

Tiempos difíciles, mujeres protagonistas: la obra televisiva de Virginia Yagüe

Concepción Cascajosa Virino¹

Recibido: febrero 2017 / Evaluado: marzo 2017 / aceptado: marzo 2017

Resumen. El propósito de este artículo es plantear la necesidad de estudiar la labor profesional de mujeres creadoras en el ámbito audiovisual más allá de la categoría hegemónica de la dirección cinematográfica, con el fin de poder situar adecuadamente su presencia en la historia de los medios audiovisuales. Para ello, se propone una aproximación al ámbito del guión para televisión en España, donde las mujeres han realizado aportaciones significativas, centrándonos en la obra televisiva de la guionista y novelista Virginia Yagüe, creadora de las series de ficción *La Señora* (TVE1: 2008-2010) y *14 de abril. La República* (TVE1: 2011-). Su trayectoria profesional se estudiará atendiendo a aspectos como su formación como guionista, sus primeros trabajos profesionales y progresión hacia posiciones con mayor autonomía creativa, su vinculación con otros profesionales (particularmente femeninas) y la representación de mujeres protagonistas en el marco de ficciones históricas.

Palabras clave: ficción televisiva; guión de televisión; género y medios audiovisuales; representación de las mujeres.

[en] Hard times, leading women: the television works of Virginia Yagüe

Abstract. The aim of this article is to consider the need to study the professional work of creative women in the audiovisual field beyond the hegemonic category of film direction, in order to place them adequately in Moving Image History. To do this, we propose an approach to television screenwriting in Spain, a field where women have made significant contributions, focusing on the works of Virginia Yagüe, creator of the fiction series *La Señora* (TVE1: 2008-2010) and *14 de abril. La República* (TVE1: 2011-). Her professional career will be analyzed in aspects such as her training as a screenwriter, her first professional works and progression towards positions with a greater creative autonomy, her connection with other professionals (particularly female) and the representation of women protagonists in the context of historical fictions.

Keywords: television fiction; television screenwriting; gender and media; female representation.

Sumario. 1. Introducción. 2. Virginia Yagüe. Primeros apuntes biográficos. 3. Contando las historias. Una carrera en ascenso. 4. Una mirada propia. El caso de *La Señora*. 5. Los retos de una creadora de televisión. 6. Conclusiones. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Cascajosa Virino, C. (2017): “Tiempos difíciles, mujeres protagonistas: la obra televisiva de Virginia Yagüe”, en *Revista de Investigaciones Feministas* 8(2), 385-400.

¹ Universidad Carlos III de Madrid
ccvirino@hum.uc3m.es

1. Introducción

El presente texto supone una aproximación a la obra televisiva de la guionista y novelista Virginia Yagüe². La hipótesis de partida de esta investigación es considerar que para poder ubicar de manera adecuada la aportación de las mujeres creadoras en el ámbito audiovisual es necesario prestar atención a otras facetas profesionales diferentes a la dirección cinematográfica, como es el caso de la escritura para televisión. Nuestra investigación se inserta dentro de un contexto social, científico y profesional concreto sobre el que se justificará la elección de Virginia Yagüe como estudio de caso. En primer lugar, es imprescindible hacer notar la manera en la que las mujeres y la situación de desigualdad en la que se encuentran ha logrado un lugar significativo en el espacio público de la sociedad española en los últimos quince años, siendo un hito la aprobación en marzo de 2007 de la conocida “Ley de Igualdad” (oficialmente, la Ley Orgánica 3/2007 de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres). Como parte de este proceso, en el terreno científico se ha producido un impulso a los estudios realizados desde la perspectiva de género en los ámbitos más diversos y específicamente, por ser lo que nos atañe en este texto, el audiovisual.

No parece casual, por tanto, que en los últimos quince años se hayan multiplicado los estudios dedicados a mujeres directoras de cine, entre los que podemos citar los libros panorámicos de Camí-Vela (2005), Caballero Wanguemert (2011), Rodríguez y Viñuela (2011), Nuñez, Silva y Vera (2012), Chuvieco (2014) y Zurian (2015), sin entrar siquiera en los dedicados específicamente a una mujer directora o a aquellos realizados fuera del ámbito español. Sin embargo, en el desarrollo de los estudios audiovisuales se ha establecido una hegemonía de las aproximaciones al cine por encima de otros medios como la televisión, que es paralela a la hegemonía de la dirección cinematográfica como ámbito de atención preferente. Aunque sea un paso imprescindible estudiar la presencia de las mujeres en la dirección cinematográfica, si no se cubren a otros ámbitos, nunca se podrá valorar de manera adecuada la aportación de las profesionales en el audiovisual. Tal y como explicamos en un texto previo:

“Nuestra premisa, por tanto, es que realizar la historia de las mujeres en el audiovisual se puede enriquecer si se opta por cambiar los ámbitos de trabajos y las categorías de análisis, puesto que tanto unos como los otros han sido planteados desde la exclusión. Para no partir en desventaja en esta partida, es imprescindible cambiar las reglas del juego” (Cascajosa Virino, 2015, p. 92).

Así, cuando prestamos atención a estos otros ámbitos menos explorados, nos encontramos con que en muchos de ellos la presencia femenina es significativa, y si se utilizaran para re-escribir la historia de los medios, el papel de las mujeres en ella sería mucho más relevante que lo es en la actualidad. Podemos encontrar un ejemplo a través del guion cinematográfico. Cuando Patrick McGilligan realizó una

² Este texto se basa en la ponencia titulada “Mujeres guionistas, mujeres protagonistas: la obra televisiva de Verónica Fernández y Virginia Yagüe”, presentada por la autora en la Jornada “Genre et images dans le monde Ibéro-latino-américain (II)” (Université Paris-Sorbonne / CRIMIC — CRITIC) en noviembre de 2016. Aquí se amplía el estudio dedicado en esa ponencia a Virginia Yagüe, mientras que el estudio equivalente sobre Verónica Fernández apareció en el número 11 (2017) en *Iberic@l. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*.

continuación a su clásico libro *Backstory* con el título de *Backstory 2: Entrevistas con guionistas de los años 40 y 50*, entre los trece guionistas entrevistados (doce individuales y una pareja profesional) incluyó a tres mujeres guionistas (Leigh Brackett, Betty Comden y Dorothy Kingsley), lo que indica que el Hollywood de este periodo no se puede contar desde el punto de vista del guion sin que las mujeres ocupen un lugar destacado, algo que no ocurre si sólo se tiene de referencia la dirección cinematográfica. El trabajo sobre las mujeres guionistas en España apenas se ha desarrollado, pero podemos destacar al menos un libro específico (Devesa y Potes, 1999), así como reseñar la presencia de mujeres en el libro de entrevistas realizado por Riambau y Torreiro (1999) a través de Lola Salvador, Cuca Canals y Yolanda García Serrano.

Pero no es sólo necesario ampliar los oficios del audiovisual, sino también el medio, y es aquí donde podemos señalar la relevante presencia de las mujeres en la televisión, cada vez más patente desde la llegada de la democracia y especialmente destacada si atendemos a las series de ficción. Así podemos citar los nombres de Pilar Miró, Josefina Molina, Lola Salvador, Ana Diosdado, Yolanda García Serrano, Pilar Nadal, Helena Medina, Chus Vallejo, Teresa Fernández-Valdés, Gema R. Neira, Verónica Fernández o la propia Virginia Yagüe. Sin ellas y los programas que crearon o a los que contribuyeron como guionistas de forma significativa, no se puede entender el desarrollo de la ficción televisiva en España (para una ampliación de este aspecto, véase Cascajosa y Martínez, 2016).

El motivo de seleccionar a Virginia Yagüe para este estudio de caso se justifica por varios motivos. Se trata de una guionista que, desde su primer trabajo para televisión en el año 2001 (la *tv-movie* para FORTA *Lazos de sangre*), ha logrado desarrollar una trayectoria en el medio continuada y de gran consistencia. Su labor ha sido muy activa en seriales diarios como *Arrayán* (Canal Sur: 2001-2013), *Amar en tiempos revueltos* (TVE1: 2005-2012) y *Amar es para siempre* (Antena 3: 2013-), pero también en series para la máxima audiencia como *La Señora* (TVE1: 2008-2010), *14 de abril. La República* (TVE1: 2011-) y *La verdad* (Telecinco: 2018-), así como la *tv-movie* *Prim. El asesinato de la calle del Turco* (TVE1: 2014). Su trabajo ha estado caracterizado por el éxito en audiencias o el reconocimiento en forma de premios. Ha sido guionista de equipo, coordinadora de guiones y creadora de dos series (*La Señora* y *14 de abril. La República*), además de haber sido productora ejecutiva en el departamento de Ficción de la productora Shine Iberia. De esta forma, su carrera se ha desarrollado en una progresión que le ha permitido lograr un mayor control creativo sobre las series en las que ha participado. Por otro lado, también ha mantenido una apreciable carrera profesional en otros medios. En cine, ha sido co-guionista de Patricia Ferreira en sus películas *Para que no me olvides* (2005) y *Els nens salvatges* (2012). También ha sido autora de tres novelas: *El marqués* (2009), derivada de *La Señora*; *Álex. Los niños salvajes* (2012), derivada de la película de Ferreira, y *La última princesa del Pacífico* (2014). Por último, Yagüe también mantiene un perfil público por su compromiso con causas profesionales y de género.

En términos de metodología, nos proponemos seguir en este texto las aportaciones al estudio sobre ficción televisiva de autores como Thompson y Burns (1990), Longworth (2000) y Redvall (2013), que han analizado la manera en la que la creatividad se desarrolla dentro de un medio tan institucionalizado como la televisión. Nos centraremos en aspectos como la formación y referentes creativos, los mecanismos de acceso a la profesión, la vinculación de manera continuada con otros profesionales (especial-

mente mujeres), la exploración de temas de forma consistente, los aspectos de índole ideológica y la relevancia a la hora de conformar a los personajes femeninos. Nuestro acercamiento se pondrá en relación con otros análisis críticos de su trabajo, declaraciones a la prensa y una entrevista personal con Virginia Yagüe, además de referencias a capítulos concretos en los que figura acreditada como guionista o co-guionista.

2. Virginia Yagüe. Primeros apuntes biográficos

Virginia Yagüe Romo, nacida en Madrid en 1973, dio sus primeros pasos en el mundo audiovisual cuando comenzó los estudios de Imagen y Sonido en la Universidad Complutense de Madrid, tras dudar entre esa carrera y la de Periodismo. Sin embargo, su descubrimiento del mundo del guion no tuvo lugar en las aulas de la Complutense, sino en las de otra universidad: “Mi definición vocacional tiene que ver con unos cursos realizados en la Universidad Menéndez Pelayo en Valencia en los años 1995/96 y no tanto con mi formación paralela en la especialidad de Imagen de la Universidad Complutense. En los cursos de Valencia conocí a Lola Salvador, que estaba en el equipo de docentes, y descubrí que definitivamente quería que ser guionista³.” Lola Salvador, guionista de películas como *El crimen de Cuenca* (1980, Pilar Miró), se encontraba vinculada a la recién creada Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM), en la que Yagüe se matriculó para lo que iba a ser la segunda promoción en salir del centro. Según Rodríguez Merchán (2007:18), la ECAM fue:

“(…) una escuela que en sus comienzos pudo considerarse como un nostálgico y polémico intento de resucitar la extinta ECO [Escuela Oficial de Cine, cerrada en 1975] pero que tras diversas etapas más o menos titubeantes se ha consolidado (...) como una escuela de prestigio europeo”.

A pesar de que Lola Salvador fue el motivo de que Yagüe se decidiera por este camino, ni ella ni ninguna otra mujer le dio clases en su periodo en la ECAM, aunque recuerda que entre el alumnado en la especialidad de guion era paritario. Sí le dieron clase otros profesionales como Fernando Méndez-Leite, José Luis Cuerda, Antonio Drove y Juan Tébar.

Merece la pena destacar el particular momento en el que la ECAM contribuyó a formar una nueva generación de profesionales del audiovisual. Tras la llegada de las cadenas privadas en 1990, comenzaron a proliferar productoras independientes que se encontraron con un clima favorable: dos nuevas cadenas privadas que tras los éxitos de *Farmacia de guardia* (Antena 3: 1991-1995) y *Médico de familia* (Telecinco: 1995-1999) apostaron decisivamente por la producción de ficción, la televisión pública entró en competencia con ellas en busca de espectadores, y las nacientes televisiones autonómicas empezaron a contratar series con elementos identitarios. Manuel Palacio (2000: 184-185) explica la importancia de este periodo para el desarrollo de la ficción nacional:

“(…) las productoras independientes han revolucionado el conjunto del sistema televisivo español. Aunque sólo sea porque ningún analista hubiese creído hace diez años,

³ Entrevista personal con Virginia Yagüe realizada en Madrid el 25 de noviembre de 2016. Todas las citas atribuidas a Yagüe sin referencia específica corresponden a esta entrevista.

cuando llegó la competencia entre emisoras, que en una década el conjunto del horario de máxima audiencia estaría hegemonizado en todas las emisoras por productores de ficción propia que cuentan con treinta millones de espectadores por semana.”

En este clima favorable, los recién graduados de la ECAM encontraron en el medio televisivo una posibilidad de entrar en el mundo profesional, frente a las mayores limitaciones del cine. Para mujeres de la generación de Virginia Yagüe, como la estudiante de la promoción anterior Verónica Fernández, la Escuela iba a ser un camino clave para lograr esa primera oportunidad gracias a los profesionales que impartían docencia allí. En el caso de Virginia Yagüe, la persona clave fue Juan Tébar, guionista de películas como *Jo, papá* (1975, Jaime de Armiñán), que le ofreció, cuando aún se encontraba en el segundo curso, incorporarse al equipo de guionistas del serial diario que coordinaba, *Calle Nueva* (TVE1: 1997-2000). Yagüe recuerda ese primer trabajo profesional en estos términos: “Era un equipo de guion con muy pocas mujeres. Había que cubrir una vacante y entré, me temo, que por una cuestión de cuota de género y de edad. Era la única mujer y la más joven. Fue un doble reto.” Su primera labor fue realizar escaletas, es decir, trasladando las tramas principales a escenas que luego iban a ser dialogadas por otros guionistas del equipo. Más tarde pasó a las labores de dialogar, función donde más tarde también se incorporaron otras mujeres guionistas, aunque sin que el equipo fuera nunca paritario. Pero *Calle Nueva* también fue clave para el desarrollo profesional de Verónica Yagüe por otro motivo: fue el primer trabajo para los productores Jaume Banacolocha y Joan Bas. De la mano de los dramaturgos Josep Maria Benet i Jornet y Rodolf Sirera, Banacolocha y Bas revitalizaron el serial diario, primero en Cataluña de la mano de *Poble Nou* (TV3: 1994) y *Nissaga de poder* (TV3: 1996-1998), y posteriormente a nivel estatal, y desde 1997 con la productora Diagonal, con *El súper* (Telecinco: 1996-1999) y *Calle Nueva*. Esta sería la primera de las colaboraciones de Yagüe con ellos, para los que luego iba a crear su serie más importante, *La Señora*.

3. Contando las historias. Una carrera en ascenso

El paso por la ECAM no sólo dio a Virginia Yagüe la oportunidad de conocer a Juan Tébar y a través de él lograr su primer trabajo como guionista en *Calle Nueva*, sino también de desarrollar trabajos que le abrieron otras puertas profesionales. Fue el caso de su proyecto final para la escuela, un guion cuya calidad llegó a oídos del productor Pedro Costa, que la contrató para colaborar con Vicente Aranda en el guion de *Juana la loca* (2001). Aunque finalmente Yagüe no fue acreditada en el guion de la película y la relación con Aranda fue compleja, Costa contó con ella para dos de sus siguientes trabajos como director, las *tv-movies* *Lazos de sangre* y *Acosada* (FORTA: 2003). Pedro Costa, antiguo periodista del semanario *El Caso* convertido en guionista, productor y director, se hizo conocido por sus historias de crónica negra basada en hechos reales como la serie *La huella del crimen* (TVE: 1985-2010) y las películas ganadoras del Goya *Amantes* (1991, Vicente Aranda) y *La buena estrella* (1997, Ricardo Franco). En este periodo llegó a un acuerdo con FORTA, la asociación de televisiones autonómicas, para producir una serie de películas para televisión de coste limitado (se grababan en vídeo digital) y vinculadas a asuntos de actualidad, como el maltratado, el acoso

sexual o los errores médicos. Tanto *Lazos de sangre* como *Acosada* fueron proyectos de encargo en los que Yagüe firmó el guion junto con Pedro Costa. La primera *tv-movie* se centraba en el escándalo del robo de bebés por parte de monjas, mientras que la segunda se inspiró en el caso de Nevenka Fernández, la concejala del Partido Popular en Ponferrada que denunció al alcalde de la localidad por acoso sexual, aunque en esta ocasión la historia se trasladó a la Costa del Sol para desarrollarse en un ambiente empresarial en lugar de político (Rincón, 2002).

Sin embargo, tras estos trabajos puntuales en *tv-movies*, Yagüe continuó una intensa labor en seriales diarios, un género que proliferó en esos años. Algunos de estos trabajos se realizaron para cadenas autonómicas, como fue el caso de *Plaza Alta* (Canal Sur: 1998-2000), una serie de Linze TV para Canal Sur. Es interesante comprobar el lento pero imparable incremento de mujeres en los equipos de guión a través de los seriales diarios. Mientras que en *Calle Nueva* Yagüe fue la única mujer guionista, en *Plaza Alta* estaban Yagüe, Fátima Martín, María Helena Portas y la co-creadora Leslie Wilhelmi, y en los créditos de las múltiples temporadas de la longeva *Arrayán* aparecen Yagüe, Nuria Lucena, Victoria Román, Fátima Martín, Marta Azcona, Leslie Wilhelmi, María Helena Portas, Rossana Negrín, Susana Prieto y Lea Vélez. Yagüe también fue guionista en el primer éxito a nivel estatal de Diagonal TV, *El súper*, así como en *Esencia de poder* (Telecinco: 2001), otro serial diario realizado por la co-productora de *El súper* Zeppelin TV. En la escala autonómica también estuvo vinculada a un serial de Telemadrid, *Capital* (2004-2005), de Zebra Producciones.

Sin embargo, fue el serial diario *Amar en tiempos revueltos* el que supuso el lanzamiento profesional definitivo para Virginia Yagüe. La creación de *Amar en tiempos revueltos* se sustenta en el éxito previo que la productora Diagonal había logrado en Cataluña con *Temps de silenci* (TV3: 2001-2002), una historia situada durante el franquismo en un momento en el que empezaban a alcanzar relevancia los debates públicos sobre la memoria de la Guerra Civil y la posterior represión de la dictadura. *Temps de silenci* iba a ser novedosa por representar en su primera tanda de capítulos los acontecimientos del año 1936 a través de la historia de amor entre el obrero Antonio (Rodolfo Sacho) y una joven de clase burguesa, Andrea (Ana Turpin), para pasar después a contar la posguerra. Para ello, la productora encontró en Televisión Española un clima favorable tras la llegada al poder de José Luis Rodríguez Zapatero y su agenda reformista. En un trabajo sobre la televisión del periodo, Manuel Palacio (2007: 76-77) estableció esta relación, así como el lugar ocupado por *Amar en tiempos revueltos*:

“Es difícil de evaluar la relación entre política general del gobierno socialista y las operaciones pedagógicas de TVE. Pero es muy fácil constatarlo empíricamente. Se sabe incluso que los responsables televisivos en los primeros meses del cambio solicitaban ideas para ficciones cuyo contenido versara sobre historias de mujeres. (...) *Amar en tiempos revueltos*, *Abuela de verano* y *Mujeres* merecen un comentario más desarrollado. La primera porque trae a las pantallas españolas aspectos inéditos del pasado histórico; la segunda porque se plantea como una revisión de las relaciones familiares, uno de los temas más habituales en las series españolas; y la tercera porque ofrece por vez primera desde los años ochenta una visión de las mujeres de las clases populares”.

Amar en tiempos revueltos fue creada por Josep Maria Benet i Jornet, Antonio Onetti y Rodolf Sirera, aunque fue este último el que llamó a Yagüe para que se incorporara al equipo de escaleta de la primera temporada de la serie. Para la guionista, su trabajo en la serie supuso el descubrimiento de un nuevo tipo de historia al que iba a dedicar sus siguientes trabajos profesionales: “Ahí tomé conciencia de lo que me interesaba la ficción histórica, tomar el marco histórico como referencia para luego contar historias personales y con dimensión dramática contando con el rigor de la documentación. Partíamos de una base contextual definida pero había que hacer un amplio trabajo de documentación, ya que no teníamos una asesoría específica para ello”. Merece la pena destacar que *Amar en tiempos revueltos*, además de un notable éxito comercial, fue objeto de considerable atención crítica gracias a una notable calidad narrativa, temática y de puesta en escena, así como los ecos identificables de los cambios vividos por la sociedad española en su momento de su producción, tal y como ha estudiado con detalle Elena Galán (2007). Por su parte, Paul Julian Smith (2009: 130) considera que su éxito fue debido a una particular recombinación genérica:

“(…) *Amar en tiempos revueltos* ha triunfado en dos aspectos importantes: por un lado, consigue representar la particularidad de la Historia española de la manera relevante y accesible para las audiencias locales; y por el otro, logra crear una forma de expresión híbrida atractiva usando a la vez elementos de las matrices latinoamericana y anglo-catalana. Los datos de niveles de audiencia muestran que esta estrategia sirvió claramente para conectar, aunque fuera en secreto, con las vidas, los miedos y las esperanzas de los españoles contemporáneos.”

Todo ello, merece la pena destacar, en un contexto de producción que exigía la entrega de casi una hora de emisión diaria en temporadas que iban a superar los doscientos capítulos. Sin embargo, a pesar de este fuerte ritmo de trabajo, la serie supuso una oportunidad para que Yagüe pudiera desarrollar historias protagonizadas por mujeres y además de una determinada manera. En palabras de la guionista:

“Me interesé de forma instintiva todas las líneas que tenían que ver con los personajes femeninos. En *Amar en tiempos revueltos* se han contado historias verdaderamente rompedoras sobre identidad sexual, específicamente sobre la identidad sexual de las mujeres. También se han contado historias sobre la libertad de la mujer, sobre sus limitaciones de elección y su reivindicación en este sentido. Creo que esta serie en concreto fue rompedora eligiendo a mujeres protagonistas con un capital de acción muy notable. Considerar que dentro de las historias que se proponían, las mujeres debían ser protagonistas desde la acción y no solo receptoras de la misma fue una apuesta importante que hacía que sus historias trascendieran y ganaran dimensión, por supuesto, con diferentes guiños al género y al propio formato que no podíamos vulnerar.”

Eso tiene que ver con personajes laterales, como el caso de Manolita (Itziar Miranda), un personaje de largo recorrido en la serie que se crea después de la llegada de Yagüe al equipo de guion, y también de las que iban a ser las protagonistas de la segunda temporada, las hermanas Elisa (Inma Cuesta) y Carlota (Begoña Maestre),

ambas con aspiraciones profesionales más allá de ser esposas y madres (respectivamente, en el ámbito de la canción y la educación). En la tercera temporada se incorpora como una de las protagonistas Alicia Peña (Sara Casanovas), que tras diez años en el exilio francés con su padre republicano regresa a España, enfrentándose a una sociedad conservadora donde su deseo de estudiar Derecho es visto con malos ojos.

4. Una mirada propia. El caso de *La Señora*

El estreno en la programación de Televisión Española el 6 de marzo de 2008 de *La Señora* supuso la consolidación de Virginia Yagüe en el panorama de la creación para televisión en España. Fue durante la tercera temporada de *Amar en tiempos revueltos* cuando Jaume Banacolocha propuso a la guionista que creara una serie dirigida a la máxima audiencia, un reto pendiente para la productora en el ámbito estatal. Merece la pena apuntar un dato: los dos esfuerzos precedentes de Diagonal en series de máxima audiencia en una cadena estatal, *700 euros, diario secreto de una call girl* (Antena 3: 2008) y *90-60-90, diario secreto de una adolescente* (Antena 3: 2009), estaban protagonizados por mujeres (respectivamente, una prostituta y una joven modelo) pero no estaban creados por mujeres. Para Diagonal, se trataba de un proyecto ambicioso en varios aspectos. En palabras de Virginia Yagüe:

“Fue un riesgo y una apuesta de Diagonal. Colocarme a mí al frente, como creadora, sin experiencia en el formato semanal, fue realmente la apuesta, específicamente de Jaume Banacolocha. Querían una historia con una mujer como protagonista ambientada en los años veinte. Consideraban que era una época que les gustaba mucho a nivel estético y que estaba sin abordar. Tenían razón.”

Yagüe recuerda que presentó dos propuestas, ambas protagonizadas por mujeres, aunque la que finalmente la que salió adelante fue en la que la protagonista era la joven Victoria (Adriana Ugarte), una señorita de provincias que se debate entre su amor por el joven sacerdote Ángel (Rodolfo Sancho) y su matrimonio con el ambicioso empresario Gonzalo (Roberto Enriquez).

Yagüe fue creadora de la serie, directora argumental y coordinadora de guiones (asumiendo, por el modelo de producción, mucha reescritura), Banacolocha y Bas figuran como los productores ejecutivos, Lluís María Güell como director ejecutivo y Jordi Frades como director. En la práctica, esto permitió que *La Señora* se presentara como una serie fuertemente ligada a *Amar en tiempos revueltos*, aunque en esta ocasión Yagüe mantenía el control de la narrativa de la serie (de hecho, era la que acudía a las reuniones con los directivos de TVE), aunque no de otros aspectos relacionados con la dirección y la producción. También debemos destacar que a lo largo de las tres temporadas de la serie la presencia de mujeres en el equipo de guionistas formado y coordinado por Yagüe fue muy significativa, firmando al menos un capítulo Julia Altares, Mercedes Cruz, Ruth Díaz, María José García Mochales, Miriam García Montero, Silvia Pérez de Pablos y Pilar Ruiz-Gutiérrez.

Yagüe recuerda la influencia de la novela de Carmen Laforet *Nada* (1945), a la que denomina “nuestro *El guardián entre el centeno*, pero desde una perspectiva femenina”, en el planteamiento argumental de la serie:

“*La Señora* me permitió abordar historias que me interesaban especialmente. Me interesaba mucho contar el arco de crecimiento y de madurez de una mujer. Creo que es el relato referencial que más pobremente se ha abordado y sobre el que hay mucho que contar. Cómo las mujeres nos constituimos como individuos y nos reivindicamos desde una zona plena me sigue interesando muchísimo”.

En este sentido, la historia protagonizada por Victoria se presenta originalmente como un planteamiento clásico de melodrama, con un amor de la infancia que se convierte en imposible en la vida adulta (el sacerdote Ángel) y unas circunstancias que la llevan a casarse con un hombre ambicioso que busca sobre todo cimentar su posición social (Gonzalo, marques viudo), hasta concluir en un final trágico en el último capítulo. Sin embargo, a partir de ese planteamiento, la historia se configura a la manera de una *Bildungsroman* o novela de aprendizaje. El padre de Victoria, Ricardo Márquez (Alberto Jiménez), un burgués liberal que hizo fortuna en Cuba, muere al comienzo de la primera temporada de la serie, dejando sus negocios, una mina y unos astilleros, a cargo de sus hijos, la propia Victoria y Pablo (Alberto Ferreiro). Sin embargo, aunque todo indica que Pablo es el llamado a tomar las riendas, su carácter impulsivo y vida agitada obligan a que Victoria deba comprometerse cada vez más con las decisiones de los negocios. Su matrimonio con Gonzalo, el antiguo socio de su padre, no es tanto una renuncia sino una forma de priorizar esa faceta profesional. Completando la primera fase de este arco de crecimiento, en el último capítulo Pablo cede a su hermana la potestad para dirigir la mina y resolver el conflicto con los trabajadores: “Estoy seguro de que mi hermana estará encantada de explicarle las nuevas alternativas. Le aseguro que no hay nadie mejor que ella al cargo de este negocio” (“Mantener las riendas”, 1.13). Victoria se pondrá al frente de la mina protegiendo a los trabajadores en huelga de la represión a la que se enfrentan. En los minutos finales de ese mismo capítulo, Victoria demuestra ese crecimiento personal yendo a buscar a Gonzalo al club de caballeros en el que este se encuentra, a pesar de que como mujer tiene vedado el paso, y abofetearlo por la sospecha de haber sido responsable de la muerte de su padre, reforzando su independencia en un espacio público hasta ahora tabú (un análisis extenso del proceso de reconstrucción histórica de la serie con especial atención a los espacios se encuentra en Chicharro Merayo, 2009). En este sentido, en palabras de Virginia Yagüe, existe una relación entre el marco histórico y la presencia de protagonistas femeninas:

“Es muy lógico que los hombres cuenten historias de hombres y que las mujeres contemos historias de mujeres, porque es una de las primeras zonas de experiencia y de control. Esa documentación la tenemos conocida. Pensando en que los narradores trabajamos específicamente con los conflictos para crear el relato la mujer se convierte, sin duda y especialmente en determinados momentos históricos, en una garantía de conflicto.”

Aunque Victoria es el personaje central de *La Señora*, hay que destacar que la serie configura un rico universo femenino. Se trata de una decisión premeditada que en palabras de Yagüe se produce de manera gradual con el paso de los capítulos: “Las mujeres que rodean a la protagonista empiezan a configurar un universo, y se alían en una red solidaria que va creciendo y se va desarrollando, desde los conflictos iniciales hasta la unión total entre ellas”. Entre todo este universo femenino podemos destacar a tres personajes. La primera forma parte del núcleo de la vida doméstica, Vicenta (Ana Wagener), encargada de educar a Victoria y Pablo tras la muerte de su madre. Aunque es una mujer dura en sus formas y por momentos arrogante, se convierte en un puntal básico para las decisiones que debe tomar Victoria. Por otro lado, nos encontramos a Encarna (Lucía Jiménez), una joven humilde que experimentará una evolución vital parecida a la de Victoria, aunque en este caso orientada hacia el compromiso político. Y en tercer lugar, se encuentra Alicia (Carmen Conessa), la madura *madame* del burdel de la comarca, que ha elegido ese camino para poder lograr su propia autonomía vital como mujer de negocios. La importancia de este soporte de personajes femeninos a modo de sororidad, se pone de manifiesto de manera definitiva según Virginia Yagüe en la tercera temporada de la serie, con Victoria separada de su marido, alejada de su amor Ángel, con su hermano muerto y a cargo de sus negocios: “Lo único que le queda es la familia que ella ha elegido, y en la que sólo hay un hombre, su sobrino”.

Pero un acercamiento a *La Señora* no estaría completo sin incidir en un aspecto sobresaliente: su carácter como serie que se presentaba a los espectadores como un melodrama, pero que con el paso de los capítulos se fue convirtiendo cada más en una serie política, una vez que la vinculación emocional de los espectadores con los protagonistas estaba asentada y existía un mayor margen de maniobra. Pero la idea se encuentra ya desde el comienzo de la serie, hasta el punto de que el *dossier* de prensa de la serie la serie se presenta así: “Una gran serie ambientada en los agitados años 20 en España. El estallido de la lucha de clases, los contrastes de la vida social de la época y, como trasfondo, la historia de amor de Victoria y Ángel, dos jóvenes pertenecientes a dos mundos diferentes” (RTVE, 2008: 1). Merece la pena destacar que la propia TVE indicara que la historia de amor era “el trasfondo”, mientras que se ponía en primer plano una expresión tan ligada a los debates ideológicos del siglo XX como “lucha de clases”. De hecho, era en esos términos en los que se movía la relación entre Victoria y Ángel: su reencuentro al final de la primera temporada está ligado a que como patrona Victoria decide defender los intereses de los mineros en lugar de reprimirlos. Esta situación tiene una réplica en el capítulo final de la serie (“El secreto mejor guardado”, 3.9), en donde Ángel ha colgado los hábitos y el reencuentro de los amantes se produce en el marco de la proclamación de la Segunda República ante el júbilo de los trabajadores. Victoria llega a un acuerdo con los mineros para cederles la gestión de la fábrica: “Ahora todo esto es tan vuestro como mío”. Victoria es elegida para formar parte del equipo directivo en la votación de los mineros, no ya por motivo de su herencia, sino por sus propios méritos.

En el documento de venta de la serie, reproducido en el *dossier* de prensa de la primera temporada de *La Señora*, Yagüe plantea de una manera definitiva que la relación entre el devenir político de la España de la época y el proceso de empoderamiento de su protagonista están intrínsecamente relacionados (RTVE, 2008: 2):

“España se debate entre las más reaccionarias, oscuras y caducas tradiciones y las aspiraciones de una nueva vida, también para las mujeres, sujetos sociales hasta ese momento no considerados y víctimas recurrentes de flagrantes abusos por parte de los hombres. En este sentido, el recorrido personal y vital de nuestra protagonista sirve para poner de manifiesto la necesidad de igualar los términos entre hombres y mujeres”.

Sin duda es el caso de Victoria, pero también del personaje que cuenta desde el primer momento con una carga política más fuerte, Encarna. La inspiración del personaje es la siguiente según Yagüe:

“Encarna está construida inspirándome en las biografías de Clara Campoamor y La Pasionaria, aunque no sabíamos hasta dónde la íbamos a hacer llegar. Es un personaje que se planta en la tercera temporada con una potencia absoluta y luchando por la Segunda República y el voto de las mujeres”.

En uno de los capítulos más poderosos de la primera temporada, “La ordenación de Ángel” (1.6), Encarna se enfrenta a las enormes dificultades que la liberación de las mujeres representa en ese contexto histórico. Encarna se encuentra enseñando en la escuela para las trabajadoras de la fábrica que ha organizado cuando descubre que una de sus pupilas más jóvenes está embarazada y enferma de sífilis, después de haber sido abusada sexualmente por su padre. Por el camino, el capataz de la fábrica la amenaza con cerrar la escuela si no cede ante sus avances sexuales. Encarna duda, todavía no ha asumido completamente su potencial transformador, aunque Pablo la anima en este sentido: “Gente como tú y como yo estamos hecho para dirigir a la gente por el camino correcto, y prepararlos para el cambio”. La muerte de la joven embarazada, tras un aborto realizado en condiciones pésimas, sirve de catalizador para que Encarna asuma esa responsabilidad de manera definitiva: “Esto no puede volver a pasar”. Cuando el patrón se dirige más tarde a la escuela para abusar de Encarna, esta logra defenderse sola de él, aunque por ello sea despedida y se cierre la escuela para la que tanto había trabajado.

El arco de crecimiento de Encarna replica al de Victoria, y vive su primer punto álgido en el último capítulo, en el enfrentamiento entre los mineros en huelga y la Guardia Civil que ha sido llamada para reprimirlos. Después de que el minero que portaba la bandera comunista sea abatido, y en un eco del célebre cuadro “La Libertad guiando al pueblo” de Delacroix, Encarna coge la bandera y grita: “No nos movemos” (“Mantener las riendas”, 1.13). Encarna, como ocurre con la propia Victoria, tiene un desarrollo como personaje en la que su desarrollo afectivo está marcado por este conflicto de base política. Es el caso de su trágica historia de amor con Pablo, hermano de Victoria y simpatizante de la causa de los obreros. Y, en la parte final de la serie, ocurre algo similar con el militante anarquista Ventura, con el que se reúne tras la proclamación de la Segunda República tras muchas peripecias. En esta escena, en la parte final del último capítulo, la liberación se presenta como doble: en términos de dependencia de los patronos y también sexual, como se pone en evidencia cuando una voz femenina grita “Viva el amor libre”. Este desarrollo dramático de Encarna iba a continuar en la siguiente serie creada por Virginia Yagüe tras el fin de *La Señora, 14 de abril. La República*.

5. Los retos de una creadora de televisión

La Señora terminó con la trágica muerte de su protagonista, pero eso no significó que fuera el final de la rica narrativa que había tejido en relación a los grandes acontecimientos vividos por la sociedad española entre la dictadura de Primo de Rivera hasta la proclamación de la Segunda República. Unos meses después de *La Señora*, se anunció una continuación de nuevo con Virginia Yagüe como creadora y que vio la luz el 24 de enero de 2011. La vinculación más directa con *La Señora* tuvo lugar a través del personaje de Encarna, ahora diputada en un Madrid convulso a nivel político y social ante los grandes cambios que se están produciendo. La trama principal, siguiendo la estela de *Amar en tiempos revueltos* y *La Señora*, tenía que ver con una historia de amor marcada por la diferencia de procedencia: Fernando de la Torre (Félix Gómez), de clase acomodada, y Alejandra (Verónica Sánchez), hija del guardés de la finca de la familia de la Torre, que regresa tras poder estudiar en París gracias al patrocinio de la madre de Fernando. El carácter político de la serie se acrecentaba al situarse en Madrid, frente a la localización periférica de *La Señora*. El anarquista Ventura regresaba para formar parte de una conspiración criminal contra el presidente del gobierno, mientras que uno de los primeros pretendientes de Victoria en *La Señora*, Hugo de Viana (Raúl Peña), era ahora un militar en ascenso que desde el otro lado del espectro ideológico trabajaba en secreto para lograr un alzamiento contra el gobierno democrático. Toda la trama de la primera temporada se articulaba en torno al conflicto larvado en la sociedad española, representado por la alocución en *off* de Agustín de la Torre (Héctor Colomé), con la que intentaba alejar a su hijo de Alejandra, en el capítulo 8, que concluía así:

“Por mucho que ahora te sientas cercano a ellos, nuestra posición siempre hará que nos miren con recelo. Que desconfíen, hasta que nos odien. Con un odio que hace mucho tiempo que arrastran. Y el odio hace que las diferencias sean demasiado grandes. Hace que sean insalvables”.

Sin embargo, a pesar de los buenos resultados de audiencia (con más de tres millones y medio de espectadores), Virginia Yagüe decidió dejar la serie y no continuar con la segunda temporada: “Tuve que defender mucho lo que estábamos haciendo, el sentido y el tono en el que lo hacíamos que era en el que creía y podía firmar. Al terminar la primera la temporada estaba muy cansada y realmente no me sentía con fuerzas para hacer determinadas concesiones.” También hubo presiones externas a la producción de la serie por parte del Partido Popular. Ramón Moreno, portavoz del PP en la Comisión de Control Parlamentario de RTVE atacó a la serie en el contexto de las ficciones situadas en el periodo que había realizado en los años anteriores TVE: “La fijación de los responsables de TVE por la República y la Guerra Civil es llamativa. Ambientar buena parte de su oferta de ficción en esos periodos no es ingenuo ni casual. Los diálogos encajarían como un guante en un mítin de Zapatero” (L.A., 2011). La segunda temporada de la serie fue realizada por otro equipo creativo, y tras la llegada del Partido Popular al gobierno, sigue sin ser emitida en el momento de redacción de estas líneas.

Tras abandonar *14 de abril. La República*, los responsables de Diagonal ofrecieron a Virginia Yagüe la posibilidad de incorporarse a la segunda temporada de

su serie *Isabel* (TVE1: 2012-2014), pero ella optó por abandonar la compañía para incorporarse a Shine Iberia, la división de la multinacional que en ese momento se estaba implantando en España. Se trata de un paso adelante en su carrera con el que abandonaba la seguridad de Diagonal por un proyecto más arriesgado, pero también uno donde iba a poder aspirar a la posición de control creativo principal, la producción ejecutiva. Merece la pena destacar que Yagüe había trazado este proceso no sólo en su vida, sino también en sus mujeres protagonistas, como Victoria en *La Señora*:

“Es la lucha constante por vencer los impedimentos, y en ese proceso de vencer los impedimentos ella va creciendo. Es un proceso vital muy reconocible. Es un referente de recorrido personal que me interesa. Y, contextualmente, el tema de una mujer reivindicando su posición profesional, desde una posición de acción, me interesaba mucho.”

En Shine Iberia, una compañía de base internacional, Yagüe sólo pudo acometer un proyecto que llegó a buen puerto, la premiada tv-movie *Prim. El asesinato de la calle del Turco*, dirigida por Miguel Bardem y escrita junto con Nacho Faerna. En las ideas de Yagüe sobre la necesidad de que los guionistas tengan más control se puede ver que el retrato a través de sus personajes del empoderamiento femenino va paralelo a su reivindicación del control creativo por los guionistas:

“Es un criterio práctico el que avala que el guionista tenga control de contenidos. Y aquí apelo a los norteamericanos. Es mucho más fácil que sea el creativo de una serie el que sea capaz de modelarla en función de los condicionantes que siempre van a existir para producirla. Salvar todos esos condicionantes con sentido preservando la esencia de lo que se quiere contar tiene mucho que ver con un creador que asume labores ejecutivas”.

Tras el fin de la etapa en Shine Iberia, Yagüe pasó a ser coordinadora de guiones de la serie de la productora Plano a Plano *La verdad*, creada por César Benítez y Aitor Gabilondo (todavía sin emitir cuando se redactan estas líneas), para luego incorporarse, en una suerte de círculo cerrado, al equipo de guiones de *Amar es para siempre*, continuación de *Amar en tiempos revueltos*. En este periodo el perfil público de Virginia Yagüe se ha reforzado en otras facetas profesionales. En 2012 la película que co-escribió junto con la directora Patricia Ferreira, *Els nens salvatges*, logró la Biznaga de Oro como mejor película y la Biznaga de Plata al mejor guión en el Festival de Cine Español de Málaga. Yagüe escribió una novela sobre uno de los personajes de la película, *Alex*, mientras que dos años después fue el turno de la novela *La última princesa del Pacífico*, un proyecto de encargo de Planeta. Esta última narrativa está en perfecta sintonía con las narrativas de *La Señora* y *14 de abril. La República*. De nuevo tenemos a una mujer joven, Carlota Díaz de la Fuente, en un tiempo difícil, el periodo 1896-1898 en Filipinas, que culmina con la cesión de la colonia por parte de España a Estados Unidos. Esta época ha sido representada habitualmente a través de una narrativa masculina, la del sitio de Baler y los llamados “últimos de Filipinas”. En la novela, se propone una visión alternativa, a través de una mujer que, aunque en un matrimonio sin amor, desa-

rolla una carrera profesional (en este caso, como fotógrafa) y finalmente logra la autonomía tan buscada (“Había tomado una decisión respecto a mi destino y sentía que me embargaba un convencimiento tan potente como el de un ciclón en tiempo de *tag-ulan*”, Yagüe, 2014: 443). El propio comienzo de la novela es un ejemplo de ello: la joven Carlota abandona la casa paterna sin permiso para realizar fotografía y es acosada por un soldado borracho. Sin embargo, en lugar de asustarse por ello, la protagonista sale reforzada: “Después de aquello, mi madre no me dirigió la palabra en tres semanas y del soldado no volví a tener noticia. A partir de ese momento, todo empezó a cambiar” (Yagüe, 2014: 13). Es un ejemplo de cómo los trazos de autoría de Yagüe son identificables en otros de sus trabajos profesionales, en este caso en la novela.

Por otro lado, otra faceta relevante de Virginia Yagüe en este periodo ha sido su activismo como presidenta de CIMA desde 2014. Socia de ALMA Sindicato de Guionistas desde que realizó sus primeros trabajos, y actual vicepresidenta de la entidad de gestión de derechos de autor DAMA, esta labor es una indicación de un determinado compromiso con su profesión:

“Creo profundamente en el asociacionismo. Creo que hay que trabajar por mejorar las condiciones del colectivo y que los que hemos conseguido determinados puestos o carreras se lo debemos a los que comienzan las suyas. Además, es muy sano e higiénico pensar en los demás para olvidarnos un poco de lo nuestro”.

A través de CIMA, este compromiso se ha volcado en el esfuerzo de lograr más visibilidad para las mujeres creadoras de audiovisual en España, como resaltaba en una entrevista con *Tribuna Complutense* (Fernández, 2014):

“La crisis nos ha dinamitado muy directamente, y si se caen proyectos se caen también los que tienen un vínculo muy directo con mujeres. Y si se hacen películas con determinados presupuestos, esos no se los ofrecen a las directoras. Es una lucha que tenemos que mantener constante porque esto no se arregla si no se articula un reclamo constante y continuo sobre el tema”.

6. Conclusiones

Como hemos podido ver, el estudio de la obra televisiva de Virginia Yagüe permite vislumbrar algunos aspectos significativos del desempeño profesional de las mujeres en el medio televisivo. En primer lugar, se pone de manifiesto la importancia de la formación como mecanismo para la integración profesional de las mujeres, ya que les permite entrar en contacto con profesionales en activo que pueden darles la primera oportunidad, como fue el caso de Yagüe con su profesor de la ECAM Juan Tébar. A través de su trayectoria también hemos podido comprobar la evolución de la presencia de las mujeres en los equipos de guionistas. Cuando Yagüe se incorporó a *Calle Nueva* era la única mujer en el equipo de guión. En la quinta temporada de *Amar es para siempre*, cuando Virginia Yagüe se incorporó a ella, el equipo de guión de la serie coordinado por Nacho Faerna estaba formado por cuatro mujeres de cinco responsables de escaletas, y cuatro mujeres de seis dialoguistas (más un revisor de

diálogos hombre y el propio coordinador)⁴. Por tanto, se puede considerar que se han producido avances significativos para las mujeres guionistas en el marco de la ficción para televisión, aunque donde es más patente, esto es, en el serial diario, es precisamente un género al que casi nunca se presta atención crítica. Sin embargo, en las series de máxima audiencia es más difícil encontrar un porcentaje similar, y de hecho es todavía relativamente difícil encontrar mujeres que logren lo que Yagüe consiguió en *La Señora* y *14 de abril. La República*: ser creadoras en solitario de la serie, directoras argumentales y/o coordinadoras de guiones.

La importancia de contar con mujeres en una posición de control creativo es clave para la integración de otras mujeres en el equipo, como vimos en el caso de *La Señora*. Y también en cuestiones de representación: no se trata únicamente de la presencia de mujeres como protagonistas, sino también del tipo de historias que se cuentan. Fue el caso de *Amar en tiempos revueltos* en su segunda y tercera temporadas, en *La Señora* y en *14 de abril. La República*, donde el conflicto ideológico en el contexto de la lucha por las libertades sociales es indistinguible del proceso de empoderamiento de sus personajes femeninos. Y ese desarrollo, en el caso de Virginia Yagüe tampoco se puede separar de su compromiso profesional en varios ámbitos. En primer lugar, con la autonomía creativa, lo que le llevó a abandonar Diagonal por la opción de poder ser productora ejecutiva en Shine Iberia. En segundo lugar, con la reivindicación del reconocimiento y compensación justa de su profesión, a través de su participación en ALMA Sindicato de Guionistas y en la entidad de gestión DAMA. Y, en tercer lugar, en su trabajo en CIMA para la visibilización de las mujeres profesionales de cine y televisión y la denuncia de la discriminación. Y este compromiso se manifiesta en una obra televisiva en la que, conforme más autonomía ha contado, más se ha articulado sobre historias protagonizadas por mujeres como sujeto activo de transformación.

Referencias bibliográficas

- A., L. (2011): “14 de abril La República: la memoria histórica del Gobierno”, *La Razón*, 16 de abril. http://www.larazon.es/historico/9616-14-de-abril-la-republica-la-memoria-historica-del-gobierno-SLLA_RAZON_370204 (acceso: 15 de enero de 2017)
- Autor (2015): “Mujeres pioneras y creación televisiva en España: una revisión crítica”. En, Núñez-Domínguez, T., Vera Balanza, M.T. y Díaz Jiménez, R.M., coords., *Transversalidad de género en el audiovisual andaluz*, 91-104. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.
- Caballero Wanguemert, María (coord.) (2011): *Mujeres de cine: 360° alrededor de la cámara*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Camí-Vela, María (2005): *Mujeres detrás de la cámara: entrevistas con cineastas españolas (1990-2004)*. Madrid: Ocho y Medio.
- Cascajosa, Concepción y Martínez, Natalia (2016): “Del cine a la televisión: hacia una genealogía de las mujeres guionistas en España”, *Femeris*, vol. 1, nº. 1-2, pp. 25-34. doi:10.20318/femeris.2016.3225.

⁴ Información del equipo de guión de la temporada 5 de *Amar es para siempre* facilitada por el coordinador de guiones Nacho Faerna en una comunicación personal.

- Chicharro Merayo, Mar (2009): "Recreando la sociedad del pasado modernización y conflicto social en *La Señora*", *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, nº 39, 51-70.
- Chuvieco, Enrique (ed.) (2014): *Mujeres de cine. La mirada de 10 directoras españolas*. Madrid: Rialp.
- Devesa, Dolores y Potes, Alicia (1999): *Seis mujeres guionistas. Contar historias, crear imágenes*. Málaga: Festival de Cine Español de Málaga.
- Galán, Elena (2007): "Las huellas del tiempo del autor en el discurso televisivo de la posguerra española", *Razón y Palabra*, 12 (56). <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n56/egalan.html> (acceso: 16 de enero de 2017)
- Longworth, James L. (2000): *TV Creators: Conversations with America's Top Producers of Television Drama*. Syracuse: Syracuse University Press.
- McGilligan, Patrick (2000): *Backstory 2: Entrevistas con guionistas de los años 40 y 50*. Plot: Madrid.
- Núñez Domínguez, Trinidad; Silva, May y Vera, Teresa (2012): *Directoras de cine español. Ayer, hoy y mañana, mostrando talentos*. Sevilla: Universidad de Sevilla y Fundación Audiovisual de Andalucía.
- Palacio, Manuel (2000): *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- Palacio, Manuel (2007): "La televisión pública española (TVE) en la era de José Luis Rodríguez Zapatero", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 8.1, 71-83. doi:10.1080/14636200601148843.
- Redvall, Eva N. (2013): *Writing and Producing Television Drama in Denmark: From "The Kingdom" to "The Killing"*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro (1999): *Historias, palabras, imágenes. Entrevistas con guionistas del cine español contemporáneo*. Alcalá de Henares: ALCINE.
- Rincón, Reyes (2002): "Pedro Costa indaga en el acoso sexual a partir del 'caso Nevenka'", *El País*, 26 de julio. http://elpais.com/diario/2002/07/26/cine/1027634405_850215.html (acceso: 16 de enero de 2017)
- Rodríguez Fernández, M^a del Carmen y Viñuela Suárez, Eduardo (eds.) (2011): *Diccionario crítico de directoras de cine europeas*. Madrid: Cátedra, 2011.
- Rodríguez Merchán, Eduardo (2007): "La enseñanza del cine en España: perspectiva histórica y panorama actual", *Comunicar*, nº 29, 2007, 13-20. RTVE (2008): "Dossier *La Señora*". <http://www.rtve.es/archivos/70-9021-FICHERO/LaSenora08DosierPDF.pdf> (acceso: 15 de enero de 2017)
- Smith, Paul Julian (2009): "Una novela transnacional: *Amar en tiempos revueltos*". En, López, F., Cueto Asín, E. y George, Jr., D.R., eds., *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*, 121-135. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- Thompson, Robert J. y Burns, Gary (ed.) (1990): *Making Television: Authorship and the Production Process*. Nueva York: Praeger.
- Yagüe, Virginia (2009): *El marqués*. Barcelona: Temas de Hoy.
- Yagüe, Virginia (2012): *Álex. Los niños salvajes*. Barcelona: Plataforma.
- Yagüe, Virginia (2014): *La última princesa del Pacífico*. Barcelona: Planeta.
- Zurián, Francisco A. (coord.) (2015): *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español*. Madrid: Síntesis.