

**RIGOR Y FANTASÍA**  
**EN LA PRESENCIA DEL ARTE**  
**EN LA ESTÉTICA**  
**DE LAS SERIES DE TELEVISIÓN**

*Rigour and fantasy in the presence of art in tv series aesthetics*

Lis María Herce Marqués

Director: César García Álvarez

Grado en Historia del Arte

Departamento de Patrimonio Artístico y Documental



Julio de 2015

---

# ÍNDICE

Resumen. <i>Abstract</i> :	Pág. 1
INTRODUCCIÓN	
Justificación:	Pág. 3
Objetivos:	Pág. 3
Metodología:	Pág. 4
DESARROLLO	
El papel del arte en las series de televisión:	Pág. 7
El arte como forma simbólica en las series de televisión:	Pág. 46
Anexo: La función didáctica en las series de televisión:	Pág. 55
CONCLUSIONES:	Pág. 58
BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA:	Pág. 61



## Resumen:

En este trabajo se ha llevado a cabo un análisis de los elementos artísticos incluidos como parte de la estética de las series de televisión, con el propósito de establecer en qué casos son utilizados rigurosamente y en cuáles, por el contrario, se introducen aspectos erróneos o fantasiosos. Además, se ha tratado de dar explicación a la elección de uno u otro criterio, buscando la relación entre cada serie y el público al que está dirigida. Se pretende así contribuir al estudio, por primera vez desde la óptica de la Historia del Arte, de uno de los fenómenos culturales más significativos de los últimos años.

## *Abstract:*

*In this work we have made an analysis of the artistic issues related to the aesthetic of television series, in order to determine which of them show a practically total rigor in their use and in which, on the contrary, mistakes or fantasies have been introduced. Furthermore, we have tried to give an explanation for the election of one of another approach, looking for the relationship between each series and its potential audience. We have tried to contribute to the study, for the first time from the point of view of the History of Art, of one of the most significant cultural phenomena of the last years.*

---

**1**

---

# INTRODUCCIÓN

---

## Justificación:

El presente trabajo nace como consecuencia de la percepción de la creciente relevancia de las series de televisión como productos culturales que, en cuanto realidades que traspasan su condición de meros espectáculos televisivos, exigen estudios específicos que permitan dar cuenta de las diferentes dimensiones de sentido que en ellos se encierran. En gran medida, esta revalorización de las series televisivas viene dada por el incremento tanto de calidad y fundamentación como de presupuesto que han experimentado en los últimos tiempos, dando lugar a la denominada *quality television*<sup>1</sup>. Este término hace referencia a las series caracterizadas por su larga duración (entre cuarenta y sesenta minutos, o incluso mayor) así como por su producción de calidad cinematográfica. Estos dos aspectos permiten explorar diversos aspectos de la trama con una profundidad mayor de lo que resultaría posible en una única película, presentando sin embargo, un cuidado estético reservado hasta entonces a las producciones cinematográficas.

Por otra parte, pese a que los escasos estudios científicos sobre las series de televisión que se han llevado a cabo hasta ahora pertenecen mayoritariamente al ámbito de la comunicación, una de las cualidades de estas producciones televisivas es la inclusión en ellas de elementos pertenecientes a la Historia del Arte, ya se trate o no de una serie de carácter histórico. Por estos motivos, es posible afirmar que la elaboración de este trabajo resulta de gran interés, por consistir en un estudio sistemático del papel que cumplen estas manifestaciones artísticas, así como principalmente, del nivel de veracidad histórico-artística con la que se incluyen en las series, analizando también las posibles circunstancias que llegan a condicionar este aspecto, como el tipo de audiencia al que se dirigen.

## Objetivos:

El objetivo principal de este trabajo es establecer, dentro de una selección de series emitidas en los últimos años, en qué ocasiones los elementos artísticos y/o arquitectónicos se han incluido en ellas manteniendo un rigor histórico elevado y llevando a cabo un estudio previo de las fuentes y del contexto artístico, y en cuáles, por

---

<sup>1</sup> I. RAYA BRAVO, y P. J. GARCÍA GARCÍA, “Una aproximación al fenómeno televisivo *Juego de tronos*”, en *Reyes, espadas, cuervos y dragones. Estudio del fenómeno televisivo “Juego de tronos”*, pág. 57.

otra parte, estas manifestaciones artísticas se han introducido de forma más flexible o aleatoria, dándose incluso ejemplos de extrema fantasía durante el proceso de reinterpretación o reproducción de estos objetos. En este último caso es posible encontrar objetos artísticos situados en un contexto histórico erróneo o en una localización equivocada, llegando incluso a incluir en las series reproducciones que realmente son fruto de la fantasía, las cuales carecen por completo de fundamentación y de verosimilitud con la realidad.

Asimismo, una vez analizados los aspectos anteriores, se estudiarán las circunstancias que pueden actuar como condicionantes en la elección de uno u otro criterio, principalmente el tipo de público al que se dirige la serie. Esto suele repercutir en la complejidad de las referencias artísticas expuestas en las diferentes series, ya que esta suele estar directamente relacionada con el nivel cultural que se espere de la mayoría del potencial público del programa.

Por último, se dedicará un breve apartado al estudio concreto de las posibles funciones didácticas llevadas a cabo en ocasiones por las series de televisión, analizando de qué formas esta función se realiza con un mejor resultado y cuáles son los aspectos que resultan más divulgativos de cada método.

### Metodología:

Tras llevar a cabo un profuso rastreo de bibliografía con el fin de fundamentar este trabajo, se ha llegado a la conclusión de que debido a lo reciente del interés surgido por el estudio de las series de televisión como forma cultural, apenas existen publicaciones de este tipo, y de hecho, este estudio resulta completamente pionero al constituir un análisis histórico-artístico de los elementos estéticos incluidos en las series de televisión, motivo por el cual, ha resultado imposible llevar a cabo un estado de la cuestión. Sin embargo, ha sido posible tomar como referencia varias publicaciones de temática y objetivos similares, que han resultado determinantes para la consecución de varios aspectos del trabajo. Una de estas obras es *La arquitectura en el cine*<sup>2</sup>, de Juan Antonio Ramírez, la cual constituye una base para comprender los inicios de los decorados empleados para ambientar las grandes producciones cinematográficas, así como el desarrollo de otros factores tales como el vestuario, el papel del director

---

<sup>2</sup> J. A. RAMÍREZ, *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*, Madrid, 1986.

artístico, o la labor de investigación previa a la reproducción de estas referencias artísticas y arquitectónicas. A pesar de limitarse a las producciones cinematográficas del siglo XX, ha sido posible estudiar estos elementos desde un punto de vista contemporáneo y adaptarlos a las producciones televisivas más recientes. En definitiva, el conocimiento y estudio de estos conceptos ha permitido su identificación en las series que han sido objeto de estudio de este trabajo.

Por otra parte, también es preciso destacar la importancia de una obra de reciente publicación como *La pintura en el cine*<sup>3</sup>, cuyo método de trabajo es similar al que se ha seguido durante la realización de este trabajo, ya que su objetivo principal es localizar y analizar las diferentes manifestaciones estéticas procedentes de la Historia del Arte que se han incluido en cómics publicados en los últimos años tanto en España como en otros países. Asimismo, la estructuración de esta obra en periodos cronológicos ha resultado inspiradora, pese a la imposibilidad de incluir el estudio de una serie de cada época en el trabajo por la gran extensión que ello requeriría. Sin embargo, este libro resulta esclarecedor respecto a la búsqueda de referencias artísticas en otros campos y la comparación y análisis de estas respecto a la obra original, así como la necesaria explicación de su inclusión en un cómic (o serie de televisión) determinado. Como conclusión se puede afirmar que esta publicación constituye un término medio entre el análisis estilístico de los distintos periodos históricos y su aplicación a la investigación de las diferentes referencias a obras artísticas incluidas en el cómic.

Por otra parte, en cuanto a la configuración teórica del trabajo, se ha tomado como referencia principal la obra de Jesús González Requena *El discurso televisivo*<sup>4</sup>, en la cual lleva a cabo un profundo y complejo análisis de varios productos televisivos, entre ellos, las series de televisión, desde un punto de vista teórico y semiótico, del cual se han tomado algunos elementos por su interés para la configuración del trabajo. Principalmente se ha considerado como teoría principal el análisis de la relación entre el sujeto (el espectador) y el objeto (la serie o programa televisivo), la cual Requena denomina “relación espectacular” y define de la siguiente forma:

---

<sup>3</sup> L. GASCA, A. MENSURO, *La pintura en el cómic*, Madrid, 2014.

<sup>4</sup> J. GONZÁLEZ REQUENA, *El discurso televisivo*, Madrid, 1999.

*Podemos pues definir la relación espectacular como la interacción que surge de la puesta en relación de un espectador y de una exhibición que se le ofrece.*<sup>5</sup>

El estudio de esta relación en el trabajo estará basado en el papel que en ella poseen las manifestaciones artísticas incluidas en las series de televisión, es decir, su relación directa con la audiencia, que llega en ocasiones a determinarlas.

Asimismo, es preciso señalar que para la fundamentación de los estudios teóricos que conforman una parte de gran importancia a lo largo del trabajo, se han seleccionado diversas publicaciones tanto de carácter general como particular, dependiendo de las necesidades y características de cada análisis llevado a cabo. Este proceso ha conllevado la búsqueda y estudio de publicaciones cuyo contenido abarca una gran cantidad de periodos de la Historia del Arte, permitiendo una mayor familiarización con parte de la bibliografía necesaria para el estudio de estas etapas artísticas.

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 55.

---

2

---

DESARROLLO. EL PAPEL DEL ARTE  
EN LAS SERIES DE TELEVISIÓN.  
RIGOR Y FANTASÍA.

---

En este capítulo con el que se inicia el desarrollo del trabajo se llevará a cabo el estudio más profundo y formal sobre los elementos estéticos incluidos en las series de televisión, analizando no solo la corrección o el error con el que estos se han introducido como parte de la ambientación, sino que también se tendrán en cuenta las circunstancias que han podido determinar estos factores, principalmente la facción de público a la que esté destinado el programa. Esto se considerará teniendo en cuenta que el objetivo primordial de la totalidad de las series de televisión es el de resultar atractivas para la audiencia a la que se dirigen.

Asimismo, con el fin de llevar a cabo este análisis de forma sencilla y estructurada se ha optado por realizar previamente un proceso de selección de aquellas series cuya estética presentara los ejemplos más representativos de error y fantasía en la inclusión de elementos artísticos y arquitectónicos. Esta elección se ha establecido atendiendo también a otras características que las series debían poseer, destacando principalmente la condición de que se trate de producciones recientes o incluso en emisión en la actualidad. Por otra parte, se han seleccionado tanto series españolas, con el fin de ilustrar el panorama nacional, como extranjeras, ya que estas últimas suelen actuar como paradigma para las producciones similares en otros países, además de constituir en muchas ocasiones el ejemplo que presenta el mayor cuidado en la introducción de elementos estéticos adecuados.

En primer lugar se ha escogido la producción española *Águila Roja* como un ejemplo de serie histórica que no mantiene un rigor historicista, ya que a pesar de estar encuadrada cronológicamente en la segunda mitad del siglo XVII, son permitidas ciertas concesiones a la hora de incluir acciones o elementos que no corresponden de forma rigurosa con este periodo histórico. Esta flexibilidad se debe a que la serie tiene como espectador principal a un público familiar, de forma que el rigor de determinados elementos se supedita a una fácil comprensión y reconocimiento de estos por parte de todo el público.

En lo referente a las manifestaciones artísticas tales como obras pictóricas y arquitecturas, que son las más abundantes, la premisa es la misma. El objetivo de los directores artísticos es crear un escenario conformado por una amalgama de diferentes elementos estéticos que llamen de forma inmediata la atención del público medio, el cual será capaz de reconocerlas pero no tendrá una formación que le permita llegar a situarlas en su contexto de forma precisa. De esta forma se produce un eclecticismo que permite combinar elementos reconocibles de diferentes estilos sin que llegue a predominar ninguno en concreto. Por ejemplo, uno de los decorados más utilizados en cada capítulo es el que recrea el hipotético Palacio de la Marquesa de Santillana, realizado siguiendo una arquitectura renacentista italianizante claramente inspirada en el Palacio del Viso del Marqués<sup>6</sup>.



**Escena en la que se observa la decoración parietal del palacio**

---

<sup>6</sup> V. NIETO, A. MORALES, F. CHECA, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, 2001.

Este interés por la cultura italiana se difundió en España a finales del siglo XVI, siendo un referente a la hora de diseñar algunos complejos palaciegos, construidos en los alrededores de las villas. Sin embargo esta tipología constituye una minoría en la arquitectura palaciega del momento, en la que predominaba la arquitectura de tradición local, alejada de los modelos italianos. El palacio del Viso del Marqués fue realizado por Gio Battista Castello el Bergamasco, y destaca tanto por sus pinturas murales como por el uso de elementos arquitectónicos puramente italianos. Estas características se han trasladado de forma notable al decorado, al igual que la decoración de grutescos que decoran las paredes, basados en los grabados italianos de sabor clasicista reproducidos a partir de los ornamentos hallados en la Domus Aurea. Asimismo, se muestra una decoración de pintura parietal que trata de reproducir el estilo arquitectónico de la pintura romana.

En este caso, a la hora de diseñar el palacio, se ha remitido a un lenguaje arquitectónico que tuvo una reducida aceptación en España, pero que transmite de forma inmediata una atmósfera de lujo y poder.

Por otra parte, el palacio real situado en el Alcázar, es reproducido de forma digital llevando a cabo una reinterpretación del Alcázar de Segovia. A partir de estos recursos, se reconstruye un palacio de apariencia exterior clasicista, siguiendo los planos conservados de la primera mitad del siglo XVI.



**Maqueta del Alcázar de Madrid, referencia para su reproducción en la serie**

En cuanto a las obras pictóricas, la gran mayoría forman parte de la decoración interior de los dos conjuntos anteriores, siendo obras de gran calidad y fácil reconocimiento por parte de los espectadores, pero cuya aparición en ocasiones, puede ser discutible.

Destaca el retrato ecuestre de Carlos V, situado en la serie en el Alcázar de Madrid. Fue pintado entre 1547 y 1548, y traído a España por María de Hungría, formando parte de las pinturas albergadas en el Salón Nuevo del Alcázar, donde se la inventaría en 1636.<sup>7</sup> En este caso, dado que la cronología de la serie podría encuadrarse entre 1660 y 1665, la situación de la obra en el Alcázar no es disparatada, aunque no sea exacta.<sup>8</sup>



**Lienzo de Tiziano, ubicado en el interior del Alcázar de Madrid**

Por otra parte, en el ya citado palacio de la Marquesa de Santillana, se ubica una amplia colección de pinturas italianas de forma permanente, destacando varias obras de Tiziano, que se distribuyen por los diferentes salones donde se desarrollan las escenas principales. Uno de estos lienzos es el denominado *Venus y Adonis*, recibido en España por Felipe II en 1554, pasando a formar parte de la colección del Alcázar, y allí documentado en 1646. Esta obra formó parte de las “poesías” ofrecidas por el artista al monarca, junto con la pintura que representa a *Dánae*, también situada en mismo palacio en la ficción. Ambas obras comparten su fecha de realización así como su

---

<sup>7</sup> J. M. CRUZ VALDOVINOS, “Escuela Italiana”, en *El Prado, colecciones de pintura*, Madrid, 2004.

<sup>8</sup> J. PORTUS, “Fama y fortuna de Rubens en España, 1828-1734”, en *La senda española de los artistas flamencos*, Madrid, 2009.

llegada a España.<sup>9</sup>



**Escena en la que se muestran algunas de las pinturas italianas**

En este último caso, se flexibiliza el rigor histórico respecto al emplazamiento de estas pinturas, con la finalidad de que su reconocimiento provoque una atracción inmediata en los espectadores, y tratando de aportar así, una mayor verosimilitud a la trama. El mismo procedimiento se ha llevado a cabo en otras ocasiones por parte de la dirección artística de la serie, destacando la aparición de la obra de Rubens *Saturno devorando a su hijo*, constituyendo además el elemento protagonista alrededor del cual giraba la trama de uno de los últimos capítulos de la sexta temporada.



**Reproducción de *Saturno devorando a su hijo***

En este caso, el lienzo formó parte en la época de la colección real española,

---

<sup>9</sup> J. M. CRUZ VALDOVINOS, “Escuela Italiana”, en *El Prado, colecciones de pintura*, Madrid, 2004.

siendo documentado en el año 1700 en la Torre de la Parada.<sup>10</sup>

Sin embargo, es también necesario señalar la elección de otro lienzo de origen italiano como parte de la hipotética colección de pinturas ubicadas en el palacio de la Marquesa de Santillana. Como se puede apreciar en la imagen, dicha obra se trata del denominado *Concierto Campestre*, realizado por Giorgione<sup>11</sup> hacia la primera mitad del siglo XVI. Al contrario que las obras pictóricas citadas anteriormente, este lienzo nunca estuvo en España, ni siquiera en el siglo XVII, cuando se sitúa en la serie. Al contrario, en este siglo fue documentada como parte de la colección del duque de Mantua, adquirida por Carlos I de Inglaterra (1627) y pasó a ser posesión de Luis XIV (1671).<sup>12</sup> Este último ejemplo podría bien ser una muestra de desinterés a la hora de presentar elementos que concuerden realmente con el momento histórico en el que se ambienta la serie, debido, como ya se ha explicado antes, a la mínima parte de audiencia que será capaz de identificar estos errores.

---

<sup>10</sup> M. DÍAZ PADRÓN, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado*, tomo I, Barcelona, 1995.

<sup>11</sup> Sobre los conflictos derivados de las distintas atribuciones de esta obra destacan las aportaciones publicadas en: E. LOMBARDO PETROBELLI, *Giorgione*, Barcelona, 1967, así como P. ZAMPETTI, *La obra pictórica de Giorgione*, Barcelona, 1976.

<sup>12</sup> La documentación del recorrido de la obra se estudia de forma completa en las dos publicaciones citadas anteriormente.

Por otra parte, otra producción de origen español, *Isabel* (2012), se puede considerar en relación al ejemplo anterior, ya que también se caracteriza por presentar cierto rigor histórico-artístico, permitiendo sin embargo la introducción de variaciones y elementos erróneos con mayor flexibilidad. En este caso, se trata de una producción que presenta una escasez casi total de corrección a la hora de introducir manifestaciones artísticas en el contexto histórico de la historia. Esta laxitud a la hora de introducir elementos artísticos podría deberse a las prioridades del equipo de producción así como de la dirección artística, que podrían estar más encaminadas hacia una asimilación inmediata por parte de un público poco formado de las imágenes presentadas en la serie, aceptando ingenuamente esta como una fuente fidedigna de conocimiento histórico.

A pesar de la falta de verosimilitud, en *Isabel* se produce una introducción profusa y constante de elementos arquitectónicos y artísticos, siendo incluso una mayor contradicción el hecho de que se dispone de una gran cantidad de fuentes documentales e incluso de objetos artísticos de la época, que sin embargo, se han pasado por alto y han sido sustituidos por diferentes obras de dudosa configuración y estilo en algunos casos. Un ejemplo de esto último es una pieza de orfebrería (una cruz devocional), que aparece en uno de los primeros capítulos de la serie. Se trata de una cruz latina, que presenta una decoración vegetal en forma de roleos de difícil identificación, si bien el diseño de su ornamentación podría ser una reminiscencia de algunos trabajos ornamentales celtas sobre orfebrería.

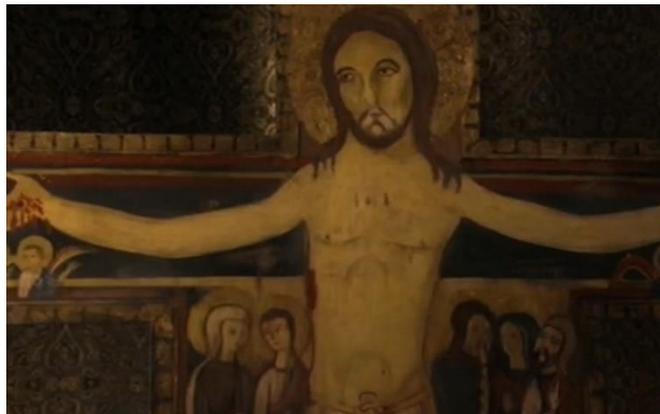


**Detalle de la cruz ubicada como posesión de Isabel la Católica en la serie. Destaca su ornamentación alejada del contexto cultural de mediados del siglo XV.**

En cualquier caso, tanto la tipología como la decoración están fuera de lugar en el contexto de mediados del siglo XV, ya que en el periodo anterior al reinado de los Reyes Católicos el panorama artístico estaba fundamentado en las reminiscencias

goticistas así como en las influencias llegadas desde Flandes<sup>13</sup>, como se explicará posteriormente.

Los objetos devocionales o litúrgicos suponen una gran parte de las formas artísticas que se muestran a lo largo de la serie, por lo que es necesario hacer hincapié en otro de estos elementos, cuya tipología cobra además una gran importancia en la época del reinado de Isabel la Católica. Se trata de una imagen de altar dedicada a la devoción en el ámbito doméstico, lo cual concuerda con la realidad histórica, ya que a partir de la última etapa de la Edad Media, este desplazamiento de la devoción hacia un ámbito más privado e intimista se extiende por toda España. Esta alteración de los ritos religiosos tuvo como consecuencia la demanda de pequeños altares para un uso doméstico, cuyos temas y funciones eran similares a los propios de los grandes retablos e imágenes de las iglesias. Solían configurarse en un formato de díptico o tríptico, además de presentar tallado, pintura e incluso pequeñas esculturas en formato de media figura o *Dimidiae imagines*<sup>14</sup>.



**Cristo de San Damián. Ejemplo del uso reiterado de obras de gran calidad y valoración en la serie.**

Este icono es una reproducción del denominado *Cristo de San Damián*<sup>15</sup>, fechado en la primera mitad del siglo XII y realizado para la iglesia dedicada a este santo en Asís. En este caso, sí se opta por recurrir a una obra de gran importancia que pueda ser reconocible para gran parte del público, a lo que cabe añadir el acierto de su

---

<sup>13</sup> J. M. MARTÍN GARCÍA, *Modernidad y Cultura artística en tiempos de los Reyes Católicos*, Granada, 2014.

<sup>14</sup> J. L. GONZÁLEZ GARCÍA, “Imágenes de devoción y diálogos pintados: arte y devoción en el reinado de Isabel la Católica”, en *Isabel la Católica la magnificencia de un reinado*, Madrid, 2004, pp. 99-115.

<sup>15</sup> F. CONTRERAS MOLINA, *El Cristo de San Damián y San Francisco de Asís*, Madrid, 2012.

elección por la pervivencia del gusto por el arte gótico que primaba en la época, si bien no se han encontrado fuentes que ubiquen esta obra en propiedad de la reina Isabel ni tampoco en España. Este uso recurrente de obras (fundamentalmente pinturas) de artistas de renombre situados en localizaciones erróneas que no se basan en una documentación y estudio previos son pruebas de la falta de interés por parte de la dirección artística de crear un contexto cultural y artístico verosímil y evidencian una elección prácticamente aleatoria de dichas obras.

Siguiendo esta línea destaca la aparición de la pintura *Cristo sostenido por ángeles*, realizada por el artista italiano Antonello da Messina tomando como modelo iconográfico una xilografía de origen alemán difundida a mediados del siglo XV por Donatello de Padua y continuado también por otros pintores venecianos. Si bien esta pintura estuvo en España (fue adquirida por el Museo del Prado en 1965 proveniente probablemente del Colegio de Jesuitas de Monforte de Lemos), fue con posterioridad a la cronología en la que se encuadra la primera temporada de la serie, de la que se ha extraído esta imagen. Esto se puede deducir del hecho de que si bien la pintura pudo ser pintada en Venecia antes de 1476, cuando Antonello regresa a su ciudad natal, también es posible que se realizara en Messina a partir de esa fecha, ya que la ciudad representada al fondo encajaría con el paisaje de esta<sup>16</sup>. En ambos casos, la pintura, que además fue probablemente encargada en Italia, no habría llegado a España todavía.

Es también necesario puntualizar que la aleatoriedad a la hora de situar las diferentes pinturas es tal, que esta obra de Messina se puede observar en varios escenarios distintos de la serie dentro del mismo periodo cronológico, lo cual puede ser advertido por un espectador atento.

---

<sup>16</sup> J. M. CRUZ VALDOVINOS, “Escuela italiana”, en *El Prado, colecciones de pintura*, Madrid, 2004.



**Ubicuidad del *Cristo atendido por los ángeles*, de Antonello de Messina**



Por último, y seleccionando entre numerosos ejemplos, destaca la aparición en la serie de una parte del *Retablo de Miraflores*, concretamente *La Natividad*, encargado por Juan II, el padre de Isabel I, y realizado por el artista flamenco Rogier van der Weyden antes de 1445<sup>17</sup>. A partir de esta fecha, el retablo al completo se encontraba en la capilla de Miraflores, en Burgos. Por otra parte, se trata de una pintura al óleo sobre tabla, mientras que en la serie se encuentra enmarcada y separada de las demás escenas, como si de un lienzo se tratase.



**La Natividad, tabla del Retablo de Miraflores (ca. 1445).**

<sup>17</sup>L. CAMPBELL, “Vida y obra de Rogier Van der Weyden” en *Rogier van der Weyden y los reinos peninsulares*, Madrid, 2015.

En definitiva, se puede deducir que la dirección artística de la serie *Isabel* ha tenido como objetivo principal remarcar la faceta tanto de mecenas como de coleccionista de la reina, quien, llegó a poseer una colección de más de doscientas cincuenta obras, una de las mayores de época<sup>18</sup>. Sin embargo, Isabel I siempre se distinguió por una preferencia hacia la pintura flamenca, mientras que el número de obras españolas e italianas era menor. Asimismo, y pese a esto, el principal interés que el arte tenía para los Reyes Católicos era su capacidad como medio de propaganda política, de forma que el “estilo” al que perteneciera la obra era de poca importancia en comparación con la capacidad que poseyera a la hora de expandir la idea de su poder real<sup>19</sup>.

En cuanto al interés que supone la elección de diferentes obras artísticas introducidas en la serie, se puede extraer a lo largo de los diferentes ejemplos explicados, que es puramente superficial e incluso en ocasiones azaroso, de forma que el objetivo principal es la visualización y aceptación de estas manifestaciones estéticas por parte de un público en general poco formado, disminuyendo la importancia de las obras de arte hasta el nivel de un mero objeto de *atrezzo*, para el cual se realizan unos mínimos estudios de la cronología tanto de las obras como de los artistas.

---

<sup>18</sup> P. SILVA MAROTO, “La colección de pinturas de Isabel la Católica” en *Isabel la Católica, la magnificencia de un reinado*, Madrid, 2004, pp. 115-127.

<sup>19</sup> F. CHECA CREMADES, “Isabel I de Castilla: los lenguajes artísticos del poder” en *Isabel la Católica, la magnificencia de un reinado*, Madrid, 2004, pp. 19-33.

Por otro lado, la serie *Vikingos* producida por el History Channel<sup>20</sup> y la productora Metro Goldwyn Mayer, constituye un ejemplo completamente diferente de serie histórica, tanto por sus objetivos como por su uso de los elementos artísticos. Asimismo, cabe destacar la figura del director y creador de la serie, Michael Hirst, por su experiencia en la dirección de producciones de cariz histórico, como *Los Tudor*. La combinación de estas circunstancias ha condicionado fuertemente esta serie, como se explicará a continuación.

En primer lugar, debido a que esta serie fue creada y producida por el History Channel, destaca por un especial interés didáctico, siendo esta divulgación uno de los principales objetivos de la producción. Por este motivo, en este caso existe un verdadero interés en que *Vikingos* presente no solo un argumento verosímil, sino todo un conjunto de elementos tales como vestuario<sup>21</sup>, armas, utensilios y por supuesto formas artísticas cuya contextualización sea rigurosa y correcta, lo cual supone un profundo trabajo documental por parte de la dirección artística. Por otra parte, además de la divulgación de la cultura y época vikingos para un público medio, la serie ha sido creada conociendo de antemano que sería objeto de análisis y escrutinio por parte de ojos expertos, de forma que más allá de la existencia de una función didáctica superficial, existe un cuidado específico a la hora de introducir y diseñar todos los aspectos anteriores, si bien se llegan a producir alteraciones mínimas en beneficio de una mayor claridad expositiva, con el fin de realizar una producción atractiva para un rango más amplio de público.

Uno de los aspectos más explotados y cuidados a lo largo de las tres temporadas de la serie ha sido la navegación, por lo que se han mostrado diferentes embarcaciones vikingas, cada una con una función determinada. A la hora de diseñar estas naves, y especialmente los postes ornamentados que se sitúan en la proa, se han tomado como referencia algunos objetos encontrados en barcos-tumba, como el yacimiento hallado en Oseberg (Noruega). Estos postes de madera se tallaban dándoles forma de cabeza de animal y decorándolos con intrincados diseños geométricos y entrelazados, como se

---

<sup>20</sup> Para una información técnica más amplia y detallada sobre esta producción, véase la página web del History Channel: <http://www.history.com/shows/vikings>. Consultado el 14 de abril de 2015.

<sup>21</sup> R. HALL, *El mundo de los vikingos*, Madrid, 2008, pp. 34-56. Esta obra supone un compendio completo e imprescindible sobre esta civilización, desde aspectos culturales y artísticos hasta las actividades cotidianas y utensilios domésticos, destacando también la arquitectura y vestimenta, por lo cual, su lectura completa es recomendable para cualquier alusión o estudio sobre el pueblo vikingo.

muestra en la serie. Sin embargo<sup>22</sup>, estos hallazgos podrían indicar que dichos elementos eran utilizados únicamente en barcos funerarios o procesiones, aunque por otra parte, la denominación original que se les daba a estos barcos: “dreki” (barco dragón), bien podría ser una referencia a un uso más generalizado de estos ornamentos náuticos<sup>23</sup>. En cualquier caso, mediante el protagonismo de estos elementos, se pretende proporcionar al espectador una idea tanto de la minuciosidad del trabajo de talla vikinga como de la importancia de los barcos para estas comunidades, ya fuera en sus actividades cotidianas o en sus incursiones por países extranjeros.



Escena en la que se observa la decoración reproducida en las naves vikingas

Esta introducción de las formas artísticas desarrolladas por las civilizaciones nórdicas se mantiene constante a lo largo de los distintos capítulos, mostrando diferentes elementos decorativos (cuero, hueso, orfebrería...), todos ellos caracterizados por un uso reiterativo de motivos de entrelazos, espirales y laberintos, que en ocasiones albergan figuraciones y esquemas zoomórficos. Sin embargo, incluso estas últimas, son formas que carecen de perspectiva y profundidad<sup>24</sup>.

También se hace referencia a las esculturas devocionales en el contexto de la peregrinación al templo de Uppsala para la celebración de los sacrificios. Estas esculturas figurativas se asemejan a algunos relieves localizados<sup>25</sup> en Inglaterra y

---

<sup>22</sup> J. PIJOÁN, *Arte Bárbaro y Prerrománico desde el siglo IV hasta el año 1000*, “Summa Artis, Historia general del arte. Vol. VIII, Arte Bárbaro y Prerrománico: desde el siglo IV”, Madrid, 1990.

<sup>23</sup> R. HALL, *El mundo de los vikingos*, Madrid, 2008.

<sup>24</sup> H. BUSCH, B. LOHSE, *El prerrománico*, Madrid, 1968.

<sup>25</sup> R. HALL., *El mundo de los vikingos*, Madrid, 2008, p. 163.

datados en el siglo X, los cuales parecen representar a guerreros vikingos, de formas esquemáticas pero atributos detallados, podrían haber sido la referencia para diseñar estas esculturas que en la serie se ubican en el interior del templo. El edificio se ha reconstruido a partir de diferentes planos hipotéticos realizados por los expertos, ya que fue derribado y sustituido por un templo cristiano.



**Reconstrucción de una escultura dedicada al dios Frey en Uppsala**

La iluminación de los libros ha sido también un elemento presente desde el principio en la serie, a partir de la llegada de los guerreros vikingos al monasterio cristiano de Lindisfarne, mostrando así diferentes ejemplos y reinterpretaciones de la miniatura irlandesa<sup>26</sup>. Estos textos ya muestran en sus ilustraciones cierta influencia tanto del arte escandinavo por el trabajo de formas planas y metálicas, los entrelazos y los ornamentos geométricos. Asimismo, también se pueden apreciar referencias a manuscritos bizantinos, principalmente a la hora de realizar figuraciones como en el caso de Cristo o de los evangelistas. En este último caso, se toman como modelo representaciones de hombres barbados, continuando la tradición mediterránea, pero son filtrados a través de una concepción céltica de la pintura y el dibujo.

---

<sup>26</sup> J. PIJOÁN, *Arte céltico cristiano irlandés*, “Summa Artis, Historia general del arte. Vol. VIII. Arte bárbaro y prerrománico: desde el siglo IV,” Madrid, 1990.



**Fotogramas en los que se advierten ambas influencias: el ornamento basado en los diseños vikingos y la figuración de tradición mediterránea respectivamente**

Por otro lado, y debido a la importancia que se le atribuye dentro de la historia, se debe hacer referencia a otro elemento, no tanto artístico, sino más bien arqueológico que se ha incluido en la serie. Se trata de una herramienta que se denomina “brújula solar”<sup>27</sup>, la cual cumple una función primordial en el argumento debido a su utilidad para guiar a los guerreros vikingos en sus campañas de expedición, permitiéndoles así realizar viajes marítimos más largos de forma segura. El uso de esta brújula habría supuesto un avance de gran magnitud en la tecnología vikinga.



**Fotograma en el que se muestra el modo de usar esta hipotética brújula, recreado en la serie.**

Por otra parte, aunque este objeto ha sido hallado realmente en el yacimiento arqueológico de Narsarsuaq, en Groenlandia, la atribución de una función concreta puede ser origen de controversia, ya que no existe unanimidad respecto a cuál era realmente esta. De hecho algunas teorías apuntan hacia objetos de medición o cuantificación mediante las muescas que se observan en la madera.

De todas formas, a pesar de lo arriesgado de la inclusión de este objeto en el argumento de la serie, se trata de una muestra más de la importante labor documental y

<sup>27</sup> R. HALL, *El mundo de los vikingos*, Madrid, 2008, especialmente la página 54.

de investigación tanto de la dirección artística como del equipo de producción, de forma que se lleva a cabo un trabajo verosímil para el espectador formado, mientras que se despierta el interés del público general a través del uso de imágenes significantes y la preponderancia de una trama repleta de acción, aunque esto suponga la aceptación de mínimas variaciones en el rigor histórico de la serie.

Por último, cabe destacar algunos elementos de las dos últimas temporadas emitidas de *Vikingos*, ya que en ellas se han multiplicado los espacios reproducidos con motivo de la llegada de los personajes principales a Inglaterra (a partir de la segunda temporada) y Francia (fundamentalmente en la tercera). La inclusión de manifestaciones artísticas y arquitectónicas que tratan de reproducir el panorama cultural y urbano de estas ciudades hacia la mitad del siglo IX d.C., ha tenido como consecuencia cierta pérdida del rigor histórico predominante en las temporadas anteriores, en favor de una mayor recurrencia a elementos fantasiosos que carecen del estudio y documentación anteriores. A continuación se detallarán algunos de estos elementos, siguiendo su orden de aparición en la serie.

En primer lugar, es llamativo el tratamiento que ha recibido la recreación de la corte de Wessex, que adquiere un gran interés para el desarrollo de la historia como consecuencia de las incursiones realizadas en Inglaterra por los protagonistas. Es en esta nueva localización donde comienzan a producirse estas desviaciones de la verosimilitud y la demarcación históricos, primordialmente por la introducción de elementos identificados en la serie como de origen romano, pero cuya estética se ha tratado de forma que difiere sustancialmente de este. Estas manifestaciones artísticas se presentan como una muestra de la pervivencia de ciertas formas culturales y estéticas del pasado romano en Inglaterra, pero carecen de los rasgos que permitirían realizar tal identificación.

Esto queda patente en las reproducciones de antiguas pinturas parietales romanas que, sin embargo, resultan prácticamente imposibles de encuadrar dentro de esta categoría, y que por su eclecticismo parecen haber sido conformadas a partir de diferentes elementos decorativos considerados comúnmente como propios del arte romano. Por otro lado, las figuraciones carecen de la sencillez y elegancia que

caracterizaban la escasa figuración producida en este periodo, cuya principal referencia era la pintura griega, y la búsqueda de la representación correcta de las proporciones<sup>28</sup>.



**Primera aparición en la serie de estas pinturas parietales de dudoso origen romano.**

Por otra parte, estas pinturas se ubican dentro de un espacio termal, cuya configuración resulta más acertada, ya que su diseño está basado tanto en vestigios arqueológicos (como las Termas de la Villa dei Quintili) para reproducir el espacio y los elementos estructurales, subrayando la adecuación de la piscina; como en reconstrucciones hipotéticas de elementos no conservados en la actualidad, destacando el enrejado de las ventanas<sup>29</sup>. En este caso se ha llegado a un equilibrio entre la realidad histórica y la invención, logrando compaginar la verosimilitud de los hechos históricos y la continuidad del relato de la historia.

---

<sup>28</sup> G. GASSIOT TALABOT, *Pintura romana y paleocristiana*, Madrid, 1968.

<sup>29</sup> A. GABUCCI, *Roma*, “Los diccionarios de las civilizaciones”, Barcelona, 2005.



**Reproducción de unas termas romanas ubicadas en Wessex como vestigio de la civilización romana.**

Más recientemente, y como resultado de la llegada de las tropas vikingas a Francia, se ha producido una proliferación de elementos artísticos y arquitectónicos que pretenden ser enmarcados dentro de dicho contexto, con diferentes resultados. Es sorprendente, por ejemplo, lo poco acertado de la elección de una pequeña escultura devocional representando a la Virgen con el Niño en brazos, quien a su vez sostiene el orbe terrestre en su mano. Esta imagen llama de inmediato la atención del espectador, ya que parece completamente fuera de lugar al situarse en un templo cristiano de mediados del siglo IX. De hecho esta escultura posee unos rasgos estilizados así como un plegado de los paños que se caracteriza por su volumen y naturalidad, conformando una tipología de difícil catalogación, que en algunas características llega a mostrar cierta tendencia barroquizante.



**Escultura religiosa, en la que se advierte una estética que no se desarrollará hasta épocas posteriores.**

Para finalizar, en este mismo contexto, se ha introducido un elemento cuyo análisis resulta de gran complejidad, pero que ha adquirido un papel de vital importancia para el desenlace de la tercera temporada de *Vikingos*. Se trata de un edificio religioso, al que en ocasiones los personajes se han referido como catedral. Sin

embargo, la identificación de este edificio con el fin de examinar el grado de rigor con el que se ha reproducido en la serie se complica por las diferentes circunstancias: En primer lugar, en *Vikingos* se le atribuye a esta iglesia una función como panteón, así como lugar de veneración y protección de reliquias, concretamente de un estandarte que conserva la sangre de Saint Denis. Estas dos referencias llevarían a la identificación del templo como la antigua basílica de Saint Denis, cuya construcción se comenzó en el año 754, la cual además fue utilizada como panteón real desde Pipino, padre de Carlomagno<sup>30</sup>. Esta iglesia constaba además, de dos pequeñas torres, correspondiendo con la reconstrucción mostrada en la serie. Sin embargo, esta reconstrucción está dispuesta dentro de la ciudad de París, lo cual será de gran importancia para la resolución de la temporada; mientras que la verdadera basílica de Saint Denis se encontraba fuera de la ciudad en esta época, comenzando a formar parte de esta como consecuencia de la expansión urbana posterior<sup>31</sup>. Además, en la serie no llega a identificarse este templo, si bien el hecho de referirse a él como catedral, hace imposible su identificación con Saint Denis.

Por otra parte, esta falta de información así como el parecido exterior de la reproducción digital con otras iglesias de la época, como Saint Riquier (finales del siglo VIII, principios del IX) o la abadía de Corvey (antes del 873), podrían indicar que no se ha pretendido reproducir de forma exacta un templo en concreto, sino que varios han sido tomados como referencia para realizar el diseño de esta iglesia. En este caso, se ha podido elegir este proceso debido a la necesidad de situar una importante basílica de grandes dimensiones y que llevara a cabo una función como panteón real en el centro de la ciudad por exigencias del guión, por lo que se ha dejado a un lado la imitación exacta de un único templo que cumpliera estos requisitos, y se han escogido diferentes elementos de varias iglesias cristianas de estética semejante.

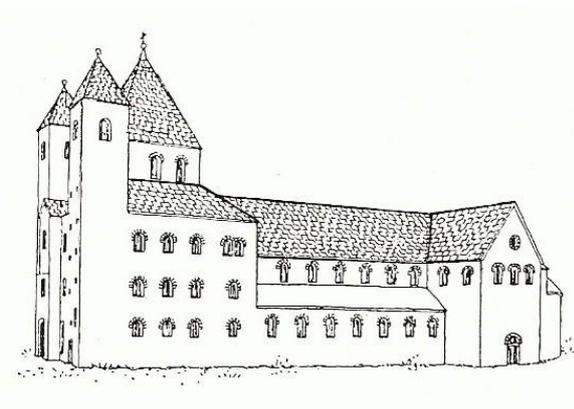
---

<sup>30</sup> K. J. CONANT, *Arquitectura carolingia y románica. 800-1200*, Madrid, 1995, pp. 43-50.

<sup>31</sup> J. HUBERT, J. PORCHER, W.F. VOLBACH, *El imperio carolingio*, "El universo de las formas", Madrid, 1968.



Dos aspectos del exterior de la iglesia en *Vikingos*



Reconstrucción de Saint Riquier en el manuscrito de Hariulfo (1088) y la Abadía de Corvey según Effmann respectivamente.

*Roma* (2005) supone también un ejemplo destacable ya que se trata de una reinterpretación de hechos históricos a través de una serie de televisión. Este procedimiento tiene como objetivo el permitir una mayor profundización no solo en los acontecimientos de gran relevancia histórica, sino también en aspectos de la vida social y religiosa romana de la época. En un primer momento la serie fue producida comúnmente por la HBO y la BBC, destacando entre sus creadores al guionista y productor Bruno Heller (*Gotham*). Esta producción está ambientada en el siglo I a.C., siendo personajes de la trama figuras como Julio César, Pompeyo o Marco Antonio, pero manteniendo un punto de vista original, ya que los verdaderos protagonistas de la trama son dos individuos que forman parte del ejército al inicio de la serie, y su propia evolución es la que determina distintos hechos de gran importancia.

En lo referente a los numerosos elementos artísticos y arquitectónicos que adquieren un papel fundamental en la ambientación de la serie, es posible afirmar de forma general que se ha mantenido una correcta adecuación histórica, si bien es posible encontrar ciertas incorrecciones en beneficio de la trama. Uno de los escenarios más recurrentes en la serie, es el interior de las *domus*<sup>32</sup>, o viviendas particulares romanas, donde se desarrolla una gran parte de la acción. Estas construcciones se caracterizan por estar desarrolladas en torno a un *atrium*, una apertura de forma rectangular realizada en la cubierta y reflejada en un patio interior, que constituía la principal entrada de luz a la vivienda<sup>33</sup>, lo cual se ha reproducido de forma correcta en *Roma* al seleccionar como principal referencia excavaciones realizadas en Pompeya y Herculano, tanto para la arquitectura como la pintura parietal del interior de las viviendas. Este procedimiento se puede observar en la reproducción de una *domus* perteneciente a Atia, uno de los personajes principales, donde además de la adecuación arquitectónica, destaca la inclusión de una importante pintura parietal, que efectivamente, fue establecida de forma regular a mediados del siglo I a.C.<sup>34</sup> Asimismo, otros ornamentos decorativos tales como bajorrelieves realizados en estuco o revestimientos de mármol se han reproducido también de forma correcta en los decorados de la serie.

---

<sup>32</sup> *Domus, architecture et peinture d'une maison gallo-romaine*, "Catálogo de exposición", Museo romano Lausanne-Vidy. A pesar de las diferencias de localización y en ocasiones de tipología, se ha estudiado esta obra por la profundidad en la que trata la distribución y la decoración de una vivienda tipo "domus".

<sup>33</sup> J. B. WARD-PERKINS, *Arquitectura romana*, Madrid, 1976.

<sup>34</sup> M. HENIG, *El arte romano*, Barcelona, 1985, pp. 111-134.



Escena de *Roma* en el interior de una domus, se puede observar la corrección de los elementos arquitectónicos.

En cuanto a las pinturas parietales reconstruidas, se ha llevado una reinterpretación no exacta de decoraciones similares halladas en los yacimientos, sino que se ha llevado a cabo una síntesis entre el tercer estilo pompeyano y el cuarto. Es propio del tercer estilo<sup>35</sup> desarrollado durante el siglo I d.C. la preferencia por los colores cálidos como el amarillo o el rojo; mientras que la representación de figuraciones alegóricas sobre un podio o escenario complementado con cortinajes y decoraciones como se aprecia en la fotografía es propia del cuarto estilo, desarrollado posteriormente. En este caso, la rigurosidad se flexibiliza con el fin de obtener una respuesta inmediata por parte del público, presentando una imagen que se adecua a la idea previa de la pintura romana que este poseerá. Esta prioridad es indicativa del interés por parte del canal HBO de llevar a cabo producciones que causen interés en un público fundamentalmente adulto, interesado por el carácter histórico de la serie, pero principalmente por su argumento intrigante.

Por otra parte, es necesario señalar el importante trabajo artístico y arquitectónico llevado a cabo en la reconstrucción digital de la ciudad de Roma de la época, en concreto de los edificios del Foro<sup>36</sup>, caracterizados por su arquitectura conservacionista y de sencillez estilística. Esta importante zona de la ciudad que comenzó siendo proyectada por Julio César fue, sin embargo, finalizada y alterada por

---

<sup>35</sup> G. GASSIOT TALABOT, *Pintura romana y paleocristiana*, Madrid, 1968. Debido a la imposibilidad de desarrollar con la debida extensión tanto este como los demás estilos de pintura romana, se recomienda consultar esta obra así como la bibliografía en ella incluida para una descripción más exhaustiva de este aspecto del arte romano.

<sup>36</sup> M. HENIG, *El arte romano*, Barcelona, 1985, p. 37.

Augusto posteriormente. Estas reconstrucciones se caracterizan por su fidelidad a la realidad especialmente en determinados elementos como la policromía exterior de templos y monumentos<sup>37</sup>.



Fotograma en el que se observa algunas reconstrucciones digitales de exteriores en la serie

También resulta de gran acierto la inclusión de “graffitis” en la reproducción de las calles de la ciudad de Roma, para lo cual se ha podido tomar como referencia algunas inscripciones similares localizadas en Pompeya. A pesar de tratarse de un aspecto anecdótico, constituye una prueba del estudio y documentación realizados con el fin de llevar a cabo una imagen verosímil de la cotidianeidad de la época. Por otra parte, estas pinturas tienen un papel relevante en algunas ocasiones, desde constituir el tema principal de los títulos de crédito, hasta tomar parte en la trama de uno de los capítulos de la primera temporada.

Para finalizar, se debe subrayar la importancia de otro elemento puramente artístico de *Roma*, cuya falta de rigor y de adecuación histórica resultan evidentes, siendo una prueba clara del uso de la fantasía por parte de las direcciones artísticas, que utilizan estas inexactitudes para rellenar espacios que las fuentes no detallan pero que resultan de gran interés para el desarrollo de la trama. Se trata de un esbozo para un retrato de uno de los protagonistas, cuyo proceso de realización se detalla ante las cámaras, y que es llevado a cabo por un pintor. Si bien en algunas fuentes se hace referencia a cuadernos o libros de modelos empleados por los artistas<sup>38</sup>, no se ha conservado ninguno que pueda corroborar cuál era la técnica o el estilo de estos

---

<sup>37</sup> J. B. WARD-PERKINS, *Arquitectura romana*, Madrid, 1976.

<sup>38</sup> M. HENIG, *El arte romano*, Barcelona, 1985.

bosquejos. Es posible por lo tanto, que la inclusión en la serie de este elemento haya sido fruto de la casualidad y que esta información se desconociera, o bien este conocimiento se ha aprovechado para enriquecer la complejidad de la trama. De todas formas, el dibujo que el pintor realiza está fuera de todos los cánones de la pintura romana, heredera en gran parte de la pintura griega, que es tomada como modelo, y sí recuerda más bien a un esbozo de mayor contemporaneidad.



“Graffitis” reproducidos en los títulos de crédito al comienzo de cada capítulo, y “graffitis” localizados en la ciudad de Pompeya, referencia conceptual y caligráfica para la serie



Proceso de realización de un boceto a mano alzada reproducido en *Roma*

Finalmente, se realizará un estudio de dos series de televisión (*Los Tudor* y *Wolf Hall*) mediante un método diferente, realizando un análisis comparativo entre ellas. Se ha elegido esta estructura debido a que la trama de las dos producciones es similar y tiene lugar en el mismo contexto histórico y cronológico, constituyendo ambas un relato desde diferentes puntos de vista de parte del reinado de Enrique VIII en Inglaterra. Así, esta metodología permitirá comparar las diferencias y similitudes entre dos proyectos que desarrollan una misma historia así como establecer de qué manera sus características varían dependiendo de cuál sea la audiencia a la que se dirigen y los objetivos que se esperan de cada serie. De este modo, el objetivo principal será establecer los diferentes criterios de elección de elementos artísticos y arquitectónicos incluidos en cada producción así como el grado de corrección de cada una.

Por un lado, *Los Tudor*<sup>39</sup> (2007) es una serie que se caracteriza por mantener un rigor histórico notable, siendo creador y director del programa Michael Hirst (*Vikingos*). Sin embargo, desde los primeros capítulos se puede apreciar cómo este rigor queda apartado en muchas ocasiones con el fin de introducir tramas secundarias y otros elementos sin fundamentar, cuyo objetivo es el de realizar una trama que resulte interesante y que contenga más acción de la que le correspondería siguiendo un criterio que guardara una mayor verosimilitud con los hechos históricos. Estos procedimientos que caracterizan *Los Tudor* parecen estar destinados al incremento del atractivo de la producción para una audiencia que podría no estar interesada en temas históricos o que incluso podría desconocer por completo los hechos desarrollados en el relato de la serie.

Por otra parte *Wolf Hall*<sup>40</sup> (2015), producida por el canal BBC, se caracteriza por mantener una mayor adecuación a los hechos y acontecimientos realmente fundamentados. Por otra parte, *Wolf Hall* es una miniserie resultado de la adaptación del primer tomo de una serie de novelas históricas de misma temática, cuya característica más destacable es el hecho de estar narradas eligiendo a Thomas Cromwell como protagonista. Este hecho condiciona las descripciones de las acciones de los demás personajes, que hasta el momento se habían presentado generalmente como únicos elementos influyentes sobre la trama. Sin embargo, pese a ser una adaptación literaria y presentar una gran cantidad de elementos subjetivos, es posible afirmar que contiene un rigor histórico más elevado, ya que incluso los capítulos de la serie vienen

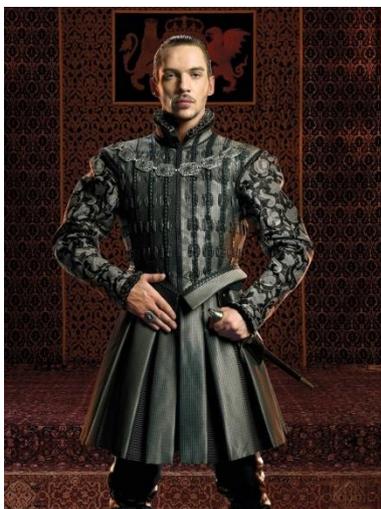
---

<sup>39</sup> Página oficial: <http://www.canalplus.es/Los-Tudor>. Consultado el 16 de abril.

<sup>40</sup> Página oficial en la BBC <http://www.bbc.co.uk/programmes/p02gfy02>. Consultado el 5 de mayo.

condicionados y distribuidos por diferentes acontecimientos reales y documentados. Por este motivo se puede concluir que *Wolf Hall* tiene como principal destinatario un público conocedor de los hechos históricos descritos en la trama, así como los lectores de las novelas, en general, una audiencia de un nivel cultural superior.

Estas diferencias quedan patentes incluso en proceso de elección del reparto de cada una de las series: mientras que *Wolf Hall* parece haberse regido por la búsqueda de un parecido físico con los personajes a través de las representaciones conservadas de estos; en *Los Tudor* se ha optado aparentemente por la elección de personajes que puedan resultar más atractivos para el público, dejando a un lado en muchos casos, la veracidad de la serie respecto a la realidad histórica.



#### Caracterización de Jonathan Rhys Meyers (*Los Tudor*) y Damian Lewis (*Wolf Hall*) como Enrique VIII

En cuanto a las referencias artísticas introducidas en ambas series es posible identificar dos niveles de adecuación histórica, condicionada también por el carácter general de cada serie. En primer lugar, los elementos artísticos y arquitectónicos incluidos en *Los Tudor* parecen responder a una función de *atrezzo* más que a una correcta ambientación histórica, ya que se espera que la mayor parte del público resulte incapaz de reconocer e identificar el error. A pesar de esto, la serie sí refleja el creciente interés por la pintura de caballete en general, así como retratos y miniaturas en particular surgido en Inglaterra como consecuencia de la reforma religiosa encabezada por el rey, motivo por el cual se verán relegadas las obras de esta temática<sup>41</sup>. Las pinturas comenzaron a ser encargadas casi en su totalidad por la nobleza y la monarquía

<sup>41</sup> J. J. LUNA, *La pintura de Enrique VIII al comienzo del reinado de Isabel I*, "Summa Artis, Historia general del arte, Vol. XXXIII, Pintura británica", Madrid, 1989.

tanto por su valor estético como económico. Esto tiene lugar como consecuencia de un intento de ruptura con el medievo producido durante el reinado de Enrique VIII, en el cual desaparecen las temáticas alegóricas y mitológicas en favor de retratos de gran realismo. Pese a que en la serie se introducen con frecuencia retratos e incluso miniaturas, estos no son los originales de la época, ni tan siquiera una reinterpretación de estos. Este hecho resulta sorprendente por la notable cantidad de retratos tanto del rey como de otros miembros de la corte conservados en la actualidad, pero tiene su explicación en la ya explicada falta de parecido entre los actores de la serie y los personajes reales.



**Miniatura del rey entregada a Jane Seymour en *Los Tudor*. Se puede observar cómo el retrato mostrado corresponde con el actor, desvinculado por completo del físico real de Enrique VIII.**

Este mismo procedimiento se puede observar de forma mucho más llamativa en el último capítulo de la serie, en el cual, Enrique VIII encarga a Hans Holbein la realización de un retrato suyo que constituyera un símbolo de sus virtudes como monarca así como de su papel casi divino como cabeza de la Iglesia con motivo de la proximidad de su muerte. El retrato mostrado en la serie es, en realidad, una reinterpretación del lienzo *Enrique VIII junto a su padre Enrique VII y las respectivas esposas*, realizado por Holbein y destruido en 1698 por un incendio<sup>42</sup>, el cual será analizado en el siguiente capítulo del trabajo. Además de la inexactitud cronológica de la inclusión de esta pintura que fue realizada varios años antes de la muerte del rey, es destacable la falta total de rigor al emplear y reinterpretar de una forma tan poco acertada una obra de tal importancia como es el retrato original, constituyendo de esta manera, una de las más disparatadas muestras del empleo de la fantasía como alternativa al estudio fundamentado de las fuentes en la serie *Los Tudor*.

---

<sup>42</sup> H. WERNER GROHN, *La obra pictórica completa de Holbein el Joven*, Barcelona, 1972.



**Fotograma en el que se desvela el retrato del monarca. Las modificaciones efectuadas se alejan del trabajo de Holbein y de la propia composición de la obra original.**

Por otra parte, en lo referente a los retratos mostrados a lo largo de la serie cabe destacar una elección de obras que no se corresponden con ninguna de las conservadas en la actualidad, sino que la gran mayoría de ellas parecen una reinterpretación tipológica de los retratos de la época. Esto supone una contradicción, ya que habría sido posible ilustrar y ambientar la serie de manera fundamentada mediante los diferentes elementos artísticos de los que se tiene constancia en el presente. Un ejemplo de esto se puede observar en uno de los retratos que se pueden observar con frecuencia a lo largo de la serie, el cual guarda una importante semejanza con un retrato de Arturo Tudor, hermano de Enrique, realizado alrededor de 1500<sup>43</sup>. Sin embargo, se puede apreciar cómo se ha evitado de forma consciente realizar una reproducción exacta de la obra original, lo que resulta aún más contradictorio si se tiene en cuenta que en ocasiones sí se han introducido elementos de la realidad, como es el caso de la Basílica de San Pedro, precisamente con consecuencias negativas. Este ejemplo ha sido uno de los más cuestionados, ya que pese a que no se finalizó hasta el siglo XVII, en la serie se muestra totalmente concluida en la primera mitad del siglo XVI.

---

<sup>43</sup> P. MOULD, *Sleepers, in search of old masters*, Londres, 1995.



**Comparación entre el retrato mostrado en la serie y el original que representa a Arturo Tudor.**

Continuando con algunos de los más flagrantes errores artísticos de la serie, es preciso hacer referencia un lienzo que el rey encarga a Holbein, un retrato de una de sus amantes. Este elemento se muestra en uno de los capítulos de la tercera temporada, acompañado por la gran teatralidad que le aporta un ampuloso movimiento de la cámara, descubriéndose finalmente el lienzo. La primera característica a tener en cuenta de esta pintura es la falta de semejanza con la obra de Holbein, ya que ni siquiera ha tomado esta como referencia. Por otra parte, su visualización traslada de forma inmediata al espectador a otra obra de gran importancia como es la *Venus del espejo* de Velázquez, realizada casi un siglo después y totalmente desvinculada de la estética del momento y por supuesto de la pintura de Holbein. Esto supone otro ejemplo de la falta total de interés por la inclusión de pinturas verosímiles que llega a demostrarse en algunas ocasiones por parte de la dirección de la serie, que, sin embargo en otros aspectos resulta notablemente acertada.



**La composición de la obra incluida en *Los Tudor* remite de forma clara a la *Venus del espejo* de Velázquez (1638)**

En cuanto al papel del arte en *Wolf Hall*, en primer lugar es preciso establecer que la propia caracterización de los personajes ha sido extraída de los diferentes retratos de la época, especialmente los realizados por Hans Holbein el Joven. Este artista tuvo una gran trascendencia en la corte de Enrique VIII debido al creciente interés por la posesión de retratos realistas que surgió por parte de la monarquía y la nobleza de este momento. La búsqueda de un mayor verismo condujo a una preferencia por la contratación de artistas flamencos para la producción de estos retratos<sup>44</sup>, que además incluían un mayor grado de captación psicológica del retratado. Sin embargo, los objetos artísticos no se han incluido únicamente como referencia, sino también de forma directa, adquiriendo cierta relevancia en la trama de la serie. Además, mediante esta inclusión de obras reales se logra reforzar la sensación de veracidad y rigor histórico. El ejemplo más destacado de ambas funciones llevadas a cabo por los elementos artísticos ha sido la inclusión en *Wolf Hall* del proceso de creación de un retrato de Thomas Cromwell, durante el cual se puede apreciar el parecido entre el personaje y Mark Rylance, el actor que lo interpreta. Además, de esta manera la trama se apoya en un documento real como es el lienzo, cuya inclusión en la serie es correcta también desde un punto de vista cronológico ya que seguramente fue realizado entre 1534 y 1539 tras su nombramiento como tesorero<sup>45</sup>. Este rigor en la búsqueda de pinturas que se correspondan acertadamente con la realidad indica el interés del equipo de producción y dirección de la serie en realizar un trabajo cuyo principal interés sea la corrección histórica de los hechos descritos en su relato.

---

<sup>44</sup> W. GAUNT, *A Concise History of English Painting*, Norwich, 1964.

<sup>45</sup> H. WERNER GROHN, *La obra pictórica completa de Holbein el Joven*, Madrid, 1972. Esta obra constituye un catálogo completo y de gran precisión de los trabajos de Holbein, algunos de los cuales representan a personajes que forman parte del relato de la serie.



Escena de *Wolf Hall* que ilustra el proceso de realización del retrato de Thomas Cromwell (1536-1539), en la imagen de la derecha.

Por último, se dedicará una parte de este capítulo al estudio de una de las series de televisión que ha tenido un mayor éxito y repercusión en los últimos años: *Juego de tronos* (2011), la cual ha constituido el paradigma de la denominada *quality television*<sup>46</sup>. Por otra parte, las características de esta dinámica de producción de las series han resultado idóneas para la adaptación de esta saga literaria debido a la especial complejidad de algunos de sus aspectos, destacando la extensión de las obras que conforman la narración, ya que esta circunstancia habría imposibilitado la producción de una adaptación cinematográfica que consiguiera abarcar de forma correcta las múltiples tramas y subtramas, así como el gran número de personajes que protagonizan cada una de ellas. Asimismo, la estructura de las novelas, en las que se dedica un capítulo a cada personaje, se correspondería con la estructura por entregas de episodios propia de una serie de televisión. De esta forma, la elección del formato televisivo como el adecuado para realizar esta adaptación ha permitido llevar a cabo una exploración de la historia y de los personajes con una profundidad que habría resultado imposible de haber escogido la adaptación cinematográfica.

Además de la magnitud de cada uno de los libros que conforman la saga, es necesario señalar la complicación que supone el hecho de que se trate de una obra literaria de carácter fantástico, ya que las referencias históricas y artísticas introducidas en la serie han sido diseñadas contando únicamente con las descripciones incluidas en los libros. A esta complicación se suma el hecho de que se intentan trasladar a la realidad elementos y lugares que existían únicamente en la imaginación de los lectores, por lo que se debe intentar satisfacer las expectativas de cada lector y de cada espectador, que por supuesto, serán diferentes entre sí. Por otra parte, pese a los aspectos fantásticos de *Juego de tronos*, el relato se inscribe en un contexto que bien podría definirse como medieval, por lo que en algunas ocasiones se han tomado como referencia algunos elementos artísticos y arquitectónicos propios de esta época, reinterpretados con el fin de conformar una ambientación propia de este mundo fantástico. En otras ocasiones, se han utilizado referentes pictóricos como fuente de

---

<sup>46</sup> I. RAYA BRAVO, P. J. GARCÍA GARCÍA, “Una aproximación al fenómeno televisivo *Juego de tronos*”, en *Reyes, espadas, cuervos y dragones. Estudio del fenómeno televisivo “Juego de tronos”*, p.57. Como se explicó en la introducción, el término *quality television* hace referencia a las producciones televisivas que se han comenzado a revalorizar por su importancia cultural y la calidad técnica y de recursos que caracteriza su proceso de producción.

inspiración visual<sup>47</sup>, en menor medida los medievales por la general falta de semejanza con la realidad de la época que las caracteriza, y tomando en muchas ocasiones lienzos de épocas posteriores como referencia. Esta última elección resulta lógica si se considera que el proceso realizado por los artistas que han tratado de representar momentos históricos anteriores se caracteriza por poseer cierto carácter idealizado o fantástico, lo cual se asemeja al proceso de reinterpretación asumido por el equipo de dirección artística y producción de *Juego de tronos*. La fuente pictórica que ha sido tomada en más ocasiones como referencia es la pintura del siglo XIX. En este momento, se produjo en Europa una revalorización del medievo desde un punto de vista romántico e idealizado, de forma que una época tan olvidada hasta entonces como la Edad Media se convierte en un tema principal para la práctica artística. Concretamente, y considerando como antecedente producciones televisivas y cinematográficas como *El señor de los anillos* (2001), se advierte una clara influencia de la pintura prerrafaelista<sup>48</sup> en la concepción de algunas localizaciones y personajes, especialmente femeninos.

Sobre este tema se ha localizado y consultado la obra *Reyes, espadas, cuervos y dragones. Un estudio sobre el fenómeno televisivo de Juego de tronos*, de reciente publicación, lo cual supone además una prueba del creciente interés por parte de investigadores de distintos ámbitos por el estudio de los diversos aspectos culturales que conforman las series de televisión, entre ellos, sobre inclusión del arte y su papel en la serie. Por la gran similitud entre los objetivos de dicha publicación y de este trabajo, se ha considerado necesario referir algunos ejemplos incluidos en el capítulo “Fuentes de inspiración visual en *Juego de tronos*: el referente pictórico”<sup>49</sup>, debido a que el gran acierto y fundamentación de los mismos los convierte en los más representativos.

Uno de los ejemplos que resulta de mayor interés para la fundamentación de esta idea es el análisis comparativo realizado entre uno de los personajes principales de la serie, Sansa Stark, y diferentes representaciones femeninas llevadas a cabo por varios

---

<sup>47</sup> J. L. BOREAU, *La pintura en el cine. El cine en la pintura*, Madrid, 2003.

<sup>48</sup> T. HILTON, *Los Prerrafaelistas*, Barcelona, 1996. Esta corriente artística se estableció en Londres en 1948, mediante la denominada “hermandad prerrafaelita”. Este conjunto de artistas y pensadores de la época propugnaba una vuelta a la pintura del quattocento anterior a Rafael, destacando su interés por los temas literarios y la nostalgia por la vuelta de Edad Media mediante su estudio directo y las reinterpretaciones contemporáneas.

<sup>49</sup> M. BARRIENTOS BUENO, “Fuentes de inspiración visual en *Juego de tronos*: el referente pictórico”, en *Reyes, espadas, cuervos y dragones. Estudio del fenómeno televisivo de Juego de tronos*. Madrid, 2013.

artistas prerrafaelistas. Esta comparación visual permite dilucidar cómo la pintura ha sido un referente principal para la caracterización del personaje, desde aspectos tales como el vestuario o el peinado, hasta su propia concepción iconográfica.



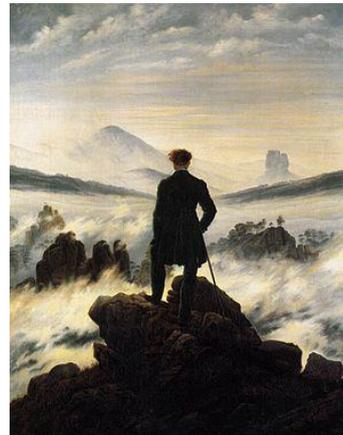
**Sansa Stark y *My sweet rose* del pintor prerrafaelista John William Waterhouse (1908)**

Asimismo, esta referencia artística también ha resultado fundamental para el diseño y reproducción de ciertas localizaciones imposibles de encontrar en la realidad, como es el caso de el Muro. Además de los aspectos visuales se han recogido algunas características formales de las pinturas del siglo XIX tales como la perspectiva o el punto de vista, especialmente a partir de obras del pintor alemán Caspar David Friedrich, perteneciente al movimiento Romántico<sup>50</sup>, siendo sus pinturas de especial interés en la caracterización de los paisajes invernales y nevados del Norte. Además, mediante este procedimiento el paisaje cumple una función de mayor complejidad, constituyendo una extensión de la expresión de los sentimientos de los personajes, transmitida desde la pintura a la televisión. De hecho, es posible señalar referencias a determinadas obras de Friedrich, como *El caminante ante el mar de niebla* (1819), cuyas similitudes se detectan incluso en la composición de la escena, destacando el contraste que se produce

---

<sup>50</sup> F. NOVOTNY, *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*, Madrid, 1978.

entre las figuras humanas ante el poder de la naturaleza<sup>51</sup>, caracterizada por su aspecto sobrenatural.



**Jon Snow y Benjen Stark en el Muro y *El caminante ante el mar de niebla*, de Friedrich. Se puede apreciar los paralelismos de la perspectiva y la concepción de la naturaleza como elemento fantástico.**

Por otra parte, la quinta temporada ha requerido la elección de nuevas localizaciones al desarrollarse parte de la trama en Dorne, y otros reinos que no habían aparecido en la serie hasta entonces. Esto ha tenido importantes consecuencias en España ya que ciudades como Sevilla han sido las escogidas para la recreación de estos territorios. En este caso, la ambientación se ha configurado mediante el uso de conjuntos arquitectónicos reales al completo, como es el caso del Alcázar de Sevilla. Este procedimiento, que apenas se había explotado en las temporadas anteriores, permite aportar una verosimilitud aún mayor, ya que aunque estos elementos son tomados directamente de la realidad, enmarcándolos en un contexto diferente y llevando a cabo pequeñas variaciones es posible recrear un urbanismo y una arquitectura fantásticos. Por otra parte, la elección de escenarios como el Alcázar para ambientar Dorne viene condicionada por la pervivencia de una visión idílica y orientalista del sur de España latente en el extranjero, además de las similitudes topográficas y climáticas entre ambos lugares. Esta visión romántica de España surgió también en el siglo XIX, siendo la obra de Washington Irving *Leyendas de la Alhambra*<sup>52</sup>, uno de las precursoras de esta concepción, caracterizada por la idealización tanto de las costumbres como de la propia arquitectura de la península.

---

<sup>51</sup> J. PIJOÁN, J. A. GAYA NUÑO, “La pintura del sentimiento”, en *Summa Artis*, vol. XXIII: *Arte europeo de los siglos XIX y XX*, Madrid, 2004.

<sup>52</sup> W. IRVING, *Leyendas de la Alhambra*, Barcelona, 1950.



**Dos aspectos del salón de embajadores del Alcázar de Sevilla. Mediante variaciones mínimas como el mobiliario, se ha logrado realizar una ambientación completa de la arquitectura dorniense.**

Por último, cabe destacar dos elementos que también han formado parte de la recreación de este reino de una forma menos llamativa pero que refleja cómo diferentes arquitecturas tomadas de la realidad pueden encajar a la perfección en un contexto fantástico. Los elementos referidos son el puente romano de Córdoba y lo que parece ser la catedral de Salamanca, que han sido incluidos discretamente en un plano general reconstruido digitalmente de otra localización que no había cobrado interés hasta ahora, como es Volantis. Este procedimiento por parte de la dirección artística podría ser indicativo de cómo es posible realizar una reinterpretación de algunos conjuntos arquitectónicos variando únicamente su ambientación, adquiriendo estas funciones polivalentes. Por otro lado, la inclusión de monumentos de la realidad en series de televisión y producciones cinematográficas ha sido un procedimiento utilizado anteriormente, y puede ser interpretado como un guiño al espectador atento que es capaz de reconocerlos en otros contextos.



**El puente romano de Córdoba en Volantis y en la realidad. Se puede observar cómo este elemento se ha incluido sin realizar variaciones estructurales en un capítulo de *Juego de tronos*.**



**Dos perspectivas de la inclusión de la Catedral de Salamanca, cuya silueta resulta inconfundible.**

También ha sido posible localizar referencias artísticas y arquitectónicas en series cuyo contenido principal no es histórico, o cuya trama se desarrolla en la actualidad. En estos casos, sin embargo, la inclusión de dichos elementos también adquiere un papel fundamental en la ambientación de la historia, en la que incluso cumplen una función de gran importancia para el desarrollo de la trama en algunas ocasiones. Para ilustrar esta idea se han elegido dos ejemplos concretos de series de estas características.

En primer lugar la serie *Penny Dreadful*<sup>53</sup> (2014), una producción ambientada en el Londres del siglo XIX, que sin embargo se caracteriza por el empleo constante de elementos fantásticos en su construcción argumental. Concretamente, la serie incluye un compendio de personajes y criaturas míticas extraídas de obras literarias como *Drácula* de Bram Stoker, *Frankenstein* de Mary Shelley o *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde; los cuales interactúan con total libertad con la sociedad de la época y participan activamente en el desarrollo de la trama. Es posible deducir que se trata de una producción destinada a una audiencia que debe conocer, al menos de forma general, los argumentos y personajes de dichas obras para comprender muchos de los aspectos de la serie, es decir, una audiencia poseedora de cierto nivel cultural. Esto se tiene en cuenta también para la elección de las referencias artísticas incluidas en la serie, considerando que serán reconocidas por una buena parte del público.

Un ejemplo de esto se puede advertir en la reconstrucción de una de las estancias principales de la vivienda de Dorian Gray en *Penny Dreadful*, concretamente el salón donde expone una gran colección de retratos a la que se hace referencia en la obra de

---

<sup>53</sup> Página oficial del canal Showtime: <http://www.sho.com/sho/penny-dreadful/home>. Consultado el 18 de Mayo de 2015.

Wilde<sup>54</sup>, describiendo cómo se pasaba gran parte del tiempo contemplando los retratos que poseía. En este caso, la inclusión de pinturas constituye tanto una recreación de las estancias y hábitos del protagonista descritos en el libro, como un elemento que cumple la función de contextualizar cronológicamente el relato. Además, el hecho de que todas las pinturas de la sala sean retratos supone una anticipación del final del personaje así como un reflejo de la relación dependiente entre él y su propio retrato. Entre las pinturas que se observan en esta sala destaca en la mayoría de los planos en *Retrato de Madame Sorquainville*, realizado por Jean Baptiste Perronneau<sup>55</sup>, cuya pintura se caracteriza por el uso de la técnica del pastel y se relaciona con la obra de La Tour. Pese a lo improbable de la localización de esta pintura, supone un referente del alto nivel cultural del personaje, así como de su poder adquisitivo y su interés coleccionista que determinará algunos hechos tanto de la obra literaria como de la serie.



**El retrato de Madame Sorquainville (ca.1743) como parte de la colección de pintura de Dorian Gray en *Penny Dreadful*.**

También cabe destacar la inclusión de arquitecturas que guardan verosimilitud con en el contexto en el que se desarrolla el relato, destacando el edificio identificado como el hogar de la infancia de Victor Frankstein. Para realizar esta función se ha escogido el conjunto arquitectónico de *Killruddery House*<sup>56</sup>, reformado en las primeras décadas del siglo XIX y localizado en Irlanda, cerca de Dublín.

---

<sup>54</sup> O. WILDE, *El retrato de Dorian Gray*, Barcelona, 1995.

<sup>55</sup> C. GAY, *El siglo XVIII*, “Historia general de la pintura”, Madrid, 1969, p. 31.

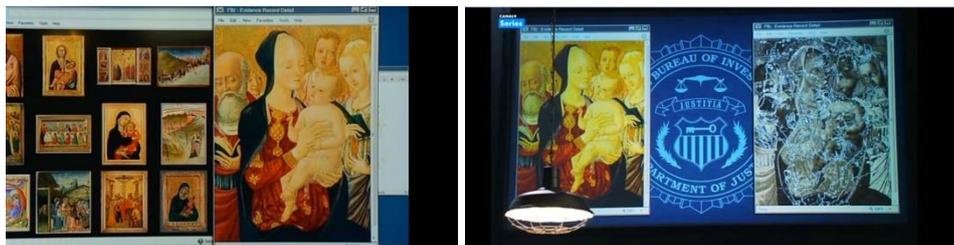
<sup>56</sup> Página oficial del conjunto histórico: <http://www.killruddery.com/>. Consultado el 17 de Mayo de 2015. En esta página web se relatan ampliamente aspectos tanto históricos como arquitectónicos del lugar, así como una gran cantidad de fotografías actualizadas.



**Killruddery House en un fotograma de *Penny Dreadful* y en la actualidad.**

Este elemento se ha introducido en la serie con el fin de que sea reconocido por una buena parte del público al que está destinada, lo cual se ve favorecido por su inclusión anterior en otras producciones de cronología similar.

Por otra parte, es preciso señalar cómo en una serie que transcurre en la actualidad como *The blacklist* (2013), el arte ha sido empleado como elemento principal alrededor del cual transcurre la trama de un capítulo completo, que se desarrolla a partir de una pintura perteneciente a la escuela de Siena atribuida a Mateo de Giovanni y denominada *Madonna con Niño y San Jerónimo, Santa Catalina de Alejandría, y ángeles*, posiblemente realizada entre 1465 y 1470<sup>57</sup>. Este ejemplo es destacable porque pone en contacto al espectador con algunos detalles formales y estilísticos de la obra, al menos de forma somera, así como con varios recursos técnicos empleados en la restauración, como es el uso de la luz ultravioleta, que resulta de vital importancia para el desenlace del capítulo.



**Fotogramas en los que se muestra el estudio de diferentes aspectos de la pintura por parte de los personajes de la serie.**

<sup>57</sup> B. DEIMLING, “La pintura del Renacimiento Temprano en Florencia e Italia central”, en *El arte en la Italia del Renacimiento*, pp. 293-299, Madrid, 1999.

---

# 3

---

## EL ARTE COMO FORMA SIMBÓLICA EN LAS SERIES DE TELEVISIÓN.

---

En el presente capítulo se analizará el modo en que determinadas obras de arte han sido utilizadas como fuente de inspiración directa para la producción de efectos propios de la estética cinematográfica, especialmente lo relativo a la composición formal de determinados planos, tanto en el encuadre como en el contenido. Además del empleo de este procedimiento, se estudiarán también otros recursos como la introducción de una obra de arte determinada en las series de televisión, o incluso el uso de obras pictóricas como referencia para la reproducción de ropas o joyas de la época. Por otra parte, los citados procedimientos tienen en común la aportación de una interpretación simbólica, que en muchas ocasiones es trasladada desde la pintura original a la serie de televisión.

El proceso de selección de estos ejemplos se ha llevado a cabo atendiendo a la necesidad de reunir aquellos que reproduzcan de la forma más clara los procedimientos anteriores, pero que sin embargo, aporten a la escena o a la serie una carga simbólica importante. Asimismo, varios de los ejemplos que se estudiarán en este capítulo constituyen una complementación al apartado anterior, ya que han sido extraídas de series analizadas anteriormente. Por otra parte, también se han seleccionado ejemplos concretos de otras producciones, en cuyo caso se ha tratado de llevar a cabo una breve introducción de las mismas, permitiendo de esta manera tanto el contacto con un mayor número de series de televisión como la elección de los ejemplos más representativos y determinantes.

En cuanto al uso de la estética artística como valor simbólico, en la serie española *Isabel* (2012), es necesario destacar algunos ejemplos que siguen de forma clara y rigurosa este proceso, especialmente dos de las escenas que ilustran hechos históricos reales y de gran importancia para el relato de la serie: La conquista de Granada y la muerte de la reina. Se han escogido ambas escenas por el origen artístico de su composición, configuración estética y contextualización, que se detallará a continuación. Por el parecido de estas escenas con las obras pictóricas de las que se han extraído, es posible identificar como modelos las pinturas *Muerte y testamento de Isabel la Católica* (1864)<sup>58</sup>, realizada el pintor español Eduardo Rosales<sup>59</sup>; y *La rendición de Granada*, de Francisco Pradilla (1887)<sup>60</sup>.

Ambas obras se encuadran dentro del momento de mayor eclosión de pintura de historia en España, en el que este género adquirió una gran popularidad, siendo además aceptado y propugnado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando como género paradigmático, con el fin de recuperar un mayor control sobre los temas representados<sup>61</sup>. La pintura de historia se caracteriza por la búsqueda de la recreación pictórica de hechos que hayan tenido gran repercusión para la historia española, y cuyos protagonistas suelen ser personajes reverenciados por su carácter heroico, que es reforzado tanto por la composición de la obra como por su gran formato, permitiendo así que el público forme parte del momento histórico a través de la contemplación de la pintura. Sin embargo, y como continuación a la obra de Jean Louis David<sup>62</sup>, el rigor histórico a la hora de representar una escena determinada está supeditado a la idea que se trata de transmitir a través de ella, ya sea la defensa de la monarquía, la exaltación de los valores nacionalistas, la virtud cívica, etc.

En el caso de *Muerte y testamento de Isabel la Católica*<sup>63</sup>, se reproduce una escena de gran solemnidad, cuyo objetivo es resultar emotiva para el observador, ya que

---

<sup>58</sup> J. E. GARCÍA MELERO, *Arte español de la ilustración y del siglo XIX*, Madrid, 1998.

<sup>59</sup> F. CALVO SERRALLER, *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880 – 1990). De Eduardo Rosales a Miquel Barceló*, Madrid, 1990,

<sup>60</sup> C. REYERO, *La pintura de historia en España*, Madrid, 1989.

<sup>61</sup> C. REYERO, M. FREIXA, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, 1999. En esta obra se detalla el contexto histórico así como los diferentes hechos sociales y políticos que influyeron en la expansión de la pintura de historia, cuya inclusión en este trabajo no es de gran relevancia.

<sup>62</sup> C. REYERO, *Ídem*.

<sup>63</sup> M. REVILLA UCEDA, *Eduardo Rosales en la pintura española*, Madrid, 1982.

en él se representa el último momento de un personaje que recibe un tratamiento de héroe. El hecho de que en la serie se utilice esta pintura como referencia para realizar la configuración de la misma escena indica un interés en transmitir dichos valores al formato televisivo, con el objetivo de producir estas mismas emociones en el espectador.



**Muerte y testamento de Isabel la Católica. Pintura de Rosales y escena de la serie.**

Sin embargo, la reproducción casi literal de estos lienzos que se lleva a cabo en la reconstrucción de hechos históricos en la serie de televisión repercute de forma negativa en la veracidad histórica de la misma. Esto se debe a que dado que el principal objetivo de estas obras era el de transmitir al público una serie de valores e ideas a través de la representación de una escena que resultara verosímil. Para lograr esto, se incluían tanto elementos arquitectónicos como vestimentas que contextualizaran de forma inequívoca la época y la localización en las que se había producido el acontecimiento. Por otra parte, los propios personajes se identificaban mediante diferentes elementos o atributos que eran considerados propios de ellos, aunque esto supusiera una alteración en el rigor histórico. En definitiva, estas pinturas de historia no pueden ser consideradas como una fuente fiable a la hora de reconstruir los hechos que están representados en ellas, ya que presentan ciertos anacronismos debido también a la falta de conocimiento por parte de los estudiosos del siglo XIX de estos hechos históricos<sup>64</sup>.

Por lo tanto, el empleo de estas imágenes por parte de la dirección de la serie indica cómo su objetivo es que estas escenas sean asimiladas por el espectador de forma

---

<sup>64</sup> C. REYERO, *La pintura de historia en España*, Madrid, 1989. En esta publicación se detallan las fuentes utilizadas para contextualizar las pinturas de historia, destacando obras como “La historia de España” del padre Mariana, o “La historia general de España” de Modesto Lafuente, cuya veracidad quedaba supeditada a la transmisión de valores e ideas mediante una idealización de algunos hechos históricos.

superficial y automática, de manera que estas lleguen a formar parte del inconsciente de cada uno, primando así una imagen romántica e idealizada de los hechos históricos sobre un verdadero conocimiento de estos y de las circunstancias en las que se produjeron.

La escena de *Isabel* en la que se detalla el testamento y muerte de la reina es otro ejemplo de cómo se ha seguido como referencia la “ilusión de la verdad”<sup>65</sup> representada por Eduardo Rosales en su pintura, lo cual no aporta beneficio alguno al verismo de la reconstrucción rigurosa del hecho histórico.



Comparativa entre la escena de *Isabel* y el lienzo de Francisco Pradilla

En el caso de las series de cariz histórico, este procedimiento se puede llevar a cabo de una forma menos literal, tomando uno o varios lienzos como referencia a la hora de caracterizar ciertos personajes o incluso para llevar a cabo una reinterpretación de estos a través de ciertas actitudes o posturas. Este método se puede observar en varios momentos de la serie producida por la BBC *Wolf Hall* (2015), la cual se distingue por una adecuación rigurosa a los hechos históricos, que afecta como ya se ha visto, también a las manifestaciones artísticas incluidas en la serie. Esta corrección también afecta profundamente a la caracterización de algunos personajes, destacando la figura del rey, Enrique VIII, interpretado en esta adaptación por Damian Lewis. Para llevar a cabo la caracterización de este personaje, se ha optado por tomar como principal referente los diferentes retratos del monarca realizados por el pintor Hans Holbein el joven<sup>66</sup>, principalmente para la realización de las ropas de la época, así como para la reinterpretación de joyas y complementos. Sin embargo, en algunas ocasiones, estas

---

<sup>65</sup> C. REYERO, M. FREIXA, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, 1999, pp.145-170.

<sup>66</sup> H. WERNER GROHN, *La obra pictórica completa de Holbein el Joven*, Barcelona, 1972. La referida configuración se puede encontrar por primera vez en el lienzo *Enrique VIII con su padre Enrique VII y las respectivas esposas*, destruido en 1698 tras un incendio. Esta actitud del rey podría haber tomado como referencia algunas obras italianas realizadas por Perugino o Donatello. A pesar de la destrucción del original, se conservan modelos y grabados producidos a partir del primer lienzo.

pinturas han sido utilizadas también como fuente de estudio de algunas posturas o actitudes que han sido imitadas en la serie.

El ejemplo más llamativo y recurrente de esto, es la postura adoptada por Lewis en algunos momentos de su interpretación, en la que mantiene las piernas abiertas y las manos en las caderas, remitiendo a la actitud con la que Holbein representó al propio Enrique VIII en varias ocasiones. El hecho de recurrir de forma directa a la pintura como fuente de información reafirma de nuevo el interés de realizar una serie que resulte históricamente verosímil para el público. Por otra parte, la sensación de solemnidad regia, nobleza y cierto desafío que emanan de las pinturas, es transmitido también al espectador a través del actor, manteniendo así, una idéntica carga simbólica en ambos formatos.



#### Comparación entre el lienzo de la colección del Duque de Devonshire y la caracterización del personaje en la serie

En otras ocasiones, determinados objetos artísticos se introducen directamente en escenas concretas con el fin de enriquecer la percepción del público sobre un personaje o acontecimiento. De esta forma, se pone al alcance del espectador culto una mayor cantidad de información y posibilita un nivel superior de lectura de la escena. Este proceso se puede encontrar también en series cuyo contenido no está basado en hechos históricos, como es el caso de *Gotham* (2014)<sup>67</sup>, proyecto producido por FOX. En este ejemplo, además, se trata de una adaptación de un cómic, lo cual en ocasiones implica una mayor dificultad a la hora de recrear los diferentes personajes y

<sup>67</sup> Página oficial de la serie: <http://www.fox.com/gotham/>. Consultado el 20 de Abril de 2015.

localizaciones, ya que la obra literaria se combina con ilustraciones de estos. Por este motivo, es probable que una gran parte del público posea unas expectativas previas al visionado de la serie. Esta característica de las adaptaciones de novela gráfica al formato televisivo resulta de mayor complejidad que en los casos en los que la obra adaptada es únicamente literaria, ya que en esta última se permite un margen mayor de creatividad.

Por este motivo, la finalidad primordial en *Gotham* es recrear de forma rigurosa y fiel los elementos descritos en el comic, admitiendo todo elemento que estuviera incluido en la historia original por fantástico que resulte. En este sentido resulta esclarecedor el tratamiento en la serie de las escenas que tienen lugar en el estudio del joven Bruce Wayne, ya que en ellas se refleja el interés por reproducir de forma exacta la apariencia que esta habitación poseía en el comic. Sin embargo, en este espacio se han incluido elementos que permiten al espectador realizar un análisis más profundo de la personalidad del protagonista y de los cambios que esta sufrirá a lo largo de la serie. El mejor ejemplo de esto es la introducción en el estudio de la pintura de Jean-Louis David *El juramento de los Horacios* (1784), licencia que debe ser interpretada en clave simbólica.



Escena en la que localiza *El juramento de los Horacios* en el estudio de Bruce Wayne

Para realizar esta interpretación, es necesario conocer la intención de David al llevar a cabo esta recreación de un tema de la Antigüedad en el siglo XVIII, es decir, el tema es elegido por su capacidad para sintetizar una serie de ideas concretas, en este caso, la virtud cívica y moral, así como la protección de la ciudad y sus habitantes frente a cualquier peligro o ataque. David llevó a cabo esta tarea con el fin de que este relato

de la defensa de Roma fuera tomado como ejemplo en su propia época<sup>68</sup>. De la misma forma, el significado de la pintura se convierte en una materialización del juramento que realizará el protagonista, y su futura transformación como protector de la ciudad, que, por otra parte, el público ya conoce.

Asimismo, mediante este procedimiento se permite realizar una doble lectura de la inclusión de la pintura en la escena, partiendo desde la adecuación del decorado a las expectativas creadas por el comic, pasando por la sensación de poder y sabiduría que aporta al personaje principal el hecho de que el lienzo se encuentre en su posesión, y finalizando en una interpretación superior en el que se podría entender la presencia del cuadro de forma simbólica como se explicó antes. De esta manera, se facilita una interacción con varias tipologías de público, además de posibilitar una ascensión por los diferentes niveles de significado hasta llegar a la interpretación superior del origen y consecuencias que tiene la inclusión de *El juramento de los Horacios* en este contexto.

Este método se utiliza de forma similar en otras ocasiones a partir de elementos arquitectónicos. Esto es posible por las diferentes connotaciones que se han relacionado a lo largo de la historia con estilos y tipologías artísticas concretos. Esta relación permite provocar que el espectador establezca un paralelismo con ciertos valores morales o posiciones sociales de forma automática al visualizar unas formas arquitectónicas determinadas. Este proceso se ha incluido en las series de la actualidad como *Boardwalk Empire* (2010)<sup>69</sup>, la cual ha sido galardonada con un premio Emmy por su recreación de Atlantic City en la década de los años 20. Entre los elementos arquitectónicos reproducidos en esta serie es posible distinguir cómo edificios que muestran una estética relacionada con el eclecticismo clasicista, como el Hotel Ritz Carlton en el que se desarrolla buena parte de la trama, son asociados de forma automática con términos como riqueza, poder, comodidad y con un ambiente cultural elevado, mientras que los barrios humildes y caracterizados por el empleo de una arquitectura funcional e industrializada se relacionan directamente con el trabajo físico, la pobreza y, en determinadas ocasiones, con un nivel moral y cívico igualmente bajo.

---

<sup>68</sup> M. LEVEY, *Pintura y escultura en Francia, 1700-1789*, Madrid, 1995, pp. 362-372. En esta obra se recogen aspectos de las motivaciones e influencias de la pintura de David, destacando un continuo contraste entre la austeridad racionalista de la Antigüedad y el efectismo y la emotividad, con el que se tratan de plasmar ideas morales en la pintura.

<sup>69</sup> Página oficial de la serie: <http://www.hbo.com/boardwalk-empire>. Consultado el 25 de mayo de 2015.



**Comparación de dos fotogramas de la serie en los que se muestra la comparación entre ambas tipologías arquitectónicas de la época.**

---

4

---

ANEXO. LA FUNCIÓN DIDÁCTICA EN  
LAS SERIES DE TELEVISIÓN

---

En este breve anexo se llevará a cabo una compilación de las conclusiones obtenidas tras la realización del análisis de las consecuencias y objetivos que determinan el nivel de rigor y complejidad con el que son escogidas las manifestaciones artísticas incluidas en las series de televisión, en lo referente a la función divulgativa y didáctica que presentan.

A pesar de haber identificado niveles muy dispares de fundamentación y corrección histórica en las distintas series analizadas anteriormente, en la totalidad de ellas ha sido posible identificar como origen común de esta diferenciación a la audiencia a la que se dirige la producción, ya que como se ha determinado en los capítulos que anteceden a este, las series de televisión que presentan una dirección artística basada en el estudio riguroso de las fuentes artísticas y culturales y que se mantienen fieles a la realidad histórica son aquellas que están destinadas para una mayoría de público conocedor del tema narrado, que además suele poseer un nivel superior de cultura. Esto explica el mayor cuidado en la inclusión de dichos aspectos, ya que esta audiencia será capaz de reconocer los elementos erróneos o fantasiosos que se incluyan en la serie. Por este motivo, y con el fin de producir un programa que resulte atractivo para este sector, se escoge esta dirección artística rigurosa.

A pesar de esto, es posible que las series de televisión que carezcan de un nivel tan elevado de corrección histórico-artística también resulten en cierto modo didácticas para la audiencia, al menos de forma básica. Este hecho se puede observar principalmente en series de carácter histórico, las cuales como ya se ha visto, presentan diferentes niveles de complejidad y verosimilitud. Sin embargo, en los últimos años se ha demostrado que incluso las producciones que muestran un nivel bajo de fundamentación, como *Isabel* (2012), repercuten de forma positiva en el interés del espectador por el conocimiento de temas históricos. A pesar de lo primario, y muchas veces de lo erróneo de este conocimiento, es preciso señalar que en muchas ocasiones el visionado de series de estas características permite que la audiencia experimente un acercamiento con determinados hechos o personajes históricos que no se podría haber producido por otro medio, lo cual puede convertirse en base para adquirir un conocimiento más profundo posteriormente.

En definitiva, las series de televisión poseen unas características únicas que posibilitan un acercamiento al conocimiento de la historia y el arte de épocas pasadas

por parte de los sectores de la población menos interesados, de una forma que resultaría imposible mediante el uso de otras fuentes. Esto es válido para todas las producciones, independientemente de su nivel de corrección histórica, ya que es posible despertar en el espectador un interés por estos temas que puede conducir a un verdadero estudio en profundidad de la época en la que se desarrolla la trama de la serie.

---

**5**

---

## **CONCLUSIONES**

---

En primer lugar es preciso hacer hincapié una vez más sobre el carácter pionero de este trabajo, debido a la falta total de antecedentes que lleven a cabo una investigación semejante. Por este motivo, así como por la gran cantidad de material que abarcaría este tema, se debe señalar que se ha llevado a cabo una recopilación selectiva de las series que constituyeran los ejemplos más representativos así como una limitación de los análisis efectuados sobre estas. En definitiva, el estudio se ha adaptado a una extensión propia de un Trabajo de Fin de Grado, tratando sin embargo de realizar una primera puesta en contacto con un tema que puede ser tratado en mayor profundidad posteriormente. Por otra parte, la dispersión temporal de las etapas artísticas estudiadas en el trabajo ha propiciado la búsqueda de fuentes y bibliografía propias de una gran parte de dichos periodos, además de suponer una combinación de los conocimientos adquiridos a lo largo del grado.

Tras la realización del trabajo ha sido posible llegar a una serie de conclusiones que responden a algunas de las incógnitas planteadas al inicio del mismo:

En primer lugar, es posible afirmar que en los últimos años se ha incrementado de forma notable el contenido teórico y cultural implícito en las series de televisión, si bien es posible identificar diferentes niveles de complejidad. Por este motivo los estudios concretos sobre estas producciones televisivas se han visto justificados e incluso se pueden considerar elementos de estudio importantes para el ámbito de la Historia del Arte.

Asimismo, las manifestaciones artísticas incluidas en estas producciones llevan a cabo un papel de gran importancia para algunos aspectos de ellas, desde la ambientación correcta de los hechos relatados en la serie, hasta la introducción de aspectos simbólicos que aporten información adicional, así como lecturas de un nivel de complejidad superior sobre los personajes protagonistas.

Por otro lado, parece evidente que la complejidad de las manifestaciones estéticas incluidas está determinada por el nivel cultural que se espera posea el público potencial de la serie, de forma que una producción destinada a una audiencia fundamentalmente familiar introducirá elementos artísticos y arquitectónicos con cierta flexibilidad, ya que en este caso la gran mayoría del público carecerá de los conocimientos necesarios para identificar errores de localización o cronología; mientras

que una serie destinada para un público adulto y poseedor de un nivel cultural notable incluirá casi únicamente referencias fundamentadas.

En general, el análisis del trabajo demuestra que, independientemente del nivel cultural del espectador, la totalidad de las manifestaciones artísticas incluidas suponen una combinación de elementos rigurosos y fantasiosos, y es la recurrencia de uso de uno u otro elemento lo que determina la verosimilitud con respecto a la realidad histórica.

Finalmente, también ha sido posible identificar una función didáctica propia de las series de televisión, ya que con independencia de la rigurosidad con la que se reproducen elementos estéticos así como hechos históricos, siempre es posible producir en el espectador un interés por el tema tratado y por el estudio más profundo tanto de épocas como de objetos artísticos y arquitectónicos.

## BIBLIOGRAFÍA:

- BARRIENTOS BUENO, M., “Fuentes de inspiración visual en *Juego de tronos*: el referente pictórico”, en *Reyes, espadas, cuervos y dragones. Estudio del fenómeno televisivo de Juego de tronos*. Madrid, 2013, pp. 359-391.
- BOREAU, J.L., *La pintura en el cine. El cine en la pintura*, Madrid, 2003.
- BUSCH, H., LOHSE, B., *El prerrománico*, Madrid, 1968.
- CALVO SERRALLER, F., *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880 – 1990). De Eduardo Rosales a Miquel Barceló*, Madrid, 1990.
- CAMPBELL, L., *Vida y obra de Rogier Van der Weyden* en VV.AA. “Rogier van der Weyden y los reinos peninsulares”, Madrid, 2015.
- CONANT, K. J., *Arquitectura Carolingia y románica 800-1200*, Madrid, 1995.
- CONTRERAS MOLINA, F., *El Cristo de San Damián y San Francisco de Asís*, Madrid, 2012.
- DEIMLING, B., “La pintura del Renacimiento Temprano en Florencia e Italia central”, en *El arte en la Italia del Renacimiento*, Madrid, 1999.
- DÍAZ PADRÓN, M., *El siglo de Rubens en el Museo del Prado*, Barcelona, 1995.
- GABUCCI, A., *Roma*, “Los diccionarios de las civilizaciones”, Barcelona, 2005.
- GARCÍA MELERO, J. E., *Arte español de la ilustración y del siglo XIX*, Madrid, 1998.
- GASCA, L., y MENSURO, A., *La pintura en el cómic*, Madrid, 2014.
- GASSIOT TALABOT, G. *Pintura romana y paleocristiana*, “Historia general de la pintura”, Madrid, 1968.
- GAUNT, W. *A Concise History of English Painting*, Norwich, 1964.
- GAY, CLAIRE., *El siglo XVIII*, Historia general de la pintura”, Madrid, 1969.
- GONZÁLEZ REQUENA, J., *El discurso televisivo*, Madrid, 1999.
- HALL., R., *El mundo de los vikingos*, Madrid, 2008.
- HENIL, M., *El arte romano*, Barcelona, 1985.
- HILTON, T., *Los Prerrafaelistas*, Barcelona, 1996.
- HUBERT, J., PORCHER, J., VOLBACH, W. F., *El imperio carolingio*. “El universo de las formas”, Madrid, 1968.

- HUBERT, J., PORCHER, J., VOLBACH, W. F., *La Europa de las invasiones*. “El universo de las formas”, Madrid, 1968.
- IRVING, WASHINGTON., *Leyendas sobre la Alhambra*, Madrid, 1993.
- LEVEY, M., *Pintura y escultura en Francia, 1700-1789*, Madrid, 1994.
- LEYMARIE, J., *La pintura francesa: El siglo XIX*, Barcelona, 1962.
- LOMBARDO PETROBELLI, E., *Giorgione*, Barcelona, 1967.
- LUNA, J. J., *La pintura de Enrique VIII al comienzo del reinado de Isabel I*, “Summa Artis, Historia general del arte, Vol. XXXIII, Pintura británica”, Madrid, 1989.
- MARTÍN GARCÍA, J. M. *Modernidad y Cultura artística en tiempos de los reyes católicos*, Granada, 2014.
- MOULD, P., *Sleepers, in search of old masters*, Londres, 1995.
- NIETO, V., MORALES, A. y CHECA, F., *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, 2001.
- NOVOTNY, F., *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*, Madrid, 1978.
- PIJOÁN, J., *Arte céltico cristiano irlandés*, “Summa Artis, Historia general del arte. Vol. VIII: Arte bárbaro y prerrománico: desde el siglo IV,”, Madrid, 1990.
- PIJOÁN, J. y GAYA NUÑO, J. A., *La pintura del sentimiento*, “Summa Artis, Historia general del arte. Vol. XXIII: Arte europeo de los siglos XIX y XX”, Madrid, 2004.
- RAMÍREZ, J. A., *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*, Madrid, 1986.
- RAYA BRAVO, I., y GARCÍA GARCÍA, P.J., “Una aproximación al fenómeno televisivo *Juego de tronos*”, en *Reyes, espadas, cuervos y dragones. Estudio del fenómeno televisivo “Juego de tronos”*, pp. 57.
- REQUENA, J. *El discurso televisivo*, Madrid, 1999.
- REVILLA UCEDA, M., *Eduardo Rosales en la pintura española*, Madrid, 1982.
- REYERO, C., FREIXA, M. *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, 1999.
- REYERO, C., *La pintura de historia en España*, Cátedra, Madrid, 1989.
- VV.AA. *La senda española de los artistas flamencos*. Madrid, 2009.
- VV. AA, *El Prado, colecciones de pintura*. Madrid, 2004.
- VV. AA. *Isabel la Católica, la magnificencia de un reinado*, Madrid, 2004.
- WARD-PERKINS, J.B., *Arquitectura romana*, Madrid, 1976.

WERNER GROHN, H., *La obra pictórica completa de Holbein el Joven*, Madrid, 1972.

ZAMPETTI, P., *La obra pictórica de Giorgione*, Barcelona, 1976.

## WEBGRAFÍA:

Página oficial de *Boardwalk Empire* en el canal HBO. URL:

<http://www.hbo.com/boardwalk-empire>. Consultado el 25 de mayo de 2015

Página oficial de *Gotham* en Canal Plus. URL: <http://www.canalplus.es/gotham>.

Consultado el 18 de abril de 2015.

Página oficial de *Los Tudor* en Canal Plus. URL: <http://www.canalplus.es/Los-Tudor/>.

Consultado el 16 de abril de 2015.

Página oficial de *Penny Dreadful* en el canal Showtime, URL:

<http://www.sho.com/sho/penny-dreadful/home>. Consultado el 18 de mayo de 2015.

Página oficial de *Vikingos* en el History Channel. URL:

<http://www.history.com/shows/vikings>. Consultado el 14 de abril de 2015.

Página oficial de *Wolf Hall* en el canal BBC. URL:

<http://www.bbc.co.uk/programmes/p02gfy02>. Consultado el 5 de mayo de 2015.