

Nota: Esta es una versión de Manuscrito Aceptado (Accepted Manuscript) del siguiente artículo:
Hernández Corchete, S. (2017). La forja de una nación: revisión y actualización del mito de la Guerra de la Independencia en la televisión española. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 18(2), 131–151. El artículo final publicado (Version of Record) está disponible en: <http://dx.doi.org/10.1080/14636204.2017.1308630>

Este manuscrito se deposita bajo los términos de la licencia Creative Commons Atribución–NoComercial (CC BY-NC) (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>), que permite la reutilización, distribución y reproducción no comercial en cualquier medio, siempre que la obra original sea debidamente citada.

La forja de una nación: revisión y actualización del mito de la Guerra de la Independencia en la televisión española

Sira Hernández Corchete

Departamento de Comunicación, Centro Universitario de la Defensa, Zaragoza, Spain

Resumen

La Guerra de la Independencia es uno de los acontecimientos históricos que la televisión española ha revisitado en un mayor número de títulos y géneros a lo largo de su historia. El carácter mítico de la contienda hispano-francesa, explotado en el siglo XIX y la primera mitad del XX en las artes plásticas, la literatura, la historiografía y el cine para forjar la identidad colectiva de los españoles, se trasladó en la segunda mitad del siglo XX, especialmente durante el Tardofranquismo y la Transición, a la pequeña pantalla.

El contenido del «mito fundacional de la nación española» no ha sido, sin embargo, homogéneo en todas las producciones televisivas –en su mayoría ficciones–, sino que ha fluctuado en función de las políticas de memoria en España, entre el propio del patriotismo más conservador y xenófobo exhibido en la serie tardofranquista *Diego de Acevedo* (1966) –recuperado en la conmemorativa *2 de mayo: la libertad de una nación* (2008)–, y el del patriotismo integrador y abierto al progreso característico de las transicionales *Curro Jiménez* (1976–1979), *La máscara negra* (1982), *Los desastres de la guerra* (1983) o *Goya* (1985), hasta lograr en el siglo XXI la fusión de los mitos independentista y liberal en títulos como *El Ministerio del Tiempo* (2015-2016).

Palabras clave: Guerra de la Independencia, mito, historia, memoria, televisión española

A pesar de la deslegitimación social y cultural a la que se ha visto sometida durante mucho tiempo, la televisión se ha erigido en las últimas décadas como uno de los más importantes agentes productores de discursos relevantes sobre el pasado (Sorlin 29-43; Anderson 19-36). Sin embargo, tales discursos, que según Gary R. Edgerton (2) constituyen en la actualidad la principal fuente de conocimiento histórico de los ciudadanos, no dejan de ser ejercicios de “memoria mediática” (Neiger et al. 4-5), en los que la representación de los hechos pretéritos está limitada o condicionada no solo por la capacidad de interpretar el pasado de guionistas y productores, o por los géneros y formatos empleados por ellos, sino también por criterios sociopolíticos, ya que en la televisión tampoco cualquier “pasado” es relevante ante cualquier “presente” (Aguilar 35).

En efecto, por su condición de prácticas memorísticas, las representaciones históricas televisivas participan en muchas ocasiones –especialmente si se trata de producciones realizadas por o para las cadenas públicas–, de las estrategias de memoria diseñadas por las élites políticas para reforzar, desde las significaciones compartidas sobre el pasado, la identidad nacional en el presente. El reciente estatus de “historiador suplente” (Ricoeur, *Tiempo* 915) adquirido, como se ha apuntado más arriba, por la pequeña pantalla ha estado ligado, precisamente, como señala Ebbrecht (221), “al creciente interés de la

historia pública como fuente de identidad colectiva”, ya que, si, de acuerdo con Homi Bhabha (1990), Stuart Hall (1996) o Stefan Berger (2008), asumimos que la identidad se construye discursivamente, es preciso reconocer que los medios de comunicación y, de forma particular, la televisión, por ser el más cotidiano y familiar de todos, son hoy en día “los principales generadores de las representaciones sociales y culturales ... que las sociedades se crean en cada época histórica para decirse quiénes son y cuál es su papel en el mundo” (Peris 397).

Tomando como punto de partida, por un lado, “la enunciación selectiva del pasado con pertinencia presentista” que caracteriza a este tipo de producciones televisivas (Galán y Rueda Laffond 60) y, por el otro, la consideración de que, aunque “los hechos son imborrables ...”, el *sentido* de lo que pasó, por el contrario, no está fijado de una vez por todas” (Ricoeur, *La lectura* 48-49), en este trabajo nos proponemos estudiar la reconfiguración del mito de la Guerra de la Independencia que, desde una perspectiva identitaria, ha llevado a cabo la televisión española a partir de los componentes heredados de la historiografía y la cultura popular.

Las siguientes páginas tratan de examinar, por lo tanto, qué elementos del denominado “mito patrio” han promovido las principales series de ficción nacionales que han abordado la guerra y qué relación guardan algunos de ellos, como la resistencia unánime al invasor, la lucha por la libertad o el carácter civil de la confrontación, con el contexto político y las necesidades discursivas de “forja de la nación” del tiempo histórico en el que se proyectaron. En concreto, se analizarán, a la luz de las estrategias públicas de memoria en España, seis series emitidas por Televisión Española (TVE), la cadena pública que, por su alcance nacional, ha actualizado el mito en un mayor número de títulos y géneros, y una más estrenada en 2008 en el canal autonómico Telemadrid –también de titularidad pública– con motivo de la celebración del bicentenario del estallido del conflicto. De este modo, el corpus incluye las producciones *Diego de Acevedo* (1966), *Curro Jiménez* (1976-1979), *La máscara negra* (1982), *Los desastres de la guerra* (1983), *Goya* (1985), *2 de mayo: la libertad de una nación* (2008) y *El Ministerio del Tiempo* (2015-2016).

Televisión, ficción, identidad y mito

Dice Ricardo García Cárcel que “los mitos nacen, mueren y resucitan siempre en función de una lógica histórica e ideológica” (*El sueño* 14). El de la España indomable, el de la heroica resistencia del pueblo español ante la invasión francesa en la llamada Guerra de la Independencia surgió antes incluso de que concluyeran los enfrentamientos con el fin de alentar la lucha. A lo largo del siglo XIX y la primera mitad del XX este mito se desarrolló en la historiografía, las artes plásticas, la literatura y el cine, para servir a un tiempo de “foco aglutinador de la España contemporánea” (Toledano González 543) y negar “la ruptura revolucionaria” de aquellos años (Michonneau XIX) y, en las últimas décadas, al calor de la creciente beligerancia de los nacionalismos periféricos, ha sido revisado de forma intermitente por la televisión mientras continuaba siendo afianzado por unos autores, cuestionado por otros (Álvarez Junco “La invención”) e incluso sometido por unos terceros a un proceso de deconstrucción.

La actualización televisiva del levantamiento popular contra Napoleón quien, en su afán imperialista, buscaba someter a España, se ha llevado a cabo en la televisión española, sobre todo, a través de la ficción, ya que “el drama también puede hacer interesante, comprensible y significativo el pasado” (Rosenstone 38). Si bien la Guerra de la Independencia ha tenido un lugar privilegiado en las dos únicas series documentales históricas producidas por TVE que han abordado toda la historia de España desde la etapa prehistórica hasta el momento de sus respectivas emisiones, *La noche de los tiempos*

(1971-1972) y *Memoria de España* (2004-2005)¹ (Hernández Corchete 2008), no ha habido ninguna que la haya abordado de forma monográfica. Por el contrario, solo durante el Tardofranquismo y la Transición, la también llamada “francesada” o “Guerra del francés” inspiró cinco de las siete ficciones que se analizan en este trabajo.

Uno de los motivos que puede explicar la preponderancia de la representación ficcional sobre la documental de la Guerra de la Independencia es que las ficciones televisivas constituyen, de forma paradigmática, “ese espacio discursivo y simbólico desde el que se lanzan proyectos de identidad colectiva, también lógicamente, desde un punto de vista nacional” (Peris 394). En este sentido, como apunta Buonanno (65), ponen “voz a lo que es más compartido, aprobado y, precisamente, consensual” y contribuyen a “‘mantener unida’ la cultura, y a garantizar su reconocimiento en un ‘nosotros’ más amplio”, ya que en ellas aparecen constantes referencias al territorio, a la cultura, a la lengua, al folclore y, por supuesto, a los símbolos nacionales (Castelló 155-56).

En el caso que nos ocupa, el de las series de ficción producidas para la pequeña pantalla que versan sobre el pasado nacional, el principal elemento compartido al que se apela en ese afán de construcción identitaria es, precisamente, la propia historia. El discurso histórico que propone la ficción televisiva difiere, no obstante, del historiográfico, no solo debido al ya mencionado carácter «presentista» del medio, que proyecta política o ideológicamente a la nación al futuro, o a las licencias o “invenciones verdaderas” (Rosenstone 39) que precisa la evocación audiovisual del pasado o a los requisitos dramáticos impuestos por el género o el formato, sino también a la misma naturaleza de la ficción, puesto que, como apuntan Gutiérrez y Hernández

la ficción y la historia se esfuerzan en ponderar aspectos distintos de un mismo hecho ... En la ficción, tal interés descansa sobre el contenido de carácter universal, que solo tiene la dinámica de la acción humana, las emociones, los sentimientos o el drama que surge en una situación particular y que es capaz de ilustrar situaciones similares allende los tiempos, proporcionando así un saber sobre la práctica. Por su parte, para la Historia lo relevante es lo particular en tanto que registro de la huella del hombre en su paso por la vida, las cosas tal y como sucedieron y las causas que las motivaron, sin entrar en el conflicto humano (199).

En consecuencia, como se verá a continuación, en las «ficciones históricas» que abordan la Guerra de la Independencia en la televisión española confluyen desde el principio las dos vertientes conceptuales de los mitos a las que se ha aludido aquí: por un lado, su carácter de referentes emocionales, es decir, “personajes, hechos o ideas ... capaces de generar adhesiones globales, de constituirse en espejos de conductas, de despertar añoranzas o advocaciones en el presente” y, por el otro, su cariz de distorsiones interesadas de la realidad histórica, “fruto de manipulaciones políticas y de instrumentalizaciones del más diverso signo” (García Cárcel, *El sueño* 14).

La Guerra de la Independencia en la televisión franquista: el nacimiento de una nación

Es un lugar común que, desde su origen, el franquismo se apropió del mito de la Guerra de la Independencia que se habían disputado los dos bandos enfrentados en la Guerra Civil (Álvarez Junco, *Mater* 145-46) y lo puso al servicio de la construcción y, sobre todo, de la aceptación del régimen dictatorial –y de la idea de España que lo sustentaba– implantado tras la contienda fratricida. Franco se encargó de velar por la memoria de los héroes de 1808 al incorporar al calendario festivo la conmemoración de sus hazañas (Hernández Burgos 145), que paralelamente trató de moldear a través de numerosas películas producidas dentro del llamado «cine histórico-nacional», destinado a exaltar “las gestas castellanas preñadas de santos, reyes, conquistadores y héroes de un glorioso

pasado, defensores de los valores raciales y la pura esencia de la España eterna” (Alonso López 381).

No obstante, del mismo modo que sucedió con la Guerra Civil, el discurso del Régimen en torno a los acontecimientos de 1808 evolucionó en la gran pantalla conforme lo hacían las circunstancias sociopolíticas y económicas del país. Así, el incontestable tono épico, xenófobo y de exaltación nacionalista de los muchos filmes que el franquismo llevó a cabo durante los años de la autarquía, para a través de la mitificación de la resistencia nacional a la invasión francesa legitimar el sombrío presente del aislamiento internacional (Maroto de las Heras “La Guerra” 357), quedó sustituido en las escasas producciones de los sesenta y setenta por otro más atenuado y menos maniqueo, acorde con los nuevos tiempos de paz y desarrollismo económico, en los que, por lo demás, “la ‘memoria oficial’ de la ‘epopeya de la raza’ obrada por los ‘héroes del Dos de mayo’ ya no resultaba creíble” (Hernández Burgos 155).

En este contexto de moderación en la expresión del «mito fundador de la nación española» aparecen las representaciones televisivas de la guerra contra Napoleón. A pesar de que Televisión Española fue concebida por Franco como un instrumento más de socialización política y nacionalización cultural, el número de producciones que lo abordan en el Tardofranquismo resulta insignificante en comparación con el nutrido elenco de títulos que llenarán la parrilla durante la Transición. De hecho, aparte de la citada serie documental histórica *La noche de los tiempos*, solo una serie de ficción, *Diego de Acevedo*, vuelve la mirada en esos años sobre la Guerra de la Independencia.

Diego de Acevedo se inserta, como afirman Rueda Laffond y Coronado Ruiz (*La mirada* 63), en el marco de “una televisión popular, emplazada entre las directrices del oficialismo gubernamental, el entretenimiento como vector dominante y la capacidad para proyectar valores socioculturales y consuntivos masivos”. Es la primera de un conjunto de series filmadas que TVE tenía pensado producir bajo el título genérico de *Historias de la gente ibérica*. Esta serie de series se proponía narrar “las vidas auténticas de buen número de gentes ibéricas ... que han llenado la historia del mundo ... y han sido testigos de increíbles momentos históricos” (Melgar 11). Sin embargo, debido a la enfermedad de su guionista y asesor histórico, Luis de Sosa, el proyecto de *Historias de la gente ibérica* y su objetivo de estrechar lazos televisivamente entre España y América no fueron más allá del rodaje del citado telefilme (Baget Herms 178), cuyos trece episodios dirigidos por Ricardo Blasco se emitieron en la Primera Cadena entre octubre y diciembre de 1966.

La inserción de *Diego de Acevedo* en el malogrado proyecto confirmó a su relato histórico de la Guerra de la Independencia varias peculiaridades. En primer lugar, conforme al propósito del Régimen de utilizar el entretenimiento “como cemento social para el consenso colectivo” (Rueda Laffond y Coronado Ruiz, “La codificación” 176), la serie enfatiza la influencia decisiva que el levantamiento contra Napoleón tuvo en el despertar de la conciencia nacional española prescindiendo “del lenguaje puramente cultural, y de la erudición cargante, y colocando a los personajes en un plano que pudiera ser perfectamente comprendido por cualquier espectador” (Sepúlveda 12). Por otra parte, el protagonista no es, como acostumbraban los largometrajes del citado «cine histórico-nacional», un español, sino que Diego de Acevedo –papel interpretado por Francisco Valladares– es un joven peruano de una familia noble de Lima que se ve involucrado en la lucha nacional contra Napoleón porque está en España al servicio militar de los Guardias de Corps del rey Carlos IV.

Su carácter ficticio posibilita, paradójicamente, que la serie pueda “plasmear en imágenes la verdad histórica” (Sepúlveda 12) por dos motivos. El primero es que Acevedo sirve de engarce o trabazón de los personajes reales, entre los que, por los

motivos expuestos, cobran una relevancia inusitada en otros filmes los conocidos como los «Libertadores de América», Simón Bolívar (Carlos Larrañaga) y José de San Martín (José Campos), a quienes se dedican sendos capítulos. Por otra parte, el hecho de que Diego de Acevedo sea un Guardia de Corps imaginado le permite estar presente, sin faltar al rigor histórico, en todos los sucesos que Ricardo Blasco y Luis de Sosa quieren destacar: el motín de Aranjuez, el levantamiento popular del Dos de Mayo y la defensa del Parque de Artillería de Monteleón, la batalla de Bailén o el intento de rescate de Fernando VII del Palacio de Valençay.

A pesar de su condición de guardia real de Carlos IV, Diego de Acevedo abraza desde el comienzo la causa fernandina, lo que propicia que la ficción plantee el conflicto hispano-francés principalmente como una guerra para devolver el trono usurpado a Fernando VII. Como partidario del príncipe heredero, el protagonista participa en el intento de rescate de don Fernando (Emilio Gutiérrez Caba) de El Escorial, donde había sido retenido y juzgado por conspiración contra Godoy, el valido de Carlos IV, a quien se muestra como un ser ambicioso y arribista en extremo; así como en el posterior motín de Aranjuez, que provoca su destitución y la abdicación del rey en su hijo.

Pero la lealtad de Diego de Acevedo a España y a Fernando VII se pone de manifiesto, sobre todo, en su activa participación en la lucha contra los franceses. La serie lo sitúa primero, junto a Daoiz (Fernando Guillén) y Velarde (Francisco Piquer), en la defensa del Parque de Monteleón asaltado por las tropas napoleónicas, en la que, a diferencia de los citados capitanes, Acevedo logra salvar la vida. Tras escapar del cuartel de artillería y vagar por los alrededores de Madrid, llega a Móstoles. Allí se une de inmediato a la lucha popular emprendida tras la lectura del famoso bando declarando la guerra al invasor: organiza con los propios vecinos una partida de guerrilleros, a quienes, después de dirigir en varias emboscadas a los correos franceses para capturar documentos de guerra, lidera en la batalla de Bailén.

A pesar de que, en opinión de Maroto de las Heras (“La Guerra” 361), el escaso presupuesto se nota sobremanera en las escenas colectivas de acción, en las que “la realización falla notablemente y llega incluso a recordarnos diversas escenas de lucha de *El abanderado* que se describen muy confusamente”, *Diego de Acevedo* se sirve de ellas para fijar una vez más en el imaginario de los españoles el carácter nacional-popular de la guerra de 1808 y hacer prevalecer la memoria épica sobre las otras dos memorias que también confluyen en la Guerra de la Independencia: la doliente y la contrafactual (García Cárceles “Los mitos” 27-29). A este respecto, es especialmente reseñable la detallada recreación –dura 15 minutos– de los sucesos del Dos de Mayo, símbolo por antonomasia de la lucha osada y memorable del pueblo español por su libertad. En ella, las escenas de la defensa heroica del Parque de Monteleón por parte de los citados oficiales están precedidas de otras en las que se muestra, por ejemplo, al cerrajero Molina y Soriano (José Marco Davó) incitando a los campesinos a ir a Madrid para impedir la salida de la familia real; y se intercalan con algunas más que dejan ver a varios vecinos, entre ellos, la malograda Manuela Malasaña (Elisa Ramírez), pegando tiros a los franceses desde un parapeto o desde sus casas.

La memoria épica que rezuma *Diego de Acevedo* es, no obstante, una memoria épica conservadora, ya que trata de dar continuidad en la televisión a la vertebración del nacionalismo español llevada a cabo en el cine por el Régimen mediante la perpetuación del discurso mitificado de la lucha unánime y pertinaz que emprendió el pueblo en 1808 para garantizar la libertad de su territorio y procurar el regreso de su legítimo rey. En este sentido, la serie crítica, de forma más o menos velada, la revolución política que tuvo lugar de forma paralela a la contienda decimonónica, germen, según el franquismo, de todos los males de España en el siglo XIX. Así, pone de relieve el contraste entre la

referida unanimidad manifestada por el pueblo en la guerra contra los franceses y las enconadas discusiones que mantienen posteriormente los diputados de las Cortes de Cádiz, de las que le informa a Diego de Acevedo su capitán general (Tomás Blanco) a su regreso del Palacio de Valençay, al que había acudido a liberar a Fernando VII. El capitán llega incluso a tildar las discusiones entre absolutistas y liberales de “pequeña guerra civil”, un calificativo con el que, de acuerdo con Maroto de las Heras (*La Guerra* 304) “debido al año en el que está rodada la serie, 1966, ... de forma subliminal se quiere desacreditar a las Cortes y a la actividad de los políticos en los diversos foros”.

La Guerra de la Independencia en las series de la Transición: de la justificación de la lucha por la libertad a la condena total de la barbarie

Del mismo modo que el franquismo reconfiguró la memoria del Dos de Mayo a su antojo a través del cine y, en menor medida, de la televisión para transmitir a los ciudadanos la visión de la patria pretendida en cada momento por el Régimen, los arquitectos de la Transición también acudieron reiteradamente a las representaciones televisivas del mito nacional para redefinir la identidad de la sociedad española en el marco del nuevo estado democrático. Entre 1975 y 1985, Televisión Española produjo y programó nada menos que cuatro series de ficción ambientadas en el tiempo de la Guerra de la Independencia: *Curro Jiménez* (1976-1979), *La máscara negra* (1982), *Los desastres de la guerra* (1983) y *Goya* (1985).

Aunque todas persiguieron construir un imaginario nacional democrático para socializar a los telespectadores en los valores que propugnaba la reforma política, dichas ficciones se dividieron, tanto formal como ideológicamente, en dos bloques. Las dos primeras se insertaron dentro de lo que podríamos denominar el cine de aventuras, y no tuvieron ninguna pretensión ‘histórica’, mientras que las dos últimas, de naturaleza didáctica, persiguieron un rigor que se tradujo, especialmente en el caso de *Los desastres de la guerra*, “en una calidad documental que dejó poco espacio para el personaje ficticio y para lo dramático” (Cueto Asín, “La Guerra” 69).

Curro Jiménez, serie ideada por Joaquín Romero Marchent y Antonio Larreta, narra en cuarenta episodios la historia de un honrado trabajador, quien, convertido en bandolero tras serle arrebatado despóticamente su negocio familiar, combate, además de las desigualdades sociales provocadas por la corrupción de los terratenientes, la invasión de España por las tropas francesas. Por su parte, *La máscara negra* cuenta en once capítulos dirigidos por Antonio Giménez-Rico, Emilio Martínez-Lázaro y José Antonio Páramo la vida de un ficticio noble español, Carlos de Zárate, quien, oculto tras una máscara, participa en la resistencia al ejército napoleónico para vengar la muerte de su padre a manos de un capitán francés (Maroto de las Heras *La Guerra* 347-50).

Como se puede apreciar, curiosamente, ambas series coinciden, en un tiempo como el de la transición política en el que afloran las tensiones reprimidas durante casi cuarenta años de dictadura, en presentar como protagonista a un personaje que, interpretado en ambos casos por el actor Sancho Gracia, actúa al margen de la ley. Sus acciones y métodos, en unos casos tramposos y en otros muy violentos, se justifican en parte, según el “populismo pedagógico” que las inspiró (Palacio, “La historia” 146), por estar guiados por el mismo patriotismo que se trataba de infundir a los españoles. De hecho, en *Curro Jiménez*, las tramas muestran con frecuencia a los franceses como expoliadores sin escrúpulos y a los afrancesados, como la marquesa recaudadora del episodio “La gran batalla de Andalucía”, como oportunistas despreciables, una calculada imagen que viene a disculpar los excesos cometidos por la partida protagonista en su pugna por restaurar la justicia social.

No obstante, debido al más largo recorrido que tuvo *Curro Jiménez* con respecto a *La máscara negra*, no solo por el número de episodios, sino también por su mayor éxito, es preciso puntualizar que entre la primera temporada, que tiene como fondo histórico la invasión napoleónica, y la segunda y la tercera, cuyas tramas se enmarcan en el reinado absolutista de Fernando VII, se advierte una progresiva evolución del protagonista, en la que cada vez más pierde peso la imagen del “imbatible hombre de acción que inflige inevitables derrotas a los adversarios foráneos” y gana progresiva fuerza “su capacidad dialéctica para llegar a compromisos” (Gómez López-Quiñones 34). Esta evolución que, según argumenta el mismo autor, “acaba poniendo en solfa los métodos expeditivos con los que los personajes afrontan sus primeros enfrentamientos”, se pone no solo al servicio de la condena de la violencia para alcanzar las metas propia de la cultura de la Transición, sino también de la revisión de la figura histórica del bandolero-guerrillero.

De este modo, el sobredimensionamiento del papel de la guerrilla en la Guerra de la Independencia que el franquismo había explotado en los años duros de la autarquía para “tener un modelo de resistencia que convenciera a un país hambriento de la necesidad del enorme sacrificio que conducía a la victoria” (Martínez 205) se presenta, al contrario de lo que a primera vista pudiera parecer, tamizado en *Curro Jiménez*. De hecho, como apunta de nuevo Gómez López-Quiñones (36), aunque en la serie

características como el arrojo irreflexivo, el talante instintivo e imprevisible, la aversión a las normas, o el gusto por la acción y la marginalidad (típicas de un personaje pre- o a-ilustrado) no están completamente ausentes ..., aparecen filtradas por una narración que tiene su horizonte ideológico en valores como el consenso, el diálogo y la concordia.

Además de examinar la figura del guerrillero a la luz del nuevo tiempo político, *Curro Jiménez* y, en menor medida, *La máscara negra*, huyen del marcado antiliberalismo de las producciones que habían abordado la lucha contra el francés durante el franquismo. Si bien, como señala Cueto Asín (“La Guerra” 73), las series de la primera década constitucional se limitan a propiciar de modo más o menos explícito “la reflexión sobre las dificultades en el pasado para establecer un sistema de libertades y de progreso en el país”, en algunos momentos los personajes muestran abiertamente actitudes proclives a la ideología liberal. Un ejemplo lo constituye el propio Carlos de Zárate en el episodio “El rapto de la Tirana” de *La máscara negra*, en el que, mientras se encuentra prisionero en el refugio del guerrillero Juan Martín, llega a comentar que “aprecia lo que piensan los franceses, e incluso añade que algunos que la gente piensa que son afrancesados están redactando una Constitución que eliminará los privilegios feudales” (Maroto de las Heras *La Guerra* 351).

Por su parte, a diferencia de la lucha de Diego de Acevedo contra la presencia francesa en España para sentar en el trono al déspota Fernando VII, Curro Jiménez arremete, en varios capítulos de las dos últimas temporadas, como “La mejor elección”, “El indulto”, “El bosque de las brujas” o “En la sierra mando yo”, contra el sistema absolutista reinstaurado por el citado monarca a su regreso al país y muestra su simpatía por los liberales perseguidos. Se entiende, entonces, que, por encima de intereses ideológicos de cualquier signo, la causa que mueve al bandolero y a sus compañeros de aventuras es siempre la defensa de la libertad y de la nación española, no en vano, en plena transición a la democracia, “Curro Jiménez, el Algarrobo, el Gitano, el Fraile y el Estudiante pueden ser entendidos como figuras metonímicas de la colectividad que, a pesar de sus disconformidades y contrastes internos, encuentran un proyecto común: España” (Gómez López-Quiñones 33).

Frente a *Curro Jiménez* y *La máscara negra*, los títulos que integran el segundo bloque de series sobre el mito patrio emitidas durante la institucionalización de la

democracia en España, *Los desastres de la guerra* y *Goya* no utilizan la historia únicamente como marco de ambientación para el desarrollo de las tramas. Por el contrario, su argumento se centra, especialmente en la primera, “en la reconstrucción del periodo histórico de la Guerra de la Independencia (1808–1814), a través del atribulado y penetrante punto de vista de Francisco de Goya” (Camporesi 87). En consecuencia, y a pesar de que ambas presentan ciertas licencias dramáticas, necesarias para mantener el interés del público, su voluntad de rigor histórico es, como se ha señalado, diametralmente opuesta a la de las dos primeras, lo que hace que en ellas el tono patriótico también quede más difuminado. Por otra parte, como se verá, este último rasgo tiene también su razón de ser por la intención más explícita de dichas series, así como de las numerosas ficciones y documentales históricos que Televisión Española produjo en los años ochenta sobre la Guerra Civil, de “crear un poso pedagógico sobre la guerra”² (Palacio, *Historia* 160), con el fin de promover, conforme al espíritu conciliatorio que había inspirado la Transición, la convivencia pacífica de los españoles en el futuro (Hernández Corchete, “La mirada” 41).

Los desastres de la guerra, serie de seis episodios dirigida por Mario Camus y escrita por Jorge Semprún, Rafael Azcona y Eduardo Chamorro, se propuso desvelar, según Televisión Española, “no solo los desastres de la guerra napoleónica, sino también su complejidad y sus contradicciones, ya que los españoles en su justa guerra contra el invasor contribuyeron objetivamente a fortalecer el absolutismo en España” (“Comienzo”). Este afán didáctico es perceptible en el tono documental adoptado, en el que

los acontecimientos de la guerra hispano francesa, con su componente de confrontación interna, se presentan de forma cronológica, y se explican por medio y boca de los principales actantes como protagonistas: políticos, militares, e intelectuales españoles y franceses que determinan la marcha del proceso histórico (Cueto Asín, “*Sangre*” 575).

A este respecto, *Los desastres de la guerra* viene a compensar, en palabras de la última autora,

la dosis de popularización sobre la historia a la que el público recientemente democratizado había sido expuesto, mediante la propaganda popular patriótica del cine franquista e inclusive mediante esa serie de éxito que inaugura la era constitucional, que es *Curro Jiménez* (Cueto Asín, “*Sangre*” 575).

A diferencia de las citadas producciones, caracterizadas en mayor o menor medida por su maniqueísmo, la serie de Camus “no intenta exaltar a los españoles como víctimas, ni a los franceses como únicos protagonistas de desmanes y horrendos crímenes” (Sanz Larrey 298), sino que arrogándose una posición neutral –propiciada también por su naturaleza de coproducción hispano-francesa– busca hacer verosímil su condena de la guerra como “un gran monstruo, que destroza todo, inconsciente, a su paso” (López Serrano 5). Para lograr este propósito, se sirve de una cuidada selección de los grabados de Goya que dan nombre a la serie, y que, como argumenta de nuevo Cueto Asín (“*La Guerra*” 71-72), “funcionan de encuadre visual y narrativo”, ya que, pintados durante el desarrollo de la Guerra de la Independencia, aluden a las “escenas de mayor violencia encarnizada, tanto del francés como del pueblo español o de los guerrilleros”.

Esta búsqueda de equilibrio entre los contendientes se traduce, por ejemplo, en que “los personajes ya no aparecen tan estereotipados como en el periodo franquista” (Bravo Díaz 424), e incluso la serie descubre nuevos antagonistas, como la familia real, cuya actitud negligente e irresponsable no había sido criticada tan abiertamente en filmes y series precedentes; y el ejército inglés al mando del general Wellington (Toni Isbert), hasta ese momento aliado imprescindible para la derrota francesa, pero a quien, en el

episodio final, el guerrillero Juan Martín (Sancho Gracia) le reprocha la traición a su persona y a España, ya que, además de propiciar su persecución y captura por parte del general Hugo (Bernard Bresson), que a punto estuvo de costarle la vida, había destruido innecesariamente el país para dejarlo en una posición más débil tras la guerra. La crítica a Wellington se repite también en la serie *Goya*, en la que, durante una conversación entre los afrancesados Moratín e Iriarte, el segundo espeta a la pregunta del primero sobre si los ingleses ayudan a los patriotas o combaten a Bonaparte a costa de la ruina de España: “Un aliado inglés no siempre es un amigo”.

Por el contrario, resulta interesante, por novedosa, la sutil “rehabilitación” de los hasta entonces denostados sin piedad José (Philippe Rouleau) y Napoleón Bonaparte (Pierre Santini). Al primero se le representa como un hombre clemente, capaz de apiadarse, como muestra el segundo episodio, de los soldados españoles apresados tras la batalla de Medina de Rioseco, a quienes, en lugar de ajusticiarlos, los convierte en un batallón de su guardia personal. Su compasión y humanidad se muestran también en el quinto capítulo, cuando aparece visitando un hospital de la capital y decide, tras contemplar tanta muerte y calamidad, donar la mitad de sus ingresos para paliar el hambre y la miseria del pueblo de Madrid. En el caso de Napoleón, *Los desastres de la guerra* no destruye por completo el mito del “monstruoso invasor” instalado en el imaginario colectivo español por los filmes del franquismo, pero junto a la tradicional imagen de hombre sin escrúpulos, mujeriego, ambicioso y soberbio que prolonga la serie, esta le reconoce su afán regenerador y modernizador del país. No obstante, tal propósito pierde credibilidad con la recreación de varios actos represivos de los oficiales franceses, imágenes que parecen querer explicar la frase “haré felices a los españoles muy a pesar suyo” que el emperador pronuncia en el tercer episodio antes de que sus tropas carguen cruentamente contra el ejército español en Somosierra.

Las tropas napoleónicas no son, sin embargo, las únicas que siembran el terror durante la guerra. Como hemos apuntado, la serie de Camus no obvia las atrocidades cometidas por la guerrilla, a cuyo frente se sitúa una vez más Juan Martín “el Empecinado”. Sin dejar de reconocer el patriotismo que mueve su lucha, *Los desastres de la guerra* muestra la saña y la crueldad con la que su partida responde a los desafueros de los franceses. Estas se ponen de manifiesto en múltiples emboscadas, como la que se ofrece al espectador al inicio del segundo episodio, en la que “el Empecinado” y sus hombres atacan por sorpresa a un grupo de coraceros que cabalgan por los campos de Castilla, los matan y arrojan sus cadáveres a un pozo. Esta violencia incluso motiva la recriminación del general Cuesta (Conrado Sanmartín), quien primero le acusa de provocar con sus desmanes las represalias francesas y le ordena que disuelva su partida y se incorpore a su ejército, y más tarde incluso llega a encarcelarle por un supuesto robo de joyas.

Y entre los franceses y los patriotas, Goya, “mito indiscutible por la televisión del tiempo de la transición” (Palacio, “La historia” 147). El pintor –interpretado por Francisco Rabal– se perfila en *Los desastres de la guerra*, al igual que en los filmes *Goya, historia de una soledad* (Nino Quevedo, 1970), *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1996) o *Los fantasmas de Goya* (Milos Forman, 2006), como la representación de las dos Españas, la que fue y la que pudo ser y se perdió, lo cual supone la introducción en la pequeña pantalla de la memoria contrafactual de la guerra, que se suma en este caso a la doliente.

En este sentido, frente a su caracterización como patriota antifrancés en *La máscara negra*, que llega incluso, en el capítulo “El robo del Conde Orgaz”, a colaborar en el engaño a José I pintando en menos de diez horas una copia del cuadro de El Greco para evitar el traslado del lienzo original a París, Goya comparece en esta serie, como “notable observador de la nefasta solución que siempre es la guerra” (Palacio, “La historia” 147). No obstante, él no se considera a sí mismo un testigo inocente de la barbarie que refleja

en sus pinturas, como confiesa en el monólogo ficticio que, como un ritual, abre cada capítulo, sino más bien, cómplice de ella por haber alimentado, como el resto de sus contemporáneos, la trágica confrontación:

Fernando VII me ha perdonado, lo que no significa que yo sea inocente. Nadie es ya inocente cuando ha visto tanto y todo lo que yo he visto. He visto cómo las ideas más nobles de ilustración, libertad y progreso se convertían en lanzas, sables y bayonetas tras las que se escudaba un nuevo impulso de dominación. He visto incendios, saqueos y violaciones en nombre de un nuevo orden de cosas que, si algo trajo, fue la sustitución de la horca por el garrote vil. He visto que la barbarie se respondía con la atrocidad, que el odio solo encontraba el odio por respuesta y que la sangre solo engendraba sangre, nuevamente sedienta de venganza No hay inocencia en mí ni en mi época; quizá solo son inocentes mis pinturas, reflejo del espanto.

Estas palabras preliminares encajan con “el programa de revisión de la Guerra Civil en el momento en el que culmina la transición a la democracia” (Cueto Asín, “La Guerra” 71) al que se ha aludido antes, ya que, según Álvarez-Castro (407), evidencian al telespectador

que lo que está a punto de contemplar no es una obra de simple entretenimiento, sino dirigida a la reflexión histórica, y que su representación de la guerra no será una lucha maniquea entre buenos y malos, sino un conflicto más complejo donde todos los partícipes acarrean con su parte de culpa.

Si bien, a diferencia de la serie *Diego de Acevedo, Los desastres de la guerra* no incide demasiado en el conflicto entre los españoles liberales y los conservadores durante los debates constitucionales de Cádiz, y hasta el más carismático representante del pueblo llano y tradicional, “el Empecinado”, abraza la Constitución y se implica en difundirla, sí desmonta de algún modo el mito de la lucha unánime contra el invasor en el que tanto había insistido el franquismo. Esta desmitificación se advierte en la representación de las mencionadas desavenencias entre la guerrilla y el ejército regular; de la colaboración del entusiasta afrancesado Juan Marchena (Mario Pardo) con el mariscal Murat (François Gendron) o de la desertión y la traición, respectivamente, del duque del Infantado y del general Morla, miembros de la Junta de Defensa de Madrid, cuando las tropas de Napoleón entran en la capital.

Por otra parte, las dos Españas que de modo más o menos explícito dibuja se hacen especialmente visibles en el último episodio, que muestra, al término de la guerra, la intolerancia de unos españoles para con otros. Dos escenas lo ilustran con claridad. La primera se abre con la imagen silenciosa de Goya pintando en su taller los cuadros del Dos de Mayo. De repente, comienzan a oírse gritos de “¡afrancesado!” y “¡traidor!” que provienen de la calle, a los que sigue el lanzamiento de una piedra que rompe su ventana. La segunda, de signo contrario, la protagoniza Fernando VII (Francisco Cecilio), quien a su regreso a España no solo se niega a jurar la Constitución de Cádiz, sino que desprecia y encarcela a los liberales que la defienden, y se erige como la única ley, intransigencia que, posteriormente, deriva, como pueden leer los espectadores en los créditos finales, en la ejecución de “el Empecinado” en 1823 y el exilio de tantos españoles ilustrados encarnados en la figura de Goya. Estas y otras analogías que aparecen entre la Guerra Civil y la Guerra de la Independencia en las series sobre el conflicto hispano-francés emitidas durante la Transición justifican “la efectividad simbólica de este periodo ... para hacer relevante en el presente no solo el pasado remoto de 1808, sino también el más cercano de 1936” (Álvarez-Castro 405, 408–09).

El tono pesimista sobre la contienda que destila *Los desastres de la guerra* también está presente en el *biopic Goya*, que Televisión Española emitió entre mayo y junio de 1985. Dirigida por José Ramón Larraz a partir del argumento desarrollado por Antonio

Larreta y Salvador Pons, esta serie narra la vida del artista aragonés en seis episodios, dos de los cuales, el cuarto y el quinto, titulados respectivamente “La familia de Carlos IV” y “Yo lo vi”, relatan la traumática experiencia vital y artística de Francisco de Goya durante la Guerra de la Independencia.

Si, lejos de idealizar al personaje histórico, *Goya* no tiene inconveniente en recordar el carácter ambiguo, camaleónico y pragmático que exhibió el pintor de Fuendetodos para poder desarrollar su carrera artística con plenitud, en lo que respecta a la guerra, el Goya de Larraz –personaje encarnado por Enric Majó– no presenta doblez alguna, ya que muestra su total repulsa hacia ella, a la vez que desecha su justificación por la defensa de cualesquiera ideas.

Esta actitud tan acorde con el espíritu transicional se pone de manifiesto ya desde el final del cuarto episodio, que narra el levantamiento del Dos de Mayo y la posterior represión francesa simbolizada en los fusilamientos. Ambos acontecimientos llegan al telespectador a través de la mirada horrorizada de Javier (Manuel Gil), el hijo de Goya, y del propio pintor. La épica de la rebelión popular presente en las producciones del tardofranquismo ha desaparecido. Como en el resto de las películas biográficas del artista, en *Goya* el heroísmo queda “disuelto en la tragedia colectiva de un pueblo, bravo y orgulloso, destrozado por la formidable máquina bélica napoleónica” (López Talavera 76).

La perspectiva trágica de la guerra se mantiene también en el relato, al comienzo del quinto episodio, de su viaje a Zaragoza para contemplar, a petición de Palafox (Manuel Gallardo), las ruinas de la ciudad tras el asedio al que había sido sometida por las tropas napoleónicas y levantar acta del sitio pintando el coraje y la gloria de la heroica capital aragonesa. En su reunión, Palafox le sugiere que la resistencia de la ciudad “ha de immortalizarse para ejemplo de toda la nación”, ya que “la libertad vale más que la vida”. Goya, quien desde su llegada no ha visto más que edificios humeantes, cuerpos destrozados alfombrando las calles y carromatos atestados de cadáveres, le escucha con respeto, pero se despide con una promesa incierta: “Lo pintaré todo, mi general, como lo he visto, todo”. Tal compromiso se materializa poco después en la colección de aguafuertes “Los desastres de la guerra”, que, lejos de la exaltación patriótica requerida por el héroe por excelencia del sitio de Zaragoza, resultan ser una reprobación de la violencia ejercida por franceses y españoles, fruto de la desencantada reflexión que el propio pintor realiza en su viaje de vuelta a Madrid: “Libertad, igualdad, fraternidad, hermosas palabras cuando la muerte y el hambre son el pan de cada día. Mis paisanos luchan y mueren mientras yo pinto. ¡Glorioso combate!”.

Este lamento, no exento de cierto reconocimiento de culpa como en el monólogo inicial de los episodios de *Los desastres de la guerra*, tiene su eco al final del capítulo en una conversación que mantiene con sus amigos afrancesados Juan Antonio Llorente (Carlos Lemos), Leandro Fernández de Moratín (Mario Pardo) y Bernardo de Iriarte (Javier Escrivá). En ella, Goya se desmarca ideológicamente de sus compañeros de mesa y, adoptando una pose neutral, vuelve a mostrar su desolación por que la entrada de las ideas ilustradas en España haya sido tan sanguinaria, y las masacres y los asesinatos no hayan servido para acabar con el oscurantismo y la superstición, sino, muy al contrario, para reforzar el absolutismo en el país: “Yo tuve esas ideas, y acaso las conservo. Pero, ¿de qué han servido? Si acaso para darnos a todos un baño de sangre. Esa es la realidad”. De nuevo, la memoria contrafactual junto a la doliente.

Por otra parte, en ese mismo diálogo, la serie de Larraz verbaliza el paralelismo, solo sugerido en la producción de Camus, entre la naturaleza fratricida de la Guerra de la Independencia y la de Guerra Civil, que concluye con el exilio de la España vencida. Así,

en su intervención, Iriarte pone en entredicho el carácter nacional de la contienda de 1808 y refrenda la sentencia de Moratín de que se trata más bien de una guerra de religión:

Una guerra civil se ha desencadenado en cada pueblo, en cada comarca, en cada reino. Y aún hablan de levantamiento del pueblo español En el campo de los patriotas, los liberales son una minoría. La mayor parte de los guerrilleros no lucha en realidad contra los franceses. Lucha contra la herejía y la revolución.

En medio de la discusión, llega a sus oídos la noticia de la victoria de Wellington en los Arapiles y el próximo abandono del país por parte de José Bonaparte. Moratín concluye que, a partir de ese momento, solo les queda el exilio, a lo que Iriarte responde: “¿Y por qué vamos a exiliarnos? ¡Somos tan buenos españoles como el que más!”. “¡Mejores!”, le corrige Llorente, quien a su vez es amonestado por Moratín: “Eso seguro que no lo admitirá nadie, Llorente, porque hemos perdido”. La serie ratifica el enfrentamiento latente entre las dos Españas a raíz de la invasión napoleónica de 1808 en la escena que sigue a la conversación, en la que Gumersinda, la nuera de Goya (Kiti Manver), partidaria declarada del regreso del monarca absoluto Fernando VII, le dice a su suegra, Josefa Bayeu (Jeannine Mestre), al conocer la entrada de Wellington en Madrid: “Ha triunfado el pueblo español y nuestra santa religión. Ahora les toca el turno a los traidores, a los afrancesados”.

Goya se cierra con el mismo tono desesperanzado que *Los desastres de la guerra* por el terrible augurio del comienzo de las hostilidades entre españoles tras la expulsión de los franceses del país. En el caso de la serie de Larraz, cuyo relato culmina en 1824, ese presagio se escenifica en el sexto y último episodio con el enfrentamiento dialéctico en el seno de la propia familia del pintor entre su nieto Mariano, ferviente absolutista como su madre, y Guillermo, el hijo que tuvo con su amante Leocadia Weiss (Rosalia Dans), tan liberal como ella, al hilo de la entrada en España de otro ejército francés, los Cien Mil Hijos de San Luis, para reponer en el trono a Fernando VII. Goya se muestra por última vez como “árbitro clarividente entre las Españas enfrentadas” (Palacio, “La historia” 147) y, cansado y furioso por lo que la escena simboliza, pone fin a la discusión dando un puñetazo en la mesa y espetando a unos y otros: “¡Cómo os atrevéis, en mi casa! Nos hemos reunido para celebrar el santo de Marianito, no para empezar una guerra civil”. La metáfora se completa cuando, a continuación, Javier, el padre de Mariano, levanta la mirada hacia el cuadro que preside el salón donde están cenando, y el plano se cierra para mostrar el lienzo goyesco “Duelo a garrotazos”, en el que “dos hombres enarbolan sendas mazas dirigidas contra sus respectivas cabezas, escena que se ha interpretado reiteradamente como una alegoría de la lucha fratricida entre españoles” (Álvarez Castro 411).

La Guerra de la Independencia en la ficción española del siglo XXI: de la conmemoración de la epopeya nacional a la fusión de los mitos independentista y liberal

A partir de mediados de los años ochenta, el interés por la Guerra de la Independencia decayó en la televisión española en favor de la representación ficcional y documental de la Guerra Civil. Dicho interés resurgió, sin embargo, en la primera década del siglo XXI, con motivo de la celebración del bicentenario del levantamiento popular contra el ejército de Napoleón, si bien una de las principales producciones conmemorativas, la telenovela *2 de mayo: la libertad de una nación* saltó, integrada dentro “de un proyecto de recuerdo más vasto, impulsado por el gobierno regional del Partido Popular ... y que estuvo compuesto también por varias exposiciones y por la producción de un film conmemorativo de alto presupuesto y escaso éxito, *Sangre de Mayo*” (Rueda Laffond y

Coronado Ruiz, *La mirada* 99-100), de la cadena estatal a la autonómica Telemadrid. Lejos ya de la efeméride, en 2015, TVE invitó de nuevo a los españoles a regresar a 1808 en el estreno de la serie de ciencia ficción *El Ministerio del Tiempo*³, dedicada a repasar, aunque sin orden cronológico, algunos de los principales hitos de la Historia de España.

2 de mayo: la libertad de una nación fue una producción de BocaBoca para Telemadrid, que la emitió en dos temporadas (de 13 y 9 episodios, respectivamente) entre el 28 de abril y el 17 de noviembre de 2008⁴. Frente a la visión didáctica del conflicto que habían aportado a los telespectadores españoles *Los desastres de la guerra* y *Goya*, la serie costumbrista realizada por Manuel Ríos se inscribió de nuevo dentro del concepto de historia popularizada; y de acuerdo con el propósito de reinstauración de una determinada memoria nacional que acompaña a toda conmemoración y a las reglas propias del género telenovela, persiguió “alimentar un sentido nacionalista de patriotismo sentimental” (Cueto Asín, “*Sangre*” 576) a través de una representación maniquea y melodramática que obvió algunos de los factores históricos trascendentales reseñados por las primeras como “la cultura popular absolutista, la complejidad de las posiciones afrancesadas o la diversidad ideológica presente en las Juntas o en las Cortes de Cádiz” (Rueda Laffond y Coronado Ruiz, *La mirada* 99).

En este sentido, *2 de mayo* recuperó sin ambages la memoria épica exhibida por *Diego de Acevedo*, que había sido embozada por la perspectiva de signo trágico adoptada por las series postransicionales. Para ello, al contrario que *Los desastres de la guerra* y *Goya*, que, según Cueto Asín (“La Guerra” 74) trataron de “minimizar el protagonismo del pueblo” concediendo “mayor espacio visual a las acciones y decisiones de los políticos y los estrategas militares” para evitar que el espectador pudiera identificarse “con esas masas, tradicionalmente representadas como héroes”, la telenovela situó en el centro de la acción a unos personajes ficticios y anónimos que, metonímicamente, representaban al pueblo madrileño que, entre 1808 y 1809, combatió con “valor, honor, dignidad y perseverancia” al usurpador francés.

La actualización del mito de la resistencia unánime y patriótica a la invasión francesa se lleva a cabo desde el prólogo del primer capítulo, que muestra el amotinamiento popular del Dos de Mayo y sus trágicas consecuencias, los fusilamientos del día 3, cuya intensa dramatización sirve para descartar cualquier “ambigüedad sobre el sentido de una lucha legítima y heroica contra un invasor traidor y cruel” (Cueto Asín, “La Guerra” 77). A este respecto, la voz *en off* que acompaña a estas imágenes preliminares no deja lugar a dudas, al subrayar que

el Dos de mayo de 1808, siete meses después de la entrada de los franceses en España, el pueblo de Madrid se levantó heroicamente contra los invasores, que cargaron sin distinción contra los ciudadanos. Centenares de españoles, como Manuela Malasaña, Clara del Rey, Pedro Velarde y Luis Daoiz, dieron su vida por el pueblo y este no iba a consentir que sus muertos fueran en vano.

El espíritu rebelde, de lucha y supervivencia del pueblo ante la opresión del ejército galo –cuya demonización prolonga uno de los contramitos más cultivados durante el franquismo– se forja en el mismo entierro de la joven modistilla Malasaña, una de sus mártires más tempranas, ante cuya tumba juran sus compañeras resistencia y fidelidad a su memoria al comienzo de dicho capítulo. El relato de los sucesos históricos del 2 y el 3 de mayo, que sirven también de detonante del conflicto en la ficción y le confieren ese tono de epopeya nacional, no tiene, sin embargo, continuidad, sino que da paso, a una particular visión intrahistórica de la contienda. De este modo, cabe afirmar que la base argumental de la telenovela reside, sin duda, en las relaciones humanas y sentimentales imaginadas que, bajo el contexto de dificultades que ofrece la ocupación napoleónica, llevan a cabo el coro ficticio de personajes en los escenarios –también ficticios– de la

emblemática calle madrileña de la Cava Baja: la taberna “La Gata Blanca”, regentada por don José (Cesáreo Estébanez), el taller de costura de doña Cata (María Garralón) o la herrería del exbandolero Luis Valencia (William Miller) (Cueto Asín, “La Guerra” 77).

No obstante, en aras de otorgar verosimilitud a la serie y, sobre todo, de reforzar el imaginario mítico nacionalista de la Guerra de la Independencia que sirve de trasfondo a las tramas, *2 de mayo* inserta en sus guiones varias referencias históricas más, que se hacen llegar al espectador bien a través de los diálogos de los protagonistas, como las esperanzadoras alusiones a la victoria española en la batalla de Bailén o a la heroica resistencia en la sitiada Zaragoza, bien mediante la representación de acciones, como la creación de un movimiento de resistencia para apoyar la guerra de guerrillas llevada a cabo por Juan Martín “el Empecinado”.

El patriotismo y la unidad del pueblo que presiden la lucha “por la libertad de la nación” no se cuestionan ni siquiera cuando aparecen en escena los afrancesados, representados por Leandro Fernández de Moratín y, sobre todo, Adrián López (Quim Vila), barón de Puertablanca, que ven en el reinado de José I la oportunidad de traer el progreso de la Francia revolucionaria a la atrasada España. En efecto, la tensión entre aquellos y los denominados “patriotas”, puesta de relieve en *Los desastres de la guerra* y *Goya*, se dirime en la serie de Ríos más que en el campo político e ideológico, en el del corazón, ya que la protagonista Pepita García (Celia Freijeiro) se debate entre dos amores contrarios e inesperados: el del líder de la resistencia española en el barrio de la Cava, Luis Valencia, y el del propio barón afrancesado.

En este contexto, durante la celebración del bicentenario, *2 de mayo* perpetúa la idea simplificada de la Guerra de la Independencia como un movimiento heroico por parte de un pueblo patriota compacto, concretamente, el madrileño que, según Rueda Laffond y Coronado Ruiz (*La mirada* 98), comparece en dicha serie como “una comunidad orgánica nacional” frente al enemigo extranjero, del mismo modo que el emplazamiento histórico de la acción, la propia ciudad de Madrid, –“crisol de España” en palabras de la voz *en off* introductoria–, se presenta como una “entidad sociocultural homogénea, donde habría prendido la conciencia política y la solidaridad interclasista”, y “un escenario capaz de incorporar y hacer suyas señas regionales, como el tipismo andaluz” [en alusión al personaje de la gitana Lola], adquiriendo así connotación nacional”.

Tras su “silencio” durante la efeméride, en 2015 Televisión Española volvió a revisar el mito de la Guerra de la Independencia en *El Ministerio del Tiempo*, una «ficción histórica» muy particular ya que, creada por Pablo y Javier Olivares y producida por TVE en colaboración con Onza Partners y Cliffhanger, aborda la historia de España desde el género fantástico, combinando en su interpretación del pasado nacional “la innovación – en términos de formato, género y efectos transmedia– y la pedagogía ‘monológica’ y conservadora que determina qué es lo históricamente pertinente o relevante en el espacio público” (Rueda Laffond y Coronado Ruiz, “Historical” 89).

Las tramas, que combinan drama, humor, aventura, suspense y también un cierto costumbrismo, se originan en el denominado Ministerio del Tiempo, una institución secreta que depende directamente de la Presidencia del Gobierno español, y que tiene como objetivo, en palabras del subsecretario Salvador Martí (Jaime Blanch) “evitar que alguien reescriba nuestro pasado y preservar nuestra memoria histórica”. La patrulla protagonista, formada por Alonso de Entreríos (Nacho Fresneda), un soldado de los Tercios de Flandes condenado a muerte; Amelia Folch (Aura Garrido), una de las primeras mujeres universitarias de la Barcelona de finales del siglo XIX, y Julián Martínez (Rodolfo Sancho), un enfermero del SAMUR madrileño de 2015 que acaba de perder a su mujer en un accidente, debe, por lo tanto, viajar al pasado a través de puertas misteriosas para impedir que cualquier intruso de épocas pretéritas llegue al presente –o

que cualquier contemporáneo regrese a un tiempo remoto— para cambiar la historia oficial para su propio beneficio.

La misión inicial que se les plantea a estos particulares funcionarios recién reclutados en el primero de los ocho episodios de la primera temporada emitidos en La 1 entre el 24 de febrero y el 13 de abril es, precisamente, viajar a 1808, en plena Guerra de la Independencia, para evitar que un oficial francés del ejército napoleónico y un ilustrado español que se han trasladado a 2015 y han descubierto que la figura clave de la derrota de Francia en ella fue un personaje apodado “el Empecinado” regresen al siglo XIX para matarlo y alterar así el desenlace de la contienda hispano-francesa.

Este conflicto narrativo con el que se inaugura la serie pone de manifiesto, en primer lugar, en lo que a la revisión del mito nacional se refiere, la trascendencia que le otorga a la Guerra de la Independencia en la historia contemporánea de España. De hecho, Javier Olivares, uno de los guionistas, reconocía en una entrevista que, para él, constituía, junto a la expulsión de los judíos y la derrota de los comuneros, uno de los hitos “que han marcado la historia de este país”, porque “son los momentos en los que España pudo haber cambiado y no lo hizo” (cit. en Cascajosa 32).

Si bien esta memoria contrafactual es la que domina y acaba de imponerse en la serie, *El Ministerio del Tiempo* la ofrece intrínsecamente unida a la independentista recuperada en su esencia por la ficción televisiva española del siglo XXI por *2 de mayo: la libertad de una nación*. En primer lugar, el capítulo “El tiempo es el que es”, dirigido por Marc Vigil, correlaciona, aunque de un modo más implícito que las series precedentes, la victoria ante la Francia de Napoleón con el surgimiento de una conciencia nacional española, del “nosotros” frente al “ellos”, los franceses. Por eso, cuando Alonso de Entreríos pregunta ingenuamente, durante la visita a una librería en la que los protagonistas descubren que los intrusos han estado consultando libros sobre la Guerra de la Independencia, que “a qué independencia se refieren”, el jefe de operaciones del Ministerio Ernesto Jiménez (Juan Gea) le responde que “a la *nuestra*”, ya que, como explica a continuación Julián ante la incompreensión del soldado del siglo XVI, “dos siglos después de usted *nos* invadió Francia”.

Pero, sobre todo, la serie de los hermanos Olivares actualiza la memoria épica de la guerra al situar a Juan Martín “el Empecinado”, símbolo y cabeza visible de la guerra de guerrillas que los españoles libraron durante seis años para lograr expulsar al ejército galo del país, como objetivo de los franceses para lograr cambiar el resultado del conflicto bélico. Amelia se encarga de rememorar la heroica resistencia del pueblo español cuando le explica a Alonso la relevancia de proteger la vida del guerrillero:

Él entendió cómo combatir a los franceses, no con una guerra convencional, sino de guerrilla. El ejército francés es muy superior, así que en vez de en batallas, lo pelea en todas partes, sin avisar, no lo deja respirar. Ataca y se va rápidamente.

El Ministerio del Tiempo legitima y engrandece, por lo tanto, las incursiones de la guerrilla sin entrar a valorar o cuestionar sus métodos, como había hecho, por ejemplo, *Los desastres de la guerra*. Dicha legitimación se ve estimulada por la caracterización negativa que hace de los invasores, quienes, al igual que en *Curro Jiménez* —a quien por cierto, Julián homenaja al tomar su nombre para hospedarse en una fonda—, y en la citada *2 de mayo* son presentados como tramposos y traidores, además de borrachos y mujeriegos. La escena que evidencia de un modo más paradigmático su antagonismo es la que muestra al oficial francés que viaja al presente para averiguar por qué su ejército perdió la guerra tendiendo una emboscada a dos policías madrileños para quitarles las armas y poder matar al “Empecinado”. Ayudado por el ilustrado español, quien finge un ataque al corazón, el oficial llama la atención de los municipales, quienes, al acercarse a

socorrer al enfermo, son abatidos a tiros. El ilustrado, arrepentido por la deriva que está tomando su colaboración para modificar el pasado, le recrimina su acción, ya que “el plan era quitarles las armas, no matarlos”, y el francés no duda en pegarle un tiro con una de las armas robadas, para así hacer responsables de dichas muertes a los propios policías.

La legitimación de la lucha popular en la Guerra de la Independencia, que se encumbra, además, a través de los comentarios que hace el propio oficial, quien mientras se documenta sobre el desenlace del conflicto muestra su incredulidad con comentarios como “no puede ser, yo organicé al mejor ejército de la historia”, no obsta para que la serie invite al telespectador a la reflexión sobre las consecuencias que puede traer consigo “impedir el cambio de la historia”, en este caso, propiciar la victoria española en la contienda al salvar la vida de uno de sus principales artífices: “el Empecinado”.

La primera vez que la serie rompe una lanza en favor de la memoria contrafactual es cuando el ilustrado español –a quien, por cierto, la serie “absuelve” de algún modo de su traición al morir por enfrentarse al oficial francés– comenta con este lo aprendido en los libros de historia mientras planean variar el curso de la guerra: “Va a ser una masacre para nada. Francia perderá la guerra y será el fin del sueño revolucionario. Nadie gana. Vosotros lo perderéis todo, y nosotros volveremos al absolutismo, a la oscuridad”. El sinsentido de la lucha a la luz de sus consecuencias históricas se refuerza más aún si cabe en el diálogo que, tras concluir su misión, mantienen Amelia y Alonso, en el que este último se lamenta por la incomprensible y antipatriótica actitud del rey absolutista Fernando VII, incuestionado en *Diego de Acevedo*:

ALONSO: ¿Se va salvar y va a echar a los franceses de suelo español, no es así?

AMELIA: Sí.

ALONSO: Su rey estará orgulloso de él. ¿Por qué ponéis esa cara?

AMELIA: Su rey lo mandó ejecutar, a él y a otros muchos que lucharon por España.

ALONSO: ¿En vuestra época todavía se lee el “Cantar de Mío Cid”?

AMELIA: Claro.

ALONSO: Nada ha cambiado desde entonces. Dios, qué buen vasallo si hubiera buen señor.

La posibilidad permanente de cambio que, según Mora Gaspar (cit. en Cascajosa 77), es una de las claves narrativas y dramáticas de *El Ministerio del Tiempo* –en lo que a la construcción de la identidad se refiere– propicia que la memoria contrafactual de la Guerra de la Independencia se extienda también a otros episodios, especialmente, al tercero, en el que Lola Mendieta, una ex agente del Ministerio del Tiempo, advierte a Amelia de que este organismo engaña a la patrulla y de que merece la pena cambiar la historia “para que España cambie para bien”:

¿Te imaginas la cantidad de errores que podrían corregirse? Claro que España ganó a Napoleón ¿Y para qué? ¿Para que Fernando VII anulara una Constitución que tantas vidas costó tener mientras él estaba de vacaciones en Bayona? ¿Para que volviera y matara a héroes como el Empecinado? ¿Para que nuestros mejores hombres, Goya, Jovellanos, tuvieran que exiliarse?

Por otra parte, en el capítulo 21 con el que se cierra la segunda temporada⁵, titulado “Cambio de tiempo”, la patrulla regresa de nuevo a 1808, esta vez para salvar la vida de uno de los padres de la Constitución de 1812: Agustín de Argüelles. En este caso, la serie no trata tanto de contraponer la memoria contrafactual a la épica –que, por el contrario, queda puesta de relieve en la determinación de Argüelles de luchar con una partida de voluntarios asturianos “contra los franceses y por España” en Medina de Rioseco– como de integrar dentro de la segunda la tan denostada por el franquismo revolución liberal que, inspirada en la insurrección francesa e institucionalizada en las Cortes de Cádiz, tuvo lugar durante la contienda. El producto de aquellos debates, “la primera Constitución de

España ... que defendía la libertad de los españoles y limitaba el poder del rey Fernando VII”, tenía necesariamente que escribirse, ya que, según Salvador Martí, suponía “el origen de la democracia en España”.

Estas últimas palabras del responsable del Ministerio del Tiempo no hacen sino apuntalar en la televisión española del siglo XXI la simbiosis del mito independentista o conservador, y del mito liberal o modernizador en la representación de la Guerra de la Independencia inaugurada por las series transicionales; una simbiosis por la que García Cárcel (“Los mitos” 44) abogaba, precisamente, durante la conmemoración del bicentenario; ya que, en su opinión,

las conquistas de la Constitución de 1812 no son el contrapunto al Dos de Mayo, sino el legado de aquel tormentoso 1808 en que se produjo un levantamiento sin duda caótico, irracional y confuso, que no sabía bien lo que quería pero sí lo que no quería y que, en cualquier caso, cambió el rumbo de la historia de España.

A modo de conclusión

La Guerra de la Independencia es uno de los acontecimientos históricos a los que la televisión pública española ha otorgado a lo largo de su historia un mayor protagonismo en su parrilla. No obstante, su tratamiento, predominantemente ficcional, se concentró, dada la repercusión en la forja de la identidad nacional a lo largo de los siglos XIX y XX, en el Tardofranquismo y la Transición, etapas en las que la TVE, la principal cadena que ha revisado y actualizado su carácter mítico, fue concebida como un potente instrumento de socialización política y cohesión social.

El contenido del “mito patrio”, recuperado también por la televisión regional en los difíciles inicios del siglo XXI para el nacionalismo español, no ha sido, sin embargo, homogéneo en todas las producciones. Si bien, en términos generales, la memoria independentista de la guerra ha prevalecido sobre cualquier otra –debido a que la mayoría de las ficciones se han insertado dentro de la historia popularizada, a través de géneros como el de aventuras o la telenovela–, dicho contenido ha fluctuado, en función de las políticas de memoria pública imperantes en cada etapa histórica, entre el propio del patriotismo más conservador y xenófobo, exhibido en la tardofranquista *Diego de Acevedo* y después en la conmemorativa *2 de mayo: la libertad de una nación*; y el del patriotismo liberal, integrador y abierto al progreso impulsado por las series que inauguraron la etapa democrática, hasta lograr su definitiva fusión en la reciente *El Ministerio del Tiempo*.

En cualquier caso, la memoria épica sin fisuras que cultivó el franquismo en el cine durante los años de la autarquía no ha encontrado réplica en las producciones para la pequeña pantalla. Por el contrario, excepto en *Diego de Acevedo*, la épica del Dos de Mayo de 1808 se ha combinado, en gran parte de las series, con la constitucionalista de 1812 y, en mayor o menor medida, también con las otras dos memorias de la guerra: la doliente y la contrafactual. Estas últimas, encarnadas en la figura de Francisco de Goya, se enfatizaron especialmente en las ficciones más didácticas de la década de los ochenta, *Los desastres de la guerra* y *Goya*, en las que los esfuerzos pedagógicos de TVE se volcaron en mostrar a los españoles los horrores de cualquier guerra, también de la de 1936, actualizada alegóricamente por la Guerra de la Independencia, para provocar su conversión catártica al sistema democrático naciente.

Notas

¹ *La noche de los tiempos* le dedicó dos de sus 50 capítulos, “La Guerra de la Independencia. El Dos de Mayo” y “Las Cortes de Cádiz y el Romanticismo”, mientras que *Memoria de España* hizo lo propio en uno de sus 27 episodios: “A la sombra de la revolución” (1789-1815).

² *El País* (“Comienza”) afirmaba en la presentación previa a su estreno que la serie “quiere reconstruir los hechos a partir del principio pacifista de mostrar los horrores de cualquier guerra”.

³ Previamente, en la temporada 2004-2005, Televisión Española había abordado el periodo 1808-1814 en la mencionada serie documental histórica *Memoria de España*, en la que el relato de la lucha hispano-francesa se insertó, como en *La noche de los tiempos*, en otro más global, en este caso, en el de toda la historia nacional desde Atapuerca hasta los atentados del 11-M y las elecciones generales de 2004.

⁴ La serie también se emitió posteriormente en las cadenas autonómicas Aragón Televisión y Canal Sur, en cuyas regiones tuvieron lugar algunos de los acontecimientos más emblemáticos de la Guerra de la Independencia, como los Sitios de Zaragoza o la batalla de Bailén.

⁵ La segunda temporada se compuso de otros 13 capítulos, que se proyectaron en La 1 de Televisión Española entre el 15 de febrero y el 23 de mayo de 2016.

Nota biográfica

Doctora en Comunicación por la Universidad de Navarra, Sira Hernández Corchete es profesora de Comunicación Corporativa en el Centro Universitario de la Defensa de Zaragoza. Sus investigaciones han estado ligadas principalmente al género televisivo del documental histórico, y han visto la luz en la monografía *La historia contada en televisión. El documental televisivo de divulgación histórica en España* (Gedisa, 2008); y en varios artículos publicados en revistas académicas nacionales e internacionales. Su actividad investigadora también se centra en la comunicación estratégica de la Defensa y en el análisis retórico de los discursos de los medios de comunicación.

Referencias

- Aguilar, Paloma. *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid: Alianza, 1996.
- Alonso López, Jesús. “1808-1950: Agustina de Aragón, estrella invitada del cine histórico franquista”. *La Guerra de la Independencia en la cultura española*. Ed. Joaquín Álvarez Barrientos. Madrid: Siglo XXI, 2009. 379–400.
- Álvarez-Castro, Luis. “La Guerra de la Independencia como alegoría de la Guerra Civil en la televisión española de la Transición”. *Journal of Spanish Cultural Studies* 12.4 (2011): 401–18.
- Álvarez Junco, José. “La invención de la Guerra de la Independencia”. *Studia Historica. Historia Contemporánea* 12 (1994): 75–99.
- . *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2001.
- Anderson, Steve. “History TV and Popular Memory”. *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*. Ed. Gary R. Edgerton y Peter C. Rollins. Kentucky: UP of Kentucky, 2001. 19-36.
- Baget Herms, Josep Maria. *Historia de la televisión en España 1956-1975*. Barcelona: Feed-Back, 1993.
- Berger, Stefan. “Introduction. Narrating the Nation: Historiography and Other Genres”. *Narrating the Nation: Representations in History, Media and the Arts*. Eds. Stefan Berger, Linas Eriksonas y Andrew Mycock. Nueva York: Berghahn Books, 2008.
- Bhabha, Homi. *Nation and Narration*. Nueva York: Routledge, 1990.
- Bravo Díaz, David. “Un conflicto en imágenes. La Guerra de la Independencia a través del cine y la televisión”. *De las Navas de Tolosa a la Constitución de Cádiz: el Ejército y la guerra en la construcción del Estado*. Coord. Leandro Martínez Peñas y Manuela Fernández Rodríguez. Valladolid: Veritas, 2012. 415–43. Web.
- Buonanno, Milly. *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- Camporesi, Valeria. “The Past in the Present: Reflections on the Imaginary Construction of the 19th Century Spanish War for Independence in the Series *Los desastres de la*

- guerra (M. Camus, TVE, 1983)”. *Cine y... Revista de Estudios Interdisciplinarios sobre el Cine en Español* 1.1 (2008): 86–97.
- Cascajosa Virino, Concepción, ed. *Dentro del Ministerio del Tiempo*. Madrid: Léeme Editores, 2015.
- Castelló, Enric. *Sèries de ficció i construcció nacional. Imaginant una Catalunya televisiva*. Tarragona: U Rovira i Virgili, 2007.
- “Comienza la serie ‘Los desastres de la guerra’”, *El País* (6 junio 1983): 54. Web.
- Cueto Asín, Elena. “La Guerra de la Independencia Española en la pequeña pantalla: de la revisión histórica a la efeméride”. *The Colorado Review of Hispanic Studies* 8 (2010): 63–82.
- . “*Sangre de mayo*: Galdós en la cinematografía televisiva de la Guerra de la Independencia”. *Actas del X Congreso de Estudios Galdosianos*, Cabildo de Gran Canaria, 2013. 574–80.
- Ebbrecht, Tobias. “History, Public Memory and Media Event. Codes and Conventions of Historical Event-Television in Germany”. *Media History* 13.2-3 (2007): 221-34.
- Edgerton, Gary R. “Television as Historian: A Different Kind of History Altogether”. *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age*. Eds. Gary R. Edgerton y Peter C. Rollins. Kentucky: UP of Kentucky, 2001. 1-16.
- Galán Fajardo, Elena y José Carlos Rueda Laffond. “Televisión, identidad y memoria: representación de la guerra civil española en la ficción contemporánea”, *Observatorio (OBS*) Journal* 7.2 (2013): 57-92.
- García Cárcel, Ricardo. *El sueño de la nación indomable. Los mitos de la Guerra de la Independencia*. Madrid: Temas de Hoy, 2007.
- . “Los mitos de la Guerra de la Independencia”. *Revista de Occidente* 326-27 (2008): 25–45.
- Gómez López-Quñones, Antonio. “Bandoleros de la Transición: rasgos del imaginario nacional democrático en *Curro Jiménez*”. *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*. Eds. Francisca López, Elena Cueto Asín y David R. George, Jr. Frankfurt / Madrid: Vervuert / Iberoamericana, 2009. 29–51.
- Gutiérrez, Ruth y Sira Hernández. “La ficción televisiva del 23-F. Memoria y mito del golpe a la Transición”. *Cartografías del 23-F. Representaciones en la prensa, la televisión, la novela, el cine y la cultura popular*. Eds. Francisca López y Enric Castelló. Barcelona: Laertes, 2014: 193-225.
- Hall, Stuart. “Who Needs Identity?”. *Questions of Cultural Identity*. Eds. Stuart Hall y Paul du Gay. Londres: Sage, 1996. 1-17.
- Hernández Burgos, Claudio. “La ‘cultura de tiempo’ en España: la Guerra de la Independencia en el discurso del franquismo”. *HAOL* 25 (2011): 145–58.
- Hernández Corchete, Sira. *La historia contada en televisión. El documental televisivo de divulgación histórica en España*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- . “La mirada documental de la Guerra Civil en el Tardofranquismo y la Transición. De la celebración de la paz a la búsqueda de la reconciliación nacional”. *La Guerra Civil televisada. La representación de la contienda en la ficción y el documental españoles*. Ed. Sira Hernández Corchete. Salamanca: Comunicación Social, 2012. 23–52.
- Ibáñez, Juan Carlos. “Televisión y cambio social en la España de los años 50: apuntes sobre el proceso de legitimación de medio televisivo en la dictadura de Franco”, *Secuencias. Revista de Historia del Cine* 13 (2001): 48–67.

- López Serrano, Alfredo. “Las imágenes en la Guerra de la Independencia española. La transmisión de emociones y la construcción de la nacionalidad”. Instituto Cervantes, Budapest (6 junio 2009). Web.
- López Talavera, María del Mar. “El cine español y la Guerra de la Independencia: acordes y desacuerdos”. *Aportes. Revista de Historia Contemporánea* 46 (2001): 65–77.
- Maroto de las Heras, Jesús. “La Guerra de la Independencia en el cine y la televisión: la imagen de estos días en el cine”. *Revista de Historia Militar* 1. Número extra (2004): 337–76.
- . *La Guerra de la Independencia: imágenes en cine y televisión*. Madrid: Cacitel, 2007.
- Martínez, Josefina. “La pervivencia de los mitos: la Guerra de la Independencia en el cine”. *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos* 9 (2010): 191–213.
- Melgar, Luis T. “Historias de la gente ibérica”. *Tele-Radio* 431 (28 marzo - 3 abril 1966): 10-15.
- Michonneau, Stéphane. “La Guerra de la Independencia y la ‘cuestión española’”. *Sombras de mayo. Mitos y memorias de la Guerra de la Independencia en España (1808-1908)*. Ed. Christian Demange et al. Madrid: Casa de Velázquez, 2007. XI-XIX.
- Neiger, Motti et al. “On Media Memory: Editors’ Introduction”. *On Media Memory: Collective Memory in a New Media Age*. Ed. Motti Neiger, Oren Meyers y Eyal Zandberg. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, 2011. 1-25.
- Palacio, Manuel. *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- . “La historia en la televisión”. *Cuadernos de la Academia* 6 (1999): 137–50.
- Peris, Álgvar. “Nación española y ficción televisiva. Imaginarios, memoria y cotidianidad”. *La nación de los españoles. Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*. Ed. Ismael Sanz y Ferrán Archilés. U de València, 2012. 393-418.
- Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife/U Autónoma de Madrid, 1999.
- . *Tiempo y narración. Vol. 3: El tiempo narrado*. Madrid: Siglo XXI, 1996.
- Rosenstone, Robert A. *History on Film: Film on History*. Harlow: Pearson, 2006.
- Rueda Laffond, José Carlos y Carlota Coronado Ruiz. “Historical Science Fiction: From Television Memory to Transmedia Memory in *El Ministerio del Tiempo*”. *Journal of Spanish Cultural Studies* 17:1 (2016): 87-101.
- . “La codificación televisiva del franquismo: de la historia del entretenimiento a la historia como entretenimiento”. *Historia Crítica* 40 (enero-abril 2010): 170-95.
- . *La mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España*. Madrid: Fragua, 2009.
- Sanz Larrey, Gonzalo. *El Dos de Mayo y la Guerra de la Independencia (1808-1814) en el cine*. Madrid: Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid, 2008.
- Sepúlveda, Carmen R. “Diego de Acevedo”. *Tele-Radio* 456 (19-25 septiembre 1966): 10–15.
- Sorlin, Pierre. “Faire l’Histoire ‘par’ la télévision”. *Télévision et histoire. Número especial de Recherches en Communication* 14 (2000): 29-43.
- Toledano González, Ferrán. “La Independencia como mito fundador de la memoria y de la historia nacional española”. *La Guerra de la Independencia en España (1808-1814)*. Ed. Antonio Moliner Prada. Barcelona: Nablá Ediciones, 2007. 543–74.