

# **METÁFORAS VISUALES EN LAS SECUENCIAS DE APERTURA DE SERIES DE TELEVISIÓN EN EL SIGLO XXI: LOS DISEÑOS DE LA PRODUCTORA BRITÁNICA HUGE DESIGNS PARA RELATOS SOBRE ÉPOCA PREISABELINA**

## **VISUAL METAPHORS IN THE OPENING SEQUENCES OF TELEVISION SERIES IN THE 21ST CENTURY: THE DESIGNS OF THE BRITISH PRODUCTION COMPANY HUGE DESIGNS FOR PRE-ELIZABETHAN STORIES**

**ANGELICA GARCÍA-MANSO**  
Universidad de Extremadura

### **RESUMEN**

Se analizan desde perspectivas hermenéuticas las secuencias de apertura de tres series británicas de televisión producidas para las cadenas BBC y STARZ en el siglo XXI basadas en novelas históricas sobre la etapa preisabelina obra de la escritora Philippa Gregory. Se establecen conexiones entre cada secuencia con las demás, en todas las cuales se considera un triple registro: la iconografía, el relato interno y, finalmente, la conexión entre iconografía y relato mediante una metáfora visual que los sintetice. Así, en la primera serie el mundo medieval se percibe como una vidriera, la iconografía predominante es la de la reja y el proceso de síntesis es el de un zootropo; en la segunda la historia se muestra como una partida de ajedrez, la iconografía es predominantemente heráldica y el proceso se sintetiza como una pulverización catódica; en el tercer caso el relato sitúa como centro una jaula de oro, la iconografía predominante guarda relación con la percepción de España y, finalmente, el proceso se comprende a partir de técnicas como la de la electrólisis.

**Palabras clave:** Secuencias de apertura, Televisión, Iconografía, Productora Huge Designs, Philippa Gregory.

### **ABSTRACT**

The opening sequences of three British television series produced for the BBC and STARZ in the 21st century are analysed from hermeneutic perspectives. The series are based on historical novels about the pre-Elizabethan period by the writer Phi-

lippa Gregory. Connections are made between each sequence and the others, in all of which a triple register is considered: the iconography, the internal narrative and, finally, the connection between iconography and narrative by means of a visual metaphor that synthesises them. Thus, in the first series the medieval world is perceived as a stained glass window, the predominant iconography is that of a grille and the process of synthesis is a zoetrope; in the second, the story is shown as a chess game, the iconography is predominantly heraldic and the process is synthesised as a cathodic pulverisation; in the third case, the story is centred on a golden cage, the predominant iconography is related to the perception of Spain and, finally, the process is understood on the basis of techniques such as electrolysis.

**Keywords:** Opening sequences, Television, Iconography, Huge Designs, Philippa Gregory.

## RESUM

### **METÀFORES VISUALS EN LES SEQÜÈNCIES D'APERTURA DE SÈRIES DE TELEVISIÓ EN EL SEGLE XXI: ELS DISSENYS DE LA PRODUCTORA BRITÀNICA HUGE DESINGS PER A RELATS SOBRE ÈPOCA PREISABELINA**

S'analitzen des de perspectives hermenèutiques les seqüències d'apertura de tres sèries de televisió britàniques produïdes per a les cadenes BBC i STARZ en el segle XXI basades en novel·les històriques sobre l'etapa preisabelina obra de l'escriptora Philippa Gregory. S'estableixen connexions entre cada seqüència amb la resta d'elles, en totes les quals s'observa un registre triple: la iconografia, el relat intern i, finalment, la connexió entre iconografia i relat mitjançant una metàfora visual que els sintetitza. Així, en la primera sèrie el món medieval es percep com una vidriera, la iconografia predominant és la de la reixa i el procés de síntesi és el d'un zoòtrop; en la segona història es mostra com una partida d'escacs, la iconografia és predominantment heràldica i el procés es sintetitza com una polvorització catòdica; en el tercer cas el relat situa com a centre una gàbia d'or, la iconografia predominant guarda relació amb la percepció d'Espanya i, finalment, el procés es comprén a partir de tècniques com la de l'electròlisi.

**Paraules clau:** Seqüències d'apertura, televisió, iconografia, productora Huge Designs, Philippa Gregory.

### **INTRODUCCIÓN. DELIMITACIÓN DE LOS CONCEPTOS**

Tradicionalmente el concepto de escenógrafo daba cabida a todo tipo de diseño en los ámbitos teatral, operístico e igualmente en los primeros tiempos del cinematógrafo e incluía desde la cartelística publicitaria hasta la puesta en escena y el diseño de producción. En verdad, el cartel tomó unos derroteros propios, en buena medida dada su relación con los nuevos medios de impresión que se ponen en boga desde finales del siglo XIX, a la vez que se invitaba a los artistas a diseñar escenografías. No obstante, cartel y títulos de crédito en el Séptimo Arte comparten contenidos de tipo paratextual (en terminología de GENETTE, 1989; véase también PICARELLI, 2013), lo cual provoca que, a pesar de que en algunas ocasiones la ubicación de los créditos en una película no sea fija (es decir, que aparezcan al principio, repartidos entre el principio y al final, únicamente al final, tras un prólogo, tras un epílogo, etcétera), se establezcan deudas entre ambos

o, sobre todo, puedan llegar a establecer en el filme su independencia del relato propiamente dicho.

Así, resulta llamativa la coincidencia entre el surgimiento de los títulos de crédito con el cine pionero de Georges Méliès, por cuanto este traslada a los fotogramas su condición de mago y el cartelaje publicitario que lo anuncia. El carácter de tales títulos es eminentemente estático, tendencia que se mantendrá incluso cuando la técnica permita el recurso a transparencias sobre la imagen. Por lo demás, la interacción de los títulos de crédito con otros medios distintos del fílmico se aprecia en ocasiones en la influencia de la radio (con títulos de crédito recitados con posterioridad al cine mudo) y de la música operística, como son las composiciones de obertura y preludio que se utilizan de manera concomitante en los filmes. Se trata de formas que reflejan no sólo el carácter dinámico que adoptan los créditos, sino también la posibilidad de desgajar la introducción del relato propiamente dicho, a la vez que se amplía el espectro conceptual de los paratextos fílmicos. Y es que la independencia de introducción y relato permite a mediados del pasado siglo XX la aparición de una figura tan relevante como Saul Bass, cuyos diseños marcaron de forma definitiva (dado que, en realidad, no fue el pionero) la separación entre la secuencia de apertura que porta los créditos y el relato fílmico propiamente di-

cho (MEGGS, 1997; y MORGENTERN, 1997). Con el surgimiento de la televisión y más aún en lo relativo a las series de ficción las secuencias de apertura convergen, sobre todo cuando se generaliza la emisión de películas por el nuevo medio.

En otro orden de cosas, los nuevos medios digitales de uso generalizado desde finales del siglo XX han permitido la autonomía del diseñador de las secuencias de apertura de un filme, algo favorecido además desde finales de los años sesenta del pasado siglo con la eclosión de los videoclips musicales y con la aparición posterior de los videojuegos (JÓDAR, 2017). Al tiempo, ha surgido una especialización mayor, con nuevas figuras como el creador efectos visuales-digitales y el diseñador gráfico, o, en otras palabras, con un nuevo escenógrafo, aunque bajo el revestimiento de la denominación de *Art Department* o "Dirección artística". Los nuevos medios digitales han revitalizado no sólo la figura de un director que interviene como integrador o aglutinador de efectos, música o marco general del aspecto estético de la producción, aunque también es cierto que en muchas ocasiones el director artístico se confunde con el diseñador gráfico, sino la de la propia secuencia de créditos como un componente autónomo en películas, episodios de series y programas de televisión en sentido amplio.

Las palabras "genéricos" y "cabe-

cera", usadas prácticamente como sinónimos en español, ofrecen la mezcla de dos conceptos: un concepto referido a la tipografía textual o créditos *stricto sensu*, y otro como imagen de marca o *brand*, que puede ser múltiple: marca de la serie o programa propiamente dichos, de la productora –cuyo emblema aparecerá en la secuencia de apertura–, e incluso de ambientación como género –según la iconografía y la tipografía elegida, como, por ejemplo, sucede con imágenes y letras temblorosas o que se desplazan goteando para indicar contenidos de terror–. En la actualidad se prefieren en cierta medida los anglicismos *intro* y *opening* para indicar el lugar del genérico o cabecera, a la vez que se amplía el concepto al darse cabida a escenas con resúmenes de capítulos previos en una serie, u otros elementos, pues, *intro* en realidad procede de la terminología musical. Y es que, los propios créditos (*credit titles*) poseen diferentes taxonomías en función de si abren o cierran un programa o proyecto audiovisual (STANITZEK, 2009). Los *opening titles* y *ending titles* se corresponden con el lugar al que van destinadas las creaciones o programas, a lo que se añaden otros recursos de carácter retórico, como la recapitulación de los episodios previos al principio de cada episodio (denominados también *previously*) o mediante escenas de cierre (o *pre-ending*) en las que se anticipan contenidos

del siguiente episodio; o como los denominados *cliffhangers*, que se presentan como nexos de suspense entre episodios. Pero la clave se encuentra en el carácter autónomo e independiente de la secuencia de apertura; además dicha secuencia debe ser dinámica (una cabecera no es necesariamente dinámica) y ha de aparecer repetida sin variaciones de relieve antes de cada nuevo episodio. Por consiguiente, la noción de secuencia aproxima los créditos a un clip musical, siendo la sintonía también clave en la apertura de las series. No obstante, a efectos del análisis que se desarrolla en nuestro trabajo, dejamos a un lado el apartado musical por cuanto exige un estudio específico, que escapa a la base eminentemente visual que orienta el presente artículo. Derivado de todas estas reflexiones, “secuencia de apertura”, u *opening sequence*, se presenta como el sintagma más acorde para definir estas microcreaciones visuales que caracterizan los créditos en las producciones audiovisuales contemporáneas.

La secuencia de apertura corresponde pues a lo que en inglés se denomina *Title Design* del que se encarga en ocasiones una productora dedicada específicamente a su elaboración, más si cabe en el caso de series para televisión, cuyo auge en el siglo XXI va de la mano de plataformas de canales y programas mediante suscripción. En efecto, en tanto en la televisión predigital las

cabeceras respondían a un recurso mnemotécnico para refrescar trama y personajes, una vez que se puede acceder de forma continuada y sin interrupciones al conjunto de una serie, los títulos se convierten ante todo en una marca de identidad de la serie, o *brand* en términos mercadotécnicos; también se convierten en referencia formal de la productora de tales secuencias de apertura –cuyo nombre ni siquiera llega a aparecer como muestra de su función auxiliar o ancilar.

Los responsables del diseño de la secuencia se conocen en expresión en inglés como *Art Director* y *Creative Director* –también como *Title Designer*–, y cuentan con la colaboración de un equipo de ilustradores y músicos. En este contexto, de alguna forma los tradicionales papeles de dirección y guion organizan también la disposición del trabajo en la secuencia de apertura. Ocurre que el guion de una secuencia de apertura no es textual (para no chocar con el relato que ofrece la serie), sino fundamentalmente iconográfico. Es decir, se presenta como una cadena de iconos que es necesario aprender a leer cuando las propuestas son de calidad y tienen sentido autónomo sin dejar de referirse al relato primordial.

En definitiva, las nuevas plataformas de televisión digital, que se han multiplicado en el siglo XXI, han favorecido una explosión tanto de series de ficción como de su marca. No son estas líneas el lugar

idóneo para hacer un recorrido exhaustivo, ni cronológico, ni geográfico, ni a partir de los géneros, si bien destaca el éxito de una serie como *Games of Thrones* (HBO, 2011-2019, de David Benioff & Daniel B. Weiss), la originalidad de cuya secuencia de apertura, elaborada por Angus Wall, responde en buena medida a partir de la conexión de las maniobras y habilidades del juego del poder con un clásico predigital como es el juego de *pin-ball* trasladado al volumen de una esfera armilar (para otras lecturas, véase RE, 2016; 161-165). En el otro extremo conceptual la recreación pictórica de clásicos como Caravaggio y Bronzino organiza la secuencia de apertura, obra de la productora Momentist, en la serie histórica *The Borgias* (Showtime & TNT, 2011-2013, de Neil Jordan). Finalmente, aunque aún no cuenta con un fondo numeroso de publicaciones, el ámbito académico empieza a descifrar el sentido estético particular que pueden llegar a tener los secuencia de apertura, según resulta sintomático el entorno español, con estudios dedicados a series como los de De la Cuadra y Marcos (2007), Gómez Tarín y Bort (2011), Gamonal (2013), Pérez y Jódar (2018) o Magro-Vela, Puebla y Baraybar (2020), y en particular en función de las aportaciones teóricas que recogen, si bien con orientaciones diferentes entre sí, Solana y Boneu (2007 y 2016) o Palao (2009; 146), así como la

valiosa tesis doctoral de Iván Bort (BORT, 2012). Por lo demás, desde el año 2007 existe una web y publicación online específica que, aunque con el foco de atención puesto fundamentalmente en la producción anglosajona, recoge con perspectiva histórica sin renunciar a la actualidad reproducciones, análisis, enlaces, entrevistas, personalidades, etcétera, relacionadas con las secuencias de apertura y constituye una importante fuente informativa y académica; se trata de *The Art of the Title* (artofthetitle.com), fundada por Ian Albinson y Alex Ulloa.

De acuerdo con lo expuesto en los epígrafes precedentes, la reflexión acerca del sentido de la secuencia de apertura posee un relieve conceptual que permite su análisis al margen de cuestiones técnicas; más aún cuando se plantean claves iconográficas que se suceden en series de televisión diferentes entre sí, aunque conectadas. Tal es lo que se descubre en el trabajo de la productora británica Huge Designs, a cuyo frente se encuentra Hugo Moss, en proyectos entre cuyos copartícipes están los diseñadores Paul McDonnell y Ben Hanbury. La colaboración entre los señalados, además de contar con el trabajo de otros grafistas de la talla de Tamsin McGee, ha contribuido a crear un estilo que, aun con un carácter ecléctico, al mismo tiempo posee una marcada idiosincrasia en las series de inspiración histórica. En fin, todos ellos se reparten los pa-

peles de *Art Director* y *Creative Director* en las diferentes creaciones de la productora.

La trayectoria de los citados, sea por separado o de manera conjunta, es amplia, difícil de abarcar en temas, tratamientos y estilos. No obstante, la adaptación televisiva de las novelas de la escritora de best-sellers Philippa Gregory en torno a la Inglaterra preisabelina constituye un corpus sintomático de su trabajo, y merece un análisis singular al tiempo que permite extrapolar sus resultados a una visión más amplia o de conjunto.

Apoyado en tales premisas, nuestro estudio aborda tres *openings*, que se corresponden con las producciones *La reina blanca* (*The White Queen*, 2013, de James Kent, con diez episodios), *La princesa blanca* (*The White Princess*, 2017, de Jamie Payne, con ocho episodios) y *La princesa española* (*The Spanish Princess*, 2019, de Lisa Clarke, con dos temporadas y diez episodios por temporada). La primera fue producida por la BBC británica y, a pesar del éxito de la serie, al no proponer secuela la empresa pública inglesa, fue la productora norteamericana STARZ la que se encargó de promover las dos series siguientes tras haber sido una de las distribuidoras principales de la primera. Es más, el director principal de *The White Princess* había dirigido ya algunos de los episodios de *The White Queen*. Se establece así una cadena en forma de trilogía que,

aunque con fuertes variaciones, se ve confirmada por las diferentes secuencias de apertura, obra de Hugo Moss y Paul McDonnell como director y diseñador respectivamente en *La reina blanca*; de Ben Hanbury en calidad de responsable de los créditos de *La princesa blanca*; y, finalmente, a propósito de la secuencia de apertura de *La princesa española*, la firma conjunta es de la productora Huga Designs, cuyo núcleo principal está formado por los tres citados a los que se suma la diseñadora Tamsin McGee. También son los responsables de las secuencias de apertura de otras series históricas, como *Medici*, *Masters of Florence* (RAI, 2016, de Frank Spotnitz y Nicholas Meyer), pero las tres series mencionadas se presentan como una trilogía uniforme aun con el cambio de actores para representar personajes que pueden ser recurrentes en la cronología de la trama. Finalmente, la secuencia de apertura de la serie de fantasía histórica *Da Vinci's Demons* (STARZ, 2013, de David S. Goyer, con tres temporadas) ha consagrado para el gran público el trabajo de Huga Designs.

#### **PROPUESTA DE ANÁLISIS. LOS ASPECTOS ICONOGRÁFICOS, NARRATOLÓGICOS Y RETÓRICOS EN LOS OPENINGS**

El análisis que se propugna en el presente trabajo no responde a las pautas cuantitativas habituales en relación con los créditos de apertura –mediante la comparación y

contraste entre las diferentes obras a partir del número de figuras o personajes, número de objetos, ubicación espacio-temporal, número de fondos interiores y exteriores, número de planos, niveles de profundidad de campo, número de movimientos de cámara, velocidad de imagen, ajustes de iluminación y saturación, etcétera (BEDNAREK, 2014)-; tampoco responde a una exégesis cualitativa, que analice el estilo predominante en los créditos, ni la interacción entre imagen, tipografía y banda sonora, ni consideraciones de tipo técnico, como el software utilizado (según aparece, por ejemplo, en BORT, 2012). Se propone el establecimiento de claves conceptuales referidas al momento histórico a partir de la iconografía y el relato de los *openings* y, finalmente, de cómo se fusionan imagen y relato, como suma que ofrece una primera lectura sobre el contenido de cada serie. A la vez, a partir de tales elementos reconocer la posibilidad de las distintas secuencias de apertura dialoguen entre sí.

En efecto, un análisis hermenéutico permite destacar el relieve conceptual con el que la productora confiere personalidad a los *openings* que ha diseñado para las series televisivas inspiradas en las novelas de la escritora británica Philippa Gregory. Dicho análisis procede, según acabamos de señalar, a partir de la identificación de tres elementos: en primer lugar, los

motivos iconográficos propiamente dichos; en segundo lugar, el relato interno que organiza cada *opening* (dado su carácter autónomo frente a lo narrado en cada capítulo); y, en tercer lugar, la metáfora visual que integra la iconografía en la narración. A este último respecto, aunque concomitantes, icono y metáfora visual no se presentan como elementos iguales: el icono establece una simplificación conceptual a partir de un motivo presente en el objeto representado, a la vez que mantiene una relación de contigüidad; por su parte, la metáfora visual, como recurso inspirado en la retórica aplicada a textos, implica el establecimiento de una conexión a partir de semejanzas singulares entre el motivo representado y su representación, sin que exista conexión entre ellos.

No es nuestro propósito de llevar a cabo un abordaje histórico en torno a la época preisabelina desde la segunda etapa de la Guerra de las Rosas (o de las dos Rosas), que se inicia en el año 1466. Las novelas de Philippa Gregory y las series se organizan en un arco temporal de aproximadamente setenta años, sin que culminen los acontecimientos en el año 1558, momento en el que accede al trono Isabel I, sino en el reinado de Enrique VIII, o, más concretamente, hasta 1536, fecha de la muerte de su primera esposa, que fue repudiada. Y es que, de alguna forma, Enrique VIII cierra definitivamente la discusión



sobre la legitimidad de los Tudor como resultado de la Guerra de las Rosas, y lo hace gracias a su boda con una princesa extranjera, aunque con antepasados en uno de los linajes enemistados: las casas de Lancaster y York. También la figura de Enrique VIII supone el cierre definitivo de la Inglaterra medieval y el advenimiento completo de la renacentista. No en vano será una época de configuración política cuya recreación aportará temas que se ha recreado en multitud de filmes y series, entre las que se cuentan recientemente, e inspirada de forma directa en los textos de Shakespeare, *La corona vacía* (*The Hollow Crown*, BBC, 2012, de Sam Mendes et alii).

**LA SECUENCIA DE APERTURA DE LA REINA BLANCA: ENTRE LA IMAGEN DE LA REJA Y EL PARALELO DEL ARTILUGIO DEL ZOOTROPO**

La secuencia de apertura de *La reina blanca* tiene una duración aproximada de 35 segundos, con créditos con tipografía de aire gótico que se mantiene en el conjunto de la trilogía. Se caracteriza además por mostrar una especie de mosaico medieval visto a través de fragmentos y flashes que se superponen (trozos de vitrales, pedazos de manuscritos, porciones de armaduras, rostros de personajes, portadas arquitectónicas de estilo gótico, escorzos de cabalgadas, etcétera). Este mosaico se desplaza a la vez que aparece envuelto, como rodea-

do, por una especie de doble reja móvil que parece girar o moverse levemente en vertical y diagonal hacia abajo (sobre todo la exterior), a la manera de un cilindro dentro de otro, como un sistema de relojería, pero, sobre todo, con forma de doble hélice o como un recurso que parece inspirarse visualmente en un zootropo, un instrumento para poner imágenes en movimiento anterior a las formas del cine propiamente dicho. De ahí que las rejas aparezcan como porción de una verja en la primera imagen de la secuencia en su conjunto.

En efecto, el recurso se enmarca en un efecto óptico, pues sendas rejas funcionan al tiempo como malla y como mirilla; de esta manera, se crea una doble tensión: de un lado, se trata de contemplar los detalles y la cotidianidad de unas pasiones y ambiciones esquivas, apenas perceptibles como conjunto; de otro, el mundo que aparece en el relato está apresado en sí mismo, encarcelado por una urdimbre metálica en la que los nudos y terminaciones representan figuras de capullos de flor y de rosas abiertas. Forma y fondo se superponen de esta manera, al tiempo que no se restan protagonismo. Así, sobre un fondo que revela el carácter histórico de la trama, en el que se expresan los elementos medievales, la forma sitúa la historia en la figura de la rosa, a la vez que remite al momento de la Guerra de las dos Rosas, en la segunda mitad del siglo XV. Por esa

razón en cada giro caen gotas de sangre sobre una de las flores y, al final, ambos giros confluyen en una celosía con dos rosas, una de las cuales posee un tono encarnado. En el momento cronológico al que se refiere la serie ambas rosas aún no se han fundido, sino que se mantienen como dos figuras separadas. Por lo demás, la rosa se constituye en el elemento iconográfico central, como es obvio y recoge la propia heráldica de las facciones enfrentadas nobiliarias, los Lancaster (rosa roja) y los York (rosa blanca); a los Lancaster pertenece el rey Eduardo IV, mientras que su mujer, la reina consorte Elizabeth Woodville, desciende de la casa de York.

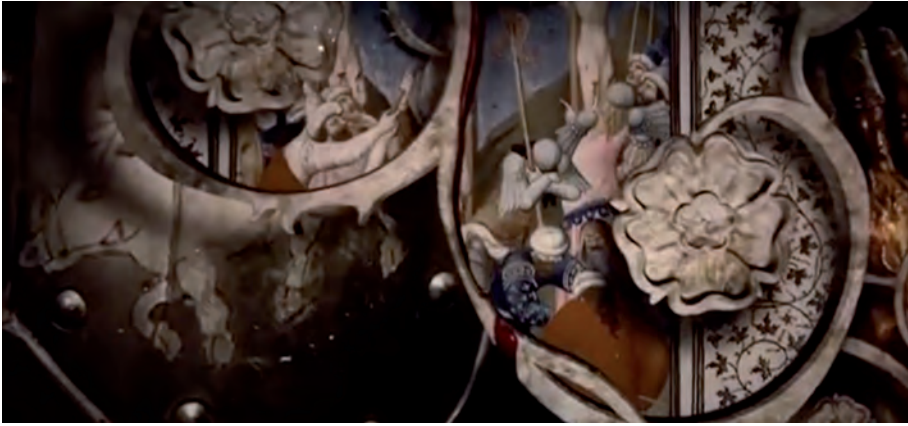
Pero la historia destaca por la existencia de un punto de vista o de una perspectiva predominantemente femenina, característica de la poética de la escritora Philippa Gregory, a la que se añade la iconografía mitológica de la flor, que adquiere su tono de la sangre de la diosa Venus al pincharse con sus espinas (GRIMAL, 2010: 9a). Ello implica la existencia de un subtexto de fábula, en el que las rejas rodean a una mujer durmiente cuyos sueños se recogen de manera fragmentaria en la secuencia y que despierta con manchas de sangre para dar paso al relato propiamente dicho. Se trata de elementos del relato de *La bella durmiente* (poco importa en qué versión, pues en la idea de verja o reja también está presente el elemento de la zarza salvaje que

envuelve el castillo donde ella duerme y que se cierra o abre el paso en función de si quien accede es amigo o enemigo).

La doble celosía y el mosaico, así como su suma en una especie de artilugio parecido a un *sui generis* zootropo, constituyen las imágenes centrales de la secuencia. Además, la idea de zootropo como metáfora visual sintetiza la mirada hacia una intimidad que se desvela a través de los huecos de la reja móvil como si fueran mirillas y, al tiempo, permite comprender una historia política cuyos fragmentos buscan encajarse en un *continuum* comprensible.

#### **SECUENCIA DE APERTURA DE LA PRINCESA BLANCA: LA ICONOGRAFÍA DE RICARDO III SOMETIDA A PULVERIZACIÓN CATÓDICA**

La propuesta de la secuencia de apertura de la serie del año 2017 resulta más infográfica (es decir, con imágenes elaboradas con recursos exclusivamente digitales) que la precedente, en la cual prevalecía la reproducción auténtica en los diferentes temas del mosaico-vidriera. También su duración es algo mayor y llega aproximadamente a los cincuenta segundos. El icono inicial de las rosas como nudos de metal de la primera serie se mantiene. A dicho icono se añade un entorno de viento que arrastra hojas, con un efecto visual que no deja de transmitir cierta relación con la fábula. Ese viento despoja



Figs. 1 y 2. Fotogramas de la secuencia de apertura de *La reina blanca*, con gota de sangre en el centro de la imagen y las dos rosas con tonos diferentes según se aproximan una a otra.

escamas de la capa blanca de los objetos a la vez que pone al descubierto el tono rojo subyacente, en un fenómeno que adquiere su apogeo conceptual con el tablero de ajedrez de piezas blancas y rojas cuyo juego pierde sentido al transformarse en monocolor, con predominio final del rojo. Así, el rey y su corona ganan el trono en la imagen del conocido escaño de Eduardo,

todo un símbolo de la monarquía británica. No obstante, al final las rosas terminan superponiéndose.

La interpretación de esta secuencia de apertura parte del enfrentamiento entre las figuras de un jabalí y un dragón, iconos heráldicos respectivamente de los reyes Ricardo III y Enrique VII, cuyo reinado se aborda en la serie. El protagonismo de Ricardo III se ha producido

en la serie previa, en la que en su capítulo final el rey termina muriendo de una forma fuertemente reconocible en la tradición histórica, con su celada atravesada por una espada tras la Batalla de Bosworth. Es a partir de Ricardo III cuando comienza la dinastía Tudor, heredera de los Lancaster, y cuya legitimidad será puesta de continuo en duda por el linaje York. El casco atravesado constituye, por consiguiente, el motivo más elocuente y, además, con tal imagen adquiere sentido literal el color rojo sobre el color cromado, es decir, la sangre sobre el metal. Por lo demás, el juego de

ajedrez sintetiza la lucha política, que tiene como objeto la figura del rey encarnada en la corona y, de forma más concreta, en el citado trono de Eduardo.

La tradicional comparación, de rai-gambre homérica, en torno a las hojas que se desprenden como las generaciones que se suceden se transforma en decapamiento de la pintura de las superficies en un medio líquido, conforme a la técnica de la pulverización catódica o *sputtering*, mediante la que se limpian los metales por medios electroquímicos. Se trata de la metáfora que aglutina la idea de superposición



Figs. 3 y 4. Fotogramas de la secuencia de apertura de *La princesa blanca*, con el icono de la muerte de Ricardo III y del trono de Eduardo.

de estirpes a partir de capas que se desprenden de un linaje familiar y acceden por desplazamiento a otro que se encuentra en continua búsqueda de su legitimidad política.



Fig. 5. Fotograma final de la secuencia, con la superposición de las rosas.

#### LA SECUENCIA DE APERTURA DE LA PRINCESA ESPAÑOLA: LA NUEVA ETAPA HISTÓRICA COMO PROCESO DE ELECTRÓLISIS

La duración de la secuencia de apertura de *La princesa española* es de algo menos un minuto, si bien, aun así, resulta ligeramente más larga que en las series precedentes. En principio, su textura refleja a una propuesta a caballo entre la imagen real y la infográfica, si bien se tamiza la hibridación con una recreación subacuática del conjunto, heredada en realidad de los créditos de la serie de 2017, con el tema de las escamas decapadas que se esparcen como en la serie previa lo hacían las hojas y las capas de color desprendidas. No obstante, el entorno subacuático resulta clave en varios sentidos. Y es que es posible entender la secuencia de apertura a partir de dos líneas narrativas simultáneas, una

primera sobre el relato propiamente dicho, con claves exegéticas, y otra segunda sobre su sentido, a partir de unas claves hermenéuticas, pues la sucesión de acontecimientos de la vida de Catalina de Aragón en Inglaterra se sintetiza en hitos iconográficos. De esta manera, se descubren momentos como el protagonismo de la doncella anunciado desde un primer momento, su condición real a través de presencia de la tiara, su procedencia en la bola del mundo, la brújula que implica su tortuoso viaje por mar, su llegada a palacios lúgubres cuyas lámparas se encienden, su enjaulamiento o aislamiento en la corte, los cascos de soldados que representan la batalla que ella inspiró, la asolación de la peste que le afecta, la presencia de más ballestas como arma entre bandos enfrentados y, en fin, un dragón como icono heráldico con su nueva boda regia, y el triunfo en sí misma ya como una rosa sin que sea posible separar los linajes enfrentados en décadas precedentes, aunque nacerán nuevos conflictos debidos a los matrimonios y descendencias de Enrique VIII.

No obstante, la descripción de la secuencia no impide la existencia de una interpretación histórico-política paralela a la vez que diferente, a partir del origen español de la protagonista. Tal lectura se remarca desde el aire hagiográfico de la figura femenina desde el principio y aparece fortalecida en pincladas

como el control marítimo y el hundimiento de barcos y tesoros (de ahí la ambientación subacuática, pero también de la visión de un globo terráqueo), la Inquisición en forma de encapuchado como metonimia de un catolicismo asfixiante, los cascos guerreros que se relacionan tanto con la conquista americana (origen del oro) como con el futuro enfrentamiento con Inglaterra y el hundimiento de flota española, etcétera. En este contexto, la jaula dorada puede entenderse como la encarnación de la idea de insularidad con unas murallas marinas rotas. Pero, ante todo, el oro como metonimia de los orígenes de Catalina.

Es precisamente el oro el metal que impregna los objetos, en un proceso paralelo al del decapamiento de la serie anterior. Se trata de una imprimación electroquímica conocida como galvanoplastia o electrólisis. De esta forma, el polvo dorado cubre de manera uniforme los objetos que aparecen precisamente en el proceso de chapado. El tratamiento se presenta como metáfora de un cambio económico sin dejar de aglutinar las interpretaciones visuales previas para dar cabida a una clave de historia económica, que culmina con la edad de oro isabelina la confluencia de los linajes en disputa.



Fig. 6. Composición de motivos en diversos momentos de la secuencia de apertura de *La princesa española*.

Fig. 7. Cierre de la secuencia de apertura de *La princesa española*, con las dos rosas doradas superpuestas.





### CONCLUSIÓN. UNA MISMA ICONOGRAFÍA Y TRES METÁFORAS VISUALES

La secuencia de apertura se presenta en la actualidad con una doble intención: para la serie que introduce y para la propia productora responsable de los créditos; para una y otra se ofrece como marca o *brand*, que, de un lado, identifica un relato organizado en serie y, de otro, le aporta un primer significado. Al igual que sucede en buena parte de las producciones televisivas del siglo XXI, la trilogía que adapta las novelas que Philippa Gregory dedicó a la Inglaterra preisabelina y sus respectivos *openings* no ofrecen desglose de personajes ni de trama, sino una propuesta más interpretativa, como un relato hecho de fragmentos de la narración de la serie propiamente dicha. En efecto, desde los mismos títulos se destaca que se trata de una historia de asfixia, de ahogamiento en lo que se refiere a *La reina blanca*; de un desplazamiento del poder que se mueve entre los dos colores que encarnan los linajes enfrentados, hasta que se superponen uno sobre el otro en *La princesa blanca*; o, en fin, de un proceso de chapado en oro, de enriquecimiento en las relaciones con el exterior como base de futuras iniciativas marítimas y de dominio exterior en *La princesa española*. Es más, resulta perfectamente perceptible cómo se citan unas secuencias a otra, cómo paulatinamente aumentan los tiempos de duración, aunque sea de forma

leve, o cómo evolucionan los grafismos y los recursos infográficos (desde el realismo al diseño y a una combinación de ambos en la última de las producciones).

La iconografía presenta una síntesis visual de tales propuestas, con el tema de la rosa como motivo central, sea en la reja, en la superposición heráldica o, finalmente, en su chapado en oro; además, en las tres series la rosa cierra la secuencia de apertura. Junto al tema de la rosa cada serie se personaliza a partir de elementos propios: la vidriera, el cambio de color o un entorno subacuático en cada una de ellas, sin que falten, según hemos mencionado ya, citas de unas a otras (pues, por ejemplo, el ambiente acuático, que ocupa la secuencia de *La princesa española*, aparece anunciado en la serie previa, en *La princesa blanca*). El icono de la muerte de Ricardo III constituye el eje de los créditos de la serie del año 2017, en tanto la jaula de oro junto a la muralla rota se presenta como el motivo primordial entre las dos fases del relato en *La princesa española*.

Como conexión entre relato visual e iconografía se presentan sugerentes metáforas visuales, las cuales se convierten, además, en identificadoras de la fórmula estética de la productora y, al tiempo, una forma de mirar. Sucede con la metáfora del artilugio precinematográfico del zoótropo a cuyo movimiento se asemeja el de la reja que gira a la

vez que se convierte mirilla de la historia; sucede con la imagen de la pulverización catódica como síntesis del proceso por el que un linaje desplaza a otro; sucede, en fin, con la transformación mediante electrólisis que metaforiza cómo se transfieren riquezas entre reinados e imperios.

No obstante, llama poderosamente la atención la ausencia de un elemento que es central en las tres series, pero que está ausente en sus respectivos *openings*: se trata de la perspectiva femenina, a pesar de que el protagonismo es predominantemente femenino tanto en las novelas como en sus adaptaciones televisivas. De alguna manera, el esfuerzo de construir en los títulos de crédito un relato condensado a partir de iconos que se organizan bajo una metáfora potente ha diluido una de las lecturas sustanciales, la cual, además, subyace en el éxito de las series, salvo que se considere que los títulos de las novelas resultan suficientes al respecto.

## BIBLIOGRAFÍA

BEDNAREK, Monika (2013), "'And they all look just the same?' A quantitative survey of television title sequences", *Visual Communication*, vol. 13, pp. 125-145.

BORT, Iván (2012), *Nuevos paradigmas en los telones del audiovisual contemporáneo: Partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas*, Tesis Doctoral, Universitat Jaume I, Castelló.

DE LA CUADRA, Elena y MARCOS, Juan Carlos (2007), "Cabeceras de series de ficción: símbolo y documento. Análisis de las cabeceras de serie estadounidenses desde los 70 hasta hoy", en *Décimocuartas Jornadas Internacionales de Jóvenes Investigadores en Comunicación*, Universidad de Málaga, Málaga [[https://eprints.ucm.es/7072/1/Cabezas\\_de\\_series\\_de\\_ficcion.pdf](https://eprints.ucm.es/7072/1/Cabezas_de_series_de_ficcion.pdf)].

GAMONAL, Roberto (2013), "Los títulos de crédito de series en la pequeña pantalla", en Rajas, Mario y Álvarez, Sergio (edd.), *Tecnologías audiovisuales en la era digital*, Fragua, Madrid, pp. 245-262.

GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier y BORT, Iván (2011), "Análisis del opening de Dexter como paradigma de las partículas de apertura y cierre de las series de televisión dramáticas norteamericanas contemporáneas", en Mateos Martín, Concha, Ardèvol Abreu, Alberto Isaac y Toledano Buendía, Samuel (eds.), *La comunicación pública secuestrada por el mercado. Actas del III Congreso de la Sociedad Latina de Comunicación Social*, Sociedad Latina de Comunicación Social, La Laguna [[http://www.revistalatinacs.org/11SLCS/actas\\_2011\\_III-CILCS/011.pdf](http://www.revistalatinacs.org/11SLCS/actas_2011_III-CILCS/011.pdf)].

GÓMEZ TARIN, Francisco Javier y BORT, Iván (2013), "Partículas elementales: análisis del opening de Fringe (Al límite) como paradigma de las partículas de apertura



- y cierre de las series de televisión dramáticas norteamericanas contemporáneas", en Gómez Tarín, Francisco Javier y Parejo Jiménez, Nekane (edd.), *El análisis de textos audiovisuales: Construcción teórica y análisis aplicado*, Sociedad Latina de Comunicación Social, La Laguna, pp. 77-104.
- GRIMAL, Pierre (2010), *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona.
- JÓDAR, Juan Ángel (2017), "Evolución del montaje y postproducción del videoclip musical: Del jumpcut a los VFX como paradigma de iconicidad y puesta en escena", *Revista Mediterránea de Comunicación*, vol. 8, pp. 119-128.
- MEGGS, Philip B. (1997), *Six Chapters in Design: Saul Bass, Ivan Chermayeff, Milton Glaser, Paul Rand, Ikko Tanaka, Henry Tomazsewski*, Chronicle Books, San Francisco.
- MORGENSTERN, Joe (1997), *Saul Bass. A Life in Film and Design*, Stoddart, Toronto.
- MAGRO-VELA, Silvia, PUEBLA, Belén y BARAYBAR, Antonio (2020), "Los openings, antesala del relato de ficción en televisión: identidad y marca", *Revista de Comunicación*, n° 19, pp. 175-191 [<https://doi.org/10.26441/RC19.2-2020-A10.1>].
- PALAO, José Antonio (2009), *Cuando la televisión lo podía todo: 'Quién sabe dónde' en la cumbre del modelo de difusión*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- PÉREZ RUFÍ, José Patricio y JÓDAR, Juan Ángel (2018), "Análisis de la edición, la postproducción y el diseño gráfico en el opening de la serie 'Narcos' (Netflix): propuesta de microanálisis filmico para una secuencia de apertura para televisión", *Index.comunicación*, n° 8, pp. 31-55 [<https://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/348/342>].
- PICARELLI, Enrica (2013), "Aspirational Paratext: The Case of 'Quality Openers' in TV Promotion", *Frames Cinema Journal*, n° 3 [<http://framescinemajournal.com/article/aspirational-paratexts-the-case-of-quality-openers-in-tv-promotion-2/>].
- RE, Valentina (2016), "From Saul Bass to participatory culture: Opening title sequences in contemporary television series", *Necsus. European Journal of Media Studies*, vol. 5, pp. 149-175.
- SOLANA, Gemma y BONEU, Antonio (2007), *Uncredited. Diseño gráfico y títulos de crédito*, Index Books, Barcelona.
- SOLANA, Gemma y BONEU, Antonio (2016), "Secuencias de animación en series de ficción. Un paisaje general", *Con A de animación*, n° 6, pp. 96-102 [<http://dx.doi.org/10.4995/caa.2016.4798>].
- STANITZEK, Georg (2009), "Reading the Title Sequence (Vorspann, Générique)", *Cinema Journal*, n° 48, pp. 44-58.