

# Producción de ficción televisiva española a partir de la desregulación: entre la atomización de las empresas y la concentración vertical

## Spanish television fiction since desregulation: Between atomization and vertical concentration of production

Charo Lacalle; Mariluz Sánchez-Ares

Cómo citar este artículo:

Lacalle, Charo; Sánchez-Ares, Mariluz (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*, v. 28, n. 1, e280110.

<https://doi.org/10.3145/epi.2019.ene.10>

Artículo recibido el 19-07-2018  
Aceptación definitiva: 12-11-2018



Charo Lacalle ✉

<https://orcid.org/0000-0002-0024-6591>

Universitat Autònoma de Barcelona  
Facultat de Ciències de la Comunicació  
08193 Bellaterra, Barcelona, España  
[rosario.lacalle@uab.es](mailto:rosario.lacalle@uab.es)



Mariluz Sánchez-Ares

<https://orcid.org/0000-0002-0076-7522>

Jungle Media  
33 Jefferson Ave., Toronto  
ON M6K 1Y4, Canadá  
[mariluz.sanchez.ares@gmail.com](mailto:mariluz.sanchez.ares@gmail.com)

### Resumen

Este artículo intenta paliar la ausencia de datos y de investigaciones empíricas sobre las diferentes modalidades de producción de ficción televisiva española, desde el predominio inicial de la producción interna hasta la casi completa externalización actual. La muestra incluye las 490 producciones de ficción propia, estrenadas en las cadenas estatales entre 1990 y 2017, en las que participaron 234 empresas. La investigación revela que más del 60% de las productoras independientes únicamente han participado en una sola ficción, mientras que 10 empresas (los grupos RTVE, Atresmedia y Mediaset, y siete productoras independientes) son responsables de más de la mitad de los estrenos. El análisis pone de manifiesto el carácter paradójico de un sector cuya creciente especialización y concentración vertical convive con la atomización de las productoras independientes.

### Palabras clave

Producción audiovisual; Televisión; Ficción; Series de televisión; Industrias culturales; España.

### Financiación

Este artículo ha sido elaborado en el marco del proyecto *Historia de la programación y programas de ficción televisiva en España (cadenas de ámbito estatal): de la desregulación al apagón analógico, 1990-2010* (CSO2015-66260-C4-4-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Los datos de la producción de ficción española entre 2008 y 2017 proceden de los informes elaborados por el equipo español de Obitel (Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva), que dirige Charo Lacalle.

## Abstract

This article attempts to mitigate the absence of data and empirical research on the different types of production of Spanish television fiction, from the initial predominance of in-house production to the near complete industry wide trend of outsourcing. The sample includes 490 productions aired on national networks between 1990 and 2017 across 234 production houses. The research reveals that more than 60% of independent producers have partaken in only one production, while 10 studios (including the three major national networks) are responsible for more than half of the productions. The analysis highlights the paradoxical nature of a sector whose growing specialization and vertical concentration coexists with the atomization of independent producers.

## Keywords

Audiovisual production; Television; Fiction; TV series; Cultural industries; Spain.

## 1. Introducción

Las industrias culturales y creativas (ICC) constituyen uno de los puntales de la economía española, con el 6% del PIB y el 5% del empleo (*Deloitte*, 2017). Las empresas audiovisuales, el grupo económico más relevante de las ICC, facturaron en 2016 el 68,0% del total, el 38,2% del cual correspondía a la televisión y la radio, y el 29,8% restante al cine y el vídeo (*Ontsi*, 2017). A pesar de su indudable relevancia económica y social, la ausencia de estadísticas oficiales sobre géneros y categorías de la programación impiden a los investigadores determinar el incremento de la producción y diferenciar de manera precisa la producción independiente de la producción interna de las cadenas, una situación que Bustamante y Zallo ya evidenciaban en 1988 (*Bustamante; Zallo*, 1988).

Este artículo analiza la producción de ficción televisiva española emitida por las cadenas estatales entre 1990 y 2017, con el objetivo de determinar tanto la evolución del sector como su configuración actual y colmar la escasez y la dispersión de las informaciones sobre el tema. La muestra de análisis está integrada por las 234 empresas que participaron en régimen de producción interna, externa (asociada o financiada) o coproducción con otras cadenas<sup>1</sup>, en los 490 programas de ficción estrenados en el período de referencia (series, seriales, miniseriales, *TVmovies* y *sketches*). El resumen de los resultados obtenidos está precedido por una panorámica sobre la evolución de la producción de ficción televisiva en España, destinada a contextualizar el análisis.

La investigación asume como punto de partida que la “marketización” originada por la desregulación a partir de 1990 “ayudó a crear un contexto en el que las industrias culturales eran percibidas como un buen sector para las inversiones” (*Hesmondhalgh*, 2002, p. 257).

Esto habría propiciado entre la segunda mitad de los noventa y los primeros años de 2000 un período de expansión de la producción audiovisual particularmente prolífico a nivel mundial (*United Nations*, 2008). Sin embargo a diferencia de otros países europeos, el despegue tardío de la producción independiente en España por efecto del largo monopolio televisivo determinó en un primer momento la implantación de un sistema de producción interna, que fue substituido en un segundo período por otra modalidad basada principalmente en la producción externa asociada y, sucesivamente, en la producción externa financiada.

## 2. Evolución de la producción de ficción televisiva en España

La historia de la producción de ficción televisiva española se puede dividir a grandes rasgos en cinco períodos, desde sus comienzos a finales de los años cincuenta hasta la actualidad, asociados de manera indisoluble a la evolución de la producción audiovisual.

### 2.1. Primeros pasos: políticas públicas de impulso a la producción

*TVE* inauguraba sus emisiones de ficción propia en 1958, con un espacio dirigido por Jaime de Armiñan (Érase una vez) que acogía escenificaciones de cuentos populares. Iniciaba así la primera etapa de la historia de la ficción televisiva española, centrada en la grabación de teleteatro, series cómicas y adaptaciones por capítulos de clásicos literarios, que concluiría con un acercamiento al cine a comienzos de los setenta, cuyo corolario sería el incremento de la producción de series dramáticas y miniseriales.

Con el inicio de la Transición en 1975 arrancaba una segunda etapa, en la que la comedia costumbrista tan popular en los años sesenta y setenta iría cediendo terreno a las diferentes variantes del drama (sentimental, de acción, de aventuras, etc.), así como a las adaptaciones de grandes obras literarias (*Palacio*, 2001; *García-de-Castro*, 2002; *Lacalle*, 2018). En 1979 el primer gobierno de *UCD* concedió a *TVE* un crédito extraordinario de 1.300 millones de pesetas (equivalentes a 37 millones de euros de 2018)<sup>2</sup> con el objetivo de promover la producción de series y películas para televisión mediante concurso público. En 1985 el primer gobierno de Felipe González creó el *Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales (ICAA)*, destinado a incrementar la producción y a mejorar el grado de desarrollo de las empresas. El fomento de la producción constituía también uno de los principales objetivos del fondo *Euroimages*, instituido por el *Consejo de*

*Europa* en 1988; un período en el que las industrias culturales eran percibidas por las políticas públicas europeas como un sector de gran interés (**Hesmondhalgh; Pratt**, 2005). En 1991 la UE lanzaba el programa *Medía* para impulsar la transformación audiovisual y estimular la colaboración entre los países miembros (convertido en 2014 en subprograma de *Europa Creativa* para el fomento de la industria audiovisual europea). La *Ley 25/1994, de 12 de julio*, incorporaba al ordenamiento jurídico español la denominada *Directiva sobre Televisión sin Fronteras (Directiva 89/552/CEE, de 3 de octubre)*, que obligaba a los operadores de televisión a destinar un mínimo del 5% de los ingresos de explotación a la financiación de largometrajes y películas para televisión europeas.

## 2.2. El efecto *Farmacia de guardia*

El proceso de desregulación, que autorizaba la creación de las cadenas privadas, introdujo a partir de 1990 un nuevo régimen de competencia caracterizado por una ofensiva de estas últimas a TVE, que copiaba las propias estrategias de la cadena pública (**Artero; Herrero; Sánchez-Tabernero**, 2005, p. 87). La incorporación de *Antena3* y *Tele5* a la producción de ficción en 1991 abrió una tercera etapa que impulsaría la transformación del sistema tras el dominio durante el decenio anterior de un modelo dependiente de la industria cinematográfica.

Las perspectivas de expansión indujeron a los productores audiovisuales a aunar esfuerzos para poder optimizar las ayudas públicas y la difusión de sus productos. Nació así la *Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales (Fapae)*, que en 1999 ya reunía 323 empresas, la práctica totalidad de las productoras existentes en aquel momento (*Fapae*, 2000, p. 14). En 2010 el número de asociadas ascendía a 400 (*Fapae*, 2010, p. 7)<sup>3</sup>.

El éxito de *Farmacia de guardia* (*Antena3*, 1991-1995) estimuló la producción de ficción televisiva e indujo a las cadenas privadas a externalizarla. Una tendencia a la que también se sumaría progresivamente TVE tras la “interrupción en la producción propia” que, según Antonio Mercero, se habría producido en los años ochenta por la alianza de la televisión pública con el cine (Mercero, en **Veiga; Ibáñez**, 2006, p. 114). El alcance de *Farmacia de guardia*, cuyos 169 episodios reportaron a *Antena3* un *share* medio del 48%, sobrepasó su propio éxito de audiencia y afianzó la creencia de que la ficción española podía constituir una verdadera alternativa a la ficción estadounidense y a las telenovelas latinoamericanas, además de fijar el canon “para muchas telecomedias posteriores” (**Palacio**, 2002, p. 181).

Internet se ha convertido en el mejor aliado de la ficción televisiva, que amplifica su alcance sin fragmentar el producto

## 2.3. Consolidación del sistema

*Médico de familia* (*Tele5*, 1995 y 1999), otra de las series españolas más populares, canalizaba el tirón de su predecesora y abrió una cuarta etapa con un sector audiovisual en expansión, integrado por una multitud de pequeñas empresas que iban surgiendo de la diferenciación de las competencias requeridas en cada fase de la producción (**Azpillaga; De-Miguel; Zallo**, 1998). La serie de *Globomedia*, que había adoptado las técnicas productivas de la ficción norteamericana (**GECA**, 1996; **García-de-Castro**, 2008; **Medina-Laverón**, 2008), impulsó un movimiento renovador de la ficción española que atribuía a las pequeñas productoras independientes

“un sustancial protagonismo en la dinamización del sector” (**García-de-Castro**, 2008, p. 151).

En este cuarto período las ayudas al audiovisual recibieron un notable impulso con la apertura en 1997 de la oficina *Medía España*, destinada a asesorar e informar a los profesionales. Ese mismo año surgía el *Programa de Desarrollo Audiovisual Ibermedia* con el fin de estimular las coproducciones iberoamericanas. Sin embargo algunos investigadores responsabilizan a las políticas públicas de los años noventa de fomentar la creación de empresas inoperantes,

“anquilosadas en el continuo recurso a la protección pública” (**Pablo-Martí; Muñoz-Yebra**, 2001, pp. 132-133).

Otros autores señalan que a pesar de la relevancia de las diferentes medidas de apoyo al audiovisual en la expansión de la producción televisiva, el sector presentaba aún grandes deficiencias a comienzos de 2000 a consecuencia tanto de la atomización como de “la mezcla en un mismo saco de las condiciones legales de producción” para los diferentes tipos de empresas (**Fernández-Beaumont**, 2005, p. 2). De hecho, además de las cadenas y de las productoras independientes de nueva creación, muchas productoras de televisión habían surgido desde el entono cinematográfico, animadas en una clara apuesta por la diversificación de un negocio que se resentía particularmente de las crisis cíclicas (**Fernández-Quijada**, 2008).

La atomización del sector llevó a las cadenas a apostar por las productoras responsables de los programas de éxito, lo que favorecía la expansión de unas pocas empresas que controlaban la totalidad del mercado, mientras que la mayor parte tan sólo llegaba a producir una única ficción (**Bustamante; Álvarez-Monzoncillo**, 1999; **Guerrero**, 2010). Por otra parte la formación de conglomerados nacionales e internacionales en el mercado televisivo español, a consecuencia de la transformación de las empresas de difusión en empresas multimedia, avanzaba desde principios de 2000 hacia una migración digital tan difícil como imparables, que apuntaba asimismo a una concentración vertical sin otros mecanismos de contrapeso (**Álvarez-Monzoncillo; Zallo**, 2002).

La apuesta por las productoras de éxito y la formación de conglomerados propiciaron inicialmente un proceso de integración horizontal, que a su vez impulsó la especialización y la expansión internacional tras más de tres décadas de penetración estadounidense y de consumo interior de los productos locales. Con todo, *TVE*, *Antena3* y *Tele5* seguían siendo responsables de la mayor parte de la producción independiente española, que entre 1999 y 2001 ascendía aproximadamente al 45% del total de emisiones (Pardo, 2001, p. 45). De ahí que en 1999 no se pudiera hablar en España de producción independiente en sentido estricto, sino más bien de una producción delegada o financiada por las cadenas (Álvarez-Monzoncillo; López-Villanueva, 1999).

Las televisiones estatales estrenaron 23.684 episodios/capítulos de ficción propia entre 1990 y 2017

La salida a bolsa de las empresas televisivas entre 2000 y 2004 ratificaba la consolidación del sistema audiovisual español, cuyas inversiones se multiplicaban debido a

“un mercado publicitario en crecimiento sostenido y a la mejora de la gestión de costes” (Artero; Herrero; Sánchez-Taberner, 2005, p. 89).

La creación de *Cuatro* y de *LaSexta* en 2005, en plena bonanza económica, y la creciente demanda de los canales autonómicos, contribuyeron a intensificar estas tendencias, con una aportación cercana al 10% de la producción independiente española entre las temporadas 2004-2005 y 2005-2006 (Fernández-Quijada, 2008, p. 84).

## 2.4. Internacionalización y concentración vertical

El apagón analógico de 2010 inauguraba el período actual y aceleraba un proceso de internacionalización que en 2014 situaba a España entre los principales proveedores mundiales de formatos de ficción televisiva (*The Wit*, 2014). La renuncia de *TVE* a emitir publicidad, la absorción de *Cuatro* por *Tele5* y de *LaSexta* por *Antena 3*, y la entrada de *Mediaset* y *Telefónica* en *Digital+*, han impulsado una concentración del sector audiovisual, auspiciada a su vez por el

“giro copernicano de política comunicativa en un sentido neoliberal”

que se produjo en el segundo gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero (Zallo, 2010, p. 12).

A diferencia de las empresas de producción de contenidos periodísticos, cuyos contenidos son mezclados con información sesgada y compiten en la Red con las fuentes de información en tiempo real del “periodismo ciudadano” y de las redes sociales (Álvarez-Monzoncillo; Suárez-Bilbao; De-Haro, 2016, p. 268), internet se ha convertido en el mejor aliado de la ficción televisiva, que amplifica su alcance sin fragmentar el producto. En paralelo las ventanas de oportunidades a la explotación se incrementan y están en constante evolución por efecto de las transformaciones en la manera en que la televisión es distribuida y consumida (Doyle, 2016). Pero a pesar de que las numerosas oportunidades de comercialización de los contenidos incrementan el protagonismo de los productores, la gran inversión que requiere la producción audiovisual aboca a las empresas independientes a integrarse en los grandes grupos multimedia controlados por las cadenas de televisión o a aliarse con las grandes plataformas internacionales (Álvarez-Monzoncillo; López-Villanueva, 2014).

Las operaciones corporativas y la legislación han terminado por construir una especie de “oligopolio imperfecto” (García-Santamaría; Fernández-Baumont, 2012), en una situación

“propia de un mercado que, como el de la producción independiente, presenta un número reducido de clientes potenciales” (Fernández-Quijada, 2008, p. 65).

## 3. Método

Este artículo analiza la producción de ficción televisiva española estrenada entre 1990 y 2017. La muestra de análisis comprende 490 programas (series, seriales, miniseries, *TVmovies* y *sketches*) en cuya elaboración participaron en diferentes regímenes de producción 234 empresas audiovisuales.

La base de datos de tipo relacional, utilizada para almacenar, organizar y explotar la información a través de consultas SQL, incluye atributos de tipo cadena (productoras, descripción de la ficción y comentarios), de carácter numérico (datos de audiencia) y fechas (día, mes y año de emisión).

La amplitud de la muestra y el extraordinario dinamismo del contexto audiovisual español e internacional han determinado, a lo largo de los 28 años que constituyen la referencia del estudio, la creación, desaparición, fusión o integración en diferentes conglomerados de numerosas productoras audiovisuales. Con el fin de mantener

La creciente especialización y concentración vertical convive con la atomización de las productoras independientes

la coherencia de la investigación, se ha optado por conservar la identidad de las empresas en el momento en que realizaron la producción, incluso en aquellos casos en los que sucesivamente ha variado la composición de su accionariado.

La panorámica sobre la evolución de la producción de ficción televisiva en España, presentada en el primer apartado del

Tabla 1. Producción de ficción televisiva española 1990-2017

Décadas	Canales	Producciones	Episodios/capítulos	Total horas	Share
1990-1999	4	131	6.533	4.180	21
2000-2009	6	180	9.373	7.606	15
2010-2017	18	179	7.778	6.492	12
Total		490	23.684	18.279	15

Tabla 2. Productoras agrupadas por número de títulos estrenados

Producciones	Productoras	% del total
1 título	144	62
2-9 títulos	78	33
10-19 títulos	7	3
20+ títulos	5	2
Total	234	100

artículo, nos ha permitido identificar tres etapas diferenciadas en el período comprendido entre la desregulación y la actualidad: 1990-1999, 2000-2010 y 2011-2017, utilizadas como referencia para estructurar el análisis. La distribución de los programas por etapas se ha realizado tomando como referencia el año de estreno, independientemente del número de temporadas que hubieran podido permanecer en antena.

#### 4. Resultados

Las televisiones estatales estrenaron 23.684 episodios/capítulos de ficción propia entre 1990 y 2017, correspondientes a 18.279 horas de emisión, que reportaron a las cadenas una media de 2.318.363 de espectadores (15% de *share*<sup>4</sup>). Por etapas se observa un incremento progresivo de los estrenos, con 131 entre 1990-1999, 180 entre 2000 y 2009, y 179 entre 2010 y 2017.

La comedia y el drama son los dos géneros que cuentan con una mayor presencia en el período analizado, con 182 y 174 estrenos respectivamente. Sin embargo, mientras que el número de producciones dramáticas se incrementa de manera paulatina a lo largo de las tres etapas estudiadas (38, 56 y 80 estrenos respectivamente), la comedia parece haberse estancado, con 69 estrenos en cada una de las dos primeras décadas y 44 en los ocho años que comprende la etapa actual. Los géneros de intriga (policiaco y thriller) también experimentan un crecimiento significativo, con 15 estrenos en la primera década, 46 en la segunda y 35 en el período actual.

La serie es el formato predominante de la ficción española, con 293 estrenos (60% del total), seguida por la miniserie (84 estrenos y 17%) y el serial (50 estrenos y 10%), aunque el *share* de la miniserie es el más elevado del conjunto y oscila menos que el del resto de los formatos (21% en la primera década, 19% en la segunda y 14% entre 2010 y 2017). A partir de 2010 se consolida el auge de la miniserie iniciado a finales de la década anterior y se estabiliza el estándar generalizado de 13 episodios por temporada/año en la serie, al tiempo que el número de seriales disminuye. En consecuencia se incrementan las producciones (179 entre los ocho años de la década actual incluidos en el análisis), al tiempo que el número de episodios/capítulos se reduce en un 17% y el tiempo de emisión en un 15% respecto de las dos décadas precedentes.

El número de productoras en activo se mantuvo estable entre 1990-1999 y 2000-2009, con 95 y 97 empresas respectivamente, mientras que el período comprendido entre 2010 y 2017 registra un aumento del 9% respecto al anterior. El incremento es significativamente mayor en las empresas que han participado en la producción de miniseries y *TVmovies* que en el resto, con 22 productoras en la primera década, 35 en la segunda y 54 en el tercer período. Sin embargo tan sólo el 2% de las 234 empresas audiovisuales activas entre 1990 y 2017 han producido más de 20 títulos (*RTVE*, *Mediaset*, *Atresmedia*, *Globomedia* y *BocaBoca*), mientras que el 62% (144 empresas) han participado en la producción de una única ficción. También cabe destacar que sólo nueve empresas han producido ficción televisiva a lo largo de los tres períodos de referencia: los tres grandes grupos estatales (*RTVE*, grupo *Antena3* y grupo *Mediaset*), cinco productoras españolas independientes (*Alba Adriática*, *BocaBoca*, *Diagonal TV*, *Globomedia* y *José Frade Producciones Cinematográficas*) y una empresa alemana (*Beta Film*).

La mayor parte de la ficción española ha sido realizada mediante la modalidad de producción externa financiada (331 títulos, 68%), seguida a considerable distancia por la producción externa asociada (83 títulos, 17%), la producción interna (49 títulos, 10%) y las coproducciones internacionales (27 títulos, 5%). Se observa además que el incremento de la producción externa financiada mantiene un ritmo sostenido década tras década, en detrimento de las modalidades de producción interna y asociada. La producción interna pasa del 32% de las fic-

Tabla 3. Tipología de productoras y actividad por períodos

Tipo de productora	1990-1999		2000-2009		2010-2017		Total	
	Títulos		Títulos		Títulos		Títulos	
	n	%	n	%	n	%	n	%
Interna	42	32	4	2	3	2	49	10
Externa financiada	47	36	140	78	144	80	331	68
Externa asociada	29	22	30	17	24	13	83	17
Coproducción	13	10	6	3	8	4	27	6
Total	131	100	180	100	179	100	490	100

ciones estrenadas entre 1990 y 1999 al 2% de cada uno de los dos períodos siguientes.

Los tres grandes grupos de televisión en abierto (*RTVE*, *Mediaset*, *Atresmedia*) y la productora independiente *Globomedia* encabezan el número de estrenos. De manera acorde con la progresiva externalización de la producción de ficción televisiva, la actividad de *Globomedia* se incrementó a partir del año 2000, con el 87% de los 40 estrenos producidos por esta empresa entre 2000-2009 y 2010-2017. Por el contrario la mayor parte de la producción de *RTVE* se remonta a los años 90, con 52 títulos equivalentes al 72% del total de sus 74 estrenos.

## 5. Discusión y conclusiones

La producción propia de ficción televisiva se ha ido afianzado en el panorama audiovisual español a lo largo de los 28 años estudiados, con un incremento progresivo de los estrenos, una mayor diversificación de géneros, formatos y contenidos, y una reducción significativa del número de episodios/capítulos, que reflejan la madurez y versatilidad del sistema. En línea con las tendencias internacionales, la reducción del número de episodios de las series y la preferencia por las tramas de continuidad manifiestan su creciente hibridación con la miniserie, acorde con el auge de este último formato desde 2010.

El abandono progresivo de las modalidades de producción interna y externa asociada a favor de la producción externa financiada ha contribuido a perpetuar la tradicional atomización de un sector en el que más del 60% de las productoras independientes han participado en un único proyecto entre 1990 y 2017. Al mismo tiempo la tendencia a la especialización de los contenidos en un contexto de creciente competitividad y la dependencia endémica de las grandes cadenas por parte de las productoras televisivas, han impulsado la concentración vertical del sector audiovisual. En consecuencia algunas de las mayores productoras españolas aparecen asociadas a determinados géneros o subgéneros cada vez con mayor frecuencia, al tiempo que 9 de las 10 empresas que han participado en la producción del 51% de las 490 ficciones estrenadas en el período de referencia<sup>5</sup> se han integrado o están participadas por grandes grupos empresariales o de televisión. Estos datos concuerdan con el status de las productoras de televisión generalista, según un estudio de la consultora *Dos30* que atribuía a 10 empresas la producción del 71% de los programas emitidos en 2016 (**Espinell**, 2017).

Al igual que ocurre en otros sectores de las ICC, la producción de ficción televisiva se configura como una “larga cola” (**Anderson**, 2006), con una gran cabeza integrada por el 5% de productoras (12 empresas) que han participado en más de 10 estrenos y una “larga cola” constituida por el 95% restante.

La verificación empírica realizada confirma la situación de oligopolio que caracteriza la estructura de la producción audiovisual española, donde el difícil equilibrio entre la atomización del sistema y la tendencia a la concentración vertical se mantiene a expensas de la dependencia de las productoras independientes respecto de las grandes cadenas

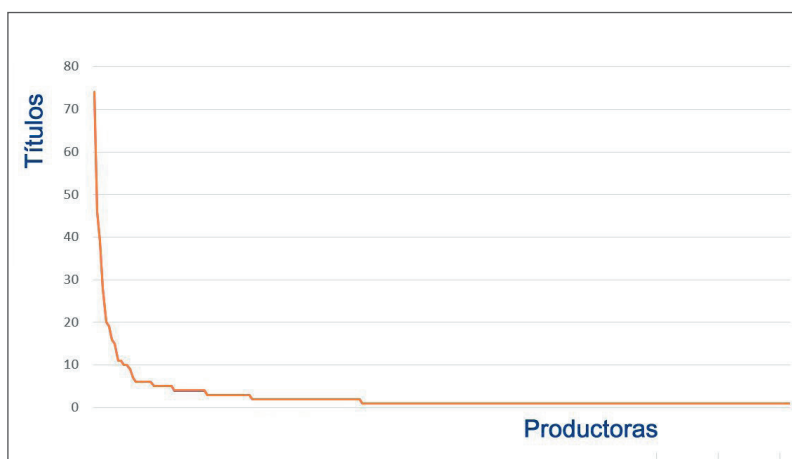


Gráfico 1. Larga cola de la producción de ficción española

Tabla 4. Ranking de las empresas por número de producciones

Productoras	1990-1999	2000-2009	2010-2017	Total
<i>RTVE</i>	53	13	8	74
<i>Globomedia</i>	6	27	13	46
<i>Mediaset</i>	14	17	8	39
<i>Atresmedia</i>	13	8	7	28
<i>BocaBoca</i>	4	9	7	20
<i>Diagonal TV</i>	2	7	10	19
<i>Bambu</i>	-	1	15	16
<i>Cartel</i>	6	9	-	15
<i>Ida y Vuelta</i>	-	8	3	11
<i>Videomedia</i>	-	8	3	11
Total	98	107	74	279

“La mayor parte de la ficción española ha sido realizada mediante la modalidad de producción externa financiada”

(**Álvarez-Monzoncillo; Baraybar-Fernández; López-Villanueva**, 2015). Una dependencia endémica, acentuada por la obligatoriedad de invertir el 5% de sus ingresos en obras cinematográficas por parte de los operadores de televisión en abierto y de telecomunicaciones (tras la entrada en vigor de la *Ley del Audiovisual* de 2010), que ha impedido afianzar la producción independiente,

“desplazada por los procesos de integración de las grandes productoras con los operadores y subordinada a la externalización de riesgos de los difusores” (**Álvarez-Monzoncillo; Zallo**, 2002, p. 5).

La incursión en la producción propia de

los distribuidores de ficción en *streaming* (*Netflix*, *Amazon Prime Video*, etc.) y de los teleoperadores (*Movistar+*), con una clara apuesta por la televisión de nicho, prefiguran una reconfiguración cuyo alcance a medio y largo plazo parece indisolublemente ligado al futuro, difícil de vislumbrar por el momento, de la televisión generalista en abierto.

“ Más del 60% de las productoras independientes únicamente han participado en una sola ficción, mientras que 10 empresas son responsables de más de la mitad de los estrenos ”

## Notas

1. Nos basamos en la tipología de **Bustamante** (1999) para diferenciar las modalidades de producción identificadas en este estudio. La serie *Sé quién eres* (*Tele5*, 2017) constituye un caso especial, pues se trata de una producción de *Tele5* realizada a partir de un guion elaborado por Pau Freixas y vendido después a la cadena (**Onieva**, 2017).
2. <http://www.ine.es/varipc>
3. En el momento de escribir estas líneas, *EGEA* afronta un posible concurso de acreedores que culminaría una crisis abierta hace tres años, agravada en 2017 con la salida de una buena parte de sus asociados (**Belinchón**, 2018).
4. Los datos de audiencia proceden del 86% de las 490 ficciones incluidas en la muestra de análisis. No se dispone de datos relativos al 14% restante, emitidas en su mayor parte en los primeros años noventa.
5. La décima es *Cartel Producciones*, inactiva en el momento de escribir este artículo.

## 7. Referencias

- Álvarez-Monzoncillo, José-María; Baraybar-Fernández, Antonio; López-Villanueva, Javier** (2015). “Audiovisual production in Spain. Fewer resources, same problems, new challenges”. *Economía della cultura*, v. 2, pp. 211-222.  
<http://www.rivisteweb.it/doi/10.1446/81241>  
<https://doi.org/10.1446/81241>
- Álvarez-Monzoncillo, José-María; López-Jiménez, Javier** (1999). “La producción de ficción en España: un cambio de ciclo”. *ZER*, v. 4, n. 7, pp. 65-88.  
<http://www.ehu.es/ojs/index.php/Zer/article/view/17398>
- Álvarez-Monzoncillo, José-María; López-Villanueva, Javier** (2014). “El audiovisual español: evolución en curso”. En: Bustamante, Enrique; Rueda, Fernando (eds.). *Informe sobre el estado de la cultura en España*. Madrid: Lúa Ediciones 3.0, pp. 65-74.  
[http://www.fundacionalternativas.org/public/storage/publicaciones\\_archivos/74a26d1a8b4c8f2bc9c5e92b2cc915fb.pdf](http://www.fundacionalternativas.org/public/storage/publicaciones_archivos/74a26d1a8b4c8f2bc9c5e92b2cc915fb.pdf)
- Álvarez-Monzoncillo, José-María; Suárez-Bilbao, Fernando; De-Haro, Guillermo** (2016). “Challenges and considerations of the new labor market in the media industry”. *El profesional de la información*, v. 25, n. 2, pp. 262-271.  
<https://doi.org/10.3145/epi.2016.mar.13>
- Álvarez-Monzoncillo, José-María; Zallo, Ramón** (2002). “Las políticas culturales y la comunicación para el desarrollo de los mercados digitales: un debate necesario”. *Zer*, v. 7, n. 13, pp. 1-9.  
<http://www.ehu.es/ojs/index.php/Zer/article/view/6022>
- Anderson, Chris** (2006). *La economía long tail. De los mercados de masas al triunfo de lo minoritario*. Barcelona: Tendencias Editores. ISBN: 978 84 92452316
- Artero, Juan-Pablo; Herrero, Mónica; Sánchez-Tabernero, Alfonso** (2005). “Monopolio, oligopolio y competencia en los últimos quince años”. *Sphera publica*, n. 5, pp. 83-98.  
<http://sphera.ucam.edu/index.php/sphera-01/article/view/24>
- Azpillaga, Patxi; De-Miguel, Juan-Carlos; Zallo, Ramón** (1998). “Las industrias culturales en la economía internacional”. *ZER*, v. 3, n. 5, pp. 53-74.  
<http://www.ehu.es/ojs/index.php/Zer/article/view/17360>
- Belinchón, Gregorio** (2018). “Los productores de cine cierran su histórica asociación por quiebra”. *El país*, 15 febrero.  
[https://elpais.com/cultura/2018/02/14/actualidad/1518629258\\_075425.html](https://elpais.com/cultura/2018/02/14/actualidad/1518629258_075425.html)
- Bustamante, Enrique** (1999). *La televisión económica. Financiación, estrategias y mercados*. Barcelona: Gedisa. ISBN: 84 7432 745 8
- Bustamante, Enrique; Álvarez-Monzoncillo, José-María** (1999). “España: la producción audiovisual en el umbral digital”. *Zer*, v. 4, n. 7, pp. 45-64.  
<http://www.ehu.es/ojs/index.php/Zer/article/view/17397>

- Bustamante, Enrique; Zallo, Ramón** (coords.) (1988). *Las industrias culturales en España. Grupos multimedia y transnacionales*. Madrid: Akal. ISBN: 978 84 76003398
- Deloitte (2017). *Televisión en abierto. Contribución a la sociedad española*.  
[https://www2.deloitte.com/content/dam/Deloitte/es/Documents/tecnologia-media-telecomunicaciones/Deloitte\\_ES\\_TMT\\_UTECA\\_Informe%20Televisi%C3%B3n%20Abierta.pdf](https://www2.deloitte.com/content/dam/Deloitte/es/Documents/tecnologia-media-telecomunicaciones/Deloitte_ES_TMT_UTECA_Informe%20Televisi%C3%B3n%20Abierta.pdf)
- Doyle, Gillian** (2016). "Digitization and changing windowing strategies in the television industry: Negotiating new windows on the world". *Television and new media*, v. 17, n. 7, pp. 629-645.  
<http://eprints.gla.ac.uk/119595/>  
<https://doi.org/10.1177/1527476416641194>
- Espinel, Rodrigo** (2017). "¿Cuáles son las 45 productoras que mandan en la televisión española?". *Produccion audiovisual*, 14 marzo.  
<https://produccionaudiovisual.com/produccion-tv/45-productoras-mandan-television-espanola>
- Fapae (2000). *Informe anual*. Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales Españoles.
- Fapae (2010). *Informe anual*. Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales Españoles.
- Fernández-Beaumont, José** (2005). "Movimientos de concentración en un sector muy atomizado". *Telos*, n. 65, pp. 1-5.  
<https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero065/movimientos-de-concentracion-en-un-sector-muy-atomizado>
- Fernandez-Quijada, David** (2008). "El mercado de producción independiente en España ante la aparición de Cuatro y LaSexta". *Comunicación y sociedad*, v. 22, n. 1, pp. 59-88.  
[https://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art\\_id=21](https://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=21)
- García-de-Castro, Mario** (2002). *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa. ISBN: 84 7432 981 7
- García-de-Castro, Mario** (2008). "Los movimientos de renovación en las series televisivas españolas". *Comunicar*, v. 30, pp. 147-153.  
<https://doi.org/10.3916/c30-2008-02-008>
- García-Santamaría, José-Vicente; Fernández-Beaumont, José** (2012). "Concentración y pluralismo en el nuevo escenario audiovisual español. Análisis de la absorción de la cadena Cuatro por Telecinco". *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, n. 47, pp. 57-74.  
<https://www.raco.cat/index.php/Analisi/article/view/304839>
- GECA (1996). *Cómo se hizo Médico de familia*. Madrid: Ediciones GECA. ISBN: 978 84 605 5331 1
- Guerrero, Enrique** (2010). "Las productoras de contenidos: protagonistas de una industria multimedia. El caso de España". *Revista de comunicación*, v. 9, pp. 150-173.
- Hesmondhalgh, David** (2002). *The cultural industries*. London: Sage. ISBN: 978 1 446209264
- Hesmondhalgh, David; Pratt, Andy C.** (2005). "Cultural industries and cultural policy". *International journal of cultural policy*, v. 11, n. 1, pp. 1-14.  
<http://individual.utoronto.ca/diep/c/hesmondhalgh.pdf>  
<https://doi.org/10.1080/10286630500067598>
- Lacalle, Charo** (2018). "Memoria, historia y democracia: la ficción en el período socialista (1982-1999)". En: Montero-Díaz, Julio (dir.). *Una televisión con dos cadenas. Programas y programación (1956-1990)*. Madrid: Cátedra, pp. 611-636. ISBN: 978 84 37638409
- Medina-Laverón, Mercedes** (2008). *Series de televisión. El caso de "Médico de familia", "Cuéntame cómo pasó" y "Los Serrano"*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias. ISBN: 978 84 84692423
- Onieva, Álvaro** (2017). "Los secretos de 'Sé quién eres' según Pau Freixas". *Fotogramas*, 3 junio.  
<http://www.fotogramas.es/series-televisi%C3%B3n/Se-quien-eres-serie-Telecinco-secretos-Pau-Freixas>
- Ontsi (2017). *Informe anual del sector de los contenidos digitales en España*. Observatorio Nacional de las Telecomunicaciones y de la Sociedad de la Información.  
<https://bit.ly/2CbJok1>
- Pablo-Martí, Federico; Muñoz-Yebra, Carlos** (2001). "Economía del cine y del sector audiovisual en España". *Información comercial española ICE*, v. 792, pp. 124-138.
- Palacio, Manuel** (2001). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa. ISBN: 978 84 74328066
- Palacio, Manuel** (2002). "Enseñar deleitando. Las adaptaciones literarias en televisión". *Cuadernos de la Academia*, n. 11-12, pp. 519-537.



**Pardo, Alejandro** (2001). "La producción televisiva: un sector en alza". En: García-Matilla, Agustín; Arnanz, Carlos (eds.). *La nueva era de la televisión*. Pozuelo de Alarcón: Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión de España, pp. 44-51. ISBN: 84 607 3469 2

<http://dadun.unav.edu/handle/10171/38223>

**The Wit** (2014). *The Wit guide to scripted formats 2014*.

<http://www.miptrends.com/wp-content/uploads/2016/11/miptv-mipcom-thewit-wp-scripted-formats-2014.pdf>

**United Nations** (2008). *Creative economy. Report 2008. The Challenge of Assessing the Creative Economy: towards informed policy-making*. ISBN: 978 0 9816619 0 2

[https://unctad.org/en/docs/ditc20082cer\\_en.pdf](https://unctad.org/en/docs/ditc20082cer_en.pdf)

**Veiga, Yolanda; Ibáñez, Isabel** (2006). *Religión catódica. 50 años de televisión en España*. Madrid: Rama Lama Music. ISBN: 978 84 93430764

**Zallo, Ramón** (2010). "La política de comunicación audiovisual del gobierno socialista (2004-2009): un giro neoliberal". *Revista latina de comunicación social*, v. 65, pp. 14-29.

<https://doi.org/10.4185/RLCS-65-2010-880-014-029>



**CRECS 2019**  
**Logroño, 8-9-10 mayo**

<http://crecs.info>

El profesional de la  
**información**

**Think**  
EPI



Fundación Dialnet  
UNIVERSIDAD DE LA RIOJA



UNIVERSIDAD  
DE LA RIOJA



Gobierno  
de La Rioja



Scimago  
Lab



Fórum  
Internacional de Comunicación  
y Relaciones Públicas



Vivat Academia  
Revista de Comunicación



**SPRINGER NATURE**