

La escuela de Argüelles en la Televisión Española. El caso de Emilio Martínez Lázaro¹

Farshad Zahedi²

Recibido el: 1 de febrero de 2019 / Aceptado: 5 de noviembre de 2020

Resumen. En el contexto del cine español del tardofranquismo, a finales de los años sesenta, surge un particular círculo de cinefilia conocido como la Escuela de Argüelles (EA). Los miembros de la EA encuentran serios obstáculos para incorporarse a la industria del cine español, por los cambios fundamentales que sufre el sector en el umbral de la transición a la democracia. En busca de una alternativa, algunos miembros del círculo encuentran a la televisión como un laboratorio idóneo para experimentar sus ambiciones estéticas. Este artículo es el estudio de caso de Emilio Martínez Lázaro, cuya colaboración con TVE hasta la llegada de la Ley Miró a principios de los ochenta, aporta importantes datos para analizar nuestra propuesta: la TVE durante la Transición se convierte en un laboratorio estético alternativo al cine, y en un espacio transitorio que paradójicamente posibilita la carrera cinematográfica de una generación de cinefilia española.

Palabras claves: Escuela de Argüelles; La Televisión Española; La adaptación literaria; Las series televisivas; Transición Española.

[en]: *La Escuela de Argüelles* in Spanish Television. The Case of Emilio Martínez Lázaro

Abstract. *Escuela de Argüelles* (EA) was a cinephilia circle that emerged in Madrid in the late 60's. The young EA's members encountered serious obstacles for initiating their career in the Spanish film industry, since some fundamental political changes of late Francoism had made difficulties for new filmmaker's accessibilities. Some EA members found opportunities for filmmaking, paradoxically in Spanish TV (TVE). This study analyses the historical circumstances that transform TVE as a perfect laboratory for experiencing the aesthetic ambitions of this mentioned members of EA. By focusing on the case of Emilio Martínez Lázaro, an outstanding member of EA, this paper will explore the result of this mentioned collaboration. As the hypothesis, this study proposes considering TVE during the Spanish Transition as an alternative educational space for experiencing with film aesthetics. In this regard, the TV series, literary adaptations made in film format, gave an opportunity for, and contributed to the emergence of a new generation of Spanish filmmakers.

Keywords: Escuela de Argüelles; Spanish TV; Literary adaptation; TV Series; Spanish Transition.

Sumario: 1. Introducción 2. Estado de la cuestión. 3. Metodología. 4. Escuela de Argüelles: la generación bloqueada. 5. TVE hacia el desbloqueo 6. De la generación bloqueada a la generación televisiva. 7. *Los libros* en el contexto de aperturismo. 8. *Cuentos y Leyendas*: se establece el formato. 9. *Paisaje con figuras* y la lucha sindicalista. 10. *Escritos en América*: el caso emblemático. 11. *La máscara negra*: post scriptum del formato. 12. *Todo va mal*: una experiencia postmoderna. 13. Conclusiones. 14. Referencias bibliográficas. 16. Webgrafía. 17. Programas de televisión.

Cómo citar: Zahedi, F. (2021) La escuela de Argüelles en la Televisión Española. El caso de Emilio Martínez Lázaro, *Historia y comunicación social* 26(1), 5-14.

1. Introducción

La Escuela de Argüelles (EA) surge a finales de los años sesenta. Se trata de un grupo de amigos cinéfilos, nacidos y crecidos casi todos en la posguerra y en la proximidad del barrio madrileño de Argüelles. Algunos escriben en revistas de cine del momento e incluso fundan una nueva revista, donde discuten acaloradamente

¹ Este trabajo fue llevado a cabo en el marco del Proyecto de Investigación (I+D+i) "Televisión y cultura popular durante el franquismo: programación, programas y consumo televisivo (1956-1975)" [Har2011-27937] aprobado por el Ministerio de Ciencias e Innovación y dirigido por Julio Montero Díaz y María Antonia Paz Rebollo. 2011-2015.

² Universidad Carlos III de Madrid
E-mail: fzahedi@hum.uc3m.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9315-9624>

sobre sus autores favoritos³. En un momento convulso para el cine español, en el transcurso de 1967-1968 una parte de la EA consigue entrar en la Escuela Oficial de Cine (EOC), pero el hecho destacable ocurre unos años más tarde, cuando la mayoría colaboran y trabajan para la Televisión Española (TVE). Esta colaboración dura hasta mediados de los ochenta, cuando ambos grupos de formación televisiva y/o cinematográfica vuelven al cine al amparo de la Ley Miró, para aportar un corpus fílmico cuyo amplio reconocimiento, rescata la denominación de la EA de la memoria del grupo y lo publicita dentro de una vasta literatura sobre el relevo generacional del cine español.

El objetivo de este estudio es una aproximación a las circunstancias históricas que convirtieron a la Televisión Española en un laboratorio estético alternativo al cine para los miembros de la EA. El marco temporal de este estudio trata el periodo de tiempo que abarca desde los finales de los sesenta hasta la aprobación de la Ley Miro en 1984. Se trata de un convulso periodo de tiempo, en cuyos avatares políticos el cine español sufre una remarcada crisis de producción. Es cuando la TVE se convierte en un espacio transitorio/formativo que posibilita la carrera cinematográfica de una parte de la cinefilia española. En este sentido, nuestro caso de estudio contempla la trayectoria de Emilio Martínez Lázaro quien comienza la carrera cinematográfica paradójicamente con estas mencionadas colaboraciones televisivas. A propósito de la hipótesis de este trabajo, proponemos considerar las circunstancias históricas que crearon esta aparente paradoja: el formato filmado de las series dramáticas de la TVE de la transición, en gran mayoría adaptaciones literarias, convirtió *de facto* la televisión en una suerte de escuela de cine. Esta simbiosis entre la cinefilia y la televisión dio resultado a experiencias estéticas que marcaron una edad dorada de adaptaciones literarias en la historia de la televisión en España.

2. Estado de la cuestión

Numerosos trabajos abordan la historia de TVE durante la transición. Destacan los esfuerzos académicos de retratar las diferentes vertientes televisivas en un marco sociopolítico (Palacio 2001, 2002, 2006, 2009 y 2012; Bustamante, 2006; Rueda Laffond y Chicharro Merayo, 2006; Martín Jiménez, 2013; Martín Jiménez, et al. 2016). Asimismo, en la actualidad existe una nutrida bibliografía sobre la historia e historias de la programación de la TVE, de entre las cuales es remarcable el libro compilación dirigido por Julio Montero Díaz (2018). Los citados textos abordan fundamentalmente el contexto televisivo, las políticas audiovisuales y la representación, en la TVE durante la transición española. Son menos numerosos los estudios sobre la relación entre el cine español y la TVE, de entre los cuales caben mencionar el clásico de Cuevas Puente (1994) que aborda la tensa relación entre estos dos sectores audiovisuales; además de las lecturas de Gil Gascón (2018) y Zahedi (2018) de la programación del cine en la TVE durante el tardofranquismo y la Transición respectivamente. En cuanto a la historia de la EA, la tesis doctoral de Farré Brufau sigue siendo el único intento de producción de una literatura sobre el mencionado movimiento cinéfilo y cinematográfico en España de la Transición, y sin lugar a dudas, los recientes libros de entrevistas a los destacados miembros de la EA en la colección de cuadernos Tecmerin, aporta nuevas perspectivas a la historia de cine y televisión en España⁴.

Aun a pesar de esta mencionada literatura, queda pendiente las aproximaciones a las prácticas filmadas en la TVE, cuya calidad estética contribuyó en gran medida en la formación de una época dorada de la ficción televisiva en España de la Transición. La gran mayoría de los citados textos, aportan informaciones verídicas y verificables sobre la televisión, y en menor medida abordan las obras cinematográficas de la EA, sin embargo, la trayectoria profesional de los miembros de la EA en la TVE no ha recibido la atención académica que merece. Al tener en cuenta las aportaciones estéticas de esta mencionada cinefilia a la denominada “calidad televisiva” de este periodo de tiempo, este trabajo es un intento de reflejar la investigación realizada sobre esta fructífera relación entre el cine y la televisión. Nuestro intento en este texto es desarrollar las circunstancias históricas que crearon un espacio de simbiosis entre profesionales de cine y cinéfilos *sin carrera* que formaron los equipos de realización de series dramáticas filmadas en la TVE de la transición. Ambos grupos, en aquellos convulsos años de reestructuración sistemática, encontraron a la televisión como un cobijo profesional, y contribuyeron en un rejuvenecimiento televisivo/cinematográfico, que dio brillantes resultados tanto en la pequeña, como en la gran pantalla.

3. Metodología

Tal y como fue mencionado antes, el objetivo principal de este estudio es cartografiar las circunstancias históricas de la colaboración de la EA con la TVE a través del análisis de la trayectoria profesional de Emilio

³ Véase nota 4.

⁴ Dirigido por Manuel Palacio, los cuadernos Tecmerin, son libros de entrevistas con autores televisivos/cinematográficos, con el objetivo de crear historias orales del audiovisual español. La colección entera de los mencionados cuadernos es accesible en el e-archivo de la biblioteca de la Universidad Carlos III de Madrid: <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/16734> [consulta: 05/12/2020].

Martínez Lázaro. La metodología de este estudio propone una aproximación al caso, mediante el análisis de la bibliografía sobre la historia de TVE durante el tardofranquismo y la Transición, así como los artículos académicos y las entrevistas. Cabe destacar, que aparte de los textos arriba citados, han sido de gran utilidad las aportaciones analíticas sobre la adaptación literaria en las producciones de TVE en la Transición. Asimismo, la entrevista personal realizada con el autor (Zahedi, 2015), en gran medida fue abordada en el presente estudio para aproximaciones a la perspectiva personal del autor, describiendo y calificando su trayectoria televisiva, como el detonante necesario de su carrera cinematográfica.

4. Escuela de Argüelles: la generación bloqueada

Apunta María Soledad Farré Brufau en su tesis doctoral “todos los componentes de la Escuela de Argüelles coinciden en señalar que el invento de la misma partió de una broma” (1991: 11). Para el propio Martínez Lázaro (Zahedi, 2015: 29) el término fue inscrito en la memoria de cinefilia española, probablemente a partir de la publicación de un artículo escrito una década después por Ramón Gómez Redondo. Antes de tener una connotación estilística, o política, en cuanto a un movimiento cinematográfico concreto, era una denominación a una de las agrupaciones de cinefilia en Madrid capital en los años sesenta: nacidos en posguerra, la generación de Argüelles en los turbulentos años del tardofranquismo llega a la edad adulta y manifiesta su deseo de integración en la industria del cine español al margen de los movimientos políticos y de las luchas sindicales.

Martínez Lázaro (comunicación personal, septiembre-diciembre de 2014) cuenta que había una doble influencia que en su opinión demarcaba el gusto del grupo: el cine americano de calidad –Hitchcock a la cabeza– y el cine de autor europeo, especialmente la *Nouvelle Vague* francés. Los jóvenes de la EA, que eran a saber, Manolo Marinero, Manolo Matji, Waldo Leirós, Luis Ariño, José María Carreño, Jesús y Javier Martínez de León, Antonio Drove, Fernando Méndez-Leite, José Luis Cuerda, Emilio Martínez Lázaro, Ramón Gómez Redondo y Paloma Chamorro, se conocían de los distintos cines clubs de la zona, y a principios de los años sesenta tenían reuniones periódicas en los cafés del barrio madrileño o en la casa de algún amigo del grupo. Frecuentaban no solo los diferentes círculos de cinefilia madrileña, sino que se trasladaban incluso hasta la mítica Cinemateca francesa en París, para conseguir visionados que por varias razones —la censura especialmente— se les había escapado. En estos vaivenes, apunta Martínez Lázaro (2014) conocen a otros jóvenes cinéfilos de su generación, como son por ejemplo, Jaime Chávarri, Ricardo Franco, Alfonso Ungría y Augusto Martínez Torres, para formar una comunidad formada y sostenida alrededor de un inagotable deseo de hacer cine con un estilo propio. La vida de estas reuniones fue muy corta, ya que para inicios de los años setenta, cuando una parte de grupo logra entrar en la Escuela Oficial de Cine (EOC) el grupo se divide y poco después se disuelve. El término de la Escuela de Argüelles, se construye a posteriori, a la pos de éxitos de algunos miembros en el cine y en la televisión y se atribuye a un círculo cinéfilo que para entonces ya había desaparecido⁵.

A la altura de 1967-68 una parte de la EA logra entrar en la EOC y otra parte no consigue superar el examen de entrada. El destino de ambos grupos, sin embargo, se une al transcurso de poco tiempo, cuando la denominada edad dorada del cine español llega a su fin con el cese de José María García Escudero, entonces el Director General de Cinematografía y Teatro, como claro signo de los cambios en las políticas culturales del gobierno de Franco. Como consecuencia, el presupuesto dirigido al soporte del “cine de calidad” —la tesis que defendía García Escudero— disminuye drásticamente (Torreiro, 1995: 248). Es cuando los miembros de la EA, desde dentro y fuera de la EOC, se encuentran ante un horizonte cerrado para su futuro profesional. En este momento de incertidumbre los que no habían entrado en la Escuela, como es el caso de Emilio Martínez Lázaro, Ricardo Franco, Augusto Martínez Torres y Alfonso Ungría, teniendo experiencias de la producción y dirección de varios cortometrajes y trabajos de ayudante en el cine profesional, se encuentran en la misma situación que Ramón Gómez Redondo, Antonio Drove, Manolo Marinero y Jaime Chávarri que habían logrado entrar, pero que no pueden terminar la carrera fundamentalmente por las discrepancias y rebeldías que plantean contra el nuevo sistema de control de la EOC. La denominación de Ramón Gómez Redondo, de nuevo, define la situación del círculo de la EA: “una generación bloqueada” (Farré Brufau, 1991: 17).

⁵ Sea por una coincidencia histórica, o por la influencia, la EA al igual que la Nueva ola del cine francés, inicia su práctica cinefilia desde los cineclubs y desde las revistas especializadas de la crítica cinematográfica. A principios de los años 60, algunos miembros de la EA colaboran con la revista *Film Ideal*. Posteriormente, por los giros ideológicos de la revista, en 1965 con la ayuda de cinéfilos-críticos de una generación anterior a ellos como por ejemplo Juan Cobos y Miguel Rubio, fundan en Madrid una revista cinematográfica denominada *Griffith*. Martínez Lázaro apunta a Juan Tébar, Antonio Drove, Manolo Matji, Ramón Gómez Redondo y a él mismo como cofundadores de la revista. Véase declaraciones de Martínez Lázaro en Zahedi (2015: 28).

5. TVE hacia el desbloqueo

El inicio del contacto de Emilio Martínez Lázaro con la TVE ocurre en los años 1969-70, cuando colabora con la segunda cadena UHF, con un guion adaptación de la novela *Noches blancas* de Dostoievski, para su realización por parte de Josefina Molina en el programa de *Hora 11* (UHF: 1968-74). Cuenta Martínez Lázaro (2014) que, en 1973, el inicio de programación de un espacio informativo al estilo de *60 minutes* de la cadena norteamericana CBS, llamado *Informe Semanal*, para la primera cadena de TVE, lleva al director del mismo, Pedro Erquicia, a llamarle para invitarle a colaborar como realizador del programa. El *Informe Semanal*, entonces se llevaba a cabo en formato de cine. Lo que es una gran oportunidad para Martínez Lázaro de experimentar con el material filmico. Poco después, Juan Tébar, su amigo desde la colaboración con la revista *Griffith* y guionista del programa recién estrenado *Los libros* (La1: 1974/1976-77) consigue la invitación de Martínez Lázaro para realizar un capítulo de la serie: *Poe o la atracción del abismo* (La 1: 1974). El propio Tébar había escrito el guion del capítulo. Los resultados animan al equipo de dirección de *Los libros* a invitar a Martínez Lázaro para el rodaje de otro capítulo de la serie basado en la célebre obra de Herman Melville *Moby Dick* (La 1: 1974). Junto con Martínez Lázaro, tuvieron la suerte de dirigir capítulos de *Los libros*, Alfonso Ungría con *En la vida y en la muerte*, una adaptación de la novela *Cumbres Borrascosas* de Emily Bronte y Jaime Chávarri con *El mundo es como es: Alicia en el país de las maravillas, a través del espejo* una adaptación de la obra de Charles Lutwidge Dodgson (Lewis Carroll).

La otra parte del círculo de la EA, entra en la TVE en el mismo año para colaborar con la serie *Los pintores del Prado* (UHF: 1974), dirigido por Ramón Gómez Redondo. Es cuando, entre otros, Manolo Matji escribe el guion del capítulo dedicado a Rubens y Manolo Marinero junto con Luis Ariño, escriben el guion y dirigen el capítulo correspondiente a Fray Angélico. Tanto *Los pintores del Prado* como *Los libros* estaban dentro de la categoría conocida como los filmados: se emitían en color y con el predominio de escenas rodadas en exteriores. Ambos programas fueron considerados un paso tecnológico hacia adelante, en comparación con sus antecesores programas como *Hora Once y Estudio 1*, que eran en formato video, en blanco y negro y grabados en el estudio.

6. De la generación bloqueada a la generación televisiva

El formato de cine daba una doble ventaja a los recién llegados: podían experimentar todo lo que habían aprendido dentro y fuera de EOC sin estar presionados por el resultado de la taquilla. No hay duda de que la nueva programación del departamento de filmados, con la cual los jóvenes de la EA tienen suerte de colaborar, daba una imagen de calidad que TVE anhelaba desde la época de Adolfo Suárez como Director General del ente público. Por ser de color y especialmente el formato de 35 mm. y por tener muchas secuencias de exteriores, el formato de alguna manera venía a recompensar el vacío casi absoluto del cine español en la pequeña pantalla⁶. Hay que apuntar, asimismo, que la colaboración de los miembros de la EA con un equipo profesional formado por generaciones anteriores a ellos en la TVE, termina en confeccionar capítulos televisivos en formato cine que desde finales de los sesenta venía a ser “un nuevo horizonte de ficción” y “fue clave en la evolución expresiva de los productos televisivos de ficción” (Diego et al., 2018: 77). Lo que a su vez daba la impresión de una televisión de calidad entre los espectadores. El caso de Martínez Lázaro muestra que esta calidad no era fortuita y fue el resultado de una suerte histórica de coincidir diferentes generaciones de cineastas en la TVE. En ambos capítulos que dirige él para la serie *Los libros* colabora con Cecilio Paniagua, un experimentado director de fotografía de España del momento, quien a la puerta de la senectud entra en TVE para colaborar con el departamento de filmados. Paniagua tenía en su expediente de trabajos brillantes de fotografía desde antes de la Guerra Civil en más de cien películas y colaboraciones con directores como García Berlanga, Fernán Gómez, José María Forqué, Juan Antonio Bardem, Juan de Orduña, Jaime de Armiñan entre otros. Martínez Lázaro cuenta como los dos capítulos de *Los libros* se convierten en una excelente oportunidad y en unas clases magistrales que recibe del maestro de fotografía: “cada jornada de rodaje era una clase particular de cine que él me daba, sin querer dármele. Aprendía de él en cada día de rodaje, las nociones básicas de la puesta en escena, movimientos de cámara y la planificación, que en ninguna escuela de cine [te] enseñan” (Zahedi, 2015: 58).

Así es que la denominada “generación bloqueada” se convierte en la “generación televisiva”. Mientras el camino de entrada al mundo del cine estaba relativamente bloqueado, la televisión y la política de prácticas “filmadas” se convierten en una única oportunidad para los jóvenes de la EA. En la TVE coinciden con anteriores graduados de EOC como Pilar Miró, Josefina Molina, Claudio Guerín Hill o Narciso Ibáñez Serrador que al igual que ellos veían bloqueados el acceso al cine y eligen a la televisión como un cobijo profesional. La televisión se convierte así en una gran oportunidad para una generación de cinéfilos y cineastas españoles. La nueva estética trae un aire de novedad en la TVE, no sólo a través del formato de cine, sino por la abundancia

⁶ Para una aproximación al conflicto del cine español y la TVE, véase: Cuevas Puente (1994) y Gil Gascón (2018).

de planos exteriores que sirven como un acercamiento a la naturaleza y a las localidades reales de España como trasfondo de adaptaciones de grandes obras literarias. Los jóvenes aficionados de la EA se encuentran con una plataforma avanzada de producción y una cierta libertad que tanto anhelaban.

7. *Los libros en el contexto de aperturismo*

El transcurso de una serie de acontecimientos históricos, llevan a los historiadores a remarcar los meses transcurridos desde el atentado a Carrero Blanco en diciembre de 1973, hasta finales de la primavera de 1974, como el punto de partida de la Transición Española. Este periodo de tiempo coincide con la entrada de los miembros de la EA en la TVE en 1973 y su participación en las series *Los libros* y *Pintores del Prado*, cuya emisión coincide a partir del mes de abril de 1974 con el inicio de la nueva programación de la conocida “Primavera de aperturismo”, que fue ante todo la estrategia del gobierno de Arias Navarro para propagar una imagen acorde con las reformas prometidas bajo el eslogan de “el espíritu del 12 de febrero”⁷. Es cuando el ministro de Información y Cultura, Pío Cabanillas, subsecretario de TVE del Ministerio de Información en la etapa de Fraga Iribarne (1962-69), nombra a Juan José Rosón, uno de los artífices de los avances televisivos en España de los sesenta, como el Director General de TVE desde el 19 de enero de 1974. Rosón por su parte nombra al ya célebre realizador televisivo Narciso Ibáñez Serrador como el director de programación. En este contexto TVE emitía *Los libros* la noche del martes en el horario de máxima audiencia.

A finales de junio, con el agotamiento de la “Primavera de aperturismo”, terminan también las emisiones de la primera temporada de *Los libros*. Una serie de dimisiones a partir de finales de junio, así como algunos cambios drásticos de la programación de ambos canales, daban indicio que el aperturismo televisivo iba a hibernar hasta un momento más propicio. Las altas autoridades del entonces Estado español, consideran a la programación de TVE como una propaganda del comunismo y a la televisión como “un nido de rojos” y al equipo de Rosón como “unos pornógrafos” (Tussell y Queipo, 2003: 133; Palacio, 2012: 39; Munsó Cabús, 2001: 131). La dimisión del propio Pío Cabanillas, pocos meses después, confirma que la Televisión Española ha sido “uno de los elementos detonantes” que provocó la reacción radical del gobierno de Franco, cerrando el paso a la tímida experiencia aperturista de Arias Navarro y su “espíritu del 12 de febrero” (Baget i Herms, 1993: 272-273). No hay indicios de que el final de las emisiones de *Los libros*, fuera por los cambios repentinos de la TVE en junio de 1974, ya que el formato, siendo conservador y literario, no fue muy susceptible a la crítica atroz del núcleo duro de la ideología franquista. Muy al contrario, fueron programas como *Cambia su suerte* y *A su aire*, considerados como la “quintaesencia del aperturismo” (Palacio, 2012: 22) que no fueron tolerados especialmente por actuaciones de cantantes Rocío Jurado y Rosa Moreno.

Para algunos autores, hay que buscar los orígenes de *Los libros* en la segunda cadena de TVE. Según Baget i Herms “en 1971 Salvador Pons pasa a ser director de programación de la primera cadena y con él se incorporan algunos de los máximos colaboradores en UHF” (1993: 71). Este hecho fue un paso hacia adelante para hacer una televisión de calidad, que era uno de los objetivos de Adolfo Suárez en su etapa de Director General de TVE (1969-73). Pons no se queda más de un año en este puesto, dejando vacante la plaza para Luis Ángel de la Viuda y Miguel Ángel Toledano. Pons fue el fundador de la UHF quien invitó a los graduados de EOC como Claudio Guerín Hill, Josefina Molina, Ramón Massat, Angelino Font, Pío Caro Baroja, Antonio Mercero, Jesús Fernández Santos, Mario Camus, Miguel Picazo, Antonio Abellán y Carlos Gortari para trabajar en la televisión. Luis Miguel Fernández en su estudio sobre los orígenes de *Los libros* apunta:

La idea original de *Los libros* fue de Jesús Fernández Santos, nombre habitual del medio y al cual se deben algunos de los mejores programas de la televisión de aquellos años. El escritor-realizador la había copiado de otros programas similares de las televisiones europeas, especialmente de la francesa, en donde se emitía un espacio con el título de *Les cent livres des hommes* creado por Claude Santelli y Françoise Verny, y que duró desde finales de 1969 hasta 1973 en la ORTF, la primera cadena de ese país. Fernández Santos le propuso la idea a Salvador Pons, por aquel entonces director de programas de TVE 2, quien le permitió ir a París a estudiar dicha serie más de cerca. A su vuelta se convirtió en el realizador de varios capítulos al tiempo que en su director nominal durante la primera temporada (2010: 119-20).

El formato de *Los libros*, aun siendo inspirado por las producciones europeas de su tiempo, tenía un aire de novedad y estaba acorde con las nociones socioculturales de España de los setenta. El éxito de *Los libros* le convierte en uno de los programas modelo de TVE durante la Transición. De manera que, hasta el inicio de los ochenta, las más importantes series de la TVE siguen el mismo formato: comenzaban los capítulos con la presentación de un ilustre hombre de letras, una voz en *off* acompañaba a las imágenes e intervenía en momentos cruciales. La característica remarcable de la narrativa de *Los libros* consistía en que el relato

⁷ Para un estudio del contexto televisivo de aquí denominado la primavera de aperturismo, véase Zahedi (2014).

audiovisual no era exactamente una adaptación literaria, sino una especie de docu-drama para presentar no solo la creación literaria, sino que también al autor de la misma.

Hay razones para pensar que el particular formato de la serie fue fruto del contexto histórico. Desde el prisma del espectador de hoy, uno puede encontrar rastros ideológicos de la televisión educativa y a la vez una tendencia hacia las nociones de autoría y elitismo para abordar la historia de grandes autores y sus grandes obras. No es de extrañar por tanto que el formato fuera introducido y adaptado en España por Jesús Fernández Santos, un hombre de letras pasado a la creación audiovisual. Para Manuel Palacio *Los libros* fue construido dentro de un “inédito sistema de producción en el que un director de serie establece el listado de autores y de obras literarias a adaptar, y luego ofrece la realización de los capítulos concretos a aquellas personas que considera más adecuadas, con frecuencia ajenas a la plantilla laboral de la cadena” (2006).

Así es que dentro del contexto del mencionado aperturismo fueron invitados directores jóvenes como Emilio Martínez Lázaro, Jaime Chavarrí y Alfonso Ungría para formar parte de la plantilla de directores de la serie, al lado de otros directores, graduados de EOC como Pilar Miró, los consagrados cineastas del Nuevo Cine Español como Miguel Picazo, generaciones anteriores de directores de cine pasados a la televisión como es el caso del propio Jesús Fernández Santos (que dirige 5 capítulos), Antonio Jiménez Rico, José Antonio Páramo y el veterano cineasta Arturo Ruiz Castillo. *Los libros*, reunió a los mejores talentos del cine español de su momento para crear diecisiete capítulos dedicados a la literatura española y europea de todos los tiempos: desde *El Cantar de mio Cid* hasta *La montaña mágica* y *Alicia en el país de las maravillas*, una ecléctica colección de obras de autores como Camilo José Cela, Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno, Cervantes, Boccaccio, Balzac y Oscar Wilde.

Hay que tener en cuenta que la experiencia del formato de *Los libros* fue llevada a cabo en un momento marcado por un incremento considerable de los ingresos de la TVE (Baget i Herms, 1993: 63). Por otra parte, tal y como fue mencionado antes, *Los libros* de alguna manera recuperaba el anhelado espacio para el cine español en la TVE. Una tormentosa relación con las asociaciones de productores cinematográficos dejaba las pantallas de la TVE con escasas películas nacionales en los programas de cine. Esta situación se prolonga hasta los años ochenta y en concreto con la llegada de Pilar Miró a la Dirección General del ente público y con los nuevos acuerdos con el sector del cine. Hay que tener en cuenta, que muy probablemente, los filmados, en formato de cine, en color y creado por diferentes generaciones de directores de cine español del momento, venía a recuperar este vacío dentro de la poderosa ideología de “rehispanizar” la televisión (Telediario, 1974: 20). La idea que es especialmente visible en la segunda temporada de *Los libros* (1976-77) cuando se emitieron ocho capítulos de adaptaciones literarias españolas: desde *Viaje a la Alcarria* de Camilo José Cela y *La bien plantada* de Eugenio d’Ors, hasta *Niebla* de Unamuno y *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez, en las que intervienen directores como Agustín Navarro, Fernando Méndez-Leite, Antonio Giménez Rico, Jesús Fernández Santos, Ramón Gómez Redondo, Enrique Nicanor, Josefina Molina y Alfonso Ungría. Los cuatro últimos capítulos de la serie fueron dedicados a los autores europeos como Oscar Wilde, Robert Louis Stevenson, Honoré de Balzac y Luis de Camoens y fueron dirigidos por Jaime Chavarrí, Emilio Martínez Lázaro, Fernando Méndez-Leite y Pilar Miró.

8. Cuentos y Leyendas: se establece el formato

Según Manuel Palacio *Cuentos y leyendas* (UHF: 1972; La 1: 1974-76) establece el formato “híbrido” entre el documental y la ficción y se convierte en el título más recordado de este inicio de la edad de oro de las series literarias como “uno de los lugares más elevados del prestigio cultural de la televisión, y el punto más cercano que en España han tenido la estética cinematográfica y la televisiva” (2006). La primera temporada de la serie fue dirigida por Pío Caro Baroja y la segunda temporada, a cargo de Fernández Santos. El sistema de producción fue idéntico al de *Los libros*: la invitación de diferentes directores del cine de diferentes generaciones, para dirigir cada uno, un(os) capítulo(s) de la serie. El hecho convierte a la primera cadena de la TVE en un auténtico laboratorio de experimentación de directores noveles, algo que antes durante la etapa de Salvador Pons había ocurrido en la segunda cadena UHF (Palacio, 2001: 124). Apunta Francisco Regueiro, uno de los directores de la serie *Cuentos y leyendas*: “Todos veníamos de la frustración del cine profesional y entonces nos encontramos con un equipo de gente heterogénea y con una libertad absoluta” (citado por Palacio, 2006). Entre los directores invitados podemos apuntar a Antonio Giménez Rico, Jesús García Dueñas, José Luis Borau, Miguel Picazo, Mario Camus, Pedro Olea, Francisco Regueiro, Josefina Molina y Pilar Miró además de los de la EA como es el caso de Ramón Gómez Redondo, Emilio Martínez Lázaro, Jaime Chavarrí y Alfonso Ungría.

La segunda temporada de *Cuentos y leyendas* empieza desde octubre de 1974 y se emitía el martes, en el mismo día y hora de máxima audiencia que se emitía antes *Los libros*. La serie se concentraba en las adaptaciones de la literatura española, con guiones escritos en la mayoría de las ocasiones por Rafael J. Salvia y Rafael García Serrano. Aunque hubo excepciones como fue el caso de Luis Ariño que escribe el guion de adaptación de *El estudiante de Salamanca*, la obra de José Espronceda y el caso de *Baalbac, una mancha* de Juan Benet que fue adaptada y dirigida por Emilio Martínez Lázaro.

9. Paisaje con figuras y la lucha sindicalista

Paisaje con figuras (La 1: 1976-1977/1984-1985) seguía fielmente el formato creado por Fernández Santos con un solo cambio: el presentador del comienzo de los capítulos era el guionista de la serie entonces el joven escritor Antonio Gala. Los trece capítulos de la serie fueron dirigidos por Mario Camus, Antonio José Betancor y Carlos Serrano, con algunos directores invitados como es el caso de Emilio Martínez Lázaro, que dirige el capítulo de *Goya*. La serie ante todo rendía homenaje a las personalidades históricas españolas como por ejemplo Pizarro, Quevedo, Juan Sebastián El Cano y Goya. Aun siendo políticamente correcto, la serie no estuvo exenta de polémica: una misa recitada en euskera en el capítulo dedicado a El Cano lleva al gobierno de Arias Navarro a una reacción y como resultado la suspensión de las emisiones durante unos ocho meses.

Los años de emisión de *Paisaje con figuras* eran testigos de los cambios profundos que experimentaba España tras la muerte del dictador. Desde el referéndum de 1976 y las primeras elecciones democráticas en 1977 hasta la llegada al poder del PSOE tras las elecciones de 1982, España fue escenario de disputas políticas y reivindicaciones sindicales por el derecho de la ciudadanía y de los trabajadores. En este periodo de tiempo, RTVE se convierte en el organismo autónomo y es motivo de reivindicaciones sindicales, entre otras, por parte de los trabajadores temporales que acusaban a la TVE de prácticas laborales abusivas. La victoria de la lucha sindical contra lo que se consideraba la última resistencia del franquismo en el gobierno de Arias Navarro, fue recibida como un logro colectivo. La televisión acepta el derecho de un contrato fijo a los trabajadores temporales. Según testimonio de Emilio Martínez Lázaro, todos los directores procedentes de la EA, que fueron, a saber, Alfonso Ungría, Fernando Méndez-Leite, Antonio Drove, José Luis Cuerda, Ramón Gómez Redondo y él mismo, firman un contrato fijo con TVE (Zahedi, 2015: 73-74). Pronto surgen problemas: el volumen de la producción de la TVE no permitía el trabajo continuo para todos los directores al mismo tiempo. Es por lo que, algunos presentan el permiso de excedencia ante el ente público, que les fue concedido con mucha facilidad, para ir de rodajes de cine con productoras externas. Es cuando Emilio Martínez Lázaro dirige *Las palabras de Max* (1978) producida por Elías Querejeta y ganadora del Oso de oro del Festival de Berlín y poco después la película *Sus años dorados* (1980) en régimen cooperativo.

10. Escritos en América: el caso emblemático

Podemos considerar, sin ningún lugar a dudas, a *Escritos en América* (La 1: 1979) como el inicio del agotamiento del formato impulsado por Fernández Santos. Fue formado por trece capítulos de adaptaciones de obras de célebres escritores latinoamericanos como es el caso de Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Fernando Sábato y Gabriel García Márquez. El cambio notable del formato fue la eliminación de las presentaciones iniciales y la voz en *off*. A su vez se centra en una narrativa de ficción basada en las obras literarias, y en ocasiones, incluso se aproxima al cine de acción. En este sentido, la estética y el formato de serie fue como una síntesis de dos grandes éxitos televisivos de su tiempo *Curro Jiménez* (La 1: 1976-78) y *Fortunata y Jacinta* (La 1: 1980).

Apunta Carmen Peña Ardid (2010) que la principal promotora de la serie ha sido la actriz argentina Susana Mara, quien en 1976 traslada su idea a Rafael Anson, entonces Director General de la TVE. La propuesta partía de la idea de una aproximación entre dos culturas, además de una estrategia de marketing para la venta de la serie, no sólo en el ámbito iberoamericano, sino en el mercado internacional. El proyecto inicial tuvo una buena acogida dado el impacto mundial de la literatura latinoamericana desde los sesenta. En España las recién entrevistas televisivas del programa *A fondo* (La 1: 1976-81) con escritores del realismo mágico latinoamericano reavivaron una necesidad de aproximar más a fondo a las obras de los entrevistados. Otro apoyo indiscutible de la serie fue el propio Ministro de Cultura, Pío Cabanillas, que impulsa junto con RTVE la celebración de una cumbre de escritores latinoamericanos en 1977 para dar el pistoletazo de salida del programa y el anuncio de la realización de veintiséis capítulos de la serie. La promesa, sin embargo, no prosperó tal y como se había planeado. El aire de inestabilidad que trae los cambios de la Dirección General de RTVE en el mismo año paraliza la evolución de la serie. El nuevo equipo ejecutivo del nuevo Director General de RTVE Fernando Arias-Salgado, considera demasiado arriesgado la realización del proyecto tan ambicioso en un momento que el ente público se enfrenta con las primeras huelgas de trabajadores, así como con los casos de corrupción y conflictos internos. Al final en 1978 fue anunciada la producción de trece capítulos (Peña Ardid, 2010: 335-337).

En la producción, de nuevo, cada capítulo de la serie se rueda con un equipo completamente independiente. Tan sólo Miguel Picazo y Miguel Lluç repiten la dirección de dos capítulos. Los directores como regla general de la TVE de aquellos años procedían de generaciones diferentes: así los veteranos de la televisión como Miguel Lluç, compartían la pantalla con los veteranos del cine como Francisco Rovira Beleta, junto con otros procedentes del Nuevo Cine Español, como es el caso de Miguel Picazo y una nueva generación de directores como es el caso de Pascual Cervera y Ángel del Pozo (el actor que se pasa a la dirección). Emilio

Martínez Lázaro, Alfonso Ungría, José Luis Cuerda y Josefina Molina que formaban parte de la plantilla de los directores ya fijos de la televisión, dirigen un capítulo cada uno respectivamente.

Martínez Lázaro, que acababa de rodar *Las palabras de Max* (1977) destaca con la adaptación de *Cadáveres para la publicidad* de Miguel Ángel Asturias, con guion de Jesús Fernández Santos. Carmen Peña Ardid apunta al fracaso relativo de la serie en atraer a la audiencia, excepto casos como el capítulo dirigido por Martínez Lázaro que “alcanza una altura memorable” (2010: 339). La novela de Asturias llevaba a los lectores a la absurda lucha de poder que convertía a los cadáveres en material de propaganda política. El capítulo, guardaba la denuncia política de Asturias y a la vez se aproximaba en ocasiones a un estilo propio del cine de acción. Hay visible una estética a lo western en *Cadáveres para la publicidad*: peleas, caballos, ametralladora y guerreros con cartucheras y las secuencias del tren. Martínez Lázaro afirma que gracias a TVE pudo experimentar algo que era uno de sus objetos de deseo como cineasta: realizar un cine de acción, en el que el cine español difícilmente podía competir con Hollywood (Zahedi, 2015: 75).

11. *La máscara negra: post scriptum del formato*

Si *Escrito en América* auguraba el punto final del formato de la adaptación literaria, *La máscara negra* (La 1: 1982) trataba el inicio de algo totalmente nuevo. Fue una serie de aventuras, protagonizada por Sancho Gracia, el actor principal de la popular serie televisiva *Curro Jiménez* (La 1: 1976-78). La serie retrataba las aventuras del héroe justiciero Carlos Zárate que se involucra en las circunstancias de la invasión francesa y la guerra de independencia en siglo XIX. Carlos, enmascarado, se enfrenta con el ejército francés en varias emboscadas de las que sale con éxito. Los once capítulos fueron realizados a partir de los guiones originales de Manolo Matji, Antonio Larreta, Guido Castillo y Duccio Tessari y fueron dirigidos por Emilio Martínez Lázaro, Antonio Giménez Rico y José Antonio Páramo. *La máscara negra* se alejaba totalmente de la estética de las adaptaciones literarias anteriores, a favor de una serie de ficción en la que los guionistas involucran a los personajes históricos en situaciones imaginarias. Aparecen personalidades históricas como Pepe botella, Goya, El greco y Napoleón junto con Lord Byron, Wellington, el torero Pedro Romero, e incluso hubo menciones a Pushkin y Fassbinder (Aranzubia, 2013: 58). La idea principal, al parecer fue llevar una versión de *El coyote* de José Mallorquí Figuerola (basada por su parte en *El zorro* de Johnston McCulley) a la pequeña pantalla, pero no fue realizado por problemas de derecho de autor.

Emilio Martínez Lázaro dirige dos capítulos (*El entierro del conde de Orgaz* y *La fantástica invasión*) y de nuevo recurre al puro estilo western con un toque de humor: explosiones, cabalgatas, el vuelo de los globos y el uso masivo de figurantes:

Decidí aumentar la acción de la película con un toque de humor, algo al estilo de las películas de Richard Lester o Blake Edwards. Inventé un lenguaje muy divertido sobre todo para la audiencia joven (...) hice todo aquello que me encanta (...) es decir las escenas de acción, y que casi nunca después volvería a hacer (Zahedi, 2015: 75).

12. *Todo va mal: una experiencia postmoderna*

El último trabajo de Martínez Lázaro como funcionario del contrato permanente de TVE fue una adaptación de la novela de Ítalo Calvino para un telefilm: *Si una noche de invierno un viajero*. El proyecto toma vida en forma de una nueva experiencia del autor con la forma filmica titulada *Todo va mal* (1984). La película contaba la historia de dos periodistas que se ven atrapados en un laberíntico mundo creado por un personaje llamado Cordón, un hombre pudiente que presuntamente había hecho una gran estafa a un grupo de gente. El hecho destacable del telefilm de Martínez Lázaro fue tratar la narrativa como un reflejo de la actualidad, casi imposible en la TVE de años anteriores. La estructura de la película fue fiel a la novela de Calvino. Formado por narrativas entrecruzadas, era un relato repleto de citas cinematográficas y referencias culturales. *Todo va mal*, un ambicioso experimento del director madrileño con la forma, tenía una estructura un tanto sofisticada para ser un telefilm. Martínez Lázaro apunta que poco después de la emisión de *Todo va mal* abandona la TVE, para montar al amparo de la “Ley Miró” con Fernando Trueba una productora cinematográfica, sin embargo confiesa que siente nostalgia hacia aquellos años de la televisión, cuando gozaba de libertades que nunca incluso en su vida profesional posterior, incluso cuando él mismo produce sus propias películas volvería a tener: “esto sucedió en la TVE solo en el transcurso de cuatro-cinco años y yo tuve la suerte de estar allí (...) [cuando] la televisión de calidad todavía era posible” (Zahedi, 2015: 78).

El decreto Ley aprobado por el gobierno socialista en 1983 conocido como la “Ley Miró” destinaba subvenciones anticipadas a los proyectos cinematográficos. Dichos proyectos a la vez tenían la posibilidad de la venta previa de derechos de antena a TVE. El doble apoyo del Estado y la TVE al sector cinematográfico se traducían en una excelente oportunidad que llevaba el riesgo económico de la producción cinematográfica

a un mínimo histórico. Como consecuencia se abre un nuevo camino ante los directores del cine español, al que Emilio Martínez Lázaro no duda en tomar, para volver al cine. Sin embargo, *Todo va mal* no fue su última colaboración con la TVE, ya que en los años noventa con Pilar Miró, esta vez como Directora General de RTVE, vuelve a dirigir un capítulo de la serie *La mujer de tu vida* (La 1: 1990/1994) titulado *La mujer lunática*, en una nueva etapa de la historia de la televisión en España que comienza con la llegada de las nuevas cadenas privadas. La aparición de una competición por la audiencia televisiva deja atrás los años dorados de la TVE marcados por las series de adaptaciones literarias.

13. Conclusiones

Hay suficientes evidencias para pensar que los cerca de diez años de colaboración de algunos miembros de la EA con la TVE, eran más que nada un tiempo marcado por una suerte de una simbiosis constructiva. Una generación de cinéfilos y cineastas que se enfrentaron con un horizonte profesional nada claro por los vaivenes de la industria del cine, a comienzos de los años setenta, encuentra a la TVE un lugar de refugio y un espacio de poner en práctica sus ambiciones experimentales. El hecho a su vez coincide con una nueva tendencia de la TVE —y una considerable subida de las partidas de presupuesto— en experimentar innovaciones estéticas y temáticas mediante la producción de programas en formato de cine. La televisión de la Transición, así paradójicamente se convierte en un auténtico laboratorio de experiencias cinematográficas. El resultado de esta colaboración, que a la postre de las luchas sindicales de los ochenta se convierte en una relación laboral, es visible en una colección de series de adaptación literaria, cuyos constructores eran parte de una ecléctica mezcla de diferentes generaciones de cinéfilos y cineastas y un amplio y nutrido elenco técnico de la TVE. El caso de Emilio Martínez Lázaro en la TVE muestra hasta qué grado esta simbiosis ha sido fructífera para ambas partes. No debemos de olvidar que esta relación fue fruto de un contexto histórico cuyo centro de gravedad era la cinefilia. Razón por la que cuando en los ochenta la Ley Miró proporciona mayores facilidades para entrada en el oficio de cine, una parte de los ya antiguos miembros de la EA y ahora funcionarios de la TVE, vuelven al cine, ahora como profesionales con una carrera ya nutrida por las experiencias televisivas.

14. Referencias bibliográficas:

- “Noche de cine”. *Telediario*, nº 849, 1974, pp. 20-21.
- Aranzúbia, A. (2013). *El mapa de India: Conversaciones con Manolo Matji*. Madrid: Tecmerin (Universidad Carlos III de Madrid).
- Baget i Herms, J. M. (1993). *Historia de la televisión en España (1956-1975)*. Barcelona: Feed-Back.
- Bustamante, E. (2006). *Historia de la radio y la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- Cuevas Puente, A. (1994). *Las Relaciones Entre El Cinema y la Televisión en España y Otros Países en Europa*. Madrid: Egeda.
- Diego, P.; Canós, E.; Rodríguez Merchán, E. (2018), “Los programas de ficción de producción propia: los inicios y el desarrollo hasta 1975”. En Montero Díaz, J. (dir.) (2018). *Una Televisión con dos cadenas: la programación en España (1956-1990)*. Madrid: Cátedra, pp. 71-98.
- Farré Brufau, M. S. (1991). *La escuela de Argüelles: Una aproximación al cine español*. Tesis doctoral dirigido por Javier Pereda Piquer, Universidad de Salamanca.
- Fernández, L. M. (2010). “Clásicos y modernos. La serie *Los libros* y la televisión de la Transición”. En Anson, A., et al. (eds.) *Televisión y literatura en la España de la transición (1973-1982)*. Zaragoza: Instituto Fernando el católico (CSIC), pp. 119-138.
- Gil Gascón, F. (2018). “El cine en la televisión de la época de Franco”. En Montero Díaz, J. (dir.) (2018). *Una Televisión con dos cadenas: La programación en España (1956-1990)*. Madrid: Cátedra, pp. 117-140.
- Martín Jiménez, V. (2013). *Televisión Española y la Transición democrática: La comunicación política del Cambio (1976-1979)*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- Martín Jiménez, V.; Reguero Sanz, I.; Vidal Pelaz López, J. (2016). “La televisión y la creación de la nueva identidad española en la Transición (1976-1979)”. En: *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 71, pp. 141-159. DOI: 10.4185/RLCS-2016-1088
- Montero Díaz, J. (dir.) (2018). *Una Televisión con dos cadenas: La programación en España (1956-1990)*. Madrid: Cátedra.
- Munsó Cabús, J. (2001). *La otra cara de la televisión: 45 años de historia y política audiovisual*. Barcelona: Flor del viento.
- Palacio, M. (2001). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- (2002). “Notas para una comprensión sinóptica de la televisión en la transición democrática”. *Área abierta*, nº 3, pp. 4-6.

- (2006). “Notas a la programación: 50 años de TVE”, Ministerio de Educación Cultura y Deporte,, julio de 2006, [Consulta: mayo de 2015].
- (2009). “La televisión durante el proceso democratizador”, en Quirosa-Cheyrouze y Muñoz, R. *Prensa y democracia: los medios de comunicación en la Transición*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 317-332.
- (2012). *La televisión durante la Transición española*. Madrid: Cátedra.
- Peña Ardid, C. (2010). “Escrito en América”. En ANSON, A. et al. (eds.) *Televisión y literatura en la España de la transición (1973-1982)*. Zaragoza: Instituto Fernando el católico (CSIC), pp. 335-343.
- Rueda Laffond, J. C.; Chicharro Merayo, M. M. (2006). *La televisión en España, 1956-2006: política, consumo y cultura televisiva*. Madrid: Fragua.
- Torreiro, C. (1995). “Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)”. En GUBERN, R. et al. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, pp. 341-397.
- Tusell, J.; Queipo de Llano, G. (2003). *Tiempo de incertidumbre: Carlos Arias Navarro entre el franquismo y la transición (1973-1976)*. Madrid: Crítica.
- Zahedi, F. (2014). “La programación de cine en TVE en la ‘Primavera de Aperturismo’ (enero-junio 1974)”. En: *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, vol. 20. nº especial, pp. 243-265. DOI: 10.5209/rev_ESMP.2014.v20.45101
- (2015). *El pasado es un prólogo: conversaciones con Emilio Martínez Lázaro*. Madrid: TECMERIN (Universidad Carlos III de Madrid).
- (2018). “El cine en la televisión de la Transición (1975-1982)”. En MONTERO DÍAZ, J. (dir.) (2018). *Una Televisión con dos cadenas: La programación en España (1956-1990)*. Madrid: Cátedra, pp. 411-427.

15. Webgrafía

- Biblioteca de la Universidad Carlos III de Madrid (2020) *Cuadernos Tecmerin* [en línea]. Disponible en <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/16734> [consulta: 05/12/2020].

17.- Programas de televisión:

- Augustín, S. et. al. (productores ejecutivos). (1968) (1974). *Hora 11*. [Serie de Televisión]. Televisión Española, UHF.
- Cabezudo, F.; Monter, M. (productores ejecutivos). (1976-1980). *A fondo*. [Serie de Televisión]. Televisión Española. La 1.
- García Gárgoles, F. et. al. (productores ejecutivos). (1979). *Escrito en América*. Televisión Española. La 1.
- García Gárgoles, F. (productor ejecutivo). (1982). *La máscara negra*. [Serie de Televisión]. Televisión Española. La 1.
- García, A. et. al. (productores ejecutivos). (1974). *Los pintores del Prado*. [Serie de Televisión]. Televisión Española, UHF.
- Gutiérrez. A. (productor ejecutivo). (1980). *Fortunata y Jacinta*. [Serie de Televisión]. Televisión Española. La 1.
- Molero, F. et. al. (1976-1977) (1984-1985). *Paisaje con figuras*. [Serie de Televisión]. Televisión Española. La 1.
- Moreno, F. et. al. (productores ejecutivos). (1974) (1976-1977). *Los libros*. [Serie de Televisión]. Televisión Española. La 1.
- Romero, F. (productor ejecutivo) (1976-1978). *Curro Jiménez*. [Serie de Televisión]. Televisión Española. La 1.
- Romero, F. et al. (productores ejecutivos). (1972) (1974-1976). *Cuentos y leyendas* [Serie de Televisión]. Televisión Española, UHF.
- Trueba, F. (productor ejecutivo). (1990-1994). *La mujer de tu vida*. [Serie de Televisión]. Televisión Española. La 1.