



**MÁSTER EN CULTURA Y PENSAMIENTO EUROPEO: TRADICIÓN Y
PERVIVENCIA**
INSTITUTO DE HUMANISMO Y TRADICIÓN CLÁSICA
UNIVERSIDAD DE LEÓN

MÍMESIS, CITA, INVENCIÓN.
METAMORFOSIS DE LA IMAGEN EN LOS
MODERNOS MEDIOS AUDIOVISUALES

“Mimesis, quotation, invention.

Metamorphosis of the image in modern audiovisual media”

Alumno: Lis Herce Marqués

Tutor: Joaquín García Nistal

Curso Académico 2016/2017

Resumen

En el presente trabajo se ha llevado a cabo una investigación teórico-práctica sobre los elementos estéticos y artísticos presentes en las series de televisión actuales, con el objetivo de identificar los criterios empleados por los creadores y directores a la hora de seleccionar cuáles de estos objetos deben ser introducidos y cuáles no. La parte teórica del trabajo constituye el fruto del rastreo de bibliografía proveniente de diferentes ramas de estudios humanísticos, con el fin de estudiar las series de televisión desde un punto de vista interdisciplinar, el cual tiene su base en la Historia del Arte.

Asimismo, la parte práctica de esta investigación resulta pionera por el empleo del punto de vista de la Historia del Arte como método de análisis de las series de televisión, de las cuales se han escogido y estudiado de forma pormenorizada diferentes ejemplos, con el propósito de verificar los supuestos desarrollados en el apartado anterior.

En conclusión, aspectos tales como la relación existente entre los espectadores y los creadores de las series, la definición de los programas de televisión como poseedores de valores culturales y las circunstancias que llevan a incluir elementos artísticos -con más o menos rigor histórico- han sido analizados a través de conceptos histórico-artísticos aplicados a varias series de gran repercusión mediática en la actualidad.

Palabras clave: Arte, series de televisión, estudios humanísticos, espectador, creador, rigor histórico-artístico.

Abstract

In the present study we have developed a theoretical-practical research about the aesthetic and artistic elements present in the current TV series, in order to identify the criteria used by their creators and directors to select which of them should be introduced and which not. The theoretical part of this work is the result of a bibliographic search in different branches of humanistic studies in order to understand TV series from an interdisciplinary point of view, which has its basis in the History of Art.

Furthermore, the practical part of this research is innovative in the use of the History of Art as a method for analysing television series, of which we have chosen and

studied in depth different examples, with the purpose of checking the hypothesis developed in the theoretical concepts.

In conclusion, aspects such as the relationship between the spectators and the creators of TV series, the definition of television programs as holders of cultural values, and the circumstances that make the inclusion of artistic elements –with more or less historical rigour-, have been analysed applying art-historical concepts to several TV series of great repercussion in recent times.

Key words: *Art, tv series, humanistic studies, spectator, creator, art-historical rigour.*

Índice

Introducción.	Pág. 5.
Justificación del tema.	Pág. 5.
Estado de la cuestión.	Pág. 6.
Metodología aplicada.	Pág. 8.
Hipótesis planteadas.	Pág. 9.
FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA.	
Historia y evolución de las series de televisión. Su valoración actual.	Pág. 13.
Orígenes y evolución hasta la actualidad.	Pág. 14.
El impacto de la HBO en la configuración del formato actual.	Pág. 16.
Las series de televisión y el espectador en la actualidad.	Pág. 17.
El papel de Internet y las redes sociales en el visionado de las series.	Pág. 18.
El concepto de televisión social.	Pág. 19.
Las series de televisión como herramienta didáctica.	Pág. 22.
La inclusión actual del medio televisivo en la función didáctica.	Pág. 22.
Arte y didáctica en las series de televisión.	Pág. 25.
La presencia cultural en el mensaje televisivo.	Pág. 29.
Los medios de masas en la comunicación global.	Pág. 29.
El conflicto entre universalización y vulgarización cultural.	Pág. 30.
Los medios de masas como productos culturales.	Pág. 33.
Concepto y presencia actual del arte en los medios de masas.	Pág. 36.
La relación creador-espectador en los medios audiovisuales.	Pág. 41.
Orígenes.	Pág. 41.
La categorización de los espectadores.	Pág. 42.
El análisis del espectador. El concepto de <i>habitus</i> en la obra de Pierre Bourdieu.	Pág. 44.
Conceptos de <i>espectador modelo</i> y <i>Enciclopedia</i> en los medios audiovisuales.	Pág. 46.

El análisis del espectador. Las expectativas de los creadores.	Pág. 51.
El proceso de interpretación en los medios audiovisuales.	Pág. 54.
Los tres tipos de intención.	Pág. 54.
El proceso de percepción en el espectador.	Pág. 60.
Marcos teóricos para el estudio de los modernos medios audiovisuales.	Pág. 60.
El proceso de percepción. Los recursos visuales de los creadores.	Pág. 62.
Las series de televisión como herramientas retóricas.	Pág. 67.
La evolución de la Retórica en la actualidad.	Pág. 67.
El papel social de la Retórica.	Pág. 69.
Estructuras y elementos retóricos en las series de televisión.	Pág. 71.
DESARROLLO PRÁCTICO	
Los Medici, señores de Florencia.	Pág. 80.
Versailles.	Pág. 91.
Downton Abbey.	Pág. 102.
Juego de Tronos.	Pág. 115.
Series españolas.	Pág. 126.
Conclusiones.	Pág. 134.
Bibliografía y páginas web.	Pág. 137.

INTRODUCCIÓN

Justificación del tema

El interés de este trabajo surge como respuesta a la creciente repercusión ejercida, a todos los niveles, por las series de televisión actuales sobre el conjunto de la sociedad. Esta influencia se ha visto exponencialmente incrementada en los últimos años con motivo del destacado aumento de la calidad que este tipo de medios audiovisuales ha experimentado. En este sentido, especialmente desde las últimas décadas del siglo XX, las series de televisión han comenzado a destacar por la adquisición de características y recursos anteriormente limitados a las producciones cinematográficas, llegando en los últimos años a superar incluso a estas en algunos aspectos.

De esta forma, las producciones televisivas actuales han comenzado a ser clasificadas dentro del término *quality television*, el cual hace referencia, como se explicará en mayor profundidad en el apartado teórico del presente trabajo, a las cualidades culturales que caracterizan el contenido de este tipo de producciones. Estas últimas son presentadas por primera vez como el producto de procesos intelectuales, que, por lo tanto, son susceptibles de poseer un amplio abanico de valores culturales y artísticos, al igual que en el caso de las producciones cinematográficas¹.

A pesar de que esta consideración no ha sido aceptada de forma unánime por parte de la comunidad científica, es preciso destacar la reciente proliferación de estudios que tienen como objetivo la investigación sobre distintos aspectos de las series de televisión, encuadrados desde diferentes marcos teóricos. Sin embargo, la mayor parte de estos trabajos constituyen análisis realizados desde el punto de vista de la comunicación, los estudios sociales o incluso la didáctica, sin existir un referente previo que trate de estudiar las series de televisión como fenómenos estéticos o desde el punto de vista del análisis histórico artístico, dejando a un lado el Trabajo de Fin de Grado que constituye la base fundamental de esta investigación.

Por este motivo, se considera que el tema del presente trabajo constituye de gran interés tanto para el estudio de la Historia del Arte en la actualidad como para la

¹ I. RAYA BRAVO y P. J. GARCÍA GARCÍA, “Una aproximación al fenómeno televisivo de *Juego de Tronos*”, en *Reyes, espadas, cuervos y dragones*, Madrid, Fragua, 2013, p. 57.

búsqueda de nuevas herramientas y aplicaciones de la misma, ya que, como se justificará posteriormente, es preciso adecuar y rentabilizar las infinitas posibilidades brindadas por la globalización cultural producida como consecuencia de la hegemonía actual de los medios de comunicación.

Por otra parte, este punto de vista se ha considerado de gran interés para el análisis de las relaciones establecidas entre los creadores de las series televisivas y los propios espectadores, así como los objetivos y criterios que las rigen. De esta forma, el estudio histórico-artístico de los elementos estéticos presentes en estas producciones permitirá llevar a cabo nuevas consideraciones al respecto, clarificando algunos de los aspectos principales que las constituyen.

Estado de la cuestión

Como se ha citado en el epígrafe anterior, el presente trabajo se caracteriza por poseer un carácter pionero, tanto en el tema tratado como en la metodología empleada, por lo que resulta de gran dificultad configurar un estado de la cuestión a partir de monografías existentes de forma previa. Por este motivo, se ha llevado a cabo un profuso rastreo y análisis de bibliografía, que ha servido para confirmar la inexistencia de estudios previos que posean los mismos objetivos y características aquí desarrolladas.

De esta forma, y con el objetivo de configurar una fundamentación teórica que constituyera no solo un somero estudio del panorama investigador en lo referente a las series de televisión, sino una base para el propio análisis desarrollado en este trabajo, se ha optado por tomar un punto de vista interdisciplinar, adaptando ideas y conceptos provenientes de diversos marcos teóricos con el fin de aportar una mayor amplitud y fundamentación a la consecución de los objetivos e hipótesis de este estudio, algunos de los cuales se describirán de forma breve a continuación.

Como se señalaba anteriormente, uno de los marcos teóricos principales estudiado como punto de partida ha sido el ámbito de la comunicación y el impacto que sobre ella poseen los medios audiovisuales y de masas, asunto sobre el cual se han consultado obras como *La mirada opulenta* o *Mensajes icónicos en la cultura de masas*,

ambas de Román Gubern². En estos manuales se llevan a cabo interesantes reflexiones sobre la repercusión del incremento de la influencia ejercida por la información transmitida a través de estos medios de masas, y cómo esta ha afectado directa e indirectamente a la forma de vida y de comunicación de las personas, tanto a nivel individual como desde un punto de vista social.

Por otro lado, los estudios de carácter semiótico efectuados por Umberto Eco han constituido una de las partes fundamentales del trabajo, ya que conceptos como *lector modelo*, *Enciclopedia*, o *intentio* han sido adaptados a los objetivos del presente estudio, constituyendo una de las bases de mayor relevancia teórica para la defensa de nuestras hipótesis³. Entre las obras consultadas de este autor cabe destacar las obras *Lector in fabula* y *Los límites de la interpretación*, consultadas especialmente para el desarrollo de las partes teóricas relativas al estudio de las relaciones establecidas entre los creadores y los espectadores de las series, a la naturaleza de las cuales se ha dedicado uno de los apartados de la parte teórica del trabajo.

Asimismo, *Apocalípticos e integrados*, obra de este mismo autor, junto a monografías de Juan Antonio Ramírez, ha constituido la base teórica principal para llevar a cabo las diferentes reflexiones acerca de los posibles valores culturales, visuales y artísticos presentes en las series de televisión, así como la relación existente entre la consideración de estos y los valores de unicidad y multiplicidad ya analizados por Walter Benjamin a principios del siglo XX⁴. Las transformaciones que los avances tecnológicos y comunicativos han ejercido sobre el concepto de arte y de cultura han constituido un tema susceptible de numerosos estudios hasta la actualidad. Esto supone, como se tratará en mayor profundidad en el epígrafe correspondiente, una prueba de que es precisamente el carácter masivo y global de las series de televisión lo que constituye una de las principales razones para rechazar su consideración como producto cultural.

² R. GUBERN, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1978 y R. GUBERN *La mirada opulenta*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987.

³ U. ECO, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1987; U. ECO, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.

⁴ W. BENJAMIN, "El arte en la época de la reproductividad técnica", en *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989 (1ª ed. 1936).

Por otro lado, y como se señalaba en la introducción, las posibilidades de las producciones televisivas como herramientas didácticas ha constituido también uno de los principales objetivos a tratar en el trabajo, especialmente desde el punto de vista de la enseñanza histórico-artística. Por este motivo, además de los diferentes artículos consultados, es preciso hacer hincapié sobre la consulta de estudios recientes referentes a la didáctica y las posibilidades otorgadas a este campo por las nuevas tecnologías, destacando la obra *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, coordinada por José Luis Brea, y la cual debe ser tomada como punto de partida para cualquier investigación en este campo⁵.

Por último, es necesario destacar la búsqueda de fundamentaciones teóricas que apoyaran una relación directa entre las producciones televisivas y la disciplina Retórica, ya que, como se analizará en profundidad en el capítulo correspondiente, las series de televisión pueden considerarse productos basados profundamente en los planteamientos retóricos, con los que comparte no solo finalidades (resultar atractivas para el público a través del ejercicio de la persuasión), sino también en los procedimientos y recursos empleados, los cuales se acercan más a la retórica clásica de lo que podría parecer en un primer momento. Este paralelismo se ha empleado además para equiparar cada uno de los sujetos que forman parte del proceso comunicativo en la disciplina retórica con el propio proceso de comunicación que se establece a través de la radio, el periódico y, por supuesto, el mensaje televisivo.

Cada uno de los temas descritos, sin embargo, no han sido tratados de forma individual siguiendo las divisiones estructurales que el trabajo precisa, sino que se encuentran relacionados profundamente entre sí, de forma que se ha tratado de llevar a cabo un estudio interdisciplinar en el que cada una de las corrientes teóricas analizadas depende a su vez de las precedentes y posteriores, en un intento de clarificar y abarcar la mayor parte de aspectos posibles sobre el tema tratado de forma concisa y clara.

Explicación de la metodología aplicada.

La presente investigación se divide en dos partes diferenciadas: por un lado, la fundamentación teórica del tema tratado mediante el estudio de diversas fuentes y, por

⁵ J. L., BREA, *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005.

otro lado, el desarrollo práctico de la investigación, en el cual, a través de diversos ejemplos seleccionados por su especial claridad y aportación a la parte teórica, se ilustrarán y aplicarán los conceptos e ideas anteriormente explicados.

Como ya se ha señalado, para configurar la primera parte del trabajo se ha optado por una búsqueda de fuentes y bibliografía relacionadas con los diferentes ámbitos de estudio que han tratado, de forma directa e indirecta, las cualidades y circunstancias propias de las series de televisión y su recepción por parte de los espectadores, así como la influencia que estas ejercen sobre el conjunto de la sociedad. Cada uno de estos marcos teóricos ha sido analizado y relacionado con el tema tratado de forma individual, si bien las conclusiones e ideas extraídas de cada puesta en común están relacionadas entre sí y poseen los mismos objetivos.

Por otro lado, la parte práctica del trabajo está configurada por un conjunto de análisis sistemáticos efectuados sobre una selección de elementos estéticos y artísticos incluidos en algunas de las series televisivas que han gozado de mayor relevancia y repercusión en los últimos años. En este sentido, el criterio de selección de las mismas responde a la búsqueda de aquellos elementos que son susceptibles de ser relacionados con los conceptos teóricos estudiados, constituyendo un apoyo visual y práctico de las fundamentaciones teóricas tratadas. De esta forma, se ha tratado de llevar a cabo un análisis cercano a la realidad actual, en el que se reflejen los procesos experimentados por los espectadores en el presente, permitiendo de esta forma llevar a cabo un panorama tanto de los aspectos demandados por el público, como de los objetivos de los creadores de las series.

Hipótesis planteadas.

Es posible señalar cuatro principales hipótesis como origen del presente trabajo de investigación, las cuales constituyen los más destacados objetos de estudio relacionados con las series de televisión desde el punto de vista de la Historia del Arte.

En primer lugar, se ha tratado de analizar y reflexionar sobre la existencia de capacidades didácticas en las series de televisión, que son susceptibles de ser empleadas como herramientas de divulgación y conocimiento de contenidos no solo histórico-artísticos, sino incluso sociales, políticos, literarios, etc. De esta forma, uno de los objetivos de este trabajo ha sido el demostrar las capacidades de este tipo de

producciones con respecto a la divulgación científica, si bien es preciso hacer hincapié en que, a pesar de que el nivel de rigor histórico de una serie de televisión no supone obligatoriamente que esta sea o no susceptible de constituir un medio hacia el conocimiento, incluso en la producción más rigurosa este conocimiento es superficial en comparación con las fuentes y métodos de estudio clásicos, de forma que deben ser utilizados únicamente como complemento o método de acceso a estos, y por lo tanto ser visualizadas de forma crítica.

Por otro lado, se han analizado las diferentes consideraciones existentes en torno a la posibilidad de que las series de televisión puedan ser consideradas como productos culturales, poseedores de valores artísticos y estéticos. La principal oposición a esta afirmación viene dada por parte de la comunidad científica, que considera los medios de masas como carentes de todo atisbo de culturalidad o posibilidad de conocimiento, lo cual, como se apuntaba anteriormente, podría estar directamente relacionado con su propia condición de medios de masas, consecuencia de la era actual de globalización. Estos aspectos han sido analizados profusamente, así como equiparados a otros acontecimientos similares, como los beneficios que la aparición de la imprenta o del cinematógrafo han aportado a la expansión y divulgación cultural.

La tercera y cuarta hipótesis están directamente relacionadas, ya que la primera de ellas constituía una investigación de las relaciones establecidas actualmente entre los creadores de series de televisión y los espectadores o consumidores de las mismas, para lo que se han estudiado diversos procesos. En este sentido, no debe olvidarse que las producciones televisivas son, por definición, medios de masas, por lo que su principal objetivo debe ser el de resultar atractivos para el mayor número posible de espectadores. Este objetivo determina además el empleo de diversos recursos retóricos y persuasivos, de forma más o menos susceptible de ser advertida por el público medio.

Por este motivo, y constituyendo la última de las hipótesis planteadas en el trabajo, resulta de especial interés dilucidar, a partir del análisis de las manifestaciones estéticas incluidas en las series, cuáles son los criterios empleados por los creadores de las series a la hora tanto de diseñar estas como de seleccionar aquellos elementos que deben ser incluidos en ellas. Estos criterios responden a una serie de análisis del público potencial realizados por los creadores, de forma que pueden prever, hasta cierto punto, las reacciones que el espectador experimentará ante la introducción deliberada de

ciertos estímulos visuales o referencias culturales. En lo referente a la introducción de elementos artísticos, este análisis estará basado en el nivel cultural considerado como propio del espectador por los creadores, de forma que el rigor con el que dichos elementos son incluidos como parte de la serie responde directamente a estos estudios.

En este sentido, la clasificación de los diferentes elementos estéticos dentro de los conceptos de mimesis, cita e invención responde a la intención de identificar el grado de rigor y de fantasía con el que cada uno de estos aspectos histórico-artísticos ha sido incluido como parte de la ambientación de los escenarios en los que transcurre la serie, ya que incluso en aquellos casos en los que se opta por un procedimiento mimético hay una dosis de invención presente. De esta forma, lo que determina el rigor histórico y la verosimilitud histórica de dichos elementos es la proporción con la que estos han sido configurados y seleccionados para formar parte de recreaciones de lugares reales o ambientaciones ficticias en cada producción televisiva.

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

HISTORIA Y EVOLUCIÓN DE LAS SERIES DE TELEVISIÓN. SU VALORACIÓN ACTUAL

Teniendo en cuenta que las series de televisión constituyen el medio audiovisual cuyo estudio se llevará a cabo en mayor profundidad en el presente trabajo, resulta de especial interés realizar una breve historia de su evolución desde sus orígenes hasta la recepción social y científica que se tiene de ellas en la actualidad. Por otra parte, también se tratará la consideración cultural y artística que poseen en este momento, además de introducir someramente la evolución experimentada en las últimas décadas, la cual ha resultado asimismo condicionada por la transformación formal y de contenido que las series han sufrido en las últimas décadas, siendo este uno de los principales motores de la adquisición de valor cultural y artístico lograda en los últimos años lograda por estos medios televisivos.

En lo referente a la categorización de las series televisivas como elementos poseedores de valores artísticos, y por lo tanto, exponente del arte realizado en la actualidad y objetos merecedores de estudios científicos y de investigación, es preciso hacer referencia a la contraposición existente entre la consideración de las producciones cinematográficas y las series de televisión, siendo las primeras vistas como objetos artísticos con anterioridad, mientras que estas últimas, por su carácter seriado y su capacidad de recepción de forma gratuita y despojada del ritual asociado al cine, no han comenzado hasta tiempos extremadamente recientes a recibir esta misma consideración. Por otra parte, esto no se ha logrado, sin embargo, sino de forma parcial y sin recibir aun en la actualidad el beneplácito de la comunidad científica en su totalidad, ya sea desde el ámbito de la comunicación, los estudios sociales o la Historia del Arte, por citar algunos de los puntos de vista principales a través de los cuales es posible llevar a cabo un estudio sobre estos fenómenos sociales.

De esta forma, la valoración de las series de televisión ha experimentado una evolución muy lenta en su aceptación cultural en comparación con el cine, contando aun en la actualidad con numerosos detractores, incluyendo miembros influyentes dentro de la comunidad científica⁶. Por otra parte, la propia consideración actual de las series como objetos poseedores de artísticidad no ha tenido lugar de forma considerable hasta la introducción en ellas de elementos que pueden ser calificados de cinematográficos,

⁶ T. DE LA TORRE, *Historia de las series*, Barcelona, ed. Roca, 2016, p. 9.

entre los que es posible destacar la duración, que caracteriza estas producciones por la extensión de sus capítulos – y que en algunas ocasiones llegan a superar los sesenta minutos⁷-, el uso de diferentes recursos técnicos y de producción, así como el desarrollo de guiones de alta calidad⁸. Entre estos elementos cabe destacar la importancia de aspectos que se han incorporado a este tipo de producciones en las últimas décadas, como los presupuestos y filmaciones cinematográficas, la incorporación de una mayor profundidad en el proceso intelectual de configuración de los guiones y la creciente participación de intérpretes de prestigio, cuyo interés profesional se ha desplazado a las series de televisión, acabando con la hegemonía cinematográfica existente en este ámbito⁹. Todo esto ha tenido como consecuencia la aparición de la denominada *quality television*, dentro de la cual es posible encuadrar una gran parte de las series que gozan de mayor influencia en la actualidad.

Este concepto de *quality television* ha surgido en los últimos años, como muestra de la reciente concepción de las series como espacios culturales, los cuales tienen su origen en el trabajo intelectual, el cual no debe ser dejado a un lado con motivo del carácter comercial y destinado a grandes cantidades de público propio de estas producciones. Es precisamente esta nueva consideración la que ha propiciado el surgimiento de estudios monográficos sobre el tema, partiendo estos, principalmente, del ámbito de la comunicación y los estudios sociales.

Orígenes y evolución hasta la actualidad

Si bien los programas televisivos llevan a cabo su aparición de forma conjunta al propio aparato, es posible establecer una clara relación entre sus características y las primeras novelas por entregas, tanto en el formato como en los recursos utilizados, los cuales comparten un mismo objetivo, el de resultar entretenidos y atractivos para el público, de forma que este continúe ejerciendo la misma demanda del producto en sus próximas entregas. Asimismo, es preciso hacer hincapié sobre prácticas como el *cliffhanger*, recurso basado en la finalización repentina del capítulo en un momento culmen de la acción, de forma que el lector debe adquirir la entrega posterior para

⁷ I. RAYA BRAVO y P. J. GARCÍA GARCÍA, *op. cit.*, p. 57.

⁸ T. DE LA TORRE, *op. cit.*, p. 9.

⁹ T. DE LA TORRE, *Series de culto*, Barcelona, Minotauro, 2015, p. 20.

descubrir cómo finaliza la trama, el cual ha sido tomado directamente desde las citadas novelas por entregas hasta las series de televisión¹⁰.

A pesar de la existencia de numerosas etapas en la evolución de las series de televisión hasta la *quality television* actual, debido a los objetivos y temática del trabajo resulta de mayor interés profundizar en los cambios experimentados en este tipo de mensajes televisivos a partir de los últimos años del siglo XX, debido a que es a partir de este momento cuando este tipo de producciones adquieren las características que poseen en la actualidad, ya que la inclusión de estos elementos conforman las características que han conferido a las series de televisión una mayor calidad tanto en técnica como en su contenido¹¹.

De esta forma, los programas televisivos actuales mantienen en la actualidad su objetivo primigenio, al que, sin embargo, es preciso añadir tanto la aportación como la apertura de posibilidades que ha tenido como consecuencia el desarrollo de guiones de gran originalidad y profundidad significativa, constituyendo este proceso, según De la Torre, el punto de inflexión a partir del cual resulta indiscutible reconocer las series de televisión como productos culturales, que gozan por tanto de sus correspondientes valores histórico-artísticos de forma definitiva¹². Esta afirmación encuentra su principal argumento en el reconocimiento del proceso intelectual y creativo producido en los últimos décadas en relación con el trabajo de los guionistas, quienes han logrado aportar uno de los elementos que ha permitido a estos medios audiovisuales acercarse cualitativamente a las producciones cinematográficas. Sin embargo, esto ha tenido lugar sin que las series se hayan separado de aquellos elementos que las caracterizan por su relación directa y dependiente de la metodología televisiva, de forma que continúan siendo realizadas especialmente con el objetivo de ser visualizadas a través del televisor, y por ello están determinadas por esta circunstancia.

¹⁰ M. J. CODES, *Intriga y suspense. El gancho invisible*, Madrid, ed. Alba, 2013. Esta obra monográfica supone un acercamiento a la historia y definición del término, así como a la magnitud que este ha adquirido como resultado del desarrollo de las series de calidad en las últimas décadas.

¹¹ T. DE LA TORRE, *Historia de las...*. Esta obra resulta indispensable para un acercamiento en mayor o menor profundidad a la historia y evolución de las series, desde sus orígenes e influencias hasta la actualidad. Por otra parte, en los últimos años se han publicado monografías similares, como B. MARTIN, *Hombres fuera de serie*, Barcelona, Ariel, 2014.

¹² T. DE LA TORRE, *Historia de las...*, p. 400.

El impacto de la HBO en la configuración del formato actual

Es posible afirmar que en la actualidad, e indistintamente del país y del contenido, la mayor parte de las series poseedoras del tipo de calidad específica descrita anteriormente y que gozan de una serie de elementos de cariz cinematográfico muestran un conjunto de características comunes entre ellas, a pesar de las diferencias existentes entre cada producción. Esto tiene lugar debido a que la totalidad de estas producciones responden a una serie de características establecidas en las últimas décadas, concretamente a partir de la evolución iniciada por cadenas de televisión por cable, entre las que es preciso destacar la labor del canal HBO como pionero en la búsqueda de esta nueva televisión, que, en un primer momento estuviera conformada por programas que constituirían fuente de controversia y polémica debido a la introducción -posibilitada por la distribución de las mismas a través de la televisión por cable-, de temáticas y escenas de carácter violento u obsceno, los cuales estaban vedados hasta entonces en los canales de emisión pública¹³. Esto tiene su explicación en la necesidad existente hasta ese momento de plantear únicamente productos televisivos que pudieran ser visualizados por un sector mucho mayor de espectadores, que incluía a las familias como consumidores potenciales de gran influencia. Sin embargo, la inclusión de estos elementos en los canales privados ha supuesto hasta la actualidad uno de los principales reclamos para los espectadores, de forma que cada serie trata de superar los límites de las producciones anteriores¹⁴.

Por otro lado, el papel de la HBO en la asimilación de elementos culturales por parte de las series de televisión resulta igualmente relevante, así como en la percepción social de las producciones televisivas como de un medio artístico más, que, por lo tanto, merece y requiere un tratamiento similar al de los demás productos culturales. En definitiva, la acción de este canal estuvo basada en la necesidad de inclusión de las series de televisión dentro del término de alta cultura¹⁵. Por este motivo, desde los inicios, la HBO defendió y promocionó su capacidad para llevar a cabo producciones de calidad artística y cultural, lo cual, sin embargo, estuvo potenciado, como se sugería

¹³ *Ibidem*, p. 415.

¹⁴ G. JIMÉNEZ MARÍN, R. ZAMBRANO, “Estrategias publicitaria y promocional de las series televisivas: *Breaking Bad* en los medios de comunicación”, en *Questiones publicitarias*, Vol. I, nº 19, 2014, pp. 82-97, especialmente pp. 83-85.

¹⁵ T. DE LA TORRE, *Historia de las...*, p. 471.

anteriormente, por las ventajas que conllevaba el hecho de tratarse de una canal de pago, destacando entre ellas la falta de necesidad de adecuación a un horario o tiempo de publicidad establecido (lo cual acerca el visionado de las series a la experiencia cinematográfica)¹⁶, así como la capacidad de incluir en ellas elementos y tramas que por su carácter violento o explícito no habrían tenido cabida en una televisión pública, las cuales, por el contrario, se decantaban por espacios familiares y de temática menos controvertida, con la finalidad de realizar un producto que resultara atractivo para un sector mucho más amplio de espectadores. De esta forma, constituye el primer canal en utilizar el valor artístico y cultural de sus producciones como principal recurso de atracción en sus campañas comerciales, de forma que estas pueden y deben visionarse como elementos estéticos.

Por otra parte, y como consecuencia de la evolución experimentada por las series como resultado del triunfo de los programas ofrecidos por la televisión por cable, estas características fueron sistemáticamente imitadas por los demás canales y productoras, las cuales escogieron igualmente llevar a cabo una segmentación mayor en el tipo de espectador al que se dirige su programa, con el fin de posibilitar la introducción de este tipo de elementos, que son, precisamente, demandados por el público.

Las series de televisión y el espectador en la actualidad

El proceso descrito anteriormente y producido especialmente a partir de los últimos años del siglo XX podría haber sido considerado en un primer momento como una estrategia errónea que traería consigo una llegada a un sector menor del público por parte de la televisión por cable, de forma que también quedaría limitada la influencia ejercida sobre el imaginario colectivo así como la propia influencia de las series sobre los espectadores, mientras que, por el contrario, desde los inicios de esta transformación de los contenidos televisivos, y como pudo comprobarse especialmente en aquellas series que incluían una mayor cantidad de elementos transgresores, esto no solo no se cumplía, sino que tenía un efecto contrario¹⁷. El éxito obtenido por parte de esta iniciativa, por otra parte, permitió a la televisión por cable ejercer una competencia directa con respecto a las producciones de las cadenas públicas, lo cual unido a la necesidad de actualización por parte de estas con el fin de fomentar el interés en un

¹⁶ *Ibidem*, p. 461.

¹⁷ *Idem*.

sector del público más joven y demandante de elementos controvertidos tuvo como consecuencia la evolución de los productos televisivos ofrecidos a nivel general.

De esta manera, el éxito cosechado por los canales privados se extendió a los países europeos a mediados de los años ochenta, teniendo como consecuencia no solo la introducción de producciones extranjeras en España y en otros países, sino la adaptación y aparición de producciones nacionales basadas en las estructuras y características importadas, lo cual afectó positivamente a la calidad de dichas series¹⁸.

Por otra parte, el formato vigente de las series también ha repercutido profundamente en la forma de visionarlas por parte del espectador, ya que, en contraposición con los primeros programas seriados, que podrían describirse como folletinescos, y en los cuales no era necesario seguir de forma continuada cada capítulo para comprender la trama principal, en la actualidad resulta indispensable seguir cada entrega de la serie para lograr entender su argumento general, así como cada una de las subtramas del entramado argumental y las resoluciones de los conflictos incluidos en ellas¹⁹. De esta forma, las series a las que nos referimos no son concebidas para una visualización casual o esporádica de las mismas, al menos si se pretende estar al tanto de cada uno de los acontecimientos, tramas y subtramas que tienen lugar en ellas, para lo que se requiere un visionado disciplinado.

El papel de Internet y las redes sociales en el visionado de las series

En los últimos años, la necesidad de seguir una pauta recurrente en el visionado para lograr una comprensión completa del argumento de la serie se ha visto complementado por el apogeo de las redes sociales y su influencia directa sobre la sociedad. De la Torre señala la emisión de la serie *Lost* (2004) y la creación del espacio web *The lost experience*, diseñado como un juego alternativo y complementario al argumento de la serie, a través del cual, y gracias al uso generalizado de Internet por parte de los espectadores, comenzaron a proliferar elementos como los sitios web oficiales que permitían la visualización de los capítulos tras su emisión o los foros de discusión conformados por aficionados a la serie, en los cuales era posible llevar a cabo

¹⁸ *Ibidem*, p. 451.

¹⁹ *Ibidem.*, p. 417.

debates e hipótesis sobre los diferentes aspectos de la misma²⁰. Por otra parte, las páginas web ofrecidas por el propio canal suministraban diferentes informaciones complementarias a través de retos o mensajes ocultos, de forma que el público adquirió por primera vez un papel definitivamente activo dentro de la evolución de la trama, en la que participaba de forma visible, no limitándose a recibir información de forma pasiva, sino procesando estos datos y pudiendo actuar en consecuencia y de forma crítica²¹. Este recurso se ha mantenido y visto incrementado en la actualidad, siendo uno de los elementos básicos utilizados por la mayor parte de las producciones televisivas y constituyendo una forma más de lograr la ruptura de la cuarta pared.

El concepto de televisión social

Como parte del papel de las redes sociales y la globalización contemporánea, cabe destacar el nuevo concepto de “televisión social” mediante el cual se hace referencia al incremento en la introducción de avances tecnológicos en el visionado y disfrute de las series de televisión como experiencia colectiva²². Por otro lado, el papel social de la televisión por su influencia sobre el conjunto de la sociedad es conocido anteriormente, constituyendo la cohesión social uno de sus objetivos principales, así como el de originar un imaginario colectivo propio de los espectadores de cada programa, de forma que estos pasan a formar parte de un grupo con el que se identifican y sobre el cuál efectúan sus conversaciones, lo cual es a su vez empleado por parte de los creadores y guionistas de las series a la hora de introducir referencias constantes a dichos elementos con la finalidad de que cada espectador reconozca sus propios conceptos y conocimientos reflejados en el programa²³. Por otra parte, la imagen que este tipo de programas favorece a crear es cómoda y agradable, que Gubern da pie a identificar como “modelo positivo” tanto para los sectores sociales populares como para los individuos que posean un nivel socio-económico medio-alto²⁴.

Asimismo, las estructuras propias de las series de televisión utilizan como recurso de persuasión hacia el espectador un sistema basado en la existencia de una

²⁰ *Ibidem*, p. 521.

²¹ R. GUBERN, *La mirada opulenta*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987, p. 31.

²² T. DE LA TORRE, *Historia de las...*, p. 585.

²³ R. GUBERN, *La mirada opulenta...*, p. 371.

²⁴ *Ibidem*, p. 364.

búsqueda sociológica de la imitación por parte del público, es decir, el impulso inconsciente y propio del ser humano que tiende a aceptar para sí de forma inmediata aquellos elementos o gustos que pueden permitir su inclusión dentro de un grupo social o asociación determinada²⁵. A pesar de lo que pueda parecer en un primer momento, la búsqueda de esta inclusión social a través del visionado de las series de televisión, que por su influencia social se han convertido en parte de las costumbres y preferencias de los individuos, reviste una gran importancia como atracción de espectadores hacia el consumo de este tipo de producciones.

De esta forma, aunque es posible para el espectador continuar visualizando las series de forma pasiva, en la cual únicamente se recibe información, también se ha posibilitado una nueva forma de interactuar con las producciones televisivas, a través del uso generalizado del *Smartphone* e *Internet*, incluyendo principalmente las redes sociales empleadas con este fin. Como se ha visto anteriormente, este hecho ha sido aprovechado por los creadores y productores de las series, de forma que en lugar de constituir una ruptura con el sistema anterior, ha sido empleado de forma beneficiosa tanto para las productoras (aumentando la popularidad y el consumo de las series), como para el público, ya que este último puede intervenir de forma activa en el devenir de los argumentos y tramas del programa, además de descubrir y conocer contenidos que únicamente se encuentran disponibles a través de blogs o foros de Internet. De hecho, la combinación de ambos visionados suponen la única forma de realizar una visualización total de la serie, ya que como se ha explicado, la mera disciplina en el seguimiento de cada capítulo debe ser complementada con la realización a través, en ocasiones, de labores casi de investigación por parte del espectador, mediante las cuales le es posible disfrutar del material complementario puesto a su alcance por los creadores de la serie.

La situación actual establecida en lo referente a la visualización de series por parte del público puede ser señalada como una contraposición respecto a las producciones cinematográficas, las cuales poseen un ritual concreto durante su visualización que forma parte de la propia experiencia estética en las salas de cine y que tiene como objetivo la abstracción por parte del espectador respecto a la realidad, de forma que, a pesar de constituir una experiencia que tiene lugar rodeado de otros

²⁵ D. PUJANTE, *Manual De Retórica*, Madrid, Castalia, 2003, pp. 137-139.

individuos, es totalmente única e individual. Por otra parte, la inclusión de las tecnologías y las redes sociales a las series de televisión ha tenido como consecuencia que el uso de smartphones y redes sociales durante la visualización de un episodio se convierta no solo en una situación común, sino en una parte más de la experiencia de su disfrute, de forma que los propios creadores de las series aceptan y toman partido de este hecho, combinando la alternancia entre la pantalla del móvil y la del televisor en la propia estructura de la serie²⁶.

Asimismo, el papel actual de las series como referentes en los “megagustos” que favorecen la inclusión y la cohesión social entre individuos debido a la inclusión en ellas de referencias a elementos generales conocidos por la gran mayoría de los espectadores, resulta de gran importancia en la creación y aportación de información al imaginario cultural colectivo de las sociedades, lo cual es igualmente empleado como herramienta por los creadores del mensaje televisivo²⁷.

²⁶ T. DE LA TORRE, *Series de culto...*, p. 600.

²⁷ R. GUBERN, *La mirada opulenta...*, p. 371.

LAS SERIES DE TELEVISIÓN COMO HERRAMIENTA DIDÁCTICA

La inclusión actual del medio televisivo en la función didáctica

Parte de los estudios recientes que tienen como objeto de análisis las series y programas televisivos y que proliferan en la actualidad están llevados a cabo desde el punto de vista de la didáctica. Estas investigaciones están basadas en una defensa de la capacidad de obtener información a través del visionado de este tipo de productos culturales para el espectador medio, lo cual es posible debido a la creciente introducción de elementos culturales en ellos, manteniendo en todo momento una estructura dinámica y la capacidad de entretenimiento que deben poseer los mensajes televisivos. Los conceptos y elementos histórico-artísticos, así como cualquier tipo de manifestación estética forman parte de este bagaje cultural presente en las series de televisión, por lo que es posible que estos sean asimilados y comprendidos por el espectador, siendo este el principal objetivo de análisis en el presente trabajo dentro de este ámbito.

Por otra parte, es preciso definir el fenómeno televisivo como una herramienta tecnológica de la comunicación e información, por lo que su principal objetivo es la facilitación de recursos en la configuración de sistemas de comunicación y aprendizaje²⁸. En definitiva, los medios de comunicación, entre los que se encuentra la totalidad de los contenidos emitidos a través del televisor se identifican por su capacidad de transmitir información, bien sea mediante un formato en diferido o a tiempo real²⁹.

Por poseer estas características, los medios de comunicación deben centrarse en el objetivo de llegar a una gran cantidad de espectadores, es decir, la razón de ser y el objetivo primordial de la televisión como medio de comunicación de masas debe ser el resultar accesible a la totalidad del público a través de un formato conformado por imágenes y sonidos, de forma que estos ejerzan un estímulo sobre el espectador, provocando una respuesta activa por parte de este³⁰. La existencia y consecución de esta

²⁸ *La televisión educativa y su aplicación en el aula*, Perú, 2007,

URL: <http://www.oei.es/historico/noticias/spip.php?article1146>, [en línea], [consultado el 17/07/2016].

²⁹ R. GUBERN, *La mirada opulenta...*, p. 338.

³⁰ *La televisión educativa...*, p. 3.

respuesta por parte del público es la premisa de mayor importancia para los creadores de este tipo de programas.

Desde las últimas décadas del siglo XX han existido dos puntos de vista principales sobre la televisión, que pueden encuadrarse dentro de la dicotomía establecida por Eco entre “apocalípticos” e “integrados”³¹. Como se ha explicado anteriormente, esto hace referencia a la consideración de la televisión como algo nocivo y poseedor únicamente de características negativas, en contraposición a la clasificación del sistema televisivo como del medio de comunicación de mayor importancia en la actualidad, así como del avance tecnológico que goza de mayor repercusión global desde la aparición de la imprenta³².

Por otro lado, en los últimos años ha surgido un punto de vista diferente a los anteriores, que trata de integrar los elementos didácticos y positivos ya citados y la gran capacidad comunicadora del formato televisivo, evitando propugnar una postura inmóvil sobre una de las perspectivas en concreto. Según este método, la gran repercusión de la que goza actualmente la televisión, así como su influencia sobre el conjunto de los espectadores no deben ser criticadas negativamente y rechazadas de forma inmediata, sino gestionadas de forma innovadora a través de la aplicación y puesta en marcha de diferentes modificaciones o procesos evolutivos por parte de la comunidad científica³³.

De esta manera, las cualidades de la televisión deben ser empleadas en provecho de la sociedad mediante el desarrollo de procesos de innovación educativa, entre otros, de forma que resulte posible aplicar las potencialidades que posee como medio de comunicación único y hacer uso práctico y educativo de ellas a través del empleo de un método que permita su aplicación como recurso didáctico. En definitiva, la consecución de un uso de la televisión que resulte socialmente beneficioso depende únicamente de la adaptación que se produzca por parte de la comunidad científica a la inclusión y aceptación de estos medios audiovisuales dentro de la clasificación de productos poseedores de valor cultural y merecedores de estudio desde una gran variedad de

³¹ U. ECO, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 2006.

³² A. ARENAS MAESTRE, “La televisión como herramienta didáctica”, en *Temas*, vol. 4, 1995, pp. 57-60, especialmente p. 58.

³³ A. ARENAS MAESTRE, *op. cit.*, p. 58.

ámbitos, siendo la Historia del Arte uno de ellos, principalmente en el caso de aquellas series que tratan de obtener un incremento del nivel cultural presente en su contenido a través de la introducción de diferentes manifestaciones estéticas como parte del mismo.

En este sentido, el verdadero objetivo de los estudios e investigaciones científicas del fenómeno televisivo no debe ser la erradicación y visión del mismo como el principio del fin de la cultura desde un punto de vista clásico, es decir, de la “cultura humanística”³⁴, cuya fundamentación se estudiará con mayor exhaustividad posteriormente, sino la de formar a una sociedad de espectadores que posean cierto sentido crítico. Esta propuesta se llevaría a cabo con el fin de que los espectadores puedan absorber estos estímulos de forma consciente, disfrutando de los diferentes aspectos positivos que aportan los mensajes televisivos como producto de masas mientras advierten que al fin y al cabo, el objetivo principal de los mismos es el de resultar atractivos para el público, motivo por el cual en todo momento están condicionados a pesar de ofrecer una gran cantidad de aspectos tanto culturales como sociales al alcance del espectador³⁵.

Mediante la aplicación de estos procedimientos, resultaría posible utilizar activamente la televisión como herramienta para hacer llegar determinada información al espectador, ya sea a través de series, programas o incluso videojuegos, de forma que, a pesar de recibir en primera instancia información de forma parcial y modificada por la necesidad propia del medio de masas de resultar atractivo y motivador para el público, se despierte y potencie el interés de este por lograr acceder a un nivel superior de conocimiento sobre el tema expuesto, motivado siempre por la búsqueda de una ampliación y profundización en el mismo³⁶. Por otra parte, esta especialización sistemática llevada a cabo por parte del espectador requiere el mismo trabajo por parte de los creadores y guionistas de la serie, ya que las demandas realizadas por el público incrementarán tanto en la exigencia de mayor rigor en los contenidos ofrecidos como en la capacidad de análisis crítico sobre los productos culturales visualizados.

Este procedimiento resulta posible gracias a la capacidad que las series, como medios de comunicación e información, poseen para producir efectos sobre las

³⁴ J. A. RAMÍREZ, *Medios de masas e Historia del Arte*, Madrid, Cátedra, 1976, p. 111.

³⁵ U. ECO, *op. cit.*, p. 30.

³⁶ *La televisión educativa...*, p. 16.

estructuras cognitivas de los receptores del mensaje televisivo, en este caso, los espectadores, favoreciendo de esta manera el desarrollo y modificación sistemáticos de algunas de las mismas³⁷. El hecho de que la televisión ejerza una gran influencia sobre la sociedad debe ser, de esta forma, aprovechado como recurso educativo y didáctico, ya que estos medios resultan especialmente susceptibles de resultar atractivos y motivadores para los espectadores, así como de afectar directamente sobre sus decisiones y reacciones, constituyendo una vía de acceso al conocimiento y a la cultura, que, si bien, resulta más flexible y amena que la mayor parte de ellas (al igual que menos exhaustiva y correcta), también debe ser considerada como tal, aunque el buen uso y aprovechamiento de estos recursos debe combinarse e integrarse dentro de los medios educativos y de aprendizaje clásicos, así como en las fuentes científicas.

En definitiva, se debe ofrecer al espectador una base de conocimientos que le permita abandonar su papel pasivo ante los productos televisivos para convertirse en un espectador activo, que visualiza la serie o el programa con un propósito ocioso pero que, al mismo tiempo, es capaz de llevar a cabo un proceso de selección crítica de los estímulos que está recibiendo, determinando y clasificando cada uno de ellos de forma diferenciada, o, en el peor de los casos, de identificar aquellos elementos que pretenden lograr una respuesta concreta por su parte, que le permita tomar esta decisión de forma consciente y crítica³⁸.

Arte y didáctica en las series de televisión

Debido al contenido y orientación de este estudio, las importantes capacidades didácticas y educativas tanto de las series de televisión como de otros medios audiovisuales, entre los que cabe destacar los videojuegos, son analizadas desde el punto de vista de la Historia del Arte, es decir, de las potencialidades que dichos medios poseen para facilitar y favorecer el estudio y el conocimiento de los aspectos histórico-artísticos incluidos en ellos. De esta forma, el mensaje televisivo debe convertirse en un conductor ameno y, al mismo tiempo, formativo, cuya visualización, además de resultar atractiva y entretenida para el espectador, favorezca el proceso de adquisición de

³⁷ *Ibidem*, p. 41.

³⁸ U. ECO, *Los límites de...*, p. 22.

conocimientos por parte de este, al menos de forma superficial, suponiendo, de esta manera, una gran innovación dentro de la enseñanza y teoría artísticas.

En este sentido, es preciso hacer hincapié en la discordancia actual existente entre la profunda y continua evolución sufrida por la consideración y práctica artística y la enseñanza y teorización de la misma, ya que la primera se ha visto fuertemente influida por el desarrollo de los medios de comunicación de masas y el papel desempeñado por estos dentro de la globalización en los últimos años, de forma que dicha evolución ha comenzado a incluir un importante contenido social, el cual, a su vez, ha estructurado los cambios producidos en las prácticas artísticas actuales³⁹, mientras que los medios didácticos y de aprendizaje tanto de la Historia del arte como de la teoría y práctica artística han permanecido, no en su totalidad, pero sí en gran medida, anclados en los recursos y métodos didácticos disponibles en etapas anteriores, los cuales si bien resultan indispensables para la adquisición de una base teórica fuerte y fundamentada, se han visto limitados en algunos campos por los procedimientos sistemáticos anteriores a este proceso evolutivo, en un proceso que podría calificarse de “arcaísmo metodológico”⁴⁰.

En otras palabras, la gran transformación sufrida por la consideración y concepto de lo “artístico”, así como la trascendental inclusión de este dentro del proceso de socialización que se ha llevado a cabo en los últimos años a nivel global como consecuencia del apogeo de los medios de comunicación y los productos de masas, no ha logrado todavía una respuesta paralela y proporcional en el ámbito de la enseñanza teórico-artística, la cual, por el contrario y como se abordaba con anterioridad, debería encontrar en dicho proceso una herramienta más de difusión cultural a gran escala, empleando para ello las facilidades que permiten la posibilidad de hacer llegar toda una serie de contenidos teóricos, anteriormente relegados a unos pocos y de forma específica, a un número ilimitado de espectadores independientemente de su nivel cultural, económico o incluso de su localización geográfica.

³⁹ J. MARTÍN PRADA, “La enseñanza del arte en el campo interdisciplinar de los Estudios visuales”, en *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, pp. 131-141, especialmente pp. 132-133.

⁴⁰ J. MARTÍN PRADA, *op. cit.*, p. 132.

Asimismo, es preciso señalar cómo una gran cantidad de referencias a contenidos sociales, comunicativos y perceptivos han sido introducidas en los estudios artísticos, o, dicho de otro modo, cómo los medios denominados de comunicación o de masas y clasificados popularmente dentro la baja y media cultura, como las series televisivas o incluso los videojuegos, se han visto progresivamente influidos por toda una serie de elementos que proceden de la “alta cultura”, ya sean de cariz histórico-artístico, los cuales se tratarán a lo largo del presente trabajo, o incluso filosóficos y estéticos, debido a la universalización propiciada por el auge de las comunicaciones y la globalización actuales.

De esta manera, es posible aceptar como una posibilidad real la potencialidad de las series de televisión como herramienta didáctica en el proceso de aprendizaje sobre diferentes aspectos histórico-artísticos, ya que a pesar de poseer un elevado grado de ficción, constituyen al fin y al cabo recreación de hechos que pueden coincidir en mayor o menor medida tanto con situaciones como con personajes que podrían tener lugar en la vida real, o dicho de otro modo, en la realidad histórica, de forma que incluso llegan a recrear pasajes reales constatados de épocas anteriores o a estar basadas directamente en hechos y circunstancias actuales⁴¹.

Asimismo, debido a que tanto las series como los demás productos televisivos están basados en una anticipación del principio del placer sobre el principio de realidad, se permite que el espectador experimente una importante sensación de identificación, en mayor o menor grado, con los personajes, a quienes acompaña a través de las diferentes vivencias de estos⁴². La experimentación indirecta por parte del espectador de dichas vivencias a través del proceso de identificación con el protagonista de las mismas resulta, en muchos casos, enriquecedora y didáctica para el primero⁴³.

Esta actual situación, que ha provocado movimientos de rechazo por parte de los defensores de la transmisión “clásica” de la cultura, debe ser enfocada y analizada como un cambio de paradigma en la evolución de las comunicaciones⁴⁴, el cual ha tenido como consecuencia lógica la adaptación de las formas de transmisión cultural como

⁴¹ *Televisión educativa...*, p. 8.

⁴² R. GUBERN, *Mensajes icónicos en ...*, p.173.

⁴³ U. ECO, *Apocalípticos e integrados...*, p. 308.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 66.

respuesta a la transformación de las demandas efectuadas por la sociedad, y que, por lo tanto, debe ser empleada de forma integral tanto con el fin de fomentar e incrementar la transmisión del legado cultural como para configurar y transformar el imaginario cultural propio de las sociedades actuales, siendo este último proceso una de las principales vías de estudio a desarrollar dentro de este ámbito en un momento en el que la apertura y proyección de la disciplina artística hacia el ámbito social nunca había sido mayor.

Por otra parte, es únicamente a través de esta modernización tanto en los procedimientos como en las metodologías empleados con fines didácticos dentro de este ámbito que podrá llevarse a cabo la formación de un espectador crítico y activo con respecto a la gran variedad de textos culturales existentes en la actualidad, y por los cuales el individuo se ve bombardeado de forma continua en todos los ámbitos de su vida cotidiana⁴⁵. Asimismo, la inexistencia o fragmentación de esta formación específica en el espectador podría incurrir en una aceptación inmediata y pasiva de todos y cada uno de los elementos e informaciones obtenidos a través de los medios de producción visual, lo cual no solo acabaría con las posibilidades didácticas y culturales de estos, sino que, como veremos traería consigo la configuración de una *Enciclopedia* inexacta y acrítica por parte del espectador pasivo.

⁴⁵ R. GUBERN, *La mirada opulenta...*, p. 363.

LA PRESENCIA CULTURAL EN EL MENSAJE TELEVISIVO

Como se ha observado en capítulos anteriores, desde las últimas décadas del siglo XX, la generalización y distribución a gran escala de la televisión en los hogares tuvo como consecuencia el consumo de series y otros programas por parte prácticamente de cada individuo. Si bien en un principio tenían únicamente la función de entretener al espectador mediante la repetición de una serie de estructuras formales y argumentos de carácter folletinesco, con posterioridad comenzaron a sufrir una importante evolución tanto en el aumento sistemático de la complejidad de los contenidos como en la introducción de recursos técnicos y fílmicos de carácter cinematográfico, lo cual ha incluido en las series de televisión numerosos elementos culturales, ya sean sociales, filosóficos o de naturaleza histórico-artística, hasta alcanzar la denominación de *quality television* de la que gozan en la actualidad. Por este motivo, en los últimos años se ha requerido la actualización de la consideración de este tipo de productos televisivos, cuya trayectoria se analizará brevemente a continuación, atendiendo especialmente al reconocimiento de las series de televisión como productos poseedores de valores culturales, y especialmente de valores artísticos.

Los medios de masas en la comunicación global.

El término “medio de masas” tiene su origen en la gran transformación experimentada a nivel mundial con posterioridad a la revolución industrial, momento tras el cual la multiplicidad de las imágenes ha alcanzado cotas sin precedentes, teniendo como consecuencia un cambio de paradigma en la comunicación cuyo único paralelismo anterior puede encontrarse en la aparición de la imprenta⁴⁶. La reproductividad de la imagen de forma mecánica a través de las nuevas tecnologías, y especialmente del auge de Internet en la actualidad, ha tenido como consecuencia no solo el desarrollo de un proceso de globalización social y comunicativa, sino también la posibilidad por parte de cada individuo de obtener cantidades ingentes de imágenes de forma libre e inmediata⁴⁷.

⁴⁶ J. A., RAMÍREZ, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁷ W. BENJAMIN, “El arte en la época de la reproductividad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989 (1ª ed. 1936). Esta obra resulta de especial interés por constituir el

El fenómeno de multiplicidad de la imagen que tiene lugar tras la revolución industrial fue utilizado desde su origen con diferentes propósitos debido a sus numerosas potencialidades, permitiendo la persuasión o manipulación social a un nivel masivo con distintos fines, desde comerciales hasta políticos o militares. Esta realidad ha promovido una visión que deja a un lado las cualidades comunicativas posibilitadas por los avances técnicos, los cuales han sido constituidos como uno de los principales factores negativos de los medios que de ellos dependen⁴⁸.

Según Gubern, Benjamin afirma que el proceso de revolución industrial y tecnológica comienza con la aparición de la imprenta, mientras que podría establecerse de forma provisional su final con la llegada de la televisión⁴⁹. Sin embargo, sería posible considerar que la aparición de este último avance tecnológico supone en sí mismo el comienzo de una nueva etapa, dando lugar de esta forma a un conjunto de procesos nuevos, entre ellos, la vuelta a una retórica construida sobre la oralidad y la gestualidad, en la cual se incidirá más adelante, constituyendo así un método diferente con respecto a la radio y la imprenta, cuya evolución continúa en la actualidad y de la cual las series realizadas específicamente para la televisión constituyen una de sus manifestaciones más recientes. Sin embargo, los principios de copia y repetición que caracterizaron la difusión y el uso de la imprenta sí se mantienen vigentes en los modernos medios audiovisuales, al igual que las potencialidades de “democratización” de la imagen que conllevan⁵⁰.

El conflicto entre universalización y vulgarización cultural. Democratización o degradación.

La propia multiplicidad de los medios de masas en sí misma constituye uno de los principales argumentos esgrimidos para desdeñar la existencia de artisticidad y profundidad visual en los medios de masas, debido a la pervivencia de la convicción de

planteamiento de una dicotomía entre arte y multiplicidad, conflicto que se ha mantenido hasta la actualidad en el ámbito cultural. En la actualidad es posible destacar los estudios llevados a cabo por José Luis Brea, quien ha participado en obras como *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, la cual citaremos en capítulos posteriores.

⁴⁸ J. A. RAMÍREZ, *Medios de masas...*, p. 111.

⁴⁹ R. GUBERN, *Mensajes icónicos en...*, p. 16.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 31.

que el valor de un elemento depende directamente de la unicidad de este, esto es, la limitación de dicho elemento a la unidad. Por lo tanto, y desde este punto de vista, la reproducción de las imágenes producida a través del medio televisivo no haría sino desvirtuar y vulgarizar cada elemento cultural, a pesar de que este proceso permite una difusión de elementos culturales y artísticos que resultaría imposible de alcanzar por otros medios⁵¹.

De esta forma, la principal fuente de rechazo hacia la cultura de masas parece incidir en el hecho de que esta constituye un fenómeno de origen industrial, condicionado por su reproductividad, la cual representa a su vez, y sin embargo, su principal virtud⁵². Por otro lado, el origen principal del conflicto parece radicar en la falta de participación por parte de los expertos de cada uno de los ámbitos implicados en el estudio de la cultura de masas, quiénes en lugar de actuar sobre ella de forma directa y práctica, únicamente teorizan. A pesar de ello, esta situación se ha comenzado a revertir en los últimos años, ya que actualmente la transmisión del conocimiento a través de productos tecnológicos juega un papel de gran relevancia y los individuos “de cultura” deben intervenir de forma directa sobre ellos, en lugar de considerarlos únicamente como los instigadores de la decadencia cultural, y por este motivo rechazarlos.

En definitiva, el proceso de industrialización de la cultura debe ser considerado únicamente como una innovación en la forma de transmisión de los elementos formativos, o desde una perspectiva semiótica, una transformación en el código comunicativo. Este último marco teórico resulta de especial importancia al resultar posible y clarificador extrapolar el asunto que ocupa este trabajo con los términos desarrollados por Umberto Eco relativos a los cambios de paradigma en la transmisión y modificación de signos, denominados como *ratio facilis* y *ratio difficilis*⁵³. Dichos términos son asimismo aplicables, por ejemplo, a las transformaciones estilísticas formales experimentadas a lo largo de la Historia del Arte, lo cual resulta de especial interés para el contenido de este trabajo. El primero hace referencia a aquellas innovaciones que constituyen únicamente modificaciones de un elemento anterior, por lo que pueden ser asimilados de forma más rápida como meras transiciones de algo ya conocido. Por otra parte, el término *ratio*

⁵¹ J. A. RAMÍREZ, *Medios de masas...*, p. 243.

⁵² U. ECO, *Apocalípticos e integrados...*, p. 66.

⁵³ U. ECO, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1995, pp. 276-279.

difficilis hace referencia a aquella transformación, ya sea cultural, artística, o, en este caso, en la forma de comunicación y difusión de la información, que supone un cambio de paradigma y una ruptura con la realidad anterior, por lo que requiere de nuevas estructuras para ser asimilado. La aparición de la imprenta puede ser clasificada dentro de estos últimos

Por otro lado, la creciente implicación de los medios de masas en la transmisión y difusión cultural podría ser clasificado como un *ratio facilis* más dentro del cambio de paradigma iniciado tras la aparición de la televisión, que debe ser entendido de la misma forma que la invención de la imprenta y su papel como condicionante de las formas de transmisión de la cultura lo fue en su momento. De esta forma, en la actualidad se requiere un cambio de mentalidad científica, ya que los modos y herramientas de transmisión de elementos visuales deben ser modificados por las propias transformaciones y evoluciones de la sociedad, que es quien los demanda. La vía para ello es la realización de un análisis crítico constructivo, que no debe limitarse a despreciar y demonizar los productos de masas, ni tampoco estar dedicado únicamente a la teorización sobre los mismos, sino también poseer una base centrada en la actuación directa sobre dichos productos y el consumo objetivo de ellos, como punto de partida de la investigación.

Según Eco, quien ha definido y analizado esta situación en todas sus consecuencias, el propio término de “cultura de masas” encierra una contradicción, ya que históricamente el término “cultura” se ha empleado como referencia a un ámbito cerrado, por lo cual se opondría directamente a la introducción de colectividades⁵⁴. Los medios de cultura de masas hacen, por lo tanto, referencia a la anticultura, es decir, aquel movimiento que supone el fin de la cultura “humanística”, el Apocalipsis cultural del individuo que ha formado parte del restringido ámbito del conocimiento hasta entonces, quien respondería a la definición de “apocalíptico” propuesto en esta misma obra. Por otra parte, aquellos individuos “integrados” en la cultura de masas, limitarían teóricamente sus acciones al consumo de aquellos productos seleccionados y puestos a su alcance por entidades superiores, sin detenerse a estudiar o analizar de forma crítica su contenido, sino asimilándolo pasivamente⁵⁵.

⁵⁴ U. ECO, *Apocalípticos e integrados...*, p. 28.

⁵⁵ *Idem*.

En definitiva, la creciente contradicción surgida tras la democratización de los medios icónicos y la presunta pérdida de contenido intelectual y cultural sufrida por estos como consecuencia de la misma, indica que a pesar de que una gran cantidad de elementos culturales han sido conocidos globalmente gracias a su inclusión dentro de los medios de masas, este procedimiento no ha sido totalmente aceptado y utilizado como recurso por parte de la comunidad científica especializada, ya que, según esta idea, supondría una pérdida “de la cultura humanista”⁵⁶.

Sin embargo, es preciso hacer hincapié en el hecho de que, desde los primeros planteamientos y estudios teóricos sobre la presencia de culturalidad en los medios de masas, como las series de televisión de las que aquí nos ocupamos, se ha producido un importante movimiento de aceptación social, no solo desde el punto de vista de la comunidad científica -la cual ha comenzado a realizar estudios desde diferentes ámbitos-, sino también popularmente, de forma que en la actualidad existe la consideración, que en mayor o menor medida es aceptada generalmente como correcta, de que la visualización de una serie de televisión o del contenido de un videojuego no supone únicamente una acción dedicada al ocio y al entretenimiento, sino también una vía de adquisición de conocimientos, que, si bien no resulta tan exhaustiva como la lectura o el estudio sistemático, sí puede ser empleada como introducción o complemento de estos.

Los medios de masas como productos culturales.

Tras los contenidos expuestos anteriormente, resulta posible señalar la existencia de un importante contenido cultural y artístico dentro de las series de televisión y videojuegos actuales, el cual los condiciona en gran medida como herramientas culturales y didácticas debido a las grandes capacidades comunicativas que pueden ser atribuidas a este tipo de medios por sus características⁵⁷. En este sentido, resulta posible considerar este tipo de manifestaciones estéticas como productos culturales, evitando que el formato comercial en el que se presentan, basado en la multiplicidad y las nuevas tecnologías, resulte un impedimento a la hora de analizar las numerosas cualidades y connotaciones culturales e histórico-artísticas que las series de televisión aportan de

⁵⁶ J. A. RAMÍREZ, *Medios de masas...*, pp. 242-243.

⁵⁷ R. GUBERN, *La mirada opulenta...*, p. 126.

forma multitudinaria a la sociedad, a pesar de realizar esta transmisión de conocimiento atendiendo a unos criterios más o menos rigurosos, ya que, como se ha explicado, en cualquiera de los casos estos elementos constituyen una vía y un complemento para la adquisición de conocimientos más profundos por parte del espectador, si bien el nivel de rigor con el que son presentados debe atender también a la necesidad de que el producto televisivo sea aceptado y resulte atractivo para grandes cantidades de espectadores.

De todas formas, es posible afirmar que convertir en la única vía de estudio correcta la consideración de los medios audiovisuales como elementos carentes de valores culturales en lugar de estudiar tanto las posibilidades que estos proporcionan como el papel que juegan en la protección y transmisión de la cultura supone una falta de aceptación y análisis de lo que constituye una fase más dentro de la evolución natural de la historia, y que, por lo tanto, debe ser estudiada como tal⁵⁸.

Por otro lado, en la actualidad no solo resulta posible encontrar elementos estéticos y culturales dentro de estos productos, sino que estos engloban en su contenido referencias sociales e incluso fomentan comportamientos que a partir de su emisión y asimilación por parte de los espectadores pasan a ser considerados correctos desde un punto de vista social. Esta tarea no es llevada a cabo únicamente a través de las series de televisión, sino fundamentalmente mediante las propias producciones cinematográficas e incluso los periódicos, en los que llegan a recogerse estos elementos⁵⁹.

De esta forma, los medios audiovisuales son susceptibles de ser categorizados dentro de la clasificación de productos culturales visibles, término que hace referencia a su procedencia como creación llevada a cabo por el ser humano⁶⁰. Asimismo, estos productos culturales poseen como objetivo primordial la consecución y facilitación del proceso de comunicación visual, siendo posible destacar e incluir, entre otros, el cine y la televisión por la especial relevancia y repercusión social que poseen en la actualidad, pudiendo de la misma forma encuadrarse dentro de esta clasificación los videojuegos, los cuales utilizan las imágenes móviles⁶¹.

⁵⁸ J. A. RAMÍREZ, *Medios de masas...* p. 250.

⁵⁹ U. ECO, *Apocalípticos e integrados...*, p. 30.

⁶⁰ R. GUBERN, *La mirada opulenta...*, p. 44.

⁶¹ *Ibidem*, p. 46.

A pesar de esto, resulta de gran interés llevar a cabo una breve descripción de las divisiones culturales anteriores, ya que, aunque son susceptibles de resultar insuficientes e inexactas debido a la complejidad del asunto tratado, constituyen una fuente de información en lo referente a las distintas consideraciones que los medios audiovisuales han recibido a lo largo del tiempo a pesar de la multiplicidad cultural de su contenido, que los convierte en exponentes y distribuidores culturales de gran utilidad para la divulgación de conocimientos, y que, asimismo, reciben una respuesta inmediata y positiva por parte de los espectadores. Estas divisiones han sido estudiadas por Eco en su obra *Apocalípticos e integrados*, la cual se ha tomado como guía para establecer las siguientes divisiones.

En primer lugar, es posible distinguir entre la clasificación estructurada según su pertenencia al *high, middle y low brow*. Mediante estos términos se hace referencia al nivel y rigor cultural con el que los espectadores reconocerán los diferentes elementos y connotaciones introducidos en los medios audiovisuales, es decir, se trata de una división en función del nivel cultural de cada individuo, que sin embargo, no debe confundirse con una clasificación basada en divisiones sociales ni económicas, sino en el grado de formación del público⁶². Se trata de un criterio empleado con el fin de determinar aquellos elementos que serán reconocidos por el público en el momento de visualización de una serie de televisión, por ejemplo.

Por otra parte, existe también una distinción entre los denominados *masscult* y *midcult*, es decir, aquellos productos que pueden poseer las cualidades necesarias para ser consideradas como un producto cultural, pero cuyos fines son meramente comerciales, es decir, sin el interés divulgativo que podría observarse en un documental, a pesar de tratarse igualmente de un medio audiovisual. Atendiendo a este criterio, esta circunstancia motivaría la falta de necesidad de convertir estos productos en objetos de análisis de investigación, aunque en el presente trabajo sí son considerados objetos necesarios de estudio no solo por la repercusión social y mediática que poseen, sino por la gran cantidad de elementos histórico-artísticos que ofrecen al espectador, y en cuyo proceso de recepción es preciso indagar en profundidad. Por otra parte, incluso la producción televisiva con mayores intenciones comerciales es susceptible de suscitar interés por parte del espectador por llevar a cabo una ampliación de su conocimiento

⁶² U. ECO, *Apocalípticos e integrados...*, p. 54.

sobre alguno de los ámbitos presentados, de forma que en cualquier caso, cualquier serie de televisión constituye una herramienta didáctica en potencia a través de la cual es posible acceder a niveles culturales superiores.

Por otra parte, resulta imprescindible defender la cultura de masas más allá de cuestiones terminológicas y de clasificación de los diferentes productos, ya que, en todo caso, supone un acercamiento a la cultura, que aunque resulte superficial en comparación con la obtenida a través de otros medios más ortodoxos y rigurosos, aporta un conocimiento y experiencia reales al espectador, y que, por lo tanto, puede desembocar en un conocimiento profundo de la misma. Esa superficialidad inherente a los medios de masas no tiene porqué resultar distinta al estímulo estético recibido por un espectador “culto” que visite un museo o acuda a un concierto, pese a que forme parte indiscutible de este tipo de manifestaciones⁶³. Este hecho incide directamente sobre el concepto de arte y experiencia estética y su evolución, sobre lo cual se profundizará a continuación.

Concepto y presencia actual del arte en los medios de masas

En la actualidad continúa vigente en algunos sectores la dicotomía establecida entre el arte y los medios de masas como elementos totalmente opuestos, a pesar de la creciente aceptación y consideración de algunos de estos como productos culturales y del incremento de estudios e investigaciones llevados a cabo sobre ellos. Aunque no forma parte directa del objeto de análisis de este trabajo, resulta inevitable el acercamiento sobre el concepto actual de arte en relación con la fuerte presencia de manifestaciones estéticas dentro de las series de televisión así como por el destacado contenido cultural que estas poseen. De esta forma, resulta de gran interés llevar a cabo una breve reflexión sobre el concepto de “arte” en la actualidad, que podría encontrarse no únicamente en las galerías y museos contemporáneos, sino que también encontraría su manifestación más adecuada a la sociedad y formas de comunicación contemporáneas en los propios medios de masas⁶⁴.

En primer lugar, es preciso profundizar en la posibilidad de que la búsqueda del arte en la actualidad deba extenderse más allá de los museos tradicionales citados anteriormente, en los que en ocasiones, el visitante no especializado lleva a cabo lo que

⁶³ *Ibidem*, p. 62.

⁶⁴ J. A. RAMÍREZ, *Medios de masas...*, p. 12 y p. 153.

considera un ritual vacío, que en muchas ocasiones no comprende y por el que se siente traicionado. Si bien estas instituciones constituyan siempre un lugar imprescindible de protección y puesta en valor de los elementos y corrientes artísticas, las circunstancias actuales precisan de una ampliación de estos conceptos hacia ámbitos como la televisión, el cine o el cómic, debido a que estos han pasado, especialmente en los últimos años, a formar parte integral de la cultura general de la sociedad y su idiosincrasia⁶⁵. Asimismo, el cine no debe ser entendido como una mera reproducción mecánica, ya que posee potencial artístico, es decir, que puede ser empleado como medio de creación y transmisión de valores artísticos⁶⁶.

Aunque esta afirmación pueda resultar controvertida en un primer momento, es conocida la capacidad del arte para sobrevivir y evolucionar a lo largo del tiempo, a pesar de las alteraciones que pueda sufrir en cada una de las etapas, entre las que cabe destacar la capacidad del arte para poseer características diferentes y experimentar múltiples alteraciones tanto en sus formas como en sus conceptos, como ha hecho a lo largo su evolución⁶⁷. Por este motivo, el proceso de adaptación actual no debe ser confundido con el fin del arte, ya que la esencia de este se encuentra precisamente en el proceso y el impulso de creación, no en las características formales de las que se reviste, de forma que un cambio en los medios a través de los cuales se transmite o en los soportes utilizados para llevar a cabo la materialización artística constituyen únicamente una etapa evolutiva más en la Historia del Arte, a la cual es preciso adaptarse tanto en ideas como en métodos.

De esta forma, y considerando como correcta esta idea, resulta posible extrapolar los conceptos de arte y experiencia estética fuera de los lugares habituales o clásicos en los que se han emplazado con anterioridad, así como considerar la probabilidad de que estas prácticas puedan ser experimentadas con mayor frecuencia a través de la televisión o del iPod que en los museos y teatros, al menos tomando como referencia al espectador medio. Por este motivo, no debe establecerse una distinción radical (más allá de las diferencias y características evidentes) entre la experiencia adquirida a través de la visita de un museo y la vivida mediante la visualización de una serie, al menos en lo que a la

⁶⁵ *Ibidem*, p. 256.

⁶⁶ A. MONTIEL, *Teorías del cine. Un balance histórico*, Barcelona, Montesinos, 1992, p. 38.

⁶⁷ W. TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos-Alianza, 2002, p. 78.

obtención de conocimientos se refiere, mientras que, por otra parte, a partir de ambas se obtiene una manifestación estética, aunque sea de diferente naturaleza⁶⁸.

Esta búsqueda de ampliación en el concepto de lo artístico se ha mantenido hasta la más reciente actualidad, cobrando renovada importancia con motivo del desarrollo de los estudios visuales. De esta forma, es posible encontrar publicaciones actuales en las que se aportan interesantes argumentos sobre la evolución del concepto de arte y los elementos que motivan estas transformaciones⁶⁹.

Dichos estudios suponen una respuesta directa al aumento progresivo experimentado por parte de los criterios de inclusión de diferentes elementos dentro de la clasificación de arte en las últimas décadas, de forma que se llega a afirmar que existe la posibilidad de establecer un paralelismo entre los museos actuales y las *wunderkammer* renacentistas, debido a que en los primeros es posible hallar una gran cantidad de elementos que, a pesar de que en un primer momento podrían haber sido clasificados como material de estudios etnológicos o antropológicos, han obtenido, sin embargo, un lugar permanente en los museos, junto a aquellos objetos cuyo fin primordial desde el momento de su concepción era el de producir una experiencia estética en el espectador⁷⁰.

Esta flexibilidad existente a la hora de clasificar diferentes elementos dentro del concepto de arte parece responder, en gran medida, tanto al sistema de valores como a las corrientes de pensamiento imperantes en cada momento histórico concreto⁷¹. En este sentido, establecer una serie de valores estéticos o características que determinen de manera objetiva y sistemática cuáles son aquellos elementos que deben ser calificados de artísticos en detrimento de otros resulta prácticamente imposible, ya que el propio concepto de arte, así como los ámbitos que este abarca han experimentado una evolución continua.

Por esto mismo, la clasificación actual de las artes resulta incompleta y confusa, en gran parte debido a la proliferación de los medios de comunicación y la necesidad de

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 43-46.

⁶⁹ K. MOXEY, "Estética de la cultura visual en el momento de la globalización", en *Estudios visuales, la visualidad en la época de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, pp. 27-37.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 27.

⁷¹ *Ibidem*, p. 28.

clasificar estos últimos dentro de cada grupo, así como de la polémica suscitada por ello. De esta forma, la línea que separa los elementos artísticos más ortodoxos de aquellos originados mediante la producción comercial resulta, cuanto menos, difusa, y la consideración actual de objetos industriales como poseedores de una importante artísticidad es prueba de ello, pese a que en el momento de su producción este no era su objetivo⁷².

A partir de esta premisa, la propuesta que parece más rigurosa y adaptada a las necesidades culturales de la actualidad incluye la ampliación y estudio sistemáticos y conscientes del concepto de arte, de forma que resulte posible una inclusión progresiva de nuevos elementos estéticos en dicho concepto. El criterio a seguir debe estar basado en la selección de aquellos elementos que resultan de mayor interés y valor no únicamente desde el punto de vista artístico, sino también cultural y social, a pesar de que estos se desarrollen en sectores que hasta la actualidad han permanecido ausentes de la clasificación clásica de arte, más allá de los términos ambiguos y restrictivos sobre la cultura “alta” y “baja”, ya que, en muchos casos, estos pueden llegar a solaparse o complementarse dentro de un mismo producto cultural, bien sea el cómic, las series de televisión o los videojuegos. Estos últimos elementos resultan especialmente interesantes debido a que constituyen los exponentes de mayor incidencia en la actualidad por la fuerte repercusión social que han experimentado en los últimos años⁷³.

De esta forma, la consideración de un producto como el televisivo dentro del concepto de arte queda relegada en beneficio de su estudio y análisis dentro de este sector, debido a las múltiples connotaciones culturales que, indiscutiblemente, poseen. En definitiva, resulta necesario llevar a cabo una evolución de la práctica y el estudio de la Historia del Arte en la actualidad, expandiendo su campo de investigación más allá de los análisis metodológicos y sistemáticos clásicos, e incluyendo formas estéticas como las citadas anteriormente, no solo para enriquecer la propia disciplina artística, sino con la finalidad de convertir estos productos culturales en vehículos del conocimiento y mecanismos de aprendizaje cultural al alcance de las masas, tratados con corrección y

⁷² W. TATARKIEWICZ, *op. cit.*, p. 55.

⁷³ A. M. GUASCH, “Doce reglas para una Nueva Academia: La “nueva Historia del arte” y los Estudios audiovisuales” en *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, pp. 59-74, especialmente p. 69.

rigor por los propios teóricos del arte en los que, por otra parte, se contribuye a conformar el imaginario cultural del espectador⁷⁴. En resumen, y siempre desde la perspectiva de la Historia del Arte, las series de televisión como productos culturales y medios de masas deben ser estudiados no solo como parte de dicha disciplina, sino también desde el punto de vista de las aplicaciones prácticas y teóricas de estos nuevos elementos icónicos⁷⁵.

En definitiva, sí resulta necesario confirmar el hecho de que, si bien los medios de comunicación han tomado características propias de las bellas artes, también el arte actual recibe continuamente la influencia de los citados medios de comunicación, por lo que realmente, en la actualidad no resulta posible establecer un concepto de arte definitivo y maximalista, sino que este debe actualizarse para cada elemento de forma individual, evitando definiciones universales, ya que se trata de un término que nunca había abarcado un número tan elevado de manifestaciones como en el presente. Resulta, sin embargo, posible identificar como rasgo común a todas ellas, así como criterio fundamental en su distinción, la capacidad de creación de formas expresivas⁷⁶. De esta manera, se toma como base aquella cualidad compartida por todos los elementos que cabe ser categorizados de artísticos, llevando de esta forma a cabo un análisis de mínimos, o dicho de otro modo, al resultar imposible, al menos por el momento, establecer una enunciación genérica en la que se incluya la totalidad de las cualidades y características que convierten una manifestación estética en artística, es preciso establecer una definición de aquellos elementos que todos estos objetos comparten⁷⁷.

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ J. A. RAMÍREZ, *Medios de masas...*, p. 250.

⁷⁶ W. TATARKIEWICZ, *op. cit.*, p. 47.

⁷⁷ C. GARCÍA ÁLVAREZ, *Iconografía fantástica y simbolismo en el Renacimiento*, León, Universidad de León, 2000, pp. 17-21.

LA RELACIÓN CREADOR-ESPECTADOR EN LOS MEDIOS AUDIOVISUALES

Orígenes

Como se ha reiterado en varias ocasiones, la finalidad principal de las series de televisión como medios audiovisuales es la de resultar atractivas para el espectador, de forma que logren persuadir al público de los beneficios de continuar visionando las entregas posteriores de forma sistemática. Esta necesidad influye directamente sobre los elementos histórico-artísticos incluidos en las series, ya que en los casos de producciones de calidad estas introducciones son minuciosamente seleccionadas en función de las capacidades de reconocimiento que se esperan por parte del espectador, lo cual depende, en gran medida, del nivel cultural que es considerado propio del sector del público al que la serie se dirige por parte de los productores o guionistas.

La necesidad por parte de aquellos que llevan a cabo el papel de emisor de los medios de comunicación de conocer las demandas y preferencias del receptor de dicho mensaje no constituye un fenómeno reciente que se haya iniciado en las respectivas figuras de los creadores y espectadores de series o videojuegos, sino que a lo largo de la historia, y como consecuencia directa de cada avance tecnológico en los medios de comunicación, se han experimentado procesos similares.

Estos procesos tienen su origen en la relación surgida entre, por un lado, el incremento exponencial del público al que los medios podían dirigirse gracias a los sucesivos avances científicos citados anteriormente, y por otro lado a la necesidad de llevar a cabo productos que resultasen atractivos para una cantidad progresivamente más amplia de receptores, como por ejemplo, tras la aparición de la imprenta⁷⁸. La búsqueda de una expansión mayor de los medios icónicos dio lugar a la necesidad por parte de los diseñadores del mensaje de abordar en sus contenidos elementos de mayor generalidad, perdiendo, de esta forma, y en muchos casos, gran parte del nivel cultural e intelectual que habría poseído, por ejemplo, una publicación o manifestación estética cualquiera hasta entonces, en favor de una democratización de la imagen y la información.

⁷⁸ J. A. RAMÍREZ, *Medios de masas...*, p. 60.

En la actualidad, resulta posible trasladar fácilmente esta premisa a medios audiovisuales como las series de televisión, los cuales están regidos por necesidades similares a la hora de seleccionar no solo su temática, sino la propia imagen que ofrecen al público, así como el nivel de complejidad tanto intelectual como cultural de los elementos y referencias en ellos incluidas.

Por otra parte, el aumento progresivo de receptores, ya fuera de lectores de prensa en un primer momento o de consumidores de productos televisivos en la actualidad ha generado un público concreto, demandante habitual y específico de cada producto. De esta forma, la especialización como respuesta a la familiarización del espectador ha tenido como consecuencia el aumento exponencial de la exigencia por parte del consumidor de una serie de características concretas en los productos culturales que demandan, de forma que no solo dichas producciones influyen sobre el público, sino que es el espectador especializado quien requiere que determinados elementos formen parte del producto⁷⁹. Sobre esta relación se incidirá posteriormente.

De esta manera, los medios audiovisuales actuales podrían lograr una participación total del espectador en el proceso de creación, si bien en cierta medida es el propio producto cultural el que impone al público cuáles deben ser sus gustos y comportamientos en función de los factores culturales o sociales, entre los que se incluyen parámetros como la edad o el nivel cultural de cada sector de espectadores, los cuales son analizados por los creadores para configurar el formato y el contenido de su propio producto⁸⁰. Estos estudios tienen como base un profundo escrutinio de los elementos que conforman la cultura y ambiente de cada uno de estos grupos, aludiendo a ellos tanto en las series a como en cada medio de masas con el fin de que el espectador pueda comprender y asumir dichas referencias de forma inmediata.

La categorización de los espectadores

Como se ha explicado en el epígrafe anterior, la búsqueda de difusión por parte de las series de televisión hacia la mayor cantidad posible de espectadores comparte con los demás medios audiovisuales la necesidad de adaptación a una serie de parámetros concretos que tratan de responder tanto a los gustos y preferencias como a los conocimientos y expectativas del modelo de espectador al que están dirigidas. Para

⁷⁹ U. ECO, *Apocalípticos e integrados...*, p. 31.

⁸⁰ J. A. RAMÍREZ, *Medios de masas...*, p. 153.

configurar su contenido de forma acorde a este hecho, es preciso llevar a cabo un análisis general basado en el comportamiento de la mayoría de individuos que conforman el sector escogido, afectando esto directamente sobre la selección de aquellos contenidos estéticos y artísticos que son introducidos como parte del contenido de la serie, ya sea de forma más o menos rigurosa y espectacular.

Para esto, son utilizados diferentes métodos que tienen como objetivo principal la amplitud de su difusión entre el gran público, caracterizado por su heterogeneidad, así como el ejercicio de persuasión e influencia sobre este y sobre sus propios gustos. Para la consecución de dicha tarea se emplean recursos retóricos, sociológicos y estéticos, variando estos en función de los sectores concretos a los que van dirigidos, por lo que resulta necesario establecer una serie de parámetros generales, ya que resultaría imposible individualizarlos⁸¹. De esta forma, se toman en consideración los gustos de la mayoría, es decir, lo que es considerado como propio del sector de edad o del nivel social o cultural concreto al que se dirige fundamentalmente la serie.

Estos análisis se llevan a cabo a través de diferentes procedimientos, desde estadísticos, sobre los que se profundizará más adelante, hasta sociológicos, de entre los cuales cabe destacar en la actualidad el procedimiento del *feedback* así como el *rating*.

El *feedback* constituye un sistema de medición de la respuesta suscitada sobre el espectador a través de las respuestas y opiniones expresadas por el mismo. En la actualidad, este procedimiento ha cobrado una mayor importancia debido a la universalización del uso de las redes sociales, cuyo empleo ha reforzado y multiplicado la fiabilidad de estos procedimientos, y por cuyos comentarios, ya sea a través de páginas de uso privado o mediante las que cada serie o programa pone a su disposición es posible conocer las opiniones y reacciones del público a tiempo real. Por otra parte, es como consecuencia del uso de Internet y de la participación activa desarrollada por el espectador a través de este medio que las decisiones y demandas de este han sido realmente relevantes y llevadas a cabo por los creadores de la serie⁸². Este sistema ha posibilitado el análisis de las variaciones en consumo y demanda de determinados programas, así como la identificación de las características generales de sus

⁸¹ R. GUBERN, *Mensajes icónicos en...*, p. 291.

⁸² T. DE LA TORRE, *Historia de las...*, p. 522.

espectadores, destacando el interés por aspectos como edad, estudios, afición por determinados productos culturales o por otros programas, etc.⁸³.

De esta forma es posible conocer la recepción que ha experimentado su producto sobre el público general, así como establecer los datos del espectador medio que consume un programa determinado, desde conocer su nivel cultural hasta clasificarlo en función de su edad.

Por otra parte, el procedimiento del *rating* es empleado para comprobar la media y estadística de un programa televisivo concreto, (qué sector del público sigue un programa determinado...). Para ello se utilizan diferentes medios, como llamadas telefónicas, y en la actualidad las redes sociales⁸⁴.

Mediante la aplicación de estos parámetros, las series y su contenido, entre el que cabe destacar elementos tales como el lenguaje, la estética, referencias cultas o referencias artísticas, se adaptan a las exigencias del público, mientras que tras la visualización de cada entrega, el propio espectador interioriza estos mismos elementos⁸⁵.

De esta manera, el análisis llevado a cabo para establecer dichos factores incluye aspectos psicológicos y sociológicos, principalmente, cuya finalidad es la desentrañar las categorías que componen la mentalidad del sector de la sociedad a la que se dirige el producto de masas, manteniendo siempre un punto de vista genérico que evite la inclusión de elementos que resulten excluyentes, ya que esto supondría una contraposición directa en detrimento de los objetivos y valores propios de la cultura de masas por definición⁸⁶.

El análisis del espectador. El concepto de *habitus* en la obra de Pierre Bourdieu

Además de los estudios y análisis sociológicos desarrollados en el epígrafe anterior, es preciso hacer referencia a los escrutinios del espectador basados en las

⁸³ R. ARNHEIM, *El pensamiento visual*, Barcelona, 1986, p. 131.

⁸⁴ U. ECO, *Apocalípticos e integrados...*, p. 324.

⁸⁵ R. GUBERN, *Mensajes icónicos en...*, p. 173.

⁸⁶ R. GUBERN, *La mirada opulenta...*, pp. 281 y ss.

estadísticas, los cuales resultan de vital importancia para la clasificación del público en distintos sectores en función de los gustos y comportamientos que, en general, los definen. Como se ha señalado anteriormente, los parámetros obtenidos como resultado de este tipo de estudios son tomados en cuenta como guía y utilizados como criterio a la hora de decidir qué nivel de rigor histórico-artístico o complejidad teórica pueden incluirse como parte del contenido de una serie de televisión u otro producto de masas, con el fin de que estos se adecuen al nivel cultural poseído por el espectador y a sus expectativas.

El concepto de *habitus* constituye uno de los pilares de la obra de Bourdieu, cuyo objetivo primordial es el estudio del comportamiento de la sociedad, de forma que es un término que responde a intereses sociológicos, dejando en un segundo plano los aspectos culturales o artísticos. Por otra parte, la división entre los distintos sectores sociales es descrita como una “estructura estructurante estructurada”, lo cual hace referencia a la condición histórica de este tipo de divisiones sociales, cuya configuración ha evolucionado a lo largo de los siglos, además de al hecho de que, al describirse como estructurantes indican la influencia que por otra parte tienen en la propia configuración social, que tiende a dividirse en función de estas clasificaciones preestablecidas⁸⁷.

Asimismo, mediante la aplicación de este concepto es posible estudiar de forma sistemática aquellas acciones que son compartidas por cada uno de los grupos sociales, si bien, deja en un segundo plano a aquellos individuos que poseen comportamientos diferentes. Sin embargo, en lo referente al tema tratado en el presente trabajo, la generalización es un criterio que constituye igualmente la base de cualquier serie de televisión o medio audiovisual actual, ya que, como se ha señalado anteriormente, el objetivo de estos es el de llegar al mayor número posible de individuos, de forma que se deben tomar como referencia las características generales del sector de público al que se dirige la serie, tratando en todo momento de evitar la inclusión de elementos excluyentes o de difícil comprensión, y configurando el contenido de la misma siempre en función del sector del público al que se dirige y de los conocimientos que de este se esperan, por lo que un análisis del concepto de *habitus* resulta ineludible.

⁸⁷ P. BOURDIEU, *La distinción*, Madrid, Taurus, 2006, pp. 169-170.

De esta manera, el término *habitus* hace referencia, al menos explicado superficialmente, tanto a aquellos comportamientos, desde el ocio a las actividades culturales, como gustos, que según Bourdieu son compartidos por diferentes individuos en función de parámetros entre los que se incluyen factores como el nivel cultural y educativo así como el nivel adquisitivo. En definitiva, este término defiende la existencia de un elevado índice de coincidencia de reacciones, comportamientos y gustos entre personas que pueden clasificarse dentro de una misma división social, de forma que llegan a responder de forma similar ante el mismo estímulo. Por otra parte, los propios estilos de vida deben considerarse como productos que tienen su origen el mismo concepto de *habitus*⁸⁸.

Una vez explicado este concepto, así como su evidente relación con los criterios empleados por los creadores en los medios audiovisuales actuales a la hora de seleccionar los elementos que integrarán dichos productos, resulta obligado hacer hincapié una vez más en el hecho de que, a pesar de considerar que no existe una relación directa entre el nivel socio-económico y el cultural de cada individuo⁸⁹, es preciso estudiar este tipo de metodologías de análisis, ya que aunque resulten susceptibles de incurrir en generalidades y de tener consecuencias negativas en aquellos individuos o sectores de la sociedad que no pueden ser clasificados mediante estos factores, son los elegidos comúnmente para llevar a cabo las valoraciones de mercado por parte de los creadores de series de televisión. Esto se produce principalmente por su obligada adaptación al hecho de formar parte de los denominados medios de masas, en el sentido de que sus productos serán consumidos por una gran cantidad de público, y por lo tanto deben ser aceptadas y comprendidas por el mayor número de individuos posible, y no únicamente por aquellos espectadores que se acerquen más al prototipo de lector modelo de cada serie.

Conceptos de *espectador modelo* y *Enciclopedia* en los medios audiovisuales

Debido a la inexistencia de un método para llevar a cabo un análisis de las series de televisión desde la perspectiva de la Historia del Arte, y como se ha podido observar

⁸⁸ *Ibidem*, p. 172.

⁸⁹ U. ECO, *Apocalípticos e integrados...*, p. 54.

a lo largo del trabajo, se ha optado por realizar un estudio teórico fundamentado a partir de análisis efectuados desde diferentes marcos teóricos. Con la finalidad de profundizar en las relaciones existentes entre creadores y espectadores, así como de dilucidar aquellas circunstancias que han sido tomadas como criterios para seleccionar los elementos histórico-artísticos introducidos en las series de televisión – los cuales cumplen el papel a su vez de referencias culturales susceptibles de llevar a cabo una función didáctica-, se ha tomado como base para esta parte de la investigación la aplicación de los conceptos de *lector modelo* y *enciclopedia* extraídos de la obra de Umberto Eco, ya que resulta posible extrapolar las connotaciones y funciones de ambos términos al estudio de la relación propuesta, como se demostrará a continuación.

En primer lugar, es preciso llevar a cabo una somera explicación de ambos conceptos, sobre los cuales se llevará a cabo el desarrollo posterior. De esta manera, es posible definir brevemente el concepto de *lector modelo* como aquella figura empleada por el autor de un texto durante la configuración de este con el fin de que dicho texto responda tanto en forma como en contenido a la interpretación que el *lector modelo* efectuará sobre él. Este lector no tiene que existir materialmente en el mundo real, sino que constituye un ejemplo para la adaptación del contenido del texto a las necesidades y capacidades que dicho lector ideal poseería. En lo referente a las series de televisión, este papel sería llevado a cabo por un *espectador modelo*, el cual es tomado como referencia por creadores y guionistas tanto en la selección del nivel de rigor y complejidad de las referencias culturales introducidas en cada entrega, como en la estructura y contenido de cada capítulo, siendo posible observar empleo de este mismo procedimiento en el desarrollo de videojuegos.

Asimismo, la interpretación realizada por este *espectador modelo*, de la misma forma que la llevada a cabo por el resto de lectores, estará condicionada por el conjunto de experiencias anteriores obtenidas a través de la lectura de otros textos, en este caso, del visionado de otras series, las cuales complementan la configuración del imaginario cultural del espectador. Dicho conjunto preexistente de conocimientos e ideas corresponde el término de *enciclopedia*, el cual debe ser igualmente analizado por los creadores de textos. Por otra parte, la principal característica de la *enciclopedia* es su funcionamiento, basado en la ruptura experimentada con la adquisición de nuevas experiencias, condicionada por los conocimientos anteriores, y que, por su parte, tendrá como consecuencia un desarrollo y actualización de la misma *enciclopedia*,

conformando de esta forma un círculo hermenéutico que seguirá ampliándose con cada texto interpretado. En algunos casos resulta posible establecer un paralelismo entre este concepto y el imaginario cultural propio de cada individuo, como se explicará posteriormente, pudiendo definirse ambos como conjuntos de impresiones y experiencias.

En la situación que aquí nos ocupa, puede observarse que el espectador acoge y juzga cada nueva visualización del producto televisivo en función de los resultados e impresiones que le hayan producido las experiencias anteriores. De esta forma, cada ampliación de su propia *enciclopedia* repercutirá en su aceptación y adaptación a los visionados posteriores. A esto se le suma el hecho de que con cada acto de interpretación, el sujeto, lector, o intérprete adquiere una serie de hábitos que lo llevan a actuar de forma similar en situaciones parecidas que puedan darse en el futuro⁹⁰. En definitiva, este hecho hace referencia a la progresiva especialización del espectador citada anteriormente, mediante la cual este es capaz de hacer propias una serie de referencias que le servirán como instrucción y guía en su comportamiento futuro. En este caso, la visualización de una serie que posee unas características determinadas y que requiere un visionado específico al que el espectador debe adaptarse tiene como resultado la progresiva especialización y adquisición de hábitos por parte del sujeto con respecto a ello, de forma que su propio conocimiento se ve enriquecido, lo cual, a su vez, tiene como consecuencia un desarrollo y actualización de su *enciclopedia* que afectará tanto sobre los productos que consume como sobre la evolución de la demanda de productos culturales similares en un futuro.

Dicho de otro modo, la comprensión de cada nuevo texto se produce gracias a la existencia anterior de una enciclopedia o tesoro compuesto por todos los datos recogidos a través de la comprensión de textos anteriores. Esta idea puede ser aplicada, como se explicó anteriormente, a la metodología que se emplea durante el proceso del visionado de una serie de televisión, resultando además, hasta cierto punto, posible, acercar el término de *enciclopedia* a la expresión de imaginario colectivo. Los creadores de cada serie conocen al menos de forma general los elementos incluidos dentro del imaginario colectivo considerado como perteneciente al sector de la sociedad al que dicha serie está dirigida, de forma que el público potencial posea la capacidad de leer el

⁹⁰ U. ECO, *Lector in fabula...*, p. 63.

texto constituido por la propia serie, absorbiéndola hasta que pase a formar parte de la *enciclopedia* de cada individuo concreto⁹¹. De esta forma, el visionado de series de televisión favorece la especialización del sujeto, lo cual a su vez repercute en la demanda que este ejerce sobre los objetivos de los creadores, mientras que por otra parte, la comprensión y asimilación de cada producción televisiva están posibilitadas por el previo entendimiento de contenidos culturales, sociales, etc., que forman previamente parte de la *enciclopedia* de cada espectador.

Asimismo, durante el proceso de interpretación de un texto, el lector lleva a cabo el desarrollo de una serie de expectativas con respecto a lo que espera encontrar a continuación en dicho texto, una vez producida la actualización de sus competencias. Estas expectativas se ven o no cumplidas al finalizar la interpretación del mensaje, de forma que el lector puede comprobar hasta qué punto su conocimiento acerca del contenido del mismo era correcto, en función del nivel de acierto en sus previsiones con respecto a la realidad⁹². Por otro lado, también resulta de gran importancia llevar a cabo un análisis del conocimiento que ostenta el creador o emisor del texto acerca de las competencias actualizadas que posee el receptor, ya que no solo debe llevar a cabo una evolución en el texto que crea, sino que debe, de alguna manera, anticiparse a las expectativas que el lector va a desarrollar, decidiendo además si resulta beneficioso llevarlas o no a cabo, o dicho de otra forma, realizar su narración de forma acorde a las previsiones, o, por el contrario, introducir variaciones de forma sorprendente.

Considerando las series de televisión como una tipología más dentro de estos textos, es posible coincidir con esta afirmación, ya que en el caso de las previsiones desarrolladas por los espectadores a lo largo del visionado de la serie (ya sea de varios capítulos o incluso de una temporada a la siguiente), es de la misma forma cierto que uno de los objetivos principales de los creadores y productores de dicho programa es el estudio profundo de las expectativas del público, de forma que logren anticiparse a ellas. En este caso, el conocimiento y la anticipación a los deseos de los espectadores cobran incluso una mayor importancia, ya que tanto la continuidad en la visualización de la serie tanto la incorporación de espectadores potenciales dependerá de ello. Por otra parte, las modificaciones o giros en la trama, y por supuesto la inclusión de

⁹¹ *Ibidem*, pp. 38 y ss.

⁹² *Ibidem*, p. 160.

determinados elementos estéticos y de carácter histórico-artístico responden a esta misma necesidad, mientras que, asimismo, constituyen elementos que, mediante su análisis, aportan luz sobre la propia consideración que los creadores tienen del nivel cultural del público al cual está dirigida mayoritariamente la serie, o en otras palabras, la amplitud de su enciclopedia y su “capacidad de inferencia”⁹³.

Por este motivo, resulta preferible emplear elementos que previamente hayan pasado a formar parte del imaginario cultural del espectador, y por lo tanto, sean reconocidos y asumidos de forma inmediata por la totalidad del público, mediante el uso de elementos y signos que pueden calificarse de estereotipos generales, los cuales, por otra parte, son igualmente clasificados y divididos de forma genérica a la hora de seleccionar aquellos elementos que deben emplearse para cada referencia cultural que se les presenta⁹⁴. Es decir, a través de la clasificación y creación de los diferentes géneros y contenidos de las series, se constituyen modelos que responden a los códigos establecidos como adecuados y correspondientes al imaginario colectivo de un grupo de espectadores concreto, mientras que, por otra parte, se establecen los parámetros para la continua ampliación de dicho imaginario en cada uno de los receptores⁹⁵.

Estos procedimientos deben ser llevados a cabo tomando como base un criterio de generalidad y homogeneización de gustos, de forma que productos de masas como las series de televisión o incluso determinadas producciones cinematográficas deben adaptarse con el fin de constituir elementos que puedan ser aceptados y comprendidos por la totalidad del público⁹⁶. Una vez más, este procedimiento resulta posible a través de la identificación y análisis de aquellos elementos y conocimientos que se consideran genéricamente propios del espectador medio localizado en un espacio y tiempo concretos, incluyendo únicamente aquellos que formen parte del imaginario colectivo de dicho sector de espectadores, pese a que como ya se ha considerado anteriormente, esto tiene como consecuencia el prejuicio del receptor por circunstancias de sexo, edad, o nivel cultural, así como la exclusión de temas excesivamente novedosos o polémicos que puedan poner en peligro la aceptación y comprensión inmediatas por parte del

⁹³ *Ibidem*, p. 169.

⁹⁴ R. GUBERN, *La mirada opulenta...* p. 205.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 326.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 281.

público del producto que es puesto ante sus ojos. Esto, sin embargo, solo afectaría a un grupo minoritario de espectadores, por lo que resulta un daño colateral admisible dentro de un procedimiento cuyo principal objetivo es la búsqueda de aceptación por parte del mayor número de individuos posible.

En definitiva, cada serie de televisión está destinada al visionado de un público concreto escogido previamente y diseñada en función del mismo, tomando como referencia las características del *espectador modelo* de cada una. A partir de las particularidades de este espectador ideal se condicionan las series, que acaban llevando a cabo el papel de transmisor de los mensajes inconscientes y también conscientes entendidos y presentados como propios del sector de público al que pertenecen, determinando así al propio espectador real, e imponiendo a este una serie de ideas que se presuponen propias de él⁹⁷. Al final, es el espectador es quien trata de aproximarse de forma inconsciente a la figura del *espectador modelo* impuesta y prevista por el programa, condicionando, paradójicamente, la configuración del mismo.

El análisis del espectador. Las expectativas de los creadores.

Un texto escrito, al igual que en el caso de un producto que puede calificarse como “de masas” al menos si se considera el elevado número de receptores potenciales del mismo, ha sido desarrollado por sus creadores conociendo de antemano que será reinterpretado en numerosas ocasiones por cada uno de los receptores, los cuales llevarán a cabo una actualización de su propia enciclopedia a través del visionado de la serie⁹⁸.

Por otra parte, más allá de la intención que depositen los creadores en el desarrollo del producto, es preciso destacar la existencia de otros factores además de las diferencias existentes entre las competencias que poseen el creador y el emisor, principalmente la posibilidad de que el espectador lleve a cabo una interpretación aberrante, la cual tendría como consecuencias directas la intromisión de connotaciones aleatorias en el procedimiento como consecuencia de las circunstancias concretas de cada intérprete, o los errores interpretativos del mismo, entre otras⁹⁹. Con el término de interpretación aberrante se hace referencia a la posibilidad de que se produzca una

⁹⁷ U. ECO, *Apocalípticos e integrados...*, p. 324.

⁹⁸ U. ECO, *Lector in fabula...*, p. 78.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 80.

recepción por parte del espectador que no fue prevista durante el proceso de producción del programa. Dichas previsiones son llevadas a cabo en función del nivel cultural predominante en el sector del público al que se dirige la serie, de forma que estas interpretaciones son resultado de los códigos individuales de una parte minoritaria de los espectadores¹⁰⁰. Esta serie de inconvenientes no puede ser prevenida al completo por parte de los creadores de textos, en este caso series, lo cual aumenta aún más el abanico de posibilidades interpretativas, llegando a ser preciso establecer que cada proceso de visualización tanto intelectual como estético es diferente en cada individuo.

En este sentido, resulta preciso incluir como parte inherente a este procedimiento la máxima de que “la competencia del destinatario no coincide necesariamente con la del emisor”¹⁰¹. Atendiendo a este hecho, el creador o emisor debe tratar, a lo largo del desarrollo de su mensaje, de actuar de acuerdo con una serie de competencias que deben ser idénticas entre él y el receptor. Para lograr esto mismo, se desarrolla la figura de un lector modelo, el cual llevaría a cabo de forma correcta la actualización enciclopédica pertinente como consecuencia de la recepción del mensaje, siempre según lo previsto por el creador y evitando cualquier interpretación aberrante¹⁰². Por otra parte, como se ha analizado anteriormente, es posible afirmar que no solo el texto –en este caso las series de televisión- construye el espectador modelo que efectuaría una correcta interpretación, sino que, al mismo tiempo, trata de adaptarse a él, es decir, cada texto busca de forma autónoma la cooperación por parte del lector, el cual a su vez es influido e influye sobre los textos posteriores¹⁰³.

Considerando que cada uno de los textos, ya sean audiovisuales o escritos, posee una única interpretación correcta (aquella que correspondería con la experiencia obtenida por parte de un lector modelo), podríamos afirmar que cada escena o secuencia procedentes de una serie de televisión, o incluso la serie al completo, junto con su estructura y contenido así como las referencias que constituyen parte de este último deben ser definidas como “textos cerrados”, es decir, cuya única interpretación totalmente correcta es aquella efectuada por el espectador que es capaz de identificar y asimilar aquellos aspectos que los creadores han considerados como propios del sector

¹⁰⁰ A. MONTIEL, *op. cit.*, p. 107.

¹⁰¹ U. ECO, *Lector in fabula...*, p. 77.

¹⁰² *Ibidem*, p. 80.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 81.

de público al que pertenece, los cuales han sido escogidos mediante un análisis sociológico¹⁰⁴. Entre estos aspectos cabría destacar las referencias a la *enciclopedia* que se supone que dicho espectador debe poseer, el lenguaje utilizado e incluso las técnicas y sistemas de producción.

Sin embargo, incluso en los casos en los que este procedimiento se lleve a cabo de forma activa y consciente por parte de los creadores o guionistas de una serie, quienes le confieren de esta manera las características de un “texto cerrado”, existen innumerables lectores (espectadores) diferentes que son susceptibles de lograr establecer de forma fundamentada una interpretación radicalmente distinta del mismo, entendiendo e interpretando de diferente forma cada una de las referencias incluidas originalmente con una intención concreta y determinada, basadas en el análisis de los elementos que, de forma genérica, deberían conformar la *enciclopedia* de un sector de público concreto¹⁰⁵. Aunque los ejemplos se incluyen en la parte práctica del presente trabajo, con el fin de aclarar esta última idea resulta posible aludir a dos de las posibles interpretaciones que pueden efectuarse sobre uno de los fenómenos televisivos de mayor repercusión actual, *Juego de Tronos* (2011). En este caso, resulta posible identificar la búsqueda de los elementos polémicos y explícitos que están presentes en el contenido de la serie como uno de los reclamos principales de una gran cantidad de espectadores, mientras que la existencia de esta lectura no influye negativamente sobre las capacidades interpretativas de otro tipo de espectador, el cual puede estar interesado en las manifestaciones estéticas introducidas en cada capítulo y las intenciones simbólicas subyacentes de las mismas o su relación con la Historia del Arte¹⁰⁶.

En definitiva, pese a existir un número infinito de interpretaciones posibles de un texto, ya sean posibles o aberrantes, que constituyen en este caso el conjunto de significados y contenidos hallados por el público en las series de televisión, es preciso

¹⁰⁴ U. ECO, *Lector in...*, p. 82.

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ 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, Fragua, 2013, pp. 359-390.

confirmar la existencia de un significado último, que debe identificarse con aquel que fue diseñado por el autor en función de su propia concepción del lector modelo¹⁰⁷.

El proceso de interpretación en los medios audiovisuales

Desde las últimas décadas del siglo XX se ha experimentado una crucial evolución en la metodología de interpretación del texto, habiendo evolucionado este desde constituir centro de dicho análisis en todas sus vertientes y aspectos diferenciados a ser desplazado por el estudio del sujeto como vía para comprender el texto. Resulta posible extrapolar las anteriores afirmaciones a la temática del presente trabajo, ya que las manifestaciones estéticas introducidas en los medios audiovisuales actuales, tales como películas, series de televisión o videojuegos, juegan un papel más dentro de la configuración y establecimiento de las relaciones existentes entre el emisor, en este caso constituido fundamentalmente por los creadores, productores y directores artísticos, y el receptor, cuya función es llevada a cabo por la totalidad de espectadores reales y potenciales del medio.

De esta forma, se considera indispensable para la verdadera comprensión de las relaciones televisivas el análisis no solo del código mediante el cual el emisor configura su mensaje, sino también de cómo este ha llevado a cabo un estudio del código del propio emisor para su realización¹⁰⁸. En otras palabras, esta nueva metodología, cuyo uso e interés se han mantenido hasta la actualidad, trata de llevar a cabo un estudio profundo del proceso de “comprensión, actualización e interpretación” llevado a cabo por el sujeto o receptor del mensaje, en este caso el espectador, con el fin de comprender de esta forma las intenciones del texto¹⁰⁹. Esto es posible debido a la afirmación de que todo texto, o producto cultural dirigido a un público específico, queda desde su momento de composición condicionado por las condiciones y circunstancias que el emisor ha localizado en dichos espectadores.

Los tres tipos de intención

Tomando una vez más como modelo para la interpretación de textos la obra y los conceptos de Eco y en relación con la situación descrita anteriormente, resulta

¹⁰⁷U. ECO, *Los límites de...*, p. 41.

¹⁰⁸ U. ECO, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, 1992, p. 25.

¹⁰⁹ *Idem.*

posible distinguir entre tres tipos de intenciones: la intención del autor (*intentio auctoris*), la intención de la obra (*intentio operis*) y la intención del lector (*intentio lectoris*). Estos conceptos pueden extrapolarse al tema aquí desarrollado, de forma que únicamente se debe identificar la intención del autor con la propia de los creadores, productores o guionistas de una serie de televisión, así como la *intentio lectoris* con la intención del espectador y consumidor de dicho producto¹¹⁰. Las tres intenciones constituyen diferentes métodos de interpretación del texto, partiendo del principio de que cada texto tiene un número infinito de interpretaciones en función de cada lector. Esto no indica que no exista una interpretación última en la que confluyen los tres puntos de vista, es decir, aquella que ha sido realizada por el autor con la intención de ser comprendido por un lector modelo, para quien el autor adapta la intención de su obra o texto, de forma que este responda tanto en configuración como en contenido a las expectativas, deseos y conocimientos que el lector modelo debiera poseer.

De esta forma, a través del estudio de la *intentio operis* es posible descubrir la *intentio lectoris*, así como mediante el análisis de las posibles relaciones que se establecen entre la obra y el intérprete durante el visionado de la serie, que puede dar lugar a diversas situaciones.

A partir de estas metodologías, resulta posible analizar textos en función de los cambios y actualizaciones que han experimentado a medida que las sociedades han evolucionado (estética de la recepción), mediante el uso que la sociedad ha dado de las interpretaciones del propio texto (sociología de la literatura), etc.¹¹¹ A pesar de la imposibilidad de abarcar el conjunto de la totalidad de metodologías para analizar los textos que constituyen los modernos medios audiovisuales, estas teorías se tomarán como referencia para analizar y estudiar las relaciones que se establecen entre los creadores y productores tanto de series de televisión como otras manifestaciones audiovisuales, y los espectadores, así como la adaptación y condicionamiento de dichos mensajes televisivos con el propósito de resultar atractivos para una gran cantidad de público, lo cual condiciona en gran medida las características del producto, cuyo principal objetivo es la persuasión del espectador.

¹¹⁰ *Ibidem*, pp. 29 y ss.

¹¹¹ *Idem*.

En definitiva, y como se ha descrito anteriormente, estos textos han sido igualmente seleccionados y configurados con la intención (*intentio auctoris*) de resultar no solamente atractivos, sino comprensibles por el espectador, de forma que tratan en todo caso de responder a aquellos elementos y estructuras que componen el imaginario cultural del espectador. Esto implica que cada uno de los elementos estéticos y culturales incluidos en las series de televisión han sido seleccionados teniendo en cuenta el nivel de conocimiento y el interés que el público puede desarrollar a través de ellos, con diferentes intenciones y respuestas. De esta forma, a través del estudio de la *intentio auctoris* es posible desvelar la *intentio lectoris*, es decir, retroceder hasta el análisis llevado a cabo por los creadores del texto en el cual se han previsto las reacciones propias del sujeto en el momento de experimentar la visualización de la serie.

Esta metodología de configuración de un texto, en este caso, televisivo, es idéntica para cualquier mensaje cuyo receptor no constituya un único individuo, sino que esté conformado por un conjunto de espectadores diferentes, que poseen, sin embargo, una *Enciclopedia*, es decir, una serie de valores comunes, principalmente de tipo cultural y social, que tienen su origen en la existencia y comprensión por parte de cada espectador de determinados textos precedentes compartidos, los cuales han configurado de forma similar su propio imaginario cultural¹¹². Por este motivo, si bien existen las diferentes variantes en la interpretación realizada por cada individuo de estos mensajes televisivos, este mismo proceso hermenéutico ha podido llevarse a cabo por la existencia de un conjunto de elementos básicos comunes a cada espectador, los cuales, a su vez, han sido identificados por el autor del texto (el creador de la serie) con la intención de predecir la reacción del espectador ante su visionado, así como de prever las posibles interpretaciones que este llevará a cabo en función de los elementos de que dispone en su *enciclopedia*.

En referencia a estas relaciones entre creadores y espectadores que quedan patentes a través del análisis de las intenciones reflejadas en el texto, es decir, en el contenido de las series y las referencias estéticas y culturales en ellas introducidas, es de gran interés hacer referencia a aquellas situaciones en las cuales se produce una situación de incoherencia o incongruencia entre los elementos o referencias introducidos en las series y los conocimientos del espectador, en los que existe una inadecuación o

¹¹² *Ibidem*, p. 124.

falta de coordinación entre el texto visual y la coherencia artística de las referencias empleadas. En este sentido, es posible afirmar que existe un desfase entre la intención del creador y la intención de las referencias estéticas introducidas, que tiene su origen en la inadecuación entre los conocimientos y nivel cultural que el autor ha supuesto propio del espectador y la realidad¹¹³.

De esta forma, la existencia de errores en cuanto a la ambientación histórica se refiere puede explicarse como una consecuencia de la falta de concordancia entre la elección por parte del creador de una cita determinada y las competencias o conocimientos de cariz histórico-artístico que el espectador posee en el momento de visualización de la serie. Resulta posible identificar una serie de errores principales como causa de estos casos, como la realización de un análisis histórico insuficiente, o un prejuicio cultural proveniente de una apreciación inadecuada de las circunstancias del destinatario¹¹⁴. En definitiva, estas situaciones se producen como respuesta a una falta de coordinación entre las realidades proyectadas sobre el espectador por parte del autor y la realidad.

Sobre este análisis se incidirá en la parte práctica del trabajo, ya que a través de él resulta posible incluso cuestionar el nivel de formación de los propios creadores de las series, películas o videojuegos.

Por otra parte, la aplicación de esta teoría implicaría también la existencia de una *intentio lectoris* (interpretación autónoma) diferente para cada espectador, ya que, a pesar de que el emisor del mensaje televisivo tome como referencia a un lector modelo a la hora de configurar dicho mensaje, es posible, como se ha hecho referencia anteriormente, que se lleven a cabo interpretaciones aberrantes por parte del público, es decir, que se encuentre un contenido o significado en el texto que sea diferente a aquel que fue previsto por el creador en el momento de su configuración¹¹⁵. Esta interpretación puede llegar a tener consecuencias a largo plazo y gran escala, ya que los productos culturales distribuidos como medios de masas son propensos a influir de forma decisiva en el ámbito social y cultural de su público, de forma que una interpretación errónea o paralela a la esperada por parte del conjunto de los espectadores

¹¹³ U. ECO, *Lector in fabula...*, pp. 82-84.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 83.

¹¹⁵ U. ECO, *Los límites de...*, p. 32.

debe ser estudiada como una variante más dentro de las consecuencias sociales de este tipo de medios de comunicación.

De esta forma, el consumo de series de televisión como productos culturales puede tener repercusiones diferentes a las explicadas anteriormente acerca de la progresiva ampliación y adaptación del imaginario cultural de cada espectador hacia niveles superiores de conocimiento y comprensión, ya que resulta preciso señalar cómo en algunos casos, especialmente en aquellos individuos que se limitan a consumir de forma pasiva este tipo de productos sin cuestionarse el nivel de calidad, rigor y verdad que estos poseen, el espectador no solo no amplía ni construye nuevos niveles en su propia *enciclopedia*, sino que produce un efecto totalmente contrario. En dicho caso, el espectador pasivo construye un imaginario cultural propio y ajeno a la realidad, el cual está basado únicamente el conjunto de creencias conformado por aquella información que ha recibido y aceptado como válida de forma inmediata, sin efectuar previamente acción crítica alguna.

En este sentido, el espectador, que, no obstante bien puede constituir el lector modelo de algunas producciones culturales televisivas -si bien la propia calidad de estas debería ser dejada en entredicho por esta misma razón, así como considerarse contraria y externa a cualquier tipo de construcción retórica por carecer del objetivo primordial de la búsqueda del beneficio social (aunque sí poseería la capacidad de persuasión, en este caso sobre este tipo de espectador pasivo)-, conformaría una *enciclopedia* propia y carente de fundamentación teórico-científica cuyas bases estarían compuestas por el conjunto de aparentes verdades presentadas en cualquier tipo de medio de comunicación contemporáneo (en este caso las series de televisión o los videojuegos), las cuales serían recogidas y aceptadas de forma inmediata como verdades universales por el espectador.

Este tipo de procedimiento acabaría no solo con el sistema de recepción propio de los productos culturales aquí propuesto, sino también con toda posibilidad de aprendizaje o amplitud de conocimiento a través de ellos, lo cual supone una de las principales aplicaciones y cualidades de los mensajes televisivos. Por otra parte, esto supone una prueba más de la necesidad de adquisición de una actitud y formación crítica por parte del público, ya que este constituye el responsable último de poder vivir no solo una experiencia estética individual y agradable, sino de realizar, al mismo tiempo, un posicionamiento crítico frente a la información obtenida a través de la

televisión, con el fin de abandonar una postura pasiva frente a esta, y de decidir y analizar de forma objetiva cuáles de los elementos presentados en este tipo de productos son beneficiosos y deben ser empleados para el enriquecimiento de su propio imaginario cultural y cuáles, por el contrario, deben ser descartados, identificados como invenciones y tomados como contraejemplo para la consecución de este propósito.

EL PROCESO DE PERCEPCIÓN EN EL ESPECTADOR

Marcos teóricos para el estudio de los modernos medios audiovisuales

Como se ha desarrollado en el capítulo anterior, las series de televisión, así como los demás medios de masas poseedores de contenido cultural están diseñados y configurados con dos objetivos principales. El primero, y fundamental por el carácter basado en la multiplicidad del producto de este tipo de medios audiovisuales, es el de resultar atractivos para la mayor extensión de público posible, para lo cual se desarrollan diferentes técnicas y se incluyen contenidos en función de los gustos, conocimientos, comportamientos y nivel cultural que se espera del espectador al que se dirige principalmente el programa. Por otro lado, el proceso de visualización llevado a cabo por el espectador es diseñado y planificado previamente por los creadores y productores, que dirigen los movimientos y reacciones del público a través de la introducción de diferentes elementos en cada escena. De esta forma, las manifestaciones estéticas y referencias cultas se ven igualmente afectadas por la intención del autor, y tanto su aparición y localización dentro de una serie o videojuego, como el rigor (o la falta de él) con el cual estas son introducidas responden a la misma premisa.

Por este motivo, resulta especialmente interesante estudiar brevemente algunos aspectos del proceso de percepción llevado a cabo por el espectador durante la visualización de estos textos icónicos, de manera que resulte posible averiguar cuáles son las intenciones del autor que motivan dichas circunstancias.

En primer lugar, resulta de interés recordar que, como se ha analizado en el apartado anterior, cada producto televisivo está realizado tomando como referencia estructural un formato concreto. Cada uno de dichos formatos responde a una necesidad específica del espectador, de forma que algunos de sus aspectos constitutivos son destacados en favor de otros elementos que son dejados a un lado. Por otra parte, los programas también son clasificados en función de su temática, la cual tiene como objetivo la asimilación del mismo por parte de un sector concreto del público,

determinado por aspectos como la edad o el nivel cultural de cada uno, principalmente¹¹⁶.

Asimismo, con el fin de que estos productos culturales resulten atractivos para el conjunto de espectadores al que se dirigen pero sin limitarse únicamente a un grupo reducido y concreto de la población, se introducen recursos y elementos que forman parte del imaginario colectivo de dicho sector de manera general, de forma que la serie o programa llegue a la mayor cantidad de público posible, posibilitando de esta forma la comprensión inmediata por parte de este de los aspectos que conforman el producto.

Estas características concernientes a las series de televisión como medios audiovisuales han dado lugar a diferentes contradicciones, como se ha visto, siendo una de ellas el marco teórico y la consideración que estas deben recibir, ya que es innegable que poseen una gran cantidad de elementos visuales y referencias histórico-artísticas en su contenido, a pesar de la idea existente, incluso en la actualidad, de que el valor artístico de un producto debe estar relacionado directamente con la incapacidad de copia o multiplicación de este. De esta forma, existen propuestas de estudio de los medios audiovisuales como hechos estéticos, de forma que deben ser analizados desde el punto de vista del lenguaje televisivo o bien de la psicología de la recepción¹¹⁷. Por otro lado, existe igualmente la defensa de los medios audiovisuales como elementos susceptibles de constituir objeto de estudio desde la perspectiva de los avances sociológicos, psicológicos y críticos que traen consigo en su evolución, en detrimento de su concepción como productos estético-filosóficos¹¹⁸.

En todo caso, debe afirmarse que tanto las series de televisión como el cine, están basadas en búsqueda de atención del espectador, a través del empleo de determinados recursos técnicos. Por otra parte, resulta preciso que la visualización de uno de estos productos culturales debe ser considerada, y constituye, una experiencia estética, la cual logra provocar en el espectador una impresión de realidad. Esta falsa impresión cabe ser definida como la conjunción de una serie de acciones verosímiles, es

¹¹⁶ *La televisión educativa y su aplicación en el aula*, Perú, 2007, [online], [consultado el 17/07/2016]. URL: <http://www.oei.es/historico/noticias/spip.php?article1146>

¹¹⁷ U. ECO, *Apocalípticos e...*, p. 302.

¹¹⁸ *Ibidem...*, p. 288.

decir, que no son verdaderas, pero que podrían llegar a producirse¹¹⁹. Dicho procedimiento tiene como consecuencia directa una serie de destacados fenómenos de persuasión que actúan sobre el espectador, quien se identifica con los protagonistas que efectúan estas acciones con mayor facilidad al considerar estas como posibles, o en el caso de las series fantásticas, de coherencia en la toma de decisiones acciones emprendidas por los personajes¹²⁰. A través de este procedimiento, el espectador emprende un papel activo como productor de textos, superando su función como consumidor pasivo.

El proceso de percepción. Los recursos visuales de los creadores.

Como se señalaba en la introducción de este epígrafe, se puede señalar la existencia de un profundo nivel de intencionalidad por parte de los creadores (incluyendo el papel llevado a cabo por productores o guionistas) de las series de televisión, quienes introducen diferentes recursos a la hora de determinar el uso de determinados planos o soluciones técnicas con la finalidad de llamar la atención del espectador sobre un elemento concreto del plano¹²¹. Este procedimiento tiene como objetivo el desvío de la atención del público sobre determinados elementos, o, por el contrario, la consecución de la focalización de la mirada de este sobre una parte de la escena que se pretende resaltar, lo cual suele tener origen en la existencia de un mensaje o connotación de interés para el desarrollo y comprensión de la trama.

Asimismo, la propia distribución de los elementos en el plano puede responder a una intencionalidad última proveniente del creador, pudiendo tratarse incluso de referencias simbólicas introducidas en la escena bajo la apariencia de acciones o elementos que no requieren la alteración de la realidad, sino que únicamente utilizan como vehículos factores técnicos como los citados antes, entre los que es posible destacar de nuevo el empleo de planos o de composiciones que tienen como objetivo hacer hincapié sobre determinado elemento, lo cual puede asimismo lograrse a través de modificaciones en el punto de vista en el que se sitúa la cámara¹²². Por otra parte, la posibilidad de influir de esta forma sobre la atención del espectador constituye una

¹¹⁹ A. MONTIEL, *op. cit.*, p. 80.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 101.

¹²¹ *Ibidem*, p. 114.

¹²² R. ARNHEIM, *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 42-44.

prueba de la gran capacidad que poseen los modernos medios audiovisuales para contribuir al condicionamiento inconsciente que experimenta el público en la actualidad¹²³.

Estos elementos y recursos pueden ser introducidos con éxito debido a las características que definen el proceso de percepción de la información por parte del individuo, de forma que el conocimiento de las estructuras que componen este procedimiento hace que resulte posible predecir cuál será la reacción del espectador ante determinado estímulo. De esta forma, no solo resulta posible prever las respuestas del público a la introducción de elementos culturales o referencias al imaginario visual de cada sector, sino que además, el análisis de los procedimientos relacionados con la percepción de estímulos visuales son tomados en cuenta y empleados por los creadores de series de televisión.

Este conjunto de reacciones realizadas de forma automática por el espectador pueden denominarse como patrones de comportamiento perceptivo¹²⁴. La primera premisa de estos estudios está constituida por el hecho de que la forma de mirar un objeto o elemento concreto está, inevitablemente, condicionada por el conocimiento previo de dicho objeto por parte del espectador, así como por las propias intenciones y expectativas que este posee durante el proceso¹²⁵. De esta forma, resulta posible considerar los programas de comportamiento visual como procesos selectivos, que siempre dependerán de los objetivos y conocimientos del sujeto que los lleva a cabo, lo cual produce variaciones en diversos factores, entre los que cabe destacar la atención que el espectador manifiesta sobre unos elementos u otros¹²⁶. Se trata, en definitiva, de procedimientos de carácter subjetivo, ya que el nivel de atención del sujeto se ve incrementado en función del interés y de las expectativas que este posee de forma previa al proceso de percepción.

En este sentido, es preciso hacer alusión al papel activo llevado a cabo por el sujeto durante el procedimiento perceptivo, en el que no se limita a recibir información de forma objetiva, sino que los datos obtenidos son procesados y filtrados a través del

¹²³ A. MONTIEL, *op. cit.*, p. 114.

¹²⁴ H. GOMBRICH, *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, 1993, p. 89.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ H. GOMBRICH, *op. cit.*, pp. 89 y ss.

tamiz conformado por el conjunto de experiencias, expectativas, y proyecciones que posee y ha experimentado el sujeto previamente¹²⁷. De esta forma, las expectativas desarrolladas por el espectador, ya sea de forma consciente o inconsciente, influyen de forma directa sobre la percepción y la interpretación de las imágenes, de la misma manera que el grado de especialización del sujeto conformado por el conjunto de sus experiencias previas, así como las expectativas anteriores a la visualización de una serie, programa, videojuego, etc., afectarán en grado sumo a la percepción y experimentación del nuevo producto. Por otra parte, tras finalizar el proceso de percepción, la información resultante como consecuencia de la experimentación del mismo pasará a formar parte de la *enciclopedia* del sujeto y de esta forma, a constituir una fuente de contraste y expectación más con respecto a las experiencias posteriores experimentadas por este¹²⁸. De esta forma, cada elemento que forma parte de la composición de una escena es percibido por el espectador en función de una serie de estructuras o diagramas aprehendidos previamente. Como consecuencia de estas circunstancias, el proceso de visualización llevado a cabo por cada individuo dista mucho de resultar exhaustivo, sino que está basado, en sistemas de economía de la percepción, de forma que no resulta preciso estudiar cada elemento de forma individual, sino comprenderlos en conjunto¹²⁹. En definitiva, la parcialidad del proceso de percepción, así como la subjetividad que lo define resulta de gran interés para los creadores de medios audiovisuales, ya que pueden ser utilizados en su propio beneficio y permitiendo una mayor influencia sobre el espectador y sus reacciones.

Además de poseer importantes paralelismos con respecto al concepto y funcionamiento de la *enciclopedia*, el proceso de percepción visual en las series de televisión presenta una serie de circunstancias tanto en su estructura como en su metodología que remite necesariamente a la corriente de la Gestalt, la cual estudia el método a través del cual son percibidas las imágenes, así como las circunstancias preexistentes a este proceso y por las que se ve condicionado, de forma que resulta innegable la relación entre ambos métodos de análisis como sistemas susceptibles de ser empleados en el análisis de la asimilación de las imágenes por parte del espectador.

¹²⁷ R. GUBERN, *La mirada...*, p. 31.

¹²⁸ U. ECO, *Lector in...*, p. 124.

¹²⁹ H. GOMBRICH, *op. cit.*, pp. 94-97.

Según la teoría de la Gestalt, de la cual resulta posible destacar como máximo exponente a Rudolf Arnheim, es mediante el proceso de percepción llevado a cabo por cada sujeto que los estímulos visuales son recogidos a través del sentido de la vista, siendo posteriormente ordenados en función de esquemas predeterminados que han sido configurados por la propia experiencia de cada individuo¹³⁰. De esta manera, la percepción es llevada a cabo a través de un proceso cognitivo paralelo, es decir, que no se produce de forma automática en el momento en el que los estímulos visuales son recogidos, sino que es resultado de una serie de procesos intelectuales anteriores que los condiciona¹³¹.

En este sentido, la percepción visual puede ser definida como consecuencia de la existencia de una conjunción de conceptos generales que conforman los cimientos de la formación de conceptos. Este conjunto de experiencias anteriores se ve modificado y enriquecido tras cada nuevo proceso de percepción, de forma que las imágenes procesadas y memorizadas de forma previa condicionan la percepción de nuevos estímulos¹³².

En definitiva, la percepción de estímulos visuales llevada a cabo por el ser humano cabe ser definida como selectiva, ya que varía en función de los propios fines u objetivos de cada individuo¹³³. De igual forma, el mismo sentido de la vista no constituye un proceso espontáneo, sino que siempre responde a las experiencias y conocimientos previos que el espectador posee, de forma que, mientras que parte de los elementos son pasados por alto de forma inmediata, otros resultan especialmente interesantes para el espectador, generalmente, por resultar especialmente atractivos para el espectador o incluso por abandonar los parámetros habituales y romper las expectativas del sujeto.

Esta última idea resulta de gran interés, ya que es preciso hacer referencia al hecho de que una reacción experimentada por el espectador pierde interés

¹³⁰ R. ARNHEIM, *Arte y percepción...*, A pesar de no constituir una monografía sobre la temática relativa al presente trabajo, el estudio de la Gestalt sobre la psicología de la recepción en relación con el arte resulta de gran interés para el análisis de las relaciones existentes entre creadores y espectadores.

¹³¹ R. ARNHEIM, *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 42.

¹³² *Ibidem*, p.307.

¹³³ H. GOMBRICH, *op. cit.*, p. 34.

progresivamente como consecuencia de su repetición en demasiadas ocasiones, ya que esto tiene como consecuencia la pérdida de reacción del sujeto, y por lo tanto de su interés¹³⁴. Esta premisa es tenida en cuenta por los creadores, ya que en todo momento tratan de incluir elementos y estructuras sorprendentes e incluso chocantes, con el fin de provocar fuertes reacciones sobre el espectador, cuya respuesta debe traducirse en un mayor interés por las próximas entregas de una serie de televisión con estos antecedentes.

En definitiva, el análisis del proceso y la psicología de la percepción resulta susceptible de ser aplicado como método de análisis de las series de televisión, ya que, como se ha referido, supone un procedimiento más llevado a cabo por los creadores de estos productos audiovisuales a través del cual analizar y prever las respuestas y comportamientos del público ante determinados estímulos. En este caso, y con más directa relación con la temática del trabajo, un factor como la composición de las escenas y la inclusión en ellas de determinados elementos no constituye un proceso superficial, sino que responde a un análisis profundo de los patrones e intereses del espectador. De esta manera, a través de la ubicación de los citados elementos, resulta posible desviar o llamar la atención del sujeto sobre determinados objetos o manifestaciones estéticas con diferentes intenciones, desde la introducción de connotaciones simbólicas para un espectador atento, hasta la búsqueda de una reacción por parte del público ante la introducción de elementos claramente anacrónicos o, por el contrario, caracterizados por su gran rigor histórico. Sin embargo, estas circunstancias se abordarán en mayor profundidad y de una forma más visual en la parte posterior del trabajo, a través del análisis de varios ejemplos de este procedimiento.

¹³⁴ *Ibidem*, pp. 34-35.

LAS SERIES DE TELEVISIÓN COMO HERRAMIENTAS RETÓRICAS

La evolución de la Retórica en la actualidad

A lo largo de los capítulos anteriores se han explicado los objetivos y características que poseen los medios audiovisuales, así como las cualidades comunicativas y didácticas susceptibles de constituir herramientas de gran utilidad para diferentes ámbitos. Por otra parte, también se ha hecho especial hincapié sobre la gran capacidad de las series de televisión como medios de comunicación, ya que permiten la distribución de información de forma prácticamente universal y democrática. Asimismo, se han dedicado varios epígrafes a las relaciones establecidas entre los creadores de series y los espectadores, así como entre el propio producto de masas y el público, siendo la base de todas ellas, como se ha expresado anteriormente, la persuasión del espectador, es decir, la capacidad de lograr llevar a cabo un producto que resulte atractivo y despierte la atención del público, de forma que este desarrolle un gran interés por el consumo de las entregas posteriores del mismo en el caso de las series. De este modo, dicho interés se traduce en la capacidad de influencia que los productos televisivos ejercen sobre la sociedad, siempre como resultado de sus capacidades persuasivas, y, como se explicará a continuación, retóricas.

De esta forma, la retórica puede ser descrita como un proceso de persuasión, constituyendo esta la principal finalidad y característica de dicha disciplina, del mismo modo que ocurre en el caso de las series de televisión, cuyo proceso persuasivo tiene como objetivo la atracción del espectador¹³⁵. Por otro lado, la disciplina retórica ha mantenido a lo largo de la historia la intención de resultar socialmente útil, es decir, emplear la influencia ejercida sobre el oyente de forma constructiva y dedicada a la mejora de la sociedad¹³⁶. Sobre la presencia de esta cualidad en las series de televisión se ha tratado de profundizar a lo largo del trabajo, de forma que considerar los mensajes televisivos como productos poseedores de valores sociales y ejemplos de comportamiento, así como se ha visto anteriormente, como elementos que cumplen una función de gran importancia en la creación de vínculos entre individuos y el fomento de

¹³⁵ D. PUJANTE, *op. cit.*, pp. 12-16.

¹³⁶ ARISTÓTELES, *Retórica*, Madrid, 1994, p. 60.

la cohesión social, los acercaría incluso más a su consideración como productos retóricos¹³⁷.

La posible presencia de estos valores sociales en las series de televisión remite indirectamente a la defensa de las mismas como poseedoras de contenido cultural, siendo incluso posible relacionar la introducción de valores formativos en los productos de masas como muestra de una búsqueda por parte de estos de favorecer la utilidad social de sus capacidades comunicativas y didácticas. En este sentido, cabría definir la inclusión de referencias estéticas y cultas como un medio retórico principal dentro de las series de televisión, a través de las cuales se busca el beneficio de la sociedad, de forma que sería posible identificar estos productos televisivos como herramientas fundamentadas en la retórica¹³⁸.

Por otra parte, resulta innegable que no todas las series de televisión actuales poseen estas cualidades, pero sin embargo, sí resulta posible afirmar que en lo referente a aquellas producciones clasificables dentro de la *quality television* resulta mucho más frecuente encontrarlas. De esta forma, a pesar de que existan numerosos casos en los que las series de televisión responden únicamente a criterios comerciales y carecen de contenidos y objetivos profundos, la existencia y el progresivo aumento de los casos contrarios responden a las utilidades y posibilidades que se tratan de localizar en ellas a lo largo del presente trabajo.

A lo largo de la historia de la retórica, el procedimiento de persuasión ha sido el mismo, si bien sus medios de transmisión se han adaptado a las necesidades y demandas que cada sociedad exigía como consecuencia de su propia evolución¹³⁹. De esta manera, a pesar de que pueda ser calificada como una disciplina obsoleta en algunos campos actuales, la retórica continúa vigente en la actualidad, si bien esto ha sido posible gracias a su adecuación a las demandas sociales existentes, así como a su empleo en elementos propios de la cultura global o de masas, que abarcan desde la publicidad hasta la política. Asimismo, resulta posible localizar la influencia y el empleo de la disciplina retórica en las estructuras que rigen tanto las producciones cinematográficas como las series de televisión.

¹³⁷ R. GUBERN, *La mirada opulenta...*, p. 284.

¹³⁸ D. PUJANTE, *op. cit.*, p. 16.

¹³⁹ *Ibidem*.

En este sentido, al observar algunos de los grandes hitos en la evolución y adaptación de la retórica, cabe destacar, en función de los temas tratados en el presente trabajo, la aparición de la escritura y el fin de la civilización oral, así como el posterior desarrollo de la civilización mediática, o lo que es lo mismo, el apogeo de los medios de masas y la globalización actuales¹⁴⁰. Estos casos poseen en común el hecho de que únicamente hacen referencia a aquellos elementos de los que se ha valido la retórica en su progresiva adaptación a los avances culturales y tecnológicos de la sociedad, mientras que en todos ellos el principio de la persuasión se ha conservado, manteniéndose a lo largo de los siglos y hasta la actualidad.

De esta forma, los principales cambios experimentados por la disciplina retórica están basados en los elementos que son utilizados como medios de comunicación, los cuales han propiciado por su parte repercusiones de carácter menor en el arte de la persuasión, tales como la pérdida de importancia de la gestualidad producida por la aparición de la escritura y la posibilidad de comunicación a distancia o la recuperación actual de la misma como consecuencia del auge de los medios audiovisuales, y con ellos, de las referencias icónicas, de manera que en la actualidad prima una “comunicación inmediata a distancia, verbal y visual”¹⁴¹.

El papel social de la retórica

Uno de los elementos presentes en el arte de la persuasión desde sus orígenes es la concepción de la misma como un elemento a través del cual es posible llevar a cabo funciones que son susceptibles de resultar socialmente útiles si es empleada correctamente. Es decir, a través de la retórica es posible producir resultados tanto negativos como positivos sobre el público mediante el empleo de la persuasión, por lo que resulta vital llevar a cabo una reflexión previa sobre aquellos elementos que van a ser presentados en ella, ya que ejercerán una profunda repercusión sobre el público, o el espectador, en el caso de las series.

En este sentido, el estudio y la atención de las estrategias de persuasión presentes en el mensaje televisivo deben ser incluso mayores que en la disciplina

¹⁴⁰ D. PUJANTE, *op. cit.*, p. 36.

¹⁴¹ KIBÉDI VARGA, A., “Universalité et limites de la rhétorique”, en *Rhetorica 18*, Vol. 1, 2000, pp. 1-28.

retórica clásica, ya que si bien los medios de masas están dirigidos a un público determinado, se caracterizan a su vez por la intención de resultar atractivos no solo para ese sector concreto de la sociedad, sino también para una cantidad infinitamente mayor de individuos de distintas formaciones y culturas, por lo que el mensaje presente en cada producto será interpretado en muchas ocasiones, motivo por el cual la intención y el contenido de dicho mensaje deben ser analizados cuidadosamente.

De esta manera, la técnica de la oratoria deber ser considerada como un elemento cuya finalidad última es la búsqueda de mejoras sociales. En relación con esto, es preciso destacar la importancia de esta misma característica en las series de televisión, las cuales están caracterizadas por su finalidad de resultar atractivas a un público potencial¹⁴². Entre los medios empleados para lograr la consecución de este objetivo se encuentra la introducción de elementos visuales que poseen importantes connotaciones culturales y estéticas, la cual supone una facilidad en la admisión y asimilación de conocimientos históricos y culturales por parte del público, por lo que resulta posible afirmar que las series de televisión comparten con la disciplina retórica el interés de resultar útiles a la sociedad actual, constituyendo un medio susceptible de ser utilizado como herramienta para la educación ciudadana.

Asimismo, la capacidad de influir o persuadir al espectador resulta posible a través del uso de aspectos estilísticos, tales como la elección de una actuación o elocución concretas que resulten especialmente atractivas para el público potencial al que se dirige la serie. Estos aspectos en concreto, se habían perdido durante la etapa hegemónica de la comunicación escrita tras la aparición y expansión de la imprenta, siendo recuperadas desde los saberes clásicos en la actualidad, no solo en producciones cinematográficas o series, sino también en otros ámbitos dedicados únicamente a la persuasión, como la publicidad¹⁴³. De esta forma, los medios de comunicación y persuasión de masas actuales han tenido como consecuencia la recuperación de los valores retóricos propios de la civilización oral antigua, tema que se tratará de analizar al menos de forma somera a continuación¹⁴⁴.

¹⁴² ¹⁴² D. PUJANTE, *op. cit.*, pp. 57 y ss.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 68.

¹⁴⁴ D. PUJANTE, "Teoría del discurso teórico aplicada a los nuevos lenguajes. El complejo predominio de la *Elocutio*" en *Rétor*, vol. 1, 2011, pp. 186-214, especialmente pp. 188-190.

Estructuras y elementos retóricos en las series de televisión

Como se ha explicado en el epígrafe anterior, la disciplina retórica está basada en la capacidad de cada individuo para llevar a cabo discursos persuasivos, es decir, para convencer mediante argumentos a otro individuo o conjunto de ellos de que la verdad subjetiva que manifiesta es la correcta¹⁴⁵. Esta cualidad es compartida por los modernos medios audiovisuales, cuya finalidad última es la de crear y fomentar el interés y la atención del espectador en el producto que le ofrecen mediante diferentes recursos que tienen como objetivo el llevar a cabo un mensaje que contenga aquellos elementos demandados por el público, de forma que resulte atractivo para este.

Pese a que existen numerosos paralelismos entre el arte de la retórica y las estructuras y organización presentes en las series de televisión de la actualidad que se saldrían del marco teórico de del presente estudio, sí se llevará a cabo una breve explicación de algunas de ellas, principalmente aquellas que poseen una mayor relevancia para el análisis práctico llevado a cabo en la parte posterior del mismo.

En primer lugar resulta de especial relevancia describir brevemente las diferentes operaciones retóricas a las que se ha hecho alusión indirectamente con anterioridad, que según la división clásica se clasifican en *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*¹⁴⁶. Como se ha referido en los epígrafes anteriores, la *inventio*, es decir, el proceso de búsqueda y obtención de ideas, así como la *dispositio* u organización de las mismas se han mantenido a lo largo de los cambios de paradigma experimentados en el proceso de comunicación como consecuencia de los avances tecnológicos, concretamente el desarrollo de la prensa y la información escrita potenciado por la imprenta.

Sin embargo, en contraposición a esta conservación, el apogeo de la comunicación escrita tuvo como consecuencia la pérdida de importancia de la operación de la *elocutio*, la cual engloba la totalidad de la forma discursiva, no únicamente la parte intelectual, sino también la actuación, gestualidad, elección tonal etc., desarrolladas por parte de quien realiza el discurso¹⁴⁷. Esta operación retórica se habría visto recuperada

¹⁴⁵ D. PUJANTE, “Teoría del discurso...”, p. 188.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 187.

¹⁴⁷ *Idem*

con la progresiva importancia de la iconicidad y la visualidad propia de los medios de comunicación, renovada como consecuencia del nuevo paradigma iniciado con el desarrollo de las producciones cinematográficas y, con posterioridad, del fenómeno televisivo, mediante el cual se ha producido un retorno a la retórica basada en la gestualidad empleada con anterioridad a la difusión escrita. De esta forma, las series de televisión como fenómeno comunicativo constituyen únicamente una evolución natural en el proceso retórico¹⁴⁸.

Por otra parte, resulta indispensable establecer una serie de conexiones directas entre los componentes retóricos y comunicativos básicos y la configuración estructural propia de las series de televisión. En este sentido, si se identifica el mensaje televisivo como un texto o mensaje enviado desde un emisor hacia un receptor, es posible hacer corresponder la función llevada a cabo por dicho emisor como la realizada por los creadores, guionistas, o directores, mientras que el espectador llevaría a cabo el papel del receptor de dicho mensaje¹⁴⁹. Asimismo, además de identificar el canal con el propio aparato televisivo, resulta especialmente interesante encontrar las correspondencias existentes entre el código comunicativo que debe ser compartido por emisor y receptor durante el proceso y las adaptaciones selectivas llevadas a cabo por los creadores de series de televisión a los comportamientos, gustos y niveles culturales propios del sector del público al que se dirigen, lo cual altera y modifica aspectos de gran importancia para el tema estudiado, como el rigor y la especialización escogidos a la hora de introducir determinados elementos estéticos y culturales en estos medios de masas.

Este último aspecto posee profundas relaciones con otro término retórico, la *claritas*, o claridad del discurso. Se trata de adecuar los elementos incluidos en el discurso en función del público al que este se destina, de forma que incluir numerosas referencias cultas en un discurso dirigido a personas que no poseen una formación cultural especialmente elevada se considera como una acción improcedente¹⁵⁰. De la misma forma, y desde el ámbito televisivo, incluir elementos estéticos o culturales de gran complejidad o seleccionados con especial rigor en una serie destinada

¹⁴⁸ R. ARNHEIM, *El pensamiento visual...*, p. 67.

¹⁴⁹ D. PUJANTE, *Manual de...*, p. 75.

¹⁵⁰ J. MURPHY, *Sinopsis histórica de la retórica clásica*, Madrid, Biblioteca universitaria Gredos, 1988, p. 90.

principalmente a una franja de espectadores interesados únicamente en aspectos más rupturistas o polémicos tendría un resultado similar, ya que elementos como un anacronismo o una referencia exacta serían pasados por alto¹⁵¹. Asimismo, una serie que incorpore reiteradas referencias a aspectos concretos como la informática o la música de un modo muy avanzado, no debe dirigirse, al menos no generalmente, a espectadores que no posean esta especialización, ya que resultaría muy dificultoso que disfrutaran del visionado de la serie. Por otra parte, y como se ha visto, este sistema está basado en procedimientos estadísticos y sociales, por lo que tiene validez de forma general, si bien siempre es posible encontrar excepciones. En este sentido, el objetivo último de cualquier serie es el de lograr llevar a cabo un producto que pueda ser plenamente comprendido con claridad por el espectador al mismo tiempo que suponga una fuente de placer y entretenimiento.

Por otra parte, existe otro elemento que resulta susceptible de ser relacionado con un elemento propio únicamente de las series de televisión como es el fragmento introductorio con el que se inicia cada capítulo, que en algunos ámbitos puede denominarse con el término de *opening* o cabecera del programa. Este presenta una serie de similitudes con el *exordio* retórico, ya que este constituye el elemento con el cual se inicia el discurso, y cuya finalidad es la consecución de la atención del público además de la introducción del tema. La correcta realización del *exordio* asegura o impide la concentración duradera del espectador en el discurso, por lo que debe ser breve, interesante y prometedor con respecto al contenido posterior¹⁵². Estas características pueden ser directamente relacionadas con los objetivos del citado fragmento introductorio televisivo, ya que a pesar de que presente una importancia menor que su homónimo retórico, sus objetivos principales están basados en la búsqueda de atención del espectador a través de la presentación de temas interesantes de forma breve, generalmente mediante la exposición de determinadas secuencias acompañadas de música, cuyo objetivo es informar al espectador de los contenidos de la serie mientras que presentan numerosas situaciones que solo podrán resolverse mediante el visionado del programa.

¹⁵¹ D. PUJANTE, *Manual de retórica...*, pp. 198-199.

¹⁵² *Ibidem*, pp. 95-97.

Por último, la disciplina retórica posee un elemento que presenta una relación con las estructuras propias de las series de televisión que resulta de especial interés para el presente trabajo por las razones que se explicarán a continuación, el *exemplum* o ejemplo retórico. Existen tres tipos fundamentales de ejemplos, de los cuales el primero posee una relación totalmente coincidente con la causa defendida, denominándose únicamente ejemplo. El segundo hace referencia a aquellos planteamientos que coinciden de forma parcial con dicha causa, los cuales reciben la denominación de ejemplo disímil. Por último, resulta de gran importancia en la retórica el empleo del contraejemplo, o aquel planteamiento que resulta completamente contrario a la causa defendida por el orador, pero que, sin embargo, puede arrojar luz sobre esta con gran precisión¹⁵³.

La gran importancia que estos elementos presentan en relación con el contenido del presente trabajo está basada en las relaciones que resulta posible establecer con respecto a los términos de mimesis, cita e invención que regirán la estructura práctica de este trabajo. La mimesis, o copia de mayor fidelidad a la realidad; la cita, que toma la realidad como referencia parcial; y la invención, desvinculada de la realidad o el original pero a través de la cual es posible obtener determinados conocimientos en este caso culturales y artísticos, precisamente por constituir un contraejemplo y cumplir una utilidad retórica.

¹⁵³ D. PUJANTE, *Manual de...*, pp. 130 y ss.

DESARROLLO PRÁCTICO

En este apartado dedicado al desarrollo práctico de los fundamentos teóricos anteriores a través de diferentes ejemplos, se han seleccionado varias series de televisión, tanto nacionales como internacionales. La elección de estas producciones responde fundamentalmente a dos criterios:

En primer lugar, se ha optado por realizar el estudio sobre aquellas series de televisión de emisión reciente y de mayor repercusión social, ya que los efectos e influencias que estos programas tienen sobre el espectador y sobre el conjunto de la sociedad supone uno de los objetos de estudio de este trabajo.

Por otra parte, se han seleccionado las producciones que resultan más adecuadas para ilustrar cada una de las vías teóricas que se han analizado, de la misma forma que, entre los ejemplos hallados a lo largo del visionado de las series, se han elegido aquellos que resultaban de mayor interés, tanto visual como teóricamente.

De este modo, cada uno de los ejemplos analizados a lo largo de esta parte práctica no han sido seleccionados aleatoriamente, sino que responden a la intención de llevar a cabo un estudio lo más acertado y adaptado a las circunstancias y demandas del espectador actual posible.

Antes de comenzar con el análisis sistemático de diferentes ejemplos con la finalidad de clarificar la fundamentación teórica expuesta, resulta preciso llevar a cabo una breve explicación y definición de dos conceptos que llevan a cabo un importante papel en la metodología y criterios seguidos en dichos análisis. El objetivo principal de la parte práctica del presente trabajo es la de identificar aquellos elementos estéticos introducidos en las series de televisión ya sea como mimesis o citas de la realidad, o bien como invenciones, así como dilucidar las razones culturales, sociales o comerciales que llevan a los creadores y guionistas a seleccionarlos.

El concepto de invención o contraejemplo ha sido explicado en el capítulo dedicado a la aplicación y presencia de la disciplina retórica en estos productos televisivos, constituyendo un elemento totalmente alejado de la realidad pero que, sin embargo, es susceptible de ser empleado como elemento didáctico y fuente de conocimiento, por lo que no requiere una mayor profundización en su definición.

Por su parte, los términos de mimesis y cita constituyen elementos teóricos de mayor complejidad, por lo que requieren una explicación sobre cuál será su aplicación concreta en el análisis de ejemplos posterior. En primer lugar, el concepto de mimesis hace referencia originalmente a aquellas copias o elementos sustitutorios de un elemento anterior u original. De esta forma, la imagen realizada tomando como ejemplo la apariencia del elemento al que sustituye constituye un doble del objeto, por poseer una serie de relaciones profundas que los unen, no únicamente una apariencia similar¹⁵⁴. En definitiva, y según las aportaciones aristotélicas sobre esta misma definición, el objeto obtenido a través del proceso de mimesis no constituye una copia fiel del original, sino que en él se han incluido valores subjetivos mediante el propio procedimiento de reproducción¹⁵⁵.

Por otra parte, en su definición cotidiana, el término mimesis se refiere de forma directa a la imitación de un original previo. En este sentido, dentro de las manifestaciones estéticas incluidas en las series de televisión actuales, y tras definir la metodología de estas como basada y estructurada por procedimientos retóricos, es posible establecer en qué momentos estos elementos son introducidos como ejemplos retóricos siguiendo el procedimiento de la mimesis¹⁵⁶. Estos se producirían en aquellas ocasiones en los que la reconstrucción de la realidad (verdad), llevada a cabo para enriquecer una serie o escena determinada de forma que posea la mayor verosimilitud posible, puede definirse y clasificarse como de gran cercanía a la realidad misma.

Resulta posible extrapolar esta idea al tema tratado en el presente trabajo, ya que, como se explicará en mayor profundidad, las manifestaciones estéticas incluidas tanto en las series de televisión como en los videojuegos en los últimos años pueden ser explicadas a través de la misma premisa. Aunque en este momento no se profundizará de nuevo en los demás objetivos y metas que llevan a los productores o creadores de este tipo de textos a elegir un elemento u otro en función de diferentes factores, incluso en aquellos casos en los que resultaría posible hablar de mimesis en lo referente a la corrección y rigor con la que cada elemento estético histórico-artístico es seleccionado, resulta necesario considerar que cada uno de ellos ha sido distribuido dentro de una escena y decorado concreto con una finalidad última. Esto se debe, como se ha

¹⁵⁴ V. BOZAL, *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Akal, 1987, p. 67.

¹⁵⁵ W. TATARKIEWICZ, *op. cit.*, p. 303.

¹⁵⁶ V. BOZAL, *op. cit.*, p. 87.

analizado en el capítulo referido al proceso de percepción visual, a que cada uno de dichos elementos es percibido por el espectador de una forma que ha sido analizada previa y exhaustivamente por los creadores de la industria cultural televisiva, de manera que cada una de sus apariciones está diseñada con una finalidad concreta. Los objetivos pueden variar desde realizar incluso una intención simbólica o de refuerzo de alguna característica concreta de un personaje, llevando a cabo una función como fuente complementaria de información para el espectador atento o únicamente un método para llamar o desviar la atención del público sobre un objeto o escena concretos. En definitiva, aquellos elementos que sean clasificados como mimesis, independientemente de las connotaciones que incluyan, serán aquellos que constituyen una copia extraída directamente de la realidad, es decir, de un elemento primigenio existente.

Por su parte, la cita hace referencia al empleo de diferentes espacios figurativos que representan realidades distintas, pero que se cohesionan de forma que logran crear un espacio unitario que posee un único significado¹⁵⁷. Asimismo, se trata de un elemento que es empleado, en literatura o pintura, con la finalidad de relacionar dos realidades diferentes sin que resulte necesario desarrollarlas o describirlas de modo exhaustivo¹⁵⁸. De esta forma una cita puede definirse como una apertura a una realidad mucho mayor, por lo que aunque esta introducción no resulta falsa en sí misma, sí debe calificarse como limitada. Por otra parte, a través de este nexo resultaría posible acceder a un nivel superior de conocimiento y verdad, en un camino ascendente de significado.

Asimismo, la introducción de citas en elementos literarios o pictóricos suelen tener como objetivo la inclusión de connotaciones o determinados datos sobre el texto principal, a través de los cuales resulta posible obtener información acerca del mismo¹⁵⁹. En el caso de las series de televisión, se hará referencia a las citas en aquellos casos en los que el elemento estético introducido posee cierta verosimilitud con respecto a la realidad, si bien no constituye una copia exacta de un elemento existente con anterioridad. Como se explicaba antes, estos elementos pueden ser introducidos con una finalidad basada en posibilitar la adquisición de información suplementaria o connotaciones simbólicas en una escena concreta, mientras que, por otra parte, también

¹⁵⁷ J. GÁLLEGO, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 87 y ss.

¹⁵⁸ *Idem.*

¹⁵⁹ J. GÁLLEGO, *op. cit.*, p. 91.

existen citas que únicamente son incluidas de forma casual y empleadas como un método de enriquecer, aparentemente, la escena.

De esta forma, en algunas series de televisión este último método de cita responde a una mera recopilación de elementos que los creadores suponen propios y distintivos de una época o lugar concretos, pero que sin embargo, en muchas ocasiones no poseen tanta verdad como popularidad y verosimilitud, constituyendo, sin embargo, elementos fantasiosos dentro de un contexto determinado¹⁶⁰. En definitiva, este tipo de citas son introducidas como objetos anecdóticos, elegidos por su exotismo o por posibilitar un despliegue de, en ocasiones, falsos conocimientos que tienen como objetivo el enriquecimiento sistemático de la escena o la serie, carente de un verdadero conocimiento por parte de los creadores de la misma. Esto posibilita, como se explicará en los ejemplos posteriores, la puesta en duda, o al menos, el cuestionamiento del grado real de formación de los creadores, así como el análisis de las expectativas de estos sobre el nivel cultural de los espectadores.

¹⁶⁰ J. GÁLLEGO, *op. cit.*, p. 135.

Los Medici, señores de Florencia (2016) es una de las series seleccionadas mediante los criterios anteriores para efectuar los análisis descritos¹⁶¹. Se trata de una producción de carácter histórico de recentísimo estreno, consecuencia de los grandes éxitos que series de temática similar han obtenido en los últimos años, en los que las temáticas basadas en hechos y personajes reales han logrado una excepcional acogida por parte de espectadores de todo tipo, incluso entre el público que no habría tenido ningún tipo de interés en la Historia anteriormente. Se trata, además, de una producción emitida originalmente por el canal público italiano Rai 1, y en cuyo rodaje ha sido posible acceder a un gran número de localizaciones históricas, por lo que existe un fuerte vínculo entre la producción y el lugar donde se producen los acontecimientos, lo cual ha tenido importantes repercusiones en algunos aspectos de la serie, como se analizará detalladamente. Por otra parte, este interés surge de diferentes modificaciones tanto en los hechos presentados como en los elementos estéticos introducidos, que resultan necesarias para realizar un producto que resulte atractivo para el mayor número de espectadores posible, como se verá a lo largo de este apartado.

A lo largo de los capítulos de la serie es posible observar algunos escenarios recurrentes situados en Florencia, donde transcurre la mayor parte de la trama. Uno de los más destacados es la Plaza de la Signoria, en la cual se sitúa un elemento de gran relevancia en la trama de *Los Medici*, como es el Palazzo Vecchio, llamado *de la Signoria* en el momento de la serie¹⁶². La construcción de estas plazas y su repercusión en la configuración de las ciudades surgieron como consecuencia del interés mostrado por la nobleza, tras su ascensión al poder político, en realizar una serie de obras que constituyeran una imagen del poder de la ciudad¹⁶³. En Florencia, estos proyectos incluyeron la construcción de la catedral, sobre la cual nos detendremos más adelante, y el nuevo palacio de gobierno o Palazzo Vecchio, cuya planificación se inició ya a finales del siglo XIII.

¹⁶¹ Para conocer en mayor profundidad los detalles técnicos, reparto y producción de la serie, es recomendable visitar las siguientes páginas web: URL: <http://medicimastersofflorence.com/>, o el apartado dedicado a ella en la página de Movistar Plus, a través del cual se pueden visualizar los capítulos en España. URL: <http://www.movistarplus.es/losmedici>, [consultado el 8/10/2016].

¹⁶² C. CRESTI, “Del octógono del baptisterio a la logia dei Priori” en *Florencia, arte y arquitectura*, Barcelona, Könemann, 2005, pp. 52-78, especialmente pp. 52-54.

¹⁶³ A. MCLEAN, “La arquitectura italiana de la Baja Edad Media”, en *El arte en la Italia del Renacimiento*, Madrid, Könemann, 1999, pp.12-36, especialmente pp. 24-26.

En este sentido, resulta acertada la introducción del Palazzo como uno de los escenarios principales de parte de la trama de la serie, así como su presentación como sede de la Signoria, ya que su construcción comenzó a partir del año 1299¹⁶⁴. La torre que se puede observar en la fachada principal, denominada entonces como torre Faraboschi, constituyó la referencia alrededor de la cual se proyectó el propio palacio, en un proceso constructivo a partir del cual este tipo de organismos del poder político comenzaron a realizar sus propias sedes de forma independiente a las demás instituciones de la ciudad, ejerciendo de esta forma el papel de imagen del poder cívico en contraposición al poder religioso¹⁶⁵.

Por otra parte, el principal elemento en torno al cual se desarrolla la trama de la serie es el proceso de construcción de la cúpula de la catedral de Santa María de las Flores, la cual aparece sin rematar en numerosas escenas de *Los Medici*. Esta construcción fue comenzada en el siglo XIII, siendo el artífice del proyecto Arnolfo di Cambio¹⁶⁶. El proyecto forma parte de la intensificación de construcciones producida en este momento histórico, en las cuales se combinan las tradiciones arquitectónicas locales empleadas durante los siglos XIII y XIV y la observación minuciosa de las técnicas utilizadas en la antigua Roma, a través del estudio de las construcciones conservadas¹⁶⁷.

El Panteón de Roma, y de forma destacada, su cúpula, constituyeron la principal fuente de inspiración junto con el conocimiento profundo de los recursos técnicos medievales -y especialmente románicos-, a la hora de materializar el diseño de la cubierta realizado por Brunelleschi para la catedral florentina¹⁶⁸. Por otra parte, resulta preciso destacar que si bien este proyecto había sido estudiado desde mediados del siglo XIV, no se había alcanzado una solución exitosa hasta el planteamiento del proyecto por

¹⁶⁴ A. MCLEAN, “La arquitectura italiana...”, pp. 30-35.

¹⁶⁵ J. T. PAOLETTI, G. M. RADKE, *El arte en la Italia del Renacimiento*, Madrid, Akal, 2002, p. 58.

¹⁶⁶ A. MCLEAN, “La arquitectura italiana...”, pp. 24-26.

¹⁶⁷ A. MCLEAN, “La arquitectura del Renacimiento Temprano en Florencia e Italia central” en *El arte en la Italia del Renacimiento*, Madrid, Könemann, 1999, pp. 98-130, especialmente p. 100.

¹⁶⁸ J. PIJOÁN, “La arquitectura florentina. Brunelleschi” en *Historia del Arte*, Tomo 5, Barcelona, Salvat, 1972, pp. 97-98.

parte de Brunelleschi, debido al tamaño del vano y las dificultades técnicas que entrañaba¹⁶⁹.

En cuanto al tratamiento de este proyecto en la serie, en la cual desempeña un papel de gran importancia en el desarrollo de la trama principal, es preciso destacar el hecho de que, a pesar de que tanto el concurso como la propuesta presentada por Brunelleschi tuvieron lugar en torno a la fecha de 1420, en la serie esta se ve retrasada hasta 1429, lo cual supone una modificación que no posee una importancia significativa, si bien tiene como objetivo la adecuación de los hechos históricos a la conveniencia del argumento del programa¹⁷⁰.



Escena de la *Los Medici* ante la portada de Santa María de las Flores, y aspecto de la cubierta de esta en la serie, en el momento anterior a la culminación del proyecto para finalizar su cubierta.

Asimismo, durante la presentación y admisión del diseño, los creadores de *Los Medici* han introducido con gran precisión un elemento que supuso un punto de inflexión en la resolución de esta situación histórica, a pesar de que aparentemente podría ser considerado superficial. Se trata de una maqueta de la catedral florentina, que, si bien se muestra en manos de Cosme de Medici desde varias décadas antes a la construcción de la cúpula, supone una reproducción de gran exactitud del modelo que fue expresamente encargado por el propio Brunelleschi a dos de los escultores de mayor renombre de la época, Donatello y Nanni di Banco, con la finalidad de obtener una réplica que se acercara lo máximo posible a la realidad arquitectónica¹⁷¹.

En este sentido, la cúpula de la maqueta fue construida mediante las mismas técnicas arquitectónicas con las que se llevaría posteriormente a cabo el proyecto, de

¹⁶⁹ J. T. PAOLETTI, G. M. RADKE, *Op. Cit.*, p. 211.

¹⁷⁰ A. MCLEAN, “La arquitectura italiana...”, p. 35.

¹⁷¹ A. MCLEAN, “La arquitectura del Renacimiento...”, pp. 118-120.

forma que su realización supuso una fuente de información de enorme importancia tanto para la comprensión del diseño como para lograr obtener el apoyo de los patrocinadores, miembros del gremio florentino de la lana. A pesar de que este no es lugar apropiado para explicar el proyecto de forma exhaustiva, cabe apuntar que se trata de un diseño radicalmente novedoso en el que la construcción de una doble cúpula de acuerdo a los modelos de cubiertas románicas permite no solo su sustentamiento sobre el vano, sino que evita la necesidad de emplear cimbras durante su construcción, lo cual suponía uno de los principales conflictos a salvar en la presentación de los diferentes proyectos¹⁷². De esta forma, la obra se llevó a cabo en su totalidad prescindiendo de soportes exteriores y sin armaduras externas a la propia estructura¹⁷³. Por otra parte, la presentación de esta maqueta sin la consecución última de la cúpula podría constituir un acierto por parte de los guionistas si se atiende a las fuentes que aseguran que Brunelleschi evitó compartir la totalidad de su proyecto para prevenir posibles plagios o sabotajes.



Dos aspectos de la maqueta en la presentación del proyecto arquitectónico de la cubierta llevado a cabo por Brunelleschi, caracterizado en la serie por el actor italiano Alessandro Preziosi.

Entre las variadas referencias arquitectónicas que constituyen localizaciones recurrentes en esta serie, cabe destacar los traslados temporales realizados por la familia a la Villa Medicea situada en el exterior de la ciudad de Florencia, que han supuesto una constante a lo largo de la primera temporada. Este tipo de edificaciones eran llevadas a cabo por familias acaudaladas en el momento en el que se sitúa la trama con la intención de poseer una residencia cercana a la ciudad pero en el exterior de ella. Uno de las principales características que se precisaban en estos conjuntos arquitectónicos era el

¹⁷² C. CRESTI, “De la invención de la perspectiva a la construcción de la cúpula de Santa Maria del Fiore” en *Florencia, arte y arquitectura*, Barcelona, Könemann, 2005, pp. 166-188, especialmente p.166.

¹⁷³ A. CHASTEL, *El arte italiano*, Madrid, Akal, 1988, p. 185.

hecho de que debía contar con su propio jardín, formando parte del entorno natural de forma armónica¹⁷⁴.

Este tipo de construcciones eran utilizadas, por lo tanto, en aquellas ocasiones en las que las familias deseaban disfrutar de un tiempo de retiro, o, como es posible observar en la serie, en los casos en los que resultaba necesario abandonar la ciudad por motivos de guerra o enfermedad, en los que constituían un refugio, así como complemento a la vida en la ciudad¹⁷⁵. El modelo empleado por los Medici, quienes propiciaron la popularización de este tipo de construcciones, fue tomado como referencia en los proyectos posteriores, en los que la presencia de una *loggia* clásica y una marcada distribución simétrica de los elementos arquitectónicos en consonancia con los jardines resultaba indispensable¹⁷⁶. Por otro lado, pese a que existen varias villas con esta tipología proyectadas y financiadas por los Medici a lo largo del siglo XV, la construcción empleada en la serie posee mayores similitudes con la denominada Villa Careggi, cuya reforma fue realizada por Michelozzo di Bartolomeo hacia 1457 por orden de Cosme de Medici, si bien esta propiedad había sido adquirida alrededor del año 1417 por Giovanni de Bicci, su padre, momento en el que presentaba un aspecto distinto¹⁷⁷. Es por este motivo que la identificación de la construcción referida a lo largo de la temporada con esta resulta lo más plausible, tanto desde el punto de vista de la cronología como de las características formales que pueden observarse en ella.



Aspecto exterior de la villa medicea en su primera aparición en la serie.

¹⁷⁴ V. NIETO ALCAIDE, F. CHECA, *Op. Cit.*, p. 150.

¹⁷⁵ A. CHASTEL, *El Renacimiento italiano, 1460-1500*, Madrid, Akal, 2005, p. 412.

¹⁷⁶ A. MCLEAN, “La arquitectura del Renacimiento...”, p. 128.

¹⁷⁷ A. MCLEAN, “La arquitectura del Renacimiento...”, p. 126.



Vista de la villa medicea de Careggi. Situada a la derecha, pabellón situado en los jardines de la Villa Farnesio en Caprarola, la cual parece haber sido tomada como referente en la reconstrucción, finalizada en el siglo XVI.

Entre las demás villas propiedad de la familia Medici, cabe destacar asimismo la construcción de la Villa Fiesole, en la Toscana, con una cronología muy similar y también diseñada por Michelozzo. La apariencia de esta se conoce en la actualidad por un fresco de Ghirlandaio y con la que los elementos mostrados en esta escena poseen ciertas similitudes¹⁷⁸. Sin embargo, uno de los pabellones menores situados en los jardines de la villa Farnesio en Caprarola, parece haber constituido el principal referente a la hora de reconstruir la Villa Medici referida e introducida en la serie, que como se ha explicado, cabría identificar por aproximación a la cronología histórica con la Villa Careggi. En este caso, la villa Farnesio habría sido modificada digitalmente para mostrar el remate con matacanes que constituye un elemento distintivo de la reforma de Michelozzo¹⁷⁹. En cualquier caso, se ha escogido emplear una construcción posterior en varias décadas al momento en el que se producen los acontecimientos en la serie, que pueden situarse en torno a 1429, especialmente en el caso de escoger la citada Villa Farnesio como base de la reconstrucción.

Se trata, pues, como en gran parte de los escenarios y localizaciones, de una utilización inexacta pero verosímil de edificios conservados en la actualidad, de forma que no existe un elevado rigor a la hora de escoger localizaciones que no existían en el momento en el que se sitúa la acción, o que no corresponden con la realidad. En este caso, esto se debe al hecho de que resulta de mayor importancia el reconocimiento de los elementos estéticos y arquitectónicos por parte del público que la introducción rigurosa de estos en la serie. De esta forma, el objetivo principal de los creadores ha sido el de desarrollar un *thriller* en un contexto histórico determinado, pero en el que no

¹⁷⁸ V. NIETO ALCAIDE, F. CHECA, *El renacimiento*, Madrid, Akal, 2000, pp. 149-150.

¹⁷⁹ A. CHASTEL, *El arte italiano...*, p. 190.

resulta necesario establecer criterios excesivamente rígidos que únicamente un espectador especializado reconocería¹⁸⁰.

Otra prueba de la configuración de esta serie para un público medio o incluso, en algunos aspectos, familiar, es la falta de elementos o aspectos especialmente crudos o polémicos dentro de esta producción, lo cual permite la visualización por parte de una cantidad superior de espectadores. En definitiva, el objetivo último es el causar una impresión positiva sobre el espectador medio en cuanto al patrimonio artístico y cultural italiano se refiere, si bien el aspecto más destacado de la historia es la propia trama, en la que se combinan elementos históricos e invenciones con el fin de hacer que resulte de mayor atractivo para un público general. Sin embargo, estos elementos resultan susceptibles de constituir un aliciente para el espectador, que a partir del interés creado por ellos puede comenzar una búsqueda de conocimiento con el que contrastar lo expuesto en la serie.

Por otro lado, en una serie de esta temática, tan profundamente relacionada con el arte y la cultura renacentistas, no podían faltar referentes pictóricos de gran importancia, como los que efectivamente son incluidos como parte de algunos de los escenarios recurrentes configurados en *Los Medici*.

En este sentido, cabe destacar la importancia de los frescos introducidos como parte del interior del Palazzo Vecchio, en el cual, como se ha observado, tiene lugar una parte importante de la trama de la serie. Estas pinturas fueron realizadas por Vasari para la animación pictórica de esta sala, si bien, esto se produjo en la segunda mitad del siglo XVI, con posterioridad a los acontecimientos descritos en la serie, localizados en 1429.

Efectivamente, es posible identificar las pinturas murales que configuran el programa de la Sala de los Quinientos en el Palazzo, las cuales tenían como objetivo rememorar la consecución del control sobre la Toscana, con la intención de alabar la

¹⁸⁰ En este caso, se trata de una verdad reconocida públicamente y no únicamente de una deducción, ya que el propio creador de *Los Medici*, Frank Spotnitz (*Expediente X*) ha reconocido la preponderancia del objetivo de crear una serie que combina elementos para constituir un *thriller* político de carácter histórico sobre la adecuación rigurosa a los propios hechos. Es posible consultar una de las declaraciones al respecto en la siguiente página. M. J. ARIAS, Frank Spotnitz, creador de *Los Medici*”, en *Público*, 30/10/2016, [en línea], URL: <http://www.publico.es/culturas/frank-spotnitz-creador-medici-no.html>, [consultado el 12/10/2016].

hegemonía florentina¹⁸¹. Por este motivo, fueron llevadas a cabo una serie de pinturas murales en las que se representaron algunas de las batallas decisivas para la consecución de esta, tomando como referencia las pinturas análogas situadas en el Palazzo Ducale veneciano. Estas obras dedicadas a la escenificación de batallas se llevaron a cabo para sustituir los proyectos que, en un principio habían sido encargados a Miguel Ángel y Leonardo, y sobre los cuáles existe una interesante problemática que resulta imposible abordar en este momento¹⁸².

Entre las pinturas observadas en las escenas desarrolladas en este escenario, resulta interesante destacar de forma concreta la presencia de la obra de Vasari denominada *La conquista de Porto Ercole*, cuya realización puede encuadrarse en torno a 1565. Por otra parte, la pintura situada a la izquierda de esta es *El ataque de las tropas florentinas contra Pisa*, la cual conforma parte del mismo conjunto, pero situada en un orden distinto¹⁸³. Esto indica una vez más la falta de interés por la reproducción histórica y fiel de la realidad, partiendo del hecho de que su introducción en el momento de la serie, más de un siglo anterior a la realización de la obras, constituye un flagrante anacronismo.

De esta forma, Sí es cierto que Vasari contó en toda su trayectoria con el patrocinio y el apoyo de los Medici, si bien esto tuvo lugar a partir de la segunda década del siglo XVI, unos cien años después de los hechos narrados en la serie¹⁸⁴.

En definitiva, la elección de estas conocidísimas obras como parte de la reconstrucción del escenario según la configuración que presentaba hacia 1429 parece responder únicamente a criterios históricos muy flexibles si no a la falta de estudio cronológico de las obras, lo que, por otra parte, ha sido admitido en varias ocasiones por el propio creador de la serie, como ya se ha señalado. En este sentido, si bien los elementos introducidos son copias miméticas de los originales, la destacada incorrección cronológica provoca que su inclusión en la serie constituya una cita parcial de la realidad, ya que la visión proporcionada al espectador no posee la corrección que cabría esperar en el caso de un programa en el que los elementos artísticos poseen un

¹⁸¹ S. J. FREEDBERG, *Pintura en Italia (1500-1600)*, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 451-453.

¹⁸² S. J. FREEDBERG, *op. cit.*, p. 453.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ S. J. FREEDBERG, *op. cit.*, p. 445.

papel tan privilegiado. De esta forma, es posible considerar *Los Medici* como una serie que dirige su contenido a un espectador que no posee una formación histórico-artística especialmente elevada, sino más bien a un público medio, e incluso familiar con algunas restricciones, como prueba su emisión en una cadena pública italiana. Estas motivaciones han causado que la atención de los creadores esté centrada en llevar a cabo un producto que pueda consumir y entretener a una gran cantidad de público general, en detrimento del cuidado riguroso de los detalles cronológicos.



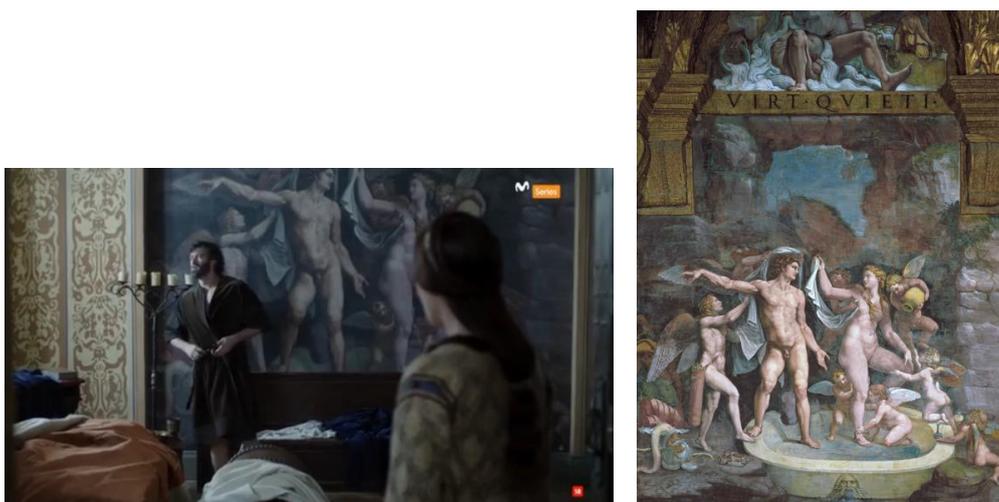
Escena de *Los Medici* en la que pueden observarse las pinturas murales denominadas *La toma de Siena* y *La conquista de Porto Ercole*, respectivamente, ambas realizadas por Vasari en la segunda mitad del siglo XVI.



Vista en escena de *Ataque a Pisa por las tropas florentinas* y *Maximiliano de Austria intenta tomar Livorno*, también realizadas para esta misma sala por Vasari y su taller de pintores.

Continuando con las referencias pictóricas, cabe destacar entre ellas la presencia de un fresco de gran importancia, que la serie sitúa en las habitaciones de Lorenzo de Medici. Esta obra puede ser identificada sin dificultad como *El baño de Marte y Venus*, una pintura mural que constituye parte de la configuración pictórica realizada por Giulio Romano en el Palazzo Té de Mantua, concretamente en una de las principales habitaciones, la Sala de Amor y Psique, cuya configuración pictórica fue llevada a cabo en torno a los últimos años de la década de 1520¹⁸⁵. En esta cámara se situaron escenas relativas al mito de Cupido y Psique, incluyendo dos escenas extraídas de la historia de Venus y Marte, una de las cuales es la introducida como parte de la decoración pictórica del estudio de uno de los personajes de la serie¹⁸⁶.

De esta forma, en este ejemplo se ha escogido la inclusión en la escena de una obra que bien podría resultar verosímil en lo referente a la cronología, pero que sin embargo pertenece a un conjunto mucho mayor de pintura mural que además está situado en un emplazamiento totalmente distinto. Por este motivo, la decisión de reproducir fielmente una obra real, pero totalmente descontextualizada del conjunto y el lugar al que pertenece, puede responder o bien a la intención de presentar un guiño al espectador que posea la base artística suficiente para reconocerla, o bien, y una vez más, a la hegemonía de las pretensiones de divulgación del patrimonio cultural italiano que caracterizan la serie. En este último caso, los elementos estéticos elegidos responden al objetivo de resultar conocidos y llamar la atención del espectador, en detrimento de responder a las fuentes históricas de forma rigurosa.



Pintura de *Marte y venus* y vista de la obra de Giulio Romano en el Palazzo Té.

¹⁸⁵S. J. FREEDBERG, *op. cit.*, pp. 250-254.

¹⁸⁶A. CHASTEL, *El arte italiano...*, p. 340.

Por último, resulta interesante analizar brevemente la aparición premeditada de una de las esculturas que gozan de mayor reconocimiento por parte del espectador, en este caso introducida como parte de la trama de la serie de forma flexible con respecto a los acontecimientos históricos, pero que de todas formas resulta verosímil. Se trata de la introducción, como parte de una acusación contra Cosme de Medici ante la Signoria, del *David* realizado en bronce por Donatello. Esta obra fue, sin embargo, realizada unos años después de los que la sitúa su aparición en la serie, en torno a 1440¹⁸⁷. En este caso, se trata de una obra encargada por Cosme de Medici, que fue posesión de la familia durante años y situada como parte de la decoración escultórica del palacio Medici¹⁸⁸.

Constituye una referencia que posee una base real, ya que su factura fue, efectivamente, fruto de la relación del artista con la familia, y en este caso, la alteración cronológica que posibilita la introducción de esta obra en la trama de la serie resulta de menor importancia frente al reconocimiento que su visionado suscita en la mayoría de los espectadores. Sin embargo, constituye una prueba más de los criterios empleados por los creadores de *Los Medici* a la hora de incluir referencias estéticas reales, que ya hemos analizado.



Presencia del *David* de Donatello en la serie, justificada como elemento de importancia dentro de los conflictos protagonizados por los personajes

¹⁸⁷ A. CHASTEL, *El arte italiano...*, p.196.

¹⁸⁸ M. SCALINI, “Hacia un nuevo clasicismo” en *Florenia, arte y arquitectura*, Barcelona, Könemann, 2005, pp. 198-216, especialmente pp. 205-207; PIJOÁN, J., “Los primeros escultores toscanos cuatrocentistas” en *Arte del periodo humanístico*, Summa Artis, Vol. XIII, Madrid, Espasa Calpe, 1989, pp. 251-271, especialmente p. 258.

Continuando con otras producciones que pueden ser descritas como de carácter histórico, es preciso hacer referencia a una serie de reciente estreno que resulta susceptible de calificarse dentro del género del drama histórico como es *Versailles* (2015)¹⁸⁹. Este ejemplo puede ser tomado como muestra reiterada de la repercusión mediática y la buena acogida que este tipo de producciones ha obtenido en los últimos años, lo que resulta de especial interés para el presente trabajo, ya que este género es el que permite una mayor introducción de elementos artísticos como parte de su trama, lo cual constituye un medio de divulgación de gran importancia para el público de la serie.

Por otra parte, el presupuesto dispuesto para la el proceso de realización de esta serie constituye el más elevado en una producción semejante en los últimos años, mostrando de esta forma el interés surgido entre los países europeos por llevar a cabo series de televisión que gocen de recursos y calidad de nivel cinematográfico¹⁹⁰. Esto facilita que las producciones europeas puedan compararse con los productos clasificados dentro de la *quality television* surgidos como parte de la evolución del contenido en los canales privados, como se ha apuntado en capítulos anteriores.

Por otra parte, la intención de divulgación y visibilidad por parte de este tipo de producciones históricas, así como el objetivo de lograr una maximización de la repercusión y la distribución mediáticas por parte de los creadores de la serie quedan patentes de forma incluso más nítida en esta producción, la cual, a pesar de contar con medios económicos que poseen, en gran parte, origen francés, así como de describir hechos históricos de gran importancia para la historia de este país, ha sido rodada en inglés, contando además con un reparto encabezado por actores de origen británico. Esta decisión se ha tomado con la finalidad de lograr una mayor recepción por parte del público, ya que, pese a existir la posibilidad de visualizar la serie en diferentes idiomas, el empleo del inglés asegura una apertura de posibilidades en cuanto a la divulgación del mensaje televisivo.

¹⁸⁹ Espacio dedicado a la serie en la página del canal BBC TWO.

URL: <http://www.bbc.co.uk/programmes/b07f0y6m> , [Consultado el 8/07/2016].

¹⁹⁰ N. MARCOS, “La ambición de Luis XIV reina en pantalla”, en *El País*, 17/11/2015, [en línea],

URL: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/11/16/television/1447697501_439356.html, [consultado el 8/07/2016].

Debido a la profunda relación existente entre el momento histórico en el que se sitúa *Versailles* y la producción artística y arquitectónica, resulta indispensable la inclusión de elementos estéticos tanto en las localizaciones como en las escenas interiores de la serie. En estos casos, se ha optado por la introducción de obras existentes en la época, siendo especialmente reseñable la presencia de numerosas pinturas como parte de los escenarios recurrentes, como se planteará a continuación.

Uno de los lienzos incluidos de forma más destacada en las escenas de *Versailles* tuvo además un papel simbólico relevante en la trama de la serie, al formar parte de una suerte de revelación profética experimentada por Luis XIV. Dicha pintura puede ser identificada como *Paisaje con San Juan en Patmos*, obra realizada por Nicolas Poussin, en una fecha cercana a 1640¹⁹¹. En este caso, se trata de uno de los artistas franceses de mayor influencia en su época, si bien desarrolló buena parte de su trayectoria en Italia, donde su pintura experimentó un proceso de italianización. Esta evolución pictórica estuvo centrada en la asimilación del paisaje romano, el cual puede identificarse como un elemento recurrente en sus obras, en las que combina su percepción de la naturaleza con los conocimientos adquiridos asimismo en Roma, acerca de la arquitectura clásica¹⁹². Por otra parte, en esta misma pintura, es posible visualizar el importante papel jugado en la obra de Poussin por las influencias del pasado y las ruinas clásicas, en la que se incluyen elementos arquitectónicos que se combinan con obeliscos egipcios y diseños basados en los modelos clásicos¹⁹³.

La escena representada en el lienzo es identificada como el momento en el que San Juan recuerda sus visiones apocalípticas tras ser desterrado por el emperador Domiciano, y posee un importante contenido simbólico, remarcado por la presencia del águila como elemento ligado a la figura del apóstol¹⁹⁴. Esto tiene gran relevancia en el contexto en el que esta pintura es incluida en la serie, ya que es presentada como elemento intercesor en el momento de revelación profética para el monarca. Por otra parte, probablemente existió un conjunto de dos pinturas, de forma que la otra habría consistido en una representación de San Mateo¹⁹⁵. En este sentido, este tipo de pinturas

¹⁹¹ J. THUILLER, *Poussin*, Barcelona, Noguer, 1975, p. 139.

¹⁹² A. BLUNT, *Arte y arquitectura en Francia 1500-1700*, Madrid, Cátedra, 1977, p. 286.

¹⁹³ L. GILLET, *Histoire de l'art français*, Francia, Zodiaque, 1977, p. 45.

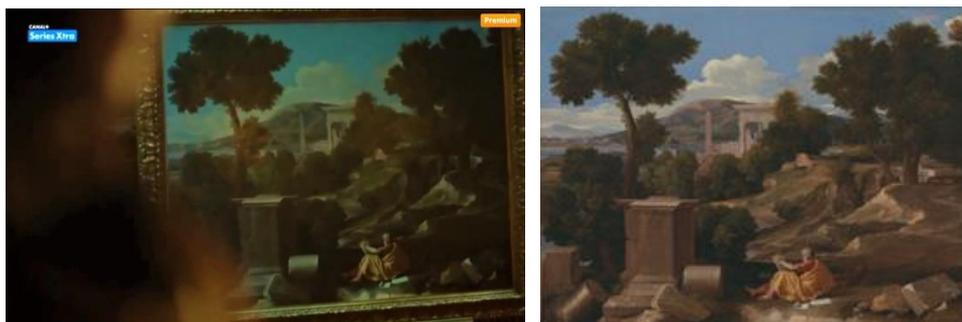
¹⁹⁴ A. BLUNT, *Op. Cit.*, p. 287.

¹⁹⁵ J. THUILLER, *Op. Cit.*, p. 139.

en las que se combinan las figuras de santos y la vista del paisaje constituyen producciones frecuentes a lo largo de la carrera de Poussin, en los que el personaje es introducido con una pequeña escala, en contraposición a la presencia dominante de la naturaleza¹⁹⁶. Por otra parte, la inclusión de esta obra en la serie de forma individual e independiente constituiría una variación de la realidad histórica de la pintura, cuya justificación quedará patente tras el análisis de otros ejemplos similares.

En este sentido, y con respecto al rigor con el que se ha escogido esta obra para formar parte de la configuración estética de *Versailles*, es posible confirmar la presencia de Poussin en la Corte francesa durante un breve periodo de tiempo, tras ser llamado de forma insistente por Luis XIII, quien desarrolló un gran interés por el trabajo de este artista, quien llevaba, sin embargo, cerca de cuarenta años residiendo en Italia, adonde regresó tras la muerte del rey¹⁹⁷. Este periodo puede encuadrarse entonces entre los años 1640 y 1642, por lo que la situación de la pintura en la Corte francesa con posterioridad resulta una elección verosímil.

De esa forma, es posible confirmar que los ejemplos analizados tanto de pintura como de arquitectura corresponden a un estudio de los acontecimientos históricos, produciéndose únicamente variaciones que permitan la inclusión de estos elementos estéticos dentro de la trama de la serie, como se ha visto en otras ocasiones en producciones de características similares.



Captura en la que se muestra la obra durante la escena profética y *Paisaje con San Juan en Patmos*

¹⁹⁶ PIJOÁN, J., “Los franceses en Roma”, en *Arte Barroco en Francia, Italia y Alemania*, Summa Artis, Vol. XVI, Madrid, Espasa Calpe, 1989, pp. 111-123, especialmente p. 113.

¹⁹⁷ PIJOÁN, J., “Los franceses en Roma...”, p. 112.

Aunque de forma menos destacada, también es posible reconocer muchas otras obras pictóricas incluidas como parte de la ambientación de *Versailles*, de las que destacaremos algunas pertenecientes a aquellos artistas que resultan más fácilmente reconocibles para el público general.

En esta línea, en las escenas en las que se desarrollan reuniones entre Luis XIV y sus consejeros, resulta posible advertir la introducción, como parte de la ambientación de la configuración del espacio interior, de una pintura realizada por Simon Vouet, artista de origen francés pero formación principalmente italiana, al igual que en el caso de Poussin. La iconografía y temática de la obra permiten identificarla con el lienzo denominado *Ceres pisoteando los atributos de la guerra*, realizado en la última etapa del reinado de Luis XIII. La elección de este lienzo como parte de las obras situadas en Versalles no resulta incoherente a pesar de que la residencia habitual del artista se situara en Italia, ya que fue llamado por el propio Luis XIII a la Corte, donde sus obras gozaron de una gran aceptación, siendo nombrado primer pintor del monarca francés en 1627¹⁹⁸. Por otra parte, Vouet constituye uno de los principales pintores franceses de la época, cumpliendo un papel de gran relevancia en la importación a Francia de gran parte de la influencia del estilo Barroco italiano.

De esta manera, Voulet obtuvo un éxito inmediato tras su vuelta a París, de forma que pudo llevar a cabo una gran cantidad de obras en diferentes conjuntos arquitectónicos de renombre, como el palacio personal del Cardenal Richelieu, causando además una honda impresión sobre los criterios artísticos vigentes en la época, por lo que la elección de una de sus obras como elemento estético a incluir en una serie de tanta magnitud como *Versailles* está plenamente justificada¹⁹⁹.

En definitiva, es posible observar una vez más como, si bien los ejemplos pictóricos introducidos en la serie no se corresponden de forma exacta con la realidad, al menos en lo que a los hechos históricos se refiere, sí son reproducidos de forma mimética, siguiendo un criterio basado en el estudio de la pintura de la época y de la cronología y contexto de cada obra. Las variaciones de emplazamiento constituyen,

¹⁹⁸ J., PIJOÁN, “Los comienzos de la pintura genuinamente francesa”, en *Arte Barroco en Francia, Italia y Alemania*, Summa Artis, Vol. XVI, Madrid, Espasa Calpe, 2000, pp. 100-106, especialmente pp. 103-106.

¹⁹⁹ A. BLUNT, *op. cit.*, p. 255.

también en este caso, una licencia que tiene como fin la posibilidad de introducir elementos que sean reconocibles por el espectador, teniendo en cuenta además el papel menos relevante de estos aspectos histórico-artísticos respecto al interés por la acción y la trama de la serie, ya que estos criterios se corresponden con el que espectador modelo que es posible extraer del estudio de la serie en sí misma. De esta forma, el reconocimiento y disfrute de los elementos estéticos incluidos son considerados como una cualidad complementaria de la serie, cuyo principal objetivo es el de ofrecer un producto atractivo para el público.



Escena de *Versailles* en la que es posible apreciar al fondo la presencia de la pintura de Vouet, situada a la derecha de la imagen.

Resulta asimismo posible identificar otra obra de este mismo artista en otro de los interiores palaciegos reproducidos en *Versailles*, un lienzo dedicado a *La crucifixión*. Esta obra fue realizada entre 1636 y 1637, consecuencia de un encargo realizado al artista por el cardenal Pierre Séguier, quien llevó a cabo a cabo un importante papel tanto durante el reinado de Luis XIII como el de Luis XIV, y diseñada como parte de un conjunto pictórico formado por otras dos escenas de la vida de Cristo. De esta forma, la pintura estaba destinada, junto al lienzo dedicado a la última cena y *La duda de Santo Tomás*, a enriquecer la capilla privada del citado cardenal, donde se mantuvieron hasta el siglo XIX²⁰⁰.

Por otra parte, las pinturas de temática religiosa constituyeron una constante en la trayectoria de Vouet tras su regreso a Francia, para las que empleaba los

²⁰⁰ Página del Museo de Bellas Artes de Lyon. URL: http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/collections-musee/peintures/oeuvres-peintures/xviie_siecle/vouet_la-crucifixion, [Consultado el 14/07/2016].

conocimientos técnicos y estilísticos aprendidos de Roma, por lo que la inclusión de esta obra responde al objetivo de favorecer el reconocimiento de la misma, así como del artista que la llevó a cabo²⁰¹.

En este caso, se trata de una selección coherente a la hora de introducir esta pintura en el contexto histórico en el que se desarrolla la época, tanto por la cronología como por la relación del artista con la corte francesa del momento. Por otro lado, la introducción de elementos estéticos en *Versailles* posee un carácter menos destacado que otros aspectos de la ambientación tales como el vestido o las localizaciones, por lo que excepto en aquellos espectadores de origen francés o poseedores de un conocimiento notable de la pintura de la época, estas introducciones pueden pasar desapercibidas y no ser reconocibles para el público medio.

Asimismo, como demuestra la temática de la serie, en la que se incluyen numerosos elementos violentos o explícitos de forma recurrente, *Versailles* ha sido configurada y producida observando como espectador modelo a un individuo adulto e interesado fundamentalmente en aquellos géneros en los que se incluyan elementos de acción y una trama que mantenga el interés de forma continua, en parte mediante los mismos aspectos que normalmente quedan restringidos para un público adulto citados anteriormente. Como se ha explicado en diferentes capítulos a lo largo del trabajo, la elección de este sector de espectadores ha ganado rentabilidad y difusión a través de su emisión por parte de canales privados, en los que es el propio público el que los demanda de forma premeditada.

²⁰¹ A. BLUNT, *op. cit.*, p. 251.



Escena interior de *Versailles* y *La crucifixión* de Simon Vouet.

Asimismo, y debido al papel destacado con el que ha sido incluida en la serie, es preciso hacer referencia a otro lienzo de la época, identificado como el *Retrato de Luis XIV con el duque de Orleáns*, en el que están representados el monarca francés junto a su hermano. Esta obra posee un papel protagonista en uno de los capítulos de la primera temporada de *Versailles*, en el que el lienzo es introducido como un recordatorio visual de la relación vivida por ambos durante su infancia. Con esta justificación, la dirección artística de la serie incluye la copia mimética de una obra reconocible para la mayor parte de los espectadores conocedores del personaje histórico de Luis XIV, cuya autoría se ha atribuido en los últimos años a los hermanos Henri y Charles Beaubrun, quienes llevaron a cabo una gran cantidad de obras en común colaboración tanto al servicio de Luis XIII como de Luis XIV, produciendo la parte de mayor importancia de sus obras en torno a la mitad del siglo XVII²⁰². Asimismo, una parte significativa de las obras realizadas por dichos artistas constituyeron retratos de los miembros de la Corte, principalmente femeninos, ya que ambos hermanos fueron muy solicitados por esta sección concreta de la nobleza. En este sentido, resulta posible observar una colección de retratos de estas características que poseen un elevado grado de similitud con los realizados por Henri y Charles Beaubrun, indicando una vez más el estudio llevado a cabo por la dirección artística a la hora de determinar aquellas obras cuya inclusión en el Versalles de la época resulta de mayor verosimilitud, al mismo tiempo que resulta visualmente atrayente y reconocible para buena parte del público.

²⁰² G. WILDENSTEIN, *Les Beaubrun*, París, Ivi, 1960, pp. 262-265.



Reproducción de la obra *Luis XIV y el duque de Orleáns* en la serie, junto a imagen de la obra original.



Escena de la serie en la que puede observarse la citada galería de retratos, en comparación con uno de los lienzos realizados por los hermanos Beaubrun, fechado en 1634.

Por último, en relación con los elementos histórico-artísticos incluidos en esta serie, y especialmente aquellos de tipo arquitectónico, resulta indispensable hacer referencia al propio conjunto de Versalles, cuyo proceso de construcción estructura y condiciona la evolución y el contenido de la serie. Sin embargo, si bien es cierto que el proceso constructivo de este complejo hace girar la trama en torno a sí, únicamente cumple una función menor en el desarrollo de la serie, de forma que se evita la inclusión de explicaciones exhaustivas de cada proceso, en beneficio, una vez más, de la búsqueda de la atención del espectador mediante otros elementos.



La planificación y proceso de construcción de la nueva residencia real tuvieron especial relevancia en los primeros capítulos de la temporada, destacando esta escena en la que se incluyen reproducciones de los planos originales.

En el caso del proceso de construcción del conjunto arquitectónico palaciego de Versalles, existían construcciones en la zona previamente al inicio del proyecto dirigido por Luis XIV, como se muestra en la serie, de forma que Luis XIII poseía desde 1624, y a lo largo de su reinado, un pequeño palacete en este mismo terreno, que cumplía función de pabellón de caza. Esta construcción fue conservada durante las obras realizadas por su sucesor a pesar de constituir un núcleo arquitectónico de gran sobriedad, de forma que se incorporó al proyecto cumpliendo la función de antesala sin sufrir ninguna modificación importante²⁰³. La materialización de este proyecto, emprendido por Luis XIV suponía el traslado de la corte a una localización que carecía de las características idóneas para ser utilizado con tal función, entre las que cabe destacar la falta de fuentes naturales de agua. Por otra parte, estas circunstancias adquieren un menor valor en comparación con el verdadero y principal objetivo del traslado de la corte, el cual radicaba en la reunión de la nobleza alrededor de la Corte, con el fin de evitar cualquier intento de alteración del orden establecido por parte de esta, además de mantener a los nobles bajo el control continuo del monarca²⁰⁴.

²⁰³ PIJOÁN, J., “El primer Versalles”, en *Arte Barroco en Francia, Italia y Alemania*, Summa Artis, Vol. XVI, Madrid, Espasa Calpe, 2000, pp. 203-210, especialmente pp. 203-204.

²⁰⁴ *Ibidem*.



El salón de los Espejos, uno de los espacios versallescos más conocidos, incluido en la primera temporada y empleado como imagen principal en la promoción de la serie, y en su estado actual.

Asimismo, en algunas de las escenas para las que se ha llevado a cabo la reproducción de espacios palaciegos es posible observar algunas de las características propias del mobiliario de la época, así como las funciones y distribución espacial propias del mismo. A pesar de que, por diferentes circunstancias, incluida la evolución de los estilos decorativos experimentados en el propio palacio de Versailles con el paso del tiempo, en la actualidad no se conservan las habitaciones con la configuración original con el que se diseñaron, en la serie se ha llevado a cabo una reconstrucción verosímil tanto del mobiliario como de la decoración, mediante el estudio de elementos conocidos pertenecientes a la misma época y estilo así como de otras fuentes indirectas. En este sentido, en los interiores originales se combinaban decoraciones de estuco y pinturas, que eran empleadas asimismo en los techos, mientras que los suelos estaban realizados con mármoles de diferentes colores, de forma que primaba la búsqueda de la ostensión y la suntuosidad sobre cualquier otro factor. Asimismo, y como se muestra como parte de la ambientación en *Versailles*, incluso los taburetes y sillones estaban forrados de terciopelo²⁰⁵.

De esta forma, el mobiliario que ha sido incluido como parte del decorado y la ambientación de la serie responde al denominado estilo Luis XIV, el cual está determinado por la búsqueda de magnificencia y lujo que apuntábamos antes, y que suele situarse entre 1643 y 1715, de forma que responde cronológicamente al momento descrito en *Versailles*. En este sentido, es posible observar los sillones decorados con tonos dorados y apliques en bronce, así como decorados con bajorrelieves basados en

²⁰⁵ A. BLUNT, *op. cit.*, 347-349

diseños de arabescos y curvas que caracterizan este estilo decorativo en gran cantidad de las escenas interiores de la serie²⁰⁶.



Una de las escenas interiores de *Versailles*, en la que resulta posible observar las características antes descritas.

Por otra parte, tras la visualización de la primera temporada de la serie, no parece necesario que un espectador de la misma posea profundos conocimientos histórico-artísticos para disfrutarla plenamente, si bien en ocasiones, como se ha desarrollado en referencia a la obra de Poussin, sí se han incorporado obras cuyo contenido influye en la comprensión del significado último de la escena, como posibilidad de acceso a un nivel superior de conocimiento.

De esta forma, *Versailles* supone un acercamiento a la arquitectura y el arte de la época, además de permitir un conocimiento general de las diferentes etapas y vicisitudes que se sucedieron durante la reforma y ampliación de este conjunto arquitectónico. Sin embargo, no resulta imprescindible poseer un amplio bagaje histórico artístico para vivir una experiencia estética satisfactoria, si bien, los elementos incluidos en la serie pueden ser calificados como ejemplos de mimesis según los criterios del presente trabajo, ya que son producto de un estudio y conocimiento previos del contexto en el que fueron llevados a cabo. Esto tiene lugar pese a que en algunos ejemplos el emplazamiento de los mismos ha sido modificado con el fin de que estos pudieran ser incluidos en la trama de la serie, lo cual admite, en este caso, una alteración menor de los hechos históricos, justificada por los beneficios didácticos y culturales que supone.

²⁰⁶ H. de MORANT, *Historia de las artes decorativas*, Madrid, Espasa Calpe, 1980, pp. 362-363.

Dentro de este mismo género histórico, resulta indispensable hacer referencia a una de las producciones de mayor importancia de los últimos años, *Downton Abbey* (2010)²⁰⁷, cuya temporada final fue emitida en 2015, por lo que constituye una producción de destacada actualidad²⁰⁸. Por otro lado, tanto el éxito obtenido como las características y el amplio presupuesto de la serie, suponen una manifestación más del incremento en número y en calidad experimentado por aquellas adaptaciones llevadas a cabo por parte de las principales productoras británicas en la actualidad, especialmente durante los últimos años. Estas modificaciones han tenido como principal objetivo lograr el potenciamiento de aspectos culturales propios a través de la elección de un formato que se ha adaptado a las necesidades del público actual a nivel internacional, logrando resultados destacados en los países a los que se importan dichas series, donde se registran datos de audiencia que, en ocasiones, resultan incluso superiores a los cuantificados en su país de origen²⁰⁹.

Estas adaptaciones incluyen variaciones en aspectos superficiales, como la estructura y el ritmo de la serie, sin modificar, sin embargo, el argumento y la metodología originales. De esta forma, continúa siendo posible distinguir cómo el formato -así como otras características- propio de producciones anteriores de origen británico como *Arriba y abajo*, ya sea en su versión de 1971 o la reciente secuela de 2010, se ha mantenido intacto, mientras que algunos de los elementos citados anteriormente se han visto modificados con el objetivo de realizar un producto cultural adaptado a las demandas de los espectadores actuales a un nivel internacional²¹⁰.

Como se explicará a continuación, en este caso no se trata de una serie en la cual los elementos estéticos hayan sido reconstruidos e introducidos siguiendo como criterio una intención determinada por parte del creador de la misma, por lo que no resulta posible llevar a cabo un análisis de los objetivos del autor a través del estudio de las manifestaciones histórico-artísticas que han sido introducidas como parte del texto que esta producción constituye.

²⁰⁷ Durante el desarrollo de este análisis, y para evitar confusiones, se hará referencia a la serie, *Downton Abbey* empleando cursivas, mientras que en las ocasiones en las que se trate de una mención a la residencia ficticia, se escribirá con la tipografía empleada normalmente.

²⁰⁸ T. DE LA TORRE, *Historia de las...*, p. 559.

²⁰⁹ T. DE LA TORRE, *Series de culto...*, p. 130.

²¹⁰ *Idem.*

La trama principal de *Downton Abbey* se desarrolla en torno a las vicisitudes experimentadas por los habitantes de esta casa a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, se trata de un argumento que posee una base histórica como fundamentación principal, ya que algunos de los hechos descritos en la serie están inspirados en los acontecimientos que tuvieron lugar en el castillo de Highclere, el conjunto arquitectónico que es identificado como la mansión familiar en la serie. De la misma forma, cada uno de los elementos conservados en la actualidad en Highclere han sido incluidos en su estado original sin sufrir apenas variaciones, ya que poseen prácticamente el mismo aspecto que podían haber tenido a principios del siglo XX, cuando se encuadra la serie. Esto quiere decir que los elementos artísticos y arquitectónicos incluidos en la serie se han mantenido realmente en esta localización hasta la actualidad, por lo que todos ellos han sido conservados en su propio contexto sin alteraciones para la ambientación de la serie.

En este sentido, a lo largo de las seis temporadas de *Downton Abbey* pueden observarse incluso elementos tales como retratos familiares de los condes de Carnarvon, quienes realmente residieron allí durante el momento descrito y los cuales pertenecen a la decoración actual del castillo de Highclere. En definitiva, se ha optado por no introducir citas ni variaciones de estos elementos estéticos para adaptarlos a las necesidades de la serie, de modo que puede afirmarse que son en realidad los propios personajes y hechos descritos en la serie los que han sido adaptados (en mayor o menor medida) a este conjunto arquitectónico y a su historia, ya que desde el primer momento del proceso de creación y configuración general de la serie, tanto Highclere como los propios condes de Carnarvon constituyeron una de las principales fuentes de inspiración y referencia para Julian Fellowes, el creador de la misma²¹¹.

Por estos motivos, y como se apuntaba antes, no resulta posible llevar a cabo un análisis similar a los que se han incluido en ejemplos anteriores de series de carácter histórico, ya que en este caso ha resultado posible contar no con un decorado que permita reconstruir de forma aproximada y verosímil la estética que podría haber tenido en un momento histórico concreto, sino que la principal localización cuenta tanto

²¹¹ Una de las páginas web que pueden consultarse para conocer en mayor profundidad aspectos técnicos de la serie y datos sobre cada temporada y capítulo es la diseñada por ITV, una de los principales canales que distribuyen *Downton Abbey*. URL: <http://www.itv.com/downtonabbey>, [consultado el 8/10/2016].

exterior como interiormente con el mismo aspecto y los mismos elementos estéticos que poseía en el momento en el que se sitúa la trama de la serie. De esta forma, y salvo contadas excepciones, los personajes y los hechos ficticios han incluido los elementos reales como parte de la ficción a lo largo de la evolución de esta producción –a nivel tanto particular como general, ya que la familia Crawley, que protagoniza la serie, se ve afectada por diferentes sucesos históricos en *Downton Abbey* además de describir asuntos y conflictos familiares-, por lo que se trata, en cualquier caso, de una mimesis exacta de los elementos artísticos y arquitectónicos incluidos.

El castillo de Highclere, en Hampshire, está edificado sobre un terreno que ha servido de emplazamiento para una gran cantidad de construcciones a lo largo de la historia, de forma que se han localizado vestigios arquitectónicos desde el siglo VIII. Asimismo, esta localización fue empleada para edificar una amplia construcción palaciega en época medieval, en torno a los siglos XII y XIII, la cual fue reconstruida con posterioridad siguiendo el estilo Tudor de la época²¹². A partir del siglo XVIII comenzaron las remodelaciones de mayor importancia para el tema tratado, convirtiendo en primer lugar el edificio en una mansión de carácter clasicista propia del periodo georgiano y cuyas obras se extendieron hasta principios del siglo XIX. Finalmente, a partir de 1838 el tercer conde de Carnarvon inició las obras que convirtieron esta construcción en la mansión que se conserva en la actualidad, las cuales finalizaron en 1878 y cuyo proyecto fue diseñado y dirigido por Charles Barry²¹³. De este modo, y dado que la trama de la serie tiene comienzo en 1912, el aspecto exterior de *Downton Abbey* responde al que el castillo de Highclere ya poseía en este momento, por lo que no resulta preciso introducir modificaciones digitales para evitar anacronismos en este caso.

En este sentido, el castillo de Highclere constituye uno de los conjuntos arquitectónicos e históricos susceptibles de producir un mayor reconocimiento por parte

²¹² Sobre la historia y las diferentes estancias del castillo de Highclere, así como de los elementos artísticos que conforman su colección y la distribución de los mismos, puede consultarse la página oficial del conjunto histórico. Esta supone una de las fuentes de información más completas y actualizadas disponibles, en la que se incluyen aspectos de la propia serie, así como del proceso de rodaje de la misma. URL: <https://www.highclerecastle.co.uk/>, [consultado el 20/11/2016].

²¹³ R. BUENDÍA, J. GÁLLEGO, “El Neoclasicismo en los países sajones” en *Summa Artis*, Vol. XXXIV, Madrid, Espasa Calpe, 1991, pp. 55-66, especialmente pp. 64-65.

de los espectadores británicos, por lo que su elección como emplazamiento principal en el que se desarrolla la mayor parte de la trama de la serie, responde a la búsqueda de un referente visual que sea reconocido inmediatamente, y en el cual se combinan diferentes elementos de la cultura británica hasta conseguir un referente para aquellos espectadores conocedores de la misma. Por otra parte, no se ha olvidado la intención por parte de los creadores de la serie de lograr que esta sea recibida por el público a nivel internacional mientras se conservan los elementos y valores propios de las producciones británicas, objetivo al que la elección de Highclere como residencia de la familia Crawley también responde, ya que ha sido incluido –aunque generalmente con menor profundidad y detalle– en diferentes producciones anteriores tanto televisivas como cinematográficas, por lo que, desde el punto de vista del espectador potencial europeo y estadounidense, constituye un edificio ligado a la cultura británica y reconocible con mayor facilidad e inmediatez.



Castillo de Highclere anteriormente a la remodelación de 1838. Abajo, su fachada principal en la actualidad, aspecto con el que se incluye en *Downton Abbey*.



Por otra parte, y como se ha adelantado anteriormente, el interior de Downton Abbey está repleto de las obras pictóricas pertenecientes a la colección original de los condes de Carnarvon y que en la serie son identificadas como parte del legado artístico obtenido a través de generaciones por los Crawley. Entre estas pinturas es posible identificar algunas obras de artistas de renombre, como se explicará a continuación, mientras que la mayor parte de los lienzos corresponden a retratos familiares de carácter privado, por lo que su localización e identificación concreta resultan de mayor complejidad que en casos anteriores. Es a partir de la serie de televisión que muchos de estos elementos han podido ser visualizados por primera vez por un gran público y de forma global, si bien ya habían formado parte de otras producciones nacionales de menor repercusión.

Una de las pinturas de mayores dimensiones y que resulta más destacada en el transcurso de la serie por estar situada en la cabecera del comedor principal puede ser identificada como el *Retrato ecuestre de Charles I junto al señor de Saint Antoine*, obra realizada por Van Dyck, en 1633²¹⁴. Este pintor cumplió, efectivamente, un importante papel en lo relativo a la realización de una serie de obras cuyo objetivo principal fue la obtención de una imagen regia y fastuosa de este monarca, la cual debía ser asimilada por la sociedad de la época, y que, de hecho, se ha conservado a lo largo del tiempo hasta la actualidad²¹⁵. Esta finalidad fue lograda mediante la creación de una atmósfera en los lienzos de la que se desprendía una imagen de gran poder y elegancia por parte de los personajes regios, así como una actitud de amabilidad y consideración hacia los personajes de niveles sociales inferiores, como es posible observar en esta misma obra. Estas actitudes fueron asimiladas y reinterpretadas por la sociedad británica de la época, la cual estableció, a través de esta plasmación ideal de la reputación del monarca, un modelo de conducta social, lo cual afectó especialmente a la aristocracia del momento, que debía tomar al propio rey como ejemplo en sus formas.

De esta forma, la figura de Van Dyck se caracteriza por su íntima adhesión a Charles I, mientras que por otro lado, la importancia y repercusión de su estancia en Inglaterra desde 1632, durante la cual tuvo como encargos principales la realización de

²¹⁴ J. J. LUNA, “Carlos I. Rubens y Van Dick”, en *Pintura británica, 1500-1820, Summa Artis*, Vol. XXXIII, Madrid, Espasa Calpe, 1989, pp. 101-117, especialmente p. 104.

²¹⁵ *Idem.*

retratos de la familia real, tarea que llevó a cabo prácticamente de forma exclusiva, constituyen motivos suficientes para estudiar su obra dentro de la pintura inglesa²¹⁶.

Por otro lado, los demás retratos situados a ambos lados de este corresponden a miembros anteriores de la familia, concretamente aquellos que llevaron a cabo diferentes funciones durante la guerra civil a mediados del siglo XVII²¹⁷.



Fotograma de *Downton Abbey* en el que es posible observar el uso del comedor principal del castillo de Highclere durante el rodaje de la serie, de forma que se logra recrear una ambientación plenamente acertada de la situación del mismo a principios del siglo XX. Las ilustraciones inferiores muestran el aspecto cotidiano de esta misma estancia en la actualidad, y el retrato de Robert Dormer, el primer conde de Carnarvon, realizado por Richard Brompton, respectivamente. Este último puede observarse situado al lado derecho del Van Dyck en la imagen inferior.

²¹⁶ J. J. LUNA, “Carlos I. Rubens y...”, p. 107.

²¹⁷ A pesar de haber sido citada anteriormente, la fuente principal y que permite una mayor accesibilidad a estos datos es la página web del propio castillo de Highclere, por lo que remitimos al apartado correspondiente de la misma. URL: <https://www.highclerecastle.co.uk/state-rooms>, [Consultado el 20/11/2016].

Como se apuntaba anteriormente, el carácter privado de esas pinturas hace que en la mayoría de los casos su identificación resulte dificultosa, siendo esto complementado por el hecho de que se trata, en general, de obras llevadas a cabo por artistas de menor renombre, los cuales eran frecuentemente contratados por la familia para llevar a cabo varios retratos. Por otra parte, esto constituye una prueba más de la gran fidelidad demostrada por parte de la serie con respecto al aspecto que pudo poseer Highclere Castle a principios del siglo XX, ya que en buena parte de los casos, los elementos mostrados en *Downton Abbey* se han mantenido en el mismo estado y localización hasta la actualidad, por lo que la posibilidad de rodar en un emplazamiento que conserva la ambientación y la atmósfera de aquella época permite que únicamente sea preciso llevar a cabo variaciones a menor escala, sin que resulte preciso recurrir a la inclusión de elementos reconstruidos digitalmente o de emplear otros escenarios que los reales, como se ha analizado en algunos ejemplos anteriores.

Otra de las estancias que se han empleado con mayor frecuencia a lo largo del rodaje de la serie, y en la cual es posible advertir la presencia de varias pinturas, es la denominada como salón de dibujo de Highclere. Esta habitación suele mostrarse en la serie como un lugar de reunión habitual para los personajes femeninos, y adquirió el aspecto que posee en la actualidad en 1895, encuadrando perfectamente con la cronología de la serie. En contraposición a los retratos masculinos y de mayor solemnidad del comedor principal, los lienzos de este salón son en su mayoría femeninos o infantiles y ostentan un carácter más distendido, de acuerdo con la finalidad de la estancia.

Entre estos lienzos es posible destacar la presencia del retrato infantil de William, duque de Gloucester, realizado por el pintor Sir Godfrey Kneller en 1782²¹⁸. Este artista, pese a su origen alemán, mantuvo su residencia en Inglaterra desde 1674, tras residir durante unos años en Italia, donde complementó su formación. Las obras de mayor renombre de su carrera constituyen retratos, actividad en la que destacó especialmente, de forma que incluso llevó a cabo su labor en la Corte, donde sus lienzos eran apreciados no solo por la dignidad con la que se dotaba al retratado, sino también por la capacidad de Kneller para que la pintura plasmara el propio rango social que

²¹⁸ W. GAUNT, *A concise history of English painting*, Norwich, Thames and Hudson, 1964, pp. 52-53.

poseía el modelo²¹⁹. Por otra parte, los retratos infantiles del tipo que es posible observar en la serie fueron realizados por el artista con especial frecuencia en la década de 1680, como en el caso de este.

De esta forma, y una vez más, es necesario hacer referencia al acierto que supone por parte de los creadores y productores de la serie el haber recurrido a un escenario real y conservado en su totalidad actualmente, no solo por el rigor y el detalle que esto aporta a la ambientación de la serie, sino por lo efectivo que resulta poseer de antemano los elementos artísticos que convendría incluir en cada escena, ya que estos se han mantenido desde el momento en el que se localizan los acontecimientos de la serie hasta la actualidad, logrando una verosimilitud con respecto a la realidad que supone prácticamente un imposible en producciones similares que no cuentan con estas circunstancias.



Una de las escenas transcurridas en el salón de dibujo en la serie, en la que puede apreciarse el retrato del duque de Gloucester, a la derecha.

Por otro lado, es preciso hacer hincapié en otra de las estancias más reconocidas por los espectadores a lo largo de la serie, debido a que ha constituido una constante a lo largo del desarrollo de la trama de la misma, como es la biblioteca. Esta estancia ha sido conservada durante el rodaje de la serie con el mismo aspecto que posee en la actualidad, si bien, en este caso, algunas piezas del mobiliario han debido ser sustituidas debido a su valor histórico-artístico, ya que durante el rodaje realmente se interactúa con ellas, por lo que su integridad podría haberse visto comprometida²²⁰.

²¹⁹ J. J. LUNA, “Sir Godfrey Kneller”, en *Pintura Británica, Summa artis*, Vol. XXXIII, Madrid, Espasa Calpe, 1989, pp. 203-214, especialmente pp. 210-212.

²²⁰ F. B., *Regreso a Downton Abbey*, en “El mundo.es”, 27/11/2012,

En la zona principal de esta habitación ha sido posible observar una de las pinturas señaladas con mayor frecuencia a lo largo de los capítulos de la serie, debido a que la biblioteca es uno de los emplazamientos más empleados, como se señalaba antes. Este lienzo es una obra realizada por Thomas Hudson en 1749, un retrato de Jon Acland, quien llevó a cabo un papel de gran importancia en la guerra civil. En este caso, la obra fue realizada por un artista de origen inglés, quien llevó a cabo la fase de mayor importancia de su carrera, dedicada fundamentalmente a la realización de retratos, durante los años centrales del siglo XVIII²²¹.

Los retratos de Hudson se caracterizaban y eran especialmente valorados por la capacidad del artista para dotarlos de una calidad técnica muy elevada, así como de unas características estilísticas que posteriormente fueron transmitidas a Joshua Reynolds, su pupilo²²². Asimismo, los retratos infantiles como el que se puede observar en la biblioteca de Downton Abbey, que por otra parte, y como se ha apuntado en ejemplos anteriores, forma parte de la colección pictórica actual del castillo de Highclere, fueron realizados por Hudson en varias ocasiones, si bien, dejando a un lado el virtuosismo técnico y la elegancia de las figuras que caracterizan todas sus obras, no contienen ningún elemento identificativo concreto que deba ser especialmente destacado.



Retrato de Jon Acland, lienzo de la colección pictórica de Highclere, en el mismo emplazamiento en el que se sitúa en *Downton Abbey*.

URL: <http://viajes.elmundo.es/2012/11/26/europa/1353930765.html>, [en línea], [consultado el 18/11/2016].

²²¹ J. J. LUNA, “Los primeros retratistas del siglo XVIII”, en *Pintura británica, Summa Artis*, Vol. XXXIII, Madrid, Espasa Calpe, 1989, pp. 312-316, especialmente 312.

²²² J. J. LUNA, “Los primeros retratistas...”, p. 313.

Asimismo, es preciso abordar brevemente otra pintura que ha sido incluida en momentos de gran importancia a lo largo de las temporadas de la serie, y que, además, goza de un lugar privilegiado al estar emplazada en las escaleras principales de la casa. Por otra parte, este retrato ha sido destacado durante la propia trama de la serie, ya que incluso los propios personajes de la serie se han referido a él, mostrando una vez más la combinación entre elementos reales y ficticios que se ha llevado a cabo en *Downton Abbey*. Se trata, pues, de una pintura realizada por Joshua Reynolds en 1785²²³, denominada *La señora Musters como Hebe*. En este caso se trata igualmente de un artista de origen inglés formado durante varios años en Italia, de donde regresó instalándose definitivamente en Inglaterra en 1752²²⁴. Al igual que en los casos anteriores, la principal labor de este pintor se desarrolló en la realización de retratos, una de cuyas principales características supone la atmósfera teatral pero poseedora de una gran distinción que envuelve a los personajes retratados²²⁵. Por otra parte, resulta preciso hacer referencia al gusto por la personificación de diferentes personajes históricos y mitológicos por parte de personas de la época, quienes estaban principalmente relacionados con quien financiaba la obra.

Esta no supone una temática extraña en la obra de Reynolds, y se trata, de hecho, de un trabajo que había llevado a cabo en otras ocasiones, como en su pintura *Three Ladies adorning a Term of Hymen*, en la que la figura femenina central corresponde con el retrato de la joven prometida con el caballero que financió la obra²²⁶. Asimismo, la pintura de Reynolds destaca por la conjunción de retratos y temas de gran importancia histórica o mitológica, los cuales adaptaba a las características de los personajes retratados.

En este sentido, este tipo de retratos estaban concebidos con el objetivo de que lograsen destacar de forma espectacular, y solían estar encargadas para formar parte de

²²³ Esta pintura forma parte de la colección pictórica emplazada en Kenwood House, en Londres, en cuya página oficial es posible hallar los datos de mayor relevancia de la obra. URL: <http://www.english-heritage.org.uk/visit/places/kenwood/history-stories-kenwood/history/collections#masonry-ObjectGallery7>, [consultado 20/12/2016].

²²⁴ J. J. LUNA, “Sir Joshua Reynolds”, en *Pintura británica, Summa Artis*, Vol. XXXIII, Madrid, Espasa Calpe, 1989, pp. 341-360, especialmente p. 351.

²²⁵ W. GAUNT, *op. cit.*, 68-72.

²²⁶ J. J. LUNA, “Sir Joshua Reynolds...”, p. 369.

la colección pictórica de alguna *country house*, como *Downton Abbey* es en la serie, lo cual explicaría asimismo que se le reservara un lugar que le aportara visualmente tal protagonismo como la escalera principal.



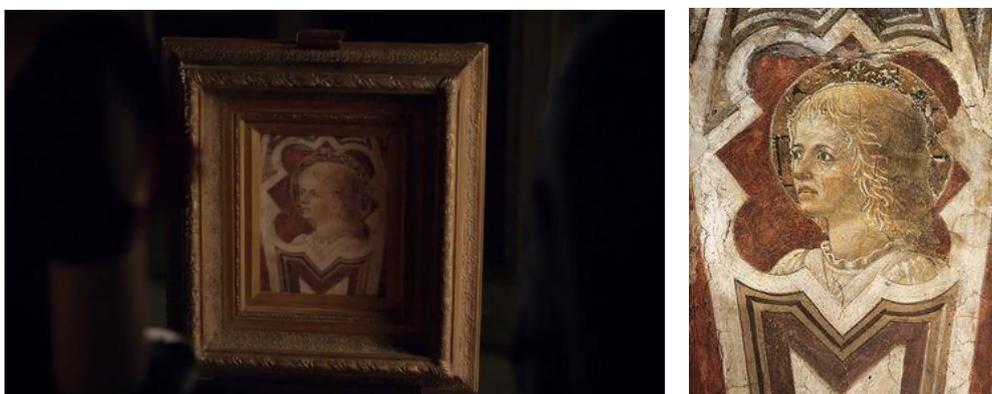
Vista de las escaleras de madera de roble situadas en Highclere y empleadas como escenario de numerosas escenas en la serie. La imagen anexa muestra con mayor detalle el lienzo de Reynolds.

Esta combinación entre la historia ficticia que constituye el argumento principal de la serie y los hechos históricos tanto a nivel global como en lo referente a los acontecimientos que tuvieron lugar en los miembros de la familia de los condes de Carnarvon –los verdaderos habitantes del castillo de Highclere hasta la actualidad– constituye una de las principales características de la serie. De igual forma, el mobiliario, así como las pinturas y demás elementos estéticos, apenas han sufrido modificaciones, exceptuando aquellos casos en los que su inclusión habría supuesto un anacronismo o se habría opuesto a la cronología en la que se ubican los hechos, por lo que, en ocasiones, en la trama de la serie se incluyen referencias a estas pinturas, pertenecientes a los verdaderos habitantes del edificio durante la época en la que se sitúan los hechos narrados.

En contraposición a los ejemplos estudiados a lo largo del análisis de esta serie, es preciso hacer referencia a la inclusión de una obra determinada en uno de los capítulos de la primera temporada de *Downton Abbey*, la cual, como se verá, no forma en absoluto parte de la colección pictórica de Highclere, y cuya introducción en el argumento de la serie podría responder a varios factores.

Esta obra es presentada en el capítulo como un Piero della Francesca, con la apariencia de una pintura al óleo o sobre tabla, enmarcada y en posesión de la familia

Crawley. Si bien es cierto que se trata de un trabajo realizado por della Francesca, esta obra constituye en realidad un detalle perteneciente al ciclo pictórico llevado a cabo por este artista en el interior de la iglesia de San Francisco de Arezzo, en el que se relatan diferentes momentos de la historia de la Vera Cruz, obra que se comenzó en torno a mediados del siglo XV²²⁷. A esto es preciso añadir que se trata de una pintura al fresco, por lo que su presentación como una pintura enmarcada resulta de una verosimilitud compleja, sino improbable. Concretamente es posible identificarla como una cabeza de ángel, realizada como pareja de una pintura similar. Ambas fueron incluidas con la finalidad de rematar adecuadamente la bóveda de la capilla en torno a 1452 y, pese a que su autoría por parte de Piero della Francesca ha sufrido diferentes desacuerdos, parece haber sido aceptada en la actualidad²²⁸.



Piero della Francesca como una pintura al óleo en la serie y como parte del conjunto de pinturas parietales en Arezzo.

Esta inclusión supone una de las escasas variaciones históricas llevadas a cabo en la *Downton Abbey*, comenzando por el hecho de que se trata de una pintura al fresco localizada en Arezzo, y que, sin embargo, es presentada en la serie como un óleo o una pintura sobre tabla, de forma independiente y enmarcada. Si bien no se trata de uno de los motivos principales de este conjunto de pinturas, sí es fácilmente reconocible, además de ser identificado como obra de Piero della Francesca en la propia trama, por lo que su inclusión podría responder a la intención por parte de los creadores de la serie de efectuar un guiño al espectador, a quien consideran conocedor del artista sino de su obra al menos de forma superficial. En este caso, la posibilidad de que el público llegara a considerarlo como real sería remota.

²²⁷ P. DE VECCHI, *Piero della Francesca*, Barcelona, Noguer, 1969, p. 91.

²²⁸ *Ibidem*, p. 97.

Por otra parte, mediante la posesión de esta obra en la colección familiar, se aporta una idea de la influencia y el interés cultural de una familia de esta posición en la época, lo que podría constituir otro de los objetivos de su introducción en la trama de la serie, que es destacada mediante el uso de primeros planos de la pintura, al contrario que las demás pinturas que se han analizado anteriormente, cuya presencia no resulta tan destacada a través de las técnicas de filmación empleadas.

En definitiva, y pese a este último elemento analizado, es posible afirmar que *Downton Abbey* constituye una de las series de televisión actuales de temática histórica en la que se ha logrado una mayor verosimilitud con respecto a la realidad de la época en la que se desarrollan los hechos, mientras que desde el punto de vista de la Historia del Arte, la posibilidad de rodar y ambientar la serie en escenarios reales que han podido ser conservados con un aspecto prácticamente exacto al de la época ha permitido que la inclusión de estos elementos estéticos responda a una intención mimética y totalmente rigurosa. Asimismo, es de gran interés destacar que mediante estos recursos y la adaptación de ciertos elementos en cuanto al ritmo y presentación de la serie se ha logrado combinar la introducción de elementos que tienen como objetivo atraer al gran público de forma internacional con el respeto a las demandas del espectador británico, quien conoce en mayor profundidad no solo los aspectos artísticos y culturales, sino también producciones similares emitidas con anterioridad.

Por otro lado, resulta preciso hacer referencia a una de las series televisivas que, desde su estreno y hasta la actualidad, ha constituido una de las producciones que gozan de una mayor repercusión mediática e influencia a nivel internacional, *Juego de tronos* (2011). Esto se ha visto exponencialmente aumentado en los últimos años, en gran parte como consecuencia del efecto de las redes sociales y experiencias web sobre la trama de la serie. Asimismo, *Juego de Tronos* supone, por los factores anteriores, un paradigma en la consideración de la *quality television*, ya que a partir del éxito experimentado con la emisión de este programa, han comenzado a proliferar obras de carácter investigador y científico sobre esta y otras series, en los que se estudian diferentes aspectos de las mismas desde diversos marcos teóricos que, si bien están en su mayoría basados fundamentalmente en el ámbito de la comunicación, constituyen de esta forma un indicador del incremento de la aceptación de estas producciones como elementos poseedores de interés científico y cultural.

Juego de tronos difiere de las anteriores producciones en el sentido de que, a pesar de que puede ser calificada como una serie encuadrada cronológica y culturalmente en una época que podría considerarse como una suerte de recreación de la Edad Media, se trata de una adaptación de una saga de novelas de cariz fantástico, por lo que, a primera vista, no tendría motivos para incluir referencias artísticas directas a lo largo del desarrollo de la trama y su ambientación, aspecto sobre el que se incidirá posteriormente²²⁹. Por otra parte, el formato propio de las series de televisión ha resultado especialmente propicio para llevar a cabo la adaptación de obras de estas características, en primer lugar debido a que existe tal cantidad de tramas y subtramas, así como de personajes principales y secundarios, que llevar a cabo una adaptación cinematográfica de esta saga constituiría una tarea de gran complejidad, además de que resultaría imposible abarcar una cantidad tan desproporcionada de elementos. Sin embargo, la distribución en temporadas y en capítulos propia de una serie televisiva, ha permitido incluir y tratar muchos de estos aspectos, así como seguir una estructura similar a la que presentan los libros, los cuales están lógicamente divididos en capítulos, cada uno de los cuales, sin embargo, está protagonizado por un personaje en concreto y caracterizado por el empleo de los citados *cliffhangers*, de forma más acorde con la estructura de una producción televisiva.

²²⁹ T. DE LA TORRE, *Historia de las...*, pp. 558-589.

Por otra parte, el hecho de que se trate de una adaptación de novelas incluidas dentro del género fantástico cuyos hechos no se desarrollan en el pasado histórico “real” ha tenido como consecuencias sobre la inclusión de referencias estéticas así como sobre la recreación de ciudades y ambientes concretos descritos en los libros. De esta forma, la principal complicación radica en el hecho de que estos escenarios formaban parte previamente de una iconografía configurada individualmente por cada uno de los lectores, y a quienes la adaptación de los mismos debía resultarles complementaria y acorde con sus propias ideas tras la lectura de los libros. En segundo lugar, debido al hecho de que no existan descripciones profundas ni referentes históricos en los que basarse, el equipo de dirección artística se ha visto obligado a tomar diferentes elementos como modelo para el desarrollo de aspectos tales como el arte o la arquitectura de las localizaciones ficticias descritas en *Juego de Tronos*. Como se adelantaba anteriormente, y pese a lo que podría parecer en un primer momento, la mayoría de las referencias empleadas para llevar a cabo esta tarea han sido la arquitectura y, especialmente, la pintura. Prácticas artísticas que afectan especial y profundamente a una gran cantidad de aspectos de la serie, no únicamente las manifestaciones estéticas, sino incluso la presentación de los personajes, como se analizará posteriormente.

En este sentido, el hecho de que *Juego de Tronos* constituye una adaptación de una serie de novelas existente de forma previa condiciona y, al mismo tiempo, una ventaja para los creadores y productores, ya que el proyecto y su adaptación deben satisfacer no solo al público potencial del sector concreto al que se dirige la serie, sino también al conjunto de aficionados de las novelas que inspeccionan cuidadosamente cada detalle no solo de la trama, sino de los aspectos formales incluidos como parte de ella, destacando elementos como la reconstrucción de personajes y escenarios. A pesar de esto, o quizá como forma de evitar situaciones problemáticas, en las últimas temporadas se ha optado por llevar a cabo una línea argumental diferente, aunque paralela en el desarrollo central de la historia, con respecto a las novelas, llegando incluso a una situación en la que la serie ha adelantado a las novelas en algunos aspectos de gran importancia de la última temporada, los cuales aún en la actualidad no han sido relevados en los libros, cuya publicación parece retrasarse cada vez más con respecto a la serie.

Por otro lado, y con el fin de abordar aspectos más teóricos sobre *Juego de Tronos*, es preciso hacer referencia a que se trata de una de las series de televisión actuales que posee una calidad comparable con la propia de las grandes producciones cinematográficas, llegando incluso a superar estas últimas en algunos efectos o en la magnitud de las ambientaciones de forma puntual, mientras que conserva las características únicas y originales de las series de televisión²³⁰.

Además, *Juego de tronos* puede ser considerada pionera en emplear un sistema estructural a lo largo de la serie que está basado en un concepto al que se ha hecho referencia en otras ocasiones en la parte teórica de este trabajo, el efecto de *anticatarsis*. Mediante este término, que es empleado por Toni de la Torre en *Historia de las series*, se hace referencia a una situación experimentada por el espectador como consecuencia directa de elementos tales como la adaptación experimentada en los últimos años por el público en lo referente a la forma en la que se debe efectuar el visionado de las series, así como a la contraposición de este al ritual asociado al visionado cinematográfico.

El efecto de *anticatarsis* experimentado por los espectadores de *Juego de Tronos* está basado en estas adaptaciones del público a las cualidades y circunstancias de las series de los últimos años, además de constituir una ruptura de nivel en lo que a los efectos de las producciones cinematográficas poseen sobre el espectador. Este puede definirse como un enfrentamiento entre el espectador y sus propias expectativas con respecto a la serie, de forma que debe adaptarse a las situaciones impuestas por los creadores de la misma a lo largo de su desarrollo. Concretamente, este efecto afecta fundamentalmente a la aceptación y creencia por parte de cualquier individuo, consecuencia de los elementos que conforman su imaginario cultural, de que aquellos personajes que realizan acciones nobles deberán obtener, a la larga, un buen fin. Esta creencia queda aplastada por el visionado de una serie como *Juego de Tronos*, en la cual se han situado inteligentemente, en los últimos capítulos de cada temporada, determinados acontecimientos que se contraponen visceralmente a cualquier expectativa que responda a esta línea de pensamiento por parte del espectador.

Es, sin embargo, esta misma creencia la que empuja, a pesar de verse contravenida una y otra vez, a que el espectador continúe con el visionado de cada capítulo y cada temporada de la serie con la esperanza de que este final llegue a

²³⁰ T. DE LA TORRE, *Series de culto...*, pp. 74-75.

producirse, si bien una mínima parte del público no puede aceptar la existencia de estos inesperados y dramáticos giros del guion.

Este procedimiento tiene especial interés para el presente trabajo por poseer una profunda relación con la descripción de lector modelo efectuada por Eco, y a la cual se han dedicado varios apartados del presente trabajo, mediante la cual es posible confirmar la existencia de la posibilidad de desarrollar previsiones sobre las reacciones de los espectadores por parte de los creadores de la serie, de forma que no solo resulta plausible anticipar sus reacciones ante determinados elementos estéticos o argumentales, sino que la propia competencia ideológica²³¹ del espectador tendrá como consecuencia última una actualización sobre “niveles semánticos más profundos²³²”. De esta forma, llegaría a operarse un cambio a nivel estructural sobre la percepción del lector, siendo este transformado en un lector más cercano al lector –o espectador-modelo del propio texto, en este caso la serie.

Por otra parte, es preciso llevar a cabo un estudio sobre los criterios empleados por los creadores y directores artísticos en *Juego de tronos* para llevar a cabo el diseño de los diferentes escenarios en los que deben desarrollarse las diferentes tramas de la serie, los cuales, como ya se ha apuntado, revisten la complicación de suponer localizaciones ficticias descritas en una serie de novelas, así como de poseer diferentes interpretaciones e incluso bocetos preexistentes llevados a cabo por parte de seguidores de la saga literaria, de forma que estas localizaciones, así como los elementos artísticos, arquitectónicos e incluso urbanos han sido realizados con el objetivo de satisfacer no solo al espectador potencial de la serie, sino también de responder a las expectativas de una gran cantidad de seguidores de las novelas.

A lo largo de las temporadas de la serie que han sido emitidas hasta el momento, ha sido posible observar diferentes recursos y procedimientos llevados a cabo los diseñadores y creadores de estos escenarios con el fin de llevar a cabo reconstrucciones adecuadas a las circunstancias. Uno de estos recursos ha sido el procedimiento de basar elementos tales como el vestuario, la apariencia de los personajes o incluso la composición de algunas escenas en una serie de referentes pictóricos, entre los cuales es preciso destacar la pintura prerrafaelita como uno de los principales. Sobre este asunto,

²³¹ U. ECO, *Lector in...*, p. 121.

²³² *Idem.*

coincidimos plenamente con el análisis realizado en la obra *Espadas, reyes, cuervos y dragones. Una aproximación al fenómeno televisivo de Juego de tronos*, la cual supone una de las citadas monografías en las que se estudia la importancia de esta producción desde diferentes marcos teóricos de mayor profundidad e importancia de los últimos años²³³. De esta forma, se ha optado por emplear la misma correspondencia visual y pictórica que se señala en esta obra en uno de los casos, por considerarlo especialmente esclarecedor para este análisis.

La consideración de *Juego de tronos* como una reinterpretación del pasado medieval europeo ha tenido como consecuencia que esta arquitectura se haya tenido en cuenta a la hora de diseñar los diferentes escenarios en los que se ambientan las escenas de la serie, sin embargo, la referencia pictórica principal ha constituido este movimiento cultural del siglo XIX. La explicación probable de esto puede radicar su en el hecho de que, al igual que el procedimiento llevado a cabo por el equipo de dirección artística de la serie, el movimiento pictórico prerrafaelita consistió en una recreación del pasado medieval basado en una reinterpretación idealizada de los vestigios y testimonios documentales conservados²³⁴. Dicha corriente artística se estableció en Londres en 1848, fundando la denominada “hermandad prerrafaelita”. Este conjunto de destacados artistas y pensadores de la época propugnaba una vuelta a la pintura del quattrociento, anterior a Rafael, siendo importante destacar su interés por los temas literarios y la nostalgia por la vuelta de Edad Media mediante su estudio directo y las reinterpretaciones contemporáneas, de lo cual el principal testimonio está constituido por los lienzos pertenecientes a este movimiento.

En este sentido, y como base teórica de esta idea, resulta imprescindible destacar la apariencia de los personajes femeninos, a partir de los cuales es posible establecer un análisis comparativo con respecto a los lienzos protagonizados por mujeres propios de la pintura prerrafaelita, ya que resulta posible observar un notable grado de similitud, no solo en el diseño de peinados y vestuario –que tienen como base principal las descripciones de las novelas–, sino en la apariencia general que dichos personajes poseen. Esto queda patente en algunas de las figuras femeninas de mayor importancia y

²³³ 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, Fragua, 2013, pp. 359-390.

²³⁴ T. HILTON, *Los Prerrafelitas*, Barcelona, Destino, 1996, pp. 31-33.

recurrencia en *Juego de tronos*, como el personaje de Sansa Stark, quien ha llevado a cabo una importante evolución en su concepción a lo largo de las temporadas de la serie. En definitiva, la pintura decimonónica ha sido tomada como referencia no solo directa, sino referente para la configuración de la iconografía de este personaje, entre otros.



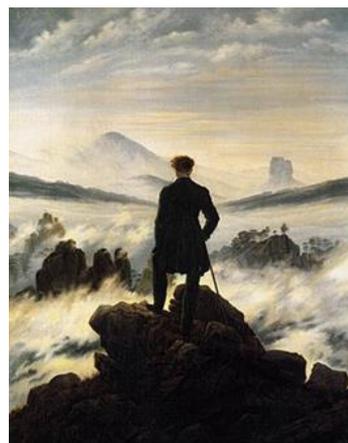
Caracterización de Sansa Stark durante la segunda temporada de *Juego de tronos*, y la obra denominada *My sweet rose*, del pintor prerrafaelita John William Waterhouse. Es posible observar una evidente similitud entre la configuración iconográfica de ambos personajes.

Por otro lado, este procedimiento basado en la búsqueda de referentes pictóricos como fundamentación principal para llevar a cabo el diseño de una gran cantidad de elementos ambientales y personales de la serie ha sido asimismo utilizado, como se señalaba anteriormente, en aspectos tales como la composición general de determinadas escenas, las cuales –debido a su destacado protagonismo visual o valor simbólico– constituyen referencias que poseen múltiples similitudes con determinados lienzos, que, en su mayoría, pertenecen al imaginario visual y cultural de la mayor parte de los espectadores.

De esta forma, este recurso ha sido empleado tomado como referentes pictóricos obras que resultan, en mayor medida, susceptibles de ser reconocidos –de forma consciente o inconsciente– por el espectador medio, dotando de esta forma la escena de los valores artísticos propios del lienzo original, los cuales son transmitidos desde este

soporte hasta la pantalla mediante el empleo de estas pinturas como referencia pictórica. Por otra parte, este procedimiento ha sido empleado fundamentalmente, y además de como fundamentación del diseño iconográfico de personajes, para llevar a cabo el diseño y la producción digital de algunos de los escenarios ficticios descritos a lo largo de la saga literaria, especialmente aquellos para cuya filmación resultaba imposible encontrar escenarios reales que pudieran ser tomados como base.

Uno de estos escenarios es la localización del Muro, emplazamiento ficticio que posee una gran importancia tanto en el argumento principal como en numerosos conflictos secundarios de las novelas. La recreación de este emplazamiento caracterizado por su ambiente gélido e invernal presenta una atmósfera muy similar a la que poseen las obras del artista alemán Caspar David Friedrich²³⁵, cuyas pinturas constituyen una reproducción de gran interés de los paisajes invernales y nevados del Norte, los cuales han podido ser tomados como fundamentación en la recreación digital de estas localizaciones ficticias²³⁶. De este modo, resulta posible señalar escenas concretas en las que este procedimiento queda patente como recurso empleado en *Juego de Tronos*, destacando entre las obras de Friedrich uno de sus lienzos más conocidos, *El caminante ante el mar de niebla* (1819). Estableciendo un análisis comparativo entre esta pintura y una de las escenas de la serie localizadas en El Muro, es posible establecer las destacadas similitudes que existen entre ellas, incluso en el diseño y la composición general de la escena.



Comparación entre la escena de *Juego de Tronos* y el lienzo de Friedrich *El caminante ante el mar de niebla*.

²³⁵ M. BARRIENTOS BUENO, *op. cit.*, pp. 379-380.

²³⁶ F. NOVOTNY, *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 95-97.

De esta manera, la elección de este referente pictórico no solo resulta susceptible de ser reconocida por el espectador, sino que incorpora una visión fantástica de la naturaleza en contraposición con el ser humano, valores propios de la pintura original que, como se señalaba anteriormente, son transmitidos de forma eficaz a la serie, resultando una fundamentación especialmente adecuada debido al carácter fantástico de esta producción.

Por otro lado, es preciso destacar la necesidad surgida en la quinta temporada de la serie, y por el momento, última emitida, de llevar a cabo la elección de nuevas localizaciones como consecuencia de la expansión territorial que experimenta la trama de *Juego de Tronos*, ya que los escenarios seleccionados se localizan, en su mayoría, en España, al igual que las nuevas localizaciones que se incluirán en la sexta temporada, por lo que se ha podido conocer a través de una serie de comunicados y fotografías del proceso de rodaje²³⁷. Una de las ciudades españolas seleccionadas como localización para llevar a cabo el rodaje de *Juego de Tronos* fue Sevilla, la cual se consideró como la idónea para aquellas partes del rodaje que se situarían en el territorio ficticio de Dorne, donde se desarrolló una parte destacada de la quinta temporada de la serie. Concretamente, es preciso hacer alusión a la aparición del Alcázar de Sevilla como base fundamental de la residencia real de este reino.

De este modo, resulta posible identificar otro de los recursos llevados a cabo por el equipo de dirección artística y los creadores de la serie, basado en este caso en el empleo de ciudades o conjuntos arquitectónicos reales como base fundamental para la recreación de lugares y ambientes ficticios descritos en las novelas, cuya elección está basada en las similitudes halladas entre las descripciones de los libros y las características o valores considerados propios de los lugares escogidos.

Asimismo, se trata de un recurso que se ha podido comenzar a advertir en las últimas temporadas de la serie, y a través del cual se consigue una mayor verosimilitud con respecto a la realidad a través de esta serie de citas y recreaciones, mientras que se

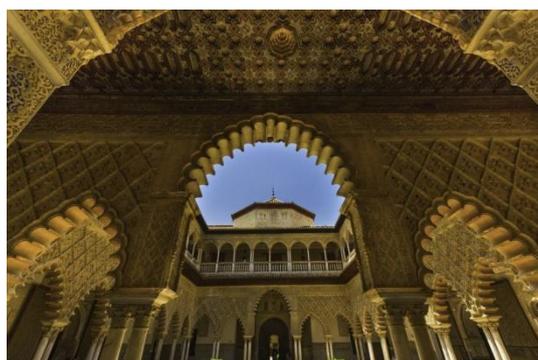
²³⁷ L. VELASCO, “Juego de Tronos: Primeras imágenes de los decorados en Almería” en *Fotogramas*, 31/08/2015, [en línea], URL: <http://www.fotogramas.es/series-television/Juego-de-Tronos-primeras-imagenes-de-los-decorados-en-Almeria>, [consultado el 17/06/2016].

obtiene el efecto sobre el espectador que incide sobre lo fantástico de estas localizaciones, a pesar de que estén basadas en lugares y arquitecturas existentes.

Por otra parte, en el caso de la elección del Alcázar de Sevilla como emplazamiento adecuado para la recreación y ambientación de Dorne inciden varios factores además de la conservación del conjunto histórico prácticamente completo, como es la descripción dada en las novelas de este país como una tierra exótica y con ciertas similitudes con el movimiento orientalista del siglo XIX²³⁸. De esta forma, la pervivencia actual de esta visión idílica de las tierras españolas ha sido, probablemente, uno de los factores de mayor importancia a la hora de considerar esta ciudad andaluza como el emplazamiento ideal para la reconstrucción de las escenas localizadas en territorio dorniense.



Dos escenas en la que es posible observar las mínimas variaciones llevadas a cabo en la serie para rodar las escenas situadas en Dorne. Abajo, imagen del aspecto actual del Alcázar sevillano.

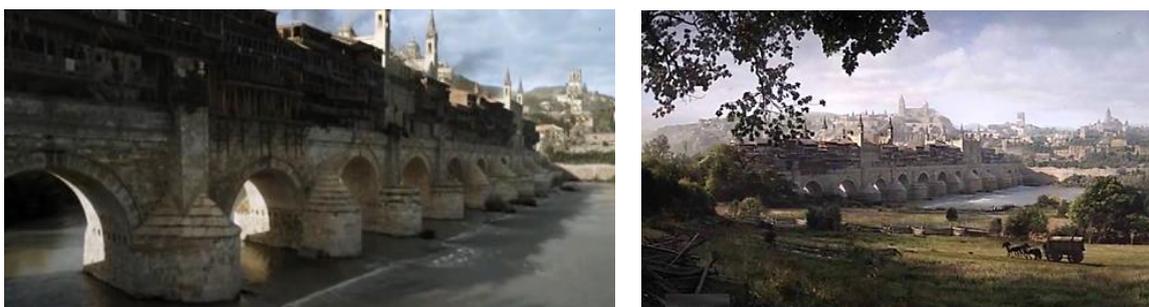


Para continuar con algunas de las localizaciones españolas introducidas como parte de las últimas temporadas de *Juego de Tronos*, es preciso hacer referencia a dos elementos arquitectónicos que han formado parte de la configuración de otra de las

²³⁸ W. IRVING, *Leyendas de la Alhambra*, Barcelona, 1950. Esta obra constituye una de las principales precursoras de esta concepción de la cultura española por parte de los países europeos, caracterizada por una idealización tanto de las costumbres como del legado arquitectónico de la península.

nuevas ciudades introducidas en la trama de la serie, *Volantis*, en cuya configuración urbana ha resultado posible identificar dos elementos arquitectónicos que han sido introducidos en la misma tomándolos literalmente de la realidad, pero incluyéndolos como parte de este urbanismo ficticio, como se explicará a continuación.

Los elementos referidos son la catedral de Salamanca y el puente romano de Córdoba, los cuales han sido incluidos como parte del mismo emplazamiento y es posible, asimismo, distinguirlos formando parte de la misma escena. Si bien ambas construcciones han sido introducidas como parte del diseño urbanístico de forma discreta, es posible distinguirlos sin demasiada dificultad, especialmente para un espectador español, por lo que es posible identificar su elección como un guiño a este sector del público concreto. Por otra parte, es destacable la capacidad de reinterpretación de elementos reales como parte de una ambientación ficticia, probando una vez más la eficacia de escoger referencias arquitectónicas y pictóricas como base fundamental para llevar a cabo este tipo de reconstrucciones digitales.



Dos planos generales de *Volantis*, en los que es posible advertir la presencia del puente romano de Córdoba, el cual no ha sufrido ningún tipo de modificación al ser introducido en la serie, y la catedral de Salamanca, cuya silueta es posible de identificar en la línea del horizonte de la misma ciudad.

Este mismo procedimiento parece constituir uno de los recursos empleados a lo largo de la próxima temporada de *Juego de Tronos*, por lo que se ha podido adivinar mediante diferentes filtraciones e imágenes del rodaje, en el cual España continúa poseyendo un papel de gran importancia como uno de los principales países en aportar localizaciones y emplazamientos históricos en los que recrear ciudades y países ficticios concretos.

De esta forma, es posible destacar la elección de la Alcazaba de Almería como base a partir de la cual diseñar el aspecto de Lanza del sol, la capital del reino de Dorne²³⁹.



Imagen general de la Alcazaba de Almería, junto a una de las múltiples reconstrucciones de Lanza del Sol llevadas a cabo por los seguidores de la saga según las descripciones de las novelas.

²³⁹ EP, “El rodaje la séptima temporada de Juego de tronos vuelve a Andalucía”, en *El País*, 19/07/2016, [en línea], URL: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2016/07/18/andalucia/1468865051_828029.html, [consultado 4/10/2016].

Por último, llevaremos a cabo aquí un somero análisis sobre algunas producciones similares emitidas en los últimos años en España, con el objetivo de estudiar el alcance y repercusión de estas series televisivas de gran éxito a nivel internacional. De esta forma, el propósito fundamental de esta sección del trabajo es el de determinar los beneficios culturales y sociales que tanto las producciones internacionales como las nacionales han ejercido sobre sus espectadores y, en definitiva, sobre la sociedad, llevando a cabo un breve análisis de los aspectos más significativos que constituyen consecuencia directa de la emisión y el éxito de estas series. Asimismo, es posible considerar que los aspectos generales propios de las series españolas han sido analizados profusamente en los ejemplos anteriores, ya que las grandes producciones internacionales constituyen el principal referente y modelo de estos productos de origen nacional.

En este sentido, se ha considerado de mayor interés escoger una metodología analítica distinta a la que se ha observado en anteriores ejemplos, ya que, pese a que existen una gran cantidad de elementos susceptibles de ser sometidos a análisis desde el punto de vista de la Historia del Arte, se ha considerado que en este caso resultaría de mayor interés y claridad llevar a cabo una explicación general de diferentes aspectos, evitando asimismo la reiteración de elementos que ya se han estudiado en los ejemplos previos, optando, de esta forma, por un punto de vista más general.

En primer lugar, es preciso destacar la serie de TVE *Isabel* (2012), basada en los hechos acontecidos durante la juventud y reinado de los Reyes Católicos. Esta puede considerarse una de las más destacadas producciones españolas que han tomado como referencia directa éxitos internacionales de temática similar, como *Los Tudor* (2007), en un intento de llevar a cabo una serie televisiva que revistiera la misma calidad y despertara un gran interés en la audiencia. Sin embargo, y si bien *Isabel* cuenta con un notable rigor en algunos de los hechos históricos descritos y situaciones planteadas, buena parte de estos elementos han sido limitados por la necesidad de destinar esta serie, tanto por el canal de emisión como por los horarios de emisión, a un público fundamentalmente familiar, lo cual limita en gran medida el interés por salvaguardar los hechos de forma fidedigna en contraposición al objetivo de que la serie resulte de interés para el espectador medio.

En lo referente a la inclusión de referencias estéticas como parte del contexto y la ambientación histórica de la serie, es preciso concluir que estas resultan bastante limitadas, además de que el rigor con el que son introducidas no es, en muchos casos, acertado. Estas variaciones responden probablemente, y al igual que las producidas sobre los hechos y fuentes históricos, al hecho de que el principal objetivo de esta producción sea el de lograr que los elementos presentados en ella sean asimilados de forma inmediata por el espectador, quien, por otra parte, los asumirá como verdaderos sin llevar a cabo un posicionamiento crítico, lo cual constituye otro de los objetivos de los creadores de la serie.

Sin embargo, es preciso hacer hincapié sobre los aspectos beneficiosos de *Isabel* así como de otras producciones posteriores de carácter similar y que no poseen referentes previos que hayan logrado una repercusión a nivel nacional tan positiva y tan bien acogida entre los espectadores. De esta forma, y como se ha precisado en el apartado dedicado a las posibilidades de los medios audiovisuales como herramientas didácticas, una serie histórica de la calidad de *Isabel* es susceptible de ser incluida dentro del término de *quality television*, aunque se trate de una serie más modesta en comparación con aquellas producciones que constituyen sus principales referentes, por lo que uno de sus principales aportaciones a la sociedad, fundamentalmente española, es el interés que una serie de temática histórica ha despertado en el público, incluyendo a espectadores que en otras circunstancias no habían mostrado curiosidad por esta rama de forma previa. En definitiva, ha sido a través de series como *Isabel* como se ha logrado llamar la atención del espectador por el conocimiento de su propia historia, hecho probado por los variados blogs y páginas de seguidores que han proliferado como consecuencia del éxito de estas producciones, en las que, si bien no existe un rigor histórico-artístico absoluto, sí resultan susceptibles de despertar el interés del espectador por estos temas en un nivel que habría resultado imposible de alcanzar por otros medios.

Con el objetivo de ilustrar estos procedimientos, resulta de interés incluir algunos ejemplos visuales en los que se detalle la metodología seguida por los creadores de la serie a la hora de seleccionar e incluir determinados elementos estéticos como parte de la ambientación de la serie, los cuales, por otra parte, no gozan de llamativo protagonismo dentro del desarrollo de los hechos, respondiendo esto a los objetivos descritos anteriormente.

Una de las citadas inclusiones estéticas dentro del desarrollo del argumento de *Isabel* es el denominado Cristo de San Damián, un icono religioso realizado en la primera mitad del siglo XII para la iglesia homónima localizada en Asís²⁴⁰. De esta forma, la variación experimentada por la localización y formato en el que se presenta la obra resulta flagrante, pero muestra, sin embargo, cuáles son los principales objetivos de los creadores de la serie al incluirla. En este sentido, se ha escogido una obra de notable importancia como elemento propio de la reina española, con la idea de que parte del público sea capaz de reconocerla, mientras que, por otro lado, su introducción puede ser interpretada como una referencia a la pervivencia del gusto por el estilo gótico que existía en la Corte española durante este momento²⁴¹.

Por otra parte, es preciso hacer alusión a otra de las obras pictóricas incluidas en la serie que resultan de mayor interés para el presente análisis, como es la introducción del lienzo *Cristo sostenido por los ángeles* de Antonello da Messina. En este caso, se trata de una pintura que estuvo efectivamente en España con posterioridad a 1965, momento en que fue adquirida por el Museo del Prado, en una época muy posterior al momento en el que se sitúa en *Isabel*²⁴².

En definitiva, es posible afirmar que la aparición recurrente de obras que gozan de gran reconocimiento e importancia son escogidas como las idóneas para formar parte de la serie con el objetivo de que resulten identificables para el espectador, mientras que las también recurrentes variaciones cronológicas respecto a las fuentes históricas pueden ser consecuencia de una falta de interés por el estudio y la documentación profusos de las mismas, lo cual responde tanto a los objetivos de los creadores de la serie como a su estimación del sector de espectadores potenciales de la misma, como ya se ha apuntado antes.

²⁴⁰ F. CONTRERAS MOLINA, *El Cristo de San Damián y San Francisco de Asís*, Madrid, PPC Editorial, 2012.

²⁴¹ 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, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 99-115, especialmente pp. 110-112.

²⁴² J. M. CRUZ VALDOVINOS, “Escuela italiana”, en *El Prado, colecciones de pintura*, Madrid, Lunwerbg, 2004, p. 228.



Una de las apariciones en *Isabel* del lienzo de Antonello da Messina. Abajo, captura de la escena en la que se incluye la imagen devocional del Cristo de San Damián.



Repercusiones similares ha tenido la producción de TVE *Águila Roja*, que ha sido emitida hasta 2016 y cuya primera temporada data de 2009. Esta serie, pese a poseer una temática histórica, presenta características y objetivos distintos a los que se señalaron en *Isabel*, debido a que en este caso se trata de una producción que debe encuadrarse en el género de acción y aventuras, constituyendo el marco histórico un elemento más circunstancial que en los ejemplos anteriores, en los que el momento cronológico y la descripción de los hechos acontecidos suponen el aspecto primordial de los mismos. Sin embargo, desde el comienzo de esta serie los creadores y directores artísticos han confirmado el interés por llevar a cabo una producción que posea una ambientación histórica más verosímil que rigurosa, ya que el criterio fundamental de *Águila Roja* es resultar atractiva para un público familiar que, en la mayor parte de los casos, no mostrará excesivo interés en la adecuación de este tipo de elementos, al igual que en lo referente a las manifestaciones estéticas incluidas como parte de los decorados y que responden principalmente al objetivo de dotar a escenarios y personajes de suntuosidad.

De esta forma, y al igual que en otras producciones similares, la capacidad de la serie como instrumento didáctico y de divulgación histórico-artística es notable, y se ha visto igualmente complementada con diferentes programas documentales emitidos tras cada capítulo, así como mediante la inclusión de explicaciones históricas en las páginas oficiales de la serie, destacando los capítulos documentales pertenecientes a *El siglo de Águila Roja*, en los que se desarrollaban de forma más profunda diferentes aspectos tratados en la serie, relacionados con la cultura o la sociedad de la época y acompañados por diferentes fragmentos del programa original²⁴³. De este modo, la emisión de programas complementarios como este inmediatamente después del final del capítulo de la serie favorece al interés del espectador por profundizar en los acontecimientos históricos, lo cual es propiciado por la facilitación de datos curiosos o anécdotas tanto del rodaje como de la producción de la serie.

Por otro lado, como se ilustrará superficialmente a continuación, estas introducciones responden a criterios más rigurosos de lo que cabría esperar en estas circunstancias, además de suponer un importante medio de divulgación de las colecciones de pintura españolas, en algunos casos. Así, y aunque se han llevado a cabo variaciones con respecto a la realidad histórica, en la mayor parte de los casos esto supone un cambio relativamente pequeño, que responde al objetivo de incluir aquellas obras que constituyen elementos más fácilmente reconocibles para el espectador.

Una de las principales inclusiones pictóricas en *Águila Roja* es la colección de pintura italiana situada en el palacio de la marquesa de Santillana, de la cual es posible destacar dos de los lienzos de mayor recurrencia en la serie, *Venus y Adonis* y *Concierto campestre*. La primera de estas obras, *Venus y Adonis*, fue realizada por Tiziano para Felipe II con el objetivo de que formara parte de la colección pictórica del Alcázar en 1554²⁴⁴. El lienzo formó parte de un conjunto de obras realizadas como fruto de la afinidad existente entre artista y monarca, denominadas “poesías”, en las que se

²⁴³ Sobre el contenido y objetivos de *El siglo de Águila Roja*, consultar los apartados dedicados a ello en la página de RTVE. URL: <http://www.rtve.es/rtve/20150909/siglo-aguila-roja-misterios-espana-epoca-secretos-serie-francis-lorenzo/1214721.shtml>, [consultado el 29/09/2016].

²⁴⁴ J. M. CRUZ VALDOVINOS, *op. cit.*, p. 206.

ilustraban una serie de relatos de carácter mitológico²⁴⁵. En este caso, como se apuntaba antes, se ha llevado a cabo un estudio de las fuentes históricas sobre la cronología de la obra, si bien la localización exacta de la misma ha sido variada con la finalidad de que forme parte de la serie de forma recurrente.

Junto a este lienzo es posible observar otra obra de características y circunstancias similares, el denominado *Concierto campestre*, sobre cuyas vicisitudes respecto a su atribución no es posible profundizar en este momento, pero la cual ha sido considerada como propia tanto de Giorgione como de Tiziano, e incluso estudiando la posibilidad de que se tratase de un lienzo llevado a cabo por ambos artistas en diferentes fases y circunstancias²⁴⁶. En este caso, se trata de una pintura italiana, al igual que el lienzo anterior, pero que, sin embargo, no puede localizarse en ningún momento en España, sino que fue documentada como propiedad del duque de Mantua, adquirida posteriormente por Carlos I de Inglaterra, y finalmente parte de la colección pictórica de Luis XIV²⁴⁷.



Una de las escenas en las que ambas pinturas constituyen la ambientación fundamental de la localización. Las dos composiciones pictóricas han constituido un motivo recurrente desde la primera hasta la última temporada de la serie.

²⁴⁵ F. CHECA CREMADES, *Tiziano y las cortes del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2013, pp. 348-350.

²⁴⁶ Sobre los conflictos derivados de las distintas atribuciones de esta obra destacan las aportaciones publicadas en: F. VALCANOVER, *Tiziano*, Madrid, Noguer, 1974, especialmente pp. 123-124, así como en P. ZAMPETTI *La obra pictórica de Giorgione*, Barcelona, Noguer, 1976.

²⁴⁷ E. LOMBARDO PETROBELLI, *Giorgione*, Barcelona, Toray, 1967.

La flexibilidad con la que esta última obra ha sido incluida puede ser considerada como una muestra de la relativa importancia que posee el rigor histórico en esta serie, ya que la mayor parte de los espectadores potenciales de la misma no reconocerían el error, mientras que su introducción sí podría tener una importante función didáctica, incluso si fuera analizada como contraejemplo.

Por último, y pese a que en los últimos años se han incrementado las producciones españolas basadas en un formato similar al que se analizaba en *Isabel*, como *Carlos, rey emperador* (2015), entre otras, se ha considerado de mayor relevancia hacer alusión a otra serie, que, si bien no corresponde al género histórico, debe ser considerada como uno de los mayores éxitos de los últimos años, tanto en lo referente a repercusión y audiencia incluso a nivel internacional como por la positiva influencia que ha tenido sobre el creciente interés de los espectadores por temas histórico-artísticos, como ha resultado *El ministerio del tiempo*.

De esta forma, a pesar de que esta producción posea un mayor número de connotaciones susceptibles de analizar desde el punto de vista histórico más que desde la perspectiva de la Historia del Arte -aunque también destacan las inclusiones y referencias artísticas-, se ha considerado como un ejemplo ineludible en esta breve enumeración de las principales series españolas de mayor relevancia, ya que constituye uno de los fenómenos televisivos nacionales más destacados de los últimos años. Esta producción se caracteriza por combinar elementos fantásticos, como los viajes en el tiempo, y los hechos históricos, empleando los desplazamientos temporales como hilo conductor de diferentes tramas paralelas que se sitúan en épocas distintas. En este sentido, los personajes principales de la serie, entre los que se encuentran algunas personalidades de gran importancia histórica, como el propio Velázquez, interactúan de forma directa sobre los acontecimientos históricos, los cuales deben ser preservados intactos para evitar transformaciones que afecten en el presente.

Dejando a un lado las paradojas temporales, el tono informal pero riguroso, así como las frecuentes introducciones de humor y subtramas complementarias de carácter más superficial y ameno, ha logrado reunir un conjunto de espectadores, entre los que se

cuenta con historiadores e historiadores de arte, los cuales discuten y aportan datos y observaciones sobre cada capítulo a través de diferentes plataformas y redes sociales²⁴⁸.

En definitiva, *El Ministerio del tiempo* constituye el principal referente que demuestra cómo sin la necesidad de llevar a cabo una serie de televisión que deba ser calificada de documental histórico y en la que no se dejan a un lado los elementos y las referencias que tienen como objetivo lograr el interés del espectador (y que, por otra parte, se caracteriza por lo ameno del desarrollo de su línea argumental), puede ser combinada con un notable rigor histórico consecuencia del estudio de las fuentes. De esta forma, y a pesar de las reticencias que nacieron en un primer momento sobre la calidad y la recepción de la serie, esta producción ha supuesto un hito en la consideración de un producto televisivo como poseedor de valores culturales.



Fotograma del *making off* de una de las escenas más sorprendentes de *El ministerio del tiempo*, situada en la imagen anexa, en el cual es posible observar una reconstrucción del proceso de creación de *Las Meninas*, al cual los personajes acceden mediante la entrada situada en la parte posterior de la estancia, que resulta ser una **puerta del tiempo.**

²⁴⁸ Además de la página oficial de la serie en RTVE URL: <http://www.rtve.es/television/ministerio-del-tiempo/la-serie/>, [consultado el 12/10/2016], es preciso destacar dos plataformas de gran interés: Las publicaciones realizadas por la Asociación Histórico Cultural, en la que es posible hallar análisis de cada capítulo. URL: <http://www.rtve.es/television/ministerio-del-tiempo/la-serie/>, [consultado el 11/10/2016]. Ambas constituyen una muestra de la repercusión de la serie y de sus aficionados, autodenominados “ministéricos” sobre la concepción y el interés por los hechos históricos.

Conclusiones

Tras la realización del presente trabajo de investigación, ha sido posible establecer una serie de conclusiones en respuesta a las incógnitas planteadas inicialmente, las cuales resultan, en buena parte, favorables a los objetivos de este estudio. No obstante, es preciso destacar que existen una gran cantidad de aspectos y elementos susceptibles de un análisis más profuso, así como numerosas vías de investigación complementarias a las recorridas a lo largo de estas páginas.

En primer lugar, es posible afirmar que las series de televisión constituyen medios audiovisuales poseedores de importantes valores culturales, lo cual se ha confirmado en los últimos años con el incremento de la calidad de la mayor parte de estas producciones televisivas, iniciado especialmente en las últimas décadas del siglo XX. De esta forma, la multiplicidad propia de los medios de masas no debe ser considerada como un aspecto negativo y degradante de los valores culturales que estos poseen, sino como una cualidad exclusiva de estas producciones que debe ser aprovechada y adoptada como una transformación más en los procesos de comunicación, dejando a un lado conceptos que resultan arcaicos en la actualidad como la “alta” y la “baja” cultura.

Las producciones televisivas no solo presentan referencias y valores culturales, sino que resultan susceptibles de cumplir un destacado papel como herramientas didácticas mediante las cuales sea posible transmitir y divulgar una serie de conocimientos histórico-artísticos a los que, hasta este momento, únicamente era posible acceder a través del estudio sistemático de fuentes y bibliografía, siendo además adquiridos únicamente a través de una formación muy específica. Las posibilidades didácticas de las series de televisión no sustituyen esta vía de estudio en absoluto, sino que constituyen un complemento, o un acceso más ameno a dichos conocimientos, lo cual posibilita que individuos que no hubieran sentido ningún interés por estos asuntos en otras circunstancias, lleguen a despertar iniciativa por conocer las fuentes que fundamentan los hechos y elementos que se les presenta en la pantalla.

Con este mismo fin es preciso hacer hincapié en la necesidad de que la comunidad científica evite relacionar el apogeo de los medios audiovisuales como el fin de la cultura clásica, sino que lo admita y considere como una herramienta de formación, para la cual es necesario educar a la sociedad con la finalidad de que posea

un criterio sólido a la hora de procesar cada uno de los elementos que forman parte de su iconosfera, de forma que el espectador no se limite a llevar a cabo un papel pasivo ante estos estímulos.

Asimismo, y como respuesta al análisis histórico-artístico de los elementos estéticos presentes en las producciones televisivas, es posible confirmar la relación directa existente entre las expectativas de los creadores de las series sobre el espectador potencial al que estas se dirigen y el rigor y protagonismo con el que se introducen en ellas los diversos elementos histórico-artísticos. En este sentido, y como se ha apuntado en la parte teórica del presente trabajo, cada serie de televisión puede ser analizada como un texto, el cual está diseñado con el objetivo de resultar atractivo para un espectador modelo concreto. Por otra parte, cada uno de los espectadores de una serie televisiva experimenta un proceso de especialización en el que son alteradas sus propias demandas y preferencias como fruto del factor persuasivo presente en los medios de masas, acercándolo cada vez más a la figura ideal de este espectador modelo. De esta forma, la relación existente entre el público y los creadores de las series puede ser calificada como un círculo en el que cada procedimiento afecta a cada uno de los demás.

También hemos podido confirmar la hipótesis según la cual la identificación de cada elemento estético como resultado de un proceso de mimesis, cita o invención permite llevar a cabo un análisis de la intención tanto de la serie como texto como de los propios creadores de la serie, desvelando por otra parte la propia intención del espectador con respecto al mensaje televisivo. De esta forma, cada elección referente al diseño y la estructura de cada serie de televisión está directamente relacionada con el análisis que sus creadores han llevado a cabo sobre los espectadores potenciales. De este modo, es posible actuar sobre el proceso de percepción experimentado por el espectador, llegando a prever incluso algunas de sus reacciones ante determinados elementos.

En definitiva, la consideración de las series de televisión como elementos profundamente basados en estructuras retóricas, semióticas e incluso estadísticas permite la realización de un análisis centrado en los elementos artísticos e históricos incluidos en ellas, a través del cual ha resultado posible confirmar la existencia de una íntima relación establecida entre los modernos medios audiovisuales y la sociedad. Asimismo, es preciso hacer hincapié en la necesidad de considerar los beneficios

culturales de estas producciones, los cuales pueden constituir un cambio de paradigma en el estudio y la divulgación de la Historia del Arte. Para lograrlo, el deber de la comunidad científica es el de adaptarse a estas nuevas circunstancias y llevar a cabo un papel activo sobre ellas, instruyendo de este modo a la sociedad con el fin de posibilitar su posicionamiento crítico ante los medios de masas, constituyendo al espectador como un individuo situado entre el *apocalíptico* y el *integrado*.

Bibliografía

ARENAS MAESTRE, A., “La televisión como herramienta didáctica”, en *Comunicar*, nº 4, 1995, pp. 57-60.

ARISTÓTELES, *Retórica*, Madrid, Gredos, 1994.

ARNHEIM, R.,

- *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 1986.
- *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1996.
- *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 2002.

BENJAMIN, W., “El arte en la época de la reproductividad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989 (1ª ed. 1936).

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, Fragua, 2013, pp. 359-390.

BARTHÉLEMY, P., *Los Vikingos*, Barcelona, Martínez Roca, 1989.

BLUNT, A., *Arte y arquitectura en Francia, 1500-1700*, Madrid, Cátedra, 1977.

BOURDIEU P., *La distinción*, Madrid, Taurus, 2006.

BOZAL, V., *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, 1987.

BUENDÍA, R. y GÁLLEGO, J., “El Neoclasicismo en los países sajones” en *Summa Artis*, Vol. XXXIV, Madrid, Espasa Calpe, 1991, pp. 55-66.

BREA, J. L., “Estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”, en *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2015.

CHASTEL, A.,

- *El arte italiano*, Madrid, Akal, 1988.
- *El Renacimiento italiano, 1460-1500*, Madrid, Akal, 2005.

CHECA CREMADES, F., *Tiziano y las cortes del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2013.

CLARK, K., *Piero della Francesca*, Madrid, Alianza, 1995.

CODES, M. J., *Intriga y suspense. El gancho invisible*, Madrid, ed. Alba, 2013.

CONANT, K. J., *Arquitectura carolingia y románica. 800-1200*, Madrid, Cátedra, 1991.

CONTRERAS MOLINA, F., *El Cristo de San Damián y San Francisco de Asís*, Madrid, PPC Editorial, 2012.

CRESTI, C.,

- “Del octógono del baptisterio a la logia dei Priori” en *Florenca, arte y arquitectura*, Barcelona, Könemann, 2005, pp. 52-78.
- “De la invención de la perspectiva a la construcción de la cúpula de Santa Maria del Fiore” en *Florenca, arte y arquitectura*, Barcelona, Könemann, 2005, pp. 166-188.

CRUZ VALDOVINOS, J. M., “Escuela italiana”, en *El Prado, colecciones de pintura*, Madrid, Lunwerbg, 2004.

ECO, U.,

- *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 2006.
- *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1987.
- *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
- *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1995.

FREEDBERG, S. J., *Pintura en Italia (1500-1600)*, Madrid, Cátedra, 1978.

GÁLLEGO, J., *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, 1978.

GARCÍA ÁLVAREZ, C., *Iconografía fantástica y simbolismo en el Renacimiento*, León, Universidad de León, 2000.

GAUNT, W., *A concise history of English painting*, Norwich, Thames and Hudson, 1964.

GILLET, L., *Histoire de l'art français*, Paris, Zodiaque, 1977.

GOMBRICH, E. H; HOCHBERG, J. y BLACK, M., *Arte, percepción y realidad*. Barcelona, Paidós, 2007.

GONZÁLEZ GARCÍA, J. L., “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, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 99-115.

GUASCH, A. M., “Doce reglas para una Nueva Academia: La “nueva Historia del arte” y los Estudios audiovisuales” en *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, pp. 59-74.

GUBERN, R.,

- *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1978.
- *La mirada opulenta*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987.

GRAZIANO, V., “Intersecciones del arte, la cultura y el poder: arte y teoría en el semiocapitalismo”, en *Estudios visuales...*, pp.174-186.

HALL, R., *El mundo de los vikingos*, Madrid, Akal, 2008.

HILTON, T., *Los prerrafaelitas*, Barcelona, Destino, 1996.

HUBERT, J., “La Arquitectura y su decoración”, en *El imperio Carolingio*, El universo de las formas, Madrid, Aguilar, 1968, pp. I-50.

IRVING, W., *Leyendas de la Alhambra*, Barcelona, ed. Fama, 1950.

JIMÉNEZ MARÍN, G., ZAMBRANO, R., “Estrategias publicitaria y promocional de las series televisivas: *Breaking Bad* en los medios de comunicación”, en *Questiones publicitarias*, Vol. I, nº 19, 2014, pp. 82-97.

KIBÉDI VARGA, A., “Universalité et limites de la rhétorique”, *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, Vol. 18, nº 1, 2000, pp. 1-28.

LING, R., “La pintura pompeyana” en *Summa Pictorica*, Madrid, Joan Sureda, 2000.

LOMBARDO PETROBELLI, E., *Giorgione*, Barcelona, Noguer, 1976.

LUNA, J. J.,

- “Carlos I. Rubens y Van Dick”, en *Pintura británica, 1500-1820*, Summa Artis, Vol. XXXIII, Madrid, Espasa Calpe, 1989, pp. 101-117.

- “Sir Godfrey Kneller”, en *Pintura Británica*, Summa artis, Vol. XXXIII, Madrid, Espasa Calpe, 1989, pp. 203-214.
- “Los primeros retratistas del siglo XVIII”, en *Pintura británica*, Summa Artis, Vol. XXXIII, Madrid, Espasa Calpe, 1989, pp. 312-316.
- “Sir Joshua Reynolds”, en *Pintura británica*, Summa Artis, Vol. XXXIII, Madrid, Espasa Calpe, 1989, pp. 341-360

MARTIN, B., *Hombres fuera de serie*, Barcelona, Ariel, 2014.

MARTÍN PRADA, J., “La enseñanza del arte en el campo interdisciplinar de los Estudios visuales”, en *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, pp. 131-141.

MCLEAN, A.,

- “La arquitectura italiana de la Baja Edad Media”, en *El arte en la Italia del Renacimiento*, Madrid, Könemann, 1999, pp.12-36.
- “La arquitectura del Renacimiento Temprano en Florencia e Italia central” en *El arte en la Italia del Renacimiento*, Madrid, Könemann, 1999, pp. 98-130.

MONTIEL, A., *Teorías del cine. Un balance histórico*, Barcelona, Montesinos, 1992.

MORANT, H., *Historia de las artes decorativas*, Madrid, Espasa Calpe, 1980.

MOXEY, K., “Estética de la cultura visual en el momento de la globalización”, en *Estudios visuales, la visualidad en la época de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, pp. 27-37.

MURPHY, J., *Sinopsis histórica de la retórica clásica*, Madrid, Biblioteca universitaria Gredos, 1988.

NIETO ALCAIDE, V., CHECA F., *El renacimiento*, Madrid, Akal, 2000.

NOVOTNY, F., *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*, Madrid, Cátedra, 1978.

PAOLETTI, J. T., RADKE, G. M., *El arte en la Italia del Renacimiento*, Madrid, Akal, 2002.

PIJOÁN, J.,

- “La arquitectura florentina. Brunelleschi” en *Historia del Arte*, Tomo 5, Barcelona, Salvat, 1972, pp. 97-98.
- “Los primeros escultores toscanos quattrocentistas” en *Arte del periodo humanístico*, Summa Artis, Vol. XIII, Madrid, Espasa Calpe, 1989, pp. 251-271.
- “Los franceses en Roma”, en *Arte Barroco en Francia, Italia y Alemania*, Summa Artis, Vol. XVI, Madrid, Espasa Calpe, 1989, pp. 111-123.
- “Los comienzos de la pintura genuinamente francesa”, en *Arte Barroco en Francia, Italia y Alemania*, Summa Artis, Vol. XVI, Madrid, Espasa Calpe, 2000, pp. 100-106.
- “El primer Versalles”, en *Arte Barroco en Francia, Italia y Alemania*, Summa Artis, Vol. XVI, Madrid, Espasa Calpe, 2000, pp. 203-210.
- “Buques decorados de los vikingos” en *Arte bárbaro y prerrománico*, Summa Artis, Vol. VIII, Madrid, Espasa Calpe, 2004, pp. 33-35.
- “Dioses y templos nórdicos” en *Arte bárbaro y prerrománico*, Summa Artis, Vol. VIII, Madrid, Espasa Calpe, 2003, pp. 19-26.
- “Expansión del arte céltico irlandés en la Gran Bretaña y el Continente” en *Summa Artis*, Vol. VIII, Madrid, Espasa Calpe, 2003, pp. 109-124.
- “Arte céltico cristiano irlandés”, en *Summa Artis, Historia General del Arte*. Vol. VIII., Madrid, Espasa Calpe, 1990.

PUJANTE, D.,

- *Manual De Retórica*, Madrid, Castalia, 2003.
- “Teoría del discurso teórico aplicada a los nuevos lenguajes. El complejo predominio de la *Elocutio*” en *Rétor*, vol. 1, 2011, pp. 186-214.

RAMÍREZ J. A., *Medios de masas e Historia del Arte*, Madrid, Cátedra, 1976.

RANIERI PANETTA, M., “Eros y sus representaciones”, en *Pompeya, historia, vida y arte de la ciudad sepultada*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.

RAYA BRAVO, I., GARCÍA GARCÍA, P. J., “Una aproximación al fenómeno televisivo de *Juego de Tronos*”, en *Reyes, espadas, cuervos y dragones*, Madrid, Fragua, 2013.

SCALINI, M., “Hacia un nuevo clasicismo” en *Florenia, arte y arquitectura*, Barcelona, Könemann, 2005, pp. 198-216.

TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos-Alianza, 2002.

TORRE, de la, T.,

- *Historia de las series*, Barcelona, ed. Roca, 2016.
- *Series de culto*, Barcelona, Minotauro, 2015.

THUILLER, J., *Poussin*, Barcelona, Noguer, 1975, p. 139.

VALCANOVER, F., *Tiziano*, Madrid, Noguer, 1974.

VECCHI, de, P., *Piero della Francesca*, Barcelona, Noguer, 1969.

WILDENSTEIN, G., *Les Beaubrun*, París, Ivi, 1960.

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

Páginas web y recursos online

La televisión educativa y su aplicación en el aula, Perú, 2007,

URL: <http://www.oei.es/historico/noticias/spip.php?article1146>, [en línea].

Serie de televisión *Los Medici, señores de Florencia*:

- Página oficial de la serie: URL: <http://medicimastersofflorence.com/>
- Sección de la serie en la página de Movistar Plus: [URL: http://www.movistarplus.es/losmedici](http://www.movistarplus.es/losmedici)
- M. J. ARIAS, Frank Spotnitz, creador de *Los Medici*”, en *Público*, 30/10/2016, [en línea], URL: <http://www.publico.es/culturas/frank-spotnitz-creador-medici-no.html>

Serie *Versailles*:

- Espacio dedicado a la serie en la página del canal BBC TWO. URL: <http://www.bbc.co.uk/programmes/b07f0y6m>
- N. MARCOS, “La ambición de Luis XIV reina en pantalla”, en *El País*, 17/11/2015, [en línea], URL: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/11/16/television/1447697501_439356.html
- Página del Museo de Bellas Artes de Lyon. URL: http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/collections-musee/peintures/oeuvres-peintures/xviie_siecle/vouet_la-crucifixion

Serie *Downton Abbey*:

- Espacio dedicado al programa en la página oficial del canal ITV. URL: <http://www.itv.com/downtonabbey>

- Página oficial del castillo de Highclere. URL: <https://www.highclerecastle.co.uk/>
- F. B., *Regreso a Downton Abbey*, en “El mundo.es”, 27/11/2012, [en línea], URL: <http://viajes.elmundo.es/2012/11/26/europa/1353930765.html>
- Página oficial de Kenwood House, en Londres. URL: <http://www.english-heritage.org.uk/visit/places/kenwood/history-stories-kenwood/history/collections#masonry-ObjectGallery7>

Juego de Tronos:

- L. VELASCO, “Juego de Tronos: Primeras imágenes de los decorados en Almería” en *Fotogramas*, 31/08/2015, [en línea], URL: <http://www.fotogramas.es/series-television/Juego-de-Tronos-primeras-imagenes-de-los-decorados-en-Almeria>,
- EP, “El rodaje la séptima temporada de Juego de tronos vuelve a Andalucía”, en *El País*, 19/07/2016, [en línea], URL: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2016/07/18/andalucia/1468865051_828029.html

Águila Roja:

- Página de RTVE sobre *El siglo de Águila Roja*. URL: <http://www.rtve.es/rtve/20150909/siglo-aguila-roja-misterios-espana-epoca-secretos-serie-francis-lorenzo/1214721.shtml>

El ministerio del Tiempo:

- Página oficial en RTVE. URL: <http://www.rtve.es/television/ministerio-del-tiempo/la-serie/>
- Sitio web de la Asociación Histórico Cultural Historia 2.0. URL: <http://www.rtve.es/television/ministerio-del-tiempo/la-serie/>