigo; o que mantiene a su mujer D^a Loreto al margen de cualquier decisión sobre la marcha del negocio:

D. Fabián: “Tráeme una naranja mondada”.

D. Loreto: “Henar (la criada) no está. Ha salido a un recado mientras comíamos”.

D. Fabián: “Pues prepáramela tú, y lo que pase en la fábrica no es asunto tuyo”.

[D. Loreto, que aún no había terminado de comer, se ve obligada a levantarse para servir a su marido] (Cap. 13, Sec. 5).

En suma, D. Fabián es un personaje que representa al empresario medio de la España de los 30 y 40 con todos sus “clichés” y del que únicamente se puede subrayar el giro final que experimenta en su personalidad cuando cae enfermo; algo que, por otra parte, no deja de ser un recurso dramático clásico del tipo de producto televisivo que es *Amar...*, aunque tampoco era infrecuente en la España de entonces.

¹⁹⁷ GALÁN FAJARDO, Elena, “Análisis cultural, mujer y representación televisiva”, en *Actas y memoria final: Congreso Internacional Fundacional AE-IC, Santiago de Compostela*, 30, 31 de enero y 1 de febrero de 2008, pág. 12.

4.1.5. CONSUELO MARTÍN: RESIGNACIÓN Y ACEPTACIÓN DE LAS NUEVAS NORMAS SOCIALES

Consuelo, otro de los personajes secundarios principales de *Amar...*, es la mejor amiga de Andrea, su confidente –sobre todo durante la primera parte de la temporada-, y en gran medida, su álgter ego. Así, si la protagonista es una mujer adelantada a su tiempo que lucha contra las normas sociales impuestas por el nuevo régimen franquista en busca de su felicidad, Consuelo representa precisamente la aceptación de esas normas y la resignación a vivir la vida que la sociedad le empuja a vivir. Consuelo se adapta siempre al comportamiento que se espera de ella, y por eso mismo resulta interesante observar ese “choque” entre la rebeldía de Andrea y la aceptación de Consuelo en el desarrollo de su subtrama de amistad.

Esa relación entre dos personalidades bastante opuestas da mucho juego, y quizás por eso en *La Señora*, otra serie de Diagonal TV que comenzó a emitirse en 2008, puede observarse esa misma dualidad rebeldía/sumisión en dos de los personajes principales de la serie: la moderna Victoria Márquez y la tradicional Isabelita Méndez¹⁹⁸. Preguntado al respecto, Rodolf Sirera, uno de los creadores de *Amar...*, no niega esa influencia y alude a que ambas series comparten a parte del equipo de guionistas¹⁹⁹.

De la misma edad que Andrea, al inicio de la serie las dos amigas han terminado el bachillerato y Consuelo da clases en un colegio para ayudar en casa, ya que D^a Pura –que dice ser viuda aunque después se sabrá que simplemente fue abandonada por su marido- no trabaja. Las dos viven del sueldo de Consuelo y de acoger huéspedes en casa. Consuelo no vive, por tanto, con tantas comodidades como Andrea y su familia; es de clase media.

Consuelo no sólo se diferencia de Andrea en su manera de encarar la vida. También tiene una forma de ser diferente. Frente a la profunda extroversión que caracteriza a la protagonista de la serie, su mejor amiga es introvertida y tímida; una mujer cariñosa, prudente, reservada y tenaz con un temperamento que, de acuerdo con la clasificación de Hipócrates, oscila entre flemático y melancólico.

¹⁹⁸ RODRÍGUEZ MARCOS, Susana, *Op. Cit.*, pág. 183.

¹⁹⁹ Entrevista personal en profundidad realizada a Rodolf Sirera.

Tomando como base la tipología psicológica de Carl Jung, se podría definir la personalidad de Consuelo como sensible introvertida, puesto que es un personaje que se preocupa mucho por los problemas de quienes la rodean, al tiempo que manifiesta muy poco sus propios sentimientos.

Eso sí, cuando lo hace, puede resultar muy vehemente y demostrar gran valentía²⁰⁰, como cuando se atreve a manifestarle a Mario Ayala sus sentimientos hacia él pese a saber de antemano que no le corresponde, pues el aristócrata sólo tiene ojos para Andrea: *“Quiero que recuerdes esto, Mario. Mi corazón va a seguir libre para ti, y yo sí te voy a seguir esperando siempre. Siempre”*. La serie está aún en sus compases iniciales, pero el espectador ya sabe cuál es el objetivo dramático de Consuelo: conseguir el amor de Mario y formar una familia. Al final, después de una peripecia sumamente sufrida, y aunque sea de una manera distinta a como lo imaginó, Consuelo terminará viendo cumplida su meta.

La suya es una historia de sacrificio al término de la cual el personaje habrá experimentado una pequeña evolución, lo que en términos de Escalonilla implica un arco de transformación moderado²⁰¹. Así, al final de la serie, un personaje que al principio se adivinaba frágil y quebradizo, ha conseguido fortalecerse después de muchos reveses, y esa fortaleza adquirida recibe como recompensa el cumplimiento de su objetivo.

Mientras Andrea se descubre enamorada de Antonio al principio de la serie, una relación que Consuelo ayuda a consolidar sirviendo como coartada de las salidas de la protagonista, la propia Consuelo se enamora de Mario, pero para su desgracia, se trata de un amor no correspondido. Tras la Guerra, Consuelo vuelve a revelarse como la mejor aliada de Andrea, y aparte de refugiarla en su casa, ayudada por Mario, tratará de encontrar al desaparecido Liberto. Pese a ser completamente consciente de que Mario sigue enamorado de su amiga, Consuelo no puede evitar hacerse ilusiones, pero éstas se borrarán de un plumazo cuando, tras aceptar el plan de Rodrigo, Andrea se case con Mario.

A partir de ese momento, el hermano mayor de Andrea multiplicará sus atenciones hacia una Consuelo que no tiene clara esa relación pese a los intentos

²⁰⁰ SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio, *Estrategias de guión...*, Op. Cit., pp. 340 y 341.

²⁰¹ *Ibid.*, pp. 354-356.

desesperados de D^a Pura, su madre, para que se enovie de manera oficial con Rodrigo. Y es que la historia del personaje de Consuelo va a servir para retratar, como diría Carmen Martín Gaité, los usos amorosos y problemas a los que se enfrentaban las mujeres en la Posguerra: la amenaza de sufrir el estigma social de la soltería, el confinamiento en el hogar una vez casada, la obediencia obligada al marido²⁰², o incluso la nula protección jurídica y social ante el maltrato.

D^a Pura, una madre tipo de la época, no quiere ni pensar en la posibilidad de que su hija no se case, y tampoco pierde de vista las ventajas que supondría un enlace entre el mayor de los Robles y Consuelo, ya que, como subraya Martín Gaité, “los noviazgos de posguerra se habían convertido en un negocio doméstico, en el que había que contar con el visto bueno de las respectivas familias. Las dignas y suspicaces madres [...] soñaban para sus hijas un ascenso en la escala social”²⁰³. En este caso, D^a Pura tiene claro que si su hija contrae matrimonio con un miembro de la alta burguesía madrileña, sus estrecheces económicas terminarían de una vez por todas.

No obstante, cuando Rodrigo se marche a la División Azul, ante el temor de que algo pueda sucederle, D^a Pura instará a Consuelo a buscarse otro pretendiente. Todo con tal de no quedarse “solterona”. Su hija, que ha empezado a mantener una relación epistolar con Rodrigo y comienza a sentir algo por él, se niega:

D. Pura: “No son bobadas, Consuelo. Tú sabes que yo siempre he pensado que Rodrigo y tú hacéis muy buena pareja, pero claro, esto de la Guerra se va alargando y alargando, y tú te vas haciendo mayor. Imagínate, Dios no lo quiera, que le sucede alguna cosa...”

Consuelo: “Madre, no vuelva a decir algo así. O por favor, no delante de mí, ¿hum?”
(Cap. 81, Sec. 5).

Pero esa relación idealizada, como muchas de las que se desarrollaron en la época entre soldados y “madrinas de guerra”²⁰⁴, no tardó en chocar con la dura

²⁰² La nueva sociedad franquista se sirvió de las publicaciones de la época para trasladar a las jóvenes casadas un modelo de conducta en el que, como señala Pedro Montoliú en “Madrid en la Posguerra, 1939-1946, los años de la represión”, la esposa ideal era aquella “mujer callada que no se atreviera a llevarle la contraria (al marido)” (MONTOLIÚ, Pedro, *Op. Cit.*, pág. 266).

²⁰³ MARTÍN GAITE, Carmen, *Op. Cit.*, pág. 82.

²⁰⁴ Las “madrinas de guerra” eran mujeres jóvenes que se dedicaban a mandar cartas a los combatientes de la División Azul para darles ánimos, tal y como relata Pedro Montoliú en “Madrid en la Posguerra,

realidad²⁰⁵. Rodrigo regresa de la Guerra con heridas físicas y emocionales, y si bien Consuelo intentará realizar el “papel de restañadora de heridas del superviviente”²⁰⁶, el matrimonio será un fracaso casi desde el principio y Consuelo sufrirá maltrato psíquico y físico conforme los problemas mentales de Rodrigo se agudicen. La serie refleja el desamparo legal y social que las mujeres maltratadas podían sufrir en la época. Rodrigo, que había comenzado impidiendo que su mujer pudiera seguir dedicándose a la enseñanza, llega a prohibirle salir de casa, e incluso en una ocasión amenazará con denunciarla por abandono del hogar:

Rodrigo: “Consuelo, me estoy hartando. Me estoy hartando de que hagas siempre lo que te da la gana y que no sientas el más mínimo compromiso hacia mí o hacia mi familia”.

Consuelo: “No, Rodrigo. Eso no es verdad”.

Rodrigo: “A partir de ahora se acabaron las salidas. Vamos a empezar a hacer las cosas como hay que hacerlas” (Cap. 106, Sec. 8).

La mayoría de personajes que la rodean, como su suegra D^a Loreto, harán la vista gorda ante la situación que vive la pareja:

D. Loreto: “Sé cómo te sientes, pero nadie elige tener celos. Se sufre mucho. Te comen la sangre, y... y no ves nada. Él no tiene la culpa”.

Consuelo: “Yo no sé si él tiene la culpa o no, pero no puedo más. Él quiere aplastarme”.

D. Loreto: “No digas esas cosas”.

Consuelo: “No diga esas cosas, ¡no! ¡Quiere anularme como mujer! ¡Quiere verme como un mueble ahí viejo, feo y sin barnizar para que nadie lo mire y lo toque! ¡Yo no puedo más! Y no lo voy a consentir, ¿eh? Yo no lo voy a consentir” (Cap. 118, Sec. 6).

Desprotegida por la ley y por la sociedad, Consuelo podría haber optado por resignarse a su suerte, adoptando una actitud victimista como la de D^a Loreto al enterarse del engaño de su marido, pero el personaje elige otro camino. Consuelo

1939-1946, los años de la represión”. En muchos casos, esa relación epistolar terminó fructificando en relaciones formales y matrimonios tras el regreso de los expedicionarios (MONTOLIÚ, Pedro, *Op. Cit.*).

²⁰⁵ GALÁN FAJARDO, Elena, “Mujer y Posguerra en...”, *Op. Cit.*, pág. 15.

²⁰⁶ MARTÍN GAITE, Carmen, *Op. Cit.*, pág. 112.

no está dispuesta a dejarse anular. Puede no ser una mujer rebelde como Andrea, a fin de cuentas su gran objetivo en la vida no era otro que el de casarse y formar una familia, pero eso no quiere decir que no vaya a luchar por su felicidad, si hace falta, fuera de su desgraciado matrimonio. El personaje comienza a hacerse fuerte y se apoya en Mario, quien a su vez no sabe cómo gestionar su fracaso con Andrea. Ambos acaban manteniendo una relación secreta, y tras ser descubiertos por Rodrigo, éste intentará acabar con Consuelo, por lo que será internado en una casa de reposo. Después terminará muriendo trágicamente.

La relación con Mario tampoco será fácil, hasta el punto de que al saber que está embarazada de él, Consuelo se hace a la idea de tener el hijo sola. Definitivamente, los sucesos vividos han ido cambiando su forma de ver las cosas, y por eso también rechaza la idea de su madre de fingir ella el embarazo para evitar habladurías. A Consuelo ya no le preocupa tanto amoldarse a lo que la sociedad dicte. Piensa en su propia felicidad, y verá sus esfuerzos recompensados cuando Mario apueste por su amor.

4.1.5.a. LECTURA HISTÓRICA

En *Amar...* encontramos dos tipos de personajes femeninos: aquellos con una mentalidad abiertamente contemporánea que no se corresponde realmente con lo que primaba en la sociedad española de los 30 y 40 –Andrea, Paloma, Beatriz...-, y otros que sí exhiben un mayor realismo en cuanto a que su forma de pensar y actuar las lleva a aceptar ocupar el lugar que el régimen franquista había buscado para ellas. Consuelo responde a este segundo tipo de personajes, ya que encarna al prototipo de joven de la época educada en valores tradicionales que busca su felicidad en un buen matrimonio a partir del cual formar una familia.

En este sentido, por tanto, el personaje de Consuelo refleja la intención de los creadores de la serie por describir de forma fiel la España de la Guerra y la Posguerra, porque a fin de cuentas su mentalidad es la que tuvieron la mayor parte de las jóvenes que vivieron ese periodo histórico tan convulso.

Un ejemplo de este mayor realismo se ve en una conversación que ambas amigas entablan tras escuchar el parte del fin de la Guerra. Mientras Andrea se rebela contra su destino –en su papel de heroína- Consuelo, que también era partidaria de la República, aunque desde unos postulados más moderados, prefiere mirar hacia adelante –“por lo menos sabemos que la Guerra ha terminado. Se acabaron las bombas, las alarmas antiaéreas...”- e insta a su amiga a no señalarse para evitar ponerse en peligro:

Consuelo: “Lo que tú y yo pensemos ahora mismo ya no tiene importancia. Hemos perdido [...] Si no puedes salvar a la República, intenta por lo menos salvarte a ti misma. Alzando la voz lo único que vas a hacer es que... Andrea... que te maten [...] Lo único que podemos hacer es meternos dentro de una madriguera hasta que pase el peligro, y esperar” (Cap. 8, Sec. 10).

Consuelo refleja el sentir de muchas mujeres que vieron su juventud laminada por el conflicto y sus consecuencias, y trataron de salir adelante como mejor pudieron. Y además es un personaje que permite a los creadores de la serie mostrar lo que en la práctica supuso para la mujer la llegada del Franquismo. “En

esos años de dictadura la mujer queda completamente limitada, no puede hacer nada”, explica Rodolf Sirera, uno de los creadores de la serie²⁰⁷.

Uno de los temas que hacen más interesante la historia de Consuelo es su relación fallida con Rodrigo y su total indefensión ante sus abusos. Cuando éste la viola antes de la boda, D^a Pura no sólo no aconseja a su hija poner fin al noviazgo, sino que la insta a decir que se ha quedado embarazada. Así se evitará cualquier tentación de que la conveniente boda se anule. Tampoco recibirá ayuda Consuelo cuando, ya casada, comience a sufrir maltrato físico y psicológico por parte de Rodrigo.

“De alguna manera, lo que se pensaba entonces es que, si tu marido te pegaba, algo habrías hecho. Se consideraba que, en última instancia, una mujer tenía que callar y que sufrir, y las madres tenían que decirle a sus hijas: ‘aguanta, más aguante yo, el matrimonio es así...’”, comenta Sirera²⁰⁸. Y en efecto, tanto D^a Pura como D^a Loreto son conscientes de lo que pasa, pero no ofrecen mucho más aparte de buenas palabras a Consuelo.

Probablemente, si en lugar de hablar de un relato de ficción se hablara de una historia real, el destino de Consuelo habría sido trágico, pero en este caso los guionistas deciden salvar al personaje y, en un último giro del guión, le permiten encontrar la felicidad junto al que siempre fue el amor de su vida: Mario Ayala.

²⁰⁷ Fragmento de la entrevista exclusiva mantenida con él.

²⁰⁸ Fragmento de esa misma entrevista con Rodolf Sirera.

4.1.6. MARIO AYALA DE LA TORRE: EL ARISTÓCRATA ENAMORADO

El personaje de Mario Ayala, secundario principal de *Amar...*, es el tercer vértice de un triángulo amoroso que completan Antonio y Andrea, y por tanto supone un nuevo impedimento a la relación de amor imposible entre ellos. Además, a diferencia de los dos protagonistas de la serie, el aristócrata es un personaje perteneciente al bando vencedor de la Guerra Civil. Y sin embargo, pese a todo ello, es un personaje de rasgos eminentemente positivos. Esto se explica si se atiende a la premisa de la que partieron los responsables de *Amar...* al comenzar a diseñar la historia y los personajes: “nos planteamos la exigencia de que hubiera personajes de derechas que no fueran monstruos”, afirma Rodolf Sirera²⁰⁹.

Mario es, ante todo, un hombre íntegro y ecuánime capaz de dejar la ideología a un lado en sus relaciones personales. Y el espectador es consciente de ello desde la presentación del personaje, cuando descubre que, pese a las diferencias políticas que mantiene con su hermano Eduardo, su relación es muy cercana:

Eduardo (en tono de broma): “Yo soy un bohemio, un agitador, un artista (Consuelo y Andrea se ríen), ¿pero él? (mira a Mario) Él es un aliado de los reaccionarios”.

Mario (sonriendo): “No, no, no. Eso no es verdad. Lo único, que pienso que este estado de agitación permanente no es la mejor manera para solucionar los problemas de este país” (Cap. 0, Sec. 17).

En su primera aparición el espectador advierte también que, a diferencia de Eduardo, Mario es tímido e introvertido. Atendiendo a la clasificación de temperamentos de Hipócrates, se diría que es un personaje flemático, de los que prefieren escuchar a hablar y tienden a mostrarse serios, reflexivos, imperturbables e, incluso, irritablemente prudentes²¹⁰. A la hora de definir su personalidad, Mario podría ser incluido dentro el arquetipo psicológico que Carl Jung denomina intuitivo introvertido, puesto que el aristócrata diseña su proyecto de vida en torno a una sola persona, que liga además a su intimidad²¹¹: Andrea. “Mi

²⁰⁹ Opinión extraída de la entrevista a Rodolf Sirera.

²¹⁰ SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio, *Estrategias de guión...*, Op. Cit., pág. 336.

²¹¹ *Ibid.*, pp. 340-342.

*felicidad depende completamente de la tuya*²¹², le llega a decir a la protagonista, al poco de casarse. Y precisamente fruto de esa forma de entender la vida vendrán los problemas de este personaje.

El espectador no tarda en descubrir que Mario está perdidamente enamorado de Andrea, y por tanto su objetivo dramático va a ser estar junto a ella. Mario no recurrirá a malas artes o a su posición para lograrlo. Ese pacto secreto entre Rodrigo y su hermana será el que lleve a Andrea a sus brazos. Pero, cegado de amor, llegará un momento en el que sea incapaz de reconocer que su historia con Andrea es una causa perdida, y eso le llevará a recurrir al chantaje para intentar mantenerla a su lado.

Si Antonio es el héroe de *Amar...*, quizás pueda hablarse de Mario como el antihéroe de la serie –que no el antagonista-, aunque los guionistas terminarán ofreciéndole un final feliz al personaje. En el último momento, Mario será finalmente consciente de que debe pasar página, y terminará dando una oportunidad a su incipiente relación con Consuelo. En su conflicto entre deseo –su meta de estar junto a Andrea- y necesidad –ser feliz-, Mario termina comprendiendo que mantener a toda costa su matrimonio con Andrea sólo puede prolongar la infelicidad de ambos personajes; y paradójicamente, al renunciar a su deseo, alcanza la felicidad junto a la persona que menos sospechaba: Consuelo²¹³.

Al final de su peripecia, por tanto, el aristócrata ha aprendido a no dejarse cegar por sus convicciones y ser algo más flexible. Además, la “irritable prudencia” a la que se hacía referencia anteriormente ha dejado paso a una mayor capacidad para asumir riesgos: Mario acepta formar una familia “poco ortodoxa” con Consuelo, puesto que van a tener un hijo juntos pese a que él continúa casado con Andrea hasta que se resuelva el proceso de nulidad matrimonial. Se puede hablar, pues, de un arco de transformación moderado.

Pero volviendo a la comparativa con Antonio, tanto al protagonista de *Amar...* como a Mario Ayala les caracteriza un agudo sentido de la responsabilidad. Y al igual que el héroe de la serie, el antihéroe también va a actuar en muchas

²¹² Capítulo 57, secuencia 11.

²¹³ Tal y como explica Ana Sanz Magallón, el conflicto entre “deseo” y “necesidad” está presente en casi todas las buenas historias (SANZ MAGALLÓN, Ana, *Op. Cit.*, pp.112-117).

ocasiones en contra de sus propios intereses y anteponiendo lo que hay que hacer a lo que le convendría hacer.

Así sucede, por ejemplo, con el estallido de la Guerra. Tras la muerte de su hermano Eduardo, los padres de Mario preparan la huida de la familia a Suiza. Allí aguardarán tranquilos y seguros el fin del conflicto. Sin embargo, en el último momento, Mario decide quedarse. Entiende que su deber está en luchar y contribuir a la reconstrucción del país cuando la Guerra termine:

D^a Eulalia: "Si queremos llegar hasta Suiza no nos basta con algo de dinero, Mario. Tenemos que reunir todo el que podamos".

Mario: "Yo me quedo".

D^a Eulalia: "¿Qué dices? ¿En Madrid?"

Mario: "En España, en una zona segura. No pienso abandonar el país ahora".

D^a Eulalia: "¿Pero por qué?"

Mario: "Porque tarde o temprano volverá a reinar la calma y alguien tendrá que trabajar para reconstruir todo lo que ahora se desmorona... Lo he pensado muy bien, madre. Mi sitio está aquí" (Cap. 3, Sec. 3).

Terminada la Guerra, Mario dispone de buenos contactos en el seno del nuevo régimen, pero no los usará para medrar, y sí para ayudar a Andrea a pesar de que para él suponga un *shock* enterarse de que está casada con Antonio y tiene un hijo. Mario conseguirá que se retiren los cargos contra ella poniéndose a sí mismo como aval:

Mario: "Soy abogado, y tengo mis relaciones tanto en el ejército como en la judicatura [...] Yo mismo me voy a ocupar personalmente de que se resuelva el malentendido y que dejen en paz a Andrea" [...]

Consuelo: "¿Crees que la obligarán a volver al convento?"

Mario: "Bueno, calculo que podré evitarlo. Ahora mismo hay muchos casos, muchas delaciones, muchas detenciones precipitadas... Pero bueno, yo creo que Andrea no les interesa especialmente [...] Sí, ya sé que por menos se llevan a la gente, pero... yo mismo estoy dispuesto a darle mi aval. Mi adhesión al Régimen será suficiente garantía".

Consuelo (sin poder contener su alegría): "Mario, ¡por Dios!" (Capítulo 16, Sec. 6).

No obstante, el espectador puede pensar que, con su actitud, Mario sólo trata de proteger a la persona de la que está enamorado con la esperanza de que, quizás, su suerte cambie y Andrea termine quedándose con él. Pero el personaje volverá a demostrar una vez más su buen fondo cuando, una vez Antonio se entregue y pese sobre él la pena capital, Mario ofrezca sus servicios como abogado de manera gratuita a Elpidia y remueva cielo y tierra pidiendo el indulto para el marido de Andrea:

Mario: "Le traigo más papeles para que los firme. A ver. Son éstos. Son una nueva petición de indulto para Antonio [...]"

Elpidia: "Don Mario, ¿de verdad usted cree que esto sirve para algo? [...] Hemos echado tantas solicitudes y nadie contesta... Porque a ver... ¿A cuánta gente le hemos pedido el indulto de Antonio?"

Mario: "Hay que insistir. Es la única manera".

Elpidia: "Sí, pero a los pobres nadie les hace caso [...] Cualquiera día pueden fusilar a mi hijo".

Mario: "Por el amor de Dios, Elpidia, no diga usted eso. Usted tiene que tener fe por los dos y confiar en que el día menos pensado lo tiene usted de vuelta en casa. Y ese día todos estos malos tragos le parecerán tan sólo un mal sueño" (Cap. 30, Sec. 17).

Recién casado con Andrea, el aristócrata se obsesiona con buscar en secreto a Liberto en su empeño por hacer feliz a su mujer, aunque sea consciente de que está poniendo en riesgo su propia felicidad. Incluso su amiga Beatriz, pese a su buena relación con la protagonista, le recomendará que no lo haga:

Mario: "¿Recuerdas que Andrea tenía un niño?"

Beatriz: "Sí, murió de unas fiebres o algo así, ¿no?"

Mario: "Pues según el tipo al que fui yo ayer a visitar a Segovia, no [...] Si ese niño está vivo, Andrea lo tiene que saber. Nada en el mundo la haría más feliz que recuperar a su hijo".

Beatriz: "No. No tiene por qué hacerlo, y además... nada te haría más infeliz a ti [...]"

Mario: "Pero es mi obligación, Beatriz. Es mi obligación".

Beatriz: "Y tu obligación también es intentar ser feliz y hacer feliz a tu mujer, y lo estabas consiguiendo, Mario [...] Remover el pasado es sólo un gran paso atrás".

Mario: *"No puedo, Beatriz, no puedo. Yo sé el riesgo que corro, pero no podría volver a mirar a Andrea a los ojos si le mintiera sobre esto, ¿tú me entiendes?"*

Beatriz (suspirando): *"Eres un romántico incorregible [...] Ese niño es de Andrea y Antonio [...] Puedes perder todo lo que te ha costado conseguir"* (Cap. 57, Sec. 5).

Por último, en el tramo final de la serie, cuando Mario ya es consciente de que Andrea no le quiere y mantiene una relación adúltera con Antonio, sabrá dejar sus problemas matrimoniales y su mala relación con Antonio a un lado para ofrecer nuevamente su ayuda a Elpidia. Esta vez intentará librar a su sobrino Manuel de la pena capital tras un sabotaje en la fábrica, pero no logrará su objetivo y el joven terminará en el garrote vil.

No obstante, el de Mario Ayala no es un personaje unidimensional, completamente "blanco". Precisamente, lo que hace de él un personaje atractivo es que tiene aristas. El hecho de que anteponga en muchos casos su sentido de la justicia a sus propios intereses no implica que no vaya a luchar por su felicidad. Y para él, la felicidad es tener a Andrea a su lado, por lo que va a emplear todas las armas a su alcance para intentar conseguir su fin. Además, de otro modo, la relación entre Andrea y Antonio no sería imposible; en otras palabras: no habría conflicto y, como señala Sanz Magallón, si los protagonistas no encuentran dificultades para alcanzar su objetivo, la historia carece de interés²¹⁴.

Mario va a pelear, por tanto, por Andrea. Y será entonces cuando deje ver su cara menos positiva. Cegado por su orgullo, no es capaz de aceptar el fracaso de su matrimonio, al punto de que llegará a amenazar a Andrea con denunciarla si se marcha con Antonio, lo que, por las leyes de la época, podía acarrear prisión para ella²¹⁵, así como la pérdida de la custodia de su hijo Liberto. De hecho, cuando Andrea decida no ceder más al chantaje y abandone el hogar conyugal, Mario se quedará con Liberto. No obstante, como ya se ha dicho, los guionistas diseñaron un

²¹⁴ *Ibid.*, pp. 27-28.

²¹⁵ Con la ley del 11 de mayo de 1942 se restauró el delito de adulterio, suprimido por las leyes de la II República, y el Código Penal de 1944, en su artículo 449 condenaba a los culpables de adulterio con penas de cárcel que podían oscilar entre los 6 y los 12 meses. Además, se diferenciaba entre adulterio femenino y masculino (REGUEILLET, Anne-Gaëlle, "Norma sexual y comportamientos cotidianos en los diez primeros años del Franquismo: Noviazgo y sexualidad", en *Hispania*, Vol. 64, nº 218, 2004, págs. 6-7).

buen final para este interesante personaje, que termina dejando marchar a Andrea y su hijo con Antonio, y se dispone a formar una nueva familia junto a Consuelo.

4.1.6.a. LECTURA HISTÓRICA

En una Guerra como la que asoló España entre 1936 y 1939, es muy frecuente encontrar familias en las que alguno de sus miembros apoyó o combatió en un bando distinto al del resto de sus seres queridos. Y los creadores de *Amar...* han querido reflejar eso en la familia Ayala de la Torre, a la que pertenecen Mario y Eduardo. Tras la muerte de su hermano republicano a manos de Rodrigo en los primeros días de la contienda, Mario se alistará en el ejército nacional pero, terminada la Guerra, pese a la victoria de los suyos, el joven no dejará de ver el conflicto como una tragedia:

Rodrigo: "Me destinaron a inteligencia militar ¿Y a ti? ¿Qué te ha pasado en la pierna?"

Mario: "Ah, no es nada grave. Me rompí un tobillo, y la verdad es que considerando lo que han sido estos años, no me puedo quejar. Pronto dejaré el bastón".

Rodrigo: "Teniente jurídico. Veo que te ha ido bien".

Mario: "Bueno, sí, si es que a alguien le puede ir bien en un guerra [...] Incluso los que hemos ganado hemos sufrido pérdidas irreparables" (Cap. 12, Sec. 8).

Por otra parte, en una serie en la que la intención de sus responsables es dar testimonio del sufrimiento de los que perdieron la Guerra, el personaje de Mario viene a compensar el posible desequilibrio de personajes del bando nacional con una caracterización positiva, al tiempo que permite introducir al espectador en los usos y costumbres de la alta sociedad madrileña de la época. Así, de la mano de Mario y su familia la audiencia conoce los lugares que frecuentaban las élites – restaurantes como Lhardy, el Hotel Palace, coctelerías como Chicote...-, al tiempo que se plantean cuestiones aún frecuentes entonces, como los matrimonios de conveniencia que unían a aristócratas sin dinero con plebeyos ricos, como sucede con los padres de Mario: D^a Eulalia y Javier.

A través de Mario, el espectador también se introduce en la nueva legislación franquista: cómo se actuaba ante las denuncias anónimas una vez concluida la Guerra, la anulación de los matrimonios republicanos, los trámites para intentar solicitar el indulto ante una condena a muerte o el distinto

tratamiento que tenían el adulterio masculino²¹⁶ y femenino, por poner algunos ejemplos –*“Puedes abandonarme y marcharte con Antonio si es eso lo que deseas, pero ten clara una cosa: si lo haces, haré todo lo posible para que Miguel se quede conmigo. Y sabes que lo conseguiré”*²¹⁷, le llega a explicar Mario a Andrea cuando ésta le plantea que su matrimonio está roto-.

El personaje de Mario Ayala no representa en sí mismo ningún estereotipo concreto de la España de los 30 y 40 –como sí pueda ser el caso de otros personajes ya analizados, como el de D. Fabián o el de Consuelo-, pero sí es un personaje con una mentalidad que, pese a ser abierta para la educación tradicional recibida, no desentona con la época que se pretende reflejar en la serie. De hecho, la creación de un personaje positivo de derechas entre los secundarios principales de la serie, dota de mayor credibilidad a *Amar...* en su afán por trazar un fresco realista de la sociedad de esos años.

²¹⁶ Mario: *“Rodrigo, porque eso es imposible. Con la ley en la mano no se puede hacer nada en contra de Fabián. Ningún juez le castigaría por adulterio. Si hubiera sido al revés, que vuestra madre..., entonces sí. Pero... no es el caso”* (Cap. 105, Sec. 7).

²¹⁷ Capítulo 162, secuencia 13.

4.1.7. RODRIGO ROBLES: EL FALANGISTA IMPULSIVO

El primogénito de la familia Robles es otro de los personajes dominantes de *Amar...* y uno de los más interesantes que ofrece la serie tanto si se atiende a su desarrollo dramático como a su significación histórica.

Por una parte, la evolución del personaje y su historia son consecuencia directa de algo tan habitual en este tipo de productos de ficción televisiva como son las necesidades de producción. Así, en un principio *Amar...* estaba proyectada como una serie de 100 episodios, pero ante el éxito de audiencia, TVE pidió a los responsables del proyecto que se duplicase el número de capítulos. Este hecho obligó a los guionistas a alargar las tramas²¹⁸, y uno de los personajes que más sufrió las consecuencias de esa ampliación fue el de Rodrigo, que termina preso de la locura, un recurso argumental muy propio de este tipo de seriales y telenovelas. Desde el punto de vista histórico, además, su ideología falangista va a dar mucho juego, al permitir a los guionistas, aunque de forma tangencial, hablar de la instrumentalización de la Falange a manos de Franco una vez concluida la Guerra.

Si al analizar el personaje de Mario Ayala se ponía de relieve la cuestión de que, pese a ser un personaje del bando ganador, tenía una valoración positiva, en este caso no se puede decir lo mismo. “Con el personaje de Rodrigo cargamos las tintas”, admite Sirera²¹⁹. No obstante, tampoco se puede calificar de antagonista al uso, ya que nuevamente se presenta un personaje con claroscuros y cierta profundidad psicológica. Al estilo de D. Fabián, Rodrigo no es un “malo malísimo” de culebrón latinoamericano: simplemente busca su propia felicidad, y una vez se vuelve loco, sus acciones han de juzgarse desde sus problemas mentales.

Desde su primera aparición en pantalla, en el capítulo inicial de *Amar...*, y precedido de una minisequencia de imágenes de archivo en la que aparece José Antonio Primo de Rivera, quedan claras dos cosas: la primera, que Rodrigo es un militante activo de la Falange que está deseando “entrar en acción”, y la segunda, que no soporta a Antonio.

²¹⁸ En la entrevista mantenida con Rodolf Sirera, el creador de *Amar...* admite que la serie, en su primera temporada, contiene giros bastante forzados de guión a causa de esta circunstancia y pone como ejemplo la trama de la locura de Rodrigo.

²¹⁹ Así lo reconoce en la entrevista mantenida con él.

Rodrigo: “¿Se puede saber qué vas a hacer con esa bandera (republicana)?”

Antonio (burlón): “Todos los que viven en esta casa son republicanos leales, ¿o no?”

Rodrigo: “Lo que seamos cada uno es cosa nuestra”.

Antonio (acercándose más a Rodrigo): “Eso es lo que tú te crees”.

Rodrigo: “Antonio, no me provoques. No sabes con quién te estás jugando los cuartos”.

Antonio: “Los cuartos... ¡los cuartos, compañeros! Quieres decir los cuartos que tú y tu padre nos habéis robado a los trabajadores. Esos cuartos”.

Rodrigo: “Como vuelvas a llamar ladrón a mi padre te vas...”

Antonio (interrumpiéndole): “¿¡Qué vas a hacer, valiente, eh!? ¿Qué vas a hacer? ¿Llamar a tu papá? ¿Como cuando éramos niños?” (Cap. 0, Sec. 9).

La confrontación con el protagonista de la serie va a tener un doble motivo: las diferencias ideológicas y sociales entre ambos, y el interés de Antonio por su hermana Andrea. A lo largo de ese primer capítulo, de hecho, se explica al espectador que Rodrigo y Antonio fueron muy amigos en la infancia hasta que este último besó a Andrea. A partir de ese momento, las relaciones se tensaron, y con el paso de los años, las barreras sociales e ideológicas agrandaron la separación. Por eso, una vez que Antonio y Andrea inicien su relación, la audiencia será consciente de que Rodrigo va a ser un impedimento más en esa historia de amor imposible.

De todos los personajes dominantes de *Amar...* Rodrigo es, junto con Antonio, el que tiene un perfil ideológico más marcado. Ambos son “hombres de acción” que viven sus convicciones desde un prisma idealista. Pero mientras que Antonio, a fuerza de reveses, evoluciona hacia una actitud más pragmática, Rodrigo quedará preso de ese idealismo juvenil, y la frustración que le va a generar el no ver sus aspiraciones cumplidas terminará por llevarle a la locura.

Del mismo modo que desde su primera aparición queda claro su posicionamiento ideológico, también se pone de manifiesto su temperamento colérico. Rodrigo es, ante todo, un hombre apasionado e impulsivo con serios problemas para refrenar su carácter. Le cuesta dominarse y cae fácilmente en las provocaciones, como ya se ha visto en ese primer encontronazo con Antonio.

En ocasiones, llega a mostrarse como un tipo violento, como cuando al comienzo de la serie, en pleno alboroto en las calles tras la noticia del Alzamiento, mate a Eduardo Ayala de un tiro. A partir de ese momento, esa muerte le pesará en

la conciencia. Y a su regreso de Rusia, sus arrebatos de cólera y agresividad se multiplicarán, y desembocarán en un trastorno mental que obligará a su familia a internarlo. Empleando la terminología de Carl Jung, la personalidad de Rodrigo – previa al desarrollo de su enfermedad- se podría clasificar como reflexiva extrovertida.

La traumática experiencia sufrida en la División Azul, unida a los remordimientos por el asesinato de Eduardo y su negativa a dejarse tratar, construirán un arco de transformación traumático del personaje, que pasa de la extroversión a la intraversión y termina por desarrollar un trastorno esquizofrénico. Escalonilla señala que, en general, los personajes esquizofrénicos presentan dificultades para distinguir la realidad de la irrealidad, lo que lleva a pensar en personajes idealistas que, a fuerza de soñar con una vida mejor, terminan viviendo en un estado de frustración extrema o confusión mental²²⁰. Es el caso de Rodrigo:

Consuelo: “¿Por qué alguien (Rodrigo) puede tener un desequilibrio así... tan grande?”

Doctor Hásek: “Tiene que hacer algo en su vida de lo que se avergüence profundamente. Pocas veces he visto sufrir así a un paciente durante una sesión [...] ¿Han hablado ustedes alguna vez sobre lo que le pasó en la División Azul? [...] ¿Sabe usted si fue hecho prisionero, si... le sometieron a tortura? [...] ¿Qué es lo que le animó a apuntarse a la División?”

Consuelo: “Doctor, Rodrigo siempre ha sido muy impetuoso, y él ha seguido hacia adelante en lo que ha querido, y... bueno, en la Falange ya no le querían porque... porque él les acusaba de, de haber traicionado a sus verdaderos ideales”.

Doctor Hásek: “Hmmm... Un soñador”.

Consuelo: “Lo que le puedo asegurar, Doctor, es que... volvió de Rusia completamente cambiado. Le cambió el humor y... ahora lo único que tiene es mucho odio, mucha rabia... Mucha ira...” (Cap. 137, Sec. 12).

²²⁰ SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio, *Estrategias de guión...*, Op. Cit., pág. 339.

El personaje de Rodrigo va a tener dos objetivos dramáticos: hacer carrera política en la Falange y conseguir el amor de Consuelo. El primero va a quedar muy pronto de manifiesto, y le va a llevar a un conflicto de relación muy importante con D. Fabián, que pretende que su hijo le suceda al cargo de la fábrica:

Rodrigo: “Se cree dueño de mi futuro. Sólo es padre cuando le conviene. Si no hubiera sido tan intransigente a lo mejor Andrea no se hubiera casado con un rojo y no tendría que avergonzarme cada vez que me preguntan por ella. ¡Y quizá no me importaría trabajar para usted! [...] Yo tengo mi propia vida, y mi sitio no está en esta fábrica. Mi lugar está en la Falange, junto a Venancio Rueda”.

D. Fabián: “Hijo, vuelve a la vida civil. La Guerra ha terminado”.

Rodrigo: “Afortunadamente la guerra sí, padre. Pero la revolución que este país necesita no. Acaba de empezar, y yo quiero dedicarme en cuerpo y alma a ella. Por eso luché en la guerra, y por eso quiero trabajar en la ‘Victoria’. Así que le suplico que no vuelva a sacarme este tema nunca más” (Cap. 13, Sec. 12).

El conflicto padre-hijo se agudizará con la detención de Andrea tras la Guerra, cuando D. Fabián se niegue a usar sus contactos para ayudar a su hija. Rodrigo, que pese a sus diferencias ideológicas manifiestas, adora a su hermana, no puede comprender la actitud de su padre, y él sí va a interceder por ella aun a riesgo de significarse. Incluso le pedirá a su jefe, Venancio Rueda, que se interese por su caso y la saque de la cárcel:

Rodrigo: “Puede estar en cualquier prisión. En la del General Porlier o en la de la Plaza de las Comendadoras, que es sólo de mujeres [...] ¿Puedes llamar ahora mismo, no?”

Venancio Rueda: “Ay, Rodrigo, sigues siendo el mismo exaltado de siempre [...] Son días de mucho revuelo, con miles de detenciones [...] En cuanto se demuestre que son adeptos a nosotros, esas gentes podrán volver a sus casas [...] Pero sin duda tu hermana volverá pronto a casa. Confía en la justicia”.

Rodrigo: “No. Yo confío en ti. Te lo pido como amigo, no como falangista. Sé que puedes llamar a alguien y sacarla esté donde esté ahora mismo. Te lo pido por favor. Te lo agradeceré siempre” (Cap. 10, Sec. 7).

Rodrigo demostrará también su buen fondo cuando, pese a su enemistad con Antonio, le consiga a Elpidia, su madre, unos salvoconductos para que pueda ir a visitarle a la cárcel. Eso sí, cuando Andrea le pida ayuda para librar a Antonio de la condena a muerte que pesa sobre él, Rodrigo le pondrá como condición que ella se case con Mario Ayala; pretendiendo así apartarla de Antonio y tener él, al mismo tiempo, vía libre con Consuelo. Rodrigo, como todo personaje, no hace sino actuar en pos de la conquista de sus metas dramáticas, aunque terminará fracasando en el empeño.

Tras pasar la Guerra en inteligencia y propaganda, el futuro de Rodrigo en la Falange se augura brillante. Sin embargo, su desengaño ante el rumbo que está tomando el Movimiento, le llevará a choques continuos con Venancio. Y después de comportarse de modo violento con un diplomático italiano durante una discusión a cuenta de lo sucedido entre Franco y Mussolini en Bordighera²²¹, Rodrigo terminará por arruinar su carrera política. Caído en desgracia, se alistará en la División Azul, e imposible ya de alcanzar su primer objetivo dramático, se lanzará a por el segundo: el amor de Consuelo.

Rodrigo: "Mujeres que en otro momento me hubieran parecido inaccesibles ayer se echaban en manos de los camaradas... sólo porque, a lo mejor, no los vuelven a ver. Yo me hice ilusiones con Consuelo, pero me volvió a parar los pies. Eso sí, me dejó una puerta abierta, muy pequeña, por la que si apenas cabe una carta de perfil. Pero bueno, me regaló esta medalla. La escribiré desde el frente y... quién sabe. A lo mejor, cuando vuelva..." (Cap. 58, Sec. 11).

Rodrigo consigue que Consuelo se comprometa a ser su "madrina de guerra"²²², y fruto de esa relación epistolar, el hermano de Andrea logrará

²²¹ Tal y como señala David Díaz Sánchez en "El sueño imperialista de Franco en el Mediterráneo durante el contexto de la II Guerra Mundial", en dicha entrevista en Bordighera Franco expuso a Benito Mussolini sus condiciones y reivindicaciones para entrar en la Guerra a favor del Eje. (DÍAZ SÁNCHEZ, David, "El sueño imperialista de Franco en el Mediterráneo durante el contexto de la II Guerra Mundial", en BARRIO ALONSO, A., DE HOYOS PUENTE, J. y SAAVEDRA ARIAS, Rebeca, Nuevos horizontes del pasado: culturas políticas, identidades y formas de representación, Editorial de la Universidad de Cantabria, 2011, 280 págs.)

No forma parte del objeto de estudio de este trabajo profundizar en éste y otros episodios de la historia de España de los años 30 y 40, pero si se quiere seguir indagando en esta cuestión, puede resultar interesante consultar la obra: TUSELL, Javier y QUEIPO DEL LLANO, Genoveva, *Franco y Mussolini. La política española durante la Segunda Guerra Mundial*, Ed. Península, Barcelona, 2006.

²²² MARTÍN GAITE, Carmen, *Op. Cit.*, pág. 113.

conquistarla. Sin embargo, a su vuelta de Rusia, de donde regresa con una bala en la cabeza, Rodrigo ha cambiado. A la muerte de Eduardo suma ahora un nuevo secreto que le tortura y que no cuenta a nadie: fue capturado y, bajo tortura, reveló la posición de sus compañeros, causando su muerte. Ese trauma le convertirá en un tipo inseguro y los arrebatos violentos, sobre todo hacia Consuelo, se multiplicarán. Rodrigo teme que su mujer siga enamorada de Mario y, paradójicamente, será él mismo quien, con sus acciones –al más puro estilo de un antagonista interno-, termine echando a Consuelo en los brazos de aquel.

Al mismo tiempo, la muerte de D. Fabián le hará sentirse culpable por no cumplir con su voluntad de sucederle al frente de la fábrica, y se empeñará en intentar dirigirla. *“Ésta es la fábrica de mi padre. Es el patrimonio de mi familia, y ahora es lo único que me importa”*²²³, llegará a decir a Andrea y Antonio.

Finalmente, tras un tiempo ingresado en una clínica de reposo, Rodrigo morirá trágicamente en un tiroteo.

²²³ Cap. 168, Sec. 11.

4.1.7.a. LECTURA HISTÓRICA

La peripecia de Rodrigo Robles en *Amar...* permite a los creadores de la serie reflejar, aunque sea a grandes rasgos, el papel de la Falange en la España de los años 30-40: su labor agitadora en los últimos meses de la II República, su instrumentalización en manos de Franco tras la Guerra, las divisiones internas, la participación de la División Azul en la II Guerra Mundial, e incluso las secuelas con las que regresaron muchos combatientes de Rusia.

Así, al comienzo de la serie, el hijo mayor de la familia Robles es un joven que participa asiduamente en los desórdenes callejeros que se habían convertido en habituales en Madrid tras la victoria del Frente Popular en las elecciones de febrero de 1936. Primero armados con palos, y después con pistolas, Rodrigo y sus compañeros falangistas patrullan las calles, y tras el Alzamiento, el primogénito de la familia Robles debe huir de la capital para evitar que le “den el paseo”.

Rodrigo encarna al prototipo de falangista identificado con el ideario de José Antonio Primo de Rivera, pero no con la posterior unión de la Falange con la Comunión Tradicionalista, y no duda en mostrar abiertamente su recelo hacia la Iglesia:

Rodrigo: “¿A quién se le ocurrió la idea de meter a Andrea en un convento? ¿Qué hace mi hermana entre esas monjas ignorantes?”

D^a Loreto: “Rodrigo, un poco de respeto, por favor”.

Rodrigo: “Andrea es una chica culta, con estudios, inquieta. ¡Un convento no es un lugar para ella!”

D. Fabián: “Ya te salió la vena anticlerical”.

Rodrigo: “Y qué pretende, ¿Qué esté del lado de esos oscurantistas? ¿De esos ‘paniaguados’? La Iglesia católica es una rémora para este país”.

D^a Loreto: “Jesús, José y María lo que hay que oír”.

D. Fabián: “Qué pensarían tus compañeros de movimiento si te oyeran... Esos tradicionalistas de misa diaria”.

Rodrigo: “Yo soy de la Falange de José Antonio. Si ahora estamos con los requetés es porque hay que unir fuerzas contra el enemigo común” (Cap. 14, Sec. 10).

Terminada la Guerra, el hermano de Andrea espera que los Veintiséis puntos²²⁴ del programa político del Movimiento se pongan inmediatamente en práctica, pero pronto comienza a darse cuenta de que Franco tiene otros planes. *“No lo sé, camarada. No es esto lo que esperaba. Cuando acabó la Guerra pensé que pondríamos en práctica nuestro programa, pero no estamos llevando a cabo el ideario de José Antonio [...] No era esto, Estivill, no era esto [...] El caso es que no estoy de acuerdo con la línea política que se está imponiendo”*, le dirá a uno de sus amigos²²⁵. Tampoco se mostrará conforme con la “neutralidad” y “no beligerancia” española en la II Guerra Mundial. *“Franco quiere nadar y guardar la ropa. Se cree muy listo, pero cuando Hitler gane la Guerra, que la ganará, le pasará factura”*²²⁶, le explica a Consuelo.

En su libro sobre el Fascismo, Stanley Payne relata la instrumentalización de la Falange en manos de Franco y su régimen, y explica cómo, terminada la Guerra Civil, formaban parte del partido único personas de muy diversas variantes ideológicas, hasta el punto de que los “camisas viejas”, como el personaje de Rodrigo, pasaron a desempeñar un papel secundario en el Nuevo Estado y apenas si asumieron cargos de importancia en el régimen²²⁷. Esto dio lugar, a su vez, a fuertes divisiones internas, y muchos falangistas quedaron en el más completo ostracismo. Los creadores de *Amar...* reflejan esta crisis en el seno de la Falange a través del conflicto entre Venancio Rueda y Rodrigo, y la posterior caída en desgracia de este último:

Venancio: “La Falange necesita en estos momentos dotarse de una infraestructura burocrática”.

Rodrigo: “Sí. Y me parece muy bien, me parece muy buena idea, pero tiene que funcionar. Tiene que ser útil. Y si solo sirve para malograr el esfuerzo de los camaradas, entonces la Falange no sirve para nada”.

Venancio: “Rodrigo, mide tus palabras. El funcionamiento de la Falange lo ha dictado el Caudillo en persona. Y es él el que quiere que así funcione”.

²²⁴ Inicialmente, el programa político de Falange Española de las JONS se condensó en 27 puntos que después, bajo la tutela de Franco, se redujeron a 26.

²²⁵ Cap. 53, Sec. 11.

²²⁶ Cap. 39, Sec. 14.

²²⁷ PAYNE, Stanley G., *El fascismo*, Alianza Editorial, Barcelona, 2001, pp. 162-163.

Rodrigo: "Me parece muy buena idea, no lo dudo, pero requiere otra actitud por nuestra parte, porque lo cierto es que el país no funciona. ¿Dónde están los ideales por los que luchamos? ¿Dónde está esa Nueva España que queríamos? Todo sigue igual. Los burgueses siguen en su sitio. Los obreros se mueren de hambre. No tienen trabajo. La Posguerra está siendo aún más dura que la Guerra. El país es un caos absoluto. Nos quejábamos de la República y estamos haciendo exactamente lo mismo. Unos se enriquecen mientras el Estado se colapsa en papeles. Aún queda mucho por hacer. La lucha continúa, Venancio".

Venancio: "Voy a hacer como que no he oído esas palabras. Esta conversación jamás ha tenido lugar. Ahora vete de mi despacho y tómate el día libre. Te veo muy descentrado, Rodrigo. Y lo que es peor, no sé si ya estás en condiciones de reconocer nuestra verdadera misión. Sinceramente, creo que deberías buscar otro destino desde el que servir a España. Hazme caso, Rodrigo. Te lo digo por tu bien" (Cap. 55 Secuencia 9).

El tema de la instrumentalización de la Falange por parte del nuevo régimen aparece en la serie incluso en tramas y diálogos al margen de la historia de Rodrigo, como en este diálogo entre Marcelino y uno de los vecinos de la Plaza de los Frutos a raíz de la creación de la División Azul:

Germán: "Para mí que Franco quiere deshacerse de ellos".

Marcelino: "De quién, ¿de los falangistas?"

Germán: "De los falangistas. Escucha: durante la Guerra, hicieron el trabajo sucio en muchas ocasiones, pero ahora, en la victoria, yo creo que le estorban".

Marcelino: "¿Usted cree?"

Germán: "Que sí, que te lo digo yo. Además, mira: enviando a esos jóvenes al frente, están devolviendo el favor a los alemanes, que son los que nos machacaban con sus bombas".

Marcelino: "Joder con el Franco. Pues sí que es listo" (Cap. 58, Sec. 15).

A su vez, la marcha de Rodrigo a la División Azul permitirá reflejar en la pantalla las dificultades a las que se enfrentaron los voluntarios que acudieron a Rusia a luchar contra el Comunismo, si bien, como sucedió a la hora de contar la Guerra Civil, la escasez de presupuesto y el alto ritmo de producción van a impedir

mostrar escenas de acción en el frente, por lo que se recurrirá a imágenes de archivo o a planos de Rodrigo escribiendo las cartas que envía a Consuelo y a su familia:

Rodrigo: "Querida familia. Siento no haber podido escribiros antes, pero llevamos una racha de jornadas interminables en las que el frío, y el terrible 'General Invierno' nos está gastando peores jugadas que los propios bolcheviques. Si Rusia es culpable de nuestras desgracias, como dijo Serrano Súñer, no os quiero decir nada de lo que hacen contra el ardor del soldado español las nevadas en su estepa. Después de haber conseguido la cabeza del puente del río Voljov, o Bolchov, que no sé cómo diablos se escribe, los camaradas de mi unidad nos mantenemos heroicamente a pesar del desgaste defendiendo la ciudad de Possad..."²²⁸

Su traumático regreso de Rusia y su conflictiva relación con Consuelo, que intentará sin éxito restañar las "heridas de posguerra"²²⁹ del ex combatiente, no son sino el reflejo de una realidad: la Guerra Civil y la II Guerra Mundial destrozaron la vida de numerosos jóvenes idealistas de la España de la época.

Por todo ello, no se falta a la verdad si se afirma que Rodrigo Robles es uno de los personajes dominantes más interesantes en cuanto a su valoración histórica, ya que es uno de los caracteres en los que más se apoyan los responsables de *Amar...* a la hora de recrear el contexto histórico general en el que transcurren las tramas de la serie.

²²⁸ Cap. 73, Sec. 1

²²⁹ MARTÍN GAITE, Carmen, *Op. Cit.*, pág. 113.

4.1.8. ELPIDIA GRANDE: EL SUFRIMIENTO DE LOS VENCIDOS

Elpidia, la madre de Antonio, es otro de los personajes dominantes de *Amar...*, y uno de los que peor suerte corre en la serie, ya que en ella y su familia se ejemplifica el sufrimiento de los que perdieron la Guerra. “Elpidia es una mujer sufrida, abnegada y que tiene que luchar”, afirma la actriz que le da vida en pantalla, Pilar Bardem²³⁰.

Según la biblia de la primera temporada de la serie, se trata de una mujer de extracción humilde que en 1936 tiene 50 años. Mujer de Pepe, el encargado de la fábrica Mármol Robles, y madre del protagonista, Elpidia es la portera del edificio donde vive la familia de Andrea y suele ayudar a D^a Loreto en labores como la plancha o la costura. Los Ramírez Grande viven alojados de alquiler en el último piso de la finca, que es propiedad de los Robles, y tanto Andrea como Rodrigo tienen mucho cariño por ella, ya que es prácticamente quien les ha criado.

Desde su presentación, el espectador advierte que se trata de una mujer de buen carácter, generosa, trabajadora y sacrificada que es feliz junto a su marido y su hijo y a la que la política no le interesa nada. Apenas si sabe leer y escribir, como sucedía con las mujeres de su edad y extracción social en la época, y por eso mismo habla con algunos errores gramaticales, fundamentalmente comiéndose las consonantes de las últimas sílabas de las palabras²³¹. Ella misma asume esas carencias en su formación: “yo sólo soy una ignorante”, le llega a decir a su hijo Antonio²³².

A la hora de definir a este personaje, empleando la terminología de Hipócrates, puede decirse que Elpidia tiene un temperamento sanguíneo, y acudiendo a la clasificación de Jung, una personalidad sensible extrovertida, puesto que es sociable, afable y simpática con quienes la rodean, al tiempo que tiene una

²³⁰ Declaración extraída de una entrevista realizada a la actriz:

RAMÍREZ, Lola, “No soy una inconformista, sólo protesto ante lo que no me gusta”, en el *Diario de León*, 11 de diciembre de 2005. Disponible en: http://www.diariodeleon.es/noticias/revista/no-soy-inconformista-solo-protesto-no-gusta_232760.html [Consulta: 7 de abril de 2015].

²³¹ En un tratado sobre pronunciación que data del SXVIII, se afirma que “Los ignorantes articulan viciosamente el sonido representado en estas letras (d y D) cuando es final en las sílabas, confundiéndole (sic*) con sobrada respiración con el que significa en esta península la letra Z, como ‘Madrid’ con ‘Madriz’ o la omiten así: ‘Madri’ o ‘Acabao’ por ‘Acabado’” (GONZÁLEZ DE VALDÉS, JUAN ANTONIO, *Arte de pronunciar según los principios físicos elementales, de que depende el modo de articular, hablar, leer y escribir todos los lenguajes [sic]*, 1785, pág. 126).

²³² Cap. 0, Sec. 11.

expresión sentimental muy rica, pero se mantiene fiel a los valores que conoce²³³. Dicho de otra manera, acostumbrada a un mundo en el que quien nace pobre muere pobre, Elpidia, al igual que su marido, no comprende las aspiraciones de progreso e igualdad de clases de su hijo Antonio. “cree en las clases sociales, que el mundo está hecho así, que los pobres tienen su sitio y los patronos el suyo”²³⁴, señala Pilar Bardem. Y esa circunstancia le lleva a discusiones con su hijo.

Antonio: “El inglés me puede dar muchas oportunidades. Me puede abrir puertas. No pienso estar toda la vida de mozo de almacén”.

Elpidia: “Bueno, Antonio. Toda la vida no. Tú trabaja y ya irás ascendiendo”.

Antonio: “Ascendiendo a qué, madre. En la tienda o en cualquier otro trabajo al que pueda aspirar, con lo que gana un dependiente una familia no llega ni a final de mes. Yo aspiro a mucho más, madre. Quiero, quiero ganar dinero. Y quiero comprarle una casa, y que podamos irnos de esta casa de una vez”.

Elpidia (riendo): “Pero bueno, Antonio, ¿A ti qué te ha ‘dao’, Antonio? Nosotros siempre hemos sido pobres. Lo que hace falta es ser honrado y trabajador [...] como tu padre, que nos sacó adelante a los tres. O ¿qué? ¿Te parece poco?”

Antonio: “Sí, nos sacó adelante pero nunca tuvo aspiraciones. Se conformó siempre con estar bajo el yugo de D. Fabián, como si fuera un esclavo”.

Elpidia: “Oye. Un momento, Antonio, ¿eh? ¡En la vida vuelvas a hablar así de tu padre! tu padre fue un hombre muy bueno y murió en la cárcel simplemente por ser un trabajador y... muy ‘honrao’. ¡Así que aquí, y en esta casa, y delante de mí, no vuelvas a hablar así de tu padre! Habrase visto” (Cap. 56, Sec. 6)

Elpidia es, pues, una mujer resignada a una vida de trabajo y estrecheces – algo que refleja incluso con su aspecto, siempre vestida de negro y con el pelo recogido en un moño-, y por eso su objetivo dramático es menos ambicioso que el de otros personajes. Sólo aspira a algo como lo que tiene al principio de la serie: una vida tranquila junto a su marido y a su hijo. Sin embargo, la Guerra y sus consecuencias arruinarán toda posibilidad de conservar ese *status quo* de las cosas. A través de personajes como el de Elpidia los responsables de *Amar...* quieren dar voz a las grandes víctimas de esa España convulsa de los años 30 y 40.

²³³ SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio, *Estrategias de guión...*, *Op. Cit.*, pp. 334-343.

²³⁴ RAMÍREZ, Lola, *Op. Cit.*

La de Elpidia es una historia de lucha y sacrificio por mantener la dignidad a pesar de todos los padecimientos que va a tener que afrontar. Y al final de su peripecia no puede hablarse de un cambio visible en su personalidad, por lo que su arco de transformación es plano, si bien se trata de un personaje con bastantes matices y cierta profundidad psicológica.

Al principio de la serie, cuando descubre la relación amorosa de Antonio y Andrea, trata por todos los medios de que recapaciten y le pongan fin:

Elpidia: "Tus alegrías nos van a costar más de un disgusto [...] Primero, faltándole el respeto a don Fabián... ¡Y, luego, Andrea y tú, besándoos, a la vista de todos! ¿Pero no comprendes que no puede ser? ¡Ella es la hija del patrón! Y tú..."

Antonio: "Y yo un simple obrero, hijo de obreros... Pero las cosas están cambiando, madre..."

Elpidia: "El mundo no se cambia el mundo de la noche a la mañana. Ya ves lo único que se consigue con tanto cambio y tanto cambio: una guerra [...] Yo sólo sé que desde las elecciones de febrero las cosas no han hecho más que ir de mal en peor" (Cap. 3, Sec. 1).

Elpidia, como puede verse, sigue sin compartir el idealismo de su hijo. Cuando los protagonistas se casen para evitar que Andrea deba marcharse de Madrid durante la Guerra con su familia, intentará frenar el optimismo de ambos. Intuye que, pase lo que pase, finalizado el conflicto los Robles volverán, y teme la reacción del autoritario D. Fabián –*"Volverá, hija, volverá. Ellos siempre vuelven"*²³⁵, le dice a Andrea-. Tras enterarse del nombramiento de Pepe como responsable de Mármoles Robles una vez incautada la fábrica por el gobierno republicano y puesta en manos de los obreros, Elpidia vaticina un futuro lleno de problemas: *"Ahora sí que no habrá perdón pasa nosotros"*²³⁶, explica a su marido.

Y efectivamente, terminada la Guerra, Elpidia irá comprobando cómo sus negros presagios se van haciendo realidad. Su vida se convertirá en una sucesión casi infinita de desgracias que el personaje afrontará con resignación y toda la entereza de la que es capaz. Don Fabián, tal y como ella se temía, pretende que las

²³⁵ Cap. 4, Sec. 1.

²³⁶ Cap. 4, Sec. 8.

cosas vuelvan al momento anterior, más aún cuando los matrimonios civiles han sido anulados y, desde el final de la Guerra, no hay noticias del paradero de Antonio:

D. Fabián: "Gracias a Dios y a las nuevas circunstancias, podría rectificar y acoger a Andrea como si no hubiera pasado nada... Y no me refiero sólo a la desaparición de Antonio, que es un hecho, me refiero a que tenemos la oportunidad de olvidar, de hacer como que este matrimonio no ha existido. Para nosotros no ha existido nunca. Ustedes no hablaréis del caso y, por supuesto, nosotros tampoco. Mírame. Elpidia, no ha existido, ¿de acuerdo? Mírame. No somos familia. No somos nada. Tú en tu sitio, y nosotros en el nuestro. Y no volveremos a hablar de eso. No sé lo que pasará, pero sí sé lo que no pasó. ¿Estamos? Mírame. Dime que lo has entendido, que estás de acuerdo. Pero dímelo con palabras".

Elpidia: "Usted y yo, no somos nada".

Don Fabián: "Eso es. Muy bien. No lo olvides... No lo olvides. Hemos terminado, puedes marcharte" (Cap. 9, Sec. 8).

Sin noticias aún de Antonio, Elpidia deberá afrontar la detención de Pepe y su condena por su papel en la colectivización de la fábrica:

Elpidia: "Una ya no sabe dónde agarrarse. Porque durante la guerra, una sabía que le podía caer una bomba cualquier noche, o que le podían matar un hijo en el frente. Era horroroso, pero era la guerra. ¿Y ahora qué? Dime ¿Qué quieren? ¿Ahora qué quieren que hagamos? ¿Por qué no nos dejan dormir en paz a las personas decentes? [...] Detienen a las personas por coser botones a los obreros, por trabajar en un museo, por ir mal afeitados. Cualquier excusa es buena para meterlos presos, ¿y qué consiguen? ¿Qué consiguen con eso?" (Cap. 12, Sec. 2).

Elpidia deberá incluso vender su alianza de bodas para conseguir dinero para sobornar a los guardias de la cárcel y poder ver así a su marido y llevarle comida. Pero, pese a sus cuidados, Pepe terminará enfermando debido a las malas condiciones de la cárcel y morirá. Entretanto, Antonio, que permanecía escondido en el sótano por su amigo Marcelino, se entrega y es condenado a muerte. Y tras la

detención de Andrea, a Liberto se le da por muerto. Elpidia sigue adelante como puede, aunque contará con la ayuda de Paloma, Marcelino, y hasta de Mario, quien le ofrecerá sus servicios como abogado de forma desinteresada y pondrá en marcha la petición de indulto para Antonio.

Tras la salida de la cárcel de su hijo, Elpidia comenzará a ver la luz. Por eso, cuando D. Fabián planea quitar de en medio a Antonio ofreciéndole un trabajo en Soria para evitar que éste tenga contacto con Andrea, ya casada con Mario, Elpidia abandonará por un momento su actitud resignada y plantará cara al amo.

Elpidia: "Mire D. Fabián. Mi Antonio ya ha 'pagao' con la cárcel el defender sus ideas. Mi pobre Pepe murió en la cárcel y sólo era un trabajador 'honrao'. Todos en mi casa hemos 'pagao' por lo que a nadie debíamos. Ya no nos pueden quitar más, sólo la dignidad, y esa no se la vamos a dar aunque nos maten [...] Usted, D. Fabián, no es Dios para decidir dónde debemos ir los pobres, cuándo debemos quedarnos y cuándo debemos irnos. Usted no es Dios" (Cap. 54, Sec. 13).

Este enfrentamiento con D. Fabián no marca un antes y un después en la actitud del personaje, que en lo esencial no modificará su forma de pensar ni de actuar, pero sí deja claro que Elpidia no va a dejar de luchar por intentar cumplir su objetivo dramático, siquiera en parte. Tras la muerte de Pepe, y con su nieto desaparecido, lo único que le importa es estar con su hijo Antonio. Con este golpe encima de la mesa, el personaje también deja claro que, suceda lo que suceda, no está dispuesto a perder su dignidad.

Tras esta discusión con el patriarca de los Robles, Elpidia dejará de trabajar para ellos, por lo que su situación económica empeorará, aunque una vez reaparezca Liberto, Andrea le pedirá que trabaje en su casa cuidando al niño.

Elpidia sufrirá con las desventuras de Antonio y el triángulo amoroso que se crea entre los dos protagonistas y Mario, pero será una nueva desgracia la que termine por "derrotarla": su sobrino Manuel es detenido tras cometer un sabotaje en la fábrica, condenado a muerte y ejecutado en el garrote vil.

Elpidia: "¡¡¡Es un niño!!! ¡¡¡Es sólo un niño!!!"

Antonio (abrazándola): "Madre, tranquilícese. Por favor, tranquilícese. Ya no podemos hacer nada por él. Lo hemos intentado todo (la besa en la mejilla)"

Elpidia (llorando): "Pero Antonio, ¿qué ganan esos criminales fusilando a un niño?"

Antonio: "Nada madre, no ganan nada, pero es su justicia. Es... la justicia que imparten".

Elpidia: "¿Y qué justicia es ésta que siempre castiga a los pobres y deja que los ricos hagan y deshagan a su antojo?"

Antonio: "Desgraciadamente, la que tenemos, y contra la que tenemos que seguir luchando".

Elpidia: "Antonio, yo sólo sé que siempre pagamos los que perdimos la Guerra" (Cap. 180, Sec. 2).

Con la muerte de Manuel, Elpidia revive nuevamente el dolor de todo lo sufrido años atrás y siente que ya no tiene fuerzas para soportar nuevos golpes. "Ay, Andrea. Todo lo que he 'luchao' en mi vida no sirve para nada"²³⁷, llegará a decirle a la protagonista. Abatida y sin ganas de seguir luchando, su incipiente diabetes empeorará, y morirá poco después.

²³⁷ Cap. 180, Sec. 12.

4.1.8.a. LECTURA HISTÓRICA

El personaje de Elpidia Grande y la trágica historia de su familia permiten a los creadores de *Amar...* reflejar en la serie el sufrimiento de los que perdieron la Guerra, haciendo hincapié en la represión sufrida por todos aquellos que se significaron de alguna manera con la República, y sus familiares. Como ya se ha dicho, ni a Elpidia ni a su marido Pepe les interesaba la política. De hecho, Pepe es nombrado dirigente de la fábrica de D. Fabián por una votación de los obreros, pero no porque él se postule como candidato. Sin embargo, finalizado el conflicto bélico, la familia sufrirá el revanchismo de los vencedores.

Elpidia será el cauce fundamental para que el espectador conozca de primera mano las detenciones masivas de todos los que trabajaron para la República, el hambre de la Posguerra, el maltrato a los presos y a sus familias, la desaparición de niños de presas republicanas que fueron a parar a orfanatos o dados en adopción a familias adeptas al nuevo régimen y, en definitiva, la corrupción que subyacía en la España franquista.

Terminada la Guerra, miles de ciudadanos fueron detenidos por su vinculación con la República; una vinculación que podía ir desde el trabajo como funcionario en un Ministerio u organismo público (como Andrea por su trabajo en el Museo del Prado), a ser responsable de alguna institución cultural como los Ateneos, haber sido delegado “rojo” de una fábrica incautada (como Pepe), un intelectual que se hubiese mostrado contrario a los golpistas...²³⁸ Y muchas de estas detenciones se efectuaron mediante denuncias anónimas, algo que se muestra también en la serie. Así, por ejemplo, Andrea es denunciada por una inquilina de D^a Pura, la madre de Consuelo, mientras Rafael, quintacolumnista durante la Guerra, denuncia a Pepe.

A través de los diálogos entre Elpidia y otros personajes de la Plaza de los Frutos, se explica al espectador que en los meses posteriores al fin de la Guerra una persona podía ser detenida por el motivo más peregrino –“*Detienen a las personas por coser botones a los obreros, por trabajar en un museo, por ir mal afeitados...*”²³⁹, le cuenta Elpidia a Marcelino-

²³⁸ MONTOLIÚ, Pedro, *Op. Cit.*, pp. 49-57.

²³⁹ Cap. 12, Sec.12.

Elpidia: "Se han 'llevao' (sic.) a Pepe [...] Yo no sé qué hacer. Hasta estoy cosiendo la bandera de los nacionales para ponerla en la ventana".

Andrea: "No, por favor. No hagas eso, Elpidia".

Elpidia: "Pero es que hay que hacer lo que sea. Están yendo a por todos los que tuvieron algo que ver con la República. Hasta tú misma corres peligro" (Cap. 7, Sec. 11).

Los historiadores no terminan de ponerse de acuerdo sobre el número exacto de españoles encarcelados en los meses posteriores al final de la Guerra. Algunos sitúan esa cifra en torno a los 360.000²⁴⁰, lo que supondría que, en enero de 1940, el 1'38% de la población de España estaba encarcelada²⁴¹. Y eso es algo que *Amar...* refleja a través de la situación de Elpidia y su familia, pero también a través de otros vecinos y conocidos suyos, que corren una suerte semejante.

Ante un número tan elevado de presos, el sistema penitenciario se saturó. Las cárceles se quedaron pequeñas, con lo que los presos vivían hacinados, y las condiciones higiénico-sanitarias eran deplorables. Esta circunstancia elevó la tasa de mortalidad entre la población reclusa²⁴², como se muestra en *Amar...* con la muerte de Pepe por tisis.

Elpidia: "Pepe cada día está peor. Yo tengo mucho miedo de que no salga vivo de esa cárcel. Dicen que todos los días se muere mucha gente allí y que los que no se mueren de tisis se mueren de hambre" (Cap. 16, Sec. 7).

La estancia de Pepe en la cárcel también permite a los creadores de *Amar...* mostrar una práctica común en la época: los sobornos a los guardias de prisión para poder ver a los familiares presos o hacerles llevar comida. Así, en un primer momento, Elpidia se encuentra con problemas cuando trata de ir a ver a su marido

²⁴⁰ RODRÍGUEZ TEIJEIRO, Domingo, "Configuración y evolución del sistema penitenciario franquista (1936-1945), en *Hispania Nova, Revista de Historia Contemporánea*, dossier *Generaciones y memoria de la represión franquista: un balance de los movimientos por la memoria*, nº 7, año 2007, pág. 13.

²⁴¹ Ese porcentaje se obtiene al cruzar el dato ofrecido por Rodríguez Teijeiro con el de la población total de hecho que había en España en 1940, 26.015.907 habitantes, según el censo realizado en ese año (Disponible en: <http://www.ine.es/inebaseweb/pdfDispacher.do?td=118645&ext=.pdf> [Consulta: 10 de abril de 2015]).

²⁴² RÍOS FRUTOS, Luis y otros, "Muertes en cautiverio en el primer Franquismo: exhumación del cementerio del penal de Valdenoceda (1938-1943)", en *Complutum*, Vol. 19, nº2, 2008, pp. 141-143.

a la cárcel, y no será hasta que comience a dar dinero a los guardias –llegará a vender su alianza de bodas para conseguirlo-, cuando pueda ir a la cárcel de forma regular. Los propios presos eran conscientes del “sistema” de visitas –“A saber cuánto habréis tenido que pagar para que te dejasen entrar otra vez a verme”, le llegará a decir Pepe²⁴³-.

Elpidia: “Me dijo hace un rato que se iba a ver, a ver si podía ver a mi marido. José Ramírez Olivares, ¿se acuerda? Me dijo que esperara...”

Guardia de prisión: “Aquí no se admiten visitas”.

Elpidia: “Le he traído un poquito de comida, ¿sería tan amable de hacérsela llegar? Se lo ruego”.

[El soldado coge el recipiente, lo abre, lo huele y lo tira delante de ella]

Elpidia (arrodillada tratando de recoger la comida del suelo): “¡No haga eso! ¡No haga eso! ¡No haga eso!” (Cap. 8, Sec. 2).

Elpidia: “Me voy a ver a Pepe [...] no pienso moverme de allí hasta que no le vea. Y si no, que me detengan a mí también. Así, por lo menos, lo veo en la cárcel [...]”

Marcelino: “Mire, Elpidia. Si algo tengo claro de estos días es que todo, todo tiene un precio. No es que no pueda ver a su marido, es que le han puesto precio [...] Es usted la que les tiene que poner el dinero en las narices. Ellos no van a pedírselo, pero créame que lo van a aceptar”.

Elpidia: “Ya, pero yo no tengo dinero”.

Marcelino: “Pues venda algo, Elpidia. Hoy todo tiene un precio. Todo se compra y todo se vende” (Cap. 12, Sec. 2).

Elpidia también acudirá hasta Guadalajara para visitar en la cárcel a Antonio, si bien una vez llegue se dará cuenta de que no se trata de su hijo, sino de un amigo de éste, Anselmo Villegas –Antonio, mientras, se hallaba escondido en El Asturiano-. Para poder ir al penal, Elpidia necesitará de un salvoconducto. Y es que, a partir de abril del 39, todo aquel que quisiese salir o entrar a la capital o viajar por España, necesitaba un salvoconducto, y a su llegada a destino, presentarse a la autoridad militar de turno. Para que le fuera concedido dicho salvoconducto, la persona interesada debía contar con el aval de dos personas afectas al régimen, o

²⁴³ Cap. 17, Sec. 4.

una sola caso de ser ésta oficial del ejército nacional²⁴⁴. En el caso de Elpidia, será Rodrigo Robles quien se lo consiga.

Rodrigo: "Elpidia, tu salvoconducto para Guadalajara, y una carta escrita de puño y letra de mi jefe para que te franqueen la entrada al penal. Has tenido suerte. He llamado por teléfono y las visitas son los martes y los viernes. Si corres aún te da tiempo".

Elpidia: "Gracias, gracias de todo corazón" (Cap. 15, Secuencia 4).

Al margen de todo lo relacionado con la represión franquista, la presencia del personaje de Elpidia, y la de otros como Paloma, Marcelino, o el resto de vecinos humildes de la Plaza de los Frutos, permite a los responsables de *Amar...* reflejar el hambre que asoló a las clases populares y medias españolas no sólo durante la Guerra, sino también en la Posguerra, con las cartillas de racionamiento y las dificultades para encontrar alimentos en el mercado. Como muestra la serie, las legumbres, la harina de almortas y algarrobo, o las patatas conformaron la alimentación básica de muchos españoles durante esos años.

Elpidia (contando lentejas y separando las legumbres de las piedras): "¡Mira, cada vez más grandes! Yo no sé qué quieren que comamos. Mira, mira, qué piedras..." (Cap. 156, Sec. 11).

El hambre y los disgustos terminarán por hacer mella en la salud de la madre de Antonio –ya delicada de salud, el médico de la familia Robles irá a visitarla y le preguntará si come bien: "*Como, como todos los pobres, poco*", señalará ella²⁴⁵-.

Tal y como reconocería años después del final de la Guerra Civil el falangista Dionisio Ridruejo, la "Guerra fue reliquidada mediante una represión incalculable", y en el caso de *Amar...*, serán la historia de Elpidia y su familia las que reflejen fielmente lo ocurrido²⁴⁶.

²⁴⁴ Pedro Monoliú señala también en "Madrid en la Posguerra, 1939-1946, los años de la represión", que las mujeres no necesitaban dichos salvoconductos, pero no aclara si era porque teniendo el salvoconducto el padre o el marido no era necesario que ellas dispusieran también de él. De ser así, con Pepe en la cárcel, Elpidia sólo podría viajar solicitándolo ella misma. Si no, se podría hablar de una inexactitud histórica de la serie (MONTOLIÚ, Pedro, *Op. Cit.*)

²⁴⁵ Cap. 124, Sec 17.

²⁴⁶ *Ibid.*, pág. 56.

4.1.9. PALOMA BELTRÁN: LA SUPERVIVIENTE NATA

El personaje de Paloma, otro de los principales de la serie, destaca sobre todo por su gran valor dramático. Así, desde el punto de vista de su aportación a la estructura narrativa del relato, el de Paloma es uno de los personajes más atractivos de *Amar...* La biblia la define como una “superviviente nata” y “una mujer de rompe y rasga” que actuará en ocasiones, sobre todo con Antonio y Elpidia, como una especie de “hada protectora”.

También será uno de los personajes que experimenten un mayor cambio de vida a lo largo de los 9 años en que se desarrolla la primera temporada de *Amar....* Al inicio propietaria de una pequeña tienda de comestibles, al final de la acción se habrá convertido en la dueña de La Cueva, una de las coctelerías más de moda de Madrid. Entre medias, hará fortuna con el estraperlo y mantendrá relaciones sentimentales con varios hombres, llegando a ser la querida oficial de D. Fabián.

En febrero de 1936, Paloma es una joven y atractiva viuda de 36 años que perdió a su marido en la Guerra de Marruecos y que regenta un colmado en la Plaza de los Frutos que le permite vivir humildemente, pero con cierto desahogo. Ya desde su presentación, el espectador tiene claro que es una mujer libre tanto en el terreno económico como ideológico y sentimental.

A este último respecto Rodolf Sirera, uno de los creadores de *Amar...*, subraya que “Paloma es una mujer abierta que no tiene muchos escrúpulos en mantener relaciones con uno u otro hombre”²⁴⁷, algo ciertamente no muy común en la época. Así, en el capítulo inicial mantendrá una fugaz relación con Antonio, pero al darse cuenta de los sentimientos de éste por Andrea, zanjará esa relación y poco después el propio Antonio verá salir a un hombre del colmado a primera hora de la mañana.

Pero más allá de mostrarse abierta en el terreno sexual –algo que los responsables de vestuario de la serie intentan reflejar también mediante el empleo de prendas de vestir ceñidas que marquen sus curvas-, si hay algo que caracteriza a Paloma es su independencia sentimental: no está dispuesta a someterse a los dictados de ningún hombre. Ni siquiera a los de D. Fabián, una vez se conviertan en

²⁴⁷ Declaración extraída de la entrevista mantenida con él.

amantes. De hecho, Paloma es el único personaje capaz de parar los pies al autoritario patriarca de los Robles.

D. Fabián: "Nadie le va a dar un trabajo a alguien que ha estado en la cárcel por 'rojo', ¿me entiendes? ¡Nadie!"

Paloma: "Yo sí [...] Antonio ha empezado a trabajar conmigo esta mañana en la tienda".

D. Fabián: "Pues ya lo estás largando a la calle. Pero ya mismo".

Paloma: "¿Perdona? No has entendido nada, ¿no? A mí nadie me habla en ese tono, Fabián".

D. Fabián (fuera de sí): "¡No me contradigas, Paloma! ¡No me contradigas! ¡Tú vas a hacer lo que yo te diga, ¿entendido? ¡Lo que yo te diga! Porque por algo te pongo este piso, que mi buen dinero me cuesta".

Paloma: "Pero bueno, ¿tú quién coño te has creído que eres? En mí no mandas ni tú ni nadie. ¡Y el piso te lo metes por donde te quepa! ¡Enterito! ¿Eh? Esto se ha acabado".

D. Fabián: "Paloma. Paloma, ven aquí. Paloma, ven aquí ¡Paloma!" (Cap. 55, Sec. 7).

De ideas progresistas, Paloma odia al ejército –“A mi marido lo mataron en la Guerra de Marruecos con 20 años, así que a mí la milicia... no es santo de mi devoción”²⁴⁸, le explicará a Germán, uno de los vecinos de la Plaza de los Frutos, el día del Desfile de la Victoria-, y por eso mismo vivirá la Guerra y la Posguerra como una tragedia pese a que en el plano económico no le vaya mal.

Elpidia: "Es que han ganado la guerra".

Paloma: "¿Qué han ganado? ¿Qué coño han ganado? [...] Mientras haya tanta gente en la cárcel; mientras la mitad de la población siga pasando penalidades... ¡Qué coño se va a acabar la guerra! Si a esto le llaman paz, que baje su Dios y lo vea" (Cap. 9, Sec. 6).

Otro de los rasgos que definen su carácter es que siempre dice lo que piensa. Pero además de independiente, decidida y segura de sí misma, Paloma destaca por su inteligencia. Así, pese a que probablemente su educación se limitó a una enseñanza básica –no obstante, se expresa sin errores gramaticales, pero sí

²⁴⁸ Cap. 20, Sec. 5.

con numerosos giros castizos-, Paloma demuestra grandes dotes para los negocios, algo que le ayudará enormemente en su escalada social y económica. Empleando la terminología de Hipócrates, su temperamento puede describirse como sanguíneo, mientras que, haciendo uso de la clasificación de Carl Jung, el personaje tiene una personalidad reflexiva extrovertida, ya que Paloma destaca por ser una mujer de principios rectos, pero también alguien que tiende a verse absorbida por el trabajo, llegando a anteponerlo a su vida afectiva²⁴⁹.

No quiere decir esto, no obstante, que Paloma sea esencialmente una mujer fría y calculadora. Si siente que está en juego su negocio, sí puede llegar a comportarse de modo calculador –como cuando inicia una breve relación con Venancio Rueda para garantizar la supervivencia de La Cueva-, y con los hombres también tiende a mostrar su cara más fría, a modo de coraza para evitar que le hagan daño; pero si por algo destaca este personaje es por su buen corazón. Así, tanto durante la Guerra como durante la Posguerra, Paloma estará siempre dispuesta a ayudar a la gente del barrio, convirtiéndose en ese “hada protectora” que dice la biblia de *Amar...*

Su gran objetivo dramático es mantener la independencia económica de la que goza al principio de la serie y que, tras la Guerra, verá seriamente amenazada, y prosperar. Y para lograr esta meta realizará múltiples sacrificios, entre ellos la renuncia al verdadero amor, encarnado en el personaje del brigadista internacional Charles. La historia de Paloma es, pues, una historia de sacrificio en pos del ascenso económico y social. Al final de la temporada, el personaje habrá alcanzado su meta, pero el espectador no advertirá en él un cambio sustancial en cuanto a su manera de ser y actuar, por lo que puede hablarse de un arco de transformación plano, que no de un personaje plano y sin matices.

Paloma será uno de los primeros personajes en descubrir la relación entre Antonio y Andrea, y aunque intuye que la pareja va a tener que hacer frente a numerosas dificultades –*Vais a sufrir... Sus padres no le van a permitir que esté con*

²⁴⁹ Antonio Sánchez Escalonilla: “Estrategias de guión cinematográfico”, Ariel Editorial, 2014, pág. 341.

alguien como tú”²⁵⁰, le dirá a Antonio-, les prestará su ayuda hasta el punto de ser ella quien les dé la idea de la boda para evitar su separación durante la Guerra:

Antonio: “Tú puedes ir a ver a Manolita siempre que quieras, Marcelino. A Andrea y a mí nos va a separar un frente de guerra. Y no sé cómo evitarlo”.

Paloma: “Cásate con ella”.

Antonio: “¿Casarme?”

Paloma: “Aún vivimos en la República. La mujer no ha de guardar la debida obediencia al padre. Si Andrea es la mujer de tu vida, si la quieres de verdad, cástate con ella” (Cap. 3, Sec. 4).

Cuando la escasez comience a ser una realidad en el barrio, intentará echar una mano a los vecinos, ya sea fiándoles el pago de las compras, intentando proporcionarles alimentos difíciles de conseguir, comprando objetos que la gente vendía para poder tener algo de dinero, o, como en este caso, haciendo algún “regalo” a la hora de pesar los productos:

Elpidia: “¿Tienes harina?”

Paloma (pícaro): “Para vosotras algo quedará [...] ¿Cuánto?”

Elpidia (con resignación): “Echa cuarto y mitad”.

Andrea (abriendo el monedero y contando): “¡No, pon sólo cuarto!”

Elpidia: “Cuarto. (Paloma mide cuarto en el peso y luego mira a Elpidia, que está atenta al peso, echa un cacillo más y le guiña un ojo) ¡Pero...!” (Cap. 4, Sec. 12).

Paloma continuará con esta práctica terminada la Guerra, ya que la situación no mejorará para las clases populares, y menos aún en el caso de los “rojos” que, como la familia de Elpidia, sean víctimas de la represión. De hecho, se convertirá en uno de los principales apoyos de la madre de Antonio en esos difíciles momentos: comprará su alianza de bodas para que Elpidia pueda sacar algo de dinero, le regalará comida y hasta la acompañará a ver a Pepe a la cárcel.

²⁵⁰ Cap. 2, Sec. 6.

Paloma: "Lo que te decía, que tengo unos paquetes ahí. Son de comida. No es nada del otro mundo, ¿eh? Pero chica, ya que tienen que estar ahí, pasando lo que están pasando, por lo menos que se lleven algo rico a la boca".

Elpidia: "Muchas gracias, Paloma".

Paloma: "No hay de qué, mujer. Ojalá pudiera hacer algo más por ellos. ¿Cuándo vas a verles?"

Elpidia: "Pues a Pepe voy a verle ahora [...] Paloma, no sabes lo que estoy pasando y lo sola que me encuentro".

Paloma: "Pues alguna idea ya me hago, Elpidia. Cuando vinieron los militares a contarme lo de mi marido en el Rift... Pues me tuve que ver así, como tú. Así que, por eso, entre otras cosas, tú no te vas hoy sola a ver a Pepe [...] Que te acompañe, que no es momento de andar rumiando tú sola esa angustia por ahí. [...] (Cap. 17, Sec. 1).

También ayudará a Antonio, ya sea quitándole de en medio a un falangista que puede ponerle en problemas cuando el protagonista aprovecha la confusión del Desfile de la Victoria para salir de su escondite en El Asturiano y visitar a Andrea, o dándole trabajo en la tienda cuando, a su salida de la cárcel, Antonio se dé cuenta de que su pasado republicano le va a hacer casi imposible encontrar un empleo con el que ganarse la vida. Para entonces Paloma ha prosperado notoriamente gracias al estraperlo.

Paloma: "Los garbanzos... Por fin han llegado".

Marcelino "Ni a los Reyes Magos los espero con tanta ilusión, ¿eh, padre? Oye Paloma, ¿y tú cómo haces para conseguir todas estas cosas?"

Paloma: "¿Le preguntarías eso a los Reyes Magos?"

Marcelino: "Pues no, pero en la época de los Reyes Magos, que yo sepa, no había estraperlo con el oro, la mirra y el incienso".

Paloma: "Bien pensado. Claro que, ya puestos, ni tú eres el niño Jesús ni esto es el portal de Belén. Y como vuelvas a llamarme estraperlista, te va a traer los garbanzos ¡la madre que te parió! ¡Y te vas a ganar un buen 'multazo'! [...] ¿Voy contando yo en público de qué bando has luchado tú a ver si con un poco de suerte lo oye quien no debe y acabas en el penal de las Comendadoras? [...] Cada vez que abres la boca sube el pan, Marcelino" (Cap. 16, Sec. 4).

La prosperidad de Paloma no pasa desapercibida para sus convecinos, entre los que se encuentra Rafael, un antiguo trabajador de la fábrica de D. Fabián que carece de escrúpulos y es lo más parecido al clásico “antagonista” que se encuentra en la serie. Su labor como quintacolumnista durante la Guerra le ha permitido tener buenos contactos entre las autoridades del nuevo régimen y, reciclado en policía, intenta convencer a Paloma de que le permita entrar en el negocio. Ante su negativa, comenzarán las amenazas. Será entonces cuando Paloma tome una decisión que marcará su vida: conseguir un “protector”. Consciente del efecto que causa en D. Fabián, terminará seduciéndole, y obtendrá la protección que necesita –*“Tranquila cariño, tranquila. Descuida. Ese malnacido no te va a hacer daño. Te lo aseguro. De eso me encargo yo”*²⁵¹, le dirá D. Fabián a Paloma cuando ésta le cuente las amenazas que ha sufrido, incluido un intento de violación-.

De la mano de D. Fabián no sólo llegará la ansiada protección. También los contactos para incrementar su negocio, y hasta un apartamento como lugar para sus encuentros amorosos. Pasado un tiempo, con el dinero conseguido y la ayuda económica del patriarca de los Robles, Paloma conseguirá ver realizado uno de sus sueños: dejar el negocio de los ultramarinos para convertirse en la dueña de una coctelería en el centro de Madrid. La Cueva no tardará en ser uno de los sitios de moda en la noche de la capital –*“Nada. Pero nada que envidiar ni a Riscal, ni a Chicote, ni a Negresco. Este sitio está montado a todo tren”*²⁵², dirá Gonzalo, un empresario amigo de D. Fabián, a la pareja-. Paloma ha cambiado también su aspecto. Poco queda ya del estilismo con el que la audiencia conoció al personaje en los inicios. Ha sofisticado su peinado –ahora luce el clásico “arriba España”²⁵³- y suele vestir elegantes trajes de noche.

Para entonces, además, el espectador ya es consciente de que, pese a que Paloma inició esa relación sentimental por puro interés, con el tiempo ha desarrollado un gran cariño hacia su protector. Y cuando Rafael regrese para ajustar cuentas con D. Fabián y le amenace con hacer público lo sucedido con el hijo de Andrea, al que hizo mandar a un orfanato, el patriarca de los Robles

²⁵¹ Cap. 31.

²⁵² Cap. 83, Sec. 2.

²⁵³ Tal y como explica Raúl Romero en su novela “Vizcondes y Monteros”, este peinado consistía en elevar el cabello a la altura del centro de la cabeza con la ayuda del crepé (ROMERO BARTOLOMÉ, Raúl, *Vizcondes y Monteros*, Visión Libros, Madrid, 2011, pág. 225).

buscará consuelo en Paloma y ésta, pese a reprenderle por su acción, terminará desviviéndose por ayudarlo:

D. Fabián: "Yo... yo soy el responsable de... de la desaparición del niño".

Paloma: "¿Tú? Pero si el niño se lo quitaron a Andrea en la cárcel".

D. Fabián: "No. Yo removí Roma con Santiago. Recurrí a todas mis influencias para separar a Andrea del niño y... lo dejé en un hospicio".

Paloma (al borde de las lágrimas): "Pero qué hijo de... Pero, ¿cómo pudiste, Fabián?"

D. Fabián: "Yo creía que ese niño podía arruinar la, la vida de Andrea y... y, y atarla para siempre a Antonio".

Paloma (indignada): "¿Y no se te ocurrió pensar que eso era lo que ella quería!? [...] Pero, ¿en qué cabeza cabe, Fabián?"

D. Fabián: "Era un plan perfecto, Paloma. Andrea se volvió a casar, ¿no? Volvió a ser feliz... Hasta que apareció Rafael y se puso a husmear por todas partes y lo encontró [...] Si se enteraran Loreto o Andrea yo... Y ahora estoy en manos de Rafael. Lo sabe todo, Paloma ¡Lo sabe todo!"

Paloma (actitud comprensiva): "Cálmate, Fabián. Por favor. El mal ya está hecho. Hay que encontrar una solución" (Cap. 81 Sec. 4).

Ante el chantaje que sufre a manos de Rafael, quien incluso se ocupa de que D^a Loreto se entere de la relación adúltera de su marido, D. Fabián comenzará a sufrir serios problemas de ansiedad, y Paloma, muy preocupada, hará todo lo posible por cuidarlo, pero no logrará evitar que el patriarca de los Robles sufra una apoplejía. A partir de ese momento, D^a Loreto se asegurará de que Paloma no pueda volver a ver a su marido, y hará uso de sus influencias para intentar arruinar su negocio. Paloma se verá obligada a hacer nuevamente uso de sus encantos –esta vez con el falangista Venancio Rueda– para mantener La Cueva a flote.

A lo largo de los 200 episodios de esta primera temporada de *Amar...*, la audiencia verá, pues, a Paloma con distintos hombres, pero serán dos las relaciones que le marquen: la de D. Fabián y la de Charles. El brigadista internacional será el hombre al que realmente quiera Paloma. Se conocerán cuando Antonio lleve a su amigo herido hasta el colmado y ella le mantenga escondido hasta su completo restablecimiento. Más tarde, Charles regresará para

reclutar a Antonio en un grupo de espionaje dependiente del servicio secreto británico. Y en los compases finales de la serie, volverá a Madrid y le ofrecerá a Paloma marcharse juntos. En un diálogo que refleja como pocos la forma de ser del personaje, Paloma antepone su negocio –que es lo que realmente le hace feliz– al amor.

Charles: “Paloma... he venido a despedirme [...] ¿Por qué no te vienes conmigo?”

Paloma: “¿Contigo?... ¿Adónde?”

Charles: “No sé, cualquier sitio fuera de España. Un país libre. No importa dónde vayamos. Lo importante es que estemos juntos”.

Paloma (sonríe con tristeza y besa a Charles): “Así se escribe mi historia. Los pocos hombres que he amado en mi vida, todos han acabado pidiéndome lo mismo: que lo deje todo y me vaya con ellos”.

Charles: “Y tu respuesta siempre ha sido no, ¿verdad?”

Paloma (dando a entender que así es): “Me amas por lo que soy, Charles. Por ser libre. Por estar al frente de, de este negocio. Me ha costado mucho llegar hasta aquí. Es casi imposible en España, para una mujer, ser independiente y libre. No puedo renunciar a eso. Es todo lo que tengo. Ésa es mi gran conquista” (Cap. 198, Sec. 14).

4.1.9.a. LECTURA HISTÓRICA

El personaje de Paloma Beltrán permite a los creadores de *Amar...* reflejar varias circunstancias características de los primeros años de la Posguerra española, tales como la situación en que quedaban las viudas, la costumbre de los hombres de vida acomodada de tener una “querida”, el florecimiento del mercado negro a raíz del intervencionismo estatal en la producción y el precio de los productos... Al mismo tiempo, si el colmado posibilita mostrar cómo funcionaba el racionamiento o la escasez de suministro de esos años, la posterior apertura de La Cueva permite al espectador conocer de primera mano cómo eran los ambientes selectos en los que se movía la burguesía madrileña en las noches de la capital.

Pese a todo, como sucedía en el caso de Andrea, no puede decirse que el personaje de Paloma sea representativo de la época en cuanto a su manera de pensar y actuar. Al igual que sucedía con la protagonista, Paloma tiene más semejanzas con la mentalidad de una mujer actual que con la mentalidad de entonces. No quiere decir esto que fuese imposible encontrar un personaje así en la España de los años 30 y 40, pero sí que sería una excepción.

Rodolf Sirera admite que, a la hora de crear los personajes, se tomó esa decisión de contraponer personajes femeninos de mentalidad moderna –Paloma, Andrea, Beatriz, Luisa...- con otros que reflejasen exactamente la mentalidad de la época –Consuelo, D^a Loreto, D^a Pura...-, de un modo totalmente consciente. “Es algo completamente voluntario. Éramos conscientes de que estábamos contando historias que son un poco tramposas, en el sentido de que era difícil que estos personajes hicieran lo que hacen, pero nuestra idea en esta serie siempre ha sido contar historias de mujeres fuertes o de mujeres que no eran fuertes, pero terminan siéndolo”²⁵⁴. Y ya ha quedado patente la fortaleza de Paloma, “una mujer luchadora y echada para delante”, como subraya la actriz que le da vida en pantalla, Ana Otero²⁵⁵.

²⁵⁴ Declaración recogida en la entrevista realizada.

²⁵⁵ Opinión extraída de una entrevista realizada a la actriz:

RODRÍGUEZ, MERCEDES, “La gente agradece que en televisión se cuente qué pasó en la Posguerra”, en el *Ideal de Granada*, 11 de octubre de 2006. Disponible en:

http://www.ideal.es/granada/prensa/20061011/television/gente-agradece-television-cuenta_20061011.html [Consulta: 7 de abril de 2015].

Una circunstancia en especial permitirá a Paloma moverse con más libertad que el resto de personajes femeninos que la rodean: su condición de viuda. “En esos años de dictadura, la mujer está completamente limitada, no puede hacer nada. La única mujer libre en este país es la mujer viuda. Es la única mujer que es independiente, que puede tomar decisiones, firmar contratos...”²⁵⁶, y el espectador lo descubre al ver la forma en la que Paloma maneja primero el colmado y, más tarde, La Cueva. Es ella quien contrata o despide a sus empleados, del mismo modo que se ocupa de negociar con los proveedores o se enfrenta a la policía cuando se producen redadas en su coctelería. Todo eso sería impensable para una mujer soltera –porque dependería del padre- o casada –porque dependería del marido-.

Es, por otra parte, un personaje literario y cinematográfico de amplia presencia en la ficción: la mujer liberada (con apariencia o estilo de prostituta de lujo en su ambiente) que se sitúa por encima del nivel medio de las mujeres de su entorno, odiada o mal vista por las bienpensantes, pero con gran corazón. Al final suele redimirse el amor, una muerte en defensa de la inocencia... o mantenerse tal cual al final de la historia. Esta última opción ha sido la de *Amar...*

Paradójicamente, esa mayor libertad también solía ir acompañada de una mayor inseguridad. En una sociedad en la que el ciudadano de a pie quedaba irremisiblemente desprotegido ante la extorsión o el chantaje, las viudas eran el eslabón más débil. Aquí se ve claramente, una vez Rafael comienza a extorsionar a Paloma. Consciente de que tiene todas las de perder en su enfrentamiento con un policía corrupto, el personaje recurre a una treta de lo más común en la época: buscarse un amante poderoso; un hombre influyente que cuidase de ella²⁵⁷ y la protegiese de posibles abusos.

Bajo el ala de D. Fabián y sus contactos con las altas esferas del régimen, Paloma podrá continuar con sus trapicheos en el mercado negro segura de que nadie va a interferir en sus asuntos, ya que el estraperlo, un fenómeno generalizado en la España de los años 40, no fue perseguido por igual: las autoridades franquistas se cebaron con los pequeños comerciantes y gente de las clases populares –más aún si se habían mostrado partidarios de la República-, pero no así con las clases acomodadas y los adeptos al régimen. En ese último caso, las

²⁵⁶ Así se manifiesta Rodolf Sirera en la entrevista mantenida con él.

²⁵⁷ GALÁN FAJARDO, Elena, “Las huellas del tiempo...”, *Op. Cit.*

autoridades hacían la vista gorda, permitiendo su lucro y enriquecimiento²⁵⁸. Y gracias a su relación con D. Fabián, Paloma pasará a estar dentro de ese grupo privilegiado de “intocables”.

*“El estraperlo es un buen negocio. Sólo hay que conocer a las personas adecuadas [...] Sólo me tienes que dejar que te presente a algunos amigos”*²⁵⁹, le dirá Paloma a Antonio cuando le proponga que sea él quien se quede con el negocio al inaugurar ella La Cueva. Josep Lluís Sirera, editor de diálogos de *Amar...*, profundiza en los manejos de Paloma en el mundo del mercado negro en uno de los libros que se han publicado en los últimos años a la luz del éxito conseguido por la serie. En él, a través del personaje de Manolita, la mujer de Marcelino, el fan de *Amar...* puede descubrir, por ejemplo, que Paloma se las ingeniaba para sobornar a los funcionarios para que hicieran la vista gorda con el género que metía de estraperlo²⁶⁰.

Estraperlo, racionamiento, locales de moda en el Madrid de la época, el fenómeno de las “queridas”... el personaje de Paloma permite, pues, introducir varias temáticas interesantes que ayudan a dar una visión más completa de la España de los 30 y 40 en la serie.

²⁵⁸ GÓMEZ OLIVER, Miguel y DEL ARCO BLANCO, M. A., “El estraperlo: forma de resistencia y arma de represión en el primer Franquismo, en *Studia Histórica. Historia Contemporánea*, n° 23, 2005, pp. 181-183.

²⁵⁹ Cap. 62.

²⁶⁰ SIRERA, Josep Lluís, *La España de Pelayo, Marcelino y Manolita*, De Bolsillo, 2012, pág. 45.

4.1.10. MARCELINO: EL AMIGO INCONDICIONAL

Marcelino, otro de los secundarios principales de *Amar...*, va a tener un papel importante en la serie desde el punto de vista del desarrollo dramático: será el “fiel escudero” de Antonio. Así, como todo héroe que se precie –salvo algún caso excepcional-, el protagonista va a necesitar de otro personaje que sea su apoyo incondicional y le preste su ayuda en los momentos difíciles, cuando la sola fortaleza del héroe no sea suficiente²⁶¹. Y ése compañero fiel es Marcelino.

Amigos desde la infancia, Marcelino y Antonio han crecido juntos en la Plaza de los Frutos. Marcelino y su padre, Pelayo, regentan el bar El Asturiano, punto de reunión de casi todos personajes de la serie a excepción de los que pertenecen a la clase alta. Marcelino funciona, además, como “personaje de contraste”²⁶² para Antonio. Así, el joven tabernero, por ejemplo, a diferencia de Antonio, no se lleva a las chicas de calle. Enamorado de Manolita, ante los problemas que va a sufrir hasta poder casarse con ella, Marcelino intentará, sin éxito, ligar con Paloma.

Marcelino (borracho): “Si sólo será un ratito, Paloma. El amor libre...”

Paloma: “Anda, que te llevo a acostar”.

Marcelino: “¿Solo?”

Paloma (con cariño): “[...]¿Si estás perdido por tu novia!”

Marcelino: “Pero tiene un padre de derechas. Republicano, pero más de derechas que San Pedro, que siempre se sentaba a la... ¿Era San Pedro? Necesito el último tinto”.

Paloma (riendo): “Venga, te llevo al bar, te lo tomas y te acuesto” (Cap. 4, Sec. 9).

Si Antonio es decidido y demuestra astucia en sus acciones, Marcelino, por el contrario, es bastante patoso y tiene una habilidad innata para hablar más de la cuenta, todo lo contrario que su amigo. El contraste existente entre ambos es, pues, grande, y por eso mismo va a permitir percibir aún mejor la forma de ser y actuar del protagonista, que quedará definido por oposición a Marcelino.

²⁶¹ SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio, *Guión de Aventura...*, Op. Cit., pp. 24-25.

²⁶² SEGER, Linda, *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*, Ediciones Rialp, Madrid, 2004, pp. 232-233.

Y aún hay más, porque, desde el punto de vista narrativo, el personaje de Marcelino va a cumplir una tercera función que puede deducirse volviendo al diálogo anterior: el tabernero –y con él, su familia-, van a actuar a lo largo de la serie como “alivio cómico”. Así, las tramas protagonizadas por Marcelino, Pelayo y Manolita van a tener siempre un trasfondo de humor que va a permitir aligerar el tono dramático general de *Amar...*, dando al público la oportunidad de relajar la tensión²⁶³. “Somos los que damos un poco de aire fresco al dramatismo que impera en la telenovela”²⁶⁴, explica Manuel Baqueiro, el actor que interpreta a Marcelino.

Al echar un primer vistazo a la biblia de la serie, llama la atención el hecho de que tanto el personaje de Marcelino como el de Pelayo y Manolita aparezcan catalogados como episódicos cuando, sin embargo, no sólo van a tener un papel significativo en la primera temporada de *Amar...* sino que además, curiosamente, van a ser los únicos que permanezcan en todas y cada una de las temporadas del serial²⁶⁵.

A este respecto, Rodolf Sirera explica que, en productos televisivos como éste, a diferencia de la clásica serie de periodicidad semanal, la “biblia funciona más bien como una guía a partir de la cual luego se van desarrollando tramas y personajes por sí mismos”²⁶⁶. Dicho de otra forma, aquellos personajes que, como los de *El Asturiano*, dan juego y se percibe que gustan a la audiencia, pueden ir creciendo con el paso de los capítulos, del mismo modo que puede producirse el efecto contrario con otros que funcionen peor. En el caso de Marcelino y su familia sucede que, además de la importante labor cómica que realizan, al desarrollarse sus historias en el contexto del bar, eso da pie a que los guionistas puedan introducir elementos costumbristas que aporten sabor y contribuyan a dar realismo a la recreación histórica de la época.

Ya se ha comentado la poca pericia de Marcelino con las mujeres y su tendencia a meter la pata y hablar más de la cuenta, pero al margen de ello, el

²⁶³ *Ibid.*, pp. 231-232.

²⁶⁴ Declaración extraída de una entrevista al actor:

“Manu Baqueiro es Marcelino en *Amar en tiempos revueltos*”, en *Forsnovelas*, el 12 de abril de 2007. Disponible en: <http://forsnovelas.creatuforo.com/manu-baqueiro-es-marcelino-en-amar-en-tiempos-revueltos-tema4494.html> [Consulta: 7 de abril de 2015].

²⁶⁵ De hecho, pese al cambio de cadena de emisión de la serie, que dejó de emitirse en noviembre de 2012 en TVE 1 bajo el nombre de “*Amar en tiempos revueltos*” para pasar a emitirse en Antena 3 a partir de enero de 2013 con el título de “*Amar es para Siempre*”, se ha mantenido tanto a estos personajes como al bar *El Asturiano*.

²⁶⁶ Declaración extraída de la entrevista mantenida con él.

personaje destaca también por su bondad –a veces peca de cándido, incluso-, y un cierto idealismo inicial que, como sucede con Antonio, irá derivando en desencanto a fuerza de las situaciones que le toca vivir y que ve a su alrededor –“*Has cambiado mucho en estos años*”²⁶⁷, le llegará a decir Antonio cuando salga de prisión y se reencuentre con su amigo-.

Pero además, aunque no sea el héroe de la serie, Marcelino también se atreverá a tomar riesgos cuando sienta que sus amigos o su familia pueden estar en peligro. “Arriesga, aunque con miedo, porque no es el paradigma del héroe. Pero tira para delante”, afirma Manuel Baqueiro²⁶⁸.

Tomando como base la clasificación de temperamentos de Hipócrates, se puede catalogar a Marcelino de sanguíneo, puesto que es extrovertido y de temperamento estable, mientras que aplicando la terminología de Carl Jung, se puede decir que tiene una personalidad sensible extrovertida, porque se preocupa por las personas que tiene a su alrededor y trata de ayudarlas, al tiempo que tiende a mantenerse fiel a sus convicciones, si bien se ve condicionado por lo socialmente aceptado²⁶⁹.

Ya en la presentación del personaje el espectador descubre su ideología republicana, su amor por su novia Manolita, y el papel de “protector” que va a ejercer en ocasiones con Antonio. Así, en su segunda aparición en pantalla Marcelino advierte a su amigo de las malas intenciones de otro de los obreros de la fábrica: “*Ten ‘cuidao’ con Pedro. Está hablando mal de ti a tus espaldas [...] ¡Te lo digo en serio! Se ha ‘tomao’ muy a mal eso de que defendieras a Don Fabián*”²⁷⁰.

Al igual que sucede con personajes como el de Elpidia, Marcelino evidencia su escasa formación académica en su forma de expresarse, con algunos errores gramaticales.

El gran objetivo dramático de Marcelino va a ser casarse con Manolita, formar una familia con ella y mantener abierto El Asturiano. Al final de los 200 episodios de que consta la primera temporada de la serie, el personaje habrá cumplido sus metas y, aparte de ese idealismo inicial que ha dejado paso a un

²⁶⁷ Cap. 51, Sec. 13.

²⁶⁸ Opinión de Manu Baqueiro, el actor que interpreta a Marcelino, encontrada en: “Siguen existiendo dos Españas: las que nos venden los políticos”, en La Verdad de Murcia, el 18 de noviembre de 2006. Disponible en: http://www.laverdad.es/murcia/prensa/20061118/television/siguen-existiendo-espanas-venden_20061118.html [Consulta: 7 de abril de 2006].

²⁶⁹ SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio, *Estrategias de guión...*, Op. Cit., pp.340-341.

²⁷⁰ Cap. 0, Sec. 38.

cierto desengaño, el personaje apenas habrá experimentado un cambio interno, por lo que puede hablarse de un arco de transformación moderado²⁷¹.

En su papel de aliado del protagonista, Marcelino es quien logra organizarlo todo para que Antonio y Andrea puedan casarse, aunque tendrá que echar mano de su imaginación para convencer a su suegro, alcalde de la CEDA en un pueblo de la sierra madrileña, para que oficie la ceremonia. Lo conseguirá en una secuencia llena de comicidad:

Alcalde: "Estas cosas no se hacen así, por Dios, no se improvisan..."

Marcelino: "Entiéndalo usted, es una situación excepcional [...] Mi amigo Antonio se marcha esta noche a la zona nacional. Él es un patriota, ¿me entiende? [...] Quiere luchar al lado de los sublevados... Al lado de la 'Gloriosa Cruzada', quiero decir..."

Alcalde: "¡No me diga...!"

Marcelino: "Está dispuesto a dar hasta la última gota de su sangre por sus ideas, pero antes quiere cumplir su máxima ilusión, casarse con el amor de su vida..."

Alcalde: "¿Y en ese caso no sería mejor un cura?"

Marcelino (improvisando): "¿Un cura? Es que hay un problema, ¿sabe? Ella no está bautizada. [...] Sus padres son ateos, unos 'rojos', ya me entiende... Ella no. A ella le encantaría abrazar la fe católica. Pero imagínese, con la que está cayendo... [...] Ya le dije que era una situación muy, muy excepcional... Así las cosas, todas sus esperanzas pasan por usted..."

Alcalde (extrañado): "Sí que es excepcional, sí... Y yo que pensaba que tú eras más bien de izquierdas..."

Marcelino (mintiendo nuevamente): ¿Yo? No, señor, yo voté a la CEDA... Como usted.

Alcalde: "Normalmente estas cosas las hace el juez de paz, pero dadas las excepcionales circunstancias... Dígale a su amigo que les casaré inmediatamente" (Cap. 3, Sec. 8).

Con los nacionales casi a las puertas de Madrid, Marcelino se alistará voluntario junto a su amigo Antonio en el 5º Regimiento. A diferencia del protagonista, que no llegaba a pronunciarse abiertamente sobre su ideología, Marcelino no tendrá problemas en dejar claras sus simpatías por el comunismo:

²⁷¹ SANZ MAGALLÓN, Ana, *Op. Cit.*, pág. 111.

Marcelino: "¡Camaradas, un hurra por los combatientes!" [...]

Antonio: "Si no era con el ejército republicano, nos hubieran enrolado los milicianos, o cualquier columna..."

Marcelino: "¡Y eso sí que no! (Con orgullo) ¡Nosotros nos vamos con el Quinto Regimiento!"

Elpidia: "¡Dios mío, con los comunistas!"

Marcelino: "¡Y a mucha honra, doña Elpidia!" (Cap. 4, Sec. 17).

Sin embargo, finalizada la Guerra, Marcelino no exhibirá el mismo compromiso político que su amigo Antonio. Para empezar, aunque no quiere ir, terminará acompañando a su padre y a Paloma a ver el Desfile de la Victoria. Éstos le convencerán aludiendo a su condición de excombatiente del ejército republicano: no le conviene significarse. Y precisamente ese "no significarse" políticamente va a ser el *leit motiv* del personaje durante toda la serie, porque como ya se ha comentado, Marcelino no es el héroe de la historia, sino el paradigma del español de las clases populares que, tras la derrota de la República, se vio obligado a bajar la cabeza, olvidar sus ideas es un cajón, y trabajar para sobrevivir y sacar adelante a su familia.

No obstante, el personaje también asumirá riesgos. Marcelino se encuentra en Madrid cuando termina la Guerra porque resultó herido en el frente –hecho que no se muestra en pantalla y del que el espectador se entera porque él cuenta en el bar cómo sucedió el altercado y cómo Antonio le salvó la vida-, y cuando el protagonista regresa en busca de Andrea y su hijo Liberto, Marcelino le esconde en el sótano de El Asturiano.

Paloma: "¿Se puede saber qué hacía Antonio en el bar vestido de falangista?"

Marcelino: "Le tengo escondido en el sótano casi desde que terminó la Guerra, y aproveché la confusión de la fiesta para irse a ver a Andrea 'disfrazao'".

Paloma: "Casi desde que terminó la... (besa en la mejilla a Marcelino) Estáis locos los dos [...] ¿Pero no os dais cuenta de que podía haberle visto cualquiera, hombre?"

Marcelino: "¿Guardarás el secreto?"

Paloma: "No... si te parece voy y lo denuncio. Tienes que sacarlo de ahí cuanto antes, Marcelino. Si lo descubren os vais los dos a la cárcel".

Marcelino: "¿Me lo dices a mí, que llevo sin pegar ojo desde que Antonio está ahí escondido, en el sótano!? Pero es mi amigo" (Cap. 21, Sec. 17).

Marcelino también ayudará a Antonio a ponerse en contacto con su madre y con Andrea, aunque no podrá impedir que su amigo termine entregándose a las autoridades para asumir la condena que pesa sobre él y librar así de ella a Villegas, que tras la Guerra suplantó la identidad del protagonista. Una vez Antonio salga de la cárcel, siempre contará con el apoyo incondicional del tabernero, ya sea para desahogar sus frustraciones por el matrimonio de Andrea con Mario, o para compartir sus preocupaciones.

Y mientras el protagonista hace frente a todos los obstáculos que le impiden estar con Andrea, Marcelino vivirá también su particular calvario hasta lograr casarse con su novia. La muerte, primero del padre de Manolita, y después, de una tía suya, obligarán a ambos a esperar varios años para poder celebrar la boda.

Félix: "Oye, ¿y sigues con aquella chica que te gustaba tanto? [...] Ya os habréis 'casao', no?"

Marcelino: "¿'Casao'? Ya quisiera yo".

Félix: "¿Cuál es el problema?"

Marcelino: "Pues antes el problema era el padre, que era de la CEDA y no me dejaba casarme con ella [...] Ahora el problema es que se ha muerto".

Félix: "Mejor, ¿no?"

Marcelino: "Qué va. Ahora tenemos que esperar, por el luto... un año para vernos... y para casarnos, otro más [...] Qué mala leche. Hasta muerto está jodiendo" (Cap. 7).

Cuando Manolita está a punto de terminar el segundo luto consecutivo por la muerte de un familiar, una tía suya enferma gravemente. Ante la posibilidad de tener que esperar otros dos años, Marcelino y su novia traman un plan: si mantienen relaciones prematrimoniales y ella se queda embarazada, no les pondrán inconvenientes para casarse. Para alegría de Marcelino, el plan será todo un éxito y la pareja, que llevaba intentando celebrar la boda desde 1936, terminará consiguiendo casarse en 1942. A partir de ese momento, Manolita pasará a trabajar también en el bar junto a su marido y a su suegro, dando pie a tramas y

situaciones varias de carácter cómico, muchas de ellas derivadas del fuerte carácter de Manolita, que dirigirá con mano de hierro el bar. “Marcelino es un ‘calzonazos’, para que nos vamos a engañar. Manolita le tiene como el palo de una escoba”, señala al respecto el actor que interpreta al tabernero²⁷².

Pero al margen de su situación sentimental, Marcelino tendrá que afrontar también numerosos problemas para poder mantener abierto El Asturiano. Tras la Guerra, será extorsionado en varias ocasiones, poniéndose así de manifiesto la inseguridad y la desprotección con la que se encontraban los pequeños comerciantes que no disponían de contactos en el seno del nuevo régimen. El chantaje y los sobornos estaban a la orden del día, muchas veces por parte de la propia policía, que ofrecía su “protección” a cambio de un dinero fijo al mes:

Rafael: “Y por cierto, a ver si vas liquidando tus cuentas. O qué te crees, ¿Qué se me ha ‘olvidao’?”

Marcelino: “No si es que la cosa está un poco floja y todavía no lo he reunido. Pero esta semana lo tendrás”.

Rafael: “Muy bien, pero ándate con ‘cuidao’, porque el mes que viene no voy a tener tanta paciencia, ¿eh? Y por cierto, este vino no me gusta mucho. Mira, nos vas a traer un par de cognacs, que te veo con ganas de invitar” (Cap. 30, Sec. 17).

En los capítulos finales de la primera temporada, la compra de una nevera también ocasionará innumerables problemas a Marcelino y su familia, llegando a caer en las garras de un usurero y de un abogado corrupto que le propondrá sobornar al juez para que falle a su favor.

Al final, lograrán resolver el problema, aunque Marcelino deberá enfrentarse a un último revés: su amigo Antonio le comunica su huida de España, y los dos amigos se despiden intuyendo que no se van a volver a ver:

Marcelino: “¿Y adónde te vas?”

Antonio: “Al encuentro de esa libertad por la que tanto he luchado. Al fin ha llegado el día. Nos marchamos los tres”.

Marcelino: “Pero, ¿adónde os vais, Antonio?”

²⁷² “Siguen existiendo dos Españas...”, *Op. Cit.*

Antonio: "Eso es mejor que no lo sepas, Marcelino. Es una aventura un poco comprometida y, si saliera mal, no quiero que te veas implicado" [...]

Marcelino (entre sollozos y abrazado a Antonio): "Eres como un hermano pa' mí, Antonio. Como un hermano".

Antonio (también sollozando): "Lo sé, lo sé (intentando mantener el tipo). Venga, va, que me estás haciendo llorar, joder [...]. Adiós, Marcelino. Para mí es un honor tener un amigo como tú. Un honor. Compañero" (Cap. 198, Sec. 10).

4.1.10.a. LECTURA HISTÓRICA

El personaje de Marcelino da bastante juego a los creadores de *Amar...* ya que, por una parte, el tabernero representa como pocos al arquetipo del español medio que sufrió la Posguerra: partidario de la República, no fue represaliado, pero sí se enfrentó a un panorama de hambre y penurias, y a la indefensión de un régimen donde, sin protección o contactos con las autoridades, el ciudadano de a pie estaba destinado a ser víctima de constantes abusos.

Y por otra parte, su trabajo como tabernero permite introducir en la serie desde información de lo que se bebía o se comía en la época, hasta una variada galería de personajes episódicos que contribuyen a mostrar cómo era la sociedad española de los años 30 y 40²⁷³.

Los primeros años de la Posguerra estuvieron marcados por la corrupción generalizada, aspecto que se presenta vía Paloma, y sobre todo vía Marcelino. Fue bastante corriente la aparición de timadores que, haciéndose pasar por policías, exigían una cierta cantidad de dinero a los pequeños comerciantes y hosteleros a cambio de no hacer registros o no efectuar denuncias, hubiese o no realmente situación alguna que denunciar. Y en un contexto en el que las delaciones y las detenciones estaban a la orden del día, los timadores jugaban con el miedo de estos pequeños propietarios, más aún si existía la sospecha de su filiación republicana.

El nuevo gobierno franquista intentó ponerle freno sin éxito a este tipo de delitos, llegando a ordenarse en 1941, desde la Dirección General de Seguridad, la persecución y detención de todos aquellos que se hiciesen pasar por autoridad o de quienes, siéndolo, se aprovecharan de su cargo para cometer estas extorsiones. Incluso, se prohibió a los policías el ejercicio de cualquier otra actividad ajena que pudiera suponer la más mínima coacción, compromiso, influencia o relación con su labor como policías²⁷⁴. Pero, como se muestra en *Amar...* con el doble chantaje que sufren Marcelino y Pelayo –primero a manos de un timador que se hace pasar por agente, y después por parte de Rafael, un policía de verdad, que detiene al

²⁷³ Esto último se verá con más detalle al analizar a los personajes secundarios y episódicos más relevantes de la serie.

²⁷⁴ MONTOLIÚ, Pedro, *Op. Cit.*, pp. 180-183.

“impostor” para pasar a ser él el extorsionador-, las leyes no frenaron este tipo de comportamientos.

Marcelino: “Menudos ladrones, qué desvergüenza. Aprovecharse de la gente honrada.

Rafael, si no es por ti...”

Rafael: “Ése era un listo. Pero no te creas que le faltaba razón, ¿eh? [...] Estamos atravesando un momento muy complicado, glorioso por una parte pero delicado por otro. Miseria, hambre, delincuencia” [...]

Marcelino: “Pero la policía está para evitar los abusos, no para cometerlos”.

Rafael: “No te digo que no, pero vamos, que no podemos estar a todo. Yo esto que acabo de hacer ahora, lo hago porque eres tú, porque te conozco y te aprecio. Pero vamos, yo me estoy tomando un chato por ahí en otro bar... y yo me inhibo [...] En estos tiempos que corren la protección es muy importante. Y para los que tenéis locales así de cara al público mucho más”.

Marcelino: “Y que lo digas. Estamos expuestos a que venga cualquier ladrón y nos busque la ruina”.

Rafael: “Bueno, pero vosotros no tenéis que preocuparos de nada, que para eso estoy yo aquí: para velar por vuestros intereses [...] Por las ‘pagas’ no te preocupes, hombre. Ya hablaremos de eso” (Cap. 23, Sec. 1).

La corrupción llegó también al mercado de suministros. Con el racionamiento y el intervencionismo estatal se generalizó el estraperlo, y como se muestra en *Amar...*, también en los pequeños establecimientos como El Asturiano se hizo uso del mercado negro para poder tener algo que ofrecer a los clientes. En este caso, Paloma es la encargada de surtir a Marcelino de productos que van desde el café o los garbanzos al aguardiente.

Paloma: “He añadido 2 botellas de chinchón, para los clientes especiales, si las quieres”.

Marcelino: “Clientes especiales son los que pagan, Paloma, los demás que se vayan por ahí de fiesta [...] Las guardo en depósito, y si se las beben, pues...”

Paloma: “Anda que... no sé para qué me preocupo yo por tu negocio”.

Marcelino: “No mujer, no te pongas así, es que las cosas están muy achuchás”.

Paloma: "Para todos, Marcelino, que yo no tengo una fuente que mane reales... [...] Te quedas con una botella, la otra la dejo en depósito, pero en mi tienda. ¿No te fastidia?" (Cap. 23, Sec. 5)

Paloma (a Marcelino): "Buenas. Un cafetito, pero del que yo te traigo, no de esa achicoria que tienes por ahí" (Cap. 55, Sec. 2).

El Asturiano cuenta con café "de verdad" gracias a Paloma –y se sobreentiende que se tenía guardado para los clientes dispuestos a pagar un precio alto por él-, pero como presenta la primera temporada de la serie, la escasez era tal al término de la Guerra, que el café que tomaban las clases populares y medias, como las que frecuentan la taberna de Marcelino, estaba hecho de achicoria.

Luisa: "Anda Pelayo, ponme una achicoria" (Cap. 118, Sec. 3).

Al margen de la achicoria, a lo largo de los capítulos objeto de estudio, se ha podido comprobar que, a El Asturiano, la gente acudía sobre todo a tomar chatos de vino o aguardiente, o bien a comer platos tradicionales de cuchara, hechos fundamentalmente a base de patatas o garbanzos. En la pizarra en la que Marcelino escribe cada día el plato que se ofrece, nunca se ven guisos de carne o pescado: sólo platos como cocido, lentejas o judías. Todo ello permite al espectador hacerse una idea de cómo fue la alimentación de las clases populares en esos tiempos de escasez.

4.2. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES SECUNDARIOS

Analizados ya los diez personajes que tienen más protagonismo y presencia en las tramas principales de la serie, es tiempo ahora de poner el foco en los otros personajes –89 en total- que, por su carácter secundario o episódico, tienen un peso menor en el relato, pero contribuyen igualmente a definir ese gran fresco social con el que los creadores de *Amar...* quieren reflejar de la forma más completa posible la España de la Guerra y la inmediata Posguerra. Sólo de esa forma se puede valorar con una cierta precisión qué visión ofrece la serie sobre esos convulsos años: si se ha buscado dar más protagonismo a una tipología de personajes en concreto, si hay algún perfil ideológico presente en el panorama político de entonces que no se haya mostrado, etc.

Sin embargo, también es cierto que plantear un análisis de todos y cada uno de esos 89 caracteres, entre los que, por ejemplo, se encuentran personajes episódicos que limitan su aparición a un único capítulo y una o dos secuencias como mucho, es una meta tan ambiciosa como probablemente estéril para el presente trabajo, al tiempo que se corre el riesgo de terminar convirtiendo el análisis en un listado inacabable de nombres que terminen por no aportar demasiado.

Para evitar ese último extremo, se ha realizado una selección de los **20** personajes secundarios y episódicos que, bien por su mayor peso en la serie, o por lo que su presencia permite contar a los responsables de *Amar...* sobre la época y sus particularidades, han parecido más significativos. Se ha tomado como guía para esta selección la propia biblia de la telenovela.

El análisis de cada personaje no será tan amplio como el dedicado a los personajes dominantes del relato, y en la mayoría de los casos se prescinde de cuestiones de tipo narrativo (p. e.: objetivo dramático o arco de transformación de cada uno –entre otras cosas porque muchos de estos personajes ni siquiera los tienen-), para centrarse más bien en su aportación a la recreación del contexto histórico general que se ha pretendido realizar en la telenovela.

4.2.1. LA PLAZA DE LOS FRUTOS

Es el auténtico corazón de la serie, hasta el punto de que, una vez se decidió que *Amar...* continuase sus emisiones al término de la primera temporada, y pese a que, a partir de entonces, cada año se fueron renovando casi todos los personajes, la Plaza de los Frutos siguió siendo el centro neurálgico de todo el relato. Es más, tras la “mudanza” de la serie en 2013 de TVE a Antena 3, se llegó a cambiar el nombre de la telenovela, pero la plaza, con su nombre original, se ha mantenido.

Este escenario, que pretende recrear una plaza cualquiera de un barrio céntrico madrileño, actúa a modo de recurso metonímico, de modo que no sólo representa ese espacio concreto, ni siquiera el Madrid popular y castizo, sino la ciudad entera, e incluso, cualquier entorno urbano de la España de la época. Dicho de otra forma: el día a día de la Plaza de los Frutos actúa como metáfora de la vida en Madrid o cualquier ciudad española de cierta entidad²⁷⁵. Y esto se debe fundamentalmente a la escasez de presupuesto y tiempo, ya que cada semana era necesario rodar 6 episodios para poder continuar con la emisión diaria de lunes a viernes, por lo que ir cambiando de escenario o tratar de rodar en exteriores era poco menos que una quimera.

“Por una cuestión de presupuesto y tiempo, no nos podíamos alejar del espacio físico que teníamos, pero, como la gente que levantamos el proyecto procedemos del teatro, estamos acostumbrados a contar muchas cosas desde espacios pequeños que simbolizan en un pequeño universo todo lo que ocurre fuera, y eso nos ayudó mucho”, explica al respecto Rodolf Sirera²⁷⁶. Y lo cierto es que, al final, lejos de ser un inconveniente, el hecho de tener que recurrir a la Plaza de los Frutos como epicentro de toda la acción, contribuye a que el espectador, con el transcurrir de los capítulos, termine por hacer suyo ese espacio y sienta mucho más cercanos a los personajes que transitan por él. Casi como si él fuera un vecino más del barrio.

Tal y como se explicita en la biblia de la serie, la Plaza de los Frutos es un exterior de plató que contiene tres edificios: la casa en la que viven la familia Robles y la familia Ramírez, el edificio en cuyo bajo se encuentra el bar El

²⁷⁵ CHICHARRO MERAYO, M. M. y RUEDA LAFFOND, J. C., “Televisión y ficción histórica...”, *Op. Cit.*, pág. 74.

²⁷⁶ Fragmento extraído de la conversación en profundidad que mantuvimos con él.

Asturiano, y un tercer bloque en el que se sitúa, también a nivel de calle, el colmado de Paloma.

La familia Robles es propietaria del inmueble completo, calificado en la biblia como “una finca de un cierto nivel”, y, como corresponde a su posición social acomodada, se aloja en el principal. En esa época, en la que muchas casas seguían sin tener ascensor²⁷⁷, las clases pudientes vivían en el bajo o el primero, mientras las clases populares debían conformarse con los pisos altos. Por eso la familia Ramírez vive de alquiler en el último piso, una vivienda mucho más pequeña, justo debajo de la azotea:

Obrero: “Compañera, ¿dónde vive Rodrigo Robles?”

Elpidia: “En el principal”.

Obrero: “Como todos los señoritos de mierda. ¿Y está en casa?” (Cap. 1, Sec. 13).

El Asturiano, tal y como se explicita en la biblia de la serie, es un local al estilo de El bar de Mingo que aparecía en *Temps de Silenci* –el precedente televisivo más claro de *Amar...-*, es decir, un bar clásico de la época con una gran barra de mármol, un espacio para mesas y sillas, y un sótano que jugará un papel importante cuando Antonio deba esconderse en él tras la Guerra.

El espacio de la Plaza de los Frutos se completa con el edificio en cuyo bajo está el colmado de Paloma, un modesto local de fachada alicatada con azulejos blancos y con una pizarra en la entrada en la que, durante la Posguerra, figurarán los productos disponibles y la cantidad que se podía adquirir con los cupones de las cartillas de racionamiento. En el interior, además de la parte de atención al público, hay una pequeña trastienda donde se guardan los productos de estraperlo y donde duerme Paloma hasta que D. Fabián le pone la “bombonera”.

La disposición, en forma de “U”, de estos tres edificios, genera el espacio de la Plaza, en la que hay un banco de piedra donde poder sentarse.

Prácticamente todos los personajes de la serie pasarán en alguna ocasión por la Plaza de los Frutos, pero para iniciar este análisis de personajes secundarios

²⁷⁷ Tal y como explican Virgilio Pinto Crespo y Miguel Artola en su atlas histórico de Madrid, la progresiva implantación de los ascensores en las viviendas terminaría por romper la estratificación social en los edificios, una división que sí se sigue viendo todavía en *Amar...* (PINTO CRESPO, Virgilio y ARTOLA, Miguel, *Madrid: Atlas histórico de la ciudad, 1850-1939*, Fundación Caja Madrid, 2001, pág. 72).

y episódicos, se va a comenzar por aquellos que, al margen de los “dominantes” ya analizados que se mueven con asiduidad por este escenario –todos salvo Mario Ayala-, viven en la Plaza o en sus cercanías.

4.2.1.a. SITO ROBLES

El hijo menor de D. Fabián y D^a Loreto es uno de los personajes secundarios que más aparece en la serie –tiene presencia en 32 de los 55 capítulos analizados-, y a lo largo de los 9 años y medio que comprende la primera temporada de *Amar...* pasará de la infancia –en febrero del 36 tiene 8 años-, a la edad adulta. Por su situación familiar y su amistad interclasista con Ángel, el personaje va a dar bastante juego a los guionistas, especialmente a la hora de mostrar cuáles eran los divertimentos infantiles o las actividades lúdicas de los adolescentes propias de la época. En la parte final de la temporada, el personaje descubrirá su homosexualidad, y las tramas en las que participará a partir de ese momento tendrán un tono mucho más dramático.

Sito vive la Guerra siendo un niño, cuando se marcha con sus padres a Salamanca, a la zona nacional. No sufre la violencia, la escasez o los bombardeos, por lo que ve el conflicto como un juego. Por eso se decepciona mucho al saber que su hermano Rodrigo no ha combatido apenas en el frente.

Rodrigo: “¿De dónde has sacado esta pistola?”

Sito (vestido de ‘flecha’): “Estaba en tu cuarto. ¿Has disparado alguna vez?”

Rodrigo: “No digas tonterías, enano, y no vuelvas a entrar en mi cuarto sin mi permiso, ¿entendido?” [...]

Sito: “En la Guerra habrás matado a alguien, ¿verdad? [...] ¿Cuántos rojos has matado en la Guerra? El trabajo del soldado es matar, ¿no?”

Rodrigo: “Yo sólo estuve en el frente al principio [...] En las guerras también hay gente que piensa y que está organizando las estrategias y no pegando tiros”

*Sito: “Es más aburrido, y además, si no pegabas tiros, ¿para qué llevas una pistola?”
(Cap. 11, Sec. 8).*

Tras la Guerra, el inicio de su amistad con Ángel permitirá mostrar cómo fue la Posguerra para un niño de clase acomodada y perteneciente al bando de los vencedores, y para un niño de clase baja y de familia republicana. Al margen de que en casa de los Robles no falta la comida ni hace mella el racionamiento –situación muy distinta a la que vive Ángel-, Sito tiene a su disposición juguetes caros como un tren eléctrico, al tiempo que es asiduo al cine y puede permitirse el lujo de ver varias veces una misma película:

Ángel: “¿Cómo hacen para que parezca que los fantasmas atraviesen las paredes?”

Sito: “Dice mi padre que son trucos del cine, pero uno de la escuela, de los grandes, me dijo que a veces utilizan fantasmas de verdad”.

Ángel: “¿En serio? Venga, va, eso sí que no me lo creo”.

Sito: “Si tú nunca has visto una película”.

Ángel “Y... cómo ¿cómo me has dicho que se llamaba el fantasma principal?”

Sito “Fantomas”.

Ángel “¿Y tú has visto todas esas películas de la guerra?”

Sito: “Algunas dos veces” (Cap. 15, Sec. 4).

Influido por su hermano Rodrigo, Sito es un flecha y acude a los campamentos de la Falange. Luce orgulloso el uniforme de falangista y las insignias que le han dado. Es una muestra del efecto de la propaganda franquista en muchos niños de la época. “Vamos a dormir en tiendas de campaña, como los héroes, y nos van a enseñar órdenes de combate”²⁷⁸, le explica emocionado a su amigo Ángel, que querría ir también, pero no puede por su condición de “rojo”.

Con Ángel, Sito juega a las guerras con los chicos del barrio de Tetuán o al fútbol. Y con el paso de los años esas diversiones dejarán paso a otras, como acudir al Jai Alai a ver combates de boxeo o ir a los billares.

La historia de este personaje dará un importante giro cuando, ya en la pubertad, se dé cuenta de que está enamorado de Ángel. Éste, que está estudiando en un seminario, le rechaza y pone fin a su amistad, lo que supondrá un duro golpe para Sito; otro más que unir al drama familiar que vive en casa, con la muerte de su padre y el internamiento de su hermano Rodrigo en una casa de reposo.

Además, Rafael tenderá una trampa a Sito, quien terminará cayendo en las redes de un boxeador; pero, atormentado como está por su condición sexual, no se atreverá a contárselo a nadie. En este sentido, cabe destacar también que los guionistas se sirven del personaje de Sito para reflejar una situación relativamente frecuente en la época: muchos homosexuales, ante la condena explícita del régimen a la homosexualidad y la presión social que sufrían, optaron por camuflar su verdadera orientación sexual iniciando un noviazgo o contrayendo matrimonio con una mujer. Sito, ante las presiones de su madre, se comprometerá con su prima Inés.

²⁷⁸ Cap. 29.

4.2.1.b. ÁNGEL PIÑEIRO

*“Nieta de rojos e hijo de rojos”*²⁷⁹, como le explica desde pequeño su abuelo, Ángel, a diferencia de su amigo Sito, sí sufrirá primero los rigores de la Guerra –su padre muere durante el conflicto- y después la miseria en la Posguerra. Los creadores de la serie contraponen este personaje –presente en 15 capítulos- con el de Sito para mostrar la diferencia entre vencedores y vencidos, y también se sirven de Ángel para ahondar en cuestiones como la educación de los chicos de clase baja durante el Franquismo.

La muerte de su padre, maestro, durante la Guerra, ha llevado a la familia de Ángel a la pobreza, agravada aún más porque el abuelo, Germán, un antiguo torero afiliado en su día a la CNT, ha perdido su derecho a la pensión. Como resultado de esta situación, la madre de Ángel trabaja para sacar a la familia adelante, y éste se busca la vida haciendo recados para Marcelino, que a cambio de recoger tapones o realizar otras labores le suele dar comida. Será así como se convierta durante un tiempo en el enlace entre Antonio, escondido en el sótano, y Andrea, que vive en casa de su amiga Consuelo.

Germán: “¿Has comido?”

Ángel: “Sí, con Marcelino [...] garbanzos”.

Germán: “¡Joder!, ¿y lo dices así, como si tal cosa!?” (Cap. 16, Sec. 11).

A diferencia de Sito, Ángel es un joven brillante en los estudios, y puede asistir junto a su amigo al mismo colegio, el de los escolapios, gracias a una beca beneficiaria. Aunque en la serie no se explicita, todo hace indicar que el personaje recibía la ayuda del Auxilio Social²⁸⁰, una institución benéfica nacida en 1936 en la España nacional y que, tras la victoria en la Guerra, se extendió por todo el país. Dicha organización, entre otros servicios, ofrecía albergues u hogares de estudios en régimen de seminternado para los alumnos con pocos recursos, así como becas de diverso tipo. El objetivo era cumplir con el artículo 5º del Fuero de los

²⁷⁹ Cap. 29.

²⁸⁰ Para más información sobre el nacimiento y primeros cometidos del Auxilio Social –cuyo nombre inicial fue Auxilio de Invierno-, se puede consultar la obra: ORDUÑA PRADA, Mónica, *El Auxilio Social (1936-1940): la etapa fundacional y los primeros años*, Escuela Libre Editorial, colección Tesis y Praxis, Madrid, 1996.

Españoles, promulgado en 1945, en el que se afirmaba que todos los españoles tenían derecho a recibir educación e instrucción y que el Estado se ocuparía de que ningún talento –como el de Ángel-, se malograra por falta de medios económicos²⁸¹.

Con el paso de los años, para poder continuar con sus estudios, Ángel deberá aceptar ir a un seminario:

D. Loreto: “Ángel, ya me han dicho que has sacado muy buenas notas. Tu madre estará muy orgullosa”.

Ángel: “Sí”.

D. Loreto: “Y también me han dicho que a lo mejor sigues la carrera sacerdotal”.

Ángel: “Bueno... sí” (Cap. 73, Sec. 3).

A pesar de que en un principio Ángel no está muy entusiasmado con la idea, no sólo terminará estudiando en el seminario –a partir de ese momento el espectador le verá luciendo siempre la sotana-, sino también ordenándose sacerdote, para disgusto de su abuelo anarquista. Cuando Sito le confiese que está enamorado de él, Ángel revelará que ya le ha sucedido lo mismo en el seminario, y decidirá poner fin a su amistad de tantos años con el pequeño de los Robles, con lo que el personaje dejará de aparecer con tanta frecuencia en la serie²⁸².

²⁸¹ SÁNCHEZ BLANCO, Laura Sánchez, “Auxilio Social y la educación de los pobres: del Franquismo a la Democracia”, en *Foro de Educación*, nº 10, 2008, pág. 145.

²⁸² No obstante, el personaje de Ángel, una vez ordenado sacerdote, saldrá en temporadas posteriores de la serie, y adoptará algunos rasgos característicos de los llamados, unas décadas más tarde, “curas obreros”, probablemente influenciado por la educación que le dio su abuelo.

4.2.1.c. PELAYO

El dueño de El Asturiano es el ejemplo perfecto de personaje que comienza teniendo un papel secundario y, con el paso de los capítulos y las temporadas – Marcelino, Pelayo y Manolita son los únicos personajes que se mantienen todas y cada una de las temporadas de la serie-, va creciendo y teniendo más protagonismo.

Al igual que su hijo Marcelino, Pelayo es de ideología republicana y, se deduce por algunos de sus comentarios, anticlerical, aunque sobre todo es un hombre pragmático. Tras la derrota en la Guerra, aconsejará a su hijo que no se signifique, más aún teniendo en cuenta su condición de excombatiente:

Marcelino: “Váyase padre, que va a llegar tarde (al Desfile)”.

Pelayo: “Ya lo hemos hablado, hijo [...] Eres tan cabezota como tu santa madre, que en gloria esté. ¿Pero no te das cuenta de que en tu situación no te conviene señalarte?”

Marcelino: “Que no tengo ganas. Yo me quedo aquí, preparando el bar, para cuando termine el Desfile”.

Pelayo: “Sé cómo te sientes, pero la vida hay que tomarla como viene y pensar en el mañana. La derrota es eso, Marcelino: hacer lo que mandan los vencedores” (Cap. 20, Sec. 4).

Junto a su hijo y a su nuera, Pelayo protagonizará las tramas de alivio cómico de la serie y, como se explicó en el análisis del personaje de Marcelino, la presencia de estos tres personajes y su taberna permite al espectador conocer de primera mano los problemas de indefensión a los que se enfrentaron los propietarios de pequeños establecimientos durante el Franquismo, siempre expuestos a la extorsión por timadores o por policías y funcionarios corruptos; así como descubrir qué bebía y comía el pueblo llano en un tiempo de tanta escasez.

Pero la mayor aportación del personaje de Pelayo a la serie es, sin duda, su forma de expresarse, echando mano siempre de refranes y giros coloquiales que permiten al espectador empaparse del habla castiza de la época. Así, los diálogos del personaje están trufados de expresiones como “*perras gordas*”, “*gachí*”, “*a buey*

viejo, pasto tierno”, “tomarse un chato de gorra”, “a Dios rogando y con el mazo dando”, ...

Pelayo: “Y ese malnacido no se vuelve a tomar un chato de gorra en El Asturiano como que me llamo Pelayo. Por éstas (besándose los dedos)” (Cap. 23, Sec. 1).

José Antonio Sayagués, el actor que interpreta al padre de Marcelino, explicaba en un encuentro digital con los espectadores de *Amar...* que la mayoría de expresiones que usa Pelayo son de su cosecha propia. “Cambio los guiones sin cambiar su estructura. Es un acuerdo entre mis compañeros guionistas”²⁸³. A este respecto, Rodolf Sirera, creador de la serie y coordinador de guiones, comentaba que, efectivamente, al margen del empeño de los responsables de la serie por tratar de reflejar el lenguaje de la época en los diálogos, “también tenemos lo que nos han aportado actores que dominaban las expresiones coloquiales de entonces, como Pelayo”²⁸⁴.

El éxito de la serie y la popularidad del personaje y su forma de hablar han llevado al actor a publicar recientemente una compilación de los refranes y dichos que más emplea su personaje²⁸⁵.

²⁸³ “Charla de los internautas con el actor que interpreta a Pelayo en *Amar en tiempos revueltos*”, en *Foro*, dentro del sitio web oficial de la serie en RTVE, 12 de julio de 2011. Disponible en: http://encuentrosdigitales.rtve.es/2011/jose_antonio_sayagues.html [Consulta: 7 de abril de 2015].

²⁸⁴ Fragmento de la entrevista en profundidad realizada con Rodolf Sirera.

²⁸⁵ SAYAGUÉS, José Antonio, *Los dichos de Pelayo*, Editorial Planeta, Barcelona, 2013.

4.2.1.d. MANOLITA SANABRIA

La eterna novia de Marcelino hasta que, después de muchos avatares, consiguen casarse, completa el trío de personajes que regentan El Asturiano. Itz'iar Miranda, la actriz que interpreta a Manolita, destaca de ella su “fortaleza para superar cualquier obstáculo y salir adelante”²⁸⁶. Y es que este personaje representa el arquetipo de muchos españoles de la época a los que la política no les interesaba y que se acomodaron al nuevo régimen franquista centrando sus esfuerzos en salir adelante.

Educada en un ambiente tradicional, con un padre afiliado a la CEDA que, durante la República, será el alcalde del pueblo donde vive la familia, Manolita no es ferviente republicana, como Marcelino y Pelayo, aunque tampoco se pronuncia abiertamente sobre política. Lo que sí queda claro a lo largo de la serie es que la joven tiene una mentalidad más conservadora que la de su marido, su suegro o su prima Luisa:

Luisa (riéndose): “Si estuviera aquí Manolita nos estaría regañando pero bien”.

Antonio: “No sabía que tu prima fuera tan ‘carca’ [...] Lo que me preocupa es que (Marcelino) se vuelva tan puñetero como ella. ¿No dijo el otro día que le gustaba la película esa, ‘Raza’²⁸⁷?” (Cap. 87, Sec. 11).

Su historia de amor con Marcelino va a permitir a los creadores de la serie reflejar las dificultades que tenían las parejas jóvenes para poder estar juntas, unas dificultades que, durante el Franquismo, se hicieron aún mayores. Para empezar, la pareja, como se ha visto, tuvo que retrasar su boda en varias ocasiones debido al luto que la joven se vio obligada a llevar por la muerte de varios de sus familiares, circunstancia que, sobre todo en los pueblos, se observaba con mucho celo:

Tía Carlota: “Pero Manolita no puede casarse”.

Marcelino: “¿Por qué no?”

Manolita (cariacontecida): “Por el luto de papá...”

²⁸⁶ “Manolita es un homenaje a mi abuela”, en el Foro sobre *Amar... de Telenovelas made in Spain*, 19 de marzo de 2007. Disponible en: <http://laverdadelaurea.ms.com/797461/3660870-entrevistas/?pag=13> [Consulta: 7 de abril de 2015].

²⁸⁷ La película *Raza* se estrenó el 5 de enero de 1942 en el Palacio de la Música de la Gran Vía madrileña.

Marcelino: "¿El luto? ¿Pero qué tiene que ver una cosa con la otra?"

Manolita (con la mirada baja): "La tía Carlota dice que tenemos que llevar luto por papá por lo menos un año. Y lo peor es que, en ese tiempo, por respeto, no me podrás volver a ver, porque dice la tía que no podré salir de su casa" (Cap. 6, Sec. 14).

Después de 5 años esperando, cuando ya parece que la boda va a poder celebrarse, otro familiar de Manolita sufre un agravamiento de su salud, por lo que la joven decide tomar medidas e intentar quedarse embarazada para que nadie pueda impedir nuevamente el enlace. Aquí el personaje demuestra que, pese a su mentalidad conservadora, está lejos de ser una "mojigata" de las que seguía a rajatabla las recomendaciones de publicaciones femeninas de la época como *Medina* u otras similares, donde se aseguraba que la novia decente era aquella que frenaba los excesos de pasión de su pareja²⁸⁸.

El problema será entonces conseguir un lugar donde pueda tener lugar el "encuentro amoroso", ya que en los hoteles y hostales se pedía el libro de familia para alquilar una habitación. Había que recurrir, por tanto, a lugares "menos decentes":

Manolita: "¿Adónde vamos? ¿Conoces algún sitio?"

Marcelino: "Bueno, yo sé de un hostel, y de un hotel, pero lo que pasa es que nos van a pedir los documentos al llegar y van a ver que no estamos 'casaos'" [...]

Manolita: "¿Tú conoces la calle Cedaceros? [...] Bueno, pues me ha dicho una amiga mía, que allí hay una pensión que alquilan habitaciones por horas, y que no piden ni papeles ni nada, así que vamos para allá" (Cap. 79, Sec. 8).

Una vez casados, y con Manolita ya al cargo de la cocina de El Asturiano, ella y Marcelino protagonizarán múltiples historias de tono humorístico que tendrán su raíz en el fuerte carácter de ella y en la actitud sumisa del tabernero, circunstancia que dará pie, además, a múltiples burlas por parte de Pelayo.

²⁸⁸ MARTÍN GAITE, Carmen, *Op. Cit.*, pág. 152.

4.2.1.e. LUISA

El de la prima de Manolita no es un personaje que participe en demasiados episodios de los estudiados para el presente trabajo –su aparición se limita a 4 de los 55 capítulos analizados-, pero aun así su historia era suficientemente interesante y significativa como para incluirlo en este análisis de los personajes secundarios y episódicos de *Amar...*, ya que mantendrá una breve relación con Antonio y, a través de este personaje, los responsables de la serie introducirán temas como el de la mujer joven con ansias de independencia o la emigración del campo a las ciudades.

Luisa llega en 1942 a Madrid acompañada de su padre, maestro en el pueblo donde vive toda la familia de Manolita. La joven llega atraída por la vida cultural de la capital y segura de que allí tendrá oportunidades para realizarse, ya que su deseo es estudiar magisterio en la Escuela Normal y después ejercer su profesión. Ya en su primera aparición, Luisa deja claro que su mentalidad tiene poco que ver con la de la mayoría de chicas de su edad:

Manolita: “¿Príncipe azul? Están los tiempos como para príncipes. Tú espabila, ¿eh?, que ya tienes tus años [...] ¿Y a mí que me da que tú has venido a buscar novio a Madrid?”

Luisa: “Yo he venido a estudiar, prima, que para mí es mucho más importante” (Cap. 85, Sec. 9).

De ideología republicana, Luisa no tarda en conectar con Antonio, con quien comparte, además de sus inquietudes intelectuales o su afición por el cine, unos mismos ideales y una forma parecida de ver la vida. El protagonista se sorprende de que la joven tenga una mente tan abierta:

Antonio: “¿Y tu padre qué piensa de tus modernidades?”

Luisa: “Pues, no creo que le haga mucha gracia, la verdad, pero las acepta. De hecho se ha venido a Madrid para darme gusto”.

Antonio: “Era maestro, ¿no?”

Luisa: “Sí. Yo creo que más por no ser cura que por vocación, pero sí, maestro. Y yo también voy a estudiar magisterio [...] Me gusta enseñar, y me gustan las

ganas de los críos de aprender. Pero, sobre todo, me gusta trabajar en lo que sea. En el pueblo me entraban sarpullidos cada vez que pensaba en casarme y quedarme encerrada en casa. Eso no es para mí”.

Antonio: “Pues te va a costar encontrar pareja en esta ciudad tan ‘carca’ en que se ha convertido Madrid. Con lo que fue...”(Cap. 87, Sec. 14).

La prima de Manolita no está dispuesta a someterse a la presión social que empujaba a las jóvenes de la época a concentrar todos sus esfuerzos en conseguir marido y dedicarse a la casa y a los hijos; una presión social que, por otra parte, tenía una motivación económica de fondo.

El paro era muy elevado en la España de la Posguerra y las autoridades temían que si se estimulaba el trabajo femenino fuera del hogar, las mujeres pudieran llegar a disputarle el puesto de trabajo a los hombres. Para evitarlo, desde el gobierno y a través de instituciones como la Sección Femenina se difundieron consignas que llegaban a relacionar el trabajo de la mujer fuera del hogar con un relajamiento de la moral y un acercamiento al pecado²⁸⁹.

Luisa no sólo rechaza ese tipo de razonamientos, sino que además los desafía, anteponiendo su realización profesional a la afectiva. Por ello, para Antonio, la aparición de esta joven en su vida supone un solpo de aire fresco, e inicia una relación con ella. No obstante, seguirá sin poder olvidar a Andrea, y al final terminará por romper con Luisa cuando comience su relación adúltera con la protagonista²⁹⁰.

²⁸⁹ *Ibid.*, pp. 32-35.

²⁹⁰ La prima de Manolita es un personaje que tendrá continuidad en temporadas posteriores de *Amar...*, en las que los guionistas decidirán que Luisa pase de su posición inicial de rechazo “pasivo” al Franquismo a una lucha activa contra el régimen como parte del movimiento Maquis.

4.2.1.f. / 4.2.1.g. PLÁCIDA Y VALENTINA

La decisión de analizar de manera conjunta a ambos personajes, dos vecinas que viven en las proximidades de la Plaza de los Frutos, se debe a que suelen ir siempre juntas, y su aportación a la recreación de la época es idéntica. La aparición en escena de Plácida y Valentina –tienen presencia en 9 episodios de los analizados- sirve a los creadores de *Amar...* para tratar el tema de la escasez, el racionamiento o el estraperlo, así como mostrar al espectador cómo funcionaban los comercios de barrio, en los que habitualmente se abría una cuenta al cliente y éste iba pagando poco a poco sus deudas con el tendero –“*Y me pones un cuartito de azúcar, pero te lo tengo que dejar a deber*”²⁹¹, le dirá Valentina a Paloma, un procedimiento que repetirá en más ocasiones-.

Tanto Valentina como Plácida son madres de familia que sufren en primera persona el hambre y la dureza de la Posguerra. Ninguna de las dos trabaja, y viven con muchas estrecheces. Valentina, por ejemplo, está esperando a que su marido apruebe las oposiciones para mejorar su calidad de vida, pero con el estallido de la Guerra y la consiguiente paralización de la convocatoria de nuevas plazas, no queda otra que intentar salir adelante como se pueda.

La situación de la familia de Plácida no es mucho mejor. Terminado el conflicto bélico, han tenido que olvidar sus ideales republicanos para poder sobrevivir –“*Cada cual vende lo que puede. ¿O no está tu chico de chófer de un obispo después de haber estado gritando para que quitaran los privilegios a los curas?*”²⁹², le dirá Paloma a Plácida cuando ésta critique a una joven que, ante la imposibilidad de encontrar otro trabajo, se ha convertido en prostituta.

Ambas mujeres son clientas habituales de Paloma, y encarnan el prototipo de vecina cotilla que se interesa por todo lo que sucede a su alrededor. Gracias a sus conversaciones en el colmado la audiencia se entera de la implantación de las cartillas de racionamiento²⁹³.

Valentina: “Pero, ¿no decían que los nacionales iban a traer todo?”

²⁹¹ Cap. 11, Sec. 9.

²⁹² Cap. 12, Sec. 4.

²⁹³ Tal y como vimos en la cronología del capítulo III del presente trabajo, el gobierno franquista implantó las cartillas de racionamiento el 14 de mayo de 1939.

Paloma: "Pues aquí no han traído de nada. Yo, 'pa' mí que se lo llevan los 'mandamases'. Y vuelven las cartillas de racionamiento".

Valentina: "Ya, yo también lo he oído" [...]

Plácida (entrando en la tienda): "¿Cuál es el chisme?"

Valentina: "No, chisme ninguno. Pues que cualquier día de estos volvemos al racionamiento".

Plácida: "Vaya, y yo que pensaba que, acabada la Guerra, se acababa el hambre". Ref. (Cap. 18, Sec. 1)

Al margen del racionamiento, otro de los problemas en estos primeros años de la Posguerra va a ser la escasa variedad en el suministro de productos, lo que llevará a muchas familias a abusar del consumo de determinados alimentos y a tener, como consecuencia de ello, severos problemas de salud. Así, por ejemplo, en la España de esos años, hubo bastantes personas que padecieron latirismo²⁹⁴, una enfermedad relacionada con el exceso de consumo de almorta, legumbre de la que se sacaba la harina para las gachas²⁹⁵.

Valentina: "Pues yo estoy más harta de gachas... Gachas por la mañana, gachas por la noche..."

Plácida: "Bah... Yo por la noche se las pongo dulces y 'arreglao'".

Valentina: "Ya, lo que llamamos 'poches', ¿no? No, si ya, si yo también pongo, pero cuando puedo, porque si no hay para azúcar pues a ver qué hacemos" (Cap. 16 Sec. 2).

Ante el aumento de enfermos diagnosticados de latirismo a comienzos de los años 40, y la gravedad de la enfermedad, que provocaba la parálisis en los casos más graves, el gobierno franquista terminaría prohibiendo la recogida de la almorta y sus harinas el 15 enero de 1944²⁹⁶.

²⁹⁴ El latirismo fue una de las enfermedades más frecuentes causada por el hambre de la Posguerra en España. Sobre este tema puede verse: DEL CURA, M^o Isabel y HUERTAS, Rafael, *Alimentación y enfermedad en tiempos de hambre, España 1937-1947*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.

²⁹⁵ SIRERA, Josep Lluís, *Op. Cit.*, pág. 43.

²⁹⁶ LÓPEZ RODRÍGUEZ, Ricardo, "Informe del Comité Científico de la Agencia Española de Seguridad Alimentaria y Nutrición (AESAN) sobre el consumo humano ocasional de almortas (*Lathyrus sativus*)", en la *Revista del Comité Científico de la AESAN*, nº 11, 2010, pág. 3.

La escasez afectó a la alimentación de los españoles, pero en general a toda su vida diaria. Y en un tiempo en el que había dificultades para comer, otras necesidades secundarias como la del vestir quedaban, lógicamente, en un segundo plano, y se recurría a los arreglos y a la ropa de segunda mano, como se muestra en este diálogo entre las dos vecinas:

Valentina: "Ya le he 'proba'o' al crío el traje de comunión".

Plácida: "Ah, pero... ¿es que te lo ha hecho Elpidia?"

Valentina: "Sí, hija. No tengo dinero para tanto. Le hemos 'arreglao' uno de un primo suyo que era dos palmos más alto que él" (Cap. 124, Sec. 9).

4.2.2. LA CASA DE D^a PURA Y CONSUELO

El domicilio donde viven Consuelo y su madre, D^a Pura, es otro de los escenarios principales de *Amar...* Tal y como explica la biblia de la serie, es el típico piso de personas de clase media venidas a menos que cuenta con un salón pequeño y varias habitaciones en las que, durante la Guerra, la madre de Consuelo refugiará a gente como el párroco del barrio, Don José Enrique, y posteriormente a los inquilinos de la pensión que montará D^a Pura para poder salir adelante.

4.2.2.a. D^a PURA FRESNEDA

La madre de Consuelo es otro de los personajes secundarios con más peso en la serie –tiene presencia en 32 de los 55 capítulos-, y da mucho juego a los creadores de *Amar...*, ya que a través de ella y de su círculo cercano se reflejan la educación sentimental característica de la época, la actitud imperante entonces ante el maltrato femenino, o los problemas de la clase media durante la Posguerra y sus remedios para combatir la escasez, ya fuese vendiendo muebles y enseres varios o alquilando habitaciones.

De ideología conservadora, durante el conflicto bélico D^a Pura refugiará a gente en su casa, una práctica que fue muy habitual, sobre todo en ciudades que fueron frente de guerra y donde los bombardeos destruyeron las casas de mucha gente. Los refugiados de la madre de Consuelo van a ser personas afines al bando nacional, como el Padre Don José Enrique, la hermana Sor Rosa, religiosa del colegio en el que trabaja Consuelo, o un matrimonio que terminará denunciando por “roja” a Andrea una vez terminado el conflicto bélico.

D^a Pura es una mujer obsesionada por las apariencias. Por eso, cuando la Guerra y sus consecuencias afecten de forma lógica a su ya de por sí maltrecha economía familiar, buscará soluciones de todo tipo para que no se note, llegando, por ejemplo, a vender el piano para poder organizar una gran cena en Nochebuena con la que agasajar a Isidro, el huésped en el que está interesada –“*A veces hay que hacer un esfuerzo [...] al fin y al cabo, en esta casa nadie sabe tocar el piano*”²⁹⁷, se justificará ante una estupefacta Consuelo-.

Del mismo modo, también intentará tirar de ingenio a la hora de cocinar para sus huéspedes, y eso incluirá probar con recetas de cocina poco convencionales, al estilo de las que enseñaba el famoso programa de Radio Amanecer *La cocinera ideal*, muy popular en la época:

Consuelo: “¿Qué es esto, madre?”

D. Pura: “Es una receta que he visto en una de esas revistas tuyas. Es un bizcocho de chocolate sin chocolate ni huevos. Lo he hecho de prueba y si sale rico, haré otro para Nochebuena [...] A ver qué tal me ha salido”.

²⁹⁷ Cap. 73, Sec. 6.

Consuelo: "A ver qué tal... (intenta cortarlo pero no puede) Madre, madre esto está muy duro, ¿eh? [...] No se puede cortar ni con el cuchillo..."

D. Pura (probando ella): "[...] Trae... Oyyy, qué barbaridad, qué duro está el condenado [...] Pero si lo he hecho siguiendo la receta... [...] Pues habrá sido la harina, que ni es harina ni es nada [...] ¿O habrá sido la harina de algarrobo?" (Cap. 73, Sec. 6).

D^a Pura no trabaja, de modo que el único dinero que entra en casa es el que obtiene de sus huéspedes y el que gana Consuelo con su trabajo en el colegio. Por eso, si bien no pasan hambre, las dos mujeres viven con austeridad, y eso se refleja en cuestiones como el hecho de que no puedan permitirse comprar café en el mercado negro y tengan que obsequiar a las visitas y a sus inquilinos con infusiones de achicoria, práctica habitual en la Posguerra. Esta situación avergüenza mucho a la madre de Consuelo, especialmente cuando recibe visitas de gente distinguida, como la madre de Andrea:

D^a Loreto: "Por Dios, Pura. Pero si te dije que no te molestaras".

D^a Pura: "Hija, ya sé que no es café, pero el que ofrece lo que tiene..."

Consuelo: "Madre, no empiece a hacer otra vez el relato de lo que tenemos o dejamos de tener..."

D^a Loreto: "Déjala, Consuelo. Pura, el próximo día traigo café, café".

Consuelo: "Que no, que no, D. Loreto. Y usted, madre, haga el favor..."

D^a Loreto: "Pero si no me importa... A Fabián se lo traen de Portugal, de contrabando. Además, como tú dices, cada una ofrece lo que tiene" (Cap. 15, Sec. 1).

Esa obsesión por las apariencias es tal que, por ejemplo, aunque D^a Pura dice ser viuda, en realidad se hace pasar por viuda –incluso ante su propia hija–, ya que nunca asimiló que su marido la abandonase por otra mujer cuando Consuelo era aún muy pequeña. El engaño se descubrirá cuando José reaparezca en las vidas de ambas, pero para entonces, D^a Pura habrá iniciado ya una relación amorosa con Isidro, un contable de la fábrica de D. Fabián que alquilará una habitación a la madre y a la hija tras quedarse viudo.

Garantizada ya su estabilidad económica personal de la mano de Isidro, D^a Pura se centrará entonces en intentar casar a Consuelo, y al enterarse de que Rodrigo Robles la pretende, no parará hasta conseguir que su hija acepte, entusiasmada ante la posibilidad de emparentar con la adinerada familia de Andrea. Su forma de aconsejar a su hija en el terreno amoroso –“*Una novia no debe mostrar nunca sus ansias. Pero nunca, ¿eh? Que no se te olvide*”²⁹⁸, le llegará a decir, por ejemplo- es un fiel reflejo de la educación sentimental que recibieron muchas jóvenes en esos años. También su forma de actuar cuando Consuelo le confiese, asustada, que Rodrigo la ha pegado.

Consuelo: “Me abofeteó, madre. ¡Me ha pegado!”

D. Pura: “No. No lo entiendo [...] Pero, ¿tú qué le hiciste?”

Consuelo: “¿Eso es lo que me responde? ¿Le digo que Rodrigo me ha pegado y eso es lo que me responde, madre? Mire, no quiero hablar del asunto”.

D. Pura: “Consuelo, una esposa como Dios manda tiene que saber aguantar los desplantes de su marido”.

Consuelo: “¡Rodrigo no es mi marido todavía, madre! ¡Y además creo que todos los hombres no son así! ¡Y además, madre, una bofetada no es ningún desplante!, ¿sabe?”

D. Pura: “Tú eres muy joven ahora, y estos años de atrás has oído muchas tonterías. Que si el amor libre, que si las mujeres milicianas... Pero cuando tengas mi edad y hayas vivido lo que he vivido yo, te darás cuenta de que por una simple bofetada no se monta una tragedia, hija” (Cap. 95, Sec. 12).

De hecho, cuando Rodrigo viola a Consuelo antes de la boda, ante el temor de que se pueda cancelar el compromiso, D^a Pura se inventará que su hija se ha quedado embarazada, para así evitar cualquier posible riesgo de cancelación del enlace.

Cuando, ya en los últimos capítulos de la serie, Consuelo anuncie que se ha quedado embarazada de Mario, D^a Pura intentará urdir un plan para que parezca que el hijo es suyo y de Isidro, y así evitar las habladurías. Sin embargo, no será necesario, ya que Mario asumirá la paternidad del niño.

²⁹⁸ Cap. 87, Sec. 12

4.2.2.b. ISIDRO BULNES

Isidro es otro de los personajes secundarios con un peso más importante en las tramas de *Amar...* –aparece en 33 episodios-. Republicano moderado, el contable de la fábrica Mármoles Robles es la encarnación perfecta del oficinista gris y sumiso. Teme los frecuentes ataques de ira de D. Fabián, al que, como Pepe, el padre de Antonio, llama “el amo”. Pese a su oficio de “cuello blanco” y su pertenencia a la clase media, Isidro se lleva muy bien con el padre del protagonista, un “cuello azul”, y sentirá mucho su muerte en la cárcel –“*Todavía hay días que me acuerdo de él. A veces, cuando surge algún pedido [...], cuando, sencillamente, no-no se sabe qué hacer, pienso... ¿qué haría Pepe?*”²⁹⁹, le dirá a Antonio-.

Extremadamente tímido y con un gran corazón, este hombre de mediana edad perderá a su mujer al poco de terminar la Guerra, y será entonces cuando tome la decisión de hospedarse en la pensión de D^a Pura y Consuelo, lo que supondrá una auténtica revolución en su vida.

En su libro *Memorias de un niño de derechas*, Francisco Umbral se refería con mordacidad a este tipo de casas de huéspedes que proliferaron durante la Posguerra. “La madre y la hija se quedaban solas en un piso enorme con las cuatro cosas que habían podido salvar de la Guerra [...] y acogían huéspedes estables, búscase caballero estable, casa formal, buena cocina, agua caliente tres veces por semana [...] Servía para que la madre y la hija no estuviesen tan solas (a veces el señor dudaba entre la una o la otra)”³⁰⁰. Tal y como deja entrever el escritor, el objetivo final de muchas de estas casas de hospedaje era encontrar a un hombre que mantuviese una relación con la madre o la hija para así mantener a ambas, puesto que la desaparición o muerte del cabeza de familia significaba la desaparición de la principal fuente de ingresos.

En el caso de D^a Pura y Consuelo, la madre no tardará en posar sus ojos en Isidro, si bien éste llegará a albergar esperanzas con *Consuelito*, que ni siquiera llegará a sospechar de sus intenciones. D^a Pura sí se dará cuenta, lo que desembocará en una acalorada discusión con el apocado Isidro.

²⁹⁹ Cap. 198, Sec. 8.

³⁰⁰ UMBRAL, Francisco, *Memorias de un niño de derechas*, Ediciones Destino, Barcelona, 1973, pág. 43.

D. Pura: "Y que además ya está comprometida... ¡comprometida, Señor mío! Consuelo, sépalo usted bien, ya tiene novio".

Isidro: "¿Consuelo... novio? ¿Qué me dice?"

D. Pura: "Sí, Consuelo, novio. ¿O acaso creía usted que se iba a quedar para vestir santos?"

Isidro: "No tenía ni idea de que la rondaran pretendientes".

D. Pura: "Para su información, mi hija se comprometió con Rodrigo Robles justo antes de que saliera rumbo a Rusia con la gloriosa División Azul" (Cap. 60, Sec. 8).

Esta situación supondrá una gran decepción para Isidro, si bien D^a Pura sabrá cómo terminar conquistando al tímido oficinista, quien, como ella, es un gran aficionado a las radionovelas. La trama amorosa protagonizada por ambos personajes será otra de las historias que sirva de alivio cómico en la serie.

D. Pura (con arrobo): "y usted, usted que se sabía lo que iban a decir antes de que lo dijeran".

Isidro: "Bueno... "

D. Pura: "usted tiene alma de escritor".

Isidro: "No, mujer, lo que pasa es que sigo la novela con interés".

D. Pura: "Oh, quite, quite... que hay que tener mucho talento para hacer eso. Vamos, que yo creo que, que usted podría ser libretista de radionovelas".

Isidro: "¿yo? [...] No... no, si al final me va a sacar usted los colores, D. Pura [...] usted me da más valor del que tengo. Ya quisiera yo estar a la altura de los elogios que usted me dedica".

D. Pura: "Bueno, yo sólo digo lo que veo..." (Cap. 48, Sec. 7).

La pareja, que iniciará su relación aprovechando la marcha de Consuelo a unos ejercicios espirituales junto a las monjas del colegio en el que trabaja, terminará incluso teniendo un hijo y formalizando su relación una vez que José, el marido de D^a Pura, que durante un tiempo vivirá junto a ellos y mantendrá una sincera relación de amistad con Isidro, muera.

4.2.2.c. PADRE DON JOSÉ ENRIQUE

Son varios los personajes del estamento eclesiástico que aparecen en la primera temporada de *Amar...*, pero sin duda es Don José Enrique, el párroco del barrio de la Plaza de los Frutos y confesor de D^a Loreto, el que tiene más protagonismo de todos ellos –está presente en 14 de los 55 episodios analizados-.

Dado que en este tipo de series, necesariamente se condensan una sociedad y un periodo histórico determinado en un número bastante limitado de personajes y situaciones, los guionistas, al caracterizar al cura, al obrero, al falangista, etc., corren el riesgo de que la audiencia tome la parte por el todo; es decir, que el espectador sienta que, si la caracterización del cura es positiva, la visión de la serie sobre la Iglesia es buena, y viceversa.

En este caso, los creadores de *Amar...* intentan huir del problema presentando varios personajes del estamento eclesial con valoraciones muy distintas.

En este sentido, el Padre José Enrique tiene una valoración positiva, puesto que, si bien defiende el adulterio masculino y condena el femenino o defiende otras posturas conservadoras que eran moneda común en la época, no es menos cierto que se solidariza con los represaliados por la Guerra y muestra su indignación por las condiciones en las que viven los presos políticos o la situación en la que se ven envueltos Antonio y su familia.

Padre Claudio: "Perdone que me entrometa, pero ¿por qué anda usted haciendo favores a los 'rojos'?"

Padre José Enrique:: "Si los hubieras visto allí, Claudio... Hacinados, malnutridos, pasando frío y calamidades... No, no es que uno piense que a un preso hay que tratarle como un huésped de lujo, pero aquello sinceramente clamaba al cielo. Había ratas como gatos".

P. Claudio: "Pues yo que quiere que le diga, padre. Me cuesta sentir lástima por ellos".

P. J. E.: "Pero hombre de Dios, un poco de compasión, o no?"

P. Claudio: "¿Pero no se acuerda, Padre, de las cosas que le hicieron a la Iglesia? ¿Las imágenes quemadas? ¿Las monjas violadas? Eran salvajes sin compasión, eso es lo que eran... Y ahora están sufriendo el castigo que se merecen".

P. J. E.: "Eso lo hicieron unos cuantos milicianos descontrolados. Y además, también los Nacionales cometieron atrocidades en las ciudades que ocuparon. Sí, sí, Claudio. Los Nacionales fusilaron a gente en las cunetas. Y de los moros ya ni hablemos (Cap. 30, Sec. 6).

Pero junto al Padre José Enrique, la serie presenta otros ejemplos no tan positivos. La madre superiora del convento donde será recluida Andrea tras la Guerra, por ejemplo, encarna el revanchismo de cierto sector de la Iglesia, que se dispuso a vengarse por la persecución religiosa llevada a cabo por ciertos sectores de la izquierda más radical en los últimos meses de la II República –“Y en cuanto a ese pobre hijo del pecado por el que tanto sufres, debes olvidarte de él cuanto antes [...] Las autoridades lo entregarán a una buena familia, que cuidará de él mejor de lo que lo harías tú. Y, así de paso, se ahorrará la vergüenza de tenerte a ti por madre y por padre al ‘rojo’ que te preñó”³⁰¹, llegará a decirle a la protagonista tras la desaparición de Liberto-.

El personaje de Sor Rosa, una monja del colegio donde trabaja Consuelo que se refugiará en casa de ésta durante la Guerra, tiene una valoración más ambivalente. Por una parte trata de interceder por Andrea ante la vengativa madre superiora, y es ella la que decide que la protagonista sea llevada a ese convento en vez de permanecer en prisión, pero engaña a la joven haciéndole creer que allí se podrá reencontrar con su hijo, pese a que sabe que éste ha sido trasladado a un hospicio.

Como puede verse, los creadores de *Amar...* intentan ofrecer una visión realista de la Iglesia de los años 30 y 40 combinando personajes positivos y negativos que palíen una posible visión maniquea y excesivamente reduccionista del estamento eclesial.

La presencia de Don José Enrique en la serie es aprovechada por los guionistas para reflejar cuestiones tan interesantes como la persecución religiosa durante la Guerra o el papel protagónico que la Iglesia asumió tras la victoria de Franco.

La persecución de religiosos y religiosas, así como la profanación y quema de iglesias y conventos en la zona republicana a manos de piquetes anarquistas de

³⁰¹ Cap. 13, Sec. 3.

la FAI y la CNT, se produjo fundamentalmente en las primeras semanas del conflicto bélico, aprovechando el desorden reinante³⁰². Ante esta situación, muchos sacerdotes y monjas se refugiaron en casas particulares hasta poder pasarse a la zona nacional, tal y como harán Don José Enrique y Sor Rosa en casa de D^a Pura y Consuelo.

D. Pura: "La Iglesia de San Bartolomé ha sido incendiada. Y el Convento de las Benedictinas también".

Consuelo: "He oído que han detenido a alguno de los asaltantes por expoliar los templos".

D. Pura: "No les harán nada. Ya lo verás. Esos anarquistas campan a sus anchas sin que nadie les frene. Ustedes (a Don José Enrique y Sor Rosa) deben seguir aquí sin moverse ni salir a la calle hasta que podamos pasarles al otro lado" (Cap. 5, Sec. 12).

Si bien es cierto que ha habido mucho debate en torno a las cifras de víctimas de esa persecución religiosa durante la Guerra, el historiador Antonio Fernández García considera como válidos los cálculos que aparecen en la obra de Antonio Montero, y que sitúan el número de muertos en torno a los 6.832 en total, de los que 2.661 serían religiosos y religiosas, y el resto seminaristas o pertenecientes al clero secular³⁰³.

Terminada la Guerra, la situación de la Iglesia experimentó un giro de 180 grados, pasando a convertirse en uno de los pilares del nuevo régimen y recuperado el peso que había perdido en los años de la II República. Esto se presenta nuevamente a través del Padre José Enrique. El párroco tendrá una gran libertad de movimientos y un importante ascendente sobre las nuevas autoridades.

Baste un par de ejemplos: Andrea, al haberse anulado su matrimonio civil con Antonio, no puede visitarle en la cárcel, algo que sí podrá hacer Don José

³⁰² FERNÁNDEZ GARCÍA, Antonio, "La Iglesia española y la Guerra Civil", en *Studia Histórica. Historia Contemporánea*, nº 3, 1985, pág. 40.

³⁰³ MONTERO, A., *Historia de la persecución religiosa en España. 1936-1939*, B.A.C. Ediciones, 1961, pp. 83 y ss.

Enrique, que intentará ayudar a la pareja haciendo de mensajero. Del mismo modo, cuando Manuel, el primo de Antonio, sea condenado a muerte, el párroco intercederá ante las autoridades de la prisión para que, antes de la ejecución, sus familiares puedan despedirse de él, y después acompañará al condenado hasta el momento de su muerte.

Padre José Enrique: "Has hecho muy bien no dejando venir a tu madre, Antonio. Esto no habría sido conveniente para ella. Es muy duro. No me imaginaba que fuera a ser así. Durante la Guerra, he asistido muchas veces a situaciones como ésta, pero ésta..."

Antonio: "¿Cuánto tiempo podemos estar con él?"

P. J. E.: "No sé, poco. Diez minutos o así. A duras penas he conseguido de los funcionarios que os dejen venir. En estas... circunstancias, solamente se permite la presencia del confesor [...] He estado hablando con él hace poco. Está muy angustiado, como es lógico. Deberíais... tranquilizarle en la medida de lo posible".

Padre de Manuel: "Oiga, Padre. Hay algo que me preocupa mucho. No quiero que él se quede solo".

P. J. E. (tomándole del brazo afectuosamente): "No se preocupe".

Padre de Manuel: "No deje, cuando nosotros nos marchemos, que él se quede solo esperando el final, ¡por favor!"

P. J. E.: "Eso no va a ocurrir de ninguna manera. Hablaré con quien tenga que hablar, pero yo estaré con él hasta el último momento. Se lo aseguro" (Cap. 180, Sec. 6).

Sacerdotes y religiosas no sólo pasarán a tener una posición de privilegio entre las autoridades del nuevo régimen. También tendrán un importante ascendente sobre sus feligreses, algo que se ve, por ejemplo en la relación entre el Padre José Enrique y la familia Robles –*"Tú mandas sobre un montón de gente. Los curas os pasáis el día mandando y comiendo. Si no, mira Don José Enrique, todo el día merendando. Cuando viene a casa sacan lo mejor"*³⁰⁴, por ejemplo, le dirá Sito a su amigo Ángel cuando éste se meta en el seminario-

³⁰⁴ Cap. 73, Sec. 3.

El párroco será el confesor y guía espiritual de D^a Loreto, reflejando así la serie una situación frecuente entre las mujeres de clase media y alta durante el Franquismo. Ya se explicó, al analizar el personaje de la matriarca de los Robles, que la madre de Andrea representaba un arquetipo femenino preexistente al nuevo régimen, pero que éste se encargó de promover e institucionalizar tras la Guerra: el de la mujer recluida en el hogar familiar y subordinada al marido. Y la Iglesia tuvo un papel clave en la implantación de ese ideal femenino a través del diseño y regulación de una moral pública que confesores y guías espirituales se encargaban de reafirmar ante sus feligresas³⁰⁵.

Un ejemplo claro de esto es la conversación en la que Don José Enrique le recuerda a D^a Loreto que, aunque su marido haya podido serle infiel, ella debe perdonarle³⁰⁶. El personaje del párroco no hace otra cosa que reflejar lo que sucedió en la España de esos años, en la que “los confesores ordenaban el más celoso silencio sobre los problemas conyugales de sus penitentes femeninas. Había que guardar las apariencias para no dar al traste con la estabilidad de las instituciones intocables. Si el marido engañaba a la mujer, con tal de que lo hiciera sin demasiado escándalo y de tapadillo, lo mejor era hacer como si nada, que no se enterara nadie”³⁰⁷.

A través del personaje de Don José Enrique, los creadores de la serie también dejarán constancia de la represión sexual que se vivió en la España franquista, focalizada especialmente en los jóvenes, y que tuvo su máxima expresión en su obsesión por el sexto mandamiento³⁰⁸. Así, por ejemplo, en una ocasión Sito, que ya ha descubierto su homosexualidad, acudirá a confesarse, atormentado por otras cuestiones, pero ante la insistencia del párroco acabará confesando una mentira para contentarle.

PJE: “Ya lo sé, hijo mío. Ya lo sé. Tú, además de pensamientos impuros, habrás tenido también... habrás realizado actos impuros. Tocamientos torpes, quizá...”

Sito: “No padre”.

³⁰⁵ BLASCO HERRANZ, Inmaculada, “Moda e imágenes femeninas durante el primer Franquismo: entre la moralidad católica y las nuevas identidades de mujer”, en *Moda y sociedad: estudios sobre educación, lenguaje e historia del vestido*, 1998, págs. 135-146.

³⁰⁶ Ver diálogo entre ambos, correspondiente al episodio 39 y ya reproducido al analizar el personaje de D^a Loreto en el capítulo 4.

³⁰⁷ MARTÍN GAITE, Carmen, *Op. Cit.*, pág. 11.

³⁰⁸ *Ibid.*, pp.79-80.

PJE (contrariado): "No me digas que no... por decir. No me hagas quedar por tonto. Tú sabes de sobra que estás en una edad muy mala. ¿Sí o no? [...] Y tendrás pensamientos obscenos ante cualquier mujer que se acerque a ti".

Sito: "No".

PJE (enfadado): "¡Otra vez me dices que no por decir!"

Sito (dándole la razón para que se quede satisfecho): "Sí, con cualquier mujer".

PJE (sonriendo comprensivamente): "Ah... Acabáramos. Bien, vas a rezar en penitencia un rosario a la Santísima Virgen" (Cap. 174, Sec. 1).

4.2.3. LA CASA DE MARIO AYALA

La casa de Mario, en realidad propiedad de su madre, D^a Eulalia, es otro de los escenarios principales de la primera temporada de *Amar...*, especialmente tras el matrimonio de Mario y Andrea. Tal y como lo describe la biblia de la serie, se trata de un piso ubicado en el centro de Madrid al estilo del que posee la familia Robles, pero con unas dependencias más lujosas. Abandonado por sus propietarios durante la Guerra, D^a Eulalia descubrirá con horror, a su regreso de Suiza, que la vivienda fue utilizada durante el conflicto como oficina de la CNT.

4.2.3.a. D^a EULALIA DE LA TORRE

D^a Eulalia, la Marquesa de Valpinto, es uno de los personajes secundarios con más peso en la serie: aparece en 22 de los capítulos analizados. Aristócrata altiva y de fuerte carácter, su presencia en *Amar...* da mucho juego a nivel dramático, ya que será una antagonista absoluta de Andrea; mientras que, desde el punto de vista histórico, el personaje permite introducir en la telenovela la problemática de los monárquicos que apoyaron al bando nacional durante la Guerra y que después se sintieron traicionados por Franco.

Casada por conveniencia con un terrateniente, Javier Ayala, que pudiese asegurar el mantenimiento económico de su patrimonio y su forma de vida, D^a Eulalia es una persona sumamente clasista, obsesionada con la pureza de la sangre. Por eso mismo siempre mirará por encima del hombro a Andrea, burguesa pero no aristócrata como ella, e intentará por todos los medios que el matrimonio de ésta con Mario fracase.

De hecho, ya en su presentación en la serie, en el entierro de su hijo Eduardo, al espectador le queda claro que la relación entre D^a Eulalia y Andrea no va a ser buena, puesto que D^a Eulalia le echa en cara a la protagonista la muerte de su hijo –“Tú no eras lo suficientemente buena para él. De lo contrario, le habrías protegido de esas ideas que le han llevado a la tumba”³⁰⁹, le dirá, a pesar de que, como le recuerda su marido, fueron “los suyos” los que mataron a Eduardo-.

Y es que D^a Eulalia tomará partido por los nacionales en la Guerra, confiada en que, terminado el conflicto, Franco restituirá la monarquía en España. Su decepción será grande cuando se dé cuenta de que éste no tiene intención de hacerlo.

Arturo: “Ah, Roma, querida, ¡qué maravilla de ciudad! [...] Tuve ocasión de pasar con Su Majestad, y con la familia real, un par de tardes y, y allí estaban también el Príncipe Don Juan y su esposa, y hasta pude jugar con el pequeño Infante Don Juan Carlos. Ya tiene casi un año ” [...]

D^a Eulalia: “Oye, ¿y qué piensa el Rey? ¿Cuánto tiempo piensa que debemos de soportar a ‘éstos’? [...] Qué lástima, Arturo, de verdad. Ver a España

³⁰⁹ Cap. 0, Sec. 51.

*governada por estos militares 'garbanceros' pudiendo reinar D. Alfonso XIII"
(Cap. 17, Sec. 2).*

Será a partir de ese momento cuando, influida por su amigo –y más tarde amante- Arturo de la Palma, se inicie en el negocio ilegal de compra-venta de obras de arte. La finalidad, según cree D^a Eulalia, es reunir fondos para ayudar a restituir la monarquía trayendo al Rey de vuelta. Sin embargo, como descubrirá más tarde, se trata simplemente de una maniobra para el enriquecimiento personal del Conde de la Palma. Acusada de cómplice del aristócrata, D^a Eulalia será castigada con el destierro a Fuerteventura por una temporada.

Esta trama sirve de excusa a los guionistas de *Amar...* para introducir la temática del destierro en la serie, una práctica bastante común del régimen franquista cuando quería deshacerse de alguna personalidad incómoda evitando al mismo tiempo el escándalo que podía suponer una detención o un juicio público.

El personaje de D^a Eulalia, pues, no hará sino compartir el destino de personalidades históricas castigadas por su apoyo a la causa monárquica, como el conde de Los Andes Francisco Moreno y Herrera, desterrado a la Palma en 1943, o el general Alfonso Kindelán, desterrado a Tenerife en 1948.

Mario: "Cuéntanos... ¿Cómo te ha ido en Canarias? ¿Ha resultado muy duro para ti?"

D^a Eulalia: "Todo lo contrario. Estos meses han sido como unas deliciosas vacaciones.

Nada más llegar, a las islas me recibieron con los brazos abiertos. Allí hay mucho adepto a nuestra causa, más de lo que cabría suponer... Y en seguida me vi disputada por toda la aristocracia [...] Espero que Arturo se pudra en la cárcel [...] Ese canalla nos traicionó a mí y don Juan... [...] Y de mí, ¿qué ha dicho la gente, Mario?"

Mario: "Todos piensan que el destierro se debió únicamente a razones políticas. Te consideran una especie de heroína de la causa monárquica..."

D^a Eulalia: "Que es exactamente lo que soy".

Javier: "Ya lo creo. La historia siempre hace justicia con los ladrones de alcurnia..."

(Cap. 186, Sec. 1)

Como puede verse, la relación entre D^a Eulalia y su marido, no es buena, y a lo largo de toda la serie el espectador asistirá a frecuentes discusiones entre

ambos, especialmente a cuenta de las injerencias de la Marquesa de Valpinto en la vida amorosa de Mario. Al final de la serie, cuando su hijo decida formalizar su relación con Consuelo, una chica de clase media, y por tanto de un rango social aún más bajo que la burguesa Andrea, D^a Eulalia volverá a manifestar su rechazo.

D^a Eulalia: "Cualquiera que aparte a mi hijo de esa arpía de Andrea cuenta con todas mis bendiciones, créeme... ¿De quién se trata, Javier?"

Javier: "Consuelo..."

D^a Eulalia: "¿Consuelo? [...] De todas las mujeres que hay en este mundo, Mario tiene que haberse fijado en esa muerta de hambre? Santo cielo... No sé si no es peor el remedio que la enfermedad" [...]

Javier: "Nunca te ha importado la felicidad de tus hijos. Nunca. Sólo piensas en ti y en tus absurdas aspiraciones de posición social..."

D^a Eulalia: "Pienso en tu apellido. En el título. Los mismos que tú te dedicas a pisotear, a arrastrar por el barro" (Cap. 192, Sec. 13).

4.2.3.b. D. JAVIER AYALA

El patriarca de la familia Ayala de la Torre es un personaje con menos protagonismo en las tramas centrales de la serie que el de D^a Eulalia –Javier aparece sólo en 15 capítulos-, pero al margen de su importancia dramática como contrapunto de la Marquesa de Valpinto, la serie aprovecha su presencia para reflejar la vida nocturna madrileña –con sus partidas de cartas clandestinas, tablaos flamencos, locales de prostitución...- así como la forma de vivir de algunos latifundistas.

Javier es, ante todo, un hombre vitalista. En la biblia de la serie se le describe como un terrateniente venido a menos que aportó a su matrimonio tierras y dinero, pero que tiene problemas económicos debido a su gusto por el juego y las fiestas. Ingenioso, socarrón y mujeriego, al padre de Mario no le preocupan lo más mínimo el orden social ni la política, por lo que siempre anda discutiendo con su mujer.

Su relación con D^a Eulalia es tan mala que viven separados de facto, puesto que Javier Ayala prefiere estar en su finca extremeña, una propiedad de grandes dimensiones que él mismo reconoce que no se puede explorar por completo en un solo día, y donde, según Mario, *“se siente el amo del mundo y en cierto modo lo es”*³¹⁰. Tirando de cinismo, y dada su mala experiencia con D^a Eulalia, Javier previene a Mario contra el matrimonio y le recomienda optar por la soltería – *“casarse , hijo, es enterrarse en vida”*³¹¹ de dirá-. De hecho, no comprende la formalidad permanente de su hijo, y por eso mismo intentará a toda costa que salga y se divierta, del mismo modo que fomentará su relación con una joven actriz, Estela, en la que Mario ahogará su mal de amores con Andrea.

No obstante, cuando Javier Ayala conozca a la protagonista, simpatizará con ella desde el principio y admirará su mentalidad abierta y su valentía, llegando a defender a Andrea ante su hijo cuando comiencen los problemas del matrimonio.

De la mano de Javier, el espectador descubre las juergas que se organizaban en los tablaos flamencos, los locales con reservados para tener más intimidad, o las

³¹⁰ Cap. 50, Sec. 9.

³¹¹ Cap. 33, Sec. 4.

partidas de póker clandestinas en las que, cuando ya no quedaba dinero que apostar, se jugaban antigüedades y otros objetos de valor.

D^a Eulalia: “¿Alguien ha visto un jarrón de Sevres que ha perdurado aquí por siglos y que hasta los palurdos respetaron, evidentemente por un milagro?”

Javier: “Ahórrate la preguntita retórica, querida. Sabes que lo he cogido yo” [...]

D^a Eulalia: “¿Te lo has jugado? Vamos... ¡lo has perdido!”

Javier: “Incomprensiblemente” [...]

D^a Eulalia: “¡Eres un irresponsable! (Burlona y enfadada) Un mirlo blanco... (Estallando) ¡Si es que te limpian hasta con full! ¿Qué llevaba? ¡Póker, como si lo viera! [...] ¡Para empezar deberías haberle tanteado antes! [...] Claro que, mejor no te doy lecciones, a ver si las vas a poner en práctica jugándote la cubertería de plata” (Cap. 15, Sec. 2).

Tras casarse, Mario y Andrea pasarán su luna de miel en la finca extremeña de Javier, y allí conocerán a Benita, la joven criada con la que el terrateniente mantiene una relación y que nunca ha salido de la finca.

Javier: “(Benita) nació en la finca, y es hija de otra criada. Por cierto, yo fui el padrino de boda”.

Mario (tono reprobatorio): “Papá, sólo tiene 15 años”.

Javier: “Pero, ¿a que parece una mujer? Hijo, aquí en el campo las cosas crecen de otra manera” (Cap. 50, Sec. 2).

Años después, Andrea se volverá a reencontrar con la joven criada cuando ésta vaya a Madrid para ser observada por un médico. Benita está embarazada del padre de Mario, quien, para sorpresa de la protagonista, reconoce tiene más hijos fuera del matrimonio. Javier justificará su forma de actuar ante una Andrea estupefacta:

Andrea: “¿Qué piensas hacer con Benita y el niño?”

Javier: “Pues lo que hago siempre [...] No es la primera vez”.

Andrea: “¿Me estás diciendo que has tenido más hijos fuera del matrimonio? [...]¿Y cuántas?”

Javier: “Tres, y de tres mujeres diferentes” [...]

Andrea: "Benita es una muchacha que está a tu servicio y tú te aprovechas de ella. Y ahora, ¿qué vas a hacer? ¿La vas a abandonar, como has hecho con las demás?"

Javier: "Alto ahí, un momento. Yo no abandono a nadie. A mis hijas nunca las he faltado de nada [...] Siempre me ocupo de mis hijos y de sus madres. Lo mismo haré con Benita y con lo que tenga que venir" (Cap. 102, Sec. 8).

Benita terminará muriendo en el parto, y en los capítulos finales de la serie Javier le explicará a su hijo Mario que ha decidido adoptar legalmente al niño y darle sus apellidos, ya que considera que es lo más justo.

4.2.3.c. SOCORRO

Socorro es la criada interna que entrará a servir en casa de los Ayala tras la Guerra. El personaje, que ni siquiera aparece en la biblia de la serie, parece nacer, por tanto, por exigencias del guión, si bien irá ganando protagonismo con el paso de los capítulos –aparece en 15 episodios- y sirve a los guionistas para profundizar en la relación entre señoras y sirvientas, así como en el tipo de mujeres que entraron a servir en las casas en la Posguerra.

Como la mayoría de jóvenes que se colocaron como criadas en las casas de burgueses y aristócratas madrileños en los años 40, Socorro es una chica que acaba de llegar a la capital y es de procedencia humilde, lo que explica que acepte trabajar en el servicio doméstico, ya que la remuneración de estos empleos era muy baja, y sólo se dedicaban a servir aquellas mujeres que, o bien no podían vivir de lo que ganaba el marido –en el caso de las casadas-, o bien no podían ser mantenidas por su propia familia³¹².

De hecho, el servicio doméstico constituyó el modo más frecuente para canalizar la migración de mujeres a la ciudad. Por un lado, debido a las escasas posibilidades económicas que ofrecía el campo, y por otro, también porque muchas jóvenes de clase baja comenzaron a ver el servicio doméstico como una etapa transitoria en su vida que les podía permitir ahorrar de cara a un futuro matrimonio³¹³. Es el caso de Socorro, que tiene a su novio Jacinto en Asturias, y quiere conseguir dinero para poder casarse con él.

La joven llega a casa de los Ayala sin apenas formación, y D^a Eulalia, desesperada por la torpeza de la joven, se mostrará tiránica con ella, amenazándola continuamente con el despido cada vez que comete un error o rompe algo:

D^a Eulalia: “Pero hija, no se puede ser más inútil. Tú no tienes manos, tú tienes pezuñas”.

Socorro (compungida y llorosa): “Lo estaba limpiando y... pero tiene más, ¿no?”

³¹² GARCÍA SEROR, Antonio, *Memorias de Posguerra*, AACHE Ediciones de Guadalajara, 2004, pág. 130.

³¹³ DE DIOS FERNÁNDEZ, Eider, “Las que tienen que servir y las servidas. La evolución del servicio doméstico en el franquismo y la construcción de la subjetividad femenina”, en *Revista Historia Autónoma*, nº 3, 2013, pág. 100.

D^a Eulalia: "Pero qué ignorante. Tengo más. Claro que tengo más, pero cada uno es único e irrepetible [...] Torpe, ignorante, inculta. Ah, muy bien, muy bien, ahora pensamos que llorando lo solucionamos todo. Anda, márchate de mi vista. Ésta es la última vez que te llamo la atención. La próxima, coges tus cosas, y a la calle" (Cap. 19, Sec. 17).

D^a Eulalia suele pagar su frustración con la joven criada, por lo que la llegada de Andrea supondrá un alivio para Socorro. La protagonista entablará una relación cordial con ella, y saldrá en su defensa cuando la Marquesa de Valpinto la obligue a dejar a su novio Jacinto por ser un "rojo".

Socorro: "D^a Eulalia me ha dicho que tengo que dejar a mi novio, o si no, me echa".

Andrea: "¿Cómo que tienes que dejar a tu novio? ¿Por qué?"

Socorro: "Pues porque ha venido un policía a decirle que Jacinto estuvo en la cárcel por comunista. Y, y dice que es muy peligroso, y, que no se qué de los rusos... Pero él es bueno, se lo juro. Solo que estuvo en la cárcel. Pero es que en la cárcel han metido a mucha gente buena después de la Guerra, ¿o no?"

Andrea: "Sí, Socorro. A muchos".

Socorro: "Y a él hace tiempo que le soltaron porque hubo una, una... una cosa de esas que perdonan a los presos".

Andrea: "Sí, una amnistía".

Socorro: "Eso. Y está trabajando de mecánico desde entonces. Pero él no se mete con nadie. Lo único que queremos es casarnos. Y ahora ella me dice que tengo que dejarle o si no, me pone en la calle".

Andrea: "Tranquila. Tranquila, Socorro, no llores. Escúchame. No vamos a dejar que eso pase" (Cap. 48, Sec. 11).

Bajo la protección de Andrea, Socorro, que con el paso de los capítulos irá mejorando sus "aptitudes" –para sorpresa, y en ocasiones fastidio de D^a Eulalia-, seguirá trabajando en casa de los Ayala. La joven criada no olvidará el apoyo prestado por la protagonista, y por eso no dudará en ayudar a Andrea cuando ésta le pida que le deje marchar con Liberto pese a las órdenes de Mario, que tiene recluido al niño para evitar que su madre se lo lleve.

Andrea le dará dinero para que, en caso de que Mario la eche, Socorro no se quede sin nada y le recomendará que acuda a casa de D^a Loreto –"Si mi marido te

*llegara a despedir por esto, no dudes en acudir a mi casa. Habla con mi madre y con mi hermano. Ellos te ayudarán y te encontrarán un nuevo hogar*³¹⁴-. Finalmente, sin embargo, nada de esto será necesario, ya que Mario dejará marchar a Andrea y al niño, y Socorro podrá seguir trabajando en la casa.

³¹⁴ Cap. 198, Sec. 16.

4.2.3.d. LIBERTO

El hijo de Andrea y Antonio es un personaje secundario –sale en 19 de los capítulos analizados- que, si bien por su corta edad apenas tiene diálogos, sí tiene un papel importante en la serie, puesto que su desaparición aleja a los protagonistas y su aparición termina por unirles de nuevo. Además, la existencia de Liberto permite a los creadores de *Amar...* introducir temas como el del revisionismo de los vencedores, los niños robados del Franquismo o la epidemia de tifus que asoló España en los primeros años de la Posguerra y el tráfico de penicilina.

Tras casarse por lo civil a los pocos meses del inicio de la Guerra, Andrea se queda embarazada y tiene a su hijo en plena contienda, en torno a 1937. Antonio, destinado en el frente cuando nace, no llegará a conocerlo hasta mucho tiempo después, cuando éste reaparezca. Como muchos niños que nacieron en la España republicana durante el conflicto bélico, el personaje recibe un nombre con una profunda carga ideológica: “Liberto”. Terminada la Guerra, el revisionismo del nuevo régimen afectará también a este tipo de nombres propios –“¿Tú crees realmente que las cosas pueden ir a mejor cuando ni siquiera se puede pronunciar el nombre de ‘Liberto’? ¡‘Liberto’!, ¿entiendes? ¿Es que acaso la libertad no es algo bueno?”³¹⁵, le dirá Andrea a su amiga Consuelo-.

Como señala Pedro Montoliú, “el vendaval revisionista llegó igualmente al Registro Civil, de donde, a mediados de julio (de 1939), fueron eliminados los nombres propios de aquellos niños a quienes sus padres, durante la Guerra Civil, habían inscrito como Libertad, Pasionaria, Progreso, Octubre [...] Todos ellos fueron sustituidos por otros más comunes”³¹⁶.

Cuando detienen a Andrea y la envían a la cárcel de Ventas, la protagonista queda separada de Liberto, y ya no volverá a verlo hasta que Rafael se lo entregue a finales de 1941. Tanto ella como su círculo cercano se temen que el niño haya sido recluido en un hospicio para ser dado en adopción a parejas adeptas al nuevo régimen.

³¹⁵ Cap. 8, Sec. 10.

³¹⁶ MONTOLIÚ, Pedro, *Op. Cit.*, pág. 85.

Elpidia: "A ella le cuentan que está allí y se lo van a devolver (el niño), pero yo no me lo creo".

Pepe: "Se lo habrán llevado a algún orfanato, seguro. Estos 'meapilas' se lo han quitado por 'roja'. Aquí ya me he enterado de algún caso así. No tienen bastante con haber vencido, también obligan a todo el mundo a pensar como ellos" (Cap. 12, Sec. 10).

Con la ayuda de Consuelo y Mario, Andrea intentará encontrar sin éxito a Liberto por todos los orfanatos de Madrid. Finalmente, las autoridades le dirán que ha muerto, aunque en realidad ande recluido en un hospicio bajo el nombre de Miguel a petición de D. Fabián.

Pasados los años, Rafael, conocedor de lo que hizo D. Fabián, logra encontrar al niño y se lo entrega a su madre, pero está muy enfermo de tifus exantemático, una enfermedad que reapareció de forma virulenta en 1941. La epidemia tuvo como principales focos de infección los colegios, orfanatos, cárceles o chabolas y se la conoció popularmente como la enfermedad del "piojo verde"³¹⁷. El régimen franquista llegaría a justificar la epidemia aludiendo a que los causantes de ella eran los vencidos, y la "mugre proletaria" que habían generado³¹⁸.

El estado de salud de Liberto no mejora pese a los cuidados recibidos, ya en casa de los Ayala, y el médico asegura que únicamente un tratamiento con penicilina, medicina que no llegaría a España hasta comienzos de 1944, puede curar al pequeño.

Doctor: "Me han hablado de una droga medicinal a la que han hecho el primer ensayo clínico este año en Inglaterra y a la que llaman penicilina [...] Mata a las bacterias y a los focos infecciosos y es totalmente inofensivo para el cuerpo humano".

D. Fabián: "¿Y dónde se puede conseguir esa droga?" [...]

Doctor: "En Inglaterra sí que están haciendo ensayos clínicos con humanos, y en EEUU se habla de sacarla al mercado. Pero en España..."

³¹⁷ *Ibid.*, pp. 202-206.

³¹⁸ JIMÉNEZ LUCENA, Isabel, "El tifus exantemático de la posguerra española (1939-1943). El uso de una enfermedad colectiva en la legitimación del 'Nuevo Estado'", en *Acta Hispanica ad Medicinæ Scientiarumque Historiam Illustranda*, nº 14, 1994, pp. 185-198.

Mario: "Quizá en el mercado negro".

Doctor: "No lo sé" (Cap.77, Sec. 12).

Efectivamente, el comercio de la penicilina en el mercado negro español se convirtió en una realidad, y en 1945, en la coctelería Chicote, por ejemplo, se podían conseguir ampollas sueltas a 30 pesetas cada una, con lo que la posibilidad de conseguir un tratamiento completo quedaba al alcance de muy pocos³¹⁹. Sin embargo, Liberto enferma a finales de 1941, por lo que la penicilina aún no se encontraba ni legal ni ilegalmente en España. Los guionistas lo resuelven haciendo que sea Charles, el amigo inglés de Antonio, quien les haga llegar el medicamento que salvará la vida de Liberto.

Ya restablecido de salud, Mario le dará sus apellidos, pasando a ser legalmente hijo suyo bajo el nombre de Miguel. El niño y su custodia terminarán por convertirse en el instrumento del chantaje de Mario hacia Andrea para evitar que ésta se marche con "el tío Antonio", que es como Liberto llama a su verdadero padre. No obstante, al final Mario dará su brazo a torcer y Liberto marchará al exilio junto a sus verdaderos padres³²⁰.

³¹⁹ MONTOLIÚ, Pedro, *Op. Cit.*, pág. 260.

³²⁰ Curiosamente, al final de la serie, Liberto tiene supuestamente 8 años, pero el niño que representa su papel es mucho menor. Sin embargo, en el capítulo 0, que empieza precisamente por el final de la temporada, con la huida de los protagonistas, el actor que interpreta a Liberto sí tiene una edad más acorde a lo que debiera ser y a lo que se explica en la biblia.

4.2.3.e. MARCIAL AGUIRRE

Amigo de Eduardo y Mario Ayala, Marcial Aguirre es un crítico y especialista en arte cuya presencia en la serie será intermitente –aparece en 7 de los capítulos analizados- y que representa el arquetipo de intelectual depurado por sus creencias políticas tras la victoria de los nacionales en la Guerra.

La primera aparición del personaje se produce en el entierro de Eduardo, al comienzo de *Amar...*, y en ella ya se deja claro que es un republicano convencido, si bien no se explicita su ideología concreta hasta el final de la serie, cuando por su relación con Antonio y Charles se le intuye su proximidad al Comunismo. Mario hace las presentaciones entre Andrea y Marcial, y éste, al saber de los conocimientos de pintura de la protagonista, le ofrece trabajo en el Museo del Prado, donde él ocupa un cargo de relevancia.

Andrea: "Eduardo creía en la República. En la libertad, y sus asesinos serán siempre mis enemigos".

Mario: "Está bien. No puedo obligarte. Marcial también se queda en Madrid. Él y yo tenemos nuestras diferencias, pero eso no nos impide continuar siendo amigos".

Marcial: "Si necesitas trabajo, en El Prado está habiendo muchas vacantes" (Cap. 0, Sec. 51).

La ubicación de Marcial Aguirre en el Museo del Prado no es casual. Su presencia en el museo durante la Guerra permitirá a los guionistas hacer mención al traslado, por orden del Gobierno de la República, de 425 cuadros y 183 dibujos³²¹ desde Madrid a Valencia, y después, desde allí, a Ginebra, donde las obras estuvieron bajo el cuidado de la Sociedad de Naciones y a salvo de los bombardeos de la aviación nacional, que comenzaron ya en el otoño de 1936. Marcial será quien coordine el traslado, y Andrea quien se haga cargo del inventario.

Tras la entrada de los nacionales en Madrid, Marcial será detenido acusado de "ladrón" por participar en la evacuación de las obras, y permanecerá varios años en la cárcel. Marcial será, por tanto, una víctima más de ese proceso de

³²¹ MONTOLIÚ, Pedro, *Op. Cit.*, pág. 125.

depuración masivo en el que se estima que se vieron envueltas cerca de 700.000 personas tras la Guerra, más del 50% de las cuales terminó cumpliendo algún tipo de condena³²². Al igual que Marcial, muchos otros intelectuales pisaron la cárcel, ya fueran artistas, escritores o profesores de universidad, caso este último de otro de los personajes secundarios de la serie, Anselmo Villegas, compañero de celda de Antonio.

A su salida de prisión, Marcial va a tener difícil encontrar trabajo por sus antecedentes, al igual que le sucedió a Antonio –“*Está muy complicado encontrar trabajo. Un ‘rojo’, y recién salido de la cárcel, pues ya se sabe, mala cosa*”³²³, llegaría a decir el protagonista-. Si a Antonio es Paloma quien le echa una mano, en el caso de Marcial Aguirre, será Mario quien se preste a ayudarlo a conseguir un empleo más acorde con su curriculum que el de profesor en un colegio:

Marcial: “Oye Mario, quiero que sepas que te estoy muy agradecido por intentar conseguirme un trabajo más acorde con mis méritos. Y no lo digo porque lo del colegio no esté bien, pero...” [...]

Mario: “A uno le da pena que, talentos como el tuyo, sean desaprovechados por la ‘Nueva España’ (con cierto retintín)”.

Marcial A.: “Ya, bueno. Desde luego, en la administración... ni hablar, ni lo intentes. Con mis antecedentes no me emplean en un museo ni como ordenanza” (Cap. 137, Sec. 5).

Los años de confinamiento no han hecho mella en las ideas de Marcial, que tras salir de la cárcel volverá a la oposición activa contra el régimen e, incluso, intentará sin éxito que Antonio se una a su grupo de resistencia antifranquista. Estas actividades le llevarán a ser de nuevo detenido, pero Marcial conseguirá fugarse de prisión gracias al plan elaborado por Antonio, que finalmente ha regresado a la lucha, y Charles. El especialista en arte terminará acompañando a los protagonistas en su huida a Francia al final de la primera temporada.

³²² *Ibid.*, pág. 375.

³²³ Cap. 55, Sec. 1.

4.2.4. MÁRMOLES ROBLES

La estrecha vinculación con la fábrica de la mayoría de personajes principales de la serie otorga una cierta relevancia a este decorado, no obstante sumamente sencillo. Así, a lo largo de los 200 episodios de la primera temporada de *Amar...* el espectador no ve ni el almacén, ni las salas de maquinaria, por poner un ejemplo. Únicamente aparece el despacho de D. Fabián, que tal y como señala la biblia de la serie es “pequeño” y está “mal amueblado”, reflejando así el carácter sobrio y adusto del patriarca de los Robles; y también el vestíbulo del despacho, lugar donde tienen su mesa de trabajo la secretaria e Isidro.

En las contadas ocasiones en las que se precisa de un escenario de mayores proporciones, bien para albergar a más personajes –por ejemplo para las reuniones de los comités de obreros-, o bien para rodar una escena que precisa de movimiento, los responsables de la serie suelen recurrir a exteriores. Así, en algunos capítulos se utiliza un patio cuadrangular para recrear el patio de la fábrica, y en otros se recurre a la fachada de un edificio de ladrillo para reflejar la entrada de Mármoles Robles.

La fábrica será el escenario en el que se desarrollarán tramas relacionadas con el movimiento obrero, el quintacolumnismo, el revanchismo tras la Guerra o la forma de hacer negocios en el Franquismo.

4.2.4.a. RAFAEL SERRANO

Rafael es uno de los personajes secundarios con más peso en *Amar...* –está presente en 27 de los 55 capítulos analizados- y probablemente el único con una valoración completamente negativa. Es, por tanto, lo más parecido a un “villano” que va a tener la serie, si bien los creadores de la misma, no le identifican como ‘el’ antagonista. En palabras de Rodolf Sirera, “no puede decirse que haya un gran antagonista porque, para nosotros, ese gran antagonista de la primera temporada es la situación histórico-política, esa Guerra perdida que había cambiado un país que llevaba un camino hacia una modernización, para pasar a retroceder a la época peor del siglo XIX”³²⁴.

Quintacolumnista durante la Guerra, policía corrupto después, estafador, delincuente... Rafael es un personaje bastante siniestro que comienza trabajando como contable en la fábrica de D. Fabián, una empresa que en sus inicios perteneció al patriarca de los Robles a medias con el padre de Rafael. Éste siempre ha pensado que D. Fabián se aprovechó de su progenitor para quedarse con la fábrica en su totalidad –aunque D. Fabián le terminará revelando que su socio le vendió su parte para saldar deudas de juego-, y desde el principio de la serie, aunque se muestre sumiso, queda clara la animadversión de Rafael hacia el propietario de Mármoles Robles.

En la biblia de *Amar...* se subraya cómo la vida de Rafael ha sido desde la infancia una continua acumulación de infortunios que le han llevado a odiar al resto del mundo y a convencerse de que nada bueno le está reservado, salvo aquello que él sea capaz de conseguir por sus propios medios. A este respecto, Jesús Noguero, el actor que interpreta a Rafael, señala que “en las novelas los villanos suelen ser malos porque tienen que serlo, por el puro placer de hacer el mal, pero en este caso Rafael es un villano con ciertas razones para hacer lo que hace. Eso me gusta mucho, porque dignifica al personaje y lo hace humano”³²⁵.

Los guionistas de la serie se servirán de este personaje para dotar de una mayor complejidad a las distintas subtramas –puesto que las acciones de Rafael

³²⁴ Testimonio extraído de la entrevista en profundidad mantenida con Rodolf Sirera, creador y coordinador de guiones de *Amar...*

³²⁵ “Jesús Noguero: ‘Hago de villano con razones para serlo’”, en el Foro sobre *Amar...* de *Telenovelas made in Spain*, 24 de enero de 2006. Disponible en: <http://laverdadelaura mforos.com/797461/3660870-entrevistas/> [Consulta: 7 de abril de 2015].

buscarán impedir en muchos casos que distintos personajes consigan sus metas dramáticas- y también para reflejar las corruptelas del nuevo régimen y el Madrid de los bajos fondos de la época.

Las maniobras de Rafael, por lo general, van a tener siempre un mismo objetivo: perjudicar a D. Fabián. No obstante, con el paso de los episodios, el objetivo dramático del personaje terminará siendo la destrucción al completo de la familia Robles, algo que estará a punto de lograr.

Amoral y maquiavélico, durante la Guerra se hará pasar por republicano y llegará a animar a los obreros a que le den el “paseo” a D. Fabián, mientras él colabora como miembro de la 5ª columna en secreto. Así, aprovechando su posición dentro del comité encargado de dirigir la fábrica colectivizada, Rafael pasará información secreta al enemigo, como la ubicación de los refugios antiaéreos en cuya construcción participará Mármoles Robles. Informar de los planes y estrategias de los republicanos, difundir bulos o participar en sabotajes fueron algunas de las principales labores desarrolladas por la quinta columna madrileña³²⁶.

Terminada la contienda, Rafael descubrirá su verdadera identidad y delatará a todos sus compañeros de la fábrica, responsabilizando a Pepe, el padre de Antonio, y a Pedro, el obrero sindicalista, de la gerencia de la fábrica durante la contienda:

Rafael: “Todos, todos estos han estado trabajando en la cooperativa, apoyando a la República en lo que hiciera falta. Todos (señalando a los obreros detenidos)... éste... y éste... Isidro no. Éste es buen patriota y buena gente. Yo respondo por él (Carlos, el mando de Falange, hace un gesto y le sacan de la fila). Pero de estos no se salva ninguno...”

Pepe: “Te estás despachando a gusto, ¿eh? Qué bien has sabido disimular...”

Carlos: “¡Cállate!”

Pepe: “Hace falta tener estómago...”

Rafael: “Éste, ya se lo dije antes, ha sido el responsable de todo, pero había otro peor... uno muy peligroso. Éste llevaba la fábrica, pero el otro era el cabecilla sindical. Un fanático de la CNT, se lo he marcado en el cuaderno”.

³²⁶ JUANES, Tania, “La quinta columna, espías de Franco”, en *Tiempo de Historia*, año IV, nº 46 (1 de septiembre de 1978), pp. 4-9.

Carlos: "Le han ido a buscar hace un rato".

Rafael: "Menos mal que han liberado Madrid. Aquí ya no se podía vivir. El caos y el desorden eran generales" (Cap. 7, Sec. 7).

Muchos quintacolumnistas trataron de sacar rédito de su labor de espionaje durante la Guerra e intentaron escalar puestos en la Administración, en la policía o en la política del nuevo régimen³²⁷. Será el caso de Rafael. D. Fabián no sólo no le ascenderá tras el encarcelamiento de Pepe, sino que terminará echándolo. Rafael, tras jurar venganza, conseguirá un puesto como policía, y comenzará a extorsionar a la gente de la Plaza de los Frutos³²⁸.

Marcelino: "No lo entiendo. Pero si en este barrio nunca han pasado estas cosas. Llama a la policía".

Paloma: "¿La policía? La policía es la que ha hecho todo esto [...] Ha sido Rafael, Marcelino. Como me exigió el dinero que me pidió, y no se lo di... pues le mandé a hacer puñetas y éste es el resultado".

Marcelino: "Hijo de puta. A mí también me pidió dinero".

Paloma: "Y no debemos ser los únicos. Debe estar extorsionando a todos los comerciantes del barrio [...] Ésta es la nueva policía, Marcelino. Un atajo de canallas prepotentes, chulos de merendero sin escrúpulos. Gente que, como está mal pagada, hace estas cosas [...] Sus superiores son los que han ganado la Guerra, Marcelino [...] La gentuza como Rafael medra muy bien entre ellos" (Cap. 24, Sec. 1).

Rafael se siente atraído por Paloma, y ante los continuos desaires de ésta, mostrará una especial inquina hacia la tendera. Ésta recurrirá entonces a "su protector", D. Fabián, quien moverá sus influencias hasta conseguir que a su antiguo empleado se le castigue con un traslado al protectorado de Marruecos. Rafael, sin embargo, no tardará demasiado en regresar, y además convertido en subcomisario. Sus ansias de venganza hacia el patriarca de los Robles le llevarán a revelar a D^a Loreto la aventura entre su marido y Paloma, al tiempo que descubrirá lo sucedido con Liberto, el hijo de Andrea, y tras secuestrarlo del orfanato y

³²⁷ *Ibid.*, pp. 7-8.

³²⁸ La cuestión de las extorsiones de la policía durante los primeros años del nuevo régimen se trata también al analizar el personaje de Marcelino en el capítulo 4.

entregárselo a la protagonista, chantajeará a D. Fabián con contar la verdad a su familia. Éste, víctima de la ansiedad por el chantaje sufrido, terminará sufriendo una apoplejía.

Empeñado como está en destruir a la familia Robles, a la que culpa de todos sus males, Rafael no se contentará con arruinar la vida de D. Fabián, y también urdirá planes contra Rodrigo –sabiendo de sus problemas mentales, le provocará hasta iniciarse un tiroteo que terminará con el primogénito de los Robles muerto-, y contra Sito. Algunas de sus maniobras también irán encaminadas a perjudicar a Antonio y Andrea, como cuando en el episodio final intenta evitar su huida a Francia, suceso que le terminará costando la vida.

4.2.4.b. / 4.2.4.c. PEPE RAMÍREZ Y PEDRO

El personaje de Pepe Ramírez, el padre de Antonio, y el de Pedro, uno de los líderes sindicales de Mármoles Robles, son muy diferentes entre sí; entre otras cosas porque, si bien ambos personajes mueren en la primera parte de la serie, se puede considerar a Pepe un personaje secundario –aparece en 12 de los capítulos analizados, tiene un mayor desarrollo dramático y más peso en la historia central de *Amar...*-, mientras que Pedro es un personaje episódico –está presente sólo en 6 capítulos y es mucho más plano desde el punto de vista psicológico-.

Además, ambos tienen una mentalidad completamente opuesta. Se les analiza en paralelo porque su visión opuesta acerca de las reivindicaciones de la clase obrera, complementada con la visión intermedia que ofrece el personaje de Antonio, sirve a los responsables de la telenovela para ofrecer al espectador un reflejo de la lucha obrera en las postrimerías de la República menos estereotipado de lo que cabría esperar en un producto televisivo como éste. Ambos protagonizarán, además, una trama que refleja el proceso de colectivización de las empresas en la España “roja” durante la Guerra.

Si Antonio, como ya se vio al analizar su personaje, propugna una sociedad sin clases y donde los obreros tomen parte de las decisiones de las fábricas en las que trabajan, Pedro va más allá defendiendo la violencia contra los patronos que se opongan a esas reivindicaciones. Y Pepe rechaza ambas posturas, convencido de que esas ideas no llevan a ninguna parte. Paradójicamente, el padre de Antonio se verá envuelto en la colectivización de la fábrica de D. Fabián, con nefastas consecuencias para él.

Pepe Ramírez representa el prototipo de obrero resignado que considera que su máxima aspiración en la vida es tener un trabajo que le permita tener techo y comida. Hombre tranquilo, de buen talante y generoso, como le describe la biblia de la serie, tras toda una vida de duro trabajo en la fábrica de D. Fabián, ha llegado a ser encargado del almacén, y no quiere oír hablar de reivindicaciones sociales.

Pepe no cree que la situación social vaya a cambiar, y por eso no le gusta ver a su hijo “perdiendo el tiempo” con esas ideas revolucionarias sobre la igualdad de oportunidades o el fin de la sociedad de clases –*“Qué nos importan a los pobres los tiempos, Elpidia. ¡Qué más dan los tiempos! [...] ¿¡No has tenido que pasar ya*

bastante!? ¿Tú también quieres soñar, como todos éstos, para que nos la devuelvan doblada!?”³²⁹, le dirá a su mujer, ya comenzada la Guerra-

Esta postura le traerá más de una discusión con su hijo, pero sobre todo con Pedro, que representa el otro extremo. El joven obrero es uno de los cabecillas sindicales en la fábrica, y por tanto será uno de los instigadores de las huelgas y los movimientos de protesta contra la gestión de D. Fabián. “Va a evolucionar llegando a momentos límites, pasando desde intentar estar al mando de la fábrica de D. Fabián o colaborando con la CNT durante la Guerra hasta llegar a un punto en que lo inevitable sucede”³³⁰ explicaba preguntado por su personaje Antonio Escámez, el actor encargado de dar vida a Pedro en la serie.

Cuando Antonio reciba una paliza a manos de unos matones a sueldo contratados por Rodrigo Robles, Pedro se presentará en casa de D. Fabián dispuesto a tomarse la justicia por su mano –“*¡Le vamos a dar su merecido al amo! [...] ¡Que aprenda que no puede burlarse de nosotros!*”³³¹, exhortará a sus compañeros mientras buscan al patriarca de los Robles-. Antonio llegará a tiempo para evitar que le den “el paseo” al padre de Andrea.

Pedro representa, pues, la corriente más exaltada dentro del movimiento obrero, y está dispuesto, por ejemplo, a tomar la fábrica de D. Fabián aunque la incautación no haya sido decretada aún por el gobierno republicano. El protagonista, en su posición de revolucionario más moderado, no está de acuerdo:

'Me interesan los proyectos arriesgados y trabajar con directores jóvenes'

Pedro: “Lo que tenemos que hacer es ocupar la fábrica, echar al patrón y socializarla de una vez por todas”.

Obrero: “¿Y pues? ¿A qué estamos esperando? ¿A que se armen los facciosos y nos den candela?”

Antonio: “A que la ley lo permita. Cuando el gobierno haya abolido la propiedad privada podremos entrar en las fábricas, pero con la ley de nuestra mano” (Cap. 0, Sec. 38).

³²⁹ Cap. 4, Sec. 8.

³³⁰ “Me interesan los proyectos arriesgados y trabajar con directores jóvenes”, en el *Diario Siglo XXI*, en julio de 2006. Disponible en: <http://www.diariosigloxxi.com/texto-diario/mostrar/9616/me-interesan-los-proyectos-arriesgados-y-trabajar-con-directores-jovenes#.VVdfd2aI1z0> [Consulta: 7 de abril de 2015].

³³¹ Cap. 0, Sec. 27.

La incautación de las fábricas abandonadas por sus propietarios y directivos en la España republicana se decretó el 2 de agosto de 1936 por el Ministerio de Industria y Comercio, encabezado entonces por Plácido Álvarez-Buylla³³². La normativa explicaba que dichas empresas debían pasar a ser gestionadas por comités de obreros, y por eso mismo, una vez que D. Fabián huye a zona nacional, se celebran elecciones entre los trabajadores para designar al director de Mármoles Robles.

El elegido, para sorpresa de Pedro y más aún de Pepe, será este último. El padre de Antonio aceptará el cargo, y a lo largo de los tres años de conflicto bélico será quien organice el trabajo de la fábrica, llegando a contribuir en la construcción de los refugios antiaéreos solicitados por el Comité de Defensa Popular del Ayuntamiento de Madrid.

Durante todo este tiempo Pepe se mostrará como un gerente ejemplar, pero el compromiso exhibido no tendrá que ver con la política, y sí con su espíritu trabajador:

Pepe: "Sí. Los fascistas son el demonio y los republicanos son todos unos angelitos, claro. Y así nos va ahora. Yo no entiendo de política ni me importa. Yo sólo sé que mientras la gente iba a trabajar todos los días y se ocupaba de sus asuntos, mal que bien, salíamos adelante. ¿Y ahora qué? Mucha revolución, mucha libertad, pero llevamos años esquivando bombas y pasando hambre. ¿Y para qué? Para nada".

Andrea: "No digas eso. No fue para nada. Nuestra causa era justa".

Pepe: "La mía también lo es. Y cuando vuelva D. Fabián le diré con la cabeza bien alta que he cumplido con mi deber. Ésa es mi causa" (Cap. 6, secuencia 9).

Con ese pensamiento en mente, cuando se produzca la entrada de los nacionales en Madrid, lejos de ocultarse para evitar su detención, tal y como le pide Elpidia, Pepe volverá a la fábrica –*"Yo soy un trabajador, y mi lugar es la fábrica. Más sospechoso parezco si me quedo en casa mano sobre mano"*³³³, le dirá a su

³³² CATALÁN, Jordi, "Guerra e Industria en las dos Españas, 1936-1939", en MARTÍN ACEÑA, Pablo y MARTÍNEZ RUIZ, Elena (ed.), *La economía de la Guerra*, Marcial Pons Historia, Madrid, 2006, pág. 163.

³³³ Cap. 9, Sec. 13.

mujer-. Allí volverá a enfrentarse con Pedro, que pretende incendiar Mármoles Robles antes de darse a la fuga.

Pepe (irónico): "Qué bien pensado: quemar la comida para no pasar hambre".

Pedro: "Es mejor plan que volver a las órdenes de Don Fabián, mientras le suplicas que no te denuncie".

Pepe: "¿Denunciarme por qué? ¿Por haber seguido en mi puesto durante toda la guerra, cuidando de la fábrica y sin dejar de producir ni un día?"

Pedro: "Qué ingenuo eres. Por gente como tú hemos perdido la guerra".

Pepe (irónico): "Así que la "habéis" perdido. Si no me falla la memoria, tú en esta guerra no has pegado un tiro".

Pedro: "¡Porque estaba trabajando!"

Pepe: "¡Pues sigue trabajando ahora, desgraciado, que es cuando más se va a necesitar!" [...]

Pedro: "Perros... Eso es lo que sois. Nada más que unos perros, lamiendo las botas de vuestro amo..." (Cap. 6, Sec. 14)

Tanto uno como otro terminarán pagando su papel protagónico en la gestión de la fábrica durante la Guerra. Pepe y Pedro serán detenidos por los falangistas nada más producirse la toma de Madrid. El primero será encarcelado. El segundo recibirá una paliza y después será ejecutado –*"Han detenido a Pepe [...] Se ha limitado a hacer su trabajo [...] Pero a quien haya permanecido fiel a la República lo depuran, o se lo llevan entre rejas. Eso el que tiene suerte. A Pedro, uno de los líderes sindicales, le han dado el 'paseíllo'"*³³⁴, le contará una aterrorizada Andrea a su amiga Consuelo-

A pesar de que D. Fabián, consciente de que si su fábrica sigue en pie es gracias al padre de Antonio, intentará recurrir a sus contactos para que liberen a Pepe, no lo conseguirá –*"Lo he intentado, de verdad. Con otros obreros lo he conseguido. En el caso de Pepe no quieren ni oír hablar del asunto. Tendremos que esperar al juicio"*³³⁵, le explicará a Elpidia-. Con cientos de miles de personas encarceladas a la espera de ser juzgadas, y la justicia completamente saturada, un detenido como el padre de Antonio podía verse obligado a esperar su juicio en

³³⁴ Cap. 8, Sec. 3.

³³⁵ Cap. 9, Sec. 6.

prisión meses o incluso años³³⁶. Y las malas condiciones de salubridad de las atestadas cárceles, como ya se comentó al analizar el personaje de Elpidia, terminaron por costar la muerte a muchos represaliados. Pepe Ramírez será uno de ellos.

³³⁶ MONTOLIÚ, Pedro, *Op. Cit.*, pág. 54.

4.2.5. ESTUDIO DE PINTURA

Perteneciente a la familia Ayala, este pequeño apartamento tendrá un gran protagonismo a lo largo de toda la primera temporada de *Amar...* En un principio será el estudio de Eduardo, pero tras la Guerra y su huida del convento, Andrea se refugiará allí. Más tarde, Charles utilizará el piso para el adiestramiento como espías de Antonio y Beatriz. Después, Andrea lo convertirá en su estudio de pintura y cuando reanude su relación con Antonio, la pareja se citará allí.

4.2.5.a. CHARLES

Los responsables de la serie se servirán de este personaje secundario – aparece en 9 episodios de los analizados- para hacer mención al compromiso de los brigadistas internacionales durante la Guerra, desarrollar las tramas de la lucha clandestina contra el Franquismo y reflejar la presencia en el Madrid de la Posguerra de espías de las principales potencias envueltas en la II Guerra Mundial.

En su primera aparición en pantalla, Charles ya deja claro que es un tipo astuto y pleno de confianza en sí mismo. El joven inglés, que combatió con el ejército republicano de la mano de las Brigadas Internacionales que Largo Caballero autorizó crear en octubre del 36, conoce a Antonio en la cárcel.

Charles: “Hello, mi nombre es Charles. Estaba en las Brigadas Internacionales y me acaban de trasladar aquí. Podéis confiar en mí, y además os conviene. Un tipo como yo seguro que os interesa. Me he fugado ya tres veces. Por eso me han traído a esta prisión. Dicen que es la más segura, aunque yo no lo creo. I don’t believe it. Y se lo voy a demostrar” (Cap. 30, Sec. 10).

Charles es un hombre de acción, y se verá envuelto en casi todas las tramas de lucha antifranquista que van a aparecer a lo largo de la primera temporada; unas tramas para cuyo desarrollo, los responsables de *Amar...* trabajaron en torno a la idea, que explica Rodolf Sirera, de “tomar hechos o episodios históricos concretos como una base a partir de la cual fabular”³³⁷. Dicho de otra manera, es cierto que hubo grupos de resistencia antifranquista como el que dirigen Charles y Antonio en la parte final de la serie; también que el Madrid de los primeros años 40 fue un hervidero de espías de los países envueltos en la II Guerra Mundial... pero eso no quiere decir que las historias que viva Charles tengan una base real concreta.

Tras su presentación en la serie, el brigadista no tardará en convencer a Antonio para organizar una fuga que tendrá éxito, si bien el protagonista no tomará parte en ella, sacrificándose para que sus compañeros puedan lograr salir.

³³⁷ Fragmento de la entrevista realizada al coordinador de guiones de *Amar...*

Una vez tiene lugar la huida de prisión, el espectador no volverá a saber de Charles hasta que reaparezca por la Plaza de los Frutos herido de bala. Antonio le llevará entonces a la trastienda del colmado –“*Lo siento, Paloma. No tenía otro sitio donde esconderlo*”³³⁸, le dirá a la sorprendida tendera-. Allí, Germán, el abuelo de Ángel, le extraerá la bala, y Paloma se ocupará de cuidarle, surgiendo entre ambos una atracción que se mantendrá con el tiempo, si bien ella terminará renunciando a marcharse con él al final de la serie.

Una vez repuesto de la herida, y ya a salvo en la embajada británica gracias a la ayuda de Antonio, Charles reaparecerá de nuevo, esta vez para ofrecerle al protagonista trabajar en labores de espionaje para el servicio británico asegurándole que la derrota del Eje en la II Guerra Mundial supondrá la caída de Franco.

Antonio aceptará y pasará a formar parte de un comando junto al ahora espía inglés y Beatriz, una joven aristócrata amiga de Mario y Andrea. Charles adiestrará a ambos en el antiguo estudio de pintura de Eduardo, y el protagonista y su compañera trabajarán conjuntamente en varias misiones, incluida una relacionada con la venta de wolframio a la Alemania Nazi por parte de las autoridades franquistas³³⁹. Con la II Guerra Mundial cerca del final, y tras la muerte de Beatriz a manos de los alemanes, Charles descubrirá la presencia de un topo en la red de espionaje y decidirá desmantelarla, para decepción de Antonio.

Charles: “Vencidos Hitler y Mussolini, Franco no tiene ningún futuro”.

Antonio: “No me engañes, Charles. Sé perfectamente lo que va diciendo vuestro Primer Ministro. Churchill no piensa mover un dedo contra Franco [...] Qué gran decepción, Charles. Qué gran decepción” (Cap. 131, Sec. 4).

Pasado un tiempo, Charles reaparecerá en la vida de Antonio y, desvinculado ya de los servicios secretos, le propondrá montar un grupo de resistencia antifranquista vinculado al Partido Comunista. Entre otras actividades, conseguirán sacar de la cárcel a Marcial Aguirre.

Al final de la serie, Charles premiará el trabajo de Antonio consiguiéndole los salvoconductos para su huida a Francia con su familia.

³³⁸ Cap. 56, Sec. 1

³³⁹ PÉREZ MARO, Rosa María, *Op. Cit.*

4.2.6. LA CUEVA

La coctelería abierta por Paloma en 1942 aparece descrita en la biblia de la serie como un local de copas al estilo Chicote, con una sala amplia con una barra, y un pequeño almacén-despacho interior. Decorada de manera elegante, y con un piano y un escenario en el que tienen lugar actuaciones en directo, desde su apertura, La Cueva será el centro de reunión de empresarios, estraperlistas, artistas, cantantes, prostitutas de un cierto nivel... y espías como Charles, Beatriz, Antonio, o el alemán Hans. A lo largo de los capítulos, serán frecuentes las comparaciones entre este local y Chicote o Negresco, dos coctelerías de gran popularidad en la España de los 30 y 40.

4.2.6.a. BEATRIZ PÉREZ DE LA PALMA

A pesar de que en un principio los creadores de *Amar...* concibieron a la aristócrata Beatriz, hija del Conde de la Palma, como un personaje episódico (así figura en la biblia), con la ampliación del número de episodios de la serie a petición de TVE, el personaje adquirió un mayor protagonismo, y puede considerarse como secundario –con apariciones en 7 capítulos de los analizados–.

La joven se presenta como una aristócrata que, gracias a su privilegiada posición social y económica, puede viajar al extranjero y llevar una vida acomodada. Más tarde, tomará parte en las tramas de espionaje desarrolladas en la serie, junto a Antonio y Charles, y luchará contra el Franquismo.

Muy amiga de Mario, éste le confesará a una celosa Andrea que si Beatriz y él no mantuvieron nunca una relación sentimental se debió a las preferencias sexuales de la joven, lesbiana.

Mario: “¡Estás celosa! ¡Pero bueno! (riéndose) Mira, yo no voy a negar que cuando tú me dabas calabazas, por un momento, pero sólo por un momento, me planteé tener algo con ella [...] Fue ella la que no quiso. ¿Y quieres saber por qué? (Mario se acerca al oído de Andrea) Porque le gustan las mujeres”.

Andrea (sorprendida): “¿De verdad?” (Cap. 47, Sec. 16).

La condición sexual de Beatriz, uno de los 6 personajes homosexuales que aparecen en los capítulos de la serie objeto de este estudio, permite a los responsables de *Amar...* tratar en la serie no sólo la homosexualidad masculina, sino también la femenina, objeto de la misma condena por parte del régimen y por tanto obligada también a refugiarse en la clandestinidad.

Así, por ejemplo, la pareja de Beatriz, Matilde, está casada con un hombre para mantener las apariencias. Cuando éste se entere, se vengará de la joven aristócrata, pero no aceptará la propuesta de separación que le ofrece su mujer: *“Yo sólo sé que eres mi mujer. No sé cómo te pudo engañar Beatriz para que hicieras semejante indecencia, pero te aseguro que no voy a tolerar que todo el mundo se*

entere de que mi mujer es una 'pervertida'. ¡Eso jamás! Yo tengo un nombre, un prestigio"³⁴⁰, le dirá a Matilde-

La actitud de Beatriz, sin embargo, es diferente. Si bien vive su condición sexual con discreción, no se esconde, ni busca una relación sentimental heterosexual como tapadera. Tampoco, a diferencia de otros personajes como Sito Robles, se siente culpable. Al igual que sucede con Andrea, Paloma o Luisa, Beatriz tiene una mentalidad más propia de la actualidad que de la época que se retrata en la serie, y por eso, su historia, como la de los personajes femeninos anteriormente mencionados, permite introducir un tema en *Amar...* que será una constante a lo largo de todas las temporadas de la serie: "la liberación de las mujeres y su toma de conciencia desde una perspectiva de género"³⁴¹.

Pero esa actitud moderna no se limita al terreno sentimental: Beatriz representa la emancipación tanto en el terreno sexual como ideológico³⁴². Republicana pese a su condición de aristócrata –mismo caso que el de Eduardo Ayala-, tomará parte activa en la lucha contra el Franquismo como miembro de la red de espionaje al servicio del gobierno británico que dirige Charles y en la que también participa Antonio.

Como se comentó ya al tratar al personaje de Charles, las tramas de espionaje que aparecen en la serie tienen una base real, pero pertenecen al terreno de la ficción, hasta el punto de poderlas considerar como la parte "más fantasiosa" de la serie y menos cercana a esa visión realista que quiere aportar *Amar...* de la España de la Guerra y la Posguerra. Un ejemplo claro de ello es el interrogatorio al que será sometida Beatriz tras su captura por espías de la Alemania Nazi –el marido de Matilde es quien facilita esa detención-. La joven aristócrata será torturada en un intento por obtener información sobre las minas de Wolframio o las redes de ayuda a los judíos exiliados³⁴³, cuestiones sobre las que habían versado algunas de las misiones de espionaje llevadas a cabo por Beatriz y Antonio –"Conocemos la existencia de cadenas de judíos para sacar a judíos de Europa.

³⁴⁰ Cap. 129, Sec. 3

³⁴¹ CASTILLO, Ana María, SIMELIO, Núria y MUÑOZ, María Jesús, *Op. Cit.*, pág. 674.

³⁴² GALÁN FAJARDO, Elena, "Mujer y Posguerra...", *Op. Cit.*, pág. 15.

³⁴³ Para profundizar en el papel jugado por España en la huida de miles de judíos de Europa durante la II Guerra Mundial, puede ser interesante la consulta de: YSART, Federico, *España y los judíos en la Segunda Guerra Mundial*. Disponible para su lectura en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp84v8> [Consulta: 15 de mayo de 2015].

*Sabemos que embarcaban en Vigo, en Cádiz [...] ;Quiero nombres!"*³⁴⁴, le exigirán los espías alemanes-.

El personaje de Beatriz tendrá un final trágico. Consciente de que no va a conseguir escapar de su cautiverio, y sabedora de que hable o no, su final va a ser el mismo, la muerte, la joven conseguirá aprovechar un descuido de sus captores para ingerir una cápsula de cianuro que lleva consigo.

³⁴⁴ Cap. 127, Sec. 3.

4.3. CONSIDERACIONES SOBRE LOS PERSONAJES

Tras este análisis de los diez personajes dominantes de *Amar...* y los veinte secundarios y episódicos más relevantes y significativos, puede afirmarse que el fresco social que presenta la serie es bastante completo, siempre con el referente claro del producto de ficción que se ha estudiado: una telenovela de emisión diaria en la franja de la sobremesa y con serias limitaciones presupuestarias.

De hecho, el espectro político-social representado a través de estos personajes tiene una amplitud y diversidad próximas a las que presentó realmente la España de los años 30 y 40. Por poner un ejemplo, cuando se trata la cuestión de la lucha obrera en las postrimerías de la República, los responsables de *Amar...* no se limitan a reflejar el enfrentamiento entre un patrón y un líder obrero, sino que muestran distintas variantes y posturas dentro de la masa trabajadora: desde la del obrero revolucionario que quiere cambios, pero sin saltarse la ley (Antonio) o la del revolucionario más exaltado que no descarta la vía de la violencia (Pedro), hasta la del trabajador que no quiere saber nada de ideologías ni de revoluciones (Pepe).

Y lo mismo con respecto a las posturas de las dos Españas. Entre los afines al bando nacional se dibujan posturas moderadas (Mario y D^a Pura), la revolucionaria de la Falange (Rodrigo), la de los monárquicos que ven en la Guerra la ocasión de restaurar a Alfonso XIII en el trono o a su hijo D. Juan (D^a Eulalia), la de los religiosos temerosos de la persecución a cargo de anarquistas y comunistas (Padre Don José Enrique), o la de aquellos que apoyan el Alzamiento por puro pragmatismo, buscando no perder sus privilegios (D. Fabián y D^a Loreto).

Dentro del bando republicano sucede algo similar. Aparecen los que ven en la Guerra la oportunidad de un mundo nuevo más igualitario y sin clases sociales inamovibles (Antonio, Andrea, Marcial Aguirre), los moderados (Consuelo, Beatriz), los anarquistas (Pedro), los escépticos (Paloma), los que sólo querían que todo continuase igual (Elpidia y Pepe)...

Durante la Guerra también se reflejan todo tipo de situaciones, desde la de los que combaten en uno y otro bando, hasta la de las clases altas que consiguen ponerse a salvo o los nacionales y republicanos que permanecen en Madrid y luchan para sobrevivir a la escasez y los bombardeos. Quintacolumnistas,

religiosos refugiados en casas particulares, civiles que prestan ayuda en colegios y hospitales, jóvenes que se alistaron voluntarios en el ejército, trabajadores que continúan en sus puestos... el retrato de la retaguardia madrileña es así mismo bastante completo, como lo será el que los responsables de la serie ofrezcan de la Posguerra.

Ni todos los vencedores se mostrarán triunfalistas, ni todos los republicanos serán víctimas de la represión. Es más, no a todos los republicanos, pese a la derrota, les va a ir mal, como sucede con Marcelino, Consuelo, D^a Pura o Paloma, que incluso prosperará. La mayoría de los personajes de *Amar...* simplemente tratarán de seguir con sus vidas y de salir adelante. Y eso, en definitiva, no deja de ser un reflejo más o menos realista y veraz de lo que sucedió en la España de la inmediata Posguerra que pretenden recrear los responsables de la serie: la España de la gente anónima “con sus miedos y miserias cotidianas”³⁴⁵.

Obviamente, la realidad de una etapa tan convulsa como ésta es mucho más compleja y rica de lo que una serie como *Amar...* puede llegar a reflejar. Sin embargo, sí se debe resaltar que, pese a la visión necesariamente simplificada y algo reduccionista que imponen las reglas propias del lenguaje y la narrativa audiovisuales a la hora de recrear un periodo histórico o una realidad determinada, *Amar...* ofrece una visión bastante completa de la época. Además, como señala Robert Rosenstone, esa simplificación no busca sino lo que persigue todo producto de ficción histórica más allá del mero reflejo de una época: personalizar, dramatizar y “emocionalizar” el pasado³⁴⁶.

Por todo ello, es posible afirmar que la visión que ofrece esta telenovela sobre la España de los 30 y 40 no es excesivamente reduccionista y estereotipada, como sí han sostenido otros autores como Mar Chicharro y José Carlos Rueda³⁴⁷. Es cierto que no todas las realidades sociales de la época están contenidas en la serie y que se intenta reflejar la compleja realidad histórica de esa España a través del pequeño universo que se condensa en torno a la Plaza de los Frutos, escenario central de la telenovela. Sin embargo, el arco socio-político presentado es bastante

³⁴⁵ PALACIO, Manuel, “La televisión pública...”, *Op. Cit.*, pág. 9.

³⁴⁶ ROSENSTONE, Robert A., “*La historia en...*”, *Op. Cit.*

³⁴⁷ CHICHARRO MERAYO, M. M. y RUEDA LAFFOND J. C., “Televisión y ficción...”, *Op. Cit.*, pág. 73.

ambicioso, y tampoco se encuentra un maniqueísmo que identifique a buenos-pobres y malos-ricos, como sostenía Virginia Fernández³⁴⁸.

Hay una cierta estereotipación, es cierto, pero no más que en el resto de productos de ficción; ya que, como sostiene Elena Galán, la creación de estereotipos es necesaria para que los espectadores reconozcan a los personajes, sepan diferenciarlos entre sí, y puedan predecir cuál va a ser su reacción o comportamiento ante una situación determinada³⁴⁹. Dicho de otro modo, pretender descalificar un producto audiovisual de carácter histórico por recurrir al estereotipo no es más que un rechazo de la ficción audiovisual en sí.

Lo paradójico es que se acepte el estereotipo en la ficción sin referencias históricas y se rechace cuando se tratan tiempos del pasado con afán de dar cuenta de ellos: por supuesto desde la emoción, no exclusivamente desde la racionalidad del relato histórico escrito. Negar validez al uso de los estereotipos para presentar una historia audiovisual sólo es en realidad un prejuicio que excluye de entrada esta posibilidad: que la ficción (o el documental) audiovisual puedan legítimamente dar una visión de la historia. Quizá no sea más que un estereotipo propio de historiadores, que siguen considerándose los únicos señores de la historia.

Es más, si se tienen en cuenta las apreciaciones de Rosenstone sobre el cine histórico a este caso concreto de ficción televisiva histórica que es *Amar...*, puede concluirse incluso que es una buena serie histórica, ya que no se falta a la verdad de los hechos, a la realidad de la época que se pretende reflejar³⁵⁰.

Sí puede advertirse que, en líneas generales, se privilegia la visión republicana del relato frente a la nacional, puesto que hay más personajes republicanos, pero se huye de la dicotomía fácil de buenos-malos y, sobre todo, no es un relato de los hechos con los vencidos como única referencia. Y quizá no pueda decirse tanto de algunos estudios "históricos" firmados por historiadores de oficio.

Analizado ya el retrato social que plasma *Amar...* a través de los personajes que pueblan la serie, es tiempo ahora de estudiar el estilo narrativo de esta telenovela a través del análisis de sus tramas principales y de los temas que aparecen con más frecuencia.

³⁴⁸ FERNÁNDEZ, Virginia, *Op. Cit.*, pág. 103.

³⁴⁹ GALÁN FAJARDO, Elena, *La imagen social...*, *Op. Cit.*, pág. 71.

³⁵⁰ ROSENSTONE, Robert A., *El pasado en...*, *Op. Cit.*, pág. 62.

5. EL ESTILO NARRATIVO DE AMAR...: TRAMAS Y TEMAS

Hay dos ingredientes imprescindibles para hacer posible un relato: la trama y los personajes. La trama puede definirse como una serie de sucesos ordenados de la forma más conveniente por el creador del relato para conseguir el efecto deseado de la acción. Así, gracias a ella, la ficción adquiere un sentido³⁵¹. Suele hablarse de la trama empleando términos como armazón, esqueleto, estructura... Es, en definitiva, la piedra sobre la que descansa todo el relato; “el alma del drama”, que diría Aristóteles. Por eso mismo, no es posible concluir este estudio de *Amar...* sin dedicarle un apartado a ese eje principal que vertebra la narración.

Ahora bien, todo relato de ficción que posea un mínimo de complejidad, y *Amar...* no es la excepción, no se va a limitar a contar con una sola trama central, ya que eso llevaría a que la historia que se narra pudiera resultar plana o carente de interés. Por eso, del mismo modo que la serie gira en torno a los dos protagonistas, Andrea y Antonio, pero cuenta también con un gran número de personajes principales, secundarios y episódicos; la trama principal –su historia de amor imposible– aparece acompañada de otras muchas tramas de diverso calado e importancia y, todas juntas, componen el relato de los hechos.

En este capítulo se van a analizar tanto esa trama central como las otras que completan la historia de *Amar...*, pero también se va a prestar atención a una última cuestión importante, sin la cual el presente estudio no estaría completo: el tema de *Amar...*, es decir, el mensaje que los guionistas han querido dirigir al espectador a través de la historia que le cuentan. Sánchez Escalonilla define el tema como la propuesta ideológica que el guionista muestra con su historia, la reflexión que le plantea³⁵². Y para descubrir esa reflexión o reflexiones incluidas en la serie, será necesario bucear en la estructura profunda de *Amar...*

³⁵¹ ALONSO DE SANTOS, José Luis, *La Escritura Dramática*, Editorial Castalia, Madrid, 1998, pág. 102.

³⁵² SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio, *Estrategias de guión...*, *Op. Cit.*, pág. 130.

5.1. LAS TRAMAS: QUÉ SUCEDE EN LA TELENOVELA

Son muchas las tramas que vertebran la acción de *Amar...*, en concreto, a lo largo de los capítulos analizados se han contabilizado hasta 203 tramas distintas, lo que habla de la complejidad de la serie y del carácter coral que ya se apuntó al hablar de los personajes que participan en ella, ya que muchas de estas tramas están protagonizadas por caracteres secundarios o episódicos.

Los principales manuales de guión suelen hablar de tres tipos de tramas en función de lo que cuentan: las tramas de acción o externas, en las que un personaje tiene que realizar determinadas acciones y superar diversos obstáculos para la consecución de un objetivo tangible; las tramas de relación entre personajes, también denominadas subtramas; y las tramas que reflejan las vivencias interiores de un personaje y que cristalizan en un arco de transformación, de modo que al final del relato el personaje habrá evolucionado de alguna manera. En *Amar...*, como en la mayoría de relatos de ficción, se incluyen tramas de los tres tipos.

La combinación entre unas tramas y otras puede dar lugar a un infinito número de historias diferentes. Sin embargo, diversos autores sostienen que, si bien el número de relatos de ficción distintos que pueden encontrarse es infinito, no sucede lo mismo con el número de tramas existentes³⁵³. Hay un número determinado de “tramas maestras” que se van repitiendo en los relatos de ficción: el amor prohibido, el proceso de maduración de un personaje, la búsqueda de un objeto,... Y es la combinación de unas y otras, unido a la manera en que el guionista decide desarrollarlas y al tipo de personajes que las protagonizan lo que confiere originalidad a la historia que se cuenta.

Roland Tobias es uno de los teóricos que defiende que el número de tramas maestras es finito y propone 20 tramas básicas en torno a las cuales se puede construir cualquier relato, si bien apunta a que seguramente puedan encontrarse otras³⁵⁴. De estas 20 tramas, 7 son tramas de acción: aventura, búsqueda, rescate, huida, persecución, enigma y venganza; 10 son interiores: transformación, madurez, metamorfosis, descubrimiento, sacrificio, desvalido, tentación, precio del exceso, caída y ascenso; y las 3 restantes son subtramas, es decir, tramas de

³⁵³ *Ibid.*, pp. 108-109.

³⁵⁴ TOBIAS, Roland B., *El guión y la trama: Fundamentos de la escritura dramática audiovisual*, Ed. Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid 1999, pp. 28 y 29.

relación entre los personajes. Aquí Tobias distingue entre rivalidad, amor y amor prohibido, mientras Sánchez Escalonilla, por ejemplo, prefiere decantarse por una división más genérica entre subtramas afectivas (donde se incluyen el romance – entre ellos el amor prohibido- y el afecto familiar), de amistad, o relación maestro-discípulo³⁵⁵.

Otra clasificación de tramas maestras que resulta ciertamente interesante es la que proponen Jordi Balló y Xavier Pérez basándose en 21 historias inmortales de la literatura como *La Odisea* (el retorno al hogar), *La Orestíada* (la venganza), *Romeo y Julieta* (el amor prohibido), *Madame Bovary* (la mujer adúltera) u *Orfeo* (el descenso al infierno), por poner algunos ejemplos³⁵⁶.

Todas estas clasificaciones, al igual que las 31 funciones a través de las que, según Vladimir Propp, el personaje de un relato puede restituir el equilibrio inicial perdido al comienzo de la historia³⁵⁷, parten de una misma premisa: existe un número limitado de tramas maestras porque todas ellas parten de una raíz común, que no es otra que los mitos y leyendas populares. Al fin y al cabo, el mito es una historia que conecta con todos y que habla de todos, formando parte del inconsciente colectivo que rige los elementos simbólicos que conciernen a toda la humanidad. El mito es, por tanto, el catalizador que permite que la articulación de historias y personajes tenga sentido para autores y espectadores de todo el mundo³⁵⁸.

Las 203 tramas distintas contabilizadas en este estudio de la primera temporada de *Amar...* pueden entenderse como variaciones de esas tramas maestras anteriormente comentadas. Así, por ejemplo, la trama central de la serie, la historia de amor entre Andrea y Antonio, se corresponde claramente con la trama maestra del amor prohibido, aunque contiene también aspectos propios de la trama de la mujer adúltera. Del mismo modo, la trama interna de Rodrigo Robles es la historia de una caída, la trama de acción de Rafael con la familia Robles es una historia de venganza, Antonio protagoniza varias tramas de búsqueda y aventuras mientras trabaja como espía para el servicio secreto británico, etc.

³⁵⁵ SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio, “De la Caverna al Chinese Theater: la pantalla de cine como espejo del drama humano”, en *Revista de Comunicación*, nº 6, 2007, pp. 17-19.

³⁵⁶ BALLÓ, Jordi y PÉREZ Xavier, *La semilla inmortal. Los argumentos inmortales en el cine*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1997.

³⁵⁷ PROPP, Vladimir Propp, *Morfología del Cuento*, Ediciones Akal, Madrid, 2001.

³⁵⁸ GONZÁLEZ SÁNCHEZ, José Félix, “La trama maestra en la narrativa audiovisual. El caso del cine del Oeste”, en *Fonseca Journal of Communication*, nº 1, segundo semestre, 2000, pág. 114.

No se trata de analizar de manera pormenorizada a qué trama maestra se asemeja cada una de las tramas de *Amar...*, pero sí resulta interesante analizar algo más en profundidad esa trama principal de amor prohibido entre los protagonistas. En primer lugar porque, obviamente, es la que tiene un mayor peso en el relato, pero también porque es una trama claramente representativa del género al que pertenece *Amar...*: la telenovela. Al fin y al cabo, no hay más que revisar la línea argumental de algunos de los seriales más exitosos de los últimos años para darse cuenta de que uno de los argumentos más recurrentes, sino el más habitual, es el del amor romántico imposible³⁵⁹, ya sea por las diferencias de clase, como en *Amar...*, por conflictos familiares, raciales...

Como señala Cristina Peñarín, los melodramas seriados, categoría dentro de la cual puede incluirse la serie objeto del presente estudio, terminan organizando el relato en torno a la cuestión central del sufrimiento por amor y a los múltiples obstáculos que se interponen en el camino de los personajes protagonistas para alcanzar la felicidad amorosa³⁶⁰. Desde el capítulo inicial hasta el que pone fin a la primera temporada de *Amar...*, los creadores de la serie mantienen en vilo a una audiencia que aguarda expectante para saber si Andrea y Antonio van a poder terminar juntos después de más de 9 años de sufrimiento y continuos obstáculos.

La historia de los protagonistas de *Amar...* presenta todas las características de la trama maestra del amor prohibido de Tobias, ya que va en contra de unas convenciones sociales que Antonio y Andrea desafían siguiendo los impulsos de su amor³⁶¹ y confiados en que una victoria republicana en la Guerra Civil que acaba de estallar ponga fin a la sociedad de clases sociales y desigualdad que les impide ser felices juntos. Es más, puede hablarse de un amor “doblemente prohibido”, porque consumada la derrota de su causa en la Guerra, la protagonista terminará sacrificándose para salvar la vida de su verdadero amor casándose con Mario, de modo que cuando retome, años después, su relación con Antonio, ésta será una relación adúltera.

³⁵⁹ GALÁN FAJARDO, Elena y HERRERO, Begoña, *Op. Cit.*, pág. 52.

³⁶⁰ PEÑAMARÍN, Cristina, “La comunicación televisiva, las mujeres y las tradiciones sentimentales”, en PEÑAMARÍN, Cristina y LÓPEZ DÍEZ, Pilar (coor.), *Los Melodramas televisivos y la cultura sentimental*, Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, 1995, pág. 14.

³⁶¹ TOBIAS, Roland B., *Op. Cit.*, pp. 215 y 216.

Volviendo a la cuestión del origen de este tipo de tramas en los mitos y leyendas populares, estos relatos solían caracterizarse por su desenlace moralizante, algo que ha perdurado en el tiempo y se ha trasladado a las tramas. Un vistazo a las principales obras literarias y cinematográficas que versan sobre el amor prohibido basta para descubrir que éstas suelen tener un final trágico en el que la sociedad ajusta cuentas con los transgresores amantes, ya que la ficción actúa muchas veces a modo de conciencia social, y “muchos relatos nos advierten acerca de los castigos que pueden derivarse de cruzar esa línea”³⁶².

La historia por excelencia de amor prohibido es la de Romeo y Julieta, de la que se conocen varias versiones anteriores a la que William Shakespeare inmortalizaría en 1594. En la obra del dramaturgo inglés, los trágicos amantes de Verona viven una lucha interna entre la ley y el deseo, y terminan pagando con la muerte su apuesta por el amor pese a la flagrante enemistad de sus respectivas familias³⁶³.

Dicha historia de amor prohibido que termina trágicamente ha sido repetida una y otra vez en el teatro y en el cine, más allá de las numerosas revisiones que en uno y otro arte se han hecho de la obra de Shakespeare. Por poner algún ejemplo, películas tan dispares como *West Side Story* (1961), *Titanic* (1997), *Moulin Rouge* (2001) o *Brokeback Mountain* (2005) tienen su raíz en ese amor que desafía las normas y termina de forma trágica, con la muerte de alguno de sus protagonistas. Al final, como ya se ha comentado anteriormente, una misma trama maestra, en función de cómo se combine con otras y cómo se desarrolle puede dar lugar a nuevas historias muy diferentes³⁶⁴.

En *Amar...*, como en casi todas las telenovelas, también se dramatiza el conflicto entre la lógica y la moral de los sentimientos, y la lógica y la moral de la vida social y práctica³⁶⁵. Andrea y Antonio se aman, pero su relación choca frontalmente con una sociedad que reprueba las relaciones interclasistas al tiempo que no ofrece apenas oportunidades para que una persona de origen humilde pueda prosperar y ascender socialmente. Los protagonistas, del mismo modo que Romeo y Julieta, anteponen su amor a las normas que lo impiden, y lo hacen

³⁶² *Ibid.*, pág. 210.

³⁶³ BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier, *Op. Cit.*, pp. 156-158.

³⁶⁴ SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio, *Estrategias de guión...*, *Op. Cit.*, pág. 118.

³⁶⁵ PEÑAMARÍN, Cristina, *Op. Cit.*, pág. 13.

además en un contexto de violencia y enfrentamiento civil que, paradójicamente, convierte, durante los 3 años de conflicto, esa relación imposible en posible. Pero como sucede con Romeo y Julieta, el castigo por desafiar a las normas termina llegando, aunque se trate de un castigo diferente.

Así, es cierto que, tras la derrota de los republicanos en la Guerra, comienza un terrible calvario para los amantes: su matrimonio civil es anulado, su hijo desaparece, él es condenado a muerte, Andrea debe casarse con Mario para salvar a Antonio, Andrea es chantajeada por Mario cuando quiere volver con Antonio... Pero ese cúmulo de calamidades no concluye con la muerte de los protagonistas. De hecho, puede hablarse incluso de un final feliz, porque el amor sí termina triunfando.

Y es que, al fin y al cabo, uno de los rasgos fundamentales de la telenovela, y que permiten distinguirla además de otros géneros de ficción como el de la tragedia de los amantes de Verona, es que “tiende a la recompensa, a que el amor triunfe como recompensa”³⁶⁶. Al ser una telenovela, por tanto, “el castigo” va a dulcificarse y habrá final feliz. Eso sí, será un final feliz agridulce, porque los protagonistas terminan juntos, pero para poder continuar adelante con su relación deberán marcharse al exilio. Ése será su “castigo” por transgredir las normas. Rodolf Sirera señala al respecto que su intención era “contar la historia de dos personas de distinta clase social que se enamoran, que van tomando conciencia de que tienen que luchar juntos y de que, como este país no les da la oportunidad de estar juntos, se tienen que marchar”³⁶⁷.

En su análisis de la obra *Romeo y Julieta*, Jordi Balló y Xavier Pérez dividen la historia de amor en cinco fases o “círculos de la pasión” que han pasado a ser el esquema casi inamovible para toda narración de una historia de amor prohibido: el círculo del enamoramiento, el del noviazgo, el del matrimonio, el de la separación obligada, y el de la muerte³⁶⁸. En el caso de *Amar...*, si bien no se produce la muerte de ninguno de los dos protagonistas, el esquema sí se cumple en líneas generales. Eso sí, lo que en la obra de Shakespeare se desarrolla en apenas 48 horas, en el caso de Antonio y Andrea se desarrolla a lo largo de 9 años y medio,

³⁶⁶ CABRUJAS, José Ignacio, *Y Latinoamérica inventó la telenovela*, Alfadil Ediciones, Barcelona, 2002, pág. 195.

³⁶⁷ Fragmento de la entrevista mantenida con uno de los creadores de la serie y coordinador de guiones.

³⁶⁸ BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier, *Op. Cit.*, pp. 158-159.

lo que lleva a que la historia resulte menos intensa, y a que esté marcada también por los clásicos encuentros y desencuentros que caracterizan toda historia de amor de telenovela. Se busca con ello prolongarla en el tiempo y mantener en vilo a los espectadores, al más puro estilo de la novela folletinesca por entregas del siglo XIX, precedente directo del género³⁶⁹.

Las tres primeras fases sí se suceden de manera más vertiginosa. En el capítulo inicial³⁷⁰ se narra el círculo del enamoramiento. Andrea descubre que no es de Eduardo Ayala de quien está enamorada, sino de Antonio. Los jóvenes se sinceran en la azotea de la casa en la que viven ambos y terminan besándose. Allí serán sorprendidos por la madre de Antonio, quien les reprende: no pertenecen a la misma clase social, y por tanto no pueden estar juntos. Ha quedado pues definido el conflicto y el espectador ya sabe por qué ése es un amor prohibido.

El círculo del noviazgo se desarrolla a lo largo de los dos siguientes episodios. Conscientes de que ni la familia de Andrea ni la de Antonio – representantes de esa sociedad que condena las relaciones interclasistas-, van a consentir jamás esa relación, los protagonistas la desarrollan en el más estricto secreto, contando únicamente con la complicidad de sus aliados: Consuelo en el caso de Andrea, y Marcelino y Paloma en el caso de Antonio. La relación está en su máximo apogeo y los amantes la viven con pasión. La Guerra acaba de comenzar, pero la línea del frente está lejos de Madrid y no la sienten como una amenaza.

Surge entonces la primera gran complicación para ambos: Andrea debe marcharse con su familia a la zona nacional y separarse de Antonio. Los amantes deciden contraer matrimonio para evitar esa separación forzosa. Esta tercera fase viene marcada por esa transgresión flagrante de las normas. Su relación se hace pública y llegan las primeras consecuencias: Andrea rompe todos los lazos con los suyos, que abandonan Madrid, y se queda con su marido. Pese a todo, la pareja es feliz y sigue confiada en las posibilidades de su relación: nada ni nadie puede ya impedirles estar juntos. La realidad, sin embargo, será otra.

El curso de la Guerra lleva al protagonista a alistarse voluntario para combatir en el 5º Regimiento del ejército republicano. A partir de ese momento,

³⁶⁹ MARTÍN BARBERO, Jesús, “Matrices culturales de la telenovela”, en PEÑAMARÍN, Cristina y LÓPEZ DÍEZ, Pilar (coor.), *Los Melodramas televisivos y la cultura sentimental*, Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, 1995, pp. 23-40.

³⁷⁰ Es el Capítulo 0.

los amantes permanecerán largo tiempo separados hasta que logren reencontrarse de forma clandestina terminado ya el conflicto bélico. Su hijo ha sido dado por muerto, y poco después Antonio irá a la cárcel. Pese a la imposibilidad de verse, la pareja sigue unida.

Sin embargo, ya comienzan a intuirse las causas que van a llevar a la pareja a la siguiente fase, la de la separación obligada. Llegados a este punto de la relación, habitualmente uno de los dos amantes es consciente de los límites impuestos por la sociedad y decide poner fin a su relación aunque siga completamente enamorado³⁷¹. En el caso de *Amar...*, Antonio, tras ser condenado a muerte, se negará a casarse por la Iglesia con Andrea: precisamente porque la ama, no quiere que ella quede marcada como la viuda de un “rojo” ejecutado. Ella, a su vez, accede a casarse con otro hombre al que no ama para que le conmuten la pena a Antonio.

Esa separación se prolongará durante años, si bien cada vez que se reencuentran el espectador será consciente de que entre ambos sigue existiendo un fuerte sentimiento de atracción; una atracción que terminará llevando a los protagonistas a retomar su relación, ahora doblemente prohibida, puesto que Andrea es una mujer casada. En ese último círculo, la sociedad ajusta cuenta con los amantes, normalmente llevando a la muerte a uno de ellos o a ambos, si bien también puede suceder simplemente que la fuerza de las circunstancias les obligue a una separación. Esta segunda opción es la escogida por los creadores de la serie en la última parte de la temporada, aunque al final Andrea planta cara a Mario y termina logrando huir del país con Antonio y su hijo.

Señala Tobias que en la mayoría de los relatos los guionistas suelen formar un triángulo de tres personajes principales que interaccionan entre sí con el objetivo de que la historia gane interés³⁷². Dicha interacción no tiene por qué ser amorosa, aunque en el caso de *Amar...* sí lo es. Además, la serie sigue la tradición literaria de obras sobre el amor adúltero que sitúan a la mujer como la adúltera y al marido traicionado como el antagonista que clama venganza³⁷³. Así, una vez Andrea se casa con Mario y Antonio sale de la cárcel, el conflicto está servido, y

³⁷¹ RODRÍGUEZ MARCOS, Susana, *Op. Cit.*, pág. 122.

³⁷² TOBIAS, Roland B., *Op. Cit.*, pp. 69-73.

³⁷³ *Ibid.*, págs. 211 y 212.

cuando los protagonistas retomen su historia de amor, Mario intentará impedir a toda costa que sigan juntos.

Jordi Balló y Xavier Pérez subrayan que, aunque la trama maestra del amor adúltero encuentra sus primeros ejemplos en la tragedia griega, alcanza su plenitud en la novela decimonónica, y concretamente en la prototípica *Madame Bovary* de Gustave Flaubert³⁷⁴. Será esta novela naturalista la que, como sucede con *Romeo y Julieta* y el amor prohibido, sirva como molde o referencia para las historias de amor adúltero narradas posteriormente. Tobias, por su parte, entiende los relatos de amor adúltero como una variante de la trama maestra del amor prohibido, pero más allá de considerarla como una trama maestra aparte o no, lo importante es que el adulterio supone una ruptura de las normas, y por tanto, una transgresión que va a conllevar nuevamente un castigo.

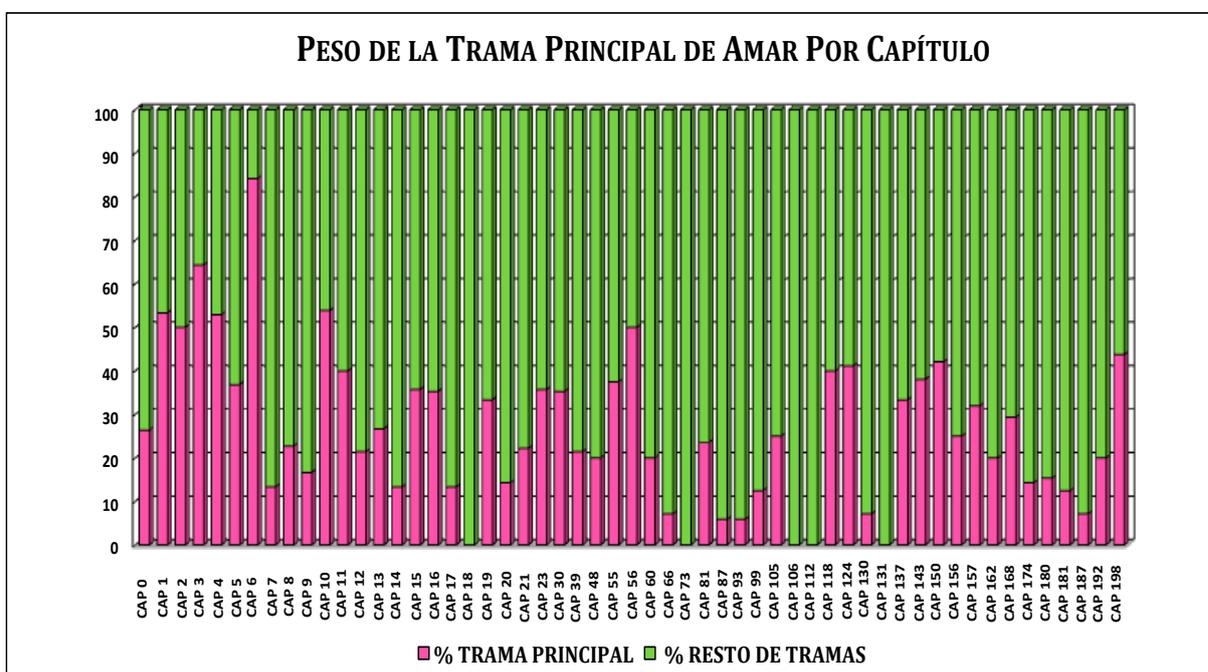
Si en la novela de Flaubert y otros clásicos de la literatura que versan sobre el adulterio –*Ana Karenina* de Leon Tolstoi o *La letra escarlata* de Nathaniel Hawthorne serían dos buenos ejemplos- la adúltera paga su osadía con la muerte, en relatos posteriores, como las películas *Breve encuentro* (1945) o *Los puentes de Madison* (1995), son los propios amantes los que deciden romper su relación por su reticencia a abandonar a sus familias y continuar con esa transgresión de las normas. En el caso de *Amar...*, cuando Antonio y Andrea comienzan su relación adúltera, el espectador asiste a varias rupturas y reconciliaciones. Primero porque Andrea se siente culpable por engañar a su marido, y más tarde porque éste la chantajea con la posibilidad de quedarse con Liberto. Esas idas y venidas, esos remordimientos y amenazas más o menos veladas, serán el castigo que sufran los protagonistas. Pero una vez más, la telenovela recompensará su amor con un final feliz.

Al igual que sucede con muchas de las películas y obras literarias que introducen la cuestión del adulterio en su relato, en *Amar...* esa relación viene a actuar a modo de parábola crítica o denuncia de una sociedad intolerante³⁷⁵. Al fin y al cabo, Antonio y Andrea cometen adulterio después de que el régimen franquista anule su matrimonio civil republicano y eche a la protagonista en brazos de Mario para salvar la vida a su verdadero amor.

³⁷⁴ BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier, *Op. Cit.*, pp. 167-169.

³⁷⁵ *Ibid.*, págs. 181 y 182.

La historia de amor de Andrea y Antonio es, en cuanto trama central, el argumento alrededor del cual giran las demás historias y personajes que componen el relato de la primera temporada de *Amar...* y, por tanto, la trama con mayor peso. Sin embargo, el hecho de que haya sido posible encontrar otras 202 tramas distintas en las que intervienen, entre protagonistas, personajes secundarios y episódicos de cierto calado hasta 99 personajes, hace pensar en una serie compleja y coral. Pero para saber a ciencia cierta cuál es el peso exacto de esa trama central en relación con las restantes de *Amar...*, era necesario contabilizar el porcentaje de secuencias de cada capítulo dedicadas a dicha trama. El resultado de ese análisis cuantitativo en los episodios que constituyen la muestra de este estudio puede contemplarse en el siguiente gráfico.



Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos diseñada para el análisis de las tramas argumentales de la serie.

Tal y como puede observarse, el número de episodios en los que la historia de amor entre Antonio y Andrea ocupa más del 50% del total de secuencias es escaso: sólo 5 de 55. Además, el gráfico permite ver que la trama principal tiene, en

general, mayor peso en los primeros episodios de la serie que en los restantes. Eso es porque es en esos primeros capítulos cuando se sientan las bases de su historia de amor y se desarrollan las fases de enamoramiento, noviazgo y matrimonio ya comentadas anteriormente. Y otro dato resulta también bastante llamativo. En otros 5 capítulos dicha trama ni siquiera aparece, dejando todo el protagonismo a otras historias.

Estos datos, unidos al hecho de que ni Antonio ni Andrea aparecen en todos y cada uno de los episodios, permiten concluir que *Amar...* es una serie coral en la que, por mucho que la historia central sea la que articule el relato y actúe como banderín de enganche para una audiencia interesada en saber si los protagonistas lograrán superar todos los obstáculos para terminar juntos, las más de 200 tramas restantes tienen también un peso importante y no son un mero “relleno”. Por eso, antes de concluir este apartado es necesario profundizar algo más en las restantes tramas. Y ante la imposibilidad de analizar una a una todas las historias que componen la primera temporada de *Amar...*, se ha optado por un análisis conjunto de todas ellas en torno a dos parámetros fundamentales: su contenido y su duración.

En función de su contenido, las 203 tramas de la serie pueden dividirse entre tramas de temática meramente sentimental, tramas de contenido político y social, y tramas en las que se mezclan aspectos de tipo amoroso o melodramático con un cierto trasfondo político y social. Este último tipo son las “mixtas”.

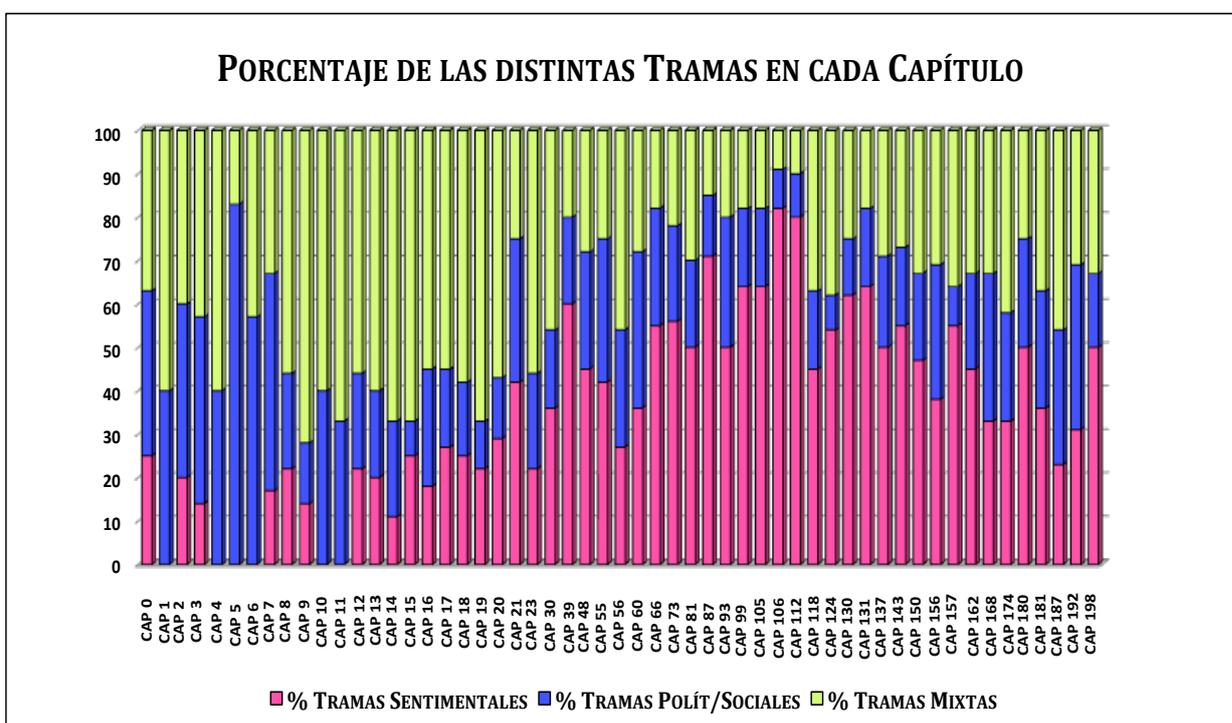
Entre las sentimentales, pueden destacarse tramas como las de los enfrentamientos de D^a Eulalia de la Torre con su marido, o con su hijo Mario, dado el empeño de la Marquesa de Valpinto en que su hijo se relacione con una mujer de su misma clase social; la relación adúltera entre D. Fabián Robles y Paloma; o la amistad entre Mario Ayala y Beatriz, por poner algunos ejemplos. En ellas, los sentimientos de amor y desamor, odio, venganza, amistad... son protagonistas absolutos.

No es el caso de las tramas “mixtas”. En ellas, si bien la cuestión sentimental –no conviene olvidar que se está analizando una telenovela– sigue siendo protagónica, ésta aparece condicionada de alguna manera por el contexto histórico y social de la España de los años 30 y 40 en el que está ambientada la serie. Así

sucede con la propia trama central: la historia de amor de Antonio y Andrea queda trágicamente marcada desde sus inicios por la Guerra Civil y sus posteriores consecuencias. También tramas como la del enfrentamiento entre Andrea y su padre o la de la locura de Rodrigo tienen ese doble componente sentimental y político-social. A fin de cuentas, lo que separa fundamentalmente a Andrea y a D. Fabián es una forma de ver la vida derivada de dos ideologías contrapuestas, del mismo modo que el enloquecimiento de Rodrigo tiene su raíz última en el trauma sufrido en Rusia con la División Azul.

Por último, están las tramas cuyo contenido es estrictamente político-social, caso de las centradas en el funcionamiento de la fábrica, el movimiento obrero, la corrupción del nuevo régimen, el estraperlo, la marcha de la II Guerra Mundial, la lucha clandestina contra el Franquismo...

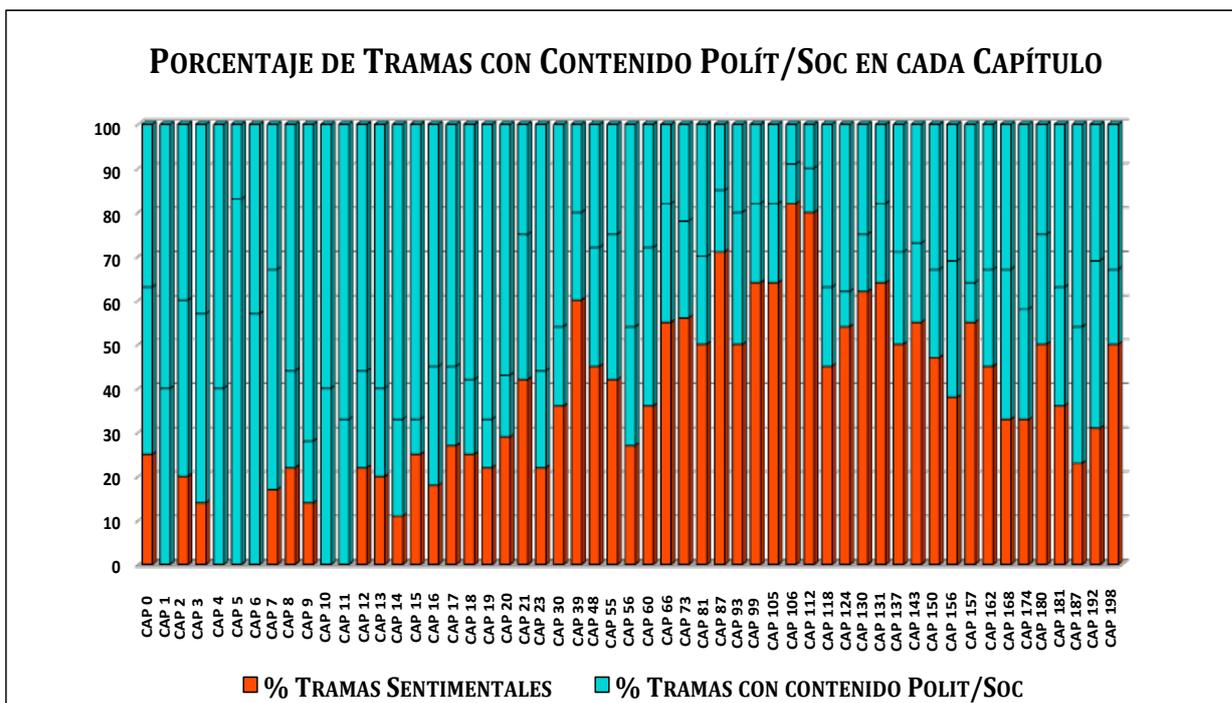
En el capítulo III, un análisis de las referencias históricas contenidas en los diálogos de los personajes permitió concluir que el contexto histórico en el que se desarrollan las historias de *Amar...* tiene un peso mayor de lo que podría deducirse a primera vista. Al contabilizar el porcentaje de tramas de corte sentimental, político-social y mixto que contiene cada uno de los episodios, la conclusión es que es preciso profundizar más en esta cuestión. El resultado de este análisis puede contemplarse en el siguiente gráfico.



Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos diseñada para el análisis de las tramas argumentales de la serie.

Una primera mirada permite observar que, como toda telenovela, *Amar...* concede una gran cuota de protagonismo a las tramas sentimentales y melodramáticas. Así, no hay un solo episodio de los 55 que componen la muestra del presente estudio que no contenga una trama con contenido sentimental, puesto que en los 6 capítulos en los que no se desarrolla ninguna historia de temática 100% sentimental, sí hay tramas de las llamadas mixtas.

Pero, del mismo modo que queda claro que los sentimientos van a ser el material preeminente en la serie, si en lugar de distinguir entre tramas sentimentales, político-sociales o mixtas, se divide a las tramas entre aquellas que tienen una relación, ya sea mucha o poca, con el contexto histórico en el que se desarrolla *Amar...* –esto es: unir en una misma categoría las tramas político-sociales y las mixtas- y aquellas que no tienen ninguna relación con dicho contexto, el resultado va a ser también interesante, como puede verse en el siguiente gráfico.



Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos diseñada para el análisis de las tramas argumentales de la serie.

Lo primero que llama la atención es que sólo en 13 de los 55 episodios que constituyen la muestra del análisis, el porcentaje de tramas puramente sentimentales supera el 50%. Esto quiere decir que, por mucho que la temática sentimental sea la base de la serie, el contexto histórico y social en el que se desarrollan las historias de *Amar...*, tal y como pudo comprobarse con las referencias históricas contenidas en los diálogos de los personajes, no es un mero decorado. Muy al contrario, está presente en todos y cada uno de los episodios y condiciona de una manera u otra el desarrollo de historias y personajes. Dicho de otra manera, no podría entenderse *Amar...* sin ese marco de referencia político-social que la envuelve y está presente en ella como pocas veces ha podido verse antes en otros productos de ficción también pertenecientes al género de la telenovela.

Otro aspecto a destacar es el de que el balance entre tramas totalmente sentimentales y aquellas que albergan un cierto contenido político-social no se mantiene más o menos equilibrado en todos los episodios: en los primeros capítulos la carga político-social es mucho mayor que en el resto. Esto tiene su explicación en que los ocho primeros episodios transcurren durante la Guerra Civil, y en los inmediatamente siguientes el espectador asiste a los convulsos primeros días del nuevo régimen, en los que se producen hechos como la detención de Pepe, la detención e interrogatorio de Andrea, la desaparición de Liberto, el regreso de Antonio a Madrid y la idea de Marcelino de esconderle en el sótano de El Asturiano,... Es más, casi todo lo que se cuenta en esos episodios tiene relación con lo que está sucediendo políticamente en el país. Algunos personajes sufren en primera persona la represión franquista, otros regresan provenientes del frente o de la zona nacional... Pero a todos, ya sea de forma positiva o negativa, les afecta de modo directo el cambio político que ha provocado en España la derrota republicana en la Guerra.

Con el transcurrir de los episodios, si bien no hay un solo capítulo en el que no haya alguna trama relacionada con el contexto histórico, sí es cierto que las historias de corte exclusivamente sentimental cobran más protagonismo. Es el caso de tramas como la del adulterio de D. Fabián con Paloma, la trágica relación entre Consuelo y Rodrigo, la relación entre D^a Pura e Isidro, el noviazgo entre Antonio y Luisa, la reaparición del padre de Consuelo, la venganza de Rafael contra la familia Robles...

Si en los primeros capítulos todas las historias derivadas de la Guerra y, sobre todo, la trama principal de Antonio y Andrea son las que sustentan el relato con claridad, con el pasar de los episodios las tramas protagonizadas por los personajes secundarios van adquiriendo un peso mayor. No quiere decir esto que la historia de amor de los protagonistas pase a ocupar un lugar secundario, pero sí que, una vez que se ha establecido dicha trama y el espectador se ha familiarizado con ella y ha sido debidamente “fidelizado”, es el momento de desarrollar las historias del resto de personajes. Al fin y al cabo, como ya se comentó, resulta muy difícil que una historia compuesta por una sola trama pueda mantener el interés de la audiencia durante mucho tiempo. Teniendo en cuenta que la primera temporada de *Amar...* cuenta con 200 episodios de una duración media de unos 40 minutos, se hacía absolutamente imprescindible que los distintos personajes secundarios tuviesen también sus propias historias.

Y hay un último factor a tener en cuenta a la hora de explicar ese incremento del contenido puramente sentimental en *Amar...* en la segunda mitad de la temporada. Tal y como el propio Rodolf Sirera explicó en la entrevista mantenida con él, el encargo inicial de TVE a la productora Diagonal TV, responsable de *Amar...*, había sido elaborar un serial de emisión diaria de sólo 100 episodios. Sin embargo, el éxito de la serie desde sus capítulos iniciales llevó a los responsables de la cadena pública a pedir un alargamiento de la temporada hasta llegar a los 200 capítulos. Y teniendo en cuenta que el final debía continuar siendo la huida de Antonio, Andrea y su hijo Liberto a Francia al término de la II Guerra Mundial³⁷⁶, fue preciso estirar las tramas sentimentales: tanto la propia historia central, con las múltiples rupturas y reconciliaciones de los protagonistas, como

³⁷⁶ El final debía ser éste porque es precisamente así como arranca la serie en su capítulo inicial, de modo que lo que se cuenta a partir de esa primera secuencia del capítulo 0 no es sino un gran *flashback*.

todas las demás. Esa ampicación es la responsable, argumenta el coordinador de guiones de la serie, de “algunos giros forzados”³⁷⁷ en las distintas tramas.

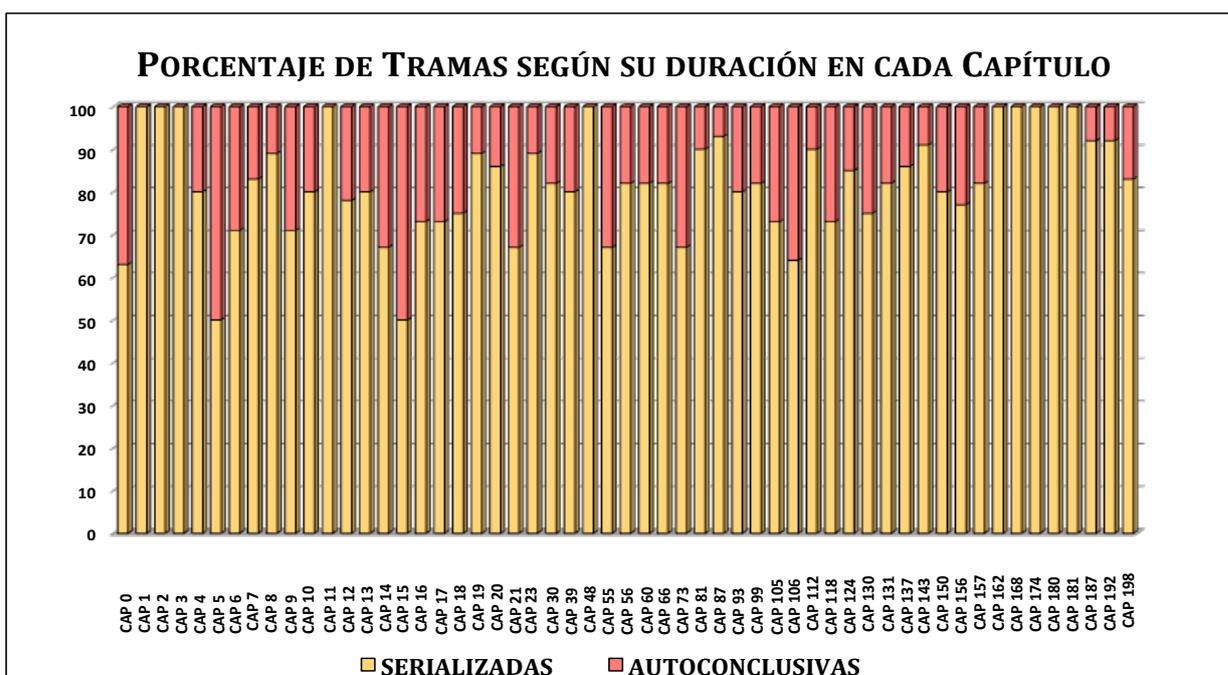
Analizadas las tramas de *Amar...* en función de su contenido, es preciso hacer también una mención al otro criterio empleado para su clasificación: la duración. Atendiendo a su duración, las tramas argumentales de toda serie de televisión, con independencia del género al que pertenezcan, pueden dividirse en dos grandes grupos: las serializadas u horizontales³⁷⁸ y las autoconclusivas. Las serializadas u horizontales son aquellas que no concluyen al final de cada capítulo, sino que se prolongan en el tiempo, llegando a abarcar desde varios episodios hasta una o varias temporadas enteras de dicha serie. Las autoconclusivas, por el contrario, son tramas o historias que concluyen al terminar el capítulo, no se prolongan en el tiempo.

Las telenovelas, género al que pertenece *Amar...*, se caracterizan por un claro predominio de las tramas serializadas, ya que, como sucedía con las novelas por entregas del siglo XIX, se busca ante todo fidelizar y enganchar al espectador, y eso pasa por darle preeminencia a las tramas que contribuyan a dar continuidad al relato.

Para comprobar si *Amar...* no era la excepción a esta norma del género, se procedió a analizar el porcentaje de tramas serializadas y autoconclusivas que se desarrollaban en cada episodio. El resultado de dicho análisis puede observarse en el siguiente gráfico.

³⁷⁷ Declaración extraída de la entrevista a Sirera.

³⁷⁸ Terminología para referirse a las tramas Serializadas empleada por Gonzalo Toledano y Nuria Verde (TOLEDANO, Gonzalo y VERDE, Nuria, *Cómo crear una serie de televisión*, T&B Editores, Madrid, 2007, pág. 117).



Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos diseñada para el análisis de las tramas argumentales de la serie.

Tal y como es posible apreciar en un primer vistazo, el porcentaje de tramas serializadas en cada capítulo es muy superior al de tramas autoconclusivas. Además, tanto en los primeros episodios de la serie como en los últimos, ese porcentaje de tramas autoconclusivas es especialmente bajo, y eso se debe a que en los primeros capítulos la atención de los guionistas se centra sobre todo en poner en marcha la trama principal y otras que también van a tener un largo recorrido. Es el momento de enganchar a la audiencia para que permanezca fiel a la serie de ahí en adelante. En ese sentido, el capítulo 0 constituye una excepción. Por su especial duración –el doble de lo habitual– son muchas las historias que se narran, y varias de ellas van a ser tramas autoconclusivas que, en realidad, no son más que instrumentos de los que se van a servir los guionistas para presentar a los personajes principales a la audiencia. En el caso del bajo porcentaje de tramas autoconclusivas en los episodios finales, la explicación también es relativamente sencilla: tras casi 200 capítulos, es hora de ir preparando el desenlace de las tramas abiertas, que es donde está puesta la atención del espectador, por lo que

comenzar a contar nuevas historias en ese contexto de clímax inminente no tiene mucho sentido.

El relato de *Amar...* está, pues, construido a base fundamentalmente de tramas serializadas, pero es preciso aclarar que no todas esas tramas van a estar presentes desde el capítulo inicial hasta el final. Puede haber tramas que, por ejemplo, se desarrollen a lo largo de un número determinado de episodios para después desaparecer, como la relación amorosa entre Antonio y Luisa; o tramas que se introduzcan en el capítulo inicial y perduren hasta el final aunque no se desarrollen en todos y cada uno de los capítulos, caso de la relación de los protagonistas o la que mantienen Marcelino y Manolita, por ejemplo.

Eso sí, por mucho que pueda tratarse de una serie coral, como es el caso de *Amar...*, una trama será más o menos importante en un relato en función del número de capítulos en los que aparezca. Y en este sentido, el hecho de que la historia de amor prohibido entre Antonio y Andrea esté presente en el 91% de los episodios de la muestra del presente estudio, permite identificarla, sin duda alguna, como la trama principal de esta telenovela.

5.2. LOS TEMAS: QUÉ CUENTA LA SERIE

Antes de concluir este capítulo sobre el estilo narrativo de *Amar...*, y analizadas ya las tramas que componen el relato en su primera temporada, es necesario abordar el tema o temas que subyacen en esta telenovela. De otro modo, el presente estudio quedaría incompleto.

Para ello, se va a partir de la premisa de que ninguna historia es inocente, es decir, todo relato coherente expresa una idea velada dentro de un encantamiento emocional³⁷⁹. Dicho de otra manera, cualquier película, novela, obra de teatro... contiene un mensaje en su estructura interna; una idea que el guionista o escritor ha “camuflado” de modo consciente en el argumento o historia que cuenta. Es lo que se conoce como tema.

No quiere decir eso que el autor de un relato de ficción pretenda adoctrinar con su obra, porque el mensaje no tiene por qué tener un componente ideológico o propagandístico. De hecho, en la mayoría de los casos, esa idea no es más que una reflexión que subyace bajo la tesis argumental. El guionista o escritor desea proponer un tema de reflexión, y lo que hace es crear un historia que gire en torno a esa cuestión para invitar a los espectadores o lectores a pensar sobre ello. Puede tratarse de una mera reflexión moral o ética, una reflexión histórica, artística, política, religiosa³⁸⁰... pero lo que hay que tener presente es que no hay relato que, por simple que sea, no contenga un tema, y *Amar...* no va a ser la excepción.

En los manuales de guión siempre se aconseja al guionista definir el tema antes de lanzarse a escribir porque, como señala Robert McKee, será ese mensaje el que le guíe en sus decisiones estéticas hacia lo que resulta adecuado o inadecuado en su narración para expresar esa reflexión que pretende plantear³⁸¹.

En el caso de *Amar...* el objetivo principal que movió a sus creadores a poner en marcha esta telenovela bajo el encargo de TVE fue “reflexionar sobre la historia reciente del país”³⁸², tal y como se había hecho unos años antes con *Temps de Silenci*, serie de gran éxito, también de la productora Diagonal TV, donde la reflexión se planteaba desde la óptica catalana.

³⁷⁹ MCKEE, Robert, *Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, Alba Editorial, Barcelona, 2006, pág. 165.

³⁸⁰ SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio, *Estrategias de guión...*, *Op. Cit.*, pág. 130.

³⁸¹ MCKEE, Robert, *Op. Cit.*, pp. 148-149.

³⁸² Fragmento extraído de la entrevista a Rodolf Sirera.

Rodolf Sirera, Josep M^a Benet i Jornet y Antonio Onetti fueron los encargados de arrancar el proyecto y tuvieron muy claro desde el principio qué tipo de reflexión querían proponer sobre el pasado reciente de la historia de España. “Dedicamos muy pocos capítulos a la Guerra Civil porque lo que queríamos contar era la Posguerra. Los años siguientes al final de la Guerra el país se quedó parado y el tiempo pareció haberse detenido. De hecho, es significativo que la renta per cápita de antes de la Guerra no se volviera a alcanzar hasta mucho tiempo después”³⁸³, explica Sirera. El coordinador de guiones de *Amar...* y sus dos compañeros se propusieron, pues, reflejar la dureza de la Posguerra, y para ello recurrieron a un proceso de documentación importante, pero también a los propios recuerdos e historias familiares. “Los tres habíamos vivido la época del Franquismo, y quien no haya vivido toda su vida bajo ese régimen no sabe lo que fue aquello. Quizás había que contarlo, pero desde las cosas pequeñas del día a día”³⁸⁴, afirma Sirera.

La idea que subyace en *Amar...* es, por tanto, reflejar la dureza de la Posguerra, pero un verdadero tema, esa llave de paso de la narración de ficción, ese concepto que la mueve³⁸⁵, no puede expresarse en una única palabra, “Posguerra”, o mediante un concepto vago, sino en una frase completa que exprese el significado irreductible de la historia y la condense³⁸⁶. Y para encontrar esa frase o idea sintetizadora fue necesario volver por un momento a las tramas argumentales de la serie. El análisis de algunas de las más significativas iba a permitir deducir la idea que querían reflejar los creadores de *Amar...* a través de ellas.

La España de Posguerra que reflejan esas tramas es la de una sociedad marcada por la falta de libertad, la represión y el revanchismo que divide a las personas en vencedores y vencidos; una sociedad donde la mujer ve especialmente mermados sus derechos, ser homosexual es delito y la escasez y la pobreza acucian a una gran parte de la población; una sociedad en la que la corrupción y el chantaje invaden las principales instituciones y todo tiene un precio... En suma: una sociedad triste, gris y opresiva en la que es muy difícil alcanzar la felicidad.

³⁸³ Fragmento extraído de la entrevista a Rodolf Sirera.

³⁸⁴ Fragmento extraído de la entrevista a Rodolf Sirera.

³⁸⁵ SÁNCHEZ SOLER, Mariano, *Manual esencial del guión cinematográfico*, Editorial Club Universitario, Alicante, 2011, pág. 33.

³⁸⁶ MCKEE, Robert, *Op. Cit.*, pp. 148-149.

No conviene olvidar, eso sí, que esta visión sobre la Posguerra que ofrece *Amar...* es un retrato confeccionado casi seis décadas después que pasaran los hechos que se describen, y lo que persiguen con ello los creadores de la serie es denunciar los desequilibrios y errores de esa época tan convulsa de la reciente historia de España.

En este sentido, afirma el historiador Pierre Sorlin que las películas que reconstituyen el pasado hablan más de cómo es la sociedad que las ha realizado que del hecho histórico que pretenden evocar³⁸⁷, y esta tesis puede aplicarse también a la ficción histórica televisiva, y por tanto al caso de *Amar...* Los creadores de la serie denuncian un pasado injusto y cruel en comparación con un tiempo presente marcado por una sociedad en la que imperan la libertad, la justicia y el progreso; donde la mujer está cada vez más cerca de la igualdad real con respecto al hombre; los homosexuales pueden contraer matrimonio y hay una sociedad del bienestar que garantiza servicios y derechos a los que menos tienen. En definitiva, la crítica a la sociedad franquista puede interpretarse como un elogio a las bondades de la sociedad española actual³⁸⁸.

La intención de los responsables de *Amar...*, a la luz de las tramas que aparecen en la serie, fue por tanto crear una telenovela que denunciase la dureza de la Posguerra en comparación con la sociedad actual. Pero para terminar de definir el tema de *Amar...* era necesario dar un paso más. De hecho, más que pensar en un solo tema, lo lógico era pensar en la existencia de varios, ya que si una película de 2 ó 3 horas de duración puede albergar un tema central y varios temas subordinados³⁸⁹, resulta difícil pensar que una serie de 200 episodios pudiera condensarse en un solo tema.

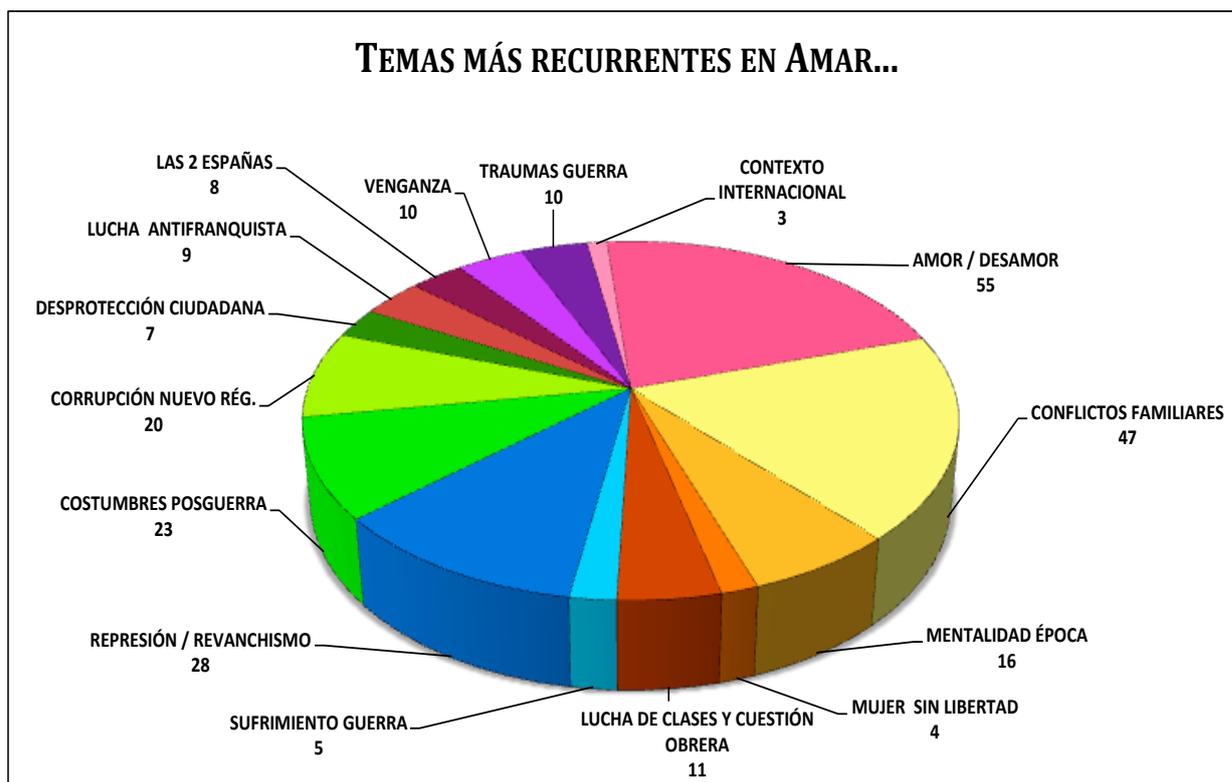
Con la idea de facilitar la definición de los mensajes que subyacen en *Amar...*, al realizar el análisis de los capítulos que constituyen la muestra del presente estudio, se incluyó un apartado en la ficha de vaciado pensado para enumerar los temas e ideas que se trataban en cada episodio. Lógicamente, al recopilar los datos, la variedad era enorme, aunque finalmente fue posible clasificarlos en 15 grupos suficientemente amplios y genéricos como para albergar

³⁸⁷ CAPARRÓS LERA, José, *Op. Cit.*, pp. pág. 6.

³⁸⁸ CHICHARRO MERAYO, M. M. y RUEDA LAFFOND, J. C., *Op. Cit.*, pág. 73.

³⁸⁹ SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio, *Estrategias de guión...*, *Op. Cit.*, págs. 131 y 132.

ideas de diverso tipo, pero relacionadas entre sí. El siguiente gráfico permite ver qué ideas y cuestiones se han tratado en más episodios de *Amar...*



Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos diseñada para el análisis de los temas de la serie.

Tal y como puede observarse, la cuestión del amor y el desamor está presente en todos los episodios analizados, y la siguiente más tratada es la de los conflictos familiares. Esas relaciones y problemas amorosos y familiares que centran, como corresponde a una telenovela, gran parte de la acción de *Amar...*, están muy relacionados a su vez con el problema ideológico de las 2 Españas, la falta de libertades de la mujer en el régimen franquista o la mentalidad de la época.

Y esa relación entre unos grupos y otros es general. El de la represión y el revanchismo –en el que se incluyen desde las denuncias y detenciones hasta los encarcelamientos, condenas a muerte o la estigmatización de los “rojos”-, por ejemplo, está interrelacionado con el de las 2 Españas, la lucha de clases, la lucha

antifranquista o la desprotección ciudadana. Y otro tanto sucede, por ejemplo, con el grupo sobre los traumas generados por los conflictos bélicos –ya sean la Guerra Civil o la II Guerra Mundial- y el sufrimiento que conllevó la Guerra Civil tanto en el frente como en la retaguardia.

Por eso mismo, es posible condensar esos 15 grupos aún más. De esta manera podrán extraerse los mensajes que los creadores de *Amar...* quieren lanzar a la audiencia. Y esos mensajes o temas que subyacen en esta telenovela van a ser tres fundamentalmente: un primer tema principal que podría condensarse en la frase “la Posguerra fue una etapa marcada por la falta de libertades, el odio y la escasez en la que fue muy difícil salir adelante”, y otras dos ideas o temas secundarios y relacionados con este primero: “el régimen franquista se cebó especialmente con las mujeres y las expuso a ser víctimas de todo tipo de abusos, impidiendo su felicidad”, y “toda guerra es una tragedia”.

Estas tres frases encierran tres ideas a partir de las cuales se construye el relato de *Amar...* y constituyen tres reflexiones de tipo histórico, político y social que los creadores lanzan al espectador con la esperanza de que éste profundice en ellas y no se quede únicamente en la historia de amor de los protagonistas o en las otras historias sentimentales que vertebran el relato de la serie.

La existencia de estos tres temas, unido al papel destacado que tiene el contexto histórico en la serie, mucho más que un simple decorado, permite concluir una vez más que, pese a tratarse de una telenovela, *Amar...* es un producto de ficción que destaca por su complejidad y su calidad.

6. CONCLUSIONES: AMAR, UNA SERIE DE INTENCIONALIDAD HISTÓRICA

La historia filmada, dice Rosenstone, siempre ofrece una reflexión sobre el pasado mucho más personal que la que pueda plantear un trabajo escrito³⁹⁰. Y también unas ciertas dosis de invención, bien porque se presente a personajes salidos de la imaginación de los guionistas y directores, bien porque se atribuyan a un personaje histórico “real” rasgos o características que resulte imposible saber a ciencia cierta si formaron parte de su personalidad o no.

Y sin embargo, esta circunstancia, que sería de todo punto inadmisibles en cualquier obra escrita, no tiene por qué restar calidad histórica a un producto audiovisual que intente dar cuenta de un hecho o proceso histórico, ya que los criterios de “historicidad” de dos formatos tan distintos como los libros y las ficciones audiovisuales tienen que ser, por fuerza, muy diversos. A este respecto conviene recordar que lo sustantivo es el soporte –libro o audiovisual- y lo adjetivo es su calificación de histórico. Otra cosa es que a lo largo de los tiempos se haya acabado identificando lo histórico con su soporte libresco y no se conciba otra historia que la escrita, o –al menos- se parta de la premisa indiscutible de que ésta es la historia “auténtica” y el resto de las presentadas en otros soportes –oral o audiovisual- haya de confrontarse con ésta para afirmar su autenticidad.

Una película o una ficción televisiva pueden ser consideradas históricas siempre que las “licencias creativas” que incorporen, derivadas de su estructura dramática y demás condicionantes inherentes al lenguaje audiovisual, no caigan en contradicciones internas o tergiversen las fuentes. En palabras del historiador norteamericano, que sean “invenciones verdaderas”³⁹¹. Todo ello, además en una perspectiva muy concreta: la mayor parte de las producciones audiovisuales sobre acontecimientos históricos, por dirigirse al gran público, han de juzgarse como obras de divulgación, no de investigación para especialistas.

Partiendo de esta base, este trabajo ha pretendido valorar primero la intencionalidad histórica de un producto de ficción televisiva concreto, el serial *Amar en tiempos revueltos*. Y luego, establecer una metodología propia, susceptible de ser utilizada con cualquier otra ficción televisiva de corte histórico, que permita

³⁹⁰ ROSENSTONE, ROBERT A., *El pasado en...*, *Op. Cit.*, pág. 20.

³⁹¹ *Ibid.*, pág. 60.

valorar hasta qué punto ese producto ha conseguido que su intención se concrete en una realidad lograda.

Ambientada en la España de la Guerra Civil y la inmediata Posguerra en su primera temporada –la que es objeto de este estudio-, la recreación histórica de ese periodo en la serie se ha visto condicionada por las restricciones presupuestarias propias de un producto como éste, una telenovela de emisión diaria y en la franja de sobremesa; por la estructura dramática característica de este género –como todo serial *Amar...* está marcado por el tono melodramático y las historias de pasiones encontradas³⁹²-, y por la necesidad de conectar con un público que, por encima de todo, busca emocionarse y entretenerse, y no tanto aprender historia.

No obstante, tras un exhaustivo visionado y análisis de esta primera temporada de *Amar...* es posible afirmar que, pese a todos esos condicionantes, la recreación histórica no contradice el discurso de los hechos históricos. Hay invención, hay algunos anacronismos, incluso alguna pequeña inexactitud histórica como la de situar un hecho documentado unos días antes o después de cuando realmente ocurrió. Y sin embargo, se puede considerar a *Amar...* una serie de intencionalidad histórica.

Para empezar, la telenovela refleja, ya sea directamente o a través de menciones en los diálogos de los personajes, los principales acontecimientos históricos que tuvieron lugar entre febrero de 1936 y agosto de 1945, el periodo histórico que comprenden los 200 episodios de los que se compone la primera temporada. Ciertamente es que los responsables de la serie ponen sobre todo el foco en los aspectos históricos más ligados a la vida cotidiana de la gente y no tanto en los grandes hechos, pero eso no es faltar a la verdad histórica, sino centrarse en una de sus variedades: la microhistoria.

La telenovela prima el componente dramático frente al histórico, es decir, que se opta por potenciar el elemento humano, más cálido y con un mayor potencial dramático que el elemento político, mucho más frío, aséptico y, sobre todo, razonable y explicable y, por lo mismo, ajeno al drama. Esta opción por lo dramático basado en lo cotidiano es fácil de entender: las narraciones de la llamada microhistoria fidelizan más a la audiencia, y en casos como el de *Amar...*,

³⁹² Así definen la serie sus propios creadores en la *Biblia* a la que se ha tenido acceso.

en los que la época recreada es lo suficientemente cercana como para que algunos espectadores la hayan vivido, contribuye a crear además un efecto nostálgico que tiene un efecto muy positivo en los índices de audiencia. Y no debe pasarse por alto que, en última instancia, los responsables de un producto como *Amar...* lo que quieren es rentabilizarlo. La búsqueda de esa rentabilidad es uno más de los muchos condicionantes que soportan las ficciones audiovisuales, y las de corte histórico no son una excepción. Pero dar más protagonismo a los hechos históricos que tienen un mayor potencial dramático no implica en sí falsear la historia.

De hecho, en un relato de ficción histórica como *Amar...*, lo fundamental es el drama, es decir, las tramas humanas de componente sentimental en torno a las cuales se construye todo lo demás. Pero eso no impide que la serie pueda ofrecer un buen retrato histórico de la época en la que se ambientan esas tramas. De hecho, el análisis de las distintas historias argumentales que componen *Amar...* deja ver que, pese al papel protagónico de las emociones, muchas de las historias que se cuentan en la serie llevan aparejado un componente político-social. Y el mejor ejemplo es el de la propia trama central: la historia de amor imposible entre una burguesa y un obrero, marcada trágicamente por la Guerra Civil y las consecuencias de la derrota republicana.

Amar... no es un documental sobre la España de los años 30 y 40 ni pretende serlo. Pero en su afán por contar el sufrimiento de las gentes anónimas que experimentaron en primera persona la Guerra Civil y los rigores de la dura Posguerra, se afana por ofrecer al espectador la mejor recreación posible de ese periodo histórico dentro de sus posibilidades. Un ejemplo de ello es la utilización de recursos de carácter documental como las imágenes de archivo de noticiarios cinematográficos, de discursos y mensajes radiofónicos de la época –dejando así patente además la importancia que tenía ese medio de comunicación entonces- o de carteles reales de propaganda de aquellos años; todo ello con la intención de objetivar la ficción y lograr un mayor halo de realismo a ojos del espectador.

Al margen del uso de material documental, los diálogos de los personajes están llenos de referencias a personalidades y acontecimientos históricos, a costumbres de la época, tradiciones, modos de entretenimiento, modas, comidas y bebidas populares, lugares frecuentados por las clases altas, medias y bajas, y en definitiva, múltiples pequeños detalles que dan verosimilitud al relato que se

cuenta. Este efecto narrativo de verosimilitud tiene igualmente una traducción historiográfica: se presentan modos de vida, de hablar, el papel práctico de los medios de comunicación en las vidas de los personajes (ya sea como medio para el entretenimiento o el conocimiento de los hechos relevantes), la presencia del rumor y su importancia en las mentalidades de la época, usos amorosos, costumbres (desde el luto, hasta los alimentos presentados en las mesa), aspectos de la cultura popular reflejados en los refranes, pero también y sobre todo en los motivos de las actuaciones de los personajes (especialmente de los secundarios y episódicos), que sirven para presentar (re-presentar) la vida real de aquel entonces.

Desde luego, en la selección y concatenación de estos episodios de la normalidad caben otras posibilidades, pero en general, la serie respeta los propios de aquellos años. En este sentido y sin caer en la tentación de suponer (o de exigir) que tengan carácter documental, es evidente que presentan a unos públicos post-letrados (que saben y pueden leer, pero que habitualmente no lo hacen) una realidad reconstruida que no sólo es verosímil, sino “real”. Al menos tan real como los fusilamientos del tres de mayo de Goya.

Además, cuando se quiere incluir una referencia a un hecho que no se puede plasmar en imágenes por un problema presupuestario, los responsables de la serie suelen mostrarlo bien sirviéndose de imágenes de archivo o bien optando por situar a los personajes frente a un aparato de radio desde el que un locutor describe la situación, o simplemente mostrando conversaciones entre ellos acerca de ese sucedido. Los recursos son múltiples y en muchas ocasiones ingeniosos. Todo vale para que el espectador sienta que lo que está viendo tiene la apariencia de lo que realmente sucedió.

Se puede discutir si se echa en falta la mención a un hecho determinado o a un personaje histórico relevante en ese periodo de 9 años y medio que abarca la primera temporada de la serie, desde el triunfo del frente popular en las elecciones de febrero de 1936 hasta agosto de 1945. Incluso, se puede considerar que se da más importancia de la debida a un hecho en detrimento de otros juzgados como más importantes. Pero este tipo de quejas también se pueden dar con respecto a obras históricas escritas, y más allá de la crítica puntual, nadie pone en duda la historicidad de dichas obras si no hay invención o tergiversación flagrante de los

hechos. A fin de cuentas, por poner un ejemplo, cuando un autor escribe un libro sobre un determinado acontecimiento histórico, es consciente de que debe realizar una labor de síntesis previa, porque será imposible incluir en él todos y cada uno de los datos de que dispone.

En el caso de una serie como *Amar...* sucede lo mismo. Guionistas y creadores de este producto tenían que resumir un periodo histórico de considerable envergadura en un número amplio pero finito de capítulos (en principio iban a ser 100, pero terminaron siendo 200), y por tanto tenían que seleccionar qué mostrar y qué no y, sobre todo, cómo se hacía en cada caso.

Aquí es importante distinguir el significado dramático de los acontecimientos históricos para la ficción de la serie. Por ejemplo, como ya se ha dicho, la trama fundamental es la de cómo una pareja interclasista puede ser feliz en la Guerra Civil y en la España de la Posguerra. Porque los obstáculos que impiden el amor de los protagonistas –a diferencia de los clásicos culebrones latinoamericanos– no son las traiciones y engaños de unos y otros, sino las circunstancias reales de un régimen político cuyas imposiciones no se limitaban al control de los enemigos políticos e ideológicos, sino a la vida normal de personas que sencillamente se amaran. Un modo de hacer visible la historia y de empaparla de sentimientos y emoción, pero que no impide su comprensión racional tampoco.

Y algo similar puede decirse de otras tramas más vinculadas a la cultura popular o a las costumbres de la época. Por ejemplo, el continuo retraso de la boda de dos secundarios por la necesidad social de guardar el luto (vestidos negros y ausencia de formas externas de celebraciones y jolgorios) por la muerte de un familiar (más o menos) próximo.

La serie ha optado por una línea más humana que política, primando así, por poner un ejemplo, historias relativas al racionamiento y la escasez en la Posguerra antes que narrar los distintos cambios de gobierno de esos primeros años del régimen. Pero el resultado no es un relato tergiversado de la historia. Es, simplemente, un retrato que prioriza el factor humano, pero que tiene una historicidad innegable. Es más, es una realidad que las gentes de clases bajas y medias-bajas estaban más a la supervivencia de cada día que a los cambios políticos en aquellos años. En definitiva, es un modo de recoger y manifestar sin teorías la terrible eficacia de la propaganda franquista: la despolitización de la

población española, el abandono del interés por una actividad que quedaba reservada de hecho a minorías. Tanto en el seno del régimen como en la oposición al mismo.

En esa recreación histórica de la España de la Guerra y la inmediata Posguerra que propone la serie al espectador, tanta importancia tienen las referencias a hechos, personajes, costumbres, etc. o el empleo de recursos de carácter documental, como los personajes que protagonizan las distintas tramas del relato de los hechos. Y en este sentido, cabe destacar el gran fresco social que muestra *Amar...*, en el que conviven 99 personajes entre protagonistas, secundarios principales, secundarios y episódicos.

Aristócratas, burgueses, oficinistas y amas de casa de clase media, obreros y gentes de las clases populares... Todos tienen su hueco en la serie. Puede discutirse un excesivo peso de las clases medias-altas en la totalidad del relato, pero tampoco desentona esa mezcla de personas de distintos registros sociales conviviendo juntas. A fin de cuentas, en muchos barrios céntricos de las grandes ciudades – exactamente como el que aparece retratado en *Amar...*- esa convivencia se daba incluso en el mismo edificio. Si la finca no tenía ascensor, las clases altas se alojaban en el principal, y las bajas en los pisos superiores.

Ideológicamente hablando, se observa un esfuerzo porque en la serie estén representadas todas las posturas ideológicas que se dieron en uno y otro de los bandos contendientes en la Guerra Civil, tanto aquellas posturas más moderadas como las más exaltadas o revolucionarias. Y se intenta evitar la clásica dicotomía nacionales-malos y republicanos-buenos con personajes que o bien escapan a ese cliché, o bien transitan por esa indeterminación del que no tiene una valoración ni excesivamente positiva ni excesivamente negativa.

También se evita caer en la tentación de reflejar una Posguerra en la que todos los republicanos sean objeto de la represión y, de hecho, a algunos de los personajes afines a la República, la venida del nuevo régimen terminará beneficiándoles social y económicamente hablando. Además, conflictos sociales previos al estallido de la Guerra como, por ejemplo, el de la lucha obrera también son retratados desde sus distintos ángulos: la postura del empresario que quiere mantener sus privilegios, la del obrero que quiere cambios, pero rechaza la

violencia contra los patronos, la del que no la desdeña, la del que no quiere saber nada por miedo a perder el trabajo, etc.

Y no debe obviarse tampoco la estrategia de los responsables de *Amar...* de crear personajes cuyas historias permitan reflejar distintas cuestiones sociales características de la sociedad de la época. En definitiva, arquetipos en los que condensar temas tan diversos como el retroceso social y la situación de indefensión en la que quedó la mujer en el Franquismo, los traumas sufridos por muchos ex combatientes de la Guerra Civil o la II Guerra Mundial, el peso de la Iglesia en el nuevo régimen, la doble moral de la sociedad en los usos y costumbres sexuales, el auge de la picaresca y la corrupción a pequeña escala...

Por todo ello, puede afirmarse que el arco socio-político que presenta el universo de *Amar...*, y que se condensa en la imaginaria Plaza de los Frutos, es bastante ambicioso. Por supuesto, la realidad de la España de los 30 y 40 es mucho más compleja que la que pueda ofrecer ésta o cualquier otra serie de televisión, ya que un producto de ficción audiovisual siempre va a presentar una visión de la época y su sociedad necesariamente más reduccionista o simplificada que la real por su propia idiosincrasia: al fin y al cabo, una de las esencias del lenguaje audiovisual es personalizar e individualizar el relato de los hechos mediante el empleo de estereotipos que permitan al espectador reconocer a los personajes y prever y anticiparse a sus reacciones.

En este sentido, el panorama social que ofrece *Amar...* está simplificado, pero dada la ausencia de maniqueísmos fáciles y el esfuerzo que se observa por no ofrecer los conflictos políticos y sociales desde un único ángulo, no se puede criticar la historicidad del retrato de personajes de la serie aludiendo a una excesiva estereotipación. Eso, en la práctica, sería el equivalente a negar toda posibilidad de que un producto de ficción audiovisual sea capaz de retratar y explicar el pasado.

Sí se puede discutir el empleo de personajes anacrónicos femeninos en la serie, caso por ejemplo de la protagonista, que demuestra tener una mentalidad mucho más próxima a la del momento presente que a la de la “mujer tipo” de la época. Curiosamente, sin embargo, el uso de esos personajes “adelantados a su tiempo”, lejos de restarle credibilidad al relato, la potencian a ojos del espectador. La explicación es sencilla: los creadores de la serie contraponen de modo

consciente personajes de mentalidad actual con otros de mentalidad ajustada a la época para aumentar el contraste entre ambos y que la audiencia sea consciente de lo mucho que han evolucionado en España la mentalidad y el papel de la mujer en las últimas décadas.

En este aspecto ha de tenerse en cuenta también que para la divulgación –y desde el punto de vista histórico, *Amar...* no tiene otro objetivo-, son importantes las comparaciones: “lo que ocurrió fue algo parecido a...” Y en este sentido, los personajes de una historia como ésta son el referente actual desde el que el espectador puede acercarse a la realidad del pasado y entenderla. Porque la serie es, ante todo, un modo de dar cuenta, de una forma visual y sencilla, de una realidad difícil de explicar en pocas palabras, pero que resulta fácil de entender en este formato más cercano y comprensible para el espectador.

Una vez más se pone de manifiesto que lo fundamental es el drama y sus claves, y que la historia queda subordinada a ellas, pero esa subordinación no tiene por qué implicar la pérdida de sentido histórico, de dar cuenta de los procesos históricos para hacerlos comprensibles en el relato de ficción. Los anacronismos, de hecho, son un recurso útil para que el espectador conecte con la serie, y siempre que este tipo de licencias no falten a la verdad histórica dando una versión contraria al discurso de los hechos, entran en ese terreno de las “invenciones verdaderas” de las que habla Rosenstone³⁹³.

A la luz de los datos cosechados en el análisis del contexto histórico, los personajes y las tramas y temas que se tratan en su primera temporada, no puede negarse la intencionalidad histórica de *Amar...* La telenovela producida por Diagonal TV explica el pasado y muestra cómo era el día a día en la España de la Guerra Civil y los primeros años de la Posguerra a una audiencia que se sienta cada sobremesa frente al televisor no con la idea de aprender historia, sino atraída por las historias sentimentales y melodramáticas que cuenta la serie.

Por eso mismo, *Amar...* no cuenta el pasado de manera equivalente a como se haría en la clase magistral de cualquier facultad de historia. El espectador no debe enfrentarse a disquisiciones profundas, a una comparativa de distintos puntos de vista, a debates, a una contextualización de las fuentes, a una

³⁹³ ROSENSTONE, ROBERT A., *El pasado en...*, *Op. Cit.*, pág. 4.

comparativa de estadísticas, a complejas investigaciones en busca de nuevas fuentes...

El relato del pasado que ofrece esta serie es una versión divulgativa y popular de la historia. Dicho de otra forma, una explicación de la historia especialmente diseñada para que el espectador al que tradicionalmente va dirigido un producto de las características de *Amar...* –una telenovela diaria de sobremesa-, que normalmente se caracteriza por un nivel educativo medio-bajo, entienda a la perfección cómo era la vida en la España de los años 30 y 40: qué corrientes ideológicas eran las predominantes, qué tipo de personas se identificaron con uno u otro bando durante la Guerra y por qué razones; qué dificultades tuvo que afrontar la población durante el conflicto y más tarde en la Posguerra; qué cambios sociales trajo consigo el nuevo régimen de Franco y cómo quedó fracturada la sociedad; quiénes sufrieron la represión y quiénes prosperaron en este nuevo orden de las cosas,...

El protagonismo de las mujeres en muchas de las historias que cuenta *Amar...* tampoco es casual. El público objetivo de este tipo de telenovelas suele ser femenino, y consecuentemente, los responsables de la serie intentan ofrecer tramas que enganchen a esa “espectadora tipo” y le permitan recordar –en el caso de las más veteranas que vivieron esa época en su juventud o de las que han escuchado relatos de sus familiares-, o bien enterarse de qué dificultades tuvo que afrontar la mujer durante el Franquismo y comparar su situación con la que viven estas mismas espectadoras en la actualidad.

Al final, el secreto del éxito de una serie como *Amar...*, está en ofrecer historias atractivas de carácter sentimental ambientadas en un pasado convulso y reciente que permita potenciar el dramatismo de las tramas, y despertar el interés del espectador por un contexto histórico que no le es ajeno, y que le resulta atractivo, bien por ser cercano pero desconocido, o bien porque le conecta con su propio pasado personal.

7. ANEXOS

7.1. FICHAS DE ANÁLISIS Y VACIADO UTILIZADAS EN LA INVESTIGACIÓN

MODELO 1: FICHA DE VACIADO DE CADA CAPÍTULO

I. DATOS DE IDENTIFICACIÓN BÁSICOS:

Título de la Serie	Amar en tiempos revueltos
Productora	Diagonal TV
Canal en el que se emite	TVE 1
Nº y título del Capítulo	
Fecha de emisión	
Duración	

II. PERSONAJES:

Nº de Personajes (con diálogo) que aparecen en el capítulo	
Personajes (con diálogo) que aparecen en el capítulo	
Nº de Veces que aparecen los personajes en el capítulo	
Nombre	Nº
...	
...	
...	
...	
...	
...	

III. ARGUMENTO Y TRAMAS:

Argumento del Capítulo			
Nº de Tramas desarrolladas			
Descripción de las Tramas	Duración: Autoconclusiva / Serializada	Contenido: Sentimental Político-social Mixta	Personajes que intervienen
Nº de Secuencias en las que se desarrolla la Trama Principal			
Temas que aparecen en el Capítulo			
Profundidad con la que se tratan los temas			

IV. ESTILO VISUAL / NARRATIVO Y PRODUCCIÓN:

ESTILO VISUAL	
Colorimetría (color/B y N, filtros,...)	
REALIZACIÓN	
Tamaño de Plano predominante	

Altura de la cámara	
Presencia/Ausencia de Planos Subjetivos	
Movimientos de Cámara	
Tempo Narrativo (lineal / flashbacks- flashfwd, paso del tiempo en cambio de secuencia,...)	
Nº de Secuencias	
Montaje (duración planos, transiciones...)	
Música Diegética / Extradiegética	
PRODUCCIÓN	
Escenarios que aparecen en el Capítulo	
Predominio Interiores / Exteriores	
Vestuario: cambios / repetición	

V. TRATAMIENTO DEL CONTEXTO HISTÓRICO:

Referencias a acontecimientos históricos, época, costumbres,...	
Referencias a personajes históricos	
Referencias temporales (cuándo se desarrolla la acción)	
REFERENCIAS HISTÓRICAS DE CORTE DOCUMENTAL	

CARTELES DE PROPAGANDA	
Cuántos aparecen	
Descripción	
Contexto	
DISCURSOS O REFERENCIAS RADIOFÓNICAS	
Cuántas aparecen	
Transcripción	
Contexto	
IMÁGENES DE ARCHIVO	
Cuántas aparecen	
Qué muestran	
Utilidad	

MODELO 2: FICHA DE ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

I. DIMENSIÓN FÍSICA:

Nombre del Personaje	
Edad	
Sexo	
Nacionalidad (o región de procedencia)	
Aspecto Físico	
Forma de Vestir	

II. DIMENSIÓN SOCIOLÓGICA:

Estado Civil						
Nº de Hijos						
Relaciones familiares						
Ocupación laboral						
Relaciones profesionales						
Estabilidad en las relaciones						
Nivel Socioecon.	Clase Baja	Clase Media	Burguesía	Aristocracia		
Nivel Educativo	Sin escolariz.	Básica	Obligatoria	Bachillerato	Universidad	Seminario

Marco espacial en el que se mueve	
Forma de expresarse	

III. DIMENSIÓN PSICOLÓGICA:

Personalidad	Reflexivo	Sensible	Perceptivo	Intuitivo
Temperamento	Sanguíneo	Colérico	Flemático	Melancólico
Objetivos / Metas				
Obstáculos / Conflictos				
Actitud				
Arco de Transformación				
Ideología Política				
Creencias Religiosas				

IV. SIGNIFICACIÓN HISTÓRICA:

Arquetipo que representa	
Mentalidad de la época o anacrónica	

7.2. LA RADIO: DISCURSOS Y REFERENCIAS A PROGRAMAS RADIOFÓNICOS

Mensaje radiofónico escuchado en el capítulo 0, secuencia 3:

Locutor: "De acuerdo con los votos escrutados, se confirma el triunfo del Frente Popular en las elecciones del pasado domingo. Unas elecciones que, como da cuenta el diario inglés The Times, han sido generalmente ejemplares".

Mensaje radiofónico escuchado en el capítulo 0, secuencia 42:

Locutor: "Las últimas informaciones indican que una parte del ejército de Marruecos se ha levantado en armas contra la República. Heroicos núcleos de elementos leales resisten a los sediciosos en las plazas del Protectorado. Nadie, absolutamente nadie, se ha sumado en la Península a este absurdo empeño. En estos momentos de confusión para la patria, el Gobierno de la República quiere hacer un llamamiento a la calma ante lo que no pasará de ser una asonada más que será pronto derrotada por el ejército y el pueblo español".

Mensaje radiofónico escuchado en el capítulo 5, secuencia 2:

Locutor: "El Pte. del Gobierno Largo Caballero ha justificado la entrada de 4 ministros anarquistas ante la necesidad de unión de todas las fuerzas leales a la República, y ha instado a sus ministros a recuperar el orden perdido ante la situación de Guerra creada por el avance de los rebeldes facciosos. En este sentido, el Presidente ha asegurado que serán castigados todos los desmanes realizados al margen de la ley promovidos por los incontrolados comités revolucionarios..."

Referencia a la radio escuchada en el capítulo 6, secuencia 10:

Elpidia: "La radio lo acaba de anunciar. Han 'entrao' (sic.) los nacionales".

Mensaje radiofónico escuchado en el capítulo 6, secuencia 12:

Locutor: "Las nuevas autoridades competentes instan a todo el pueblo de Madrid a celebrar la victoria del Movimiento Nacional liderado por el caudillo Francisco Franco, a incorporarse a sus puestos de trabajo y quehaceres

habituales. Para quienes acaten este llamamiento de forma voluntaria, y muy especialmente para los excombatientes, no habrá ningún tipo de represalia si se comprueba que no han cometido delitos. Por el contrario, quienes incumplan estas ordenanzas seguirán teniendo la consideración de enemigos de la Patria y deberán atenerse a las peores consecuencias”.

Mensaje radiofónico escuchado en el capítulo 7, secuencia 1:

Locutor: “Y, por tanto, todas las personas que colaboraron en sus trabajos con el Comité Rojo deben presentarse ante la autoridad con la mayor urgencia. Nadie debe temer represalia alguna si no ha cometido delitos. La generosidad del Caudillo y su victorioso ejército así se lo garantiza. Ha llegado la paz. Es el momento de reanudar la indispensable “amidad” laboral para la reconstrucción de España y se requiere la colaboración de todos”.

Referencia a la radio escuchada en el capítulo 8, secuencia 6:

D. Pablo: “La sopa ha estado muy rica [...] ¿Le ha puesto usted chorizo?”

D^a Pura: “Qué más quisiera. Una pizca de pimentón blanco y un trozo de hueso de caña, que aunque era pequeño, le da sustancia”.

D^a Carmen: “Pues si le echa usted un huevo escalfado, así, con el pan viejo, está sabrosísimo”.

D^a Pura: “¿Un huevo? Se me va a olvidar como eran”.

Consuelo: “Bueno, ¿han escuchado alguna vez la emisión de Leonor Pareja en Radio Amanecer? [...] Da unas recetas... la mar de curiosas. Enseña cómo hacer tortilla de patatas sin patatas y sin huevo”.

Mensaje radiofónico escuchado en el capítulo 8, secuencias 16-22:

[Ráfaga musical]

Locutor: “Parte oficial de Guerra correspondiente al 1º de abril de 1939, tercer año triunfal. En el día de hoy, cautivo y desarmado el Ejército Rojo, han alcanzado las tropas nacionales sus últimos objetivos militares. La Guerra ha terminado. Burgos, 1º de abril de 1939, año de la victoria. El Generalísimo Franco”.

[Ráfaga musical]

Locutor: "Españoles, con el triunfo de las tropas nacionales confirmado por el último parte de Guerra al que acabamos de dar lectura, concluye uno de los períodos más negros de la historia de nuestra patria. Malos españoles intentaron venderla y humillarla, pero el arrojo de sus hijos más preclaros, agrupados en torno a la espada más limpia de Europa, la de nuestro invicto caudillo, supo frustrar la inicua maniobra y con su sangre fecundó un nuevo amanecer. Dios está de nuestro lado. Nuestra cruzada se ha iniciado en su nombre, y en su nombre deberá administrarse una justicia que, aunque exigente a la hora de determinar las responsabilidades de cada uno, no debe, no puede renunciar, al ejercicio de la cristiana virtud de la misericordia. Hora es ya en este momento en el que callan los fusiles y se escuchan en los campos y en las fábricas, en los pueblos y en las ciudades de una España unida, ya nunca más rota por separatismos fraticidas y disolventes, las voces armoniosas de quienes entonan los nuevos cantos de paz y de progreso que acompañan nuestro glorioso movimiento nacional, de repetir todos, bien fuerte, como quien reza una oración antes de iniciar la dura tarea de reconstruir la patria herida: ¡Arriba España! ¡Viva Franco!"

Referencia a la radio escuchada en el capítulo 14, secuencia 7:

D. Fabián: "A ver si de una puñetera vez este país se entera de que la guerra ha terminado. El Generalísimo debería pedirle a Fernández de Córdoba que leyera el parte del primero de abril todas las mañanas".

Rafael: "Totalmente de acuerdo, D. Fabián. España tiene que empezar a recuperar el tiempo perdido".

Mensaje radiofónico escuchado en el capítulo 19, secuencia 14:

Locutor: "¡Españoles! Mañana todos tenemos una cita ineludible obligada para cuantas personas de bien y de honor vivan en este país. Mañana viernes, 19 de mayo, iremos, si Dios así lo permite, al gran Desfile de la Victoria".

Mensaje radiofónico escuchado en el capítulo 19, secuencia 18:

Locutor: "El General Varela, un icono de nuestro glorioso ejército español, impondrá en señal de agradecimiento y respeto la gran cruz laureada..."

Referencia a la radio escuchada en el capítulo 19, secuencia 18:

Elpidia: “Por Dios, apaga esa radio, que me duele muchísimo la cabeza. Toda la santa tarde con la ‘monserga’ del Desfile”.

Marcelino: “Ahora le llaman el ‘Desfile de la Paz’, chúpate tú ésa. Y van a venir todos los fascistas italianos, y los nazis...”

Mensaje radiofónico escuchado en el capítulo 20, secuencia 2:

Locutor: “Hoy es un gran día para la patria, para el Glorioso Movimiento Nacional, para todos los españoles de buena voluntad que ansían rendir tributo a su Caudillo. Al hombre que, con tanto esfuerzo, tanto sufrimiento y tanta sangre derramada rescató a España del abismo y la supo reconducir con mano firme por el deseado camino de la paz. Porque hoy se celebra en la capital, discurriendo por la rebautizada Avenida el Generalísimo, el magno Desfile de la Paz”.

Referencia a la radio escuchada en el capítulo 20, secuencia 3:

D. Fabián: “Lo dije y lo mantengo. Voy a aprovechar la fiesta para leer los periódicos atrasados. Además, a mí no se me ha perdido nada en ese Desfile”.

D^a Loreto: “¿¡Cómo que no se te ha perdido nada!? ¡Tu hijo Rodrigo manda una centuria de Falange! ¿¡Cuándo vas a tener la oportunidad de volver a verlo desfilando y portando un estandarte!?”

[...]

D. Fabián: “Pues lo escucharé por la radio y sin mojarme”.

D^a Loreto: “Desde luego, Fabián, ¡mira como eres!, ¿eh?”

Mensaje radiofónico escuchado en el capítulo 20, secuencia 4:

Locutor: “La marcha estará encabezada por las valientes tropas italianas enviadas por el ‘Duce’ y las cifras, queridos radioescuchas, son para quedarse de piedra: doscientos cincuenta mil hombres, tres mil camiones, mil heroicos cañones y tres mil ametralladoras desfilarán esta mañana durante la entrada oficial de Franco en Madrid.”

Mensaje radiofónico escuchado en el capítulo 20, secuencia 11:

Locutor: "Y en estos momentos, con un cerrado aplauso de todos los asistentes, hace aparición nuestro Caudillo, Generalísimo de todos los Ejércitos, Francisco Franco. El Caudillo luce para la ocasión la camisa azul de Falange bajo su flamante uniforme castrense, y se toca la cabeza con la boina encarnada de los requetés; dos signos inequívocos de la unidad indisoluble del Glorioso Movimiento Nacional. La gente corea su nombre con insistencia..."

Referencia a la radio escuchada en el capítulo 30, secuencia 12:

Valentina: "Me voy corriendo que va a empezar la novela en la radio y está interesantísima".

Paloma: "Oye, que yo ayer no puede ver el final, que me tuve que ir. ¿El marido está enamorado de ella o no?"

Valentina: "Qué va, hija. El policía que le persigue tiene razón. Es malo".

Paloma: "Uy".

Valentina: "Va a por el dinero de ella. Ayer mismo, aprovechando que la mujer es ciega, va y se la tima con la sobrina. Pero delante de ella Paloma, delante de ella".

Paloma: "Si ya lo decía yo, que un hombre tan gentil y tan servicial no puede ser trigo limpio".

Valentina: "Menudo es. A su mujer, yo creo que se la carga. ¡Bueno guapa, que me voy!"

Referencia a la radio escuchada en el capítulo 48, secuencia 2:

D^a Pura: "Por cierto, ¿a usted no le gustaban las novelas de la radio?"

Isidro: "Sí, las escuchaba por hacer compañía a mi pobre Sagrario".

D^a Pura: "Pues ahora mismo están a punto de dar la de Radio Madrid".

Isidro: "¿Es esa de la ciega a la que quiere matar su marido?"

D^a Pura: "¡Esa, esa!"

Isidro (emocionado): "Oh. A mí esa me tenía en vilo, con el inspector Arranz, que estaba siempre a punto de pillarle".

D^a Pura: "Ay, menudo es el inspector, pero bueno, es que el otro sabe lo que no está escrito. ¡Qué malo es!"

Isidro: "Pues debe de estar a punto de empezar".

D^a Pura: "Ay, sí, sí. Ahora mismo la pongo. No se preocupe, que esta radio enseguida se calienta".

Referencia a la radio escuchada en el capítulo 48, secuencia 7:

D^a Pura (con arrobo): "y usted, usted que se sabía lo que iban a decir antes de que lo dijeran".

Isidro: "Bueno... "

D^a Pura: "usted tiene alma de escritor".

Isidro: "No, mujer, lo que pasa es que sigo la novela con interés"

D^a Pura: "Oh, quite, quite... que hay que tener mucho talento para hacer eso. Vamos, que yo creo que, que usted podría ser libretista de radionovelas".

Isidro: "¿yo?"

D^a Pura: "¿No lo ha pensado nunca? (a Consuelo) ¿A que podría hacerlo? (Consuelo trata de aguantar la risa) Con lo que habrá vivido usted, seguro que sería un autor de éxito".

Isidro: "No... no, si al final me va a sacar usted los colores, D. Pura".

D^a Pura: "Pues no tiene por qué ruborizarse, o ¿cómo cree usted que empezó Cervantes?"

Isidro: "Vamos, si me va usted a comparar con Cervantes por adivinar el final de una radionovela, yo le juro que me desmayo aquí mismo, ¿eh?"

D^a Pura: "Lo que quiero decir es que, bueno, que usó sus experiencias para... (viendo la cara de asombro de Isidro, ruborizado) Bueno, mire, si le parezco una tonta, mejor me callo".

Isidro: "¡No, no, no, por Dios! D. Pura, le ruego que no me malinterprete. Lo que ocurre es que usted me da más valor del que tengo. Ya quisiera yo estar a la altura de los elogios que usted me dedica".

D^a Pura: "Bueno, yo sólo digo lo que veo..."

Referencia a la radio escuchada en el capítulo 55, secuencia 11:

Consuelo: "Y ahora que puede se pone a oír las radionovelas con Isidro. Ella dice que es un huésped modélico, que le encanta. Que hay que darle mucho cariño porque se siente muy solo, pero es que... Andrea, yo creo que le hace tilín".

Andrea: *"Bueno, Isidro es muy buena persona, y tu madre está muy sola".*

Consuelo: *"Ya mujer, pero a esa edad..."*

Referencia a la radio escuchada en el capítulo 60, secuencia 11:

Voz de un huésped: *"¿Quién es el pelmazo que ha puesto eso en la radio? Quite ese tostón y ponga a Estrellita Castro o calle para siempre".*

Isidro (dirigiéndose hacia la ventana): *"El que se tiene que callar es usted. ¿Le digo yo algo cuando vuelve a casa de madrugada cantando el 'Asturias, patria querida', ¿eh?"*

Referencia a la radio escuchada en el capítulo 156, secuencia 12:

Ángel (riéndose, se dirige a Sito): *"¿Te imaginas que me hubiera presentado en el Frontón Recoletos vestido de sotana?" (Se ríen los dos).*

Pelayo: *"Pues anda que no he visto yo a curas en el Jai Alai viendo combates de boxeo o en la Monumental de las Ventas toreando a Manolete, ¿eh? Como si no supieran divertirse los señores curas ésos".*

Ángel: *"Si del boxeo precisamente venimos nosotros..."*

Pelayo: *"Ah, ¿habéis 'estao' viendo entonces a Ignacio Ara? He oído por la radio que peleaba en Madrid".*

Ángel: *"Con Eloy Lafuente".*

Pelayo: *"Ah, ¿sí? Y, ¿y en qué ha 'quedao'?"*

Ángel: *"Nulo, después de doce rounds, pero vamos, que se han 'dao' todo lo que han querido y más, ¿verdad?"*

Sito: *"Hasta el árbitro ha recibido un puñetazo de Lafuente. Vamos que... ¡se le han 'saltao' las gafas por ahí!" (Vuelven a reírse los dos).*

Ángel: *"Han 'quedao' destrozadas".*

Sito: *"Le han puesto una sanción de 200 ptas."*

[...]

Pelayo: *"Vaya lío, pero... os veo yo muy 'animaos' a vosotros para haber 'estao' sólo en el combate de boxeo".*

Sito: *"Bueeeeno, antes hemos tomado unos bocatas en la calle Valenzuela, por ahí..."*

Ángel (riendo): *"... Con sus vinitos correspondientes, claro".*

Referencia a la radio escuchada en el capítulo 174, secuencia 12:

Rafael, mientras espera para jugar a las cartas con Javier y otro hombre, habla de una noticia que dice haber oído en la radio sobre un hombre que ha intentado matar a su mujer con sus propias manos, y se pregunta las causas que pudieron llevar al hombre a hacer eso.

Mensaje radiofónico escuchado en el capítulo 181, secuencia 1:

Locutor: “El capitán general de la IV región, Don José Moscardó, recibió ayer a los informadores y se refirió a la feliz terminación de la desagradable situación creada en el Valle de Arán por la acción de las fuerzas rojas de cierta importancia que, atraídas por la rapiña, perseguían determinados fines políticos. ‘las tropas del cuerpo del ejército de Urgel –añadió el general– dejaron absolutamente terminado el episodio del Valle de Arán, lo que debe ser motivo de satisfacción para los buenos españoles’.

Antonio: “Pero le hace bien, madre. Le hace bien estar en la cama. Hasta que mejore preferiría que no escuchase las noticias de la radio, que tenga esa cara de preocupación... Así no va a mejorar”.

Mensaje radiofónico escuchado en el capítulo 181, secuencia 10:

D^a Loreto: “Pon la leche a hervir, que el otro día oí por la radio que en un pueblo toda una familia se ha puesto mala con las fiebres de malta”.

8. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

- ABERTH, John, *A knight at the movies. Medieval history on Film*, Routledge, 2003.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis, *La Escritura Dramática*, Editorial Castalia, Madrid, 1998.
- BALLÓ, Jordi y PÉREZ Xavier, *La semilla inmortal. Los argumentos inmortales en el cine*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1997.
- BEEVOR, Antony, *Stalingrado*, Editorial Crítica, Barcelona, 2001.
- BELLIDO ACEVEDO, Gema, *Ficción y no ficción en las miniseries españolas contemporáneas*, Tesis doctoral defendida en la Universidad Complutense de Madrid en 2014.
- BLASCO HERRANZ, Inmaculada, “Moda e imágenes femeninas durante el primer Franquismo: entre la moralidad católica y las nuevas identidades de mujer”, en *Moda y sociedad: estudios sobre educación, lenguaje e historia del vestido*, 1998, págs. 135-146.
- BRÉMARD, Bénédicte, “Cuéntame la crónica de tiempos revueltos: experimentar la verdad histórica mediante la ficción televisiva”, en *Trama y Fondo: revista de cultura*, nº 24, 2008.
- BUONANNO, Milly, “From Literacy to Formal Adaptation. Multiple interactions of the Foreign and Domestic in Italian Television Drama”, en *Critical Studies in Television*, Vol. 4, nº1, 2009, pp. 65-83.
- CABEZA, José y RODRÍGUEZ, Araceli (coord.), *Creando cine, creando historia. La representación cinematográfica de ideas y movimientos sociales*, Editorial Complutense, Madrid, 2004.
- CABRUJAS, José Ignacio, *Y Latinoamérica inventó la telenovela*, Alfadil Ediciones, Barcelona, 2002, pág. 195.
- CAPARRÓS LERA, J. M., *100 películas sobre historia contemporánea*, Alianza Editorial, 1997.
- CAPARRÓS LERA, J. M., *La guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*, Editorial Ariel, Barcelona, 1998.

- CAPARRÓS LERA, J. M., "Historia Contemporánea y Cine: Una propuesta de docencia e investigación", en *Biblio 3W, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales de la Universidad de Barcelona*, nº 231, 15 de mayo de 2000. Disponible en <http://www.ub.es/geocrit/b3w-231.htm>
- CAPARRÓS LERA, J. M., "Enseñar la historia contemporánea a través de la ficción", en *Quaderns de Cine*, nº1, 2007, pp. 25-35. Disponible en <http://www.ub.edu/histodidactica/images/documentos/pdf/ensear-la-historia-contempornea-a-travs-del-cine-de-ficcin-0.pdf>
- CARDONA, Gabriel: "Las Brigadas Internacionales y el Ejército Popular", en REQUENA GALLEGO, Manuel (coor.): *La Guerra Civil Española y las Brigadas Internacionales*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.
- CARULLA, Jordi y CARULLA Arnau, *La Guerra Civil en 2000 carteles*, vol. 2, Postermil, Barcelona, 1996.
- CASTELLÓ, E. y O'DONNELL, H., "Historias de Cataluña: ficción y memoria histórica en la televisión pública catalana", en LÓPEZ, F., CUETO, E. y GEORGE JR., D. R. (ed.), *Historias de la pequeña pantalla: representaciones históricas en la televisión de la España democrática*, Iberoamericana, Madrid, 2009.
- CASTILLO, Ana María, SIMELIO, Núria y MUÑOZ, María Jesús, "La reconstrucción del pasado reciente a través de la narrativa televisiva. Estudio comparativo de los casos de Chile y España", en *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, nº 10, 2012, pp. 666-681.
- CATALÁN, Jordi: "La Industria entre la Guerra y la Revolución, Papel preparado para la sesión plenaria 'La Economía de la Guerra Civil'", del *Congreso de la Asociación Española de la Historia Económica*, 13 de septiembre de 2005.
- CATALÁN, Jordi, "Guerra e Industria en las dos Españas, 1936-1939", en MARTÍN ACEÑA, Pablo y MARTÍNEZ RUIZ, Elena (ed.), *La economía de la Guerra*, Marcial Pons Historia, Madrid, 2006.
- CHICHARRO MERAYO, M. M., "Información, ficción, telerealidad y telenovela: algunas lecturas televisivas sobre la sociedad española y su historia", en *Comunicación y Sociedad*, nº11, Enero-Junio de 2009.
- CHICHARRO MERAYO, M. M., "Aprendiendo de la ficción televisiva. La recepción y los efectos socializadores de 'Amar en tiempos revueltos'", en *Comunicar:*

Revista científica iberoamericana de comunicación y educación, vol. XVIII, nº36, 2011, pp. 181-190.

- CHICHARRO MERAYO, M. M., “Historia de la telenovela en España: aprendizaje, ensayo y apropiación de un género”, en *Comunicación y Sociedad*, Vol. XXIV, nº1, 2011, pp. 189-216.
- CHIHARRO MERAYO, M. M. y GÓMEZ GARCÍA, Salvador, “Memoria de un golpe de estado televisivo: ficción histórica sobre el 23-F”, en *Convergencia: Revista de ciencias sociales de la Universidad Autónoma del Estado de México*, Vol. 21, nº 65, mayo-agosto de 2014, pp. 219-245.
- CHICHARRO MERAYO, M. M. y RUEDA LAFFOND, J. C., “Televisión y ficción histórica: Amar en tiempos revueltos”, en *Comunicación y Sociedad*, Vol. 21, nº2, 2008.
- COLODNY, Robert G., *El asedio de Madrid*, Ruedo Ibérico, París, 1970, pág. 36.
- *Constitución de la República Española de 1931*, el Magisterio Español, 45 págs.
- DAVIS, Natalie “Any Resemblance to Persons Living or Dead: Film and the Challenge of Authenticity”, en *Yale Review*, nº 76, 1987, pp. 457-482.
- DAVIS, Natalie, *Slaves on Screen. Film and historical vision*, Vintage Canada, 2000.
- DE DIOS FERNÁNDEZ, Eider, “Las que tienen que servir y las servidas. La evolución del servicio doméstico en el franquismo y la construcción de la subjetividad femenina”, en *Revista Historia Autónoma*, nº 3, 2013, pp. 97-111.
- DE PABLOS, S. (ed.), Santiago, *La historia a través del cine. La Unión Soviética*, Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, 2001.
- DE PABLOS, S. (ed.), *La historia a través del cine. Las dos Guerras Mundiales*, Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, 2007.
- DEL CURA, M^a Isabel y HUERTAS, Rafael, *Alimentación y enfermedad en tiempos de hambre, España 1937-1947*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.
- DÍAZ SÁNCHEZ, David, “El sueño imperialista de Franco en el Mediterráneo durante el contexto de la II Guerra Mundial”, en BARRIO ALONSO, A., DE HOYOS PUENTE, J. y SAAVEDRA ARIAS, Rebeca, *Nuevos horizontes del pasado: culturas políticas, identidades y formas de representación*, Editorial de la Universidad de Cantabria, 2011, 280 págs.

- EDGERTON, G. R., Television as historian: An introduction, en *Film & History: An interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, nº30, 2000, pp. 7-12.
- ESLAVA GALÁN, Juan, *Una historia de la Guerra Civil que no va a gustar a nadie*, Editorial Planeta, Barcelona, 2005.
- FERNÁNDEZ, Virginia, “Amar en tiempos revueltos”, en *Crítica*, Año 58, nº 958, 2008.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Antonio, “La Iglesia española y la Guerra Civil”, en *Studia Histórica. Historia Contemporánea*, nº 3, 1985, págs. 37-74.
- FERRO, Marc, *Analyse de film, analyse de sociétés. Un source nouvelle pour l’Histoire*, Hachette, 1975.
- FERRO, Marc, *Historia Contemporánea y Cine*, Ariel Historia, Barcelona, 1995.
- GALÁN FAJARDO, Elena, “La representación de los inmigrantes en la ficción televisiva en España. Propuesta para un análisis de contenido”, en *Revista Latina de comunicación social*, nº 61, 2006.
- GALÁN FAJARDO, Elena, “Mujer y Posguerra en el Serial Amar en tiempos revueltos”, en *Congreso Internacional La otra dictadura. El régimen franquista y las mujeres*, 28, 29 y 30 de noviembre de 2006. Universidad Carlos III de Madrid.
- GALÁN FAJARDO, Elena, “Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales”, en *Revista del CES Felipe II*, nº7, 2007.
- GALÁN FAJARDO, Elena, *La imagen social de la mujer en las series de ficción*, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, Cáceres, 2007.
- GALÁN FAJARDO, Elena, “Las huellas del tiempo del autor en el Discurso Televisivo de la Posguerra Española”, en *Revista electrónica Razón y Palabra*, nº 56, abril-mayo 2007. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n56/egalan.html>
- GALÁN FAJARDO, Elena, “Análisis cultural, mujer y representación televisiva”, en *Actas y memoria final: Congreso Internacional Fundacional AE-IC, Santiago de Compostela*, 30, 31 de enero y 1 de febrero de 2008.
- GALÁN FAJARDO, Elena y HERRERO, Begoña, *El guión de ficción en televisión*, Editorial Síntesis, Madrid, 2011.

- GALÁN FAJARDO, Elena, RUEDA LAFFOND, J. C., "Televisión, identidad y memoria: representación de la Guerra Civil española en la ficción contemporánea", en *Observatorio Journal*, Vol. 7, nº2, 2013, pp. 57-92.
- GARCÍA LASTRA, Marta, "La voz de las mujeres en la Universidad", en la *Revista de la Asociación de Sociología de la Educación*, Vol. 3, nº 3, pág. 362.
- GARCÍA SEROR, Antonio, *Memorias de Posguerra*, AACHE Ediciones de Guadalajara, 2004.
- GIL PECHARROMÁN, Julio, *La II República: esperanzas y frustraciones*, Historia 16, Madrid, 1997.
- GÓMEZ OLIVER, Miguel y DEL ARCO BLANCO, M. A., "El estraperlo: forma de resistencia y arma de represión en el primer Franquismo", en *Studia Histórica. Historia Contemporánea*, nº 23, 2005, pp. 179-199.
- GONZÁLEZ DE VALDÉS, JUAN ANTONIO, *Arte de pronunciar según los principios físicos elementales, de que depende el modo de articular, hablar, leer y escribir todos los lenguages [sic]*, 1785, pág. 126.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, José Félix, "La trama maestra en la narrativa audiovisual. El caso del cine del Oeste", en *Fonseca Journal of Communication*, nº 1, segundo semestre, 2000, pp. 100-122.
- GRAHAM, Helen, "Mujeres y cambio social en la España de los años 30", en *Historia del Presente*, nº 2, 2003.
- GUBERN, Román, *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Filmoteca Española, 1986.
- GUTIÉRREZ LOZANO, J. F., "Algunas reflexiones y numerosos retos en la investigación de las relaciones entre memoria y televisión", en *Aurora. Revista de Arte, Media y Política*, nº10, 2011, pp. 20-35.
- HERNÁNDEZ, Jesús, *Breve historia de la II Guerra Mundial*, Ediciones Nowtilus SA, Colección Breve Historia, 2009.
- HERNÁNDEZ, Sira (ed.), *La Guerra Civil televisada. La representación de la contienda en la ficción y el documental españoles*, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2012.
- HUESO, Ángel Luis, *El cine y la historia del sxx*, Universidad de Santiago de Compostela, 1983.

- HUESO, Ángel Luis y CAMARERO, Gloria (coord.), *Hacer historia con imágenes*, Editorial Síntesis, 2014.
- HUGUET, Monserrat, “Imágenes del pasado intervenido por la ficción histórica televisiva del presente. Memoria sentimental del primer Franquismo (1939-1959) en RODRÍGUEZ CADENA, Ángeles (ed.), *Evocaciones Audiovisuales del Pasado Reciente. La ficción histórica en la televisión Iberoamericana 2000-2012*, Buenos Aires, 2014.
- IBÁÑEZ, J. C. y ANANIA, Francesca, *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, Zamora, 2009.
- JIMÉNEZ LUCENA, Isabel, “El tifus exantemático de la posguerra española (1939-1943). El uso de una enfermedad colectiva en la legitimación del ‘Nuevo Estado’”, en *Acta Hispanica ad Medicinae Scientiarumque Historiam Illustranda*, nº 14, 1994, pp. 185-198.
- JIMÉNEZ VILLAREJO, Carlos: “La destrucción del Orden Republicano”, en *Hispania Nova, Revista de Historia Contemporánea*, nº7, 2007.
- JUANES, Tania, “La quinta columna, espías de Franco”, en *Tiempo de Historia*, año IV, nº 46 (1 de septiembre de 1978), pp. 4-9.
- JULIÁ, Santos y otros, *La España del sxx*, Marcial Pons, Madrid, 2007.
- JULIAN SMITH, Paul, “Transnational Telenovela: the Case of Amar en tiempos revueltos (Loving in Troubled Times)”, en *Critical studies on television*, Manchester University Press, Manchester, 3 (2), 2008, pp. 4-18.
- JULIAN SMITH, Paul, “The Television Mini-series as Historical Memory: The case of ‘23-F, el día más difícil del Rey’ (TVE1, 2009)” en *Hispanic Issues On Line: Memory and its discontents: spanish culture in the early twenty-first century*, nº11, Otoño 2012, pp. 52-63.
- KINDER, Hermann y HILDEMANN, Werner, *Atlas Histórico Mundial (II): De la Rev. Francesa a nuestros días*, Ediciones Istmo, 1999.
- KRIEGEL, Annie, FERRO, Marc y BESANÇON, Alain, “Histoire et Cinema: L’Experience de la Grande Guerre”, en *Annales*, nº 20, 1965, pp. 327-336.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Ricardo y otros, “Informe del Comité Científico de la Agencia Española de Seguridad Alimentaria y Nutrición (AESAN) sobre el consumo humano ocasional de almortas (*Lathyrus sativus*)”, en la *Revista del Comité Científico de la AESAN*, nº 11, 2010, págs. 9-20.

- MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la posguerra española*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1987.
- MCKEE, Robert, *Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, Alba Editorial, Barcelona, 2006.
- MOLINA CAÑABATE, J. P., LARA PADILLA, T. y LAMUEDRA GRAVÁN, M., en "Amar en tiempos revueltos. Métodos de trabajo y razones de un éxito", en *Revista electrónica Razón y Palabra*, nº 70, 2009. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/Articulo%206Amar%20en%20tiempos%200revueltos%20Metodos%20de%20trabajo%20y%20razones%20de%20un%200exito.pdf>
- MONTERDE, José E., *La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine*, Generalitat Valenciana, 1997.
- MONTERDE, José E., SELVA, Marta y SOLÁ, Ana, *La representación cinematográfica de la historia*, Akal editorial, 2002.
- MONTERO, A., *Historia de la persecución religiosa en España. 1936-1939*, B.A.C. Ediciones, 1961.
- MONTERO, J., "Fotogramas de papel y libros de celuloide. El cine y los historiadores. Algunas consideraciones", en *Historia contemporánea* (Monográfico Cine e Historia), nº22, 2002, pp. 29-65.
- MONTERO, J., "Travestir el pasado de presente: el cine histórico de ficción", en: *Actas del 6º Congreso de Grimh: Imagen y manipulación*, Lyon, 20-22 de noviembre de 2008.
- MONTERO, J. y PAZ, María Antonia (coord.), *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*, Editorial Complutense, Madrid, 1995.
- MONTERO, J. y PAZ, M. A., "Spanish Civil War in Televisión Española During the Franco Era (1956-1975)", en *Comunicación y Sociedad*, Vol. 24, nº 2, 2011, pág. 149-197. Disponible en: http://www.unav.es/fcom/comunicacionsociedad/es/resumen.php?art_id=393
- MONTERO, J. y PAZ, M. A., *Lo que el viento no se llevó. El cine en la memoria de los españoles, 1931-1982*, Rialp, Madrid, 2012.
- MONTOLIÚ, Pedro, *Madrid en la Posguerra, 1939-1946, los años de la represión*, Sílex ediciones, Madrid, 2005, 430 págs.

- MORAGA GARCÍA, M^a Ángeles, “Notas sobre la situación jurídica de la mujer en el Franquismo”, en *Revista Feminismos*, de la Universidad de Alicante, nº 12, Diciembre, 2008, pp. 229-252.
- MORALES MUÑOZ, Manuel, *La II República, historia y memoria de una experiencia democrática*, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga (CEDMA), Málaga, 2004, 204 páginas.
- MÚJICA, Constanza, “La telenovela de época chilena: entre la metáfora y el trauma”, en *Cuadernos de información*, nº21, 2007, pp. 20-33.
- O’DONNELL, H., “High drama, low key: visual aesthetics and subject positions in the domestic Spanish television serial”, en *Journal of Spanish Cultural Studies*, Routledge, 8 (1), marzo de 2007, pp. 37-54.
- ORDUÑA PRADA, Mónica, *El Auxilio Social (1936-1940): la etapa fundacional y los primeros años*, Escuela Libre Editorial, colección Tesis y Praxis, Madrid, 1996.
- PADILLA, Graciela, “Renacer histórico de la ficción histórica”, en PUEBLA, B., CARRILLO E. y ÍÑIGO, A. I. (ed.), *Ficciónando: Series de televisión a la española*, Editorial Fragua, Madrid, 2012.
- PALACIO, Manuel, “La historia en la televisión”, en MONTERDE, J. E. (coor.), *Cuadernos de la Academia: Ficciones Históricas*; Madrid, septiembre de 1999.
- PALACIO, Manuel, “La televisión pública española en la era de José Luis Rodríguez Zapatero”, en *Journal of Spanish Cultural Studies*, Routledge, 8 (1), marzo de 2007, pp. 71-83.
- PAN-MONTOJO, Juan Luis, “Cronología: Edad contemporánea”, en ARTOLA, Miguel (dir.) *Enciclopedia de Historia de España*, Vol. 6, Alianza Editorial, Madrid, 1993.
- PAYNE, Stanley G., *El fascismo*, Alianza Editorial, Barcelona, 2001.
- PAZ, M. A. y MONTERO, J., “Historia audiovisual para una sociedad audiovisual”, en *Historia Crítica*, nº49, 2013, pp. 159-183. Disponible en: <http://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/815/index.php?id=815>
- PAZ, M. A. y MONTERO, J., “Usos públicos de la Historia en la Transición española”, en *Historia y Política*, nº33, enero-junio 2015, pp. 275-302.
Disponible en: https://www.academia.edu/12491610/USOS_PUBLICOS_DE_LA_HISTO

RIA_EN_LA_TRANSICI%3%93N_ESPA%3%91OLA_DIVULGACI%3%93N_HI
ST%3%93RICA_Y_DEBATE_EN_TELEVISI%3%93N_ESPA%3%91OLA_1978
_A_1985_

- PEÑALVA, Joaquín Juan, *La Revista Escorial: Poesía y Poética. Trascendencia literaria de una aventura cultural en la Alta Posguerra*, tesis doctoral defendida en la Universidad de Alicante en 2005, pág. 529.
- PEÑAMARÍN, Cristina y LÓPEZ DÍEZ, Pilar (coor.), *Los Melodramas televisivos y la cultura sentimental*, Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, 1995.
- PÉREZ MARO, Rosa María, *El wolframio en las comarcas del Bierzo y Valdeorrasu. Repercusión social y económica y su importancia como instrumento de la política española: 1938-1958*, tesis doctoral defendida en la UNED en 2011.
- PINTO CRESPO, Virgilio y ARTOLA, Miguel, *Madrid: Atlas histórico de la ciudad, 1850-1939*, Fundación Caja Madrid, 2001.
- PROPP, Vladimir Propp, *Morfología del Cuento*, Ediciones Akal, Madrid, 2001.
- REGUEILLET, Anne-Gaelle, “Norma sexual y comportamientos cotidianos en los diez primeros años del Franquismo: Noviazgo y sexualidad”, en *Hispania*, Vol. 64, nº 218, 2004.
- RINCÓN HERRANZ, Santiago, *Delito de Acusación y Denuncia Falsas en el Código Penal Español*, tesis doctoral defendida en la Universidad Complutense en 2014.
- RÍOS FRUTOS, Luis y otros, “Muertes en cautiverio en el primer Franquismo: exhumación del cementerio del penal de Valdenoceda (1938-1943)”, en *Complutum*, Vol. 19, nº2, 2008.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Susana, *La Señora: entre el drama y la historia*, tesis codirigida por PAZ, M. A. y CABEZA, J., en la Universidad Complutense de Madrid y presentada en 2015.
- RODRÍGUEZ TEIJEIRO, Domingo, “Configuración y evolución del sistema penitenciario franquista (1936-1945)”, en *Hispania Nova, Revista de Historia Contemporánea*, dossier *Generaciones y memoria de la represión franquista: un balance de los movimientos por la memoria*, nº 7, año 2007.
- ROMERO BARTOLOMÉ, Raúl, *Vizcondes y Monteros*, Visión Libros, Madrid, 2011, 292 págs.

- ROSENSTONE, ROBERT A., “La historia en imágenes. La historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llegar la historia a la pantalla”, en *The American Historical Review*, Vol. 93, nº 5, diciembre de 1988, pp. 1173-1185. Disponible en: http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier5.pdf
- ROSENSTONE, ROBERT A., *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel España, Barcelona, 1997.
- ROSENSTONE, ROBERT A., “The promise of history on film”, en ENGELLEN, Leen y WINKEL, R. V., *Perspectives on European Film and History*, Academia Press, 2007, pp 253-262.
- ROSENSTONE, ROBERT A., *La historia en el cine. El cine sobre la historia*, Ediciones Rialp, 2014.
- RUEDA LAFFOND, J. C., “Esta tierra es mía. Espacios históricos y geografía de la memoria en la ficción televisiva española”, en *Historia Actual Online*, nº26, Otoño de 2011, pp. 27-39.
- RUEDA LAFFOND, J. C. y GUERRA, Amparo, “Televisión y nostalgia. The Wonder Years y Cuéntame cómo pasó”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 64, 2009, pp. 396-409. Disponible en: http://www.ull.es/publicaciones/latina/09/art/32_831_55_Complutense/Rueda_y_Guerra.html
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine de historia y cine de memoria. La representación y sus límites*, Cátedra, Madrid, 2006.
- SÁNCHEZ BLANCO, Laura Sánchez, “Auxilio Social y la educación de los pobres: del Franquismo a la Democracia”, en *Foro de Educación*, nº 10, 2008, págs. 133-166.
- SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio, *Guión de Aventura y forja del héroe*, Editorial Ariel, Barcelona, 2002.
- SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio, “De la Caverna al Chinese Theater: la pantalla de cine como espejo del drama humano”, en *Revista de Comunicación*, nº 6, 2007, pp. 46-69.
- SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio, *Estrategias de guión cinematográfico*, Ariel Editorial, Barcelona, 2014.
- SÁNCHEZ SOLER, Mariano, *Manual esencial del guión cinematográfico*, Editorial Club Universitario, Alicante, 2011.

- SANZ MAGALLÓN, Ana, *Cuéntalo bien*, Plot ediciones, Madrid, 2007.
- SARTORI, Giovanni, *Homo Videns: la sociedad teledirigida*, Editorial Taurus, Madrid, 2000.
- SAYAGUÉS, José Antonio, *Los dichos de Pelayo*, Editorial Planeta, Barcelona, 2013.
- SEGER, Linda, *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*, Ediciones Rialp, Madrid, 2004.
- SHORT, Kenneth R. M. (ed.), *Feature Film as History*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1981.
- SIRERA, Josep Lluís, *La España de Pelayo, Marcelino y Manolita*, De Bolsillo, 2012.
- SMITH, Paul (ed.), *The Historian and Film*, Cambridge University Press, 1976.
- SORLIN, Pierre, *The film in History. Restaging the past*, Oxford, Blackwell, 1980.
- SORLIN, Pierre, "Historical films as tools for historians", en John E. O'Connor (ed.), *Image as artifact: the historical analysis of film and television*, R. E. Krieger, Malabar, 1990.
- SORLIN, Pierre y otros, *Media e Cultura comunitaria. Per una storia televisiva dell' Europa*, Instituto Storico Parri, 2009.
- TOBIAS, Roland B., *El guión y la trama: Fundamentos de la escritura dramática audiovisual*, Ed. Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid 1999.
- TOLEDANO, Gonzalo y VERDE, Nuria, *Cómo crear una serie de televisión*, T&B Editores, Madrid, 2007, pág. 117.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel, *Teoría y práctica del movimiento obrero en España, 1900-1936*, Ed. Fernando Torres, 1977.
- TUSELL, Javier y QUEIPO DEL LLANO, Genoveva, *Franco y Mussolini. La política española durante la Segunda Guerra Mundial*, Ed. Península, Barcelona, 2006.
- UMBRAL, Francisco, *Memorias de un niño de derechas*, Ediciones Destino, Barcelona, 1973.
- WHITE, Hayden, *Tropics of Discourse. Essays in cultural criticism*, John Hopkins University Press, 1978.
- WHYTE, Hayden, "Historiography and Historiophoty", en *The American Historical Review*, Vol. 93, nº5, 1988, pp. 1193-1199.

- WHITE, Hayden, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, Universidad Autónoma del Estado de México, 1992.
- YSART, Federico, *España y los judíos en la Segunda Guerra Mundial*. Disponible para su lectura en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp84v8> [Consulta: 15 de mayo de 2015].

FILMOGRAFÍA Y SERIES DE TELEVISIÓN CITADAS

- *Águila Roja* (Globomedia, TVE 1, 2009-Actualidad).
- *Amar en tiempos revueltos* (Diagonal TV, TVE 1, 2005-2012).
- *Amar es para siempre* (Diagonal TV, Antena 3, 2013-Actualidad).
- *Arrayán* (Linze TV, Canal Sur, 2001-2013).
- *Bandolera* (Diagonal TV, Antena 3, 2011-2013).
- *Breve encuentro* (David Lean, 1945).
- *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005).
- *Calle nueva* (Zeppelin TV, TVE 1, 1997-2000).
- *Cañas y barro* (RTVE, TVE 1, 1978).
- *Coronation Street* (Granada Television, ITV, 1960-Actualidad).
- *Cuéntame como pasó...* (Grupo Ganga, TVE 1, 2001-Actualidad).
- *El Cor de la Ciutat* (TV3, TV3, 2000-2009).
- *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973).
- *El mundo de Juan Lobón* (RTVE, TVE 1, 1989).
- *El secreto de Puente Viejo* (Boomerang TV, Antena 3, 2011-Actualidad).
- *El tiempo entre costuras* (Boomerang TV, Antena 3, 2012).
- *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994).
- *Gavilanes* (Gestmusic Endemol, Antena 3, 2010-2011).
- *Géminis: venganza de amor* (RTVE, TVE 1, 2002- 2003).
- *Goya* (RTVE, TVE 1, 1985).
- *Hispania* (Bambú Producciones, Antena 3, 2010-2012).
- *Isabel* (Diagonal TV, TVE 1, 2012-2014).
- *La dama de rosa* (Coral Pictures Corp. De Venezuela y RCTV, TVE 1, 1986-1987).

- *La Plaza del Diamante* (RTVE y Fígaro Films, TVE 1, 1982).
- *La Regenta* (RTVE, TVE 1, 1995).
- *La Señora* (Diagonal TV, TVE 1, 2008-2010).
- *Lorca, muerte de un poeta* (RTVE, TVE 1, 1987).
- *Los gozos y las sombras* (RTVE, TVE 1, 1981).
- *Los jinetes del alba* (RTVE, TVE 1, 1990).
- *Los puentes de Madison* (Clint Eastwood, 1995).
- *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001).
- *Obsesión* (RTVE y Europroducciones TV, TVE 1, 2005).
- *Pasión de gavilanes* (Caracol TV, Telemundo y RTI Producciones, Antena 3, 2004-2005).
- *Poble Nou* (Televisió de Catalunya, TV3, 1994).
- *Santa Teresa de Jesús* (RTVE, TVE 1, 1984).
- *Seis hermanas* (Bambú Producciones, TVE 1, 2015-Actualidad).
- *Temps de Silenci* (Diagonal TV, TV3, 2001-2002).
- *Titanic* (James Cameron, 1997).
- *West Side Story* (Robert Wise y Jerome Robbins, 1961).

WEBGRAFÍA

- ARROYO, Mercedes, “Lo nuestro es un amor para toda la vida”, en *Abc.es*, 21 de marzo de 2006. Disponible en: <http://hoycinema.abc.es/noticias-cine/20060321/nuestro-amor-para-toda-58250.html> [Consulta: 7 de abril de 2015].
- BALÍN, Mateo, “A los actores aún les queda mucho por recorrer para defender sus derechos”, en *La Voz Digital*, 26 de junio de 2006. Disponible en <http://www.lavozdigital.es/cadiz/pg060626/prensa/noticias/Television/200606/26/CAD-TV-089.html> [Consulta: 7 de abril de 2015].
- FIJO, Alberto y GIL-DELGADO, “Conversación con Pierre Sorlin”, en *Film Historia online*, Vol. 11, nº 1-2, 2001. Disponible en <http://www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2001/sorlinentrevista.htm> [Consulta el 11 de junio de 2014].

- GALLO, Isabel, "Gracias a la serie mucha gente está aprendiendo historia de España", en *ElPaís.com*, 26 de febrero de 2006. Disponible en: http://elpais.com/diario/2006/02/26/radiotv/1140908403_850215.html [Consulta: 7 de abril de 2015].
- GARCÍA MORALES, María: "Mi papel en esta telenovela es el más bonito que he hecho", en el *Diario de León*, 27 de septiembre de 2005. Disponible en: http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/mi-papel-telenovela-es-mas-bonito-he-hecho_219470.html [Consulta: 7 de abril de 2015].
- MONJAS, Ch. L., "Colomé: ser actor es mucho más que haber hecho una serie", en el *Diario de León*, 29 de diciembre de 2005. Disponible en: http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/colome-ser-actor-es-mucho-mas-haber-hecho-serie_235485.html [Consulta: 7 de abril de 2015].
- PÉREZ DE PABLOS, Susana, "Moza, palurdo, menos guasa... Las series de época recuperan la memoria histórica de las palabras", en *ElPaís.com*, 16 de noviembre de 2008). Disponible en http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Moza/palurdo/guasa/elpepirtv/20081116elpepirtv_1/Tes [Consulta: 21 de marzo de 2010].
- RAMÍREZ, Lola, "No soy una inconformista, sólo protesto ante lo que no me gusta", en el *Diario de León*, 11 de diciembre de 2005. Disponible en: http://www.diariodeleon.es/noticias/revista/no-soy-inconformista-solo-protesto-no-gusta_232760.html [Consulta: 7 de abril de 2015].
- RODRÍGUEZ, MERCEDES, "La gente agradece que en televisión se cuente qué pasó en la Posguerra", en el *Ideal de Granada*, 11 de octubre de 2006. Disponible en: http://www.ideal.es/granada/prensa/20061011/television/gente-agradece-television-cuenta_20061011.html [Consulta: 7 de abril de 2015].
- "Amar en tiempos revueltos cumple 1000 capítulos", en *RTVE.es*, 12 de diciembre de 2009. Disponible en <http://www.rtve.es/television/20091202/amar-tiempos-revueltos-cumple-1000-capitulos/304036.shtml> [Consulta el 19 de julio de 2014].
- "Amar en tiempos revueltos, líder de la emisión en su desenlace", en *RTVE.es*, 16 de noviembre de 2012. Disponible en <http://www.rtve.es/television/20121116/amar-tiempos-revueltos-lider-emision-su-desenlace/574950.shtml> [Consulta: 5 de abril de 2014].

- “Ana Turpin: Ante todo me considero una actriz cómica”, en *Diario de Navarra*, 26 de julio de 2005. Disponible en el foro de *Amar... de la página web Telenovelas made in Spain*: <http://laverdadelaura.mforos.com/797461/3660870-entrevistas/> [Consulta: 7 de abril de 2015].
- “Charla de los internautas con el actor que interpreta a Pelayo en *Amar en tiempos revueltos*”, en *Foro*, dentro del sitio web oficial de la serie en RTVE, 12 de julio de 2011. Disponible en: http://encuentrosdigitales.rtve.es/2011/jose_antonio_sayagues.html [Consulta: 7 de abril de 2015].
- “Jesús Noguero: ‘Hago de villano con razones para serlo’”, en el Foro sobre *Amar... de Telenovelas made in Spain*, 24 de enero de 2006. Disponible en: <http://laverdadelaura.mforos.com/797461/3660870-entrevistas/> [Consulta: 7 de abril de 2015].
- “La Primera estrena ‘Amar en tiempos revueltos’”, en *Fórmulatv.com*, 25 de septiembre de 2005. Disponible en <http://www.formulatv.com/1,20050925,1503,1.html> [Consulta: 21 de marzo de 2014].
- “Manolita es un homenaje a mi abuela”, en el Foro sobre *Amar... de Telenovelas made in Spain*, 19 de marzo de 2007. Disponibil en: <http://laverdadelaura.mforos.com/797461/3660870-entrevistas/?pag=13> [Consulta: 7 de abril de 2015].
- “Manu Baqueiro es Marcelino en *Amar en tiempos revueltos*”, en *Forosnovelas*, el 12 de abril de 2007. Disponible en: <http://forosnovelas.creatuforo.com/manu-baqueiro-es-marcelino-en-amar-en-tiempos-revueltos-tema4494.html> [Consulta: 7 de abril de 2015].
- “Marc Ferro: “El cine es una contrahistoria de la historia oficial””, en *El Mercurio de Chile*, 20 de diciembre de 2009. Disponible en <http://carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/marc-ferro-el-cine-es-una-contrahistoria-de-la-historia-oficial> [Consulta el 11 de junio de 2014].
- “Me interesan los proyectos arriesgados y trabajar con directores jóvenes”, en el *Diario Siglo XXI*, en julio de 2006. Disponible en: <http://www.diariosigloxxi.com/texto-diario/mostrar/9616/me-interesan-los->

proyectos-arriesgados-y-trabajar-con-directores-jovenes#.VVdfd2aI1z0

[Consulta: 7 de abril de 2015].

- “Nueva serie para la temporada que viene ambientada en la Posguerra”, en *RTVE.es*, 26 de julio de 2005. Disponible en: <http://www.rtve.es/?go=111b735a516af85c54ba5009b84fd04cbd9cd6ea14231d5e5a5cf6c735b16556f176ff7e429c7af4eee7b4fae390f6cf> [Consulta: 10 de marzo de 2015].
- “Rodolfo Sancho: A mi padre y a mi hijo les gusta verme en la tele”, en el Foro sobre *Amar...* de *Telenovelas made in Spain*, 30 de mayo de 2007. Disponible en: <http://laverdadelaura.mforos.com/797461/3660870-entrevistas/?pag=21> [Consulta: 7 de abril de 2015].
- “Siguen existiendo dos Españas: las que nos venden los políticos”, en *La Verdad de Murcia*, el 18 de noviembre de 2006. Disponible en: http://www.laverdad.es/murcia/prensa/20061118/television/siguen-existiendo-espanas-venden_20061118.html [Consulta: 7 de abril de 2006].
- Archivos del NO-DO, página web oficial: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/historia/> [Consulta: 21 de marzo de 2015].
- Boletín Oficial del Estado: Ley de Memoria Histórica: <http://www.boe.es/boe/dias/2007/12/27/pdfs/A53410-53416.pdf> [Consulta: 13 de febrero de 2015]].
- Diagonal TV: página oficial de la serie *Temps de Silenci*: <http://www.diagonaltv.es/temps-de-silenci/> [Consulta: 10 de mayo de 2014].
- Film Affinity, página web dedicada a recopilar datos de películas y series de televisión: <http://www.filmaffinity.com/es/main.html> [Consulta: mayo de 2015].
- Hemeroteca online de ABC: <http://hemeroteca.abc.es/> [Consulta: 20 de julio de 2015].
- IMDB (*The Internet Movie Data Base*), página dedicada a *Amar en tiempos revueltos* / *Amar es para siempre*: http://www.imdb.com/title/tt0472642/?ref=fn_al_tt_1 [Consulta: 2010-2015].
- Instituto Nacional de Estadística, página web oficial: Censo de España en 1940: <http://www.ine.es/inebaseweb/pdfDispacher.do?td=118645&ext=.pdf> [Consulta: 10 de abril de 2015].

- Museo de la Radio de Ponferrada, página web oficial: <http://www.museoradioponferrada.com/images/campanas.swf> [Consulta: 13 de febrero de 2014].
- Museo del Prado, página web oficial: cronología histórica: <https://www.museodelprado.es/index.php?id=768> [Consulta: 13 de marzo de 2014].
- RTVE.es, página web oficial de *Amar en tiempos revueltos*: <http://www.rtve.es/television/amarentiemposrevueltos/> [Consulta: 2010-2015].