

Mujeres creadoras y personajes femeninos en las series de ficción españolas para plataformas de streaming: estudio de Movistar Plus+ (2017-2024)

Women creators and female characters in Spanish fiction series for streaming platforms: the case of Movistar Plus+ (2017-2024)

  **María-José Higuera-Ruiz**

Department Audiovisual Communication

University of Malaga

Malaga, Spain

Resumen

La llegada de las plataformas de streaming a la industria audiovisual española ha favorecido la inclusión de mujeres en los equipos de producción y de personajes femeninos en las series de ficción. El objetivo de este trabajo es determinar la presencia femenina y feminista en la creación, personajes y narrativas de las series de la plataforma española Movistar Plus+. En primer lugar, se cuantifica el número de mujeres creadoras, la inclusión de mujeres en los equipos de dirección, guion y producción, y el canon de las series de ficción. A continuación, se realiza el análisis de contenido de los personajes femeninos desde una perspectiva interseccional y, finalmente, se examina el discurso feminista de las tramas de estos proyectos con un enfoque cualitativo. Los resultados revelan una desigualdad laboral en los puestos de liderazgo de la creación de series en Movistar Plus+, personajes femeninos normativos respecto a las características sociodemográficas y sexo-genéricas, y tramas que giran en torno a una mujer empoderada y a temas de reivindicación feminista. En conclusión, el techo de cristal de las mujeres en el audiovisual continúa vigente en los operadores de VoD, se demanda una mayor diversidad en la construcción de personajes femeninos, y las mujeres creadoras favorecen el desarrollo de una narrativa feminista en la ficción serial española.

Palabras-clave: Serie de televisión, producción televisiva, showrunner, feminismo, igualdad de género, plataforma digital

Abstract

Streaming platforms has promoted the inclusion of women in production teams and female characters in fiction series in the Spanish audiovisual industry. The aim of this study is to determine the female and feminist presence in the creation, characters, and narratives of series on the Spanish platform Movistar Plus+. First, the number of female creators, the inclusion of women in the directing, scriptwriting, and production teams, and the canon of fiction series are quantified. Next, the content of female characters is analyzed from an intersectional perspective, and finally, the feminist discourse of the plots of these projects is examined using a qualitative approach. The results reveal gender inequality in leadership positions in series creation at Movistar Plus+, normative female characters in terms of sociodemographic and gender characteristics, and plots that revolve around an empowered woman and feminist issues. In conclusion, the glass ceiling for women in the audiovisual sector continues to exist among VoD operators, there is a demand for greater diversity in the construction of female characters, and female creators favor the development of a feminist narrative in Spanish serial fiction.

Keywords: TV Series, television production, showrunner, feminism, gender equality, digital platform

1. Introducción

En el panorama audiovisual actual el auge de los movimientos feministas (Garrido y Zapsi, 2021), el reclamo desde organizaciones de guionistas (ALMA) y cineastas (CIMA), y el establecimiento de las nuevas plataformas digitales (Saavedra Llamas, Grijalba de la Calle, y Gago Gelado, 2024), promueven un escenario favorable para la inclusión femenina en los equipos de producción de series de ficción, así como en los personajes, tramas y temas de sus narrativas (Higuera-Ruiz, 2022). La coincidencia histórica de la Cuarta Ola del feminismo, caracterizada por la interseccionalidad (clase, raza, edad, orientación sexual) y el activismo promovido en medios online, y la *Peak TV*, cuando los servicios de VoD (*video on demand*) saturan la oferta audiovisual y las series de ficción gozan de una popularidad y atractivo sin precedentes, motiva la atención académica a este panorama mediático y social desde una doble perspectiva: los estudios televisivos y los estudios de género (Martín Varela, 2021), que aparecen en el ámbito académico de forma casi paralela para cuestionar las grandes teorías y narrativas dominantes desde el enfoque de la "crítica televisiva feminista" (McCabe y Akass, 2006). Los académicos que adoptan dicha perspectiva en sus trabajos se encargan de estudiar la recepción del público femenino, los géneros tradicionalmente "femeninos", las estrategias de representación de la feminidad y el feminismo, la producción en la industria televisiva de las mujeres y la economía política sobre las mujeres como consumidoras de televisión (Lotz, 2001).

En el sector audiovisual estadounidense las plataformas de *streaming* brindan una mayor inclusión laboral a las mujeres (Press, 2018), lo que repercute positivamente en la incorporación de temas feministas en las series de ficción (Garrido y Zapsi, 2021). Del mismo modo, en el mercado televisivo español la implantación de estos operadores y su "actividad productora ha supuesto oportunidades para el desarrollo profesional de las mujeres" (Izquierdo Castillo, 2023, p. 78), propiciando igualmente la inclusión de narrativas feministas en sus contenidos, que "se han convertido en auténticos altavoces de demandas sociales" (Abellán Guzmán y Cortes Quesada, 2022, p. 350).

Los informes que examinan la presencia de mujeres delante y detrás de las cámaras de la ficción audiovisual española aún evidencian una desigualdad de género en el sector, con cierta evolución positiva. La Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA), en su informe sobre series de televisión (2020), pone de manifiesto la ausencia de mujeres en los puestos de liderazgo ejecutivo y creativo de los procesos de producción, ya que estas representan un 8,3% de los grupos de dirección-guion-producción, y únicamente una serie de la muestra analizada es de autoría exclusivamente femenina: *Vida Perfecta* (Movistar Plus+: 2019-2021) de Leticia Dolera (Arranz Lozano, 2020). Por su parte, se aprecia un incremento cuantitativo de los personajes femeninos de las series analizadas que, no obstante, en su mayoría representan a una mujer pasiva cuya narrativa gira en torno al amor romántico y la familia. Cuatro años después, en el último informe del Observatorio de la Diversidad en los Medios Audiovisuales (ODA, 2024) se destaca un leve incremento cuantitativo en el porcentaje de personajes femeninos en la ficción audiovisual (47,38%), que podría deberse a un incremento de mujeres detrás de las cámaras.

Desde la investigación académica, el trabajo de Torres-Martín, Castro-Martínez, Díaz-Morilla, y Pérez Ordóñez (2022) identificó un total de 29,7 % de mujeres en los puestos de decisión de las series españolas de Movistar Plus+, Netflix y Prime Video en el periodo 2019-2021. Izquierdo Castillo (2023) también examina la igualdad laboral de género en el sector audiovisual español del *streaming* (2016-2021), concluyendo igualmente una desigualdad en la producción de series de ficción de Max, Netflix y Prime Video (las mujeres ocupan un 35,5% de los puestos) especialmente en las labores de responsabilidad autoral. Resultados

similares hallan Hidalgo-Marí y Sánchez-Olmos (2024), que se dirigen a los perfiles de liderazgo de la producción de ficción televisiva en España entre 2000 y 2020, anotando que los puestos de creación, dirección y guionista son ocupados mayoritariamente por hombres (un 69%, frente a un 31% de mujeres), siendo las labores de creación donde se advierte una mayor desigualdad. Las autoras, no obstante, reconocen una ligera mejoría (13%) desde el año 2016, coincidiendo con la llegada de las plataformas de VoD al mercado español. Por su parte, Palomares-Sánchez, Sánchez-Olmos e Hidalgo-Marí (2025) examinan la presencia de mujeres creadoras en las 222 series españolas para *streaming* (2016-2024) concluyendo una persistencia de la desigualdad de género, ya que solo el 15% de los proyectos fueron creados por mujeres.

Estos desalentadores hallazgos contrastan con los trabajos que atienden a la representación femenina y feminista en la ficción televisiva, los cuales evidencian una correlación de la misma con la inclusión de mujeres en los equipos ejecutivos y creativos de las series: Abellán Guzmán y Cortés Quesada (2022) examinan las narrativas feministas en 12 series españolas de plataformas estrenadas en 2021, encontrando una trama feminista en el 91,66% de las mismas y un 62,5% de *showrunners* mujeres en estas series. La investigación de Coronado Ruiz (2022) sobre la representación de periodistas femeninas en series creadas por mujeres concluye que "cabe señalar que las mujeres creadoras de las series analizadas tienden a reducir el enfoque androcéntrico con un tratamiento más respetuoso y realista de los personajes femeninos" (p. 1); y Garrido y Zapsi (2021) hallan "una tendencia feminista en el contenido emitido en plataformas de *streaming*, especialmente en series con alta presencia de mujeres delante/detrás de las cámaras (muchas vinculadas a movimientos feministas) que arroja luz sobre un panorama televisivo más igualitario e inclusivo" (p. 21).

En el contexto anglosajón, Alsop (2019) indaga en la retórica de la hermandad mediante el estudio de series como *Big Little Lies* (HBO: 2017-2026), *Dietland* (AMC: 2018) o *Orange is the New Black* (Netflix: 2013-2019), y confirma que estos proyectos representan un ideal de solidaridad femenina que actualiza el discurso de la segunda ola feminista con una visión interseccional, y suponen una corriente de contraprogramación frente al predominio de series de antihéroes masculinos. Kornfield y Jones (2020) examinan una muestra de capítulos de televisión sobre el movimiento #MeToo para determinar la representación del activismo feminista a través de la narrativa de la agresión sexual. Sus conclusiones ponen de manifiesto la influencia del feminismo popular en la producción de series de ficción, superando un historial deficiente en este tipo de representaciones. Y Castellano y Meimaridis (2022) examinan la creación de antiheroínas en la ficción televisiva a partir del análisis de la serie *UnReal* (Lifetime, 2015). Las autoras acuden a las políticas de género que sufren las mujeres como el principal obstáculo para la creación de dichos personajes: las expectativas sociales y de género que se imponen a los personajes femeninos frente a sus compañeros masculinos hacen que los defectos o maldad de las antiheroínas queden justificadas como consecuencias de trastornos mentales, lo que remite a categorías limitadas e inadecuadas de su construcción narrativa.

En el mercado audiovisual español, Hidalgo-Marí y Sánchez-Olmos (2024, p. 15) identifican tres características asociadas a la participación de la mujer en televisión: (1) aunque la presencia de una mujer en el equipo creativo no siempre garantiza la existencia de una voz femenina o feminista en las series de ficción, (2) se advierte el aumento de series con una voz femenina, creadas por mujeres y dirigidas a un público femenino en un entorno digital, y (3) el fomento de la producción de series de autoría femenina por parte de plataformas de VoD, como Movistar Plus+, contribuyendo a la legitimización del medio. Siguiendo estas premisas y los trabajos previamente publicados, el presente artículo contribuye a la línea de

investigación descrita con un estudio sobre la producción original de la plataforma de VoD española Movistar Plus+ desde un enfoque de género. El objetivo principal es determinar la presencia de mujeres creadoras en los procesos de producción de las series de ficción, y la inclusión y representación de personajes femeninos y tramas feministas en estos proyectos del citado operador.

1.1. Movistar Plus+

La plataforma española de Movistar Plus+ nace en el año 2015 como resultado de la adquisición de la televisión por satélite Canal+ por la compañía de Telefónica. El servicio cuenta con un modelo de televisión lineal por suscripción que incluye canales de programación y paquetes temáticos y, desde el año 2019, con una aplicación de VoD que ofrece el contenido de la marca sin necesidad de ser cliente de la compañía telefónica.

En este trabajo nos dirigimos al paquete de Movistar Series que, tras un primer momento de incorporación de proyectos licenciados de otros operadores, se compone primordialmente de producción original. Ello supone un diferencial frente a otras televisiones de pago (Arjona Martín, 2021), permite ser competitivo en el nuevo panorama audiovisual (Neira, 2020) y contribuye a fidelizar a los suscriptores ofreciéndoles un contenido exclusivo en torno a la construcción de una marca distintiva (Cascajosa-Virino, 2018).

En enero de 2015 los ejecutivos de Movistar Plus+ anunciaron el inicio de su producción original con la serie creada por el guionista Rafael Cobos y el director Alberto Rodríguez: *La Peste*. No obstante, no fue hasta mediados de 2017 cuando se estrenó el primer proyecto de ficción de la compañía: *Velvet Colección*, de Bambú Producciones.

El operador destaca por la contratación de directores cinematográficos, reportando positivamente a la puesta en escena de las series de ficción. No obstante, también acude a profesionales con amplia trayectoria televisiva y mantiene el modo de producción asociada con compañías externas, habitual en España (Cascajosa-Virino, 2019). Asimismo, se aprecia la prioridad hacia la figura del creador por parte de la plataforma, estableciendo relaciones directas a favor de una mayor libertad creativa con el fin de producir proyectos arriesgados e innovadores.

Estas cuestiones remiten a la idea de "televisión de calidad" ampliamente debatida en la línea de los estudios televisivos. Thompson (1996) propone doce características para aplicar dicho concepto a las series de ficción. En el contexto de esta investigación resulta interesante señalar aquellas relacionadas con la perspectiva creativa de la producción: se incluyen contenidos controvertidos que rompen las normas, se apuesta por la figura del guionista como creador, y se favorecen estructuras narrativas complejas que incluyen notables referencias culturales. Estas cuestiones son atendidas desde el enfoque feminista para determinar cómo las series de calidad producidas en Estados Unidos se insertan en otros contextos nacionales rearticulando la dimensión de género (Imre, 2009).

La noción de televisión de calidad se desarrolla especialmente a partir de la producción de ficción para el canal de cable HBO cuyo eslogan, "no es televisión, es HBO", marca el distanciamiento de estas series en relación con las emitidas por las cadenas tradicionales, aportando un rango de prestigio a los proyectos. El punto de partida de esta motivación será la serie creada por David Chase, *The Sopranos* (HBO: 1999-2007), que construye la marca de calidad del canal con una estrategia que, más allá de la cuestión autoral, también persigue objetivos empresariales e industriales (Jaramillo, 2002).

Con el objetivo de sumarse a esta apuesta los operadores de *streaming*, como Netflix o Movistar Plus+, adoptan estrategias de prestigio, participación y personalización para aportar distinción a sus series de ficción a través de, por ejemplo, las campañas promocionales (Tryon, 2015). Asimismo, las plataformas deben competir en la denominada *streaming wars* (Neira, 2020) por la atracción de audiencia en un mercado saturado de oferta televisiva. De manera que la implantación de los servicios de VoD ha dado paso a una nueva era, la *Peak TV* (Clares Gavilán et al., 2019), caracterizada por la superproducción de series de ficción que, gracias a las libertades creativas y de flexibilidad formal propias de la producción para estos operadores, proponen contenidos de gran innovación y atractivo para satisfacer las demandas sociales: proyectos de nicho que, siguiendo los parámetros de la "televisión de calidad", se han convertido en fenómenos de culto en la denominada cultura de las series (Cascajosa, 2016).

2. Marco teórico

El medio televisivo tradicionalmente ha sido considerado un lugar de trabajo masculino (Cascajosa, 2010; Hidalgo-Marí y Sánchez-Olmos, 2024), especialmente en lo que respecta a los altos cargos de producción ejecutiva y al liderazgo de la creación de contenidos (Izquierdo Castillo, 2023). Siguiendo las palabras de Higuera-Ruiz (2019), "independientemente de su formación y experiencia laboral, las mujeres productoras ejecutivas y guionistas han sufrido desigualdades laborales en la industria de la ficción televisiva" (p. 87). Además, este panorama contribuye a perpetuar una narrativa masculina desde la que los personajes femeninos quedan invisibilizados y son construidos en torno a estereotipos como la hipersexualización, los roles tradicionales o la dependencia masculina (Coronado Ruiz, 2022).

Una aproximación histórica a la televisión en España permite destacar algunos nombres paradigmáticos de mujeres guionistas, directoras y/o productoras (Josefina Molina, Pilar Miró, Ana Diosdado, Virginia Yagüe, Verónica Fernández, Teresa Fernández-Valdés, Esther Martínez Lobato) que, desde el monopolio de la cadena pública de RTVE (1956-1990) y, especialmente, con el establecimiento de las plataformas de *streaming* en la actualidad, han contribuido a la incorporación de temáticas de marcado carácter feminista en la producción de series de ficción (Higuera-Ruiz, 2022).

La implantación de los operadores de VoD en España ha impulsado la producción de series de televisión, así como su popularidad y atractivo para el público, reorganizando el tejido industrial del audiovisual (Saavedra Llamas et al., 2024). Las demandas de una mayor igualdad de género laboral e inclusión de diversidad en las series no han permanecido ajenas a este nuevo panorama mediático (Coronado Ruiz, 2022). Para dar respuesta, "algunas de estas plataformas instaladas en el mercado español han implementado políticas de género en sus propias culturas corporativas" (Izquierdo-Castillo y Latorre-Lázaro, 2021, p. 868) y "se caracterizan por su mayor compromiso con la equidad y la inclusividad" (Del Castillo Aira, Fuentes Rueda, e Iturbe Tolosa, 2024, p. 16).

Una de las novedades más significativas para el mercado español en la producción de series de ficción para plataformas de *streaming* hace referencia a las competencias y responsabilidades asignadas a la figura del creador del proyecto que, desde la posición del guionista, desarrolla su autonomía como *showrunner* (Gutiérrez Delgado, Castrillo Maortua, y García Avis, 2025). Se trata de un guionista-productor que participa en la escritura del guion de la serie y lidera el proceso en sus vertientes ejecutivas y creativas, aprobando todas las decisiones y asegurando la coherencia narrativa y visual de la obra (Higuera-Ruiz, et al., 2020).

La atención a este perfil desde una perspectiva de género se revela esencial porque es el responsable de la construcción de estereotipos femeninos y, consecuentemente, de la imagen de la mujer que se transmite en la ficción televisiva (Coronado Ruiz, 2022).

Desde este enfoque se observa una mayor presencia femenina en los proyectos liderados por mujeres (Higuera-Ruiz, 2019) ya que, cuando estas ostentan puestos de poder destaca la contratación de otras mujeres en los diferentes departamentos de producción. Esta circunstancia resulta especialmente interesante en la composición de los equipos de guion, encargados de la creación y escritura de los personajes y narrativas. A modo de ejemplo, Cascajosa-Virino (2017) pone de manifiesto el número creciente de mujeres en las salas de guion coordinadas por la creadora, guionista y productora de cine y televisión, Virginia Yagüe. De manera que se aprecia una cultura colaborativa entre las mujeres del audiovisual que contribuye al entendimiento de la autoría femenina en las series de ficción españolas (Hidalgo-Marí y Sánchez-Olmos, 2024). Esta sororidad laboral (Castañeda Burciaga, 2025) fomenta la solidaridad y alianza entre las mujeres, favoreciendo el éxito y autorrealización de las mismas en un sector altamente masculinizado, como es el audiovisual. Por ello, resulta de interés conocer la composición de los departamentos de guion, dirección y producción de las series; así como recordar la correlación existente entre las mujeres creadoras y el tratamiento respetuoso y realista de los personajes femeninos de las series de televisión (Coronado Ruiz, 2022).

Sin embargo, “un primer acercamiento a la figura del *showrunner* en España nos permite advertir una situación de desigualdad de género en las esferas del poder de la industria audiovisual” (Higuera-Ruiz, 2022, p. 2), donde las mujeres trabajan predominantemente en equipos mixtos liderados por hombres (Hidalgo-Marí y Sánchez-Olmos, 2024), y desarrollan labores que no siempre coinciden en autonomía y liderazgo con las de sus compañeros *showrunners* masculinos. Así lo explican Del Castillo Aira et al. (2024):

Otra diferencia señalada entre los showrunner corresponde a los aspectos más técnicos del área de dirección. Mientras ellos intervenían en todas las tareas, incluyendo la elección de los responsables de las diferentes áreas técnicas o el equipamiento, las mujeres entrevistadas están implicadas en las funciones de dirección más pegadas al guion, es decir, casting, ensayo o dirección de actores, y el planteamiento estético en la medida en que este está diseñado desde el propio guion (ambientes oscuros, todo dramático, etc) (p. 24).

Por lo tanto, resulta vital conocer hasta qué punto las *showrunners* tienen capacidad de decisión en la contratación del resto de profesionales de las diferentes áreas de producción.

Por otra parte, diversos trabajos han evidenciado la correlación existente entre el género de la persona responsable de la creación de una serie de televisión y la presencia y representación de mujeres en el proyecto (Del Castillo Aira et al., 2024; Lauzen y Dozier, 2004; Lauzen, Dozier, y Horan, 2008; Martínez, 2017; Palomares-Sánchez, et al., 2025). Sin reducir a la cuestión de género la facultad de las guionistas para escribir determinados personajes, se defiende la existencia de salas de guion diversas que contribuyan a desarrollar personajes complejos y variados (Banks, 2015; Coronado Ruiz, 2022), en un mercado en el que los operadores lideran la construcción de imaginarios sociales y modelos de representación a través de las series de ficción (Izquierdo-Castillo y Latorre-Lázaro, 2021).

En el sector televisivo español la inclusión de personajes femeninos en series para plataformas de *streaming* ha aumentado ligeramente (Barrios-Rodríguez, González-de-Garay, y Marcos-Ramos, 2021). Ello contribuye

a “la diversificación de los relatos, géneros, historias y cambios en la representación de la mujer” (Del Castillo Aira et al., 2024, p. 16), que ahora cuenta con un “mayor protagonismo, complejidad y riqueza dramática” (Coronado Ruiz, 2022, p. 1), se aleja de los estereotipos femeninos tradicionales y sus tramas giran en torno a nuevas temáticas: la maternidad, el aborto, el placer sexual, las mujeres trans, lesbianas y bisexuales, entre otras. Esta nueva representación del género femenino, alternativa y disidente, “ha desbordado los márgenes en los que se encontraba y (...) ha ganado espacio en la agenda pública (Martín Varela, 2021, p. 358), gracias al activismo promovido por los movimientos feministas y a la creación de series de ficción por parte de mujeres *showrunners*, por ello resulta de urgencia alcanzar la igualdad de género laboral en las altas esferas de la producción en el mercado televisivo español (Hidalgo-Marí y Sánchez-Olmos, 2024).

3. Objetivos y metodología

El objetivo principal de esta investigación es determinar la inclusión de mujeres en los procesos de creación de series de ficción españolas en la plataforma de VoD Movistar Plus+, y la presencia y representación de personajes femeninos y tramas feministas en dichas series del citado operador.

La muestra de este trabajo está compuesta por las series de Movistar Plus+ producidas en el periodo 2017-2024 y creadas por mujeres (en solitario, pareja o grupo mixto o femenino). La selección de dicho corpus de series de ficción responde a tres variables: la plataforma Movistar Plus+, que sitúa el trabajo en el contexto español de operadores de VoD; el rango de tiempo 2017-2024, que remite a la actualidad del estudio y sus resultados; y la participación de mujeres en el equipo de creación de los proyectos, que permite poner en relación la autoría de los contenidos de ficción con sus características desde una perspectiva femenina y feminista, de acuerdo con el enfoque de esta investigación.

En primer lugar, desde una metodología cuantitativa, se registran dichos proyectos a través del censo proporcionado por los títulos de crédito de los proyectos y sus fichas técnicas en la base de datos IMDb. La información se expresa en una tabla con los siguientes ítems: Serie de Movistar Plus+, fecha de estreno, creación, dirección, guion, producción, género y estructura (número de temporadas, número de capítulos, duración media). Los resultados permiten conocer el número de series de la plataforma creadas por mujeres, así como las tendencias respecto a la inclusión femenina en las otras áreas del proceso y las características de los proyectos.

Se plantean las siguientes preguntas de investigación al respecto:

PI1. ¿Existe igualdad laboral de género en la creación de series de ficción de Movistar Plus+?

PI2. ¿Se incluyen mujeres en los equipos de dirección, guion y producción de las series de ficción de Movistar Plus+ creadas por mujeres?

PI3. ¿Cuál es el canon de producción de las series de ficción de Movistar Plus+ creadas por mujeres?

En este caso, la hipótesis principal es que las series creadas por mujeres promueven la igualdad laboral en la contratación de otras mujeres para el resto de equipos de la producción del proyecto.

A continuación, se aplica un análisis de contenido a las series creadas por mujeres previamente seleccionadas. Para ello se cuantifica el número de personajes femeninos que aparecen en estas ficciones

(en al menos la mitad de los capítulos de la serie) y se clasifican atendiendo a las siguientes características: rol (protagonista, secundario), edad, nacionalidad-origen, clase social, identidad de género, orientación sexual. Ello permite conocer la representación de estos personajes, su peso narrativo en la historia, y sus características desde una perspectiva interseccional.

La elección de dichos criterios viene justificada por la propuesta del índice de diversidad para la representación de grupos minoritarios en la ficción televisiva de Marcos Ramos, González-de-Garay y Arcila Calderón (2020): edad, género, orientación sexual y nacionalidad (y etnia). De este modo, siguiendo el enfoque de los estudios feministas sobre la televisión enunciado por McCabe y Akass (2006), se atiende a grupos demográficos tradicionalmente silenciados en el discurso audiovisual, lo que supone una ruptura de la perspectiva tradicional de estos trabajos:

Writing those rarely heard into discourse not only disrupted orthodox wisdom on gender identity and sexual difference but also generated new theories about gendered subjectivity and viewing habits, female desire and pleasures, and feminine identities linked to class, race, ethnicity and sexual orientation (pp. 116-117).

Se busca con ello dar respuesta a las siguientes preguntas de investigación:

PI4. ¿Cuál es el rol desarrollado por los personajes femeninos en las tramas de series de ficción de Movistar Plus+ creadas por mujeres?

PI5. ¿Cómo se caracterizan los personajes femeninos en las tramas de series de ficción de Movistar Plus+ creadas por mujeres?

En este punto se pretende verificar la siguiente hipótesis: "Las series de ficción creadas por mujeres cuentan con una mayoría de mujeres protagonistas y diversidad de personajes femeninos".

Finalmente, desde un alcance cualitativo de tipo exploratorio se analiza el discurso de estas series de ficción con el objetivo de determinar y describir la temática feminista desarrollada en sus tramas (aspecto, conducta y situaciones a las que se enfrentan los personajes femeninos). Ello permite responder a una última pregunta de investigación:

PI6. ¿Son feministas las series de ficción de Movistar Plus+ creadas por mujeres?

En este caso se acude a las temáticas de discurso feminista halladas en el trabajo de Gavilán, Martínez-Navarro y Ayestarán (2019): proceso de crecimiento personal, belleza no estereotipada, vida profesional, relaciones de amistad, familia y pareja, prioridades de la vida, vergüenza y humillación, independencia, lucha contra la desigualdad, maternidad, conciliación, envejecimiento, sexualidad, y otras realidades.

El concepto "feminismo" designa "las posiciones gnoseológicas, ideológicas y políticas que reivindican la emancipación de las mujeres y el acceso a los derechos igualitarios con los varones" (Gamba y Diz, 2007, p. 151). Los principales postulados teóricos del movimiento son establecidos por Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949): la feminidad como una construcción social y cultural, la opresión de la mujer que limita su capacidad de actuación, la emancipación de la mujer a través de la independencia económica, el trabajo autónomo y su participación en la política, y la atención a la mujer desde un enfoque interseccional de clase social.

Desde la "crítica televisiva feminista" Lotz (2001, pp. 115-117) enuncia una serie de características presentes en las series de ficción que se definen como feministas. La autora incide en que su propuesta no supone una lista cerrada de atributos, sino una herramienta útil para la crítica textual: la identificación de estos elementos en las series permitirá delinear y explorar otras formas discursivas y de representación.

El primer elemento, (1) las narrativas exploran diversas relaciones que empoderan a las mujeres, conlleva la representación de los personajes femeninos en la ficción como un grupo heterogéneo: las múltiples formas en que la etnia, clase social, educación, sexualidad, edad, estado civil, maternidad o capacidad posiciona a las mujeres en la sociedad, permiten mostrar diferentes experiencias femeninas. El segundo atributo, (2) las series representan numerosas estrategias feministas en respuesta a situaciones de opresión, incluso desde perspectivas multiculturales, conlleva atender a distintas posiciones de poder y focos de activismo, lo que posibilita que mujeres con diferentes creencias comprendan y respeten sus diferencias. En tercer lugar, estas series (3) ofrecen un concepto amplio y abierto de género y sexualidad, rompiendo con el falso binarismo, especialmente con la representación de personas transgénero y bisexuales desde el respeto y la inclusión. El último elemento hace referencia a (4) las luchas femeninas y feministas, poniendo en valor su capacidad de superación, que se incluyen en las series a través de la definición del feminismo y sus objetivos, cuando, por ejemplo, los personajes reflexionan sobre la búsqueda de una pareja romántica adecuada o debaten sobre la maternidad o el divorcio.

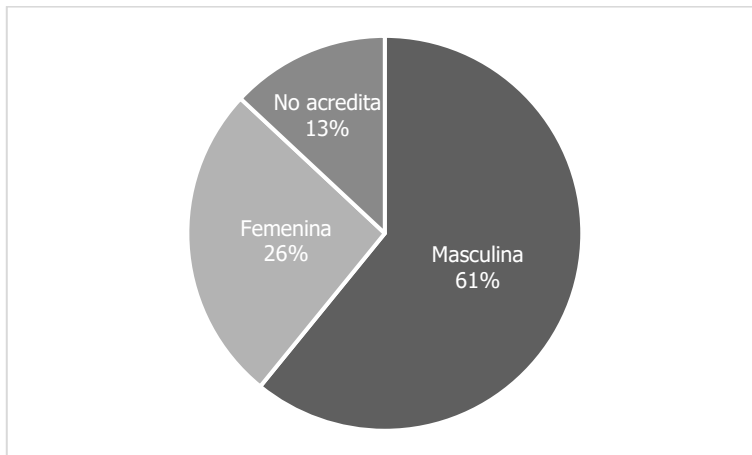
4. Resultados

4.1. Mujeres creadoras en las series de ficción de Movistar Plus+

El estudio cuantitativo de la producción de series de ficción original de Movistar Plus+ resuelve un total de 46 proyectos producidos entre 2017, cuando se estrena la citada *Velvet Colección* (2017-2019), y 2024, con *Los años nuevos* (2024). En la asignación del crédito de creación de estas series se halla una destacada desigualdad de género, pues únicamente 12 son de autoría femenina, frente a 28 proyectos creados por hombres, y 6 series en las que no se acredita la creación. Además, de las 12 obras creadas por mujeres, únicamente dos series responde a una autoría femenina individual: *Vida Perfecta* (2019-2021) de Leticia Dolera y *Fácil* (2022) de Anna R. Costa; y solo una serie es creada por una pareja femenina: *Supernormal* (2021-2023) de Olatz Arroyo y Marta Sánchez.

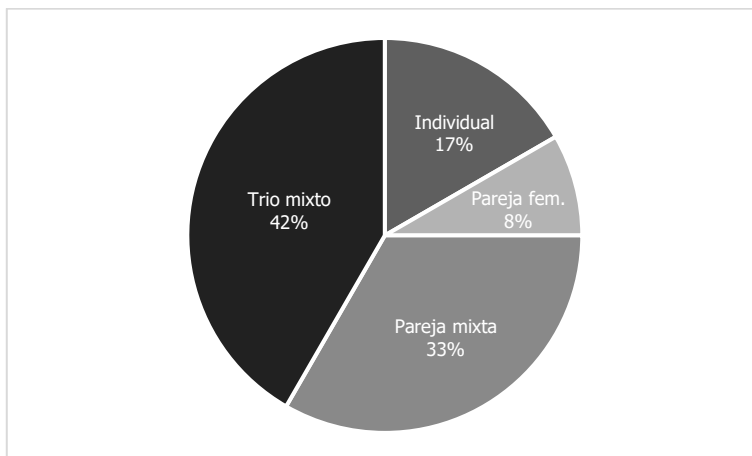
En la Figura 1 y la Figura 2 se muestran los porcentajes relativos a los citados resultados.

Figura 1. Género de la creación de las series de ficción de Movistar Plus+



Fuente: Elaboración propia

Figura 2. Género de la composición de los equipos de creación de las series de ficción de Movistar Plus+ creadas por mujeres

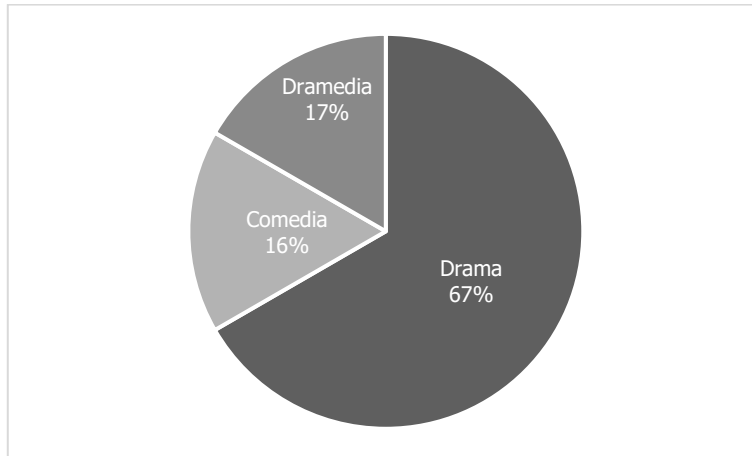


Fuente: Elaboración propia

Respecto a la presencia femenina en los equipos de dirección, guion y producción, los resultados se muestran más próximos a la igualdad, especialmente en el departamento de guion y producción, donde se incluyen profesionales mujeres en todas las series analizadas, aunque en una proporción inferior a sus compañeros masculinos. Además, es importante anotar que en la totalidad de los proyectos la creadora forma parte de la sala de guion y, especialmente, que en algunos casos (*Fácil*, *Supernormal*, *Paraíso*, entre otros) también es productora ejecutiva, lo que permite considerar a esta figura como *showrunner* de la serie de ficción. Por otra parte, en el equipo de dirección de estas obras únicamente participan mujeres en 5 casos, lo que representa el 41,6% de la muestra.

El canon de producción de las series de Movistar Plus+ creadas por mujeres se caracteriza por la variedad de los proyectos respecto al género y la estructura. En la Figura 3 se distribuyen los proyectos en función del género, advirtiendo una mayoría de dramas televisivos (8), lo que continúa la tendencia del catálogo de otras plataformas internacionales de *streaming*. Por su parte, únicamente dos series son comedias, destacando el ajuste a los parámetros anglosajones de duración (25 minutos) y estructura, y dos son dramedias, un género híbrido entre la comedia y el drama.

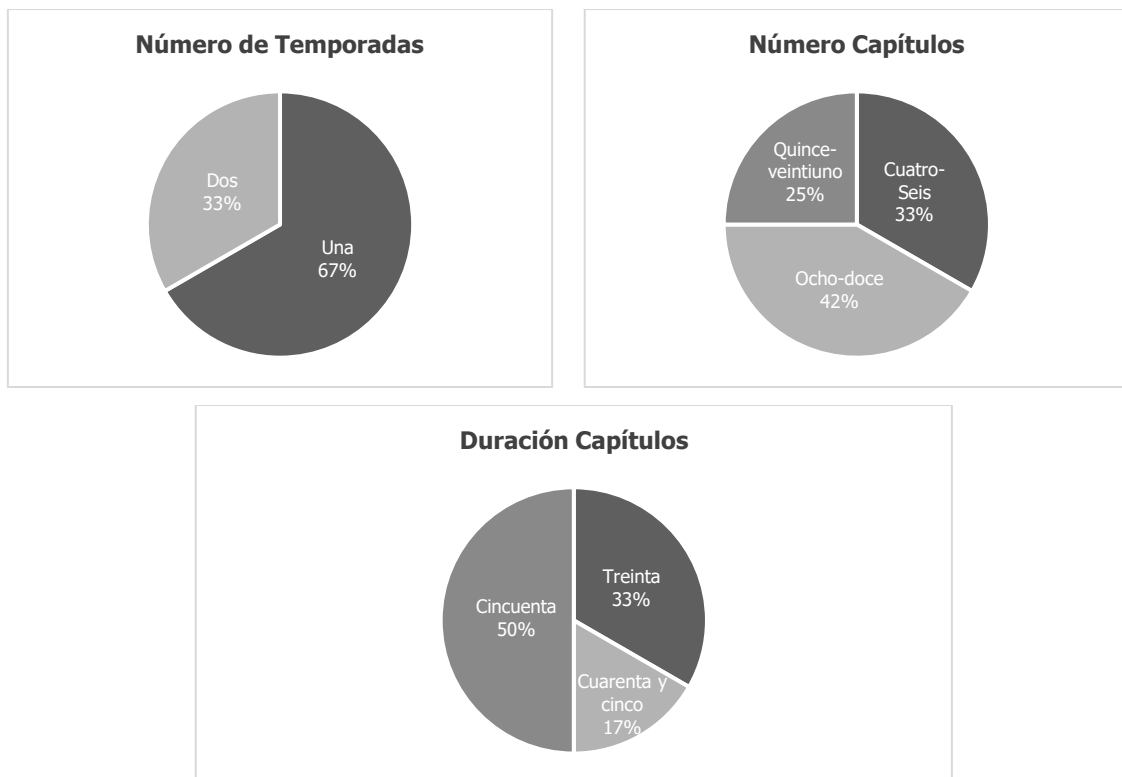
Figura 3. Género de las series de ficción de Movistar Plus+ creadas por mujeres



Fuente: Elaboración propia

En relación con la estructura formal, se halla una mayoría de series (8) con una única temporada, lo que también coincide con la tendencia de la producción de ficción seriada de otros servicios de VoD. El número de capítulos es variado: desde los 4 episodios de *Querer+* (2024) de Alauda Ruiz de Azúa, Júlia de Paz y Eduard Sola; a los 21 de *Velvet Colección* (2017-2019) de Ramón Campos y Gema R. Neira, lo que pone de manifiesto la flexibilidad de la plataforma en el tratamiento y desarrollo de las historias. Finalmente, en lo que respecta a la duración media de los capítulos en minutos, la mayoría cuenta con 45-50 minutos de duración, lo que corresponde al citado género del drama. En la siguiente Figura 4 se expresan visualmente los resultados que hacen referencia a la estructura de estos proyectos:

Figura 4. Estructura de las series de ficción de Movistar Plus+ creadas por mujeres

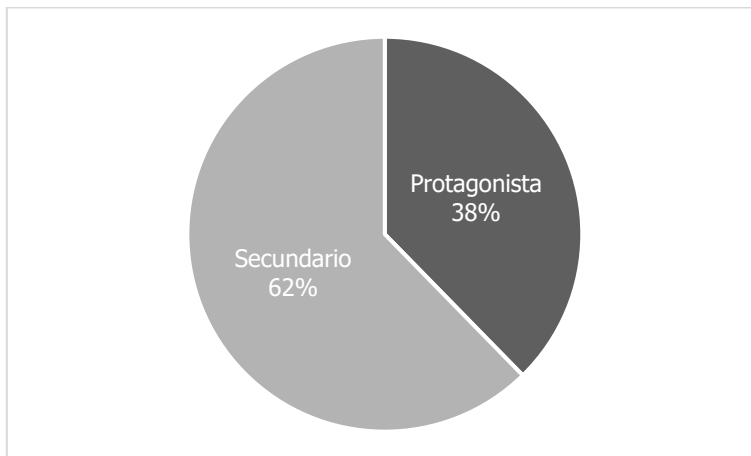


Fuente: Elaboración propia

4.2. Personajes femeninos en las series de ficción de Movistar Plus+ creadas por mujeres

En las series de ficción analizadas se han contabilizado un total de 69 personajes femeninos, de los cuales 26 son protagonistas o co-protagonistas de la trama, respondiendo la mayoría (43) a roles secundarios. Así se expresa en la Figura 5:

Figura 5. Rol de los personajes femeninos de las series de ficción de Movistar Plus+ creadas por mujeres

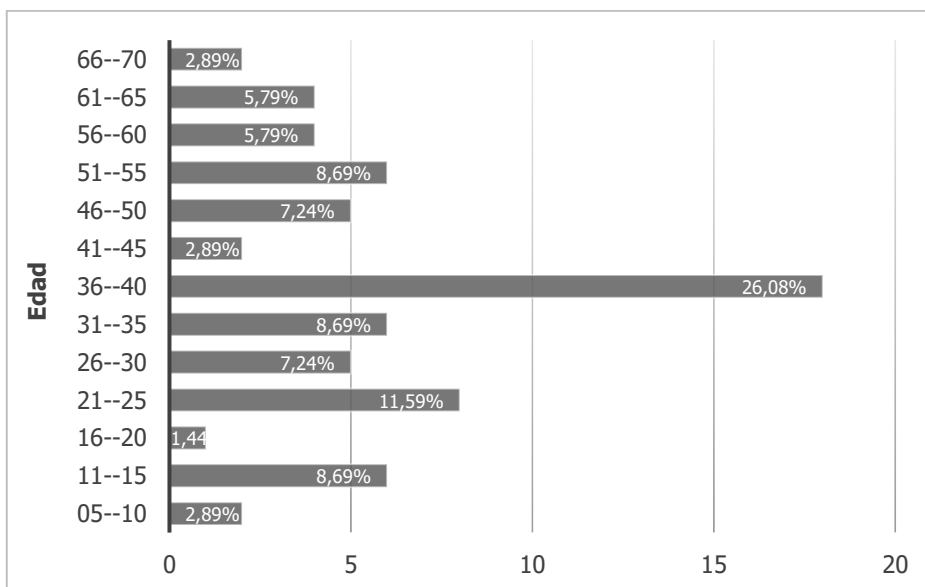


Fuente: Elaboración propia

Además, se ha examinado la construcción de estos personajes femeninos desde una perspectiva interseccional que permita conocer la variedad de edad (de 5 a 70 años de edad por franjas de 5 años), clase social (baja, media, alta), nacionalidad-origen (nacional, extranjero, origen racial), identidad de género (cisgénero, transgénero) y orientación sexo-afectiva (heterosexual, homosexual, bisexual).

En relación con la edad, en la Figura 6 se observa una mayoría de mujeres entre los 36 y los 40 años. Sin embargo, es destacable la existencia de mujeres de más de 50 años e, incluso, de más de 60, lo que corresponde con un sector demográfico notablemente invisibilizado en la ficción televisiva (Guarinos, 2023). En el otro extremo, se hallan personajes menores de edad, tanto adolescentes como niñas de 5 a 10 años.

Figura 6. Edad de los personajes femeninos de las series de ficción de Movistar Plus+ creadas por mujeres



Fuente: Elaboración propia

Si se atiende a la clase social de estos personajes femeninos, las cifras muestran resultados menos diversos, pues la mayoría de las mujeres forman parte de la clase media (58), mientras que se hallan 11 personajes de clase alta y ningún personaje de clase baja. Mayores limitaciones se encuentran respecto a la nacionalidad-origen de las mujeres en las series de ficción analizadas, ya que únicamente una responde a la representación no occidentalizada: la asistente de origen asiático de la serie *Supernormal* (2021-2023).

Con relación a la identidad de género y la orientación sexo-afectiva, los resultados también evidencian una escasa diversidad: la totalidad de los personajes son mujeres cisgénero, únicamente hay tres mujeres lesbianas, y dos mujeres bisexuales.

4.3. Discurso feminista en las series de Movistar Plus+ creadas por mujeres

Finalmente, en relación con el discurso feminista presente en las series de ficción de Movistar Plus+ creadas por mujeres, si bien la totalidad de los proyectos analizados presentan alguno de los temas anotados previamente, se deben realizar algunas matizaciones al respecto. Las series de ficción de mayor carácter feminista, por el protagonismo de los personajes femeninos y las tramas que desarrollan, son *Vida Perfecta* (2019), *Supernormal* (2021-2023), *Fácil* (2022) y *Querer+* (2024), lo que corresponde a la última etapa del periodo analizado.

En *Vida Perfecta*, María, una mujer que aspira a casarse, firmar una hipoteca y tener hijos, ve como sus esquemas sociales se rompen cuando se queda embarazada de un hombre con diversidad cognitiva. Su hermana Esther es una chica lesbiana que se comporta como una eterna adolescente y su amiga Cristina finge tomar la píldora anticonceptiva ante los deseos de volver a ser padre de su marido. El proyecto, coincidiendo con el activismo feminista de su creadora, Leticia Dolera, presenta un proceso de crecimiento personal en diferentes modelos de mujeres, que buscan reorganizar sus prioridades vitales y, en el caso de la protagonista, enfrentarse a una maternidad compleja y alejada de la que generalmente se muestra en la ficción audiovisual.

En la serie *Supernormal* sus creadoras muestran en clave de comedia las dificultades de una importante mujer de negocios para sobresalir en un mundo de hombres, lidiar con comportamientos machistas, conciliar su trabajo con la vida en el hogar como madre y esposa, y mostrar una apariencia perfecta en todo momento. Además, en este trabajo los roles de género se invierten, ya que es el marido de Patricia quien ejerce como acompañante en los eventos sociales y conversa con las mujeres de los compañeros del trabajo.

El caso de *Fácil* es sobresaliente por la representación feminista desde la diversidad funcional: cuatro chicas con discapacidad conviven en un piso tutelado enfrentándose a la contradicción entre la necesidad de seguir las normas sociales y el deseo de ser independientes en una sociedad que no las integra. La sexualidad, la lucha contra la desigualdad y el crecimiento personal, son temáticas centrales en este proyecto, que muestra una realidad generalmente ausente en la ficción televisiva, y lo hace, además, atendiendo a las diferencias tanto en su diversidad como respecto a los objetivos vitales de estos cuatro personajes femeninos.

El discurso feminista de *Querer+* gira en torno al acoso sexual y la violación dentro del matrimonio, desde el enfoque de la lucha contra las desigualdades y las relaciones familiares. Además, la protagonista, Miren Torres, es una mujer mayor, lo que también supone un aporte interseccional a la representación femenina. La perspectiva desde la que la vergüenza y humillación se plantea en el proyecto contribuye a la novedad y complejidad en la construcción de este personaje.

En otras series, como *El Embarcadero* (2019) de Alex Pina y Esther Martínez Lobato, *Los años nuevos* (2024) de Sara Cano, Paula Fabra y Rodrigo Sorogoyen, y *Antidisturbios* (2020) de Isabel Peña y Rodrigo Sorogoyen, las tramas presentan a mujeres que acompañan a los personajes masculinos co-protagonistas incorporando una visión feminista a la narrativa. En los dos primeros casos, destaca la temática de la independencia, la maternidad, las relaciones amorosas y las prioridades vitales; y en el último, la independencia, la vida profesional y la lucha contra las desigualdades.

La serie *Velvet Colección* acude a los parámetros del melodrama de época y, sin obviar el componente romántico que gira en torno a las mujeres, estas lideran los grupos de trabajo de una afamada tienda de moda en la España de los años 60, reivindicando la independencia y lucha por la igualdad laboral en el contexto social de la época. También en esta década y lugar se sitúa *Arde Madrid* (2018), de Paco León y Anna R. Costa, biopic sobre el periodo que la actriz hollywoodiense Ava Gardner vivió en la capital de España. El proyecto presenta a una mujer alejada de las normas sociales de la época, siendo nuevamente la independencia y la vida profesional temas primordiales, junto con la sexualidad y las prioridades de la vida.

Finalmente, anotamos otros proyectos, como *Instinto* (2019) de Teresa Fernández-Valdés, Ramón Campos y Gema R. Neira, *En el corredor de la muerte* (2019) de Ramón Campos, Gema R. Neira y Diego Sotelo, o *Paraíso* (2021) de Ruth García, Fernando González Molina y David Oliva, que no desarrollan tramas feministas, pero sí incluyen mujeres independientes, con objetivos que trascienden el ámbito doméstico y romántico, que desarrollan su vida profesional y/o sexual de forma plena, y luchan por las injusticias sociales que les rodean.

5. Discusión y conclusiones

Los resultados de este trabajo coinciden con las investigaciones previas (Torres-Martín, 2020; Torres-Martín, Castro-Martínez, y Díaz-Morilla, 2021) en que el establecimiento de las plataformas de *streaming* en la industria española ha permitido un mayor acceso de mujeres a la misma, favoreciendo asimismo los modelos de personajes femeninos que aparecen en las series de televisión. Sin embargo, la industria sigue siendo mayoritariamente masculinizada y el acceso de mujeres a puestos de liderazgo es aún limitado. Concretamente, esta investigación destaca que únicamente 12 de las 46 series de ficción de Movistar Plus+ son de creación femenina, de las cuales la mayoría son creados por parejas o equipos mixtos. De manera que estos resultados también evidencian la existencia del techo de cristal en el sector televisivo español, que se mantiene en los servicios de VoD (Izquierdo Castillo, 2023; Hidalgo-Marí y Sánchez-Olmos, 2024).

Por otra parte, en las series de creación femenina analizadas hay una notable, aunque no igualitaria, presencia de mujeres en los diferentes equipos de trabajo, especialmente en el de guion y producción. En ambos casos, los equipos cuentan con mujeres en la totalidad de las series analizadas, lo que remite a la idea de la sororidad en la contratación de otras profesionales cuando los proyectos son liderados por creadoras (Higuera-Ruiz, 2019). Sin embargo, sería limitado confirmar dicha cuestión sin conocer si las labores de elección de personal formaban parte de las competencias asignadas a las mujeres que responden a la creación de los proyectos. Por otra parte, los resultados referentes al equipo de dirección responden a una dinámica diferente, ya que en el 58% de las series analizadas no se contrataron mujeres para participar en la realización audiovisual del proyecto, como es el caso de *Antidisturbios* (2020) o *El embarcadero* (2019).

Con relación al canon de producción de las series de ficción, la cuantificación y clasificación de los proyectos muestran resultados que no distan de las características de género y formales de los de otras plataformas (drama de 45-50 minutos y comedia de 25-30 minutos), destacando la flexibilidad de los mismos respecto al número de capítulos por temporada, así como el ajuste a los parámetros de duración imperantes en el mercado hollywoodiense, lo que facilitaría el consumo de estos proyectos españoles en otros mercados audiovisuales.

Sobre los personajes femeninos creados por mujeres, cabe destacar que la mayoría no son protagonistas de las tramas que se plantean lo que, no obstante, se debe al hecho de que en una serie de ficción el número de personajes secundarios es mayor al de protagonistas. Por lo tanto, es relevante anotar que en la totalidad de los proyectos examinados hay una, dos y hasta tres mujeres protagonistas. Además, coincidiendo con las demandas de la Cuarta Ola del Feminismo, se analizan estos personajes desde una perspectiva interseccional que atiende a diferentes aspectos sociodemográficos (Martín Varela, 2021). En primer lugar, la inclusión de mujeres de diferentes edades es patente, destacando la presencia de mujeres mayores de 50 años y niñas menores de 10 años, aunque la mayoría de los personajes se encuentran en la franja de la mediana edad. Una diversidad mucho más limitada se halla en lo que respecta a la clase social y la nacionalidad-origen de los personajes, que corresponden principalmente a la mujer blanca española de clase social media. Respecto a la diversidad *queer*, no se muestra ninguna mujer trans, y únicamente hay tres mujeres lesbianas y dos bisexuales, lo que también hace patente la demanda de una mayor variedad de personajes femeninos que correspondan a otros modelos sexodivergentes y no-normativos.

Finalmente, sobre la existencia de un discurso feminista en estas ficciones, se concluye que en todos los casos se muestran mujeres independientes que luchan contra la desigualdad y se alejan de los estereotipos tradicionales en sus relaciones de familia y pareja. Sin embargo, algunos proyectos destacan sobre otros por el marcado carácter feminista de sus tramas, que desarrollan narrativas en torno a la maternidad, la vida laboral, la diversidad cognitiva y el acoso sexual y la violación.

Si bien la totalidad de estos trabajos se aproximan a las características para definir las series como feministas enunciadas por Lotz (2001), únicamente las cuatro series descritas (*Vida Perfecta*, *Supernormal*, *Fácil y Querert*), muestran de manera directa y evidente a mujeres diversas y empoderadas, que luchan por la igualdad de género, la libertad de la mujer y la ruptura del sistema patriarcal, desde una perspectiva amplia y compleja que se ajusta a las demandas del movimiento feminista contemporáneo, pero que aún resulta innovador en el medio televisivo.

Por todo lo expuesto, se concluye que la situación laboral para las mujeres en la industria televisiva española experimenta una mejoría con las plataformas de VoD y la producción masiva y atractivo de las series de ficción, aunque la igualdad aún es una meta a cumplir también en este sector, y las desigualdades laborales persisten, ya que el número de mujeres en los puestos de liderazgo de la producción televisiva continúa siendo inferior al de sus compañeros masculinos. Por ello se demanda una mayor inclusión de mujeres *showrunners* que, asimismo, contribuya positivamente a la presencia de personajes femeninos y, especialmente, a su construcción desde una perspectiva feminista e interseccional. Del mismo modo, la atención constante por parte de la academia se revela esencial debido al carácter cambiante de la industria de la televisión, lo que permitirá actualizar y complementar los resultados alcanzados en este trabajo.

Agradecimientos/financiación

Este trabajo ha sido escrito en el marco del Proyecto de Investigación "Transmedialización e hibridación de ficción y no ficción en la cultura mediática contemporánea (FICTRANS)", Ref. PID2021-124434NB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER Una manera de hacer Europa, Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2021-2023. Investigadores Principales: Domingo Sánchez-Mesa Martínez y Juan Ángel Jódar Marín.

Conflicto de intereses

No constan.

Declaration of AI usage

No se utilizaron herramientas de inteligencia artificial generativa.

Disponibilidad de datos

Los datos que respaldan los hallazgos de este estudio están disponibles previa solicitud.

Contribuciones del autor

La autora es la única responsable de la concepción, la investigación, la redacción y la revisión de este manuscrito.

Referencias

- Abellán Guzmán, C. y Cortés Quesada, J. A. (2022). Narrativas feministas en las plataformas de contenido en streaming: análisis de caso de los contenidos de Netflix, HBO, Amazon Prime y Disney+. *Historia y comunicación social*, 27(2), 349-357. <https://doi.org/10.5209/hics.82387>
- Alsop, E. (2019). Sorority flow: the rhetoric of sisterhood in post-network television. *Feminist Media Studies*, 19(7), 1026-1042. <https://doi.org/10.1080/14680777.2019.1667066>
- Arjona Martín, J. B. (2021). Convergencia de medios. Plataformas audiovisuales por Internet (Over-The-Top) y su impacto en el mercado audiovisual en España. *Revista Latina De Comunicación Social*, (79), 35-52. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2021-1496>
- Arranz Lozano, F. (2020). *Estereotipos, roles y relaciones de género de series de televisión de producción nacional. Un análisis sociológico*. Asociación de Mujeres Cineastas y del Audiovisual, Instituto de la Mujer para la Igualdad de Oportunidades. https://www.inmujeres.gob.es/areasTematicas/AreaEstudiosInvestigacion/docs/Estudios/Estereotipos_rols_y_relaciones_de_genero_Series_TV2020.pdf
- Banks, M. J. (2015). *The Writers. A History of American Screenwriters and their Guild*. Rutgers University Press.
- Barrios-Rodríguez, S., González-de-Garay, B., y Marcos-Ramos, M. (2021). Representación de género en las series españolas de plataformas de streaming. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, (16), 298-322. <https://doi.org/10.18002/cg.v0i16.6304>
- Beauvoir, S. de (2017) [1949]. *El segundo sexo*. Cátedra.
- Casajosa-Virino, C. (2010). Mujeres creadoras de ficción televisiva en España. En P. Sangro y J. F. Plaza (Coord.), *La representación de las mujeres en el cine y la televisión* (pp. 177-198). Laertes
- Casajosa-Virino, C. (2016). *La cultura de las series*. Laertes Editorial.

- Casajosa-Virino, C. (2017). Tiempos difíciles, mujeres protagonistas: la obra televisiva de Virginia Yagüe. *Investigaciones Feministas*, 8(2), 385-400. <https://doi.org/10.5209/INFE.55073>
- Casajosa-Virino, C. (2018). 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, Journal of Communication*, (17), 57-74. <https://doi.org/10.14201/fjc2018175774>
- Casajosa-Virino, C. (2019). Producción propia en las televisiones españolas. Modelos tradicionales y servicios VOD. En C. F. Heredero (Ed.), *Industria del cine y el audiovisual en España. Estado de la cuestión. 2015-2018* (pp. 181-218). Caimán Cuadernos de Cine y Festival de Málaga.
- Castañeda Burciaga, S. (2025). Sororidad laboral: hacia una cultura de apoyo y equidad entre mujeres. *Revista Digital Universitaria*, 26(1), 1-8. <http://doi.org/10.22201/ceide.16076079e.2025.26.1.14>
- Castellano, M. y Meimaridis, M. (2022). "Wifeys, bitches, and sluts": the gender burden and other obstacles behind the creation of television's antiheroines. *Feminist Media Studies*, 23(4), 1496-1511. <https://doi.org/10.1080/14680777.2022.2030385>
- Clares Gavilán, J., Neira, E., y Merino Álvarez, C. (2019). *La revolución over the top. Del video bajo demanda (VOD) a la televisión por Internet*. Editorial UOC.
- Coronado Ruiz, C. (2022). La rebelión de las chicas buenas: Representación de las periodistas en las series estadounidenses con mujeres *showrunners*. *Artigos*, 24(44), e4407. https://doi.org/10.14195/2183-5462_44_7
- Del Castillo Aira, I., Fuentes Rueda, P., e Iturbe Tolosa, A. (2024). Mujeres *showrunner* en España (2019-2024). *Visual Review*, 16(4), 15-28. <https://doi.org/10.62161/revvisual.v16.5249>
- Gamba, S. y Diz, T. (2007). *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Biblos
- Garrido, R. y Zapsi, A. (2021). Arquetipos, Me Too, Time's Up y la representación de mujeres diversas en TV. *Comunicar*, XXIX(68), 21-33. <https://doi.org/10.3916/c68-2021-02>
- Gavilán, D., Martínez-Navarro, G., y Ayestarán, R. (2019). Las mujeres en las series de ficción: el punto de vista de las mujeres. *Investigaciones feministas*, 10(2), 367-384. <https://doi.org/10.5209/infe.66499>
- Guarinos, V. (2023). Estudios etarios y series de ficción en España. Motivos para un test de garantía. En V. Guarinos (ed.), *El envejecimiento en las series de ficción. Roles, estereotipos y resignificaciones* (pp. 7-15). Tirant lo Blanch.
- Gutiérrez Delgado, R., Castrillo Maortua, P., y García Avis, I. (2025). Shifting landscapes in the post-TV era: Impact of the streaming wave on Spanish screenwriters. *Journal of Screenwriting*, 16(1), 65-83. https://doi.org/10.1386/josc_00168_1
- Hidalgo-Marí, T. y Sánchez-Olmos, C. (2024). Female creators, directors and screenwriters in TV fiction Production in Spain (2000 to 2020): gender inequality and characteristics of the roles. *Feminist Media Studies*, 1-20. <https://doi.org/10.1080/14680777.2024.2384419>
- Higueras-Ruiz, M. J. (2019). *Showrunners* y personajes femeninos en las series de ficción de la industria televisiva norteamericana: *Sharp Objects* (Marti Noxon, HBO: 2018) y *Killing Eve* (Phoebe Waller-Bridge, BBC America: 2018-). *AdMIRA-Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales*, 2(7), 85-106. <https://revistascientificas.us.es/index.php/AdMIRA/article/view/8739>

- Higuera-Ruiz, M. J. (2021). *La producción ejecutiva-creativa de las series de ficción televisiva contemporánea: conceptualización, responsabilidades y dinámicas de autoría vinculadas al perfil audiovisual del showrunner* [Tesis doctoral]. Universidad de Granada, Granada. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/65319>
- Higuera-Ruiz, M. J. (2022). Las voces femeninas de la televisión: Mujeres showrunners en las series de ficción españolas. En C. Gómez (Ed.), *Brecha de Género en el Audiovisual Español* (pp. 245-264). Tirant Humanidades.
- Imre, A. (2009). Gender and quality television. A transcultural feminist project. *Feminist Media Studies*, 9(4), 309-407. <https://doi.org/10.1080/14680770903232987>
- Izquierdo Castillo, J. (2023). La brecha de género en la industria audiovisual del streaming español. En J. Izquierdo Castillo (Ed.), *Mujeres en streaming. Especialización, liderazgo y representación* (pp. 14-30). Editorial Fragua.
- Izquierdo-Castillo, J. y Latorre-Lázaro, T. (2021). Presencia y liderazgo de la mujer en el audiovisual: el impacto de las plataformas streaming. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 27(3), 867-877. <https://dx.doi.org/10.5209/esmp.72877>
- Jaramillo, D. L. (2002). The family racket: AOL Time Warner, HBO, The Sopranos, and the construction of a quality brand. *Journal of Communication Inquiry*, 26(1), 59-75. <https://doi.org/10.1177/0196859902026001005>
- Kornfield, S. y Jones, H. (2020). #MeToo on TV: popular feminism and episodic sexual violence. *Feminist Media Studies*, 22(7), 1657-1672. <https://doi.org/10.1080/14680777.2021.1900314>
- Lauzen, M. M. y Dozier, D. M. (2004). Evening the Score in Prime Time: The Relationship Between Behind-the-Scenes Women and On-Screen Portrayals in the 2002-2003 Season. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 48(3), 484-500. https://doi.org/10.1207/s15506878jobem4803_8
- Lauzen, M. M., Dozier, D. M., y Horan, N. (2008). Constructing Gender Stereotypes Through Social Roles in Prime-Time Television. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 52(2), 200-214. <https://doi.org/10.1080/08838150801991971>
- Lotz, A. (2001). Postfeminist television criticism: Rehabilitating critical terms and identifying postfeminist attributes. *Feminist Media Studies*, 1(1), 105-121. <https://doi.org/10.1080/14680770120042891>
- Marcos Ramos, M., González-de-Garay, B., y Arcila Calderón, C. (2020). Grupos minoritarios en la ficción televisiva española: análisis de contenido y percepciones ciudadanas para la creación de un índice de diversidad. *Cuadernos.Info*, (46), 307-341. <https://doi.org/10.7764/cdi.46.1739>
- Martín Varela, M. (2021). Apuntes para pensar la cuarta ola feminista y la tercera edad de oro de las series de televisión desde los estudios de comunicación y género y los estudios culturales. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, (16), 348-368. <https://doi.org/10.18002/cg.v0i16.6925>
- Martínez, D. (2017). *Funny Business: Women Comedians and the Political Economy of Hollywood Sexism* [Tesis doctoral]. University of Oregon, Oregon.
- McCabe, J. y Akass, K. (2006). Feminist Television Criticism: Notes and Queries. *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, 1(1), 108-120. <https://doi.org/10.7227/CST.1.1.15>
- Neira, N. (2020). *Streaming Wars: La nueva televisión*. Libros Cúpula.

- ODA (2024). *Informe ODA 2024*. Observatorio de la Diversidad en los medios audiovisuales. <https://oda.org.es/investigacion/>
- Palomares-Sánchez, P., Sánchez-Olmos, C., y Hidalgo-Marí, T. (2025). Autoría y representación femenina en la ficción televisiva española del VOD (2016-2024): mujeres creadoras y protagonistas. *Revista de Comunicación*, 24(2), 341-361. <https://doi.org/10.26441/RC24.2-2025-4022>
- Press, J. (2018). *Stealing the Show: How Women are Revolutionizing Television*. Atria Books.
- Saavedra Llamas, M., Grijalba de la Calle, N., y Gago Gelado, R. (2024). Las series de ficción de televisión en España: claves de éxito para un nuevo panorama audiovisual. *Palabra Clave*, 27(4), e27414. <https://doi.org/10.5294/pacla.2024.27.4.14>
- Thompson, R. J. (1996). *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to E.R.* Syracuse University Press.
- Torres-Martín, J. L. (2020). Creadoras audiovisuales en el auge de las series de ficción en España. El caso de Las chicas del cable: estereotipos de género y valores feministas. En E. M. Ramos Frendo (Ed.), *Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas* (pp. 116-126). Arcibel.
- Torres-Martín, J. L., Castro-Martínez, A., y Díaz-Morilla, P. (2021). Mujeres guionistas y estereotipos de género en el audiovisual español actual. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, (16), 163-184. <https://doi.org/10.18002/cg.v0i16.6972>
- Torres-Martín, J. L., Castro-Martínez, A., Díaz-Morilla, P., y Pérez Ordóñez, C. (2022). Mujeres directivas y creadoras en el audiovisual. Análisis de las series de ficción españolas presentes en los catálogos de Amazon Prime Video, Movistar + y Netflix (2019-2021). *Perspectivas De La Comunicación*, 15(2), (217–248). <https://doi.org/10.56754/0718-4867.1502.217>
- Tryon, C. (2015). TV got better: Netflix's original programming strategies and the on-demand television transition. *Media Industries Journal*, 2(2), 104–116, 2015. <https://doi.org/10.3998/mij.15031809.0002.206>