

RESTAURACIÓN Y TRANSICIÓN EN LA *FORTUNATA Y JACINTA* DE MARIO CAMUS¹

David R. George, Jr.

Entre 1976 y 1982 Televisión Española experimenta una importante transformación relacionada con los extensos cambios políticos y sociales traídos por la transición a la democracia, que afecta tanto su misión como su función y financiación. Los cambios en la administración y legislación de la Corporación Pública (RTVE) sitúan el medio a la par del proceso político y, como observa Manuel Palacio, propician que el Ente tuviera un papel muy activo en la socialización de la población española en torno a los nuevos valores democráticos (Palacio: 2002). Las miniserias basadas en obras clásicas y modernas de la literatura española devienen piezas centrales de la programación cultural. *La saga de los Rius* (1976) inicia un ciclo de adaptaciones de alta calidad que, enfatizando la importancia del placer visual y bajo la pretensión de dar a conocer las grandes obras de la literatura española, recrean el ambiente sociopolítico de las postrimerías del siglo XIX y los albores del siglo XX que sigue con el núcleo de lo que puede identificarse como un ciclo de la Restauración: *Cañas y barro* de Blasco Ibañez (1978), *La barraca* de Blasco Ibañez (1979), *Fortunata y Jacinta* de Pérez Galdós (1980) y *Juanita la larga* de Valera (1982). La consistencia de este grupo y el tipo de novelas elegidas parecen sugerir que con estas adaptaciones TVE pretende ofrecerle a la audiencia algo más que una simple dosis de cultura en el envase dulcificado de series de época.

De todas estas, la más aclamada por la crítica y el público es sin duda la *Fortunata y Jacinta* de Mario Camus. Alabada por su autenticidad y fidelidad al texto literario y al periodo histórico, la serie es emblemática del modo en que se recrea la Restauración para los telespectadores de finales de los 70 y ofrece, por tanto, la oportunidad de examinar cómo pueden haber funcionado las diversas representaciones de este periodo en el contexto televisual de la transición democrática. En este ensayo, examino las técnicas que usa Camus para traducir los acontecimientos históricos referenciados por Galdós en *Fortunata y Jacinta* de forma que sean comprensibles para el público de finales del siglo XX. Defiendo que la serie de televisión, más que inyectarle una dosis de presentismo a la obra clásica del siglo XIX, reproduce de manera más sofisticada las conexiones entre pasado y presente que ya estructuran la “novela de novelas” de Galdós. En lugar de enfatizar la cuestión de la mirada nostálgica o visión retrógrada del pasado, propongo que la adaptación de Camus proporciona una imagen alternativa de la herencia nacional, basada más en el consenso que en el conflicto, mediante su enfoque en el legado de la clase media española y su representación de la emergencia de una incipiente esfera pública basada en sus valores esenciales.

En los años en que la adaptación para televisión de *Fortunata y Jacinta* pasa de ser una idea a materializarse en la producción (1976-1979), varios historiadores que ocupan cátedras de historia española contemporánea recién instituidas² empiezan a interesarse en la Restauración, tanto en los acontecimientos que pueden explicar su advenimiento (la década de 1870) como en las múltiples crisis que terminan por provocar su colapso (1898, 1923, 1931). Manuel Suárez Cortina observa que este nuevo interés en el periodo entre 1876 y 1931, aparte de corresponder a la expansión natural de un nuevo campo de investigación histórica inicialmente enfocado en la Segunda República y en la Guerra Civil, responde a un cambio en la práctica de la historiografía que privilegia el presente como marco de referencia en la interpretación del pasado. Este presentismo lleva a historiadores como Carlos Seco Serrano,

José Luis Comellas y Miguel Martínez Cuadrado a buscar paralelos y conexiones entre las experiencias de 1875 y 1975 como momentos de “restauración” y “reconciliación” y a conectar los procesos constitucionales de 1873³ y 1876 con el que terminaría por producir la carta magna de 1978 (Suárez Cortina: 1997, 31).

Todas las novelas en las que se basa el ciclo de series de TVE sobre la Restauración desarrollan el momento de su escritura y, por tanto, sólo devienen históricas en su adaptación. La inmediatez y fugacidad que son parte fundamental de los medios televisivos hace posible que la adaptación recupere la función de la novela original, al reactivar el presente de la composición como un pasado del momento presente de la emisión. Las historias de televisión, más que las que se transmiten a través de cualquier otro medio, se definen por su cualidad de apelar al momento concreto de su emisión (Scannell: 2000, 21). La representación del pasado en la pequeña pantalla, en virtud del tenor efímero del medio, se adhiere de manera anacrónica a actitudes presentes en su interpretación de acontecimientos del ayer, a la vez que hace predicciones sobre el futuro. Este presentismo inherente, específico de la temporalidad de los medios de comunicación, hace también que el significado de sus representaciones del pasado cambie continuamente: desde el estreno de un programa a sus diversas reposiciones, tales representaciones se mantienen siempre abiertas y adaptables a las necesidades específicas de la situación concreta en la que se emiten.

El 16 de julio de 1987 TVE inicia la tercera reposición de *Fortunata y Jacinta* en conmemoración del centenario de la publicación de la novela de Galdós.⁴ El director de la serie reacciona a la noticia diciendo, como en ocasiones anteriores, “Yo espero que no sea la última vez que se emita por Televisión Española” (Pérez Ornia: 1987). En consonancia con el sentido del propósito que generó el proyecto, iniciado en 1977 y terminado en 1979, la afirmación de Camus subraya la importancia de las reposiciones como una reiteración de la relevancia cultural de las producciones de TV como vehículo para la presentación de Galdós al público español. Sus palabras corroboran lo que Mercedes López-Beralt afirma al referirse a la fidelidad extrema con la que el programa recrea la trama de la novela original: “La intención de Camus es modesta: se limita a difundir la novela a través del medio televisivo” (Pérez Ornia: 1993, 98).

Sin embargo, el éxito de la misión social y pedagógica del director depende de la percibida autenticidad de la adaptación, que se valora tanto por su fidelidad al texto original como por la corrección con la que ejecuta la reconstrucción histórica de lugares, vestuarios e interiores (Higson: 2003, 42). El titular del artículo de Pérez Ornia en *El País* anunciando el estreno de la serie es significativo en este sentido: “Cuatro años y 160 millones de pesetas para llevar *Fortunata y Jacinta* a Televisión Española” (7 mayo 1980). Aparte de ofrecer un resumen extenso del argumento y dar noticia de los actores y sus papeles, el crítico aporta una descripción detallada del cuidado y el dinero invertidos en recrear el periodo histórico en el que se sitúa la acción. “20,000 metros cuadrados de escenarios” y cuatro años de preparación contribuyen al aura de *Fortunata y Jacinta* como un evento televisivo digno de ser tenido en cuenta más allá de la mera adaptación. La puesta en escena (música, vestuario y escenografía) que constituye la impresión superficial de la serie da validez a la reconstrucción que hace Camus del texto original, pero además apoya una interrelación más profunda con el tiempo, que es el dominio de la historia tradicional. El elaborado atrezzo provee la superficie en la que se proyectan nociones sobre la Restauración, funcionando así como una fuente de información primaria para los telespectadores sobre ese momento histórico.

Peter Bly arguye que Galdós evita que su *Fortunata y Jacinta* sea un drama de época —una simple rememoración de un tiempo anterior— por medio de la conexión de la trama con los acontecimientos del momento en el que la escribió, 1887 (Bly: 1983, 85). El novelista consigue esto de varias maneras, pero de modo más efectivo mediante el uso de un narrador en primera persona que se dirige directamente al público contemporáneo con gestos y

anécdotas que anclan firmemente la historia en el presente de su narración. El deseo de darle mayor importancia al presente explica parcialmente que Galdós no recurra a la descripción directa de acontecimientos políticos, incluso de los más cercanos (Bly: 1983, 88). De esta manera, la lógica general del texto respecto al material histórico coincide con la cualidad tecnológica de la inmediatez que caracteriza a las ficciones televisivas. También conecta con el modo historiográfico conocido como presentismo que surge en disciplinas diferentes en las últimas décadas.

Aunque el texto original elude casi por completo la recreación histórica, la versión televisiva no lo hace. No obstante, Camus usa esta táctica con cuidado; sólo tres veces en las diez horas de programa se les presentan a los telespectadores eventos que pueden verificarse como reales. Las dos primeras secuencias ocurren en el primer capítulo y cumplen por tanto la doble función de sustanciar la escenificación del periodo y ofrecer un conocimiento más profundo del mismo, sirviendo como ejemplos de momentos en que la serie enlaza pasado y presente (Faulkner: 2004, 98-99; Smith: 2006, 46). Paul Julian Smith nota las connotaciones que tienen en el presente de la emisión las escenas de la revuelta estudiantil de la noche de San Daniel del 10 de abril de 1865 y la reacción popular a la declaración de la Primera República el 11 de febrero de 1873. Comenta su similitud con ocurrencias más contemporáneas:

Watching in 1980, audiences could hardly fail to remember the recent history of long-haired student revolt in late Francoism and more distant, but still traumatic, memories of the Civil War (...). Re-created on screen, such visually impressive sequences have an effect disproportionate to Galdós's brief and somewhat ironic verbal account (Smith: 2006, 46).

Con toda seguridad, lo explícito de la representación visual de Camus contrasta con la brevedad con que el escritor trata estos eventos, inmersos en la estructura general de la narración como curiosas notas aparte. Las secuencias mencionadas recuerdan claramente tanto a imágenes televisadas de noticias de represión policial de manifestaciones de estudiantes en la Complutense como a noticieros de abril de 1931, con camiones cargados de obreros gritando "Viva la República".

La evocación más explícita de la Restauración que constituye la alusión más velada al presente es la escena que recrea la entrada del joven Alfonso XII en Madrid el 14 de enero de 1874, que tiene lugar en el capítulo 7, es sorprendentemente breve a pesar de la compleja escenificación y detallada elaboración, máxime ya que la serie elimina los aspectos que en la novela se narran con mayor dramatismo. El espectáculo, según lo cuenta Galdós, es presenciado desde los balcones de la familia Santa Cruz y está marcado por el desmayo de Jacinta, que no puede soportar la angustia de saber que su marido ha reanudado su aventura con Fortunata. El narrador da escasos detalles de la marcha que tiene lugar en la calle, para centrarse en el drama que se desarrolla en el hogar. Bly explica que una reproducción fotográfica precisa no viene al caso, no porque a Galdós no le interese esa gran ocasión, sino porque el desarrollo de la ficción provee de manera más efectiva el aspecto emocional del evento histórico. Este crítico describe el desmayo de Jacinta como una reacción intuitiva, una premonición de la desilusión que la Restauración traerá en el futuro (Bly: 1983, 88). Los motivos del novelista para evadir la descripción completa del acontecimiento se corresponden no sólo con las exigencias de la ficción narrativa, sino también con su deseo de hacer ese evento significativo para los lectores contemporáneos (década de 1880). En contraste, la representación televisiva de la historia continúa siendo ambigua: el significado original del acontecimiento histórico, desprovisto de sus connotaciones ficticias, se transforma en espectáculo para los telespectadores, quedando de esta manera disponible para su integración

en el presente de la emisión. El director deja adrede la interpretación del retorno del rey Borbón al arbitrio de los televidentes, evitando juzgarlo y mucho menos marcarlo como premonición de una desilusión.

Los eventos históricos que afectan las vidas de los protagonistas y le aportan a la obra literaria su estructura distintiva hacen más compleja la fidelidad de la serie en su representación del pasado. Ciertamente, lo histórico en la versión de Camus pierde peso, como afirma López-Berault, y parece supeditado al melodrama (López-Berault: 1993, 98). Satisface las expectativas en lo referente al tema y al argumento, pero difícilmente hace justicia al contenido histórico del texto de Galdós, cargado de referencias a los eventos que definieron el turbulento periodo entre 1869 y 1876, en el que se desarrolla la trama. Sin embargo, la recreación y las narraciones descriptivas no son los únicos medios disponibles para el escritor o el director que quiere acometer la transmisión de conocimiento histórico. Los diez capítulos de la serie, sí están llenos de referencias históricas que, aunque vagamente descifrables para las audiencias contemporáneas, constituyen una narrativa con continuidad de los acontecimientos que desembocan en la vuelta de Alfonso XII al trono. La historia no se ve sino que se oye: está presente en las conversaciones que acontecen en los hogares de la clase media y la burguesía o en el Café de Toledo. El pasado, reciente y remoto, aparece mediado con frecuencia en intervenciones interesantes de personajes secundarios: en el capítulo 1 Estupiñá resume “la historia del siglo”; en el capítulo 2 los asistentes a la tertulia en casa de los Santa Cruz discuten la marcha de Amadeo I, a la que sigue la representación de la declaración de la Primera República; en el capítulo 3 Jacinto Villalonga, le anuncia a Juanito en presencia de su esposa el regreso de Fortunata a Madrid camuflando la noticia con un comentario sobre la caída de la República; en el capítulo 4, Maxi Rubín usa un artículo de periódico que describe el golpe de Estado del General Pavía para enseñar a leer a Fortunata; y finalmente, la entrada de Alfonso XII se anuncia y comenta en dos escenas de café.

En su análisis de la historia en el contexto posmoderno Hayden White observa: “the event is a representation (Vorstellung) of a thought about it, rather than a presentation (Darstellung) of the event itself” (White: 1996, 27). Esto es precisamente lo que ocurre en el tratamiento novelesco del hecho histórico en *Fortunata y Jacinta*: los acontecimientos están codificados en los pensamientos y opiniones de individuos que son con frecuencia simples observadores de la historia. A nivel superficial este comentario histórico reproducido por Camus no deja mucho espacio para satisfacer a los telespectadores, puesto que no aprovecha al máximo el potencial de la TV para hacer presente la historia. Además, parece romper de manera significativa la ya mencionada intención del autor de anclar su novela en el presente por medio de gestos a una historia contemporánea. Sin embargo, en otro sentido, puede argüirse que esta táctica facilita una conexión más profunda entre pasado y presente al duplicar el contexto televisual en el que se proyecta la trama. Las reuniones en pantalla reflejan las que tienen lugar fuera de ella, en hogares y bares de la España contemporánea, donde otros individuos se juntan para presenciar historia en TV mientras ven la producción profusamente anunciada de una novela clásica.⁵

Uno de los temas centrales de la novela de Galdós es, según Bly, la alternancia incesante entre extremos de orden y desorden (Bly: 1983, 105). Los detalles históricos de la inestabilidad política de los años previos a la Restauración raramente se ven, puesto que están circunscritos a los espacios íntimos de la clase media, donde se mencionan y comentan como ejemplos de la esfera pública. Sin embargo, en términos literales y simbólicos, los aspectos externos de estos acontecimientos se proyectan en la figura de Fortunata, que puede verse, de acuerdo a este argumento, como una alegoría de la nación española y su intento de negociar estos tiempos difíciles y conflictivos (Bly: 1983, 105). Para otros críticos, como John Sinnigen, este personaje funciona como un símbolo de “los valores y la vitalidad del pueblo” más que como una alegoría (Sinnigen: 1977, 130). En mi opinión, la versión televisiva de la

novela reconfigura a Fortunata de modo que representa las aspiraciones de la naciente clase media y de allí su apelación a la audiencia de TV que compone esta clase.

Si la elección de Ana Belén para el papel de Fortunata es una de las claves para la consolidación de la “actualidad” de la serie a principios de la década de 1980, como sugieren Smith y Faulkner (Faulkner: 2004, 99-100; Smith: 2006, 46), su actuación funciona también como conector entre pasado y presente, al incorporar aspiraciones contemporáneas que reclaman los fundamentos democrático-liberales del orden social de la clase media institucionalizado por la Restauración. López-Berault evalúa la actuación de Ana Belén de la manera siguiente: “La actriz nos da una Fortunata vulnerable y dulce, demasiado sumisa, sin el salvajismo primitivo del original (...). Su discurso no se diferencia en nada del discurso burgués de Jacinta” (López-Berault: 1993, 100-101). No sólo la vivacidad del personaje de Galdós aparece neutralizada en televisión, sino que su habla también queda desprovista de los marcadores de clase que la diferencian de su rival, distanciándola asimismo de los lectores de clase media a los que se dirige el texto original. Como resultado de esta actualización, y con la decisión de Camus de ofrecerle el papel protagonista a una popular actriz del momento, se hace posible que los televidentes se identifiquen más con el personaje de la mujer humilde.

Otro elemento relevante es la representación del tiempo. Peter Goldman sostiene que la omnipresencia de relojes en el texto original es símbolo del dominio del orden burgués y nota que los problemas de Fortunata están condicionados en gran parte por el hecho de ocupar un espacio al margen de este orden temporal: incapaz de leer la hora y, por tanto, fuera de la historia, no tiene apenas conciencia de la gravedad de los acontecimientos históricos que se desarrollan a su alrededor (Goldman: 1988, 147). Este aspecto de la novela se mantiene en la versión de televisión, aunque con un sentimiento diferente. En gran parte de la serie, la puesta en escena oscila entre los ambientes interiores de la clase media y el mundo exterior de la calle. A medida que Fortunata asciende en la escala social, sus movimientos se restringen progresivamente a los límites del hogar y, cuando cae de nuevo, se desenvuelven en la calle. Las escenas callejeras representan una realidad histórica que, incluso en el espacio diegético, parece temporalmente alejada tanto del cómodo mundo de la casa de los Santa Cruz como del más modesto piso de Doña Lupe. Del mismo modo, cuando se presenta a Ana Belén/Fortunata en las calles, también ella aparece alejada del presente: su traje de época es más aparente en el contexto de los escenarios pintados y de los coches de caballos. Por otra parte, cuando está en el hogar que ha formado con Maxi Rubín o después en el de Doña Lupe, su actuación parece acercarse al presente, ya que los marcadores de época se aminoran en el continuo espacial que se abre entre la sala de estar de los televidentes y la de aquellos apartamentos decimonónicos. Además, es aquí donde las ambiciones del personaje de hacerse un hueco en este mundo se hacen más visibles, y de esta manera se muestran como contiguas a los deseos y aspiraciones del público en el contexto televisual de la transición. Reforzado por la actuación de Ana Belén, el personaje de Fortunata construye un puente entre pasado y presente al reconciliar las diferencias entre ambos e incorporar un legado de clase media también accesible a las audiencias contemporáneas.

Faulkner comenta el modo en que la *Fortunata y Jacinta* de Camus aborda el tema de la herencia tanto en términos de resolución y argumento como en la dramatización del legado histórico representado por Galdós. Citando el estudio de Hugh O’Donnell sobre telenovela en España, presenta la cuestión de la herencia en la serie como típica del choque entre pasado y presente que caracteriza la etapa de transición (Faulkner: 2004, 99). Al subrayar el conflicto generacional, siguiendo las observaciones de O’Donnell, la herencia que la serie y su contexto le ofrecen al presente adquiere connotaciones negativas. De este modo, lo que emerge es un distanciamiento forzado respecto al pasado que Lynn Hunt ve como un problema fundamental de la práctica del presentismo, en el sentido de que: “Interpreting the past in terms of the present usually leads us to find ourselves morally superior” (Hunt: 2002). Aunque ciertos

aspectos del periodo en el que se desarrolla la acción se presentan como deficiencias que deben superarse, y se enfatizan ciertas prácticas sociales problemáticas, Galdós y Camus tienen en gran medida una postura humilde respecto del legado del pasado. Como sucede con la representación de la entrada de Alfonso XII, Camus no condena la Restauración sino que reitera la opinión de muchos historiadores en la década de 1970, que ven la transición del desorden al orden ocurrida en 1875, como un legado que, aunque problemático en algunos sentidos, es en general positivo para el momento presente.

Las novelas del siglo XIX funcionan como espejos para la sociedad y se conciben como mecanismos para inspeccionar el progreso y medir aspiraciones. Este espejo permite que los individuos comprendan totalidades globales y se sitúan en una esfera pública de ciudadanos anónimos con intereses comunes. La televisión cumple una función similar al permitir que uno vea más allá de los confines de su sala de estar y pueda comparar sus deseos y aspiraciones con los de otros. La reconciliación de las diferencias que tiene lugar en el capítulo final de la serie implica a la vez una restauración del orden y una garantía de la continuidad de los valores de la clase media que representan las dos protagonistas femeninas. Aunque éstas mantienen un contacto mínimo en el transcurso de la historia, ambas reconocen su interés común en la distancia; como mujeres, participan también en un tipo de esfera pública, aunque no sea el de las noticias políticas sino el del cotilleo. La transformación trágica de *Fortunata* logra neutralizar las fuerzas que interferirían con su trayectoria y, por extensión, el funcionamiento apropiado de una sociedad de clase media moderada. Elige cederle su hijo a Jacinta pensando en el precedente que representa la clase baja y su estilo de vida personificado en sus tíos o Mauricia “La Dura”. Habiendo vivido un ciclo tumultuoso de momentos buenos y malos, reconoce los peligros de su propia herencia. La de Juanito Santa Cruz, por su parte, es segura por su posición y riqueza. No obstante, su comportamiento indisciplinado y decadente, producto de una cultura burguesa de pretensión y lujo, se censura por medio del rechazo de Jacinta a que su esposo participe en la crianza del niño. Esta experiencia, sin embargo, no se exorciza de la memoria, sino que se incorpora en el presente como una parte de la historia que no puede ignorarse.

Las iniciativas de emisión de servicio público, como la que constituye el ciclo de adaptaciones de novelas de la Restauración en TVE iniciada en los últimos años de la década de 1970, se basan en la presuposición de que la televisión tiene un papel en la formación de una sociedad que posibilite el funcionamiento de una esfera pública democrática de manera amplia y significativa. La decisión consciente de emitir programas que exponen momentos del pasado nacional corresponde al ímpetu de proveer para el presente una historia usable, que evidencie y sostenga los lazos reales e imaginarios de una identidad común entre los ciudadanos. En este sentido, es relevante notar no sólo cómo la *Fortunata* y *Jacinta* de Camus ofrece conocimiento histórico sobre la Restauración sino, y tal vez esto sea más importante, cómo puede actuar como mecanismo para validar el ascenso de la clase media que ha hecho posible la emergencia de una esfera pública democrática. Como en el libro, la herencia es un tema central de la serie: es lo que determina la imprudencia de Juanito y el deseo de Doña Bárbara de llevarlo al redil por medio del matrimonio; explica la añoranza de Jacinta por la maternidad y su rivalidad con *Fortunata*; hace realidad el sueño de Maxi de casarse con ésta y capta la esencia de sus aspiraciones. La incorporación, el abandono, la manipulación y la reconciliación del legado de acciones previas dentro de los parámetros de situaciones presentes impulsan la trama y determinan el desenlace. A la luz del tratamiento de la historia en la serie, la exposición de la herencia histórica también promueve aquello que debe aceptarse e ignorarse para que la sociedad española siga adelante o, en palabras de Cánovas del Castillo, continúe su trayectoria histórica.

BIBLIOGRAFÍA

- BLY, P.: *Galdos's novel of the historical imagination: A study of the contemporary novels*, Liverpool, Francis Cairns, 1983.
- CAMUS, M.: *Fortunata y Jacinta*. Madrid, Divisa Home Video, 1980.
- FAULKNER, S.: *Literary adaptations in Spanish cinema*. London, Tamesis, 2004.
- GOLDMAN, P.: “Cada peldaño tenía su historia’: Conciencia histórica y conciencia social en *Fortunata y Jacinta*”, *Galdós y la historia*, ed. Bly, P., Ottawa, Dovehouse, 1988, 145-165.
- HIGSON, A.: *English heritage, english cinema: costume drama since 1980*. Oxford, Oxford University Press, 2003.
- HUNT, L.: “Against presentism”, en: *Perspectives*. Disponible en: <http://www.historians.org/Perspectives/Issues/2002/0205/0205pret.cfm> (última consulta: 28 de agosto de 2008), 2002.
- LÓPEZ-BERALT, M.: “*Fortunata y Jacinta* según Televisión Española: la lectura cinematográfica del clásico galdosiano por Mario Camus”, *Anales galdosianos* 27-28, 1993, 93-107.
- PALACIO, M.: “Notas para una comprensión sinóptica de la televisión en la transición democrática”, en: *Área abierta* 3. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/cavp1/Area%20Abierta/AREA%20ABIERTA%203/articulos/palacio.PDF> (última consulta: 31 de agosto de 2008), 2002.
- PÉREZ ORNIA, J. R.: “TVE repone *Fortunata y Jacinta*, adaptación de la novela de Galdós”, *El País*, 16 de julio, 1987.
- SECO SERRANO, C.: “Las claves de nuestro tiempo”, en: *Cuenta y razon* 5. Disponible en: http://www.cuentayrazon.org/revista/doc/005/Num005_007.doc (última consulta: 10 de septiembre de 2008), 1982.
- SCANNELL, P.: “For-anyone-as-someone-structures”, *Media, culture, society* 22, 2000, 1, 5-24.
- SINNIGEN, J.: “The problem of individual and social redemption in *Ángel Guerra*”, *Anales galdosianos* 12, 1977, 129-140.
- SMITH, P. J.: *Television in Spain: From Franco to Almodóvar*, Liverpool, Tamesis, 2006.
- SUÁREZ CORTINA, M. (ed.): *La Restauración, entre el liberalismo y la democracia*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- WHITE, H.: “The modernist event”, *The persistence of history: Cinema, television and the modern event*, ed. Sobchack, V. New York, Routledge, 1996, 17-38.

NOTAS

- ¹ Una versión más extensa de este trabajo aparece en F. López, E. Cueto Asín y D.R. George, Jr., eds., *Historias de la pequeña pantalla*, (Madrid: Iberoamericana, 2009), 53-71.
- ² La Universidad española no formó departamentos de historia contemporánea hasta 1969 (Suárez Cortina: 1997, 32).
- ³ Seco Serrano escribe lo siguiente sobre el legado de la fallada constitución de 1873: la transición de la dictadura a la democracia no es más que el eje de una transición mucho más compleja: “la que lleva de unas estructuras cimentadas en los años centrales del siglo XIX (...) y que perviven, de hecho, hasta 1978, a un nuevo planteamiento del Estado” (1982).
- ⁴ La serie que se estrenó el 7 de mayo de 1980 ha sido repuesta en TVE en varias ocasiones, entre ellas destacan: 1983 (TVE2), 1987 (TVE1), 2005 (Canal Nostalgia) y 2007 (TVE 50 Años). Fue comercializada en VHS por primera vez en 1994, y en DVD a partir de 2004.
- ⁵ En contraste con series históricas americanas emitidas por la misma época y en el mismo espacio “Grandes Relatos”, se enfatizó que *Fortunata y Jacinta* fuera una producción española, sin insistir en que se tratase de una co-producción hispano-suizo-francesa.