



PINTURA Y RECREACIÓN VISUAL EN EL MINISTERIO DEL TIEMPO. ESTUDIO DE LAS MENINAS

Painting and Visual Construction in El Ministerio del Tiempo. Las meninas as a study case

MÓNICA BARRIENTOS-BUENO ¹

¹ Universidad de Sevilla, España

KEYWORDS

El Ministerio del Tiempo
TV Series
Painting
History
Visual Culture
Velázquez
Las Meninas

ABSTRACT

El Ministerio del Tiempo (2015-2020), TV series broadcasted by Spanish National Public Television Channel, uses pictorial tradition to build up characters, past eras and mise-in-scene. This wide and intense use of painting provides a huge visual, aesthetic and storytelling richness in its building of the past. From this point of view, a case study of the recreation of Las meninas is carried out, revealing parallels between Velázquez's conception of his master painting and its audiovisual construction in the TV series.

PALABRAS CLAVE

El Ministerio del Tiempo
Serie de televisión
Pintura
Historia
Cultura visual
Velázquez
Las Meninas

RESUMEN

El Ministerio del Tiempo (2015-2020), serie de Televisión Española, emplea la tradición pictórica para construir personajes, épocas pasadas a las que viajan los protagonistas y la puesta en escena. Este amplio e intenso uso de la pintura enriquece el resultado visual, estético y narrativo de construcción del pasado. Partiendo de un breve análisis de ello, se realiza un estudio de caso de la recreación que se realiza de Las meninas, revelando paralelismos entre la concepción de la obra por parte de Velázquez y su construcción audiovisual en la serie.

Recibido: 08/ 06 / 2022

Aceptado: 18/ 08 / 2022

1. Introducción

Viajar al pasado: es la premisa de una serie de género fantástico y ciencia ficción como es *El Ministerio del Tiempo* (TVE, 2015-2020), donde sus protagonistas atraviesan puertas temporales que les conducen a épocas remotas para llevar a cabo misiones. Construir visualmente ese pasado: es la labor a la que se han enfrentado sus responsables de dirección artística y puesta en escena. En sus elecciones, al realizar el visionado de la serie, emergen de forma clara referentes pictóricos que evocan, desde los diferentes géneros en los que se practican, personajes históricos, entornos, ambientes y situaciones que trasladan al espectador a un pasado creíble desde su particular posición.

Lo más habitual en el audiovisual, a la hora de recrear una época pasada, especialmente cualquiera anterior al siglo XIX (en consecuencia, previa a la invención de la heliografía y el daguerrotipo), es el empleo de la pintura para la evocación y recreación verosímil (que no verídica) del pasado en sus aspectos visuales generales y específicos. La pintura se constituye así en una de las claves de la puesta en escena en el género histórico a través de tres actitudes: la alusión, la imitación y la interpretación (Monterde, Selva y Sola, 2001: 97).

Antes que la ficción televisiva, la cinematográfica ya había recurrido a la pintura como punto de partida para recrear ambientaciones del pasado no necesariamente históricas (Ortiz y Piqueras, 2003); la pintura, de esta forma, se convierte en una de las fuentes principales de evocación de iconografías pretéritas con las que dotar de verosimilitud histórica en el ámbito audiovisual. El peso de las imágenes es grande, especialmente cuando no podemos escapar del hecho de que nuestra concepción del pasado está mediatizada por lo pictórico, aspecto que funciona tanto para la recreación de épocas pasadas como de mundos imaginarios anclados en tiempos pretéritos.

Hoy en día existe un creciente interés por cuidar los aspectos estéticos en la producción de las series de televisión en España, especialmente en materia pictórica. En ello se inscribe otra reciente producción que ha utilizado la tradición pictórica para construir una época pasada, como el ambiente, la vida y la propia la ciudad barroca de Sevilla mostrada en *La Peste* (Movistar+, 2018-2019), en donde el recurso a este elemento contribuye además a la creación de experiencias estéticas relacionadas con el fenómeno psicológico de la absorción (Hermida, Barrientos-Bueno y Pérez, 2021).

El Ministerio del Tiempo es muy popular en España desde su primera emisión en 2015, con una media de *share* lineal entre el 12 y el 13% a lo largo de sus cuatro temporadas. Se caracteriza por un amplio y activo *fandom* en redes sociales, los llamados “ministéricos”, que incrementa su impacto especialmente en Twitter (Torregrosa-Carmona y Rodríguez-Gómez, 2017; Scolari y Establés, 2017), y le ha llevado a ser la serie líder en televisión social y visionado en *timeshift* durante sus periodos de emisión (Rodríguez-Mateos y Hernández-Pérez, 2015; Cascajosa, 2016). Muchos de sus personajes episódicos se han convertido en *trending topic*, aumentando considerablemente sus búsquedas en internet en una correlación entre la emisión y los picos de búsqueda de eventos o personajes históricos. Es el caso, por ejemplo, del escritor Lope de Vega (1562-1635), cuya intensa vida despierta el interés por saber más sobre ella. La noche de la emisión del primer capítulo en el que aparece (segundo episodio de la primera temporada), el literato fue tendencia en Twitter durante 24 horas y las búsquedas de su entrada en la página web de Wikipedia aumentaron masivamente. Adicionalmente, la serie desarrolló una estrategia transmedia ambiciosa y de gran envergadura, la mayor realizada por una serie de televisión en España hasta ese momento (Miranda y Figuero, 2016; Rueda y Coronado, 2016; Sánchez y Galán, 2016; Cascajosa y Molina, 2017), que expandió su universo narrativo.

Distribuida internacionalmente por Netflix desde su tercera temporada, en la que también participa en su producción, actualmente se encuentra en el catálogo de HBO Max. *El Ministerio del Tiempo* narra las misiones de viajes en el tiempo de agentes a través de puertas, bajo el mando del denominado ministerio del tiempo, una organización secreta del Gobierno español desde la época de Isabel la Católica. Los agentes actúan cuando se detectan las llamadas „alteraciones del tiempo“, que pueden ser provocadas o debidas al azar. La premisa principal que se les inculca es que „nada puede cambiar“: la Historia es la Historia y los agentes tienen que actuar para que nada cambie, los hechos históricos deben permanecer como se conocen, desde la Prehistoria hasta la actualidad. Como serie fantástica, se mezclan los datos históricos con la ficción. Y, sobre todo, *El Ministerio del Tiempo* destaca por combinar referencias a la alta cultura y a la popular: desde la literatura y la pintura hasta el cómico Chiquito de la Calzada, el cantante Bertín Osborne o el Festival de Eurovisión.

2. Objetivos

Este artículo se centra en realizar una aproximación a la presencia de la pintura, diferentes usos y recursos para la construcción de la puesta en escena, la dirección de arte y la participación en la narrativa de la serie de televisión *El Ministerio del Tiempo*, marcada por ambientaciones que evocan épocas pasadas y, en muchos casos, hechos y personajes históricos. Ello conduce a una valoración plástica, estética y conceptual de diferentes casos, tomados de las cuatro temporadas de la producción.

De forma particular, con el fin de profundizar en el manifiesto recurso a la pintura en diferentes niveles, se plantea como segundo objetivo analizar en profundidad la escena de *Las meninas*, del primer capítulo, para conocer las estrategias desplegadas en el uso de la pintura y en la recreación, con solo dos planos, de una obra

emblemática. Adicionalmente, y concatenado con el análisis anterior, se plantea también ver hasta qué punto la reflexión sobre la representación que es *Las meninas* está también presente en su construcción en la serie y de qué herramientas hace uso para ello.

3. Metodología

Desde las técnicas propias del análisis del lenguaje audiovisual, con especial relevancia del análisis de la representación: puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie (Cassetti y Di Chio, 2015), se examina la presencia de la pintura en la serie *El Ministerio del Tiempo* a través de las diversas vertientes en las que se manifiesta este arte en su integración en el audiovisual, expuestas por Ortiz y Piqueras, (2003). En el caso del análisis aplicado en algunas escenas, el instrumento principal de trabajo es el *découpage* (Gómez Tarín, 2010), en conjunto con el “momento televisual” como dispositivo interpretativo formal (Moylan, 2017).

4. Esbozo sobre pintores, pintura y construcción visual en *El Ministerio del Tiempo*

Desde el primer plano con el que arranca el capítulo inicial, *El Ministerio del Tiempo* establece una conexión directa con la pintura. En esa imagen, una superimpresión indica “Flandes, 1569”, mientras puede verse una recreación del paisaje de fondo y la atmósfera del mismo que Velázquez pintó en *La rendición de Breda*, en 1634-1635. Este y el plano que le sigue son dos imágenes extraordinariamente potentes a nivel estético, que evocan sus innegables raíces pictóricas. A partir de este momento, el espectador sabe que va a ver una serie diferente en ese sentido.

No es una presencia ocasional de recreaciones pictóricas, *El Ministerio del Tiempo* las convierte en un elemento visual indispensable de la personalidad de la serie. El uso de la pintura se extiende a todas las temporadas, llegando a cobrar importancia narrativa, como es *El Guernica* (1937), de Picasso, convertido en eje del quinto de la primera; por ejemplo, en el paso de la primera a la segunda se amplía hasta convertirla en tema principal en un episodio, el decimoséptimo, que incluye además una referencia pictórica en el título (“Óleo sobre tiempo”). En este capítulo los personajes viajan a Madrid, pocos días después del incendio que destruyó el Alcázar, la casa real, y se perdieron algunos cuadros de Velázquez. Por su parte, en la tercera temporada se incorpora Francisco de Goya como personaje episódico en el capítulo veinticinco; es persuadido para que vuelva a pintar su famoso óleo sobre lienzo *La maja desnuda* (1797-1800), misteriosamente destruido en la actualidad. La cuarta temporada y última recupera a otro artista que apareció siendo joven fugazmente en la primera, Pablo Picasso, para conectar una nueva aparición de *El Guernica* con *Las meninas* (1656), tras ser evacuado el lienzo de Velázquez del Museo del Prado por orden del gobierno de la República durante la Guerra Civil.

El Ministerio del Tiempo incluye referencias pictóricas y reminiscencias utilizadas como modelo para recrear cada época a la que viajan los personajes principales, acudiendo a las tres categorías referidas por Monterde, Selva y Sola (2001): alusión, imitación e interpretación. Ello puede verse, de forma muy clara, en los planos inspirados en cuadros de Goya, que reproducen escenificaciones de cuadros vivientes convencionales (lo que nos ubica en la categoría de la imitación). Esto crea momentos estéticos y pictóricos en la serie, como se puede ver con *Los fusilamientos del 2 de mayo* (1814) en el episodio veintiuno. Es la primera vez que se utilizan en la serie cuadros vivientes inspirados en Goya. Los tres protagonistas de la serie, los agentes Julián, Amelia y Alonso, viajan a la época de la invasión napoleónica para salvar a uno de los padres de la primera Constitución española, Argüelles. Aquí, la época retratada por Goya en su famoso cuadro coincide con la recreada por la serie en esta escena (no es exactamente 1808, sino 1809). La composición del plano final y la puesta en escena son las mismas, pero este cuadro viviente da un giro: de una escena con luz nocturna en el cuadro, iluminada sólo con un gran farol cuadrado, se pasa a una escena con luz diurna. Varios planos cortos individuales enmarcan la vista del cuadro viviente; en este reencuadre en planos medios, se insertan primeros planos, se muestran los héroes españoles que van a morir, con el miedo escrito en sus rostros, esperando el último momento, mientras los soldados franceses reciben la orden de cargar sus armas, apuntar y disparar. Finalmente, se muestra el plano principal, con todo el *tableau vivant*.

Goya es el pintor que más ha influido, como referente, en el cine y la televisión en España (Lázaro y Sanz, 2017); es probablemente el artista español más universal en este sentido. De hecho, la influencia de Goya, de su pintura y de sus temas, toma forma en *El Ministerio del Tiempo* en el episodio antes mencionado, el veinticinco, titulado “Tiempo de ilustrados”. Todo el episodio se inspira visual y narrativamente en los cuadros de Goya, se desarrolla en su época y el propio pintor es uno de los personajes. Los cuadros vivientes protagonizan la presencia pictórica en el episodio con numerosos *tableau vivants*, como *La pradera de San Isidro* (1788) y *La gallina ciega* (1788). Todos ellos son utilizados con finalidad narrativa, no sólo como mero artificio estético y de placer y, al mismo tiempo, están íntimamente relacionados con la cultura española y las costumbres de la época que Goya plasmó en muchas de sus obras, en un juego entre la alusión y la imitación de estas obras.

Sin embargo, uno de los momentos más interesantes del episodio veinticinco, desde este punto de vista, es cuando se recrean las pinturas negras de Goya, en un claro caso de interpretación. Un clip animado, que combina multitud de referencias visuales a las pinturas negras, se utiliza para explicar los orígenes de una oscura sociedad secreta llamada El Ángel Exterminador, que pretende controlar los viajes en el tiempo para cambiar la Historia de

España. Fondo y forma encajan a la perfección: referencias a pinturas negras para hablar de una sociedad negra y criminal. Aquí, el sentido de las pinturas vivientes es literal: los oscuros sueños y pesadillas pintados por Goya cobran vida mientras la voz en off de la agente Irene Larra narra toda la historia de esta sociedad secreta y sus acciones criminales. El estilo del clip de animación no sólo se inspira en las pinturas negras como motivo visual, sino también en el estilo pictórico de Goya, con pinceladas rápidas y furiosas, en una plausible imitación de su técnica. Es Goya de forma completa, no sólo en la superficie. Se respira su espíritu. Así, todo el episodio recorre la trayectoria artística de Goya, desde los primeros lienzos luminosos hasta los más sombríos y oscuros, al final de sus días, en sus pinturas negras.

Todos estos casos redundan en una puesta en escena muy pictórica como dominante en determinados momentos de la serie e, incluso, de capítulos completos. Las referencias y reminiscencias pictóricas juegan un importante papel inspirando los decorados, dirección de arte y puesta en escena; un momento muy elocuente es la breve referencia a la obra de Julio Romero de Torres y su mujer morena, que pintó en muchos cuadros como *La chiquita piconera* (1929-1930) y *Naranjas y limones* (1927). La modelo es un personaje secundario en el episodio dieciséis; es una agente del Ministerio, y todo lo que la rodea recuerda a esos cuadros y su atmósfera, pose, iluminación, bodegón... en un *tableau vivant* mixto que hace alusión a varias referencias pictóricas al mismo tiempo en los diferentes planos.

En relación con el segundo caso apuntado, la pintura como alentadora del aspecto de capítulos completos nos encontramos, además del señalado anteriormente con relación a Goya, el veinticinco, en el veinticuatro un episodio visualmente inspirado por la pintura romántica (especialmente Gaspar David Friedrich) para una entrega donde el protagonista es el escritor romántico español Bécquer. Aquí, de nuevo, la pintura alcanza un propósito narrativo, involucrándose su atmósfera del estilo de la pintura romántica germana, el tema del mismo, así como la puesta en escena. En este sentido, se hace una reproducción del universo pictórico de Friedrich, donde la niebla, los contraluces o los árboles esqueléticos se hacen presentes. Es un ejemplo de cómo, en determinadas ocasiones, en *El Ministerio del Tiempo*, estilo pictórico, tema y cronología coinciden en el mismo episodio. Al hilo de este último episodio comentado, la presencia pictórica también se extiende a la inspiración de la iluminación de ambientaciones del pasado; es muy evidente la influencia del tenebrismo y el claroscuro cuando se recurre a la luz de bodega y la iluminación natural de velas y chimeneas en la noche, tomadas de cuadros de Velázquez, Murillo y Caravaggio, así como de películas ambientadas en el Barroco, como *Alatriste* (Díaz Yanes, 2006).

Y, finalmente, lo que quizás sea más evidente en una producción que evoca tiempos históricos pasados que busca la verosimilitud visual: los retratos pictóricos como modelo para la concepción del aspecto de muchos personajes históricos. Los retratos aportan información visual para hacerlos creíbles. Es el caso de un buen número de personajes, entre los que se encuentra El Empecinado, a quien Amelia reconoce por un grabado falso de Goya en un libro. Lope de Vega tiene su espejo en algunos retratos vistos en la portada de un libro, mostrados cuando la misión de la patrulla es explicada por Salvador, y otros cuadros de Eugenio Cagés, además de algunos grabados. Lo mismo sucede con Cervantes y su retrato más conocido, el de Jaúregui; Spínola y su imagen, pintada por Rubens; Napoleón Bonaparte, con su vestimenta militar y el característico gesto de su mano derecha, se inspiran en un famoso retrato de David; la reina Isabel de Farnesio y su rostro en la obra de Van Loo; el rey Felipe II y su reconocible jubón negro del lienzo de Aguissola; Gustavo Adolfo Bécquer, inmortalizado en un popular retrato por su propio hermano; Cristóbal Colón en el célebre retrato de Piombo o la Duquesa de Alba, que remite por su apariencia física y vestimenta a los cuadros que le dedicó Goya. Y estos son solo algunos ejemplos.

La única línea de diálogo de Salvador Martí, al final de la escena del primer episodio que comentaremos más adelante, con una recreación de *Las meninas*, „Velázquez siempre llega tarde“, presenta al pintor español, un personaje que los espectadores verán más adelante, que trabaja como agente eventual del ministerio (con papeles relevantes en varias misiones) y pintor de retratos robot. *El Ministerio del Tiempo* ha convertido a Velázquez, interpretado por Juan Villagrán, en un personaje singular y único, con una inesperada vis cómica, catapultado a icono pop de la serie. En este sentido, el arranque del capítulo treinta y ocho, con Velázquez escuchando con unos auriculares el trap “Velaske, ¿yo soy guapa?”, de Christian Flores, mientras se dirige hacia la sala 12 del Museo del Prado, se convierte en su momento más viral en redes, con el cual se promociona la serie en su cuarta temporada y manifiesta de forma clara el constante diálogo entre la alta cultura y la popular que plantea *El Ministerio del Tiempo*.

Históricamente, no hay mucha información sobre la verdadera personalidad de Velázquez, lo cual hace muy interesante su construcción ficticia. En el episodio once, cuando se contagia del virus de la gripe española, recuerda en un *flashback* sus primeros años como aprendiz de pintor y su relación con el maestro Pacheco. Aquí, su apariencia física está tomada de sus primeros autorretratos. Su aspecto habitual en la serie, sin embargo, procede de su autorretrato en *Las meninas*, por lo que se puede ver como un cuadro viviente en cierto modo. Incluye la cruz de Santiago en el pecho, que fue pintada en *Las meninas* por él mismo algunos años después (aunque la leyenda cuenta que fue realmente pintada por su amigo Felipe IV, cuando Velázquez fue admitido en la Orden de Santiago).

Velázquez tiene un papel importante en los episodios relacionados con la pintura, como el cinco (centrado en *El Guernica*), el once (en el que es testigo del incendio del Alcázar de Madrid y de los cuadros perdidos por el fuego, como *La expulsión de los moros* (hacia 1627), del propio Velázquez, y otros de Bosco, Rubens, Tiziano o Rafael. Todos ellos se recrean en el capítulo, colgados en las paredes del Alcázar) o el treinta y ocho (donde se produce la evacuación de las obras del Museo del Prado por los bombardeos de la Guerra Civil, situación en la que *Las meninas* se da por desaparecida, siendo localizada en el taller de Picasso en París, quien se la ha intercambiado a su ladrón por *El Guernica*, ya que este amenazaba con la destrucción de la obra de Velázquez).

Aunque a través del personaje de Velázquez se abordan temas como la inspiración, sobre lo que conversa cuando se encuentra con Goya en el episodio veinticinco, quien le dice que una mujer sólo se puede pintar cuando se está obsesionado con ella como pintor, en *El Ministerio del Tiempo* Velázquez se convierte en un personaje con una faceta cómica bastante desarrollada: terco, egoísta, queriendo escribir a las revistas de arte para alertar sobre la mala restauración hecha a sus cuadros, metiéndose en problemas, en situaciones de riesgo se desmaya.

Velázquez, en la serie, refleja las influencias en la Historia del Arte: muchos pintores han sido influenciados por él y, en retroalimentación, aquí estudia cómo trabajan otros pintores y su interpretación visual de la realidad (por ejemplo, en el primer episodio, estudia un cuadro de Picasso en la cafetería, intentando pintar como él, llegando incluso a conocer u conversar con el pintor malagueño en los ya referidos capítulos cinco y treinta y ocho).

Todos estos elementos aportan una riqueza visual, estética y narrativa más allá del nivel visual. Se convierten en artefactos pictóricos que se relacionan con la representación cultural española, desde la alta cultura hasta la popular. De entre todos esos recursos, se va a abordar el uso de los cuadros vivientes en *El Ministerio del Tiempo* y su reflejo en la representación de la cultura española a través del análisis de algunos “momentos televisuales” en este sentido. Según Moylan, estos se tratan de

a formal interpretative device, a televisual moment takes place when meaning coalesces within a stand-alone slice of the narrative, conveyed by arresting images, a piece of music, and/or a pivotal exchange of words or glances, which combined produce a sharp emotional as well as aesthetic impact. Furthermore, a televisual moment functions metonymically, communicating an overarching thematic preoccupation in one or two minutes. Its functionality is thus multifaceted: although the televisual moment can serve as exposition in the first instance, moving the story forward within the overarching narrative is often only its point of departure. The televisual moment has been identified as a key element of television analysis [...] and Jason Jacobs emphasized its value as an analytical device. (2017, 271)

5. La construcción visual de *Las meninas*

Otro aspecto, al que se va a dedicar un análisis detallado, es la representación de la pintura de Velázquez para ser filmada por la cámara, con la recreación de *Las meninas*, „unánimemente considerada como un ejemplo supremo del arte barroco español y uno de los grandes clásicos de la pintura universal“ (Izquierdo, 2006, 105). *Las meninas* se construye en el primer episodio de *El Ministerio del Tiempo* en sólo dos planos: un primer plano y su contraplano en cuando al eje que conforma el espectador ante la obra original de Velázquez.

Ambos planos constituyen un “momento televisivo” de apenas quince segundos y siete fotogramas, precedido por el plano en el que, desde el negro, se abre la puerta y contemplamos desde dentro de la estancia cómo Julián queda impresionado por lo que ve mientras se acerca a la escena, sin llegar a cruzar el marco de la puerta. Los dos planos de *Las meninas*, en recorrido, se muestran en la siguiente figura.

Figura 1. *Découpage* de los planos de *Las meninas*.



Fuente: RTVE, 2015.

El juego de miradas es la clave. El primer plano es un punto de vista de Julián, su mirada recorre la escena de izquierda a derecha (en el sentido de la lectura) con un seguimiento lateral; se muestra el plano contra del conocido óleo de Velázquez (Figura 2). La mirada de Julián es la que construye *Las meninas* en su representación en *El Ministerio del Tiempo*; de hecho, ni siquiera se muestra el cuadro completo sino fragmentado, en segmentos que se corresponden con el recorrido de la mirada de Julián. El movimiento de la cámara introduce una evidente paradoja común a la recreación de cuadros por el medio audiovisual, utilizada en otras obras anteriores que reconstruyen y reflexionan sobre *Las meninas*, como la película *Luces y sombras* (1988), de Jaime Camino: „la naturaleza pictórica se transmaterializa y en su juego escénico transmuta lo bidimensional en tridimensional, pues la cámara se adentra en ese aire que se respira al contemplar *Las meninas*“ (Barrientos-Bueno, 2017, 115), fuera de las limitaciones de una pantalla de televisión bidimensional.

Figura 2. Final del primero de los planos. Contra de los personajes del cuadro y vista frontal del lienzo.



Fuente: RTVE, 2015.

El segundo plano, contraplano del anterior, pertenece al punto de vista del cuadro, con la puerta abierta en frente (Figura 3). En la última toma no hay movimiento, es fija, pero se juega con la profundidad de campo con un ligero trasfoco, el cual pasa de la infanta Margarita y su criado, en primer término, a Julián y Salvador en el marco de la puerta, al fondo.

Figura 3. Final del segundo de los planos. Frontal de los personajes representados en el cuadro con los visitantes del siglo XXI al fondo.



Fuente: RTVE, 2015.

La pintura hace plausible la construcción visual del pasado anterior a la fotografía: ayuda al protagonista, Julián, un nuevo agente, a creer que el Ministerio del Tiempo es real y que los viajes en el tiempo son posibles. Antes, se le ha mostrado cómo los romanos construían el acueducto romano de Segovia al atravesar otra puerta. Queda profundamente impresionado cuando mira desde la segunda puerta y ve el Cuarto del Príncipe del Alcázar de Madrid en un momento que reconoce y que además encuentra pintado, ya que el lienzo se encuentra presente. Aunque Julián sólo puede ver las espaldas de los personajes, son tan singulares como identificables: desde la infanta Margarita hasta sus servidores de palacio y el perro, también el propio espacio y ambiente a pesar de que los vemos desde el otro lado, desde la puerta abierta.

Aquí el cuadro viviente se adentra terreno plenamente narrativo, pertenece a la historia, no es un mero elemento estético. Aunque Velázquez no está presente, los personajes le están esperando. Desde el primer instante el espectador puede reconocer el cuadro sin duda alguna, es uno de los más populares de la Historia de la Pintura Española y Universal. Este primer plano está tomado desde la puerta abierta, donde se encuentran Julián y Salvador Martí, subsecretario del ministerio, en la misma posición donde en el cuadro se encuentra José Nieto Velázquez, mayordomo o ayudante de la reina.

El final del primero de los planos nos permite saber qué está pintando Velázquez (uno de los mayores secretos de la Historia de la Pintura), y que no es otra cosa que la propia obra, tal y como las conocemos. *El Ministerio del Tiempo* muestra al espectador su propio punto de vista sobre el enigma que supone *Las meninas*: ¿qué está pintando realmente Velázquez? En su cuadro sólo nos deja ver el reverso del lienzo, pero hay un interesante juego con un espejo que nos muestra, como espectadores, lo que se supone que está fuera del campo de acción (el matrimonio real y el propio espectador). Dentro del juego barroco que articula el lienzo, para algunos estudiosos Velázquez, como pintor en su autorretrato, podría estar pintando *Las meninas* (Gállego, 1990), aunque para otros la perspectiva inclina la balanza hacia un retrato de los reyes (Sureda, 2001), a pesar de que ni siquiera están presentes en el estudio, en la posición del espectador, y el espejo refleja entonces el frente del lienzo (Brown y Garrido, 1998). Finalmente, otros proponen que *Las meninas* no es más que el *making of* de *Las meninas*, una broma de cámara oscura realizada a la infanta Margarita como una moderna cámara oculta (Izquierdo, 2006).

En cualquier caso, los *tableaux vivants* suelen utilizarse como mecanismo de reflexión sobre los elementos visuales y el instante. Lienzo rompecabezas, *Las meninas* es todo esto e incluso un estudio sobre la representación del mundo visible y la forma en que se nos muestra. Consigue ir „más allá de la transmisión de la semejanza y ha buscado con éxito la representación de la vida o la animación“ (Portús, 2013, 126). Esto es posible gracias a un perfecto dominio de las técnicas de perspectiva, con las que Velázquez modela un espacio a través de la perspectiva aérea, el juego de claridades y sombras genera una ilusión de espacio y volumen palpable. La distancia y la gradación del flujo de luz permiten crear la sensación de perspectiva y espacio. Un espacio como no se había creado hasta entonces: real, por el que puede pasar el espectador (y por el que pasa, en esta escena de la serie, la mirada de Julián, en un plano de seguimiento lateral con función descriptiva), y que al mismo tiempo juega con la dualidad de ilusión y corporeidad, la misma sensación que tiene Julián al presenciar la escena desde la puerta. De hecho, *Las meninas* en la serie de televisión, tal y como es tomada la cámara, juega con el espacio del mismo modo que lo hace Velázquez en su pintura, haciendo que tanto el espacio como la mirada sean claves fundamentales en su construcción.

6. Conclusiones

La importancia de la pintura en la concepción estética de *El Ministerio del Tiempo* es innegable, amplia y variada, aportando riqueza visual y estética, yendo incluso más allá del plano visual y se adentra en otros territorios, como el narrativo, así lo pictórico impregna la serie a muchos niveles, ya sea por la integración de Velázquez como funcionario del ministerio, como por la presencia de otros pintores y obras cuya presencia episódica justifica el traspasar las puertas del tiempo. Ello convierte la serie de TVE en un caso notable y atípico en el panorama serial español. En su propósito por hacer creíble al espectador la recreación de épocas pasadas, se emplean alusiones y reminiscencias pictóricas como referentes para recrear cada una de las épocas a las que viajan los protagonistas. En ocasiones, adicionalmente, apela al arte contemporáneo a la época a plasmar, reforzando la correspondencia entre momento histórico y manifestaciones plásticas dadas en esa etapa, en un procedimiento de identificación subconsciente y de verosimilitud en términos históricos.

En el audiovisual, tanto en cine como series de televisión, se recurre con frecuencia a la pintura para conectar al espectador con ese pasado que conoce fundamentalmente a través de cuadros. Desde este punto de vista, uno de los recursos más utilizados es el cuadro viviente para la escenificación del pasado, con referencias fuertemente arraigadas en la cultura española, como son las obras de conocidos pintores españoles como Velázquez, Goya o Romero de Torres. Este uso del *tableau vivant* establece un diálogo entre la alta cultura y la cultura popular, uno de los ejes fundamentales de *El Ministerio del Tiempo*: aquí se aprecia un interesante paralelismo.

Desde las relaciones del audiovisual y la pintura, se ha profundizado en el análisis de uno de los momentos más representativos: la recreación ante la cámara que la serie hace de una obra reconocible y ampliamente conocida: *Las meninas*, de Velázquez, en el primer episodio, en un juego de plano-contraplano del espacio creado por el propio lienzo, el cual es explorado y reconstruido desde el punto de vista del visitante que se halla en la puerta (es decir, en la posición de José Nieto Velázquez). De este modo, *Las meninas* de *El Ministerio del Tiempo*, como cuadro viviente en esta representación, y a través de los ojos de Julián, funciona como *Las meninas* de Velázquez y los diferentes puntos de vista que reúne. Como señala Brown, „Velázquez trató de imitar el movimiento incesante de la vista cuando recorre un amplio espacio habitado por varias personas e iluminado por una luz de intensidad variable“ (1986, 259). Como espectadores nos identificamos con la mirada de Julián, con el modo en que la cámara recorre el cuadro en dos únicos planos, apenas unos segundos, equiparando la obra pictórica con su recreación en la serie por el modo en que aborda el concepto de representación de la realidad. Lo que une todo es el recorrido de la mirada. Por sus cualidades estéticas, se constata que esta escena de *Las meninas* constituye un “televisual momento”, tal como Moylan hace referencia a esta categoría dentro del análisis serial contemporáneo.

Referencias

- Barrientos-Bueno, M. (2017). *Dentro del cuadro. 50 presencias pictóricas en el cine*. Editorial UOC.
- Brown, J. (1986). *Velázquez. Pintor y cortesano*. Alianza Editorial.
- Brown, J. & Garrido, C. (1998). *Velázquez. La técnica del genio*. Ediciones Encuentro.
- Cascajosa Virino, C. (2016). Buscando al espectador serial desesperadamente: la nueva investigación de audiencias y la serie *El Ministerio del Tiempo*. *Dígitos. Revista de Comunicación Digital*, 2, 53-70. <https://acortar.link/J1GoRa>
- Cascajosa Virino, C. & Molina Cañabate, J.P. (2017). Narrativas expandidas entre la tradición y la innovación: construyendo el universo transmedial de *El Ministerio del Tiempo*. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27, 120-135. <https://acortar.link/HvzUrc>
- Casetti, F. & di Chio, F. (2015). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Gállego, J. (1990). Catálogo. En A. Domínguez Ortiz, A.E. Pérez Sánchez y J. Gállego (Eds.). *Velázquez* (57-455). Museo del Prado.
- Gómez Tarín, F.J. (2010). *El análisis de textos audiovisuales. Significación y sentido*. Shagrila Ediciones.
- Hermida, A., Barrientos-Bueno, M. & Pérez, H.J. (2021). Interacción entre propiedades estéticas y valor cognitivo: más allá de la absorción narrativa en *La Peste*. *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(3), 995-1013. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.70654>
- Izquierdo Antonio, J. (2006). *Las meninas en el objetivo. Artes escénicas y vida ordinaria en la obra de Velázquez*. Ediciones Lengua de Trapo.
- Lázaro Sebastián, F.J. & Sanz Ferreruela, F. (2017). *Goya en el audiovisual. Aproximación a sus constantes narrativas y estéticas en el ámbito cinematográfico y televisivo*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Miranda, J. & Figuro, J. (2016). El rol del prosumidor en la expansión narrativa transmedia de las historias de ficción en televisión: el caso de *El Ministerio del Tiempo*. *Index.comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, 6(2), 115-134. <https://acortar.link/j2ZnfG>
- Monterde, J.E, Selva, M. & Sola, A. (2001). *La representación cinematográfica de la historia*. Akal.
- Moylan, K. (2017). Uncanny TV: Estranged Space and Subjectivity in *Les Revenants* and *Top of the Lake*. *Television & New Media*, 18(3), 269-282. <https://doi.org/10.1177/1527476415608136>
- Ortiz, A. & Piqueras, M. J. (2003). *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Paidós.
- Portús, J. (2013). *Velázquez y la familia de Felipe IV*. Museo Nacional del Prado.
- Rodríguez-Mateos, D. & Hernández-Pérez, T. (2015). Televisión social en series de ficción y nuevos roles del documentalista audiovisual: el caso de *El Ministerio del Tiempo*. *Index.comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, 5(3), 95-120. <https://acortar.link/roGhWs>
- Rueda Laffond, J.C. & Coronado Ruiz, C. (2016). Historical science fiction: from television memory to transmedia memory in *El Ministerio del Tiempo*. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 17(1), 87-101. <https://doi.org/10.1080/14636204.2015.1135601>
- Sánchez Castillo, S. & Galán, E. (2016). Narrativa transmedia y percepción cognitiva en *El Ministerio del Tiempo* (TVE). *Revista Latina de Comunicación Social*, 71, 508-526. <https://acortar.link/3eM0aP>
- Scolari, C.A. & Establés, M.J. (2017). El Ministerio transmedia: expansiones narrativas y culturas participativas. *Palabra clave*, 20(4), 1008-1041, <https://doi.org/10.5294/pacla.2017.20.4.7>
- Sureda, J. (2001). *El Siglo de Oro de la pintura española*. Editorial Planeta.
- Torregrosa-Carmona, J.F. & Rodríguez-Gómez, E. (2017). Comunidades de fans y ficción televisiva. Estudio de caso: *El ministerio del tiempo* (TVE). *El profesional de la información*, 26(6), 1139-1148. <https://doi.org/10.3145/epi.2017.nov.13>