

**La posguerra española como escenario
melodramático y de representación femenina en
las adaptaciones televisivas *Lo que escondían sus
ojos* (Telecinco, 2016) y *La sonata del silencio*
(TVE1, 2016)**

**The Spanish post-Civil War period as a
melodramatic setting and a space of female
representation in the television adaptations *Lo
que escondían sus ojos* (Telecinco, 2016) and *La
sonata del silencio* (TVE1, 2016)**

MARÍA JOSÉ HIGUERAS RUIZ

Universidad de Málaga

mariahigueras@uma.es

ORCID ID: 0000-0002-6849-3433

SANTIAGO LOMAS MARTÍNEZ

Universidad de Salamanca

sломас@usal.es

ORCID ID: 0000-0002-2581-5818

Resumen: Este artículo examina la representación del contexto histórico de la posguerra española y la representación femenina en dos adaptaciones televisivas: *Lo que escondían sus ojos* y *La sonata del silencio*. Desde una metodología cualitativa se aplica la lectura y visionado de ambos proyectos y el análisis de los temas. Las dos series buscan generar entretenimiento utilizando el pasado, pero sus formas de hacer memoria histórica son divergentes: en la primera, la posguerra es solo un escenario lujoso para un melodrama de amor prohibido; mientras que, en la segunda, se intenta operar de una forma más sutil abordando diversas problemáticas sociales.

Palabras clave: series de televisión, adaptación literaria, novela histórica, franquismo, feminismo, posguerra española.

Abstract: This article examines the representation of the historical context of the Spanish post-Civil War period and of women in two television adaptations: *Lo que escondían sus ojos* and *La sonata del silencio*. A qualitative methodology is applied to the reading, viewing and analysis of both projects and their topics. Both series generate entertainment using the past, but their ways of making historical memory are divergent: in the first, the post-war period is only a luxurious setting for a melodrama of forbidden love, while in the second, the adaptation operates in a more subtle way by addressing various social issues.

Keywords: TV series, literary adaptation, historical novel, Francoism, feminism, Spanish post-Civil War period.

1. INTRODUCCIÓN¹

La revisión de la producción de series de televisión en España refleja una larga tradición de series de ambientación histórica, muchas también adaptaciones literarias, desde las primeras décadas de TVE, con ejemplos destacados como *La Barraca* (1979) o *Los Pazos de Ulloa* (1985) (Rueda Laffond, 2009). En el mercado televisivo contemporáneo, la producción de ficciones históricas ha experimentado un claro crecimiento en la televisión española generalista, especialmente durante las últimas dos décadas (Cuenca Orellana y Martínez Pérez, 2020). Este fenómeno se da especialmente en la corporación pública TVE, con ejemplos como *Amar en tiempos revueltos* (TVE: 2005-2012) o *La Señora* (TVE: 2008-2010), pero también en Antena 3 (*El tiempo entre costuras*, 2013-2014) o Telecinco (*Lo que escondían sus ojos*, 2016).

Las razones de este incremento de las series históricas son varias: el éxito de las producciones internacionales de este género (Lozano, 2019), la rentabilidad de los proyectos demostrada por las amplias cuotas de pantalla (Rueda Laffond, 2009), la confianza e implicación del espectador con el mensaje gracias a la veracidad que le confiere el referente histórico al relato (Chicharro Merayo y Rueda Laffond, 2008), y la influencia de la televisión como fuente principal para conocer la historia y representarla de acuerdo con sus características técnicas y estéticas (Edgerton, 2001). Entre las fuentes de inspiración y origen de la creación de estas series más recientes predominan las novelas de contextualización histórica, frecuentemente protagonizadas por mujeres y de carácter melodramático (Cuenca Orellana y Martínez Pérez, 2020).

La adaptación de la literatura al formato de las series de ficción histórica es especialmente oportuna, pues la serialidad que comparten ambos medios facilita el proceso de adaptación, ya que, por ejemplo, los capítulos del libro podrían ajustarse con relativa facilidad a los episodios de la serie. Además, la mayor duración de la ficción seriada, frente a la cinematográfica, permite un desarrollo del arco narrativo de evolución de los personajes más amplio, como ya ocurriría en la novela. No obstante, el proyecto televisivo requerirá de un mayor número de tramas, más allá de las referidas al personaje

¹ Esta investigación ha sido realizada en el contexto del Proyecto de Investigación “Transmedialización e hibridación de ficción y no ficción en la cultura mediática contemporánea (FICTRANS)”, PID2021-124434NB-I00 del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España, cofinanciado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y FEDER “Una manera de hacer Europa”.

protagónico, para justificar la narrativa y resultar más atractivo al espectador.

En el año 2016, dos de las principales cadenas de televisión generalista, TVE y Telecinco, estrenaron en *prime time* dos series ambientadas en los años posteriores a la guerra civil española (1936-1939): *Lo que escondían sus ojos* y *La sonata del silencio*. Ambos proyectos adaptaban novelas homónimas de marcado carácter comercial: la primera, escrita por la periodista Nieves Herrero, y la segunda, obra de la escritora Paloma Sánchez-Garnica. Tanto la elección de estas novelas como su desarrollo creativo evidencian un deseo de utilizar el duro contexto de la posguerra española como telón de fondo de narrativas melodramáticas.

La revisión de la literatura académica permite citar varias publicaciones que han servido de contexto e inspiración para la investigación aquí realizada: Cuenca Orellana y Martínez Pérez (2020) estudian la representación feminista en la serie *La otra mirada* (TVE: 2018-2019); Chicharro Merayo y Rueda Laffond (2008) analizan la serie *Amar en tiempos revueltos* (TVE, 2005-2012) desde la perspectiva histórica y atendiendo a las coordenadas del culebrón televisivo; y Lozano (2019) examina los estereotipos y arquetipos de género en series históricas españolas: *Águila Roja* (TVE: 2009-2016), *Cuéntame cómo pasó* (TVE: 2001-2023), *El Ministerio del tiempo* (TVE: 2015-2020), *Gran Hotel* (Antena 3, 2011-2013) y *Velvet* (Antena 3, 2013-2016).

Este artículo busca complementar los trabajos previos con dos estudios de caso específicos: *Lo que escondían sus ojos* y *La sonata del silencio*, atendiendo tanto a las series de ficción adaptadas como a las novelas originales, con el objetivo de determinar el tratamiento del contexto de la posguerra en sus narrativas, y conocer si es aplicado con cierta profundidad o más bien como mero telón de fondo. Asimismo, desde una perspectiva feminista, el segundo objetivo de este trabajo es examinar la representación de las protagonistas femeninas de ambas historias en relación con el citado contexto histórico.

2. MARCO TEÓRICO: LAS ADAPTACIONES LITERARIAS DE AMBIENTACIÓN HISTÓRICA EN LA TELEVISIÓN ESPAÑOLA

Las ficciones televisivas de ambientación histórica han sido señaladas como obras de notable impacto sobre el modo en que una determinada sociedad se imagina a sí misma y piensa sobre su pasado (Edgerton, 2001). Como han señalado los autores Hobsbawm y Ranger (1983) o, siguiéndoles, Hall (1992), para la construcción y el desarrollo de la identidad nacional y de la propia idea de nación, resultan claves las narrativas que sobre la nación circulan en su

literatura, arte, y medios de comunicación. Precisamente, hasta hace pocos años, antes de que las nuevas plataformas audiovisuales e internet trastocaran el panorama mediático español, el medio audiovisual más consumido por la población era la televisión y, por tanto, sus narrativas sobre la sociedad española en general y sobre su pasado en particular eran las que más impacto social podían generar (Smith, 2016).

Siguiendo a Lozano (2019), «por género histórico se entiende aquel cuyo argumento se ambienta y desarrolla en una época concreta» (68). Los personajes y tramas pueden ser ficticios o reales, pero, en cualquier caso, se presentan de manera realista y creíble gracias al lenguaje audiovisual (Chicharro Merayo, 2018). En la narrativa de estas ficciones, el contexto histórico se emplea como vehículo para insertar temas de actualidad, como el feminismo (Cuenca Orellana y Martínez Pérez, 2020) u otras cuestiones sociales y políticas del tiempo presente (Brémard, 2008). Por ello, frecuentemente la verosimilitud de la historia y sus personajes no es exacta y se hallan incorrecciones y anacronismos. Además, las tramas suelen centrarse en los conflictos sentimentales de los protagonistas, haciendo pocas referencias a los sucesos políticos de la época. En este sentido, Ruiz Pleguezuelos (2016) indica que «algunas de las series no pueden ser consideradas como históricas sino pseudo-históricas, puesto que solo se sirven de una ambientación histórica para presentar a una serie de personajes, todos ellos ficticios» (321). A pesar de ello, se coincide con Mateos-Pérez (2020: 177) cuando afirma que «las series [son] un extraordinario vehículo para narrar la historia y el tiempo pasado, aunque de forma inevitable paguen un peaje en la precisión histórica debido a su naturaleza como producto de entretenimiento comercial que mira —y adapta el pasado— desde el presente».

Las ficciones históricas en televisión se producen en su mayoría siguiendo un formato seriado (miniserie de pocos capítulos o con mayor desarrollo) y, en menor número, de *TV-movies*. Como indica Palacio (2001, 2012), con el fin del franquismo y la llegada de la democracia, las ficciones históricas serían claves en la televisión española de finales de los años setenta y durante los años ochenta para construir identidad nacional, pero haciendo pedagogía de renovados valores de carácter democrático y progresista. Asimismo, serían fundamentales para que la ficción española tratara de homologarse con estándares de calidad europeos y valores de producción más sofisticados, como desarrollaban otras corporaciones de televisión pública como la BBC en Reino Unido o la RAI en Italia.

Las ficciones históricas, producidas por la corporación TVE en solitario hasta la llegada de la televisión privada en 1990, evocaban figuras y eventos clave en la sociedad española del pasado y, con

muchas frecuencias, eran asimismo adaptaciones literarias. Esto contribuía, por un lado, a la vocación de servicio público de la televisión estatal, divulgando para una audiencia amplia obras destacadas del canon literario nacional y haciendo más accesibles a sus autores y, por otro, contribuían a las nociones de prestigio y calidad que rodeaban a estas producciones, las cuales, además, se rodaban siguiendo los estándares y técnicas del cine: frecuentemente eran dirigidas y escritas por cineastas prestigiosos y solían involucrar altos costes de producción para decorados, vestuario, técnicos, etcétera.

El gusto por el género histórico, por tanto, como adaptación literaria o no, ha estado largamente presente en la televisión española (Ruiz Pleguezuelos, 2016). *La saga de los Rius* (1976-1977), *La barraca* (1979), *Cañas y barro* (1978) o *Fortunata y Jacinta* (1980), todas ellas adaptaciones literarias, marcan unos estándares de producción que continuarían con series biográficas como *Teresa de Jesús* (1984) o *Lorca. Muerte de un poeta* (1987), y otras adaptaciones posteriores, como *La forja de un rebelde* (1990), basada en la novela homónima de Arturo Barea. Muchas de las series mencionadas fueron dirigidas por prestigiosos cineastas como Mario Camus, Josefina Molina o Juan Antonio Bardem. Estas ficciones suponen una respuesta gubernamental a la demanda de mayor programación cultural y responden a la misión pedagógica explícita de TVE (George, 2011).

El número de ficciones históricas se redujo con la llegada de las televisiones privadas y la competición por las audiencias en los años noventa. Sin embargo, en la siguiente década dos series de TVE concilian el modelo de televisión de calidad y prestigio basado en ambientaciones históricas, con fórmulas de orientación comercial: *Cuéntame cómo pasó* (2001-2023) lo hacía con una dramedia familiar de reparto intergeneracional, y *Amar en tiempos revueltos* (2005-2012) con el género de la telenovela, ambientando una narrativa amorosa durante la posguerra española (lo que su creador, Rodolfo Sirera, ya había desarrollado en la cadena autonómica TV3 con *Temps de silenci*). Estas fórmulas de conciliación se prolongan en años posteriores con otras ficciones de TVE como *La señora* (2008) o *14 de abril. La República* (2011-2019), y miniseries como *23-F. El día más difícil del Rey* (2009).

En paralelo, en las televisiones privadas se desarrollan otros modelos. En Telecinco, se generó toda una línea de producción basada en miniseries biográficas sobre celebridades españolas, la cual serviría para retroalimentar contenidos de no-ficción en unos años en los que predominaba la prensa rosa en la cadena. Así, se estrenaron títulos como *La duquesa* (2010), sobre la duquesa de Alba; *La baronesa* (2011), sobre Tita Cervera la baronesa Thyssen; *Carmina* (2012), sobre Carmina Ordóñez; entre otras producciones sobre Rocío

Dúrcal, Isabel Pantoja o la realeza española, tales como *Felipe y Letizia* (2010) o la más reciente *El Rey* (2014).

Con Antena 3 se consolidó la productora Bambú (también muy ligada a TVE) como una compañía renovadora en el panorama televisivo español con «un estilo de producción definido», caracterizado por «un notable esfuerzo en trabajar los aspectos visuales», «un acabado de gran calidad en el ámbito de la puesta en escena» y «el trabajo sobre los géneros del misterio y el melodrama» (Cascajosa, 2016: 232-233). Bambú generó una línea de producciones de ambientación histórica para el *prime time* de Antena 3 donde el contexto busca especialmente garantizar unos valores de producción más sofisticados, acarreando nociones de calidad, sin profundizar demasiado en las épocas en las que se ambientan sus ficciones. *Hispania, la leyenda* (Antena 3, 2010-2012) está ambientada en la península Ibérica en el siglo II a.C.; *Gran Hotel* (2011-2013) está ubicada en Santander en el año 1905; *Velvet* (2013-2016) trata sobre una galería de moda en la capital de España en los años cincuenta; *Tiempos de guerra* (2017) está contextualizada en Melilla en los años veinte: todas ellas ilustran una tendencia de series de ficción que continúa en telenovelas vespertinas de TVE, como *Seis hermanas* (2015-2017) o la más reciente *La promesa* (2023). Al respecto, es elocuente que, con la llegada de las plataformas de video bajo demanda y su producción de series originales, tanto Netflix como Movistar+ confiarán sus primeras series originales a Bambú, manteniendo las constantes citadas: *Las chicas del cable* (2017-2020) y *Velvet Colección* (2017-2019), respectivamente.

En este renovado panorama de ficciones históricas, las adaptaciones literarias no son tan habituales y se aprecia un cambio de orientación: frente a la voluntad de llevar a la pantalla grandes clásicos literarios del pasado, se ha apostado por adaptar obras de probado éxito comercial, ya conocidas y consumidas por un público amplio. Un relevante antecedente en este sentido es *El tiempo entre costuras* (2013), que adapta el *best-seller* homónimo de Julia Navarro, o las posteriores *La catedral del mar* (2018) y *Los herederos de la tierra* (2022), también de Antena 3, que se basan en los *best sellers* de idénticos nombres de Ildefonso Falconés.

Esta última tendencia no ha tenido demasiado recorrido comercial en los años posteriores, salvo algunos escasos títulos como *Las aventuras del capitán Alatriste* (Telecinco, 2015, basada en los éxitos literarios de Arturo Pérez-Reverte), que cosechó muy bajas audiencias, o *Dime quién soy* (Movistar+, 2020, también adaptación de Julia Navarro). En esta línea, se enmarcan las dos ficciones que aquí se analizarán: *Lo que escondían sus ojos* y *La sonata del silencio*.

Por otra parte, un hilo conductor que puede hallarse con frecuencia en el panorama reciente de series históricas es el

protagonismo femenino y una tendencia a priorizar lo sentimental, vinculando estas producciones con el ámbito cultural del melodrama televisivo, en particular, con el género de la telenovela. Como han estudiado Gledhill (1987), Kuhn (1987) o Modleski (1982), el melodrama, tanto en cine como en televisión (derivado aquí en *soap opera* o telenovela), ha sido un espacio tradicionalmente asociado a la feminidad en sociedades patriarcales, promoviendo la identificación con protagonistas femeninas, sus emociones y deseos, y la relevancia del espacio doméstico en ellos. Asimismo, como han señalado diversos trabajos desde una perspectiva feminista, el melodrama (frecuentemente denostado como un género inferior) tiene grandes posibilidades de transgresión: aunque el orden social se restablezca en sus desenlaces, la narrativa con frecuencia propone al público identificarse con deseos, emociones y comportamientos prohibidos o socialmente inaceptables según la tradición patriarcal, abriendo una brecha en lo representable en entornos sociales conservadores (Martín, 2013).

Curiosamente, en los últimos años, han proliferado las telenovelas de época tras *Amar en tiempos revueltos*, con títulos como *El secreto de Puente Viejo* (2011-2020) y *Bandolera* (2011-2013) en Antena 3, o las recientes *La promesa* y *Salón de té La Moderna* (2023-2025) en TVE. Muchas de las ficciones históricas citadas, la mayoría estrenadas en *prime time*, tratan de conciliar la tradición melodramática (protagonistas femeninas, historias de amor) con ciertas coordenadas de modernidad (en años de consolidación del feminismo en la esfera pública española), subrayando el carácter transgresor de los deseos de sus protagonistas frente a las normas sociales, con personajes femeninos con agencia y no tan pasivos, y proponiendo sobre todo la salida de la mujer de lo doméstico a entornos profesionales: con costureras en *El tiempo entre costuras* o *Velvet*, enfermeras en *Tiempos de guerra*, telefonistas en *Las chicas del cable*, o estudiantes en *La otra mirada* (TVE, 2018-2019). Sin embargo, no existe en estas ficciones demasiada voluntad de profundizar en su contexto histórico o de acometer con cierta exhaustividad labores de memoria histórica. Como concluye López (2018) en su análisis de los límites y posibilidades de las *period telenovelas* tomando *Bandolera* como caso de estudio:

Neither the past (history) nor the present (politics) seems to be truly relevant in the series beyond the appeal that one and the other may have for a broad range of audiences. The first provides spectacle; that is, a visually attractive setting in which period clothing and furniture combine with outdoor shots of olive trees, creeks, and beautiful horses. The second contributes themes that resonate with and are of interest to contemporary viewers in

multiple locales. [...] Such are the limits and possibilities of period *telenovelas* (2018: 179).

En esas coordenadas, se desarrollan también las adaptaciones literarias que aquí se analizarán: *Lo que escondían sus ojos* y *La sonata del silencio*. La serie *Lo que escondían sus ojos* está compuesta por cuatro capítulos de 75 minutos y obtuvo audiencias superiores a tres millones de espectadores, contando con una intensa campaña de promoción por parte de la cadena Telecinco, que incluyó programas especiales para acompañar el estreno de cada capítulo. La ficción está coproducida por Mediaset España, empresa matriz de Telecinco, y MOD producciones, compañía de Fernando Bovaira, responsable de numerosas películas españolas de carácter autoral y de prestigiosos proyectos como *Crematorio* (Canal +, 2011). La ficción está escrita por Helena Medina, guionista de la miniserie histórica 23-F: *El día más difícil del Rey* (TVE1, 2009), que cosechó grandes audiencias y numerosos premios tras su estreno, siendo avalada así por público y crítica.

Por su parte, la adaptación televisiva de *La sonata del silencio* consta de nueve episodios de unos 70 minutos de duración y obtuvo audiencias superiores a un millón y medio de espectadores, sin alcanzar nunca los dos millones. La serie fue producida por José Frade, uno de los productores más importantes del cine español de los años setenta, tanto comercial como autoral, y responsable de comedias televisivas, como *Canguros* (Antena 3, 1994), desde los años noventa. Como coordinador de guion, figura Rodolfo Sirera, guionista fundamental de ficción televisiva de ambientación histórica en España, y autor de títulos de referencia en la materia como *Temps de silenci* (TV3, 2001-2002), *Amar en tiempos revueltos* (TVE1, 2005-2012) o *La señora* (2008).

3. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo principal de esta investigación es analizar la representación del contexto histórico de la posguerra española en dos series de ficción y sus correspondientes novelas: *Lo que escondían sus ojos* y *La sonata del silencio*. Asimismo, desde un enfoque feminista, se examina la representación de la mujer en ambas ficciones a partir del análisis de las protagonistas: Sonsoles de Icaza y Marta Ribas de Montejano, respectivamente.

De acuerdo con los objetivos señalados, se plantean las siguientes preguntas de investigación:

PI1. ¿Qué presencia narrativa ocupa el contexto histórico en las series analizadas?

PI2. ¿Cómo se construye el personaje femenino en relación con el contexto histórico?

PI3. ¿Hay diferencias en el tratamiento narrativo de los temas de representación histórica/ transgresión de género entre la novela y la ficción seriada?

Desde una metodología cualitativa se lleva a cabo el análisis del discurso de ambas narrativas. La elección de estos proyectos queda justificada por su contemporaneidad, el género histórico, el protagonismo femenino, y la adaptación de la novela a la ficción televisiva. Además, entre las investigaciones sobre el contenido de las series televisivas, son frecuentes los trabajos que buscan determinar la representación histórica de las narrativas y en relación con otras interpretaciones socioculturales (Mateos-Pérez, 2020). Por tanto, ambas ficciones son elegidas como estudios de caso representativos de la utilización de la posguerra como contexto en las series televisivas contemporáneas.

En primer lugar, se lleva a cabo la lectura de ambos libros, prestando especial atención al contexto histórico representado y a los personajes femeninos protagonistas. Asimismo, se visualizan las series de ficción, atendiendo a los aspectos propuestos (representación del contexto histórico y del personaje femenino protagonista).

Para el estudio de la representación histórica se examina el tiempo y lugar en el que se desarrolla la trama, el contexto histórico y el peso narrativo en el desarrollo de los acontecimientos. Para el examen de los personajes femeninos se acude, además, al modelo de análisis de mujeres en la ficción histórica española, propuesto por Chicharro Merayo (2018), que atiende a tres facetas en la creación de personajes: aspectos narrativos (motivación, acción, objetivos, meta), psicológicos (comportamientos, actitudes, personalidad, carácter) y sociológicos (relaciones con los demás).

4. RESULTADOS

4.1. *LO QUE ESCONDÍAN SUS OJOS*

La novela escrita por Nieves Herrero fue publicada por La Esfera de los Libros en agosto de 2013, con el subtítulo «La pasión oculta de la Marquesa de Llanzol». En su primera edición, cuenta con 670 páginas, 70 capítulos, un prólogo, un epílogo, una «Nota de la autora», agradecimientos, bibliografía y una sección «Qué fue de...» –donde se resumen las biografías de los principales personajes históricos relacionados con la narrativa–, así como con 32 páginas de fotografías históricas.

En su adaptación televisiva, *Lo que escondían sus ojos* adoptó el formato de miniserie de cuatro capítulos y fue estrenada por Telecinco el 22 de noviembre de 2016.

Tanto la novela como la serie *Lo que escondían sus ojos* giran en torno a la relación extramatrimonial que tuvieron a inicios de los años cuarenta en Madrid Sonsoles de Icaza, la marquesa de Llanzol, y

Ramón Serrano Suñer, Ministro de Asuntos Exteriores (1940-1942) de la dictadura de Francisco Franco (1939-1975). El romance resultó particularmente transgresor entre las élites socioeconómicas del franquismo, además de por producirse en un contexto de marcado conservadurismo en términos de género y sexuales, por el hecho de que Serrano Suñer era cuñado del propio Franco, pues estaba casado con la hermana de su mujer; además, fruto de esa relación, nacería una hija que los marqueses de Llanzol hicieron pasar por suya: Carmen Díez de Rivera.

La adaptación televisiva de la novela de Nieves Herrero resultó controvertida y su emisión estuvo acompañada de diversas muestras de rechazo de periodistas e historiadores por presentar como galán romántico a Ramón Serrano Suñer, alto cargo franquista en el periodo particularmente crudo de la posguerra española y con claros vínculos con el nazismo. Entre las críticas más tibias, hubo quien señaló que «Telecinco tiñe el franquismo de color rosa» con «una historia que va directamente al corazón de su público: pasión, secretos, “glamour”...», aunque en el fondo de la botella no hay enjundia y sí una falta total de profundidad» (Funes, 2016); entre las más explícitas, se señaló que «Serrano Suñer cometió todo tipo de crímenes que, sin embargo, no veremos por televisión» (Hernández, 2016).

Ambos proyectos, novela y serie, supeditan el contexto histórico a su narrativa melodramática. La prioridad del relato son las emociones y deseos de su protagonista, la marquesa Sonsoles de Icaza, y cómo estos eran transgresores de las normas sociales de su contexto; detrás, el trasfondo histórico y político se diluye como telón de fondo. La propia Herrero dejaba clara tal priorización en la «Nota de la autora» que incluye la novela:

buscaba como protagonista a un personaje ajeno a las penurias de la posguerra; una persona que viviera sin dificultades, en el polo opuesto a las cartillas de racionamiento y a la censura de aquellos duros años. [...] Deseaba encontrar a alguien dispuesto a no renunciar al amor aunque el amor fuera prohibido [...]. Quería a alguien que viviera con libertad en una España sin libertades (2013: 655).

La novela se exime así de cualquier reflexión crítica adicional sobre cuestiones sociales, económicas o políticas, una vez decidido que se centrará en la transgresión amorosa de una figura privilegiada, y así funciona la serie también.

No obstante, el contexto histórico y las intrigas políticas tienen un mayor peso en la novela respecto a la serie. En este sentido, resulta elocuente que la novela incluye pasajes en los que aparecen como personajes figuras los dictadores Adolf Hitler (por ejemplo, en

las páginas 136-145 o 606-607) y Benito Mussolini (Herrero, 2013, 269-271, 275-276) o el Primer Ministro británico Winston Churchill (2013, 102-105). Se representan así, de forma explícita, las relaciones españolas con las dictaduras alemana e italiana y el espionaje llevado a cabo desde países como Reino Unido. En la serie, estos pasajes desaparecen, por un lado, para simplificar la narrativa en términos políticos pero, sobre todo, cabe suponer que para hacer más digerible la figura de Serrano Suñer en el presente, evitando presentarle junto a figuras como Hitler o Mussolini.

La serie prioriza lógicas melodramáticas convencionales, promoviendo la identificación del espectador con el personaje femenino protagonista, Sonsoles, sus deseos transgresores y su sufrimiento por incurrir en algo prohibido y por el temor a si será descubierta. Desde una perspectiva feminista, su representación resulta ambivalente pues, si bien es cierto que transgrede algunas normas de la estricta moral franquista (tales como desear a un hombre que no es su marido y tener una relación continuada con él), puede hacerlo debido a su elevada posición socioeconómica y a su pertenencia a la aristocracia, siendo una privilegiada y no una mujer representativa de la mayoría que vivieron la posguerra española. Sin negar plenamente el carácter transgresor de ciertas acciones y comportamientos, desde la contemporaneidad resultan transgresiones no demasiado profundas del sistema patriarcal y sin duda habituales de las narrativas melodramáticas y telenovelescas, en torno al tópico del amor prohibido. Esa visión relativamente feminista y sin distancia crítica en términos socioeconómicos queda plasmada en el resumen que de la figura real hace la propia Herrero en su novela:

Según sus hijas fue una mujer de muchísimo carácter, que trató de imponer su voluntad a todos los que la rodeaban. Amiga íntima y musa del modisto Cristóbal Balenciaga, también fue una de las señoras más elegantes y atractivas del país. Llegó a poseer más de cuatrocientos trajes y noventa sombreros de la firma Balenciaga, [...]. Fue de las primeras mujeres en conducir un Chrysler por Madrid. Vestía a la última y llevaba sombreros sofisticados sin importarle la reacción que provocaba por la calle. [...] Lució con elegancia todas las innovaciones de Balenciaga: [...] Desde el otoño de 1940, Serrano Suñer ocupó su corazón (Herrero, 2013: 664).

Resulta transgresor que tuviera una marcada agencia y su romance extramatrimonial, pero que fuera musa de Balenciaga, que vistiera *a la última* o condujera un Chrysler son hitos relativos para una mujer española de la época, que más bien revelan su pertenencia a una élite socioeconómica, una minoría de privilegiados, muy alejada de la mayoría de la población.

Con su énfasis en ambientaciones lujosas (palacios, mansiones, veraneo en San Sebastián...) y vestuario aparentemente caro, la serie desarrolla una romantización del lujo franquista que, si bien permite generar la impresión de que, en términos de producción, es una serie de calidad, resulta problemática en términos de memoria histórica: es como si, de alguna manera, se invitara al público a desear compartir esa vida de lujo y privilegios, en sintonía con las convenciones del melodrama y de la telenovela, omitiendo las dimensiones más duras de la realidad social de la época.

Más allá de algunas escenas protagonizadas por Serrano Suñer, las subtramas recaen también en personajes femeninos con alto peso en lo emocional: por ejemplo, se desarrolla una subtrama en la que una institutriz de la casa, Olivia, realiza tareas de espionaje para el servicio secreto británico, pero se entrelaza con la decepción amorosa de un sirviente respecto a ella; asimismo, aparece un hombre de las clases populares implicado en lobbies políticos (conspira en una rama disidente de Falange), pero fundamentalmente como el novio de la criada Matilde. Estas tramas suponen lo máximo que la serie se acerca a otros estratos sociales y son muy diferentes en la novela, donde Olivia es norteamericana y no tiene apenas presencia y Matilde es simplemente viuda, porque a su marido «lo mataron en el frente» (Herrero, 2013: 147) y «había renunciado al amor. [...] Nunca hubo más hombre para ella» (2013: 204).

Sin embargo, incluso en esas subtramas, la principal tensión dramática de la serie gira en torno al hecho de si los amantes transgresores serán descubiertos y qué pasará entonces: en diversos momentos, hay altas probabilidades de que la institutriz, la criada Matilde, o la mujer de Franco (y cuñada de Serrano Suñer) descubran su romance prohibido. El relato prioriza emocionalmente estos aspectos frente a los asuntos políticos que se esbozan levemente en distintos momentos.

La priorización de las convenciones melodramáticas y la romantización del lujo franquista tienen momentos que pueden citarse epítome significativo como, por ejemplo, un suntuoso baile de disfraces en el Palacio de los Condes de Elda donde se celebra la Nochevieja de 1941. En él, Sonsoles lleva a Ramón a los jardines del palacio para comunicarle que está embarazada y proponerle que huyan de España, pero él responde que no quiere seguir adelante con su relación. Se suceden así varios tropos melodramáticos, como el de la celebración colectiva que contrasta con la infelicidad del protagonista o la protagonista del melodrama (Pérez Rubio, 2004), o una escena clásica de múltiples *women's films* en los que se traduce en imágenes y sonidos la tensión extrema, incluso la confusión o el delirio, de una mujer (Mulvey, 1987, 77-79): así, tras quedar en shock por la reacción de Ramón, se proponen varios planos con la

imagen distorsionada y desde encuadres contrapicados que reflejan la alteración emocional de Sonsoles, quien acaba desmayándose en medio del baile, filmada en plano cenital entre la multitud, en un nuevo momento de estilización preciosista de esta adaptación televisiva.

En todo caso, el indicador más elocuente acerca de la supeditación del contexto histórico a lo melodramático en la serie es la operación más transgresora del proceso de adaptación, que consiste en prolongar la narración del audiovisual más allá del final de la novela. La adaptación televisiva vuela el contenido de la novela de Nieves Herrero en los tres primeros capítulos de la miniserie: el tercer capítulo termina como su precedente literario, con el parto de Sonsoles y la destitución de Serrano Suñer. Sin embargo, la serie añade un cuarto capítulo, desarrollando lo que en la novela solo constaba en forma de breves notas: cómo, en la adolescencia, Carmen, la hija secreta de Sonsoles de Icaza y Ramón Serrano Suñer, se enamoró de uno de los hijos legítimos de este y, ante la posibilidad del incesto, le fue revelada su condición de hija ilegítima y los dos fueron separados, quedando Carmen fuertemente traumatizada. Todo ello permite a los adaptadores generar un capítulo adicional en el que se entrelaza el naciente romance de los jóvenes con los temores de sus padres (especialmente, de Sonsoles) al incesto y a tener que decirle la verdad a su hija. Si bien se basa en hechos reales, este capítulo potencia lo melodramático hasta el punto de que Carmen intenta cometer suicidio en un acantilado tras enterarse del secreto y es salvada en el último momento. Entre tanto, el contenido histórico y político de este capítulo es mínimo, mientras se evoca idealizadamente el ambiente estivo de San Sebastián en los años cincuenta, donde veraneaban figuras pudientes. La ficción termina con el ingreso de Carmen en un convento religioso para alejarse de su entorno y olvidar su pasado y esto, precisamente, se utiliza como inicio de la narrativa de la serie en el primer capítulo, un arranque *in ultimas res* para hacer más misterioso y sorprendente el desarrollo del relato.

4.2. LA SONATA DEL SILENCIO

La novela firmada por Paloma Sánchez-Garnica fue publicada por Editorial Planeta en abril de 2014, imprimiendo la tercera edición en noviembre de ese mismo año. Posteriormente, la editorial Booked lanza la edición de bolsillo, primero en un formato limitado de tapa dura en el año 2022 y, posteriormente, en tapa blanda en el 2023. En su primera edición, la novela tiene 892 páginas, y consta de un prólogo, 30 capítulos, y un «Índice de piezas musicales» previo a los agradecimientos.

En su adaptación televisiva, *La sonata del silencio* adopta el formato de miniserie de 9 episodios titulados como los diferentes personajes de la ficción, y fue estrenada en TVE el 13 de septiembre de 2016.

La sonata del silencio presenta la historia de Marta Ribas de Montejano y su familia, y las vicisitudes que sufren durante la posguerra española cuando su marido Antonio es traicionado por su supuesto amigo Rafael Figueroa, y acaba preso y enfermo. La situación de precariedad económica motiva a Antonio a casar a su hija Elena con un hombre mayor, el juez Don Mauricio; mientras que, Marta decide trabajar como asesora de una adinerada mujer italiana, Roberta Moretti.

En ambos medios (novela y serie), la trama se contextualiza en Madrid durante los años que suceden a la Guerra Civil española. Concretamente, el inicio de la historia se sitúa en enero de 1946 y transcurre a lo largo de aproximadamente un año de manera lineal, a excepción de *flashbacks* puntuales que permiten explicar diversas situaciones del tiempo presente. La narrativa comienza precisamente con una escena anterior, como indica el texto de la novela: «Marta cerró los ojos y dejó que la música colmase su alma, trasladada en el recuerdo a aquel último concierto al que asistió en compañía de su marido, un 7 de noviembre de hacía ya doce años...» (Sánchez-Garnica, 2014: 11), y un rótulo en la ficción televisiva: «14 Julio 1934» (Frade, 2016). Sin embargo, en la primera, este recuerdo es primordialmente emotivo y referencia el gusto de la protagonista por la música y su anhelo de otro tiempo en el que podía disfrutarla plenamente, mientras que, en la serie, sin obviar esta pasión musical, se incluyen referencias a la situación política que se vive en Europa, al conflicto bélico y a la «Noche de los cuchillos largos» en Alemania, a través de conversaciones de los personajes durante una relajada recepción celebrada en un lujoso hotel de Madrid.

La narrativa muestra años de escasez en España, no solo alimentaria, sino también de medicamentos: ante la enfermedad de Antonio, Marta debe recurrir al negocio del estraperlo para adquirir la penicilina que le salvaría la vida. Asimismo, se presenta la separación social que viven los personajes en el propio edificio: las familias adineradas se acomodan en los pisos bajos y no tienen que subir escaleras, y las más pobres quedan relegadas al ático, un espacio frío en invierno y caluroso en verano. Con esta metáfora, se explica la desdicha de la familia de Montejano, que se vio obligada a vender su vivienda en el piso principal y trasladarse a la buhardilla para sobrevivir.

La situación política de Europa contextualiza y explica las tramas, haciendo referencia explícita a la misma en diversas ocasiones: Roberta indica que se ha trasladado a España huyendo de la

ocupación nazi en Francia, un vendedor de periódicos vocea en la calle «Francia rompe relaciones con España» (Frade, 2016, Ep. 8), en los locales de copas se organizan fiestas lideradas por soldados nazis, Marta descubre que su madre fue trasladada a Auschwitz y su padre colaboró como infiltrado con el ejército nazi... En este sentido, el evento histórico al que se le cede mayor relevancia en la trama hace referencia a la desaparición del hijo mayor de Rafael Figueroa, Pedrito, del que el lector/pectador desconoce su existencia hasta entonces. A través de un *flashback*, se muestra a Marta y Antonio, junto con Pedrito, preparándose para viajar a Galicia donde se reencontrarán con los Figueroa para disfrutar del verano. Sin embargo, el alzamiento de la Guerra Civil les pilla en Madrid y un grupo de milicianos republicanos inician una redada en el edificio, acusan al chico y lo arrestan, sin que los Montejano puedan hacer nada para impedirlo.

Por otra parte, el contexto social de la época impregna el desarrollo de las tramas relativas a las mujeres, especialmente en sus relaciones familiares, amorosas, sexuales, laborales o religiosas. En este caso, se presenta una sociedad misóginas y machista que normaliza el maltrato psicológico y físico del marido hacia la esposa, basándose en el espíritu de superioridad del varón y la falta de respeto hacia la mujer: «Las mujeres son como el coñac –añadió Rafael–, o el coñac como las mujeres. Hay que saborearlo cuando son buenos, y echarlo en la olla cuando se entrancian» (Sánchez-Garnica, 2014: 745). Se muestra una época en la que la mujer debe pedir permiso a su marido para trabajar, siendo objeto de burla y desaprobación social por ello. Así lo expresa Roberta cuando le dice a Marta que «en este país una mujer vive a la sombra de su marido» (Frade, 2016, Ep. 3).

A pesar de mostrarse como un matrimonio amado y querido al inicio de la historia, la relación de Antonio y Marta cambia con la crisis económica y los problemas de salud de este, ante los que ella reacciona trabajando para mantener a su familia, y esto hace que Antonio se sienta deshonrado y motivado por la sociedad a cambiar la relación con su mujer:

Antonio, si me permite la confianza..., creo que da demasiadas alas a su esposa. A mí modesto entender, está siendo demasiado condescendiente con ella, y bastante ha dado que hablar durante su estancia en el hospital. Se lo digo desde el máximo respeto, Antonio, y con el ánimo de ayudarle, como usted comprenderá. El otro día me dijo que las mujeres buscan su espacio, y algunas pretenden buscarlo donde no les corresponde (Sánchez-Garnica, 2014: 771).

Por su parte, Marta, desde el amor que procesa a su marido y el cuidado a su familia, a pesar de la agresión física, psicológica y sexual que recibe de Antonio, se siente impedida para enfrentarse a la situación y liberarse del maltrato que está sufriendo. Así lo expresa ante las palabras de su vecino Camilo: «Tienes que empezar a vivir tu vida Marta, la tuyu, no la de tu marido», a lo que ella responde «¿Cómo se hace eso Camilo?» (Frade, 2016, Ep.7).

En lo que respecta al análisis del personaje protagonista desde un enfoque feminista, Marta Ribas de Montejano es una mujer de mediana edad casada con Antonio Montejano, con quien tiene una hija adolescente, Elena. Marta es una mujer formada en lenguas y música, habla varios idiomas y toca el piano, y proviene de una familia adinerada. Es ama de casa, pero se ve motivada a trabajar como asesora de Roberta Moretti debido a la situación de crisis económica y sanitaria de su familia. Entonces, descubre que su motivación también es la realización personal y la liberación del conflicto familiar. Marta responde al arquetipo narrativo de la heroína, por su carácter valiente y su sentido de pertenencia a la comunidad; de la amante, por ser afectuosa, emocional y honesta; y de la cuidadora, por el sacrificio y acompañamiento hacia las demás personas de su entorno. Ella es una mujer atractiva, elegante y culta, así como solidaria, amable y agradecida con su familia y vecinos, cualidades que mantiene independientemente de la clase social a la que pertenece. Marta acepta los estereotipos de género y convenciones de la época, y asume su papel de esposa y madre, recibiendo y aguantando los castigos a los que su esposo la somete, y sacrificando su bienestar por el de su marido e hija. Sin embargo, con la evolución narrativa del personaje, este comienza a conocer una nueva realidad y entender que su felicidad también es una opción.

Los matrimonios concertados por intereses económicos del hombre, el aborto ilegal e insalubre al que son obligadas las mujeres que tienen relaciones sexuales extramatrimoniales, las diferencias en la crianza por razones de género, el luto de las mujeres impuesto por los convencionalismos sociales, o la doble moral religiosa desarrollada por algunos de los personajes, completan la representación femenina de la narrativa en *La sonata del silencio*. Por su parte, la valentía de Marta para desempeñar labores fuera del hogar, la independencia de Roberta como mujer de negocios, soltera y autosuficiente, la sororidad y ayuda que Fermina muestra constantemente hacia su vecina Marta, o la ruptura de estereotipos de Julita, hija de Rafael, que busca vivir su sexualidad con libertad y sin prejuicios y, al final de la historia, viste con pantalones y expresa que los tiempos están cambiando, materializan la concepción más feminista de esta historia.

Resulta notable hacer un último comentario sobre la opresión del colectivo LGTB en esta época, representado a través del personaje de Camilo, el hijo homosexual de Fermína. Este debe esconderse en locales de ambiente para poder expresar su sexualidad, los cuales son objeto de redadas policiales, y acaban llevándolo a la cárcel. La trama muestra como Camilo es objeto de burla constante, llamándolo *desviado*, y ataques físicos que finalmente lo obligan a abandonar el país.

5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Las ficciones de ambientación histórica son, sin duda, contenidos relevantes en el contexto televisivo actual, atractivos para el público y para las propias cadenas y plataformas audiovisuales, que pueden utilizarlas para fomentar la percepción de que producen y ofrecen series de calidad, con valores de producción sofisticados en términos de decorados, vestuario o fotografía. Entre ellas, las adaptaciones literarias son cada vez menos, y se aprecia una creciente orientación comercial, abandonando las predominantes adaptaciones de clásicos literarios en la Televisión Española de los años setenta y ochenta para apostar por *best sellers* cuyo éxito comercial garantice el interés de las audiencias. *Lo que escondían sus ojos* y *La sonata del silencio* son dos casos de estudio significativos de ambas tendencias.

Sin embargo, como se ha analizado, las formas en las que abordan el periodo posterior a la guerra civil española son diferentes, así como los resultados obtenidos. En este sentido, cabe resaltar que la posguerra es todavía hoy recordada como una etapa particularmente dura para la mayoría de la sociedad española, marcada por los traumas de la guerra, con numerosos exiliados, presos o muertos, y una profunda escasez de bienes de consumo que generaron abundantes dificultades económicas y materiales.

Respecto a la primera pregunta de investigación, ¿qué presencia narrativa ocupa el contexto histórico en las series analizadas?, en *Lo que escondían sus ojos* los aspectos más crudos y problemáticos de la posguerra son desatendidos para priorizar una narrativa melodramática de amor prohibido entre dos personajes privilegiados en términos socioeconómicos: la marquesa de Llanzol y el ministro Ramón Serrano Suñer. Las penurias psicológicas y materiales de la mayoría de los españoles no aparecen reflejadas y las complejas relaciones de política internacional que se desarrollaban en pleno contexto de la Segunda Guerra Mundial solo quedan como un telón de fondo confuso y simplificado (de hecho, múltiples episodios en esta línea contenidos en la novela se omiten en la serie, evitando presentar a Serrano Suñer en escenas junto a Adolf Hitler o Benito Mussolini). La prioridad de la narración son las emociones, sentimientos y deseos de la marquesa Sonsoles y su preocupación en

torno a la transgresión de las normas sociales de la época con su relación extramatrimonial. Por ello, acudiendo a la segunda pregunta de investigación, ¿cómo se construye el personaje femenino en relación con el contexto histórico?, la representación femenina llevada a cabo por esta serie resulta ambivalente: por un lado, existen elementos de transgresión respecto a las reglas de género y sexuales tradicionales, especialmente las del muy conservador contexto franquista; por otro lado, esas transgresiones son posibles en el ambiente privilegiado de sus personajes, una élite minoritaria, y su doble moral, y sobre estas cuestiones no existe apenas distanciamiento crítico. En otras palabras, la serie desarrolla una romantización del lujo franquista que permite una estética preciosista afín con nociones de calidad televisiva. Sin embargo, tanto la ambientación histórica como la representación femenina funcionan con arreglo a las lógicas del melodrama más convencional sin que se desarrollem esfuerzos por trascenderlas. En este sentido, en relación a las diferencias en el tratamiento narrativo de los temas de representación histórica/ transgresión de género entre la novela y la ficción seriada, resulta particularmente relevante el hecho de que el último de los cuatro capítulos exceda la narración de la novela en la que se basa para desarrollar dramáticamente la posibilidad de un incesto y la tensión de los amantes transgresores ante la posible revelación de su pasión secreta del pasado.

Por su parte, respecto a la primera pregunta de investigación, en *La sonata del silencio*, el contexto histórico impregna las tramas de los personajes de forma más o menos explícita, permitiendo explicar los conflictos de algunos de ellos, haciendo indicaciones y referencias precisas, o creando el entorno social que justifica el desarrollo de las narrativas. Si bien la historia se focaliza de manera concreta en Marta Ribas y su familia, en todo caso se presenta en un entorno social, económico y político real, que responde de manera bastante verosímil al contexto de la posguerra española: aparecen múltiples cuestiones conflictivas en el contexto relacionadas con ejes culturales como el género, la clase social o la diversidad sexual, así como problemas económicos y políticos que permiten hacer un retrato más o menos poliédrico de la época. Por ello, a pesar del componente melodramático, la ficcionalidad de las tramas y los personajes, y el tono romántico de la narrativa, los resultados revelan que el contexto ocupa un lugar predominante en la historia y vehiculiza el desarrollo de la misma.

Sobre la construcción del personaje femenino en relación con el contexto histórico, la representación femenina y feminista en *La sonata del silencio* es evidente a través de la mayoría cuantitativa de personajes femeninos de diferente edad, rango social e importancia narrativa. Además, aunque la protagonista del relato encarna en un

primer momento los estereotipos y roles de género propios de la sociedad patriarcal de la época, se observa un arco de evolución muy marcado que le permite romper con estas imposiciones y buscar una alternativa a la opresión que sufre a favor de su propia felicidad. Asimismo, el resto de mujeres que se presentan en esta ficción contribuyen de diferente manera a mostrar otras realidades para el género femenino: independencia económica, libertad sexual o realización personal. Finalmente, en relación a la comparativa del tratamiento de los temas estudiados entre la novela y la ficción seriada, en este caso no se aprecian diferencias notables entre ambos medios, aunque en el libro se da un mayor protagonismo a la trama de Marta y, especialmente, a su relación laboral con Roberta, lo que en la ficción queda ligeramente diluido con la inclusión de un mayor número de tramas secundarias.

Por tanto, si bien las dos series buscan generar entretenimiento utilizando el pasado y dos novelas comerciales ambientadas en él, sus formas de hacer memoria de un contexto particularmente delicado son divergentes: mientras que *La sonata del silencio* intenta operar de una forma más sofisticada y sutil abordando diversas problemáticas sociales, en *Lo que escondían sus ojos* la posguerra es solo un escenario lújoso para un melodrama de amor prohibido poco crítico o ni siquiera atento con los aspectos más oscuros de la época.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BRÉMARD, Bénédicte (2008), «Cuéntame la crónica de tiempos revueltos: experimentar la verdad histórica mediante la ficción televisiva», *Trama y fondo: Revista de cultura*, 24, págs. 141-149. https://tramayfondo.com/revista_historico.html#24.
- BOBAIRA, Fernando (productor ejecutivo) (2016), *Lo que escondían sus ojos* [TV series], Telecinco.
- CASCAJOSA, Concepción (2016), *La cultura de las series*, Barcelona, Paidós.
- CHICHARRO MERAYO, Mar (2018), «Spanish History and Female Characters. Representations of Women in Spanish Historical Fiction», *Convergencia UAEM*, 77, págs. 77-98.
- y Juan Carlos RUEDA LAFFOND (2008), «Televisión y ficción histórica: Amar en tiempos revueltos», *Comunicación y Sociedad*, XXI/2, págs. 57-84. <https://doi.org/10.15581/003.21.36281>.
- COOK, Pam (1991 [1983]), «Melodrama and the Women's Picture», en M. Landy (ed.), *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*, Detroit, Wayne State Univeristy Press, págs. 248-262.
- CUENCA ORELLANA, Nerea y Natalia MARTÍNEZ PÉREZ (2020), «Reescribiendo la feminidad en las series españolas: las nuevas

- heroínas en La otra mirada», *Revista Panamericana de Comunicación*, 2/2, págs. 69-77. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=664970408008>.
- EDGERTON, Gary R. (2001), «Television as historian: a different kind of History Altogether», en G. R. Edgerton y P. C. Rollins (eds.), *Television Histories. Shaping collective memory in the media age*, Kentucky, The University Press of Kentucky, págs. 1-19.
- FRADE, José (productor ejecutivo) (2016), *La sonata del silencio* [TV series], RTVE.
- FUNES, Antonio (2016, 22 noviembre), «'Lo que escondían sus ojos': Telecinco tiñe el franquismo de color rosa», *El Confidencial*, s. pág. [En línea: https://www.elconfidencial.com/television/series-tv/2016-11-22/lo-que-escondian-sus-ojos-telecinco-tine-el-franquismo-de-color-rosa_1292653/] Fecha de consulta: 20/02/2025].
- GEORGE, David R. (2011), «Cañas y barro de Vicente Blasco Ibáñez: La adaptación oportuna», *Hispania*, 94/4, págs. 577-588. <http://www.jstor.org/stable/23070049>
- GLEDHILL, Christine (1987), «The Melodramatic Field: An Investigation», en C. Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London, BFI Publishing, págs. 5-39.
- HALL, Stuart (1992), «The Question of Cultural Identity», en S. Hall, D. Held, y T. McGrew (eds.), *Modernity and Its Futures*, Cambridge, Polity Press, págs. 273-316.
- HERNÁNDEZ, Carlos (2016, 23 noviembre), «Los crímenes que escondían sus ojos», *El Diario.es*, s. pág. [En línea: https://www.eldiario.es/opinion/zona-critica/crimenes-escondian-ojos_129_3714881.html] Fecha de consulta: 20/02/2025].
- HERRERO, Nieves (2013), *Lo que escondían sus ojos. La pasión oculta de la Marquesa de Llanzol*, Madrid, La Esfera de los Libros.
- HOBBSAWM, Eric y Terence RANGER (eds) (1983), *The Invention of Tradition*, Cambridge, University Press.
- KUHN, Annette (1987 [1984]), «Women's Genres: Melodrama, Soap Opera and Theory», en C. Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London, BFI Publishing, págs. 339-349.
- LÓPEZ, Francisca (2018), «*Bandolera*: Limits and Possibilities of Period Telenovelas», en D. R. George, Jr. y W. S. Tang (eds.), *Televising Restoration Spain. History and Fiction in Twenty-First-Century Costume Dramas*, Cham, Palgrave Macmillan, págs. 163-182.
- LOZANO, Sandra (2019), «Mirada al pasado: Estereotipos y arquetipos de género en series históricas españolas (2011-

- 2018»), *Comunicación y Medios*, 41, págs. 67-79.
<https://doi.org/10.5354/0719-1529.2020.54276>.
- MARTÍN, Annabel (2013), «Melodrama: Modernity's Rebellious Genre», en J. Labanyi y T. Pavlovic (eds.), *A Companion to Spanish Cinema*, Malden, Wiley-Blackwell, págs. 224-240.
- MATEOS-PÉREZ, Javier (2020), «La investigación sobre series de televisión españolas de ficción. Un estudio de revisión crítica (1998-2020)», *Revista Mediterránea de Comunicación Social*, 12/1, págs. 171-190.
<https://www.doi.org/10.14198/MEDCOM000016>.
- MODLESKI, Tania (1982), *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*, Hamden, Archon Books.
- MULVEY, Laura (1987 [1977]), «Notes on Sirk and Melodrama», en C. Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London, BFI Publishing, págs. 75-79.
- PALACIO, Manuel (2001), *Historia de la televisión en España*, Barcelona, Gedisa.
- (2012), *La televisión durante la Transición española*, Madrid, Cátedra.
- PÉREZ RUBIO, Pablo (2004), *El cine melodramático*, Barcelona, Paidós.
- RUEDA LAFFOND, Juan Carlos (2009), «¿Reescribiendo la historia? Una panorámica de la ficción histórica televisiva española reciente», *Alpha*, 29, págs. 85-104.
<https://hdl.handle.net/20.500.14352/41753>.
- RUIZ PLEGUEZUELOS, María Rocío (2016), «Adaptaciones (in) necesarias en las series históricas españolas recientes», *Index Comunicación*, 6/2, págs. 319-336.
<https://indexcomunicacion.es/index.php/indexcomunicacion/article/view/233>.
- SÁNCHEZ-GARNICA, Paloma (2014), *La sonata del silencio*, Barcelona, Editorial Planeta.
- SMITH, Paul Julian (2016), *Dramatized Societies. Quality Television in Spain and Mexico*, Liverpool, Liverpool University Press.

Fecha de recepción: 22/04/2025.

Fecha de aceptación: 17/06/2025.