

# Las series de televisión españolas entre 2015 y 2021: producción, emisores, géneros y subgéneros hegemónicos

**Mar Chicharro-Merayo**Universidad de Burgos **Fátima Gil-Gascón**Universidad de Burgos <https://dx.doi.org/10.5209/emp.97989>

Recibido: 17 de septiembre de 2024 / Aceptado: 2 de noviembre de 2024

**ES Resumen:** En España, la llegada de los operadores internacionales de televisión bajo demanda, a partir de 2015, alimentó la formación de un nuevo sistema televisivo. A las grandes plataformas, le siguieron operadores nacionales, repositorios de contenidos y canales temáticos de pago, que fueron creando un tejido de producción y distribución distinto. Esta investigación ahonda en las características generales de la producción de ficción seriada española en este periodo. Se interesa por variables como el volumen de producción, los canales y soportes por los que se emite, la serialidad dominante o la relación de fuerzas entre las empresas productoras. También por las características narrativas y temáticas de las producciones, que clasifica por género y subgénero. Para ello se ha realizado un censo propio, en el que se incluyen las ficciones seriadas españolas emitidas desde 2015 hasta 2021 (n = 288). Se ha generado una base de datos con 458 registros a fin de cuantificar los indicadores propuestos. Para la clasificación de las producciones por género y subgénero se han construido tipologías inductivas y a posteriori. Los resultados describen un complejo panorama de producción y distribución en el que la ficción televisiva española se ha visto reforzada no solo en términos de volumen de negocio, sino también de diversidad, originalidad y calidad. Se ha visto contagiada de los estándares internacionales, pero se perciben temáticas y narrativas vinculadas con lo local (costumbrismo, interés por la historia propia, actualidad sociopolítica, preocupaciones emergentes) que dotan a la producción española de una idiosincrasia propia. Esta etapa se presenta como el germen del momento dorado que vive la producción de ficción doméstica.

**Palabras clave:** Televisión, servicios de video bajo demanda, series de televisión, géneros de ficción televisiva, España.

## ENG Spanish television series between 2015 and 2021: production, broadcasters and hegemonic genres and subgenres

**Abstract:** In Spain, the arrival of international television operators on demand contributed to the formation of a new television system, starting in 2015. These large platforms were followed by national operators, content repositories and thematic payment channels. They all created a different production and distribution system. This research focus in the general characteristics of the production of Spanish serial fiction, in this period. It is interested in variables such as the volume of production, the channels and supports through which it is broadcast, the dominant seriality, or the relationship of forces between the producing companies. It takes also in account the narrative and thematic characteristics of the productions, which it classifies by genre and subgenre. For this, an own census has been carried out, which includes the Spanish serial fictions broadcast since 2015 to 2021 (n = 288). The registry by years of emission has generated a database with 458 records with which to quantify the proposed indicators. These productions have been organized by genre and subgenre, using inductive and a posteriori typologies. The results describe a complex panorama of production and distribution in which Spanish television fiction has made stronger in terms of business volume, but also diversity, originality and quality. That it has been affected by international standards, it is perceived the relevance of topics and narratives linked to the local (costumbrismo, interest in Spanish history, current sociopolitical issues, emerging concerns) that gives Spanish production an own idiosyncrasy. This stage is presented as the germ of the golden moment that domestic fiction production is experiencing today.

**Keywords:** Televisión, video on demand services, television series, television fiction, television fiction genres, Spain.

**Cómo citar:** Chicharro-Merayo, M. y Gil-Gascón, F. (2024). Las series de televisión españolas entre 2015 y 2021: producción, emisores, géneros y subgéneros hegemónicos. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 30(4), 739-751. <https://dx.doi.org/10.5209/emp.97989>

## 1. Introducción. Las transformaciones en el ecosistema televisivo español a partir de 2015

La crisis económica de 2008 se tradujo, tal y como señalan los informes Obitel, en una acusada reducción de la producción de series de ficción española (Lacalle *et al.*, 2014, p. 286). En 2013 la producción llegó a su momento valle, que se mantuvo hasta 2016, año en el que las cifras comenzaron a mejorar (Cascajosa, 2018). El desembarco de Netflix en España (2015), al que siguieron otros operadores internacionales y nacionales, fue uno de los factores estructurales que alimentaron esta recuperación. Con la aparición y el primer desarrollo de las plataformas de *streaming*, la emisión de series no solo repuntó de forma visible, sino que avanzó notablemente en los años siguientes, hasta el punto de que en 2020 se llegó a triplicar la producción (Mateos y Sirera, 2021, p. 7).

El sistema que se conformó no era del todo nuevo. En España ya existían diversas iniciativas —tanto de los principales grupos mediáticos como de productoras y distribuidoras nacionales— que gozaban de una cierta aceptación (García, 2019, p. 83). De hecho, los servicios VOD (*video on demand*) ya existían en el mercado español gracias a Filmin, Wuaki y Yomvi (a través de la televisión de pago Canal+). Sin embargo, su uso se integró en la vida cotidiana de los espectadores a través de la llegada de los grandes servicios internacionales. Primero Netflix y, poco después, MAX (HBO, 2016), Amazon Prime (2016), Apple TV+ (2015) o Starzplay (2019). Después se sumarían las plataformas nacionales (como Atresplayer, Movistar+, Orange TV, Rakuten TV), que incluyeron en sus catálogos nuevas series producidas en el país, los canales de pago (Comedy Central, Paramount Channel, Fox, TNT) y las plataformas web (Flooxer, Playz, Canalplus.es). Junto a las nuevas plataformas coexistían las ya históricas cadenas nacionales (TVE, Telecinco, Antena 3, Cuatro, La Sexta) y regionales (TV3, EITB, Canal Sur, TVG, TVAM, Aragón TV...), que emitían en abierto y seguían siendo medios líderes en consumo.

El resultado fue un particular ecosistema en el que la oportunidad de negocio pasaba por una nueva red de alianzas que permitió garantizar la convivencia de los distintos medios (Cascajosa, 2018), así como por la adaptación a unos públicos que se caracterizaban por fórmulas muy extensivas y estratégicas de consumo, fortalecidas durante la crisis sanitaria y el confinamiento (Forteza, 2020). El incremento de la producción propia de ficción y su internacionalización fueron algunas de las consecuencias más visibles (Mateos y Sirera, 2021).

El éxito de las plataformas puede explicarse en términos de acuerdos productivos y de exhibición. Durante los primeros años, sus catálogos estaban compuestos por películas, series y documentales adquiridos por concesión (Izquierdo-Castillo, 2015). Por ejemplo, cuando Netflix se implantó en España contaba con unos 900 formatos, algunos de producción propia y otros que había adquirido a través de acuerdos con grupos mediáticos locales (Forcada, 2015). Progresivamente, se fueron adoptando otras fórmulas más complejas de integración en el sistema audiovisual español. En primer lugar,

la coproducción junto a las cadenas generalistas. De esta manera, Amazon participó en proyectos de Mediaset (*Señoras del (H)ampa*, Telecinco, 2019), con TVE (*Cuéntame*, 2001; *Inés del Alma mía*, 2020) y MAX coprodujo con TVE *El ministerio del tiempo* (TVE1, 2020) o con TVG *Auga Seca* (2021).

Otra de las vías de entrada de las plataformas en el mercado español fue la producción propia que, sin duda, sirvió para reanimar el sector (Aranzubia y Gallego, 2021, p. 16). En 2016, Netflix anunció la realización su primera serie original española: *Las chicas del cable* (Netflix, 2017-2020). En el mismo año, Movistar+ realizó su primera producción propia: *La peste* (2018). En 2020 se estrenó *Patria*, producida por Alea Media para MAX. En 2021, MAX y Filmin estrenaron sus primeras series originales: *Todo lo otro* y *Doctor Paurrondo*.

Estas dinámicas colaborativas permitieron a las nuevas pantallas aumentar su catálogo y fortalecer lazos con el público local al adaptar formatos al territorio y a las propias regulaciones europeas. En 2018 el Parlamento Europeo aprobó una directriz por la que obligaba a las plataformas a ofrecer un 30 % de productos europeos y a contribuir al desarrollo de la producción audiovisual de los países en los que se asentaran (Parlamento Europeo, 2018). Además, en España la Ley General de Comunicación Audiovisual obligaba a las televisiones y a todos los prestadores de servicios de comunicación audiovisual a destinar el 5 % de sus ingresos de explotación a financiar obras audiovisuales europeas.

Es así como los procesos de glocalización se dejaron notar en la dinámica de este ecosistema. Por un lado, el carácter internacional de las plataformas permitía ver el mismo producto, simultáneamente, en varios países. Aunque su internacionalización suponía una mayor proyección y generaba una cierta uniformidad, que incidía en sus planteamientos narrativos, visuales, sonoros e incluso creativos (Chalaby, 2016). Por otro lado, se observó también una dinámica de «indigenización»: se adaptaban a la idiosincrasia de los territorios y de sus mercados y se potenciaban los productos regionales (Hidalgo-Marí *et al.*, 2022, pp. 119-134). Esto no solo sucedió en las plataformas. Las televisiones autonómicas, que trabajaban con relatos muy ligados al territorio, también protagonizaron un gran desarrollo en sus ficciones seriadas.

Por último, es importante señalar cómo las transformaciones estructurales del sistema televisivo español se dejaron notar en la evolución narrativa y estética de los formatos, que experimentaron una eclosión tanto en cantidad como en calidad (Cascajosa, 2018, p. 1305; Huerta Floriano, 2020). En este sentido, cabe subrayar la influencia del modelo de producción propio de MAX. Su apuesta por series de calidad pensadas para mantener a sus abonados generó una tendencia que fue emulada por el resto de las cadenas occidentales, haciendo de las series uno de los principales reclamos para los suscriptores (Carrión, 2019, p. 122). Por su parte, las cadenas generalistas también renovaron estos espacios consiguiendo estándares de calidad semejantes a los de formatos internacionales gracias a los nuevos sistemas de digitalización (De Castro y Caffarel, 2016, p. 184). No en vano la ficción seriada —primero la estadounidense y, posteriormente la de otras nacionalidades— adquirió un importante reconocimiento

social y se convirtió en un referente cultural contemporáneo (Cascajosa, 2016).

## 2. Objetivos y metodología

El presente trabajo pretende dibujar las principales tendencias en la evolución de la producción propia de series de ficción desde 2015 hasta finales de 2021, años en los que se instauró y se consolidó en nuevo ecosistema audiovisual. Se parte del supuesto de que en 2015 se inició una quiebra en la dinámica de producción y emisión de las televisiones convencionales en la medida en que el modelo VOD (Video on Demand) se fortaleció y se normalizó como alternativa a la televisión en abierto. Esta nueva etapa, dominada por la *streaming wars*, se caracterizó por novedades en la producción, en los contenidos de la programación, en las fórmulas de emisión y en el consumo (Neira, 2020). El 2022 marcó el estancamiento del incesante crecimiento de las SVOD (Subscription Video on Demand) con el anuncio, durante el primer semestre del año, de la pérdida de suscriptores de diversas plataformas como Netflix, Amazon, Max o Disney (Cortés *et al.*, 2023, pp. 79-80).

Este trabajo se plantea realizar un análisis esencialmente cuantitativo de la producción nacional de este período, focalizándose en la medición de las siguientes variables:

1. Volumen de la producción propia: cuantificación global del período y trazado de la evolución por años.
2. Detalle de la producción, desglosada por canales y plataformas de emisión.
3. Identificación de las principales productoras de series de ficción y cuantificación relativa de su producción.
4. Análisis de la evolución de los formatos (número de capítulos por temporada).
5. Clasificación de las producciones en función del género o subgénero al que pertenezcan.

Para ello se ha realizado un trabajo de campo propio, de enero a septiembre de 2022, estructurado en varias etapas. Primeramente, se identificaron las series españolas emitidas durante todo el período. El universo está formado por 288 producciones emitidas en canales nacionales en abierto (TVE, Telecinco, Antena 3, Cuatro, La Sexta), sus plataformas gratuitas (Playz) y canales autonómicos (ETB, TVG, TV3, Canal Sur), así como por aquellas emitidas bajo demanda ya sea a través de canales de pago (TNT, Disney Plus) o a través de plataformas por suscripción (Netflix, MAX, Filmin, Amazon Prime, Movistar Plus, Atresplayer). Estas producciones fueron determinadas a través de la consulta de fuentes diversas: anuarios Obitel o los informes AIMC; fuentes webgráficas como Filmaffinity y IMDb; páginas web de televisiones públicas y privadas, nacionales y regionales, de plataformas de televisión bajo demanda y, en general, operadores que ofertan ficción televisiva; publicaciones especializadas en materia televisiva (*Vertele*, *Seriéfilos*); las secciones de televisión de los periódicos nacionales generalistas más leídos (*El País*, *El Mundo*, *ABC*, *El Español* o *La Vanguardia*), y la base de datos del proyecto «Las series españolas de televisión en la era digital» (Red investiga, 2021).

Paralelamente, se procedió a abrir una ficha para cada una de las ficciones detectadas, en la que se recogían los siguientes campos:

Tabla 1. Ficha de análisis.

Título de la serie	
Contexto de producción	Productoras asociadas
	Equipo creativo
Emisión	Cadena, plataforma y año/s de emisión
Formato	Número de capítulos
	Número de temporadas
	Duración de capítulos
Contenido	Género
	Lugar y tiempo de la historia
	Breve sinopsis
Webgrafía	

Fuente: elaboración propia.

En una segunda fase, se organizó y codificó toda la información recopilada. De este modo, las 288 fichas fueron integradas en una misma matriz de datos, organizada conforme a varias entradas: años de emisión, título, género, subgénero, temática, canal o plataforma de emisión, productora, número de temporadas, número de capítulos y productoras. En ella se han incluido 458 registros.

Finalmente se procedió al tratamiento de los datos. Las unidades de análisis han sido la «serie», concepto en el que se incluyen sus diferentes temporadas, y el «capítulo». Las categorías de género y subgénero se obtuvieron de manera inductiva. Para realizar la adscripción de cada ficción a una u otra categoría se ha revisado la sinopsis de la producción, que se ha cotejado con la etiqueta de género propuesta por bases de datos, especialmente en Filmaffinity. En los casos más dudosos se ha recurrido al visionado de la serie. El *corpus* de análisis integra el conjunto de los formatos de ficción que se emiten de manera seriada. No se incluyeron las películas para televisión que no se han emitido de manera capitular.

Una primera revisión de las ficciones permitió clasificarlas conforme a grandes macrogéneros que se han aplicado como categorías exclusivas y excluyentes, aunque la frontera sea muy a menudo borrosa (Blum y Lindheim, 1987, p. 43):

- a) Drama: producciones que no tienen un sentido cómico (Carrasco, 2010: 183).
- b) Comedia: producciones que utilizan escenas, situaciones o personajes humorísticos para generar la risa en el espectador. Integra también subgéneros diversos que van desde las centradas en el núcleo familiar, laboral, relaciones amistosas, vecinos, romántica o variada (Gómez Morales, 2020)
- c) Comedia dramática /drama cómico: producciones en las que se mezclan tramas dramáticas y cómicas basadas sobre todo en relaciones personales y/o profesionales.

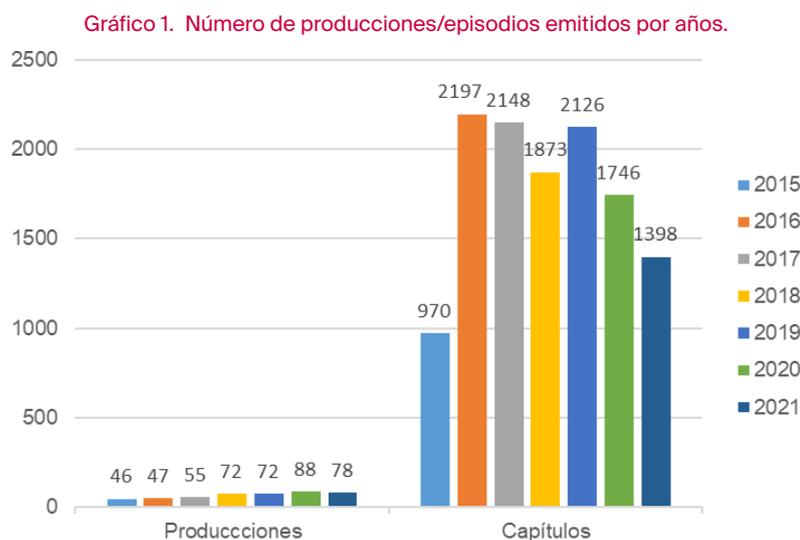
Además, se fue añadiendo una etiqueta de subgénero tentativa. Desde ahí se establecieron unas primeras categorías de subgénero que se fueron revisando sucesivamente, hasta concretarse en las que se señalan. De hecho, estas categorías de subgénero varían en función del macrotipo analizado (drama, comedia y comedia dramática) para ganar en operatividad.

Esta investigación plantea algunas limitaciones. En primer lugar, la cantidad de ficciones revisadas ha hecho inviable el visionado de todas y se ha tenido que recurrir, en muchos casos, a la lectura de su sinopsis. Esta ha servido también para clasificarlas en los macrogéneros y subgéneros planteados en el texto. El carácter reduccionista y sintético de la sinopsis, que impide captar matices o elementos identitarios de algunas de las series, es un límite a este ejercicio de clasificación.

### 3. Resultados

#### 3.1. Volumen de producción y canales de emisión

Tal y como se ha señalado, a lo largo del período analizado se han identificado 288 títulos de producción propia. Un primer análisis cuantitativo permite señalar cómo ha evolucionado su emisión. El Gráfico 1 ilustra cuántos títulos y cuántos capítulos se emitieron por año, independientemente del año de su estreno. El volumen de la oferta se incrementó notablemente a lo largo del período (Mateos y Sirera, 2021). Si en 2015 el consumidor de ficción podía elegir entre 46 títulos diferentes, en 2021 las posibilidades se ampliaron en 21 títulos más. Tal y como puede verse en el gráfico, 2020 aparece como la anualidad en la que la oferta de series fue más voluminosa.



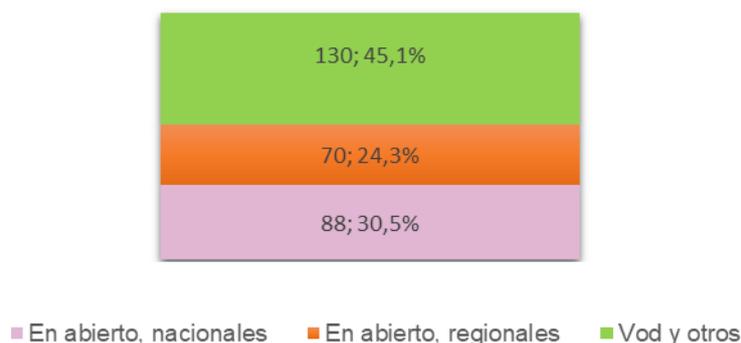
Fuente: elaboración propia.

Dado que muchos de los títulos identificados constan de temporadas, con un volumen de entregas diverso, «el episodio» es la unidad de análisis más adecuada para hacer una lectura complementaria. La producción del año 2015 todavía estaba lastrada por los efectos de la crisis. En 2016 se observó un notable repunte que pasó desapercibido en términos de títulos emitidos, pero que es manifiesto si se contabilizan los episodios. En 2020 y 2021 se redujo el volumen de episodios emitidos, coincidiendo con la tendencia, que se desarrollará más adelante, de economizar la duración de los formatos a través de temporadas sensiblemente más cortas.

Si se estudia el período en términos globales, el volumen de las producciones destinadas a los canales que emitían en abierto —ya fuera a nivel nacional o regional— es todavía mayor que el destinado a VOD. Así se ilustra en el Gráfico 2, en el que se han organizado las producciones atendiendo al tipo de canal en el que fueron estrenadas. No obstante, las producciones para los operadores VOD fueron incrementando su presencia a medida que avanzaba el período. De hecho, en 2020, los servicios de VOD estrenan más series que los canales (Lacalle *et al.*, 2022, p. 221; Mateos y Sirera, 2021, p. 5).

Más allá de la emisión es importante hacer notar que la dinámica de exhibición y explotación también sufrió variaciones notables. La exclusividad del producto dejó de ser relevante. De ahí la compleja red de alianzas entre productoras, cadenas y plataformas. Sirvan de ejemplo las estrategias utilizadas por el grupo Atresmedia para la explotación de sus formatos, combinando su plataforma de pago (Atresplayer) y su canal en abierto (Antena 3). Así, por ejemplo, *La embajada* (2016) fue emitida inicialmente por la plataforma, para pasar algo después a la parrilla de Antena 3. *Veneno* primero fue estrenada en 2020 en Atresplayer; posteriormente sus dos primeros capítulos pudieron seguirse a través de Antena 3, y finalmente el acceso a los últimos episodios se limitó a los suscriptores de Atresmedia. En ocasiones, las estrategias de multiexplotación afectaron a operadores y soportes menos conectados entre sí. Así, *El incidente* (2017) fue emitida en Antena 3 y se pudo ver en Atresplayer, Amazon Prime y Disney Plus. *La Valla* (2020) fue preestrenada en Atresplayer y estrenada en Antena 3 y al día siguiente en Netflix.

Gráfico 2. Producciones estrenadas en cadenas nacionales, regionales y servicios VOD.



Fuente: elaboración propia.

Además, la alianza sellada entre el grupo Atresmedia y Telefónica en el año 2020 con la creación de Buendía Estudios, productora de contenidos tanto para plataformas como para los canales del grupo Atresmedia, implicó la integración de las series producidas en el catálogo de ambas plataformas (Atresplayer y Movistar+). A ello se sumaron aquellos operadores con los que tenía acuerdos, como Netflix o Amazon Prime (Millán, 2022). Esto provocó que series como *La cocinera de Castamar* (2021), *Buscando el norte* (2016), *Toy Boy* (2019), *Fariña* (2018), *45 revoluciones* (2019), *Tiempos de guerra* (2017) pudieran verse también en Netflix. Sin embargo, algunos de los contenidos realizados por esta productora reservaban una emisión en exclusiva para Atresplayer. Es el caso de ficciones muy populares y reconocidas, con el sello de distinción propio de las series de autor y que realizan esa función cualitativa de dotar de identidad propia a la plataforma. Tal es el caso de la comedia *By Ana Millan* (2020) o las conocidas series de los Javis *Veneno* (2020) y *Cardo* (2021 y 2023).

Mención especial merece la estrategia de emisión y explotación de las series más globalizadas: *La casa de papel* y *Vis a vis*. En estos casos, la clave de su internacionalización pasó por su emisión en plataformas con gran impacto de público, si bien los formatos habían sido previamente testados y validados en el mercado nacional. *La casa de Papel* fue producida y emitida inicialmente por Antena 3, en su primera y segunda temporada (2017-2020). Posteriormente, Netflix compraría los derechos de emisión del formato, que, no obstante, sería reeditado antes de su pase por la plataforma. Finalmente, la plataforma asumió la producción y emisión de la tercera temporada (2021).

*Vis a vis* encarnó otra estrategia bien distinta. Fue producida por Globomedia para Antena 3, en su primera y segunda temporada (2015-16). Si bien su producción se canceló ahí, se produjo una tercera y cuarta temporada, junto con un *spin off*, todo ello emitido a través de Fox España (2018-19) y distribuido por Amazon Prime Video. Se trataba de la primera serie española accesible desde esta plataforma y desde Netflix.

Esta compleja red de alianzas se extendió, con densidades diferentes, al conjunto de los operadores del ecosistema. Incluso los de cobertura menor, como los canales autonómicos, intervinieron en estas lógicas colaborativas. Así, por ejemplo, la serie

juvenil *Merli* (TV3, 2015-18) y la *dramedia* romántica *Cités* (TV3, 2015-16) iniciaron también su andadura en la misma cadena catalana, para luego pasar a emitirse nacionalmente (Antena 3) o incluso internacionalmente (Netflix). Los acuerdos entre la FORTA (Federación de Organismos de Radio y Televisión Autonómicos) y MAX, Netflix, Filmin o Amazon Prime Video permitieron, según palabras de representantes de la FORTA, «maximizar la visibilidad del papel de la producción local, internacionalizar su alcance y potenciar el conocimiento de las realidades y lenguas de las diferentes regiones de España» (Europa Press, 2020).

Se aprecia, entonces, cómo los canales regionales ensayaron fórmulas de adaptación para seguir colaborando muy activamente en el desarrollo de sus respectivos tejidos audiovisuales. Los datos señalan que las producciones emitidas a través de los terceros y cuartos canales tuvieron un importante peso específico en el conjunto de la producción. A lo largo del periodo analizado se emitieron 70 ficciones a través de 8 canales autonómicos: ETB1, TVG, TV3, IB3, Canal Sur, À Punt Mèdia, Telemadrid y Televisión Canaria.

Estas ficciones tuvieron un papel doble. Además de tirar del sector audiovisual, sirvieron para alimentar una identidad regional diferencial. Contribuyeron al uso de la lengua propia y realizaron una labor de reinterpretación de la historia en clave regional (*Aitaren Etxea*, ETB1, 2015; *Hotel Bellavista* IB3, 2015-16; *Vida privada*, TV3, 2017-18; *Viradeira*, TVG, 2017; *Gàbia*, IB3, 2018; *Goenkale*, ETB1, 1994-2015). De ahí la fuerte presencia de las ficciones de corte histórico en este grupo de producciones. Del mismo modo, su interés por ensalzar el valor de la identidad explica que algunas fórmulas narrativas se replicasen en diferentes canales regionales. Por ejemplo, la «narrativa del regreso» se materializó en varias de estas ficciones (*Aguaquentes*, TVG, 2016-17; *Entreolivos*, Canal Sur, 2017; *Mai neva ciutat*, IB3, 2017-20; *Do dereito y do revés*, TVG, 2019; *La forastera*, À Punt Mèdia, 2019). En todas ellas los personajes vuelven a su localidad de origen, ensalzando el valor de las raíces y del retorno al escenario de la infancia como elementos claves para el autoconcepto y la realización personal (Castelló, 2004).

### 3.2. Formatos y principales productoras

El análisis del número de capítulos en comparación con la cantidad de ficciones permite detectar un

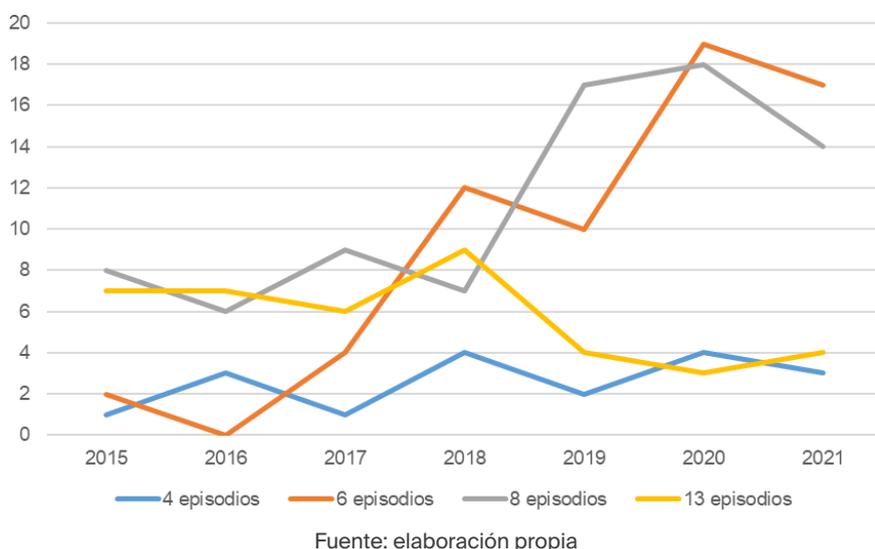
cambio en las estructuras y serialidad. Las series pensadas para los canales que emitían en abierto solían contar con un número cerrado de capítulos para cubrir un período de programación, habitualmente un trimestre (13 semanas). En el período analizado los formatos adquirieron más dinamismo y flexibilidad y las historias tendieron a contarse en menos episodios. Así se advierte en el Gráfico 3, que muestra cómo las entregas de seis y ocho episodios se convirtieron en hegemónicas.

Este canon de producción con temporadas más cortas permitió realizar más series y ampliar la oferta, con el objetivo de aumentar el número de espectadores y suscriptores. Esta economía de tiempos facilitó el compromiso emocional del espectador y generó nuevas formas de consumo como el «maratón de series» (*winge watching*). En formatos tan exitosos como *La casa de papel*, la media de episodios

por espectador y sesión de visionado solía ser de seis capítulos (Arrojo, Martín, 2019).

Este sistema respondía a un modelo de negocio en el que la rentabilidad no era tanto una cuestión de volumen de audiencia, sino de diversidad y atractivo de la oferta. Del mismo modo, esta menor duración facilitó la construcción de relatos emocionantes en los que pudieron participar estrellas del *star system* televisivo (Rivero, 2022). Es una de las dimensiones del conocido como «efecto Netflix», que señala cómo la acción de la plataforma cristalizó en un cambio cualitativo en la ficción, tanto en el plano de la producción y distribución como en el del consumo. Si bien esta tendencia se materializó con claridad en el período estudiado, se trata de un fenómeno que ya podía observarse en el visionado de algunas miniseries tradicionales como *Raíces* (ABC, 1977) o *El pájaro espino* (ABC, 1983) (Poniewozik, 2015).

Gráfico 3. Volumen de episodios por temporada.



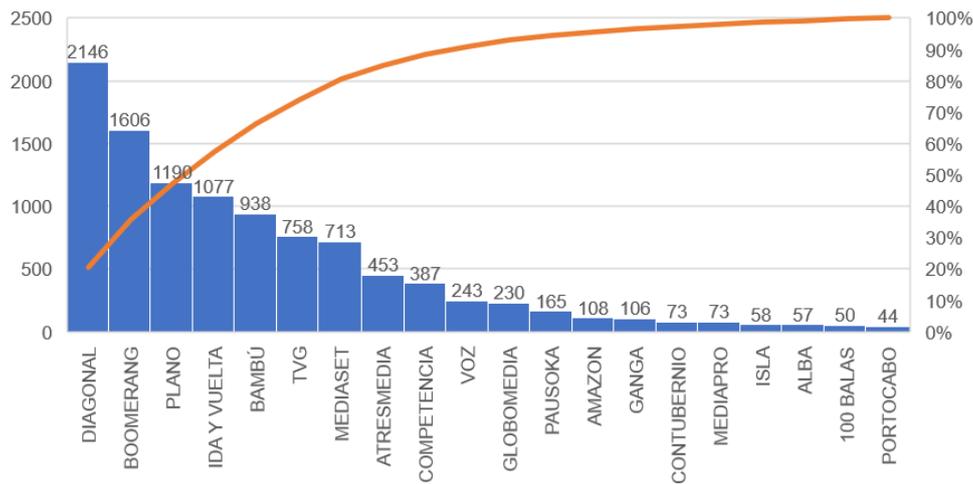
Esta serialidad más condensada se dejó notar, especialmente, en el marco de la producción dramática. A través de temporadas más cortas, se consiguió, además, concentrar la atención sobre un producto en torno al momento de su estreno. *Auga seca* (TVG, 2020), *Ana Trammel, el juego* (TVE1, 2021), *Cardo* (Atresplayer, 2021), *Doctor Paurrondo* (Filmin, 2021), *Antidisturbios* (Movistar+, 2020) son solo algunos de los ejemplos. Las webseries, muy conectadas con el público juvenil, también se hicieron eco de esta estrategia: *Cupido*, *Abducidos*, *Bajo la red* (2018, 2018, Playtz).

En el otro extremo se sitúan las ficciones que superan los 100 capítulos, con forma de telenovela o *soap opera*, lideradas por TVE (*Acacias 33*, 2015-21, *Servir y proteger*, 2017, *Seis hermanas*, 2015-17, *Derecho a soñar*, 2019, *Dos vidas*, 2021-22), a las que se suman aportaciones regionales (*La alquería blanca*, À Punt, 2019-, *Com si fos ahir*, TV3, 2017-, *El faro*, EITB, 2013-16, *Fontalba*, TVG, 2016-17, *La riera*, TV3, 2010-17, *Serramoura*, TVG, 2014-20) y propuestas emblemáticas emitidas por Antena 3 (*El secreto de Puente Viejo*, 2011-20, *Amar es para siempre*, 2013-24). Se trata de relatos eminentemente

melodramáticos, centrados en las relaciones familiares o amorosas, y emitidos con cadencia diaria y, sobre todo, en franja de sobremesa.

Un análisis de la estructura del sistema de producción revela cómo la ficción fue alimentando el tejido productivo, incrementando el número de actores implicados y creando complejas relaciones de colaboración entre ellos. Se advierten notorias desigualdades en la cantidad de formatos de las empresas identificadas. El Gráfico 4 recoge el volumen de producción, en capítulos, de las 20 productoras más activas. Es palpable la concentración del volumen de negocio en cuatro de ellas (Diagonal TV, Plano a Plano, Ida y Vuelta) responsables del 57 % de los productos (6019 sobre un total de 10 475 episodios). En el otro extremo, las productoras más pequeñas fueron ampliando su marco de actuación a través de la cooperación con otros operadores o mediante la participación en producciones icónicas y muy visibles para el público. Es el caso de la producción de Portocabo, *Hierro* (Movistar+, 2019-22) o *Historias para no dormir* (Amazon Prime, 2021), el *reboot* de Isla Audiovisual del clásico formato de Ibáñez Serrador.

Gráfico 4. Volumen de producción de las principales productoras (en capítulos).

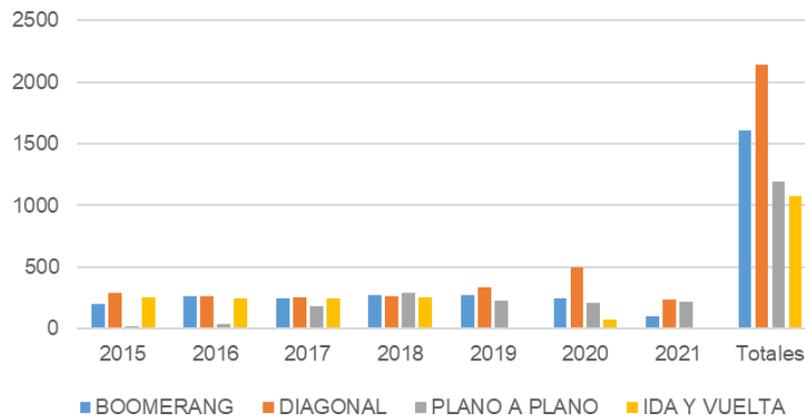


Fuente: elaboración propia.

Un análisis detallado del volumen de producción de estos cuatro grandes operadores pone de manifiesto la ajustada relación de fuerzas (Gráfico 5). Su fortaleza productiva tiene que ver, sobre todo, con su vinculación a ficciones de largo recorrido y emisión diaria en cadenas nacionales convencionales:

Diagonal TV (*Amar es para siempre*, *Mercado central*), Boomerang (*Acacias 38*), Plano a Plano (*Servir y proteger*). *Ida y Vuelta* fue responsable de la longeva telenovela *El secreto de Puente Viejo*, cuyo último capítulo se emitió en 2020.

Gráfico 5. Volumen de producción de las mayores productoras.



Fuente: elaboración propia.

### 3.3. Géneros y subgéneros

La producción de ficción se caracteriza por tal grado de hibridación, flexibilidad y dinamismo —tanto en forma como en contenido— que resulta de suma dificultad aplicar tipos que introduzcan orden interno. En este sentido, las categorías «género» y «subgénero», a pesar de sus limitaciones y de la dificultad de su aplicación, permiten ensayar clasificaciones.

Entendemos por género producciones con conexiones temáticas y narrativas, que tienen cierta identidad propia, reconocibles para el público (Fiske, 1987; Neale, 2003, p. 161; Tous Rovirosa *et al.*, 2020; Wolf, 1984). De acuerdo con estas categorías, el espectador reconoce y comprende un texto por su parecido con otro previamente conocido, estableciéndose una dinámica de identificación narrativa (González Requena, 1992, p. 117). Las tres grandes categorías que se van a aplicar inicialmente (drama, comedia y comedia dramática/drama cómico) deben

ser entendidas como macrogéneros: superestructuras en las que tienen cabida multitud de propuestas dispares, si bien conectadas por algunos aspectos comunes. Se ha utilizado el enfoque dominante como criterio de clasificación en estas categorías que se han considerado excluyentes, si bien, en la práctica, pueden convivir varias etiquetas.

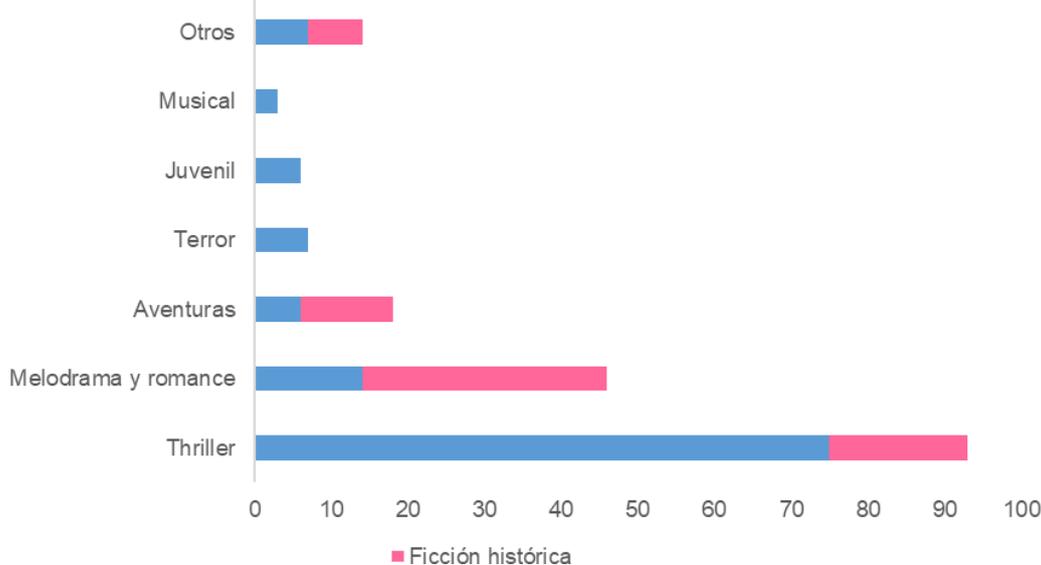
#### 3.3.1. Drama

El macrogénero del drama es el más integrador y versátil, pues agrupa el 64 % de las 288 producciones identificadas (Gráfico 6). Su presencia es mayoritaria en todos los años estudiados y para el conjunto de operadores del ecosistema. Dentro de las producciones dramáticas se incluyeron propuestas de extrema diversidad. Aunque mayoritariamente continuaron desarrollándose temas de carácter universal ya abordados en ficciones anteriores (relaciones personales, familiares y laborales,

recreaciones históricas, acontecimientos misteriosos o terroríficos), durante estos años irrumpieron con fuerza nuevos planteamientos muy presentes en la agenda de los públicos: las contradicciones de la maternidad (*Madres, amor y vida*, Amazon Prime 2020-2022), la lucha por los derechos femeninos (*Alardea*, ETB1, 2020-; *Libertad*, Movistar+, 2021), la España vaciada (*La valla*, Atresplayer, 2020), la tercera edad (*El último show*, MAX, 2020; *Pep*, IB3,

2020), el terrorismo de ETA (*Gàbia*, IB3, 2018; *Patria*, MAX, 2020; *La línea invisible*, Movistar+, 2020; *Presunto culpable*, Antena 3, 2018), el terrorismo islámico (*La unidad*, Movistar+, 2020-2022; *La víctima número 8*, ETB/Telemadrid, 2018; *Los nuestros*, Telecinco, 2015-2019), los abusos sexuales (*Mentiras*, Antena 3, 2020) o el *bullying* (*Moebius*, TV3, 2021), entre otros.

Gráfico 6. Producciones dramáticas por subgéneros.



Fuente: elaboración propia.

En este sentido, las producciones dramáticas adoptaron, sobre todo, dos grandes enfoques. El más habitual fue el propio de relatos con fuertes dosis de misterio, intriga y en los que los personajes se ven sometidos a incertidumbres que deben resolver. Se recogieron bajo la etiqueta de «thriller». En segundo lugar, relatos con una fuerte carga emocional, que dedican buena parte de sus tramas a las relaciones personales, y muy particularmente a las románticas («melodrama y romance»). Del mismo modo, se identificaron otras cuatro categorías de subgénero, menores desde una perspectiva numérica, pero cualitativamente relevantes: «aventuras», «terror», «juvenil» y «musical». En un último apartado («otros») se situaron las ficciones que por su originalidad (*Escenario 0*, MAX, 2020), por su conexión con fórmulas muy minoritarias (como es el *biopic*: *Leonardo*, Amazon Prime 2021), por su compromiso con objetivos pedagógicos de igualdad (*La otra mirada*, TVE1, 2021) o bien por su

carácter claramente híbrido (*Hospital Valle Norte*, TVE1, 2018, *Urxencia Cero*, TVG, 2016) fueron difícilmente categorizables.

Superponiéndose a las etiquetas anteriormente mencionadas, se analizó en profundidad la presencia de una primera categoría complementaria y transversal: la «ficción histórica». Su versatilidad permite su combinación con los subgéneros más utilizados (gráficos 6 y 7). Las historias más focalizadas a la acción (*thriller* y *aventuras*), pero, sobre todo, las de carga melodramática, encontraron su sitio en escenarios de pasado. Desde *14 de abril, la República* (TVE1, 2011-2019), que introdujo también la variable política, o *La sonata del silencio* (TVE1, 2016), que se hacía eco de la violencia de género, hasta las historias sobre sororidad femenina y superación familiar (*Amor de cans*, IB3, 2018-2021; *Dalia a modista*, TVG, 2016, o *Habitaciones cerradas*, TVG, 2015).

Gráfico 7. Ficción histórica combinada con otras fórmulas dramáticas.



Fuente: elaboración propia.

La ficción histórica también abordó relatos de misterio e intriga, aunque en menor medida. Historias con cierta carga política, como *Altasu* (ETB, 2020) y *Dime quién soy* (Movistar+, 2020), o producciones que recreaban el entorno de la delincuencia (*Apaches*, Antena 3, 2018; *Fariña*, Antena 3, 2018), recurrieron a esa combinación, al igual que el minoritario subgénero de aventuras (*El ministerio del tiempo*, TVE1, 2015-2020; *Águila roja*, TVE1, 2009-2016).

Esta transversalidad se extendió, de manera todavía más intensa, a una segunda categoría complementaria: las «teleseries de profesiones». La combinación entre el *thriller* y escenario policial fue la más frecuente, engordando el género policiaco: *A estiba* (TVG, 2019-actualidad), *Auga seca* (TVG, 2020-2021), *Criminal: España* (Netflix, 2019), *Antidisturbios* (Movistar+, 2020). No obstante, los dramas legales (*Caronte*, Amazon Prime/Cuatro, 2020) o incluso periodísticos (*El caso: Crónica de sucesos*, TVE1, 2016) también tuvieron presencia. El 78 % de las series profesionales identificadas se centraron en la profesión de policía. Médicos, abogados y periodistas protagonizaron el 22 % restante.

La versatilidad del drama policial la convierte en una fórmula muy funcional para ser serializada, así como para adaptarse y evolucionar (Allen y Berg, 2014, p. 2). Si bien el subgénero policiaco ha permanecido durante décadas como drama episódico que adopta enfoques procedimentales, en la actualidad su narrativa y visualidad se han hecho mucho más sofisticadas. Trabaja con formatos de continuidad e introduce elementos del serial y de narrativa compleja (fragmentación temporal y espacial, introducción de insertos, hibridación genérica, fusión de lo personal y profesional, entre otros), en las que los protagonistas no siempre pueden resolver los retos que se les plantea, de modo que contribuye a una lectura crítica del *statu quo* (Tous, Hidalgo-Martí, Morales, 2020).

El valor temático y narrativo de cuestiones como la ley y el orden, los cuerpos de seguridad del Estado o la resolución del crimen y la transgresión no sólo se materializó en las series de policías. En ocasiones, aunque menos numerosas, se utilizaron escenarios de marginalidad y delincuencia para convertirlos en protagonistas de historias dramáticas. A medio camino entre la transgresión y el orden se situó la figura del espía, otro personaje recurrente en la literatura, el cine y los dramas televisivos que facilita la construcción de relatos emocionantes con personajes poliédricos.

### 3.3.2. *Telecomedia o serie cómica*

La relación de producciones situada en el macrogénero de la comedia fue muy inferior numéricamente. No obstante, la variedad de formatos que la integran obligó a un análisis más pormenorizado. En el caso español, la ficción cómica, desde sus orígenes, aparece teñida de algunas características distintivas, que hereda de fórmulas con las que está claramente conectada. El teleteatro, o las comedias cinematográficas de los sesenta y setenta, dejaron una impronta en las primeras producciones que sigue presente en muchas de las contemporáneas. La narrativa de la *sitcom* estadounidense (sucesión de situaciones y dificultades cotidianas, protagonismo

coral, escenarios grupales) también que dejó su sello en la telecomedia española, aunque esta última suele exceder con mucho la duración breve que impone el canon de EEUU. Además, el enfoque costumbrista es una de la seña de identidad: protagonismo de las clases populares y sus referentes culturales, estereotipos relacionados con el localismo y el regionalismo, representaciones edulcoradas de la realidad, idealización de ambientes y escenarios (De Diego y Grandío, 2014) y una semántica que refuerza el *statu quo* (Carrasco, 2011).

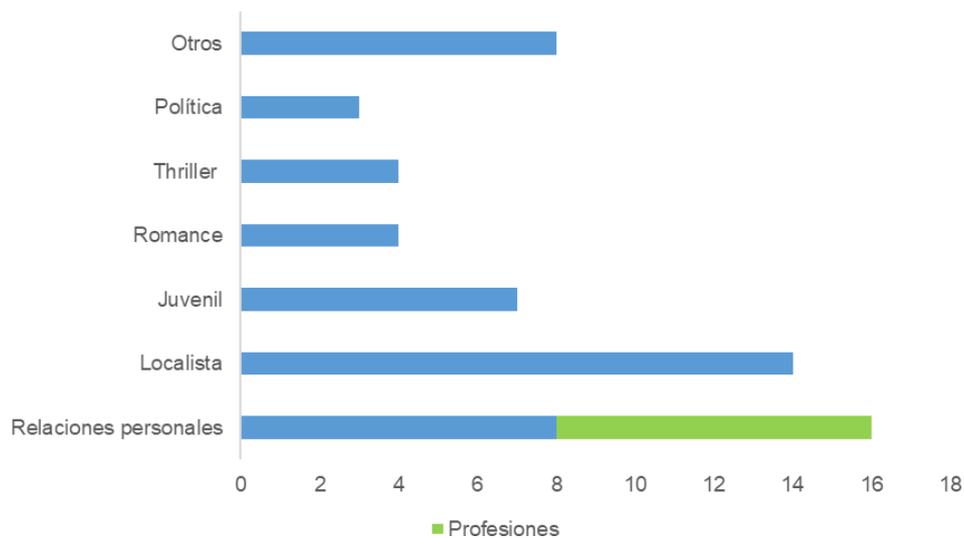
El Gráfico 8 ilustra cómo este macrogénero se inspira, sobre todo, en el complejo universo de las relaciones personales. Desde ahí se construyeron relatos cargados de cercanía, cotidianeidad y diversión. La acción se situó en el marco de instituciones sociales diversas: la familia (*Ifamily*, TVE1, 2017; *Benvinguts a la família*, TV3, 2018; *Ella es tu padre*, Telecinco, 2017-18); la pareja (*Sin vergüenza*, Movistar+, 2017); la relación de vecindad (*Gym tony*, Cuatro, 2014-16), de amistad (*Antes de perder*, Playz, 2019) o de enemistad (*Deudas*, Antena3, 2021), y en ocasiones se referenciaron problemas sociales como la vulnerabilidad femenina (*Luci*, TVG, 2014-15, *Antes de perder*, RTVE), la emigración (*Buscando el norte*, Antena 3, 2016), la tercera edad (*Éramos pocos*, Canal Sur, 2017-2019) o el papel de la Iglesia (*Padre Casares*, TVG, 2008-2015). Dentro de este vasto grupo se incluyeron, también las comedias de profesiones, en las que las policiacas siguen liderando. No obstante, los requerimientos humorísticos del género permitieron recurrir a profesiones menos convencionales, como la de psicólogo (*Doctor Portuondo*, Filmin, 2021) o la de peluquera (*La peluquería*, TVE1, 2017).

Este enfoque costumbrista cristalizó en algunas comedias que remitían a escenarios, personajes y prácticas culturales de un lugar determinado, muy propias de las televisiones autonómicas. En este sentido, se integró una categoría de subgénero («telecomedias localistas») que respondía a esta caracterización (*Aquí no se fía*, Televisión Canaria, 2015; *Augasfuentes*, TVG, 2016).

El enfoque juvenil estuvo muy presente en un grupo de producciones que utilizó soportes y narrativas acordes a las nuevas generaciones. Se trataba de propuestas en las que dominaban los formatos de *webserie* (*La reina del pueblo*, Flooxer, 2021; *Drama*, Playz, 2020) e incluso los despliegues transmedia (*CRACKS*, Disney XD, 2017; *Go!Azen*, ETB, 2009-2016; *Coco y Lana*, Disney Channel, 2017). Es interesante destacar cómo el enfoque humorístico fue capaz de conciliar la temática política, que tiene muchos detractores, con el objetivo de entretenimiento. *El partido* (Atresplayer, 2015-2016), *Vota Juan* (Movistar+, 2019) y *Venga Juan* (MAX, 2021) abordaron esta actividad desde una perspectiva lúdica y crítica.

Del mismo modo, es interesante observar un grupo de producciones que realizaron una suerte de función metatelevisiva, presentando historias en torno este medio, sus profesionales, sus triunfos y sus debilidades o la reivindicación de la cultura pop realizada por formatos como *Paquita Salas* (Atresplayer/Netflix, 2016-2019), *Entertainment* (Atresplayer, 2015-2016), *Neverfilms*, (Playz, 2018) o *El crac* (TV3, 2014).

Gráfico 8. Comedia: subgéneros.



Fuente: elaboración propia.

### 3.3.3. Comedia dramática/drama cómico

Se registró un tercer macrogénero, mucho menos relevante desde una perspectiva numérica. Incluía aquellas producciones en las que se vinculaban elementos de los dos anteriores: la comedia y el drama. De hecho, suelen ser catalogadas en los repositorios del audiovisual con las dos etiquetas simultáneamente. En términos generales, poseen una duración por capítulo superior a los 40-45 minutos y son muy diferentes al conocido como *dramedy* (Herrero y Diego, 2009). Como en el caso de la comedia, el universo de las relaciones personales fue el caldo de cultivo más adecuado para construir historias conforme a esta fórmula. En esa gran subcategoría, el escenario profesional y el tiempo pasado fueron introducidos para enriquecer el formato.

Es necesario resaltar la importante presencia relativa de *webseries*, así como de algunas producciones concretas que ensayaron propuestas experimentales, en la línea de las series de autor. Es el caso de *Tus monstruos* (2020-2022), presentado por Filmin como un producto derivado del «cine *low cost* madrileño» o *Terror y Feria* (Atresplayer, 2019), comedia cañí y folklórica de los Javis. Del mismo modo, es interesante señalar el peso específico de algunas temáticas que integraron las agendas de los públicos. El coronavirus, por ejemplo, fue relatado en clave agrisulce en series como *En casa* (MAX, 2020), *Jo també em quedo en casa* (TV3, 2020) o *Relatos Con-fin-a-dos* (Amazon Prime, 2020). Otras temáticas sociales, como el valor de la salud (*Grasa*, Playz, 2020-2021; *Indetectables*, Atresplayer, 2017) o de la diversidad sexual (*Maricón perdido*, TNT, 2021) también fueron narradas en esas claves.

## 4. Discusión y conclusiones

El presente trabajo señala cómo en el período 2015-2021 se fue conformando un ecosistema televisivo muy dinámico y complejo. La irrupción de nuevos operadores, poderosos e internacionales hizo que los viejos actores (canales en abierto) tuvieran que ensayar fórmulas de adaptación. El resultado fue un

modelo televisivo cualitativamente diferente, en el que la rentabilidad y las oportunidades de negocio pasaron por la creación de redes de cooperación que, al mismo tiempo, también eran de competencia. En este contexto, la producción de ficción seriada española se vio reforzada. Desde una perspectiva cuantitativa, se logró remontar y superar las cifras de producción previas a la crisis. Al mismo tiempo, los movimientos en el ecosistema televisivo y los hábitos de consumo de los públicos, mucho más pragmáticos y estratégicos, redundaron en un incremento de la oferta. Los formatos tendieron a economizar sus entregas y sus tiempos, para facilitar el visionado y el compromiso emocional del espectador.

Por otro lado, y a pesar de la irrupción de nuevos y poderosos actores, las cadenas que emitían en abierto siguieron muy presentes en la producción de ficción. En este sentido, fue especialmente reseñable la labor de los canales autonómicos, muy interesados en reforzar identidad e historia propia a través de estas producciones. La fuerte presencia de las televisiones regionales y la proliferación de pequeñas productoras que supieron introducirse en el complejo sistema del sector propició el desarrollo de historias particulares o locales alejadas de los circuitos tradicionales. Algo paradójico teniendo en cuenta el proceso de internacionalización de la ficción televisiva.

Este nuevo paradigma también redundó en los elementos narrativos de estos formatos. En tanto que producto social, la ficción también se hizo eco de los problemas y preocupaciones de las audiencias, recogiendo temas coyunturales, así como temas propios de la agenda de los públicos. En este sentido, la producción doméstica apunta su propia identidad, como también se observan particularidades diferenciales en la producción de otros países. Desde las ficciones latinoamericanas que recrean personajes famosos; las norteamericanas, que se focalizan en héroes y heroínas; el gusto por el suspense policiaco en los británicos; el auge del *nordic comedy*; la presencia de mujeres investigadoras en las series francesas, o la incorporación de tramas

de acción y misterio en las producciones dramáticas turcas, que son algunas de las tendencias señaladas por el informe GECa en relación con la producción internacional de ficción (Cerdeño, 2021).

El trabajo revela la importancia de esta etapa en la reconfiguración de un sector que continúa avanzando con firmeza. Así, en 2022, España fue el país europeo que más ficción produjo para plataformas (European Audiovisual Observatory, 2023) y esa producción se estabiliza en 2023 (GECa, 2023). Para apoyar a este sector se han movilizado, además, recursos públicos a través del plan «España, Hub Audiovisual de Europa», implementado durante 2021-2025, con el objetivo de hacer del audiovisual

un motor económico. Resta observar su evolución a futuro.

## 6. Financiación y apoyos

Estudio apoyado o financiado por el Proyecto «Politainment ante la fragmentación mediática: desintermediación, engagement y polarización» (PID2020-114193RB-I00, Ministerio de Ciencia e Innovación) y por el Grupo de investigación reconocido por la Universidad de Burgos, CAYPAT. Mar Chicharro realiza este trabajo en el marco de una Ayuda a la recualificación del sistema universitario español, a través de la que está realizando una estancia de investigación en el Grupo GEAC (URJC).

## 7. Contribución de autores

<b>Conceptualización</b>	Ideas; formulación o evolución de los objetivos y metas generales de la investigación.	Autores 1 y 2
<b>Curación de datos</b>	Actividades de gestión para anotar (producir metadatos), depurar datos y mantener los datos de la investigación (incluido el código de software, cuando sea necesario para interpretar los propios datos) para su uso inicial y su posterior reutilización.	Autores 1 y 2
<b>Análisis formal</b>	Aplicación de técnicas estadísticas, matemáticas, computacionales u otras técnicas formales para analizar o sintetizar datos de estudio.	Autores 1 y 2
<b>Adquisición de fondos</b>	Adquisición del apoyo financiero para el proyecto que conduce a esta publicación.	Autores 1 y 2
<b>Investigación</b>	Realización de una investigación y proceso de investigación, realizando específicamente los experimentos, o la recolección de datos/evidencia.	Autores 1 y 2
<b>Metodología</b>	Desarrollo o diseño de la metodología; creación de modelos.	Autores 1 y 2
<b>Administración del proyecto</b>	Responsabilidad de gestión y coordinación de la planificación y ejecución de la actividad de investigación.	Autores 1 y 2
<b>Recursos</b>	Suministro de materiales de estudio, reactivos, materiales, pacientes, muestras de laboratorio, animales, instrumentación, recursos informáticos u otras herramientas de análisis.	Autores 1 y 2
<b>Software</b>	Programación, desarrollo de software; diseño de programas informáticos; implementación del código informático y de los algoritmos de apoyo; prueba de los componentes de código existentes.	Autores 1 y 2
<b>Supervisión</b>	Responsabilidad de supervisión y liderazgo en la planificación y ejecución de actividades de investigación, incluyendo la tutoría externa al equipo central.	Autores 1 y 2
<b>Validación</b>	Verificación, ya sea como parte de la actividad o por separado, de la replicabilidad/reproducción general de los resultados/experimentos y otros productos de la investigación.	Autores 1 y 2
<b>Visualización</b>	Preparación, creación y/o presentación del trabajo publicado, específicamente la visualización/presentación de datos.	Autores 1 y 2
<b>Redacción / Borrador original</b>	Preparación, creación y/o presentación del trabajo publicado, específicamente la redacción del borrador inicial (incluyendo la traducción sustantiva).	Autores 1 y 2
<b>Redacción / Revisión y edición</b>	Preparación, creación y/o presentación del trabajo publicado por los miembros del grupo de investigación original, específicamente revisión crítica, comentario o revisión, incluidas las etapas previas o posteriores a la publicación.	Autores 1 y 2

## 8. Referencias bibliográficas

- Allen, R. y Berg, T. (2014). *Serialization in Popular Culture*. Routledge.
- Aranzúbia, A. y Gallego Ignacio, J. (2021). El cine español en el catálogo de Netflix: una aproximación desde la perspectiva de la diversidad. *Comunicación y Sociedad*, 18, 1-21. <https://doi.org/10.32870/cys.v2021.8030>
- Arrojo, M. J. y Martín, E. (2019). El seguimiento activo de las series de ficción en internet. La atención y la emoción como desencadenantes del binge-watching. *Revista de comunicación*, 18(2), 3-23. <https://doi.org/10.26441/RC18.2-2019-A1-1>
- European Audiovisual Observatory (2023). *Report: Audiovisual fiction production in Europe. November 2023*. <https://rm.coe.int/audiovisual-fiction-production-in-europe-2022-figures-october-2023-a-s/1680ad1ede>
- Blum, R. A. y Lindheim, R. D. (1987). *Programación de las cadenas de televisión en horarios de máxima audiencia*. Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- Carboni, O., y Rivero, E. (2022). Una perspectiva dialógica entre la estructura productiva y las tramas narrativas de las ficciones seriadas televisivas argentinas (2011-2020). *Comunicación y Sociedad*, 1-24. <https://doi.org/10.32870/cys.v2022.8330>
- Carrasco Campos, A. (2010) Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones. *Miguel Hernández Communication Journal*, 1, 174-200. <https://doi.org/10.21134/mhcv.v1i1.22>
- Carrasco Campos, A. (2011). Representaciones de la sociedad urbana actual en la telecomedia española. *Mediaciones Sociales*, 8(1), 71-96. [https://doi.org/10.5209/rev\\_MESO.2011.n8.4](https://doi.org/10.5209/rev_MESO.2011.n8.4)
- Carrión Domínguez, A. (2019). La Quality TV y la edad de oro de las ficciones seriadas. *ZER: Revista De Estudios De Comunicación Zer*, 24(46), 111-128. <https://doi.org/10.1387/zer.20386>
- Cascajosa Virino, C. (2016). *La cultura de las series*. Laertes.
- Cascajosa Virino, C. (2018). Las series de televisión españolas ante la llegada de los servicios VOD (2015- 2017). *El profesional de la información*, 27(6), 1303-1312. <https://doi.org/10.3145/epi.2018.nov.13>
- Cascajosa Virino, C. (2018a). De la televisión de pago al vídeo bajo demanda. Análisis de la primera temporada de la estrategia de producción original de ficción de Movistar+. *Fonseca*, 17, 57-74. <https://doi.org/10.14201/fjc2018175774>
- Castelló, E. (2004). Mecanismos de construcción de la identidad cultural en las series de ficción: el caso de la televisión autonómica en España. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. X (20) 45-77.
- Cerdeño, M. (2021). [FestVal 2021] La consultora Geca desvela las tendencias en series para la temporada 2021-2022. *Los lunes seriéfilos*. <https://www.loslunesseriefilos.com/2021/09/geca-tendencias-series-temporada-2021-2022.html>
- Chalaby, J. (2016). Television and Globalization: The TV Content Global Value Chain. *Journal of Communication*, 66(1), 35- 59. <https://doi.org/10.1111/jcom.12203>
- Cortes, J., Barceló, T. y Fuentes, G. (2023). La burbuja de las plataformas de contenido en *streaming*: pérdida de suscriptores, causas y perspectiva de futuro. *Revista Comunicación*, 22(1), 75-92. <https://doi.org/10.12795/Comunicacion.2024.v22.i01.05>
- De Diego, P. y Grandío, M. (2014). Producción y programación de series cómicas de TVE en la época franquista: Jaime de Armiñán y las primeras comedias costumbristas. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 20, 105-120. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ESMP.2014.v20.45093](https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2014.v20.45093)
- Europa Press (2020). Forta aumenta el número de producciones en plataformas como Netflix, Amazon Prime Video o Filmin. *Galicia Press*. <https://www.galiciapress.es/texto-diario/mostrar/2203604/forta-aumenta-numero-producciones-plataformas-como-netflix-amazon-prime-video-filmin>
- Fiske, J. (1987). *Television culture*. London: Methuen.
- Forcada, D. (10 de julio de 2015). Antena 3 no le tiene miedo a Netflix y le vende parte de su catálogo por 2 millones. *El confidencial*. [https://www.elconfidencial.com/comunicacion/2015-07-10/antena-3-no-le-tiene-miedo-a-netflix-y-le-vende-parte-de-su-catalogo-por-2-millones\\_921853/](https://www.elconfidencial.com/comunicacion/2015-07-10/antena-3-no-le-tiene-miedo-a-netflix-y-le-vende-parte-de-su-catalogo-por-2-millones_921853/)
- Forteza, A. (2020). Mirando pantallas: estudio sobre las audiencias en televisión e Internet en tiempos de Coronavirus. *Textual & Visual Media*. 13, 74-90. <https://textualvisualmedia.com/index.php/txtvmedia/article/view/268>
- García De Castro, M. y Caffarel Serra, C. (2016). Efectos de la crisis económica en la producción de contenidos de ficción televisiva en España entre 2010 y 2015. *ZER: Revista de Estudios de Comunicación*, 21(40), 177-193. <https://doi.org/10.1387/zer.16422>
- García Leiva, M<sup>a</sup> T. (2019). Plataformas en línea y diversidad audiovisual: desafíos para el mercado español. *CIC. Cuadernos información*, 24, 73-93. <http://dx.doi.org/10.5209/ciyc.64639>
- GECA (2023). *El Ecosistema de la Producción en Ficción*. Citado por Ipmark. La producción de ficciones españolas alcanza la estabilidad en 2023 con 53 estrenos. <https://ipmark.com/la-produccion-ficciones-espanolas-estabilidad-2023/>
- Gómez Morales, B. (2020). La definición de una narrativa propia. La comedia televisiva española (1990-2018). *Cuadernos Info*, 46, 342-366. <https://doi.org/10.7764/cdi.46.1804>
- González Requena, J. (1992) *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Cátedra.
- Herrero Subías, M. y Diego González, P. (2009). Series familiares de televisión: concepto, producción y exportación. El caso de *Médico de Familia*. *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, 238-247. <https://doi.org/10.4185/10.4185/RLCS-64-2009-820-238-247>
- Hidalgo Marí, T., Segarra-Saavedra, J. y Palomares-Sánchez, P. (2022). Hacia un nuevo canon televisivo: La historia reciente de la ficción española creada para el VOD (2016-2020). *Revista Latina de Comunicación Social*, 80, 119-134. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2022-1533>

- Huerta Floriano, M. A. (Ed.) (2020). *Revolución seriada: el gran cambio de la ficción televisiva en España Miguel Ángel*. Tirant lo Blanch.
- Izquierdo-Castillo, J. (2015). El nuevo negocio mediático liderado por Netflix: estudio del modelo y proyección en el mercado español. *El profesional de la información*, 24(6), 819-826. <https://doi.org/10.3145/epi.2015.nov.14>
- Lacalle, C. y Sánchez-Ares, M. (2019). Producción de ficción televisiva española a partir de la desregulación: entre la atomización de las empresas y la concentración vertical. *El profesional de la información*, 28(1), 1-9. <https://doi.org/10.3145/epi.2019.ene.10>
- Lacalle, C., Gómez, B. y Sánchez, M. (2017). España: el despegue de la televisión de pago. En M. I. Vassallo-de-Lopes y G. Orozco-Gómez (ed), *Una década de ficción televisiva en Iberoamérica. Análisis de diez años de Obitel (2007-2016)* (pp. 225-256). Obitel. <http://www.obitel.net/wp-content/uploads/2017/09/obitel-2017-port-esp.pdf>
- Lacalle, C., Gómez, B. y Sánchez, M. (2022). España: La intriga como motor narrativo. En Rosario Sánchez (Ed.), *Transformaciones en la Serialidad de la Ficción Televisiva Iberoamericana en Tiempos de Streaming. Anuario Obitel 2022* (pp. 151-177). Obitel. [https://obitel.s3.us-west-1.amazonaws.com/anuario2022/SP/Obitel22ESP\\_s.pdf](https://obitel.s3.us-west-1.amazonaws.com/anuario2022/SP/Obitel22ESP_s.pdf)
- Lacalle, Ch., Castro, D. y Sánchez, M. (2014). España: el auge de la ficción ambientada en el pasado. En: Vassallo-de-Lopes, M. I. y Orozco-Gómez, G. *Estrategias de producción transmedia en la ficción televisiva: anuario Obitel 2014*. (pp. 273-314). Obitel. <http://obitel.net/wp-content/uploads/2015/07/obitel2014-espanol.pdf>
- Mateos-Pérez, J. y Sirera-Blanco, R. (2021). Taxonomía de las series de televisión españolas en la era digital (2000-2020). *Profesional de la información*, 30(6). <https://doi.org/10.3145/epi.2021.nov.08>
- Neale, S. (2003). Questions of Genre. En B. K. Grant, (Ed.), *Film Genre Reader III* (pp.160- 184). University of Texas Press.
- Neira, E. (2020). *Streaming wars*. Editorial Cúpula.
- Parlamento Europeo (2018) Directiva UE 2018/108, del 14 de noviembre de 2018, por la que se modifica la Directiva 2010/13/UE sobre la coordinación de determinadas disposiciones legales, reglamentarias y administrativas de los Estados miembros relativas a la prestación de servicios de comunicación audiovisual. <https://www.boe.es/doue/2018/303/L00069-00092.pdf>
- Poniewozik, J. (2015). Streaming TV Isn't Just a New Way to Watch. It's a New Genre. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2015/12/20/arts/television/streaming-tv-isnt-just-a-new-way-to-watch-its-a-new-genre.html>
- Red investiga (2021). *Las series de televisión en el siglo XXI*. <https://seriestelevisión.es/base-datos/>
- Tous Rovirosa, A., Hidalgo-Marí, T. y Morales-Morante, L. F. (2020). Serialización de la ficción televisiva: el género policiaco español y la narrativa compleja. *Cadenas generalistas (1990-2010)*. *Palabra Clave*, 23(4), 1-34. <https://doi.org/10.5294/pacla.2020.23.4.2>
- Wolf, M. (1984). Géneros y televisión. *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, 9, 189-198. <https://www.raco.cat/index.php/Analisi/article/view/41275>

**Mar Chicharro-Merayo.** Doctora en Sociología y Profesora Titular de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Burgos. Directora del Grupo de Investigación Reconocido CAYPAT (Comunicación Audiovisual y Patrimonio) y del proyecto competitivo de la JCyL sobre comunicación del patrimonio en el arco de la despoblación (BU217P24). Sus líneas de investigación están centradas en el estudio de los mensajes de ficción televisiva. En el plano de la recepción ha trabajado especialmente esos procesos en el marco de los colectivos juveniles y femeninos. Evaluadora de revistas internacionales y de la ANEP, ha realizado estancias de investigación en Harvard University, University of San Diego, University of San Francisco, European Institute of Florence o Università di Bologna, entre otras. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7510-1373>

**Fátima Gil-Gascón.** Es doctora con mención europea en Periodismo (UCM) y Profesora Titular de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Burgos. Es coordinadora del Grado en Diseño de Videojuegos de la Universidad de Burgos. Su principal línea de investigación es el análisis de la representación femenina en los medios de comunicación. Otras de sus líneas de investigación son las relaciones entre cine y televisión, la censura en el medio cinematográfico y el cine de documental. Sobre estas cuestiones ha publicado múltiples artículos y capítulos de libro en prestigiosas revistas y editoriales nacionales e internacionales. Se le han concedido tres sexenios de investigación. Actualmente dirige un proyecto competitivo de la JCyL sobre comunicación del patrimonio en el arco de la despoblación (BU217P24). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7920-2144>