

La programación de series internacionales en la televisión generalista española (1990 - 2010)¹

Laura Fernández-Ramírez²; Nadia McGowan³

Recibido: 12 de febrero de 2020 / Aceptado: 31 de marzo de 2020

Resumen. Esta investigación presenta un análisis cuantitativo de la programación de series internacionales en las cadenas generalistas españolas entre 1990 y 2010. Describe la nacionalidad, cadena de emisión original, formatos y series con mayor número de episodios emitidos y de mayor audiencia. También se determinan las tendencias de programación según formatos, temáticas y series en las distintas franjas horarias. En estos años, los formatos más emitidos y de mayor audiencia fueron las *sitcoms* y las series procedimentales de las *networks* estadounidenses. Las series internacionales tuvieron un papel esencial en el inicio de emisiones de las cadenas privadas (que las emplearon como producto de relleno) y fueron un valor seguro en el *prime time*. Las series estadounidenses permitieron a las cadenas generalistas diferenciar su oferta en un ecosistema televisivo de elevada competitividad.

Palabras clave: Serie internacional; programación; televisión; cadenas generalistas; identidad

[en] International television series programming in Spanish generalist channels (1990-2010)

Abstract. This research presents a quantitative analysis of the programming of international series in Spanish generalist channels from 1990 to 2010. It describes the nationality, original broadcasting network, format and series with the highest number of aired episodes and highest audience. Programming trends regarding formats, themes and series within different time slots are also discussed. During the period studied, the formats with the highest broadcast time and audience were North American network sitcoms and procedural series. The international series played an essential role in the launch of private networks (which used them as fillers) and were a reliable asset in prime time. American series helped generalist channels to distinguish their offer in a highly competitive television ecosystem.

Keywords: International series; programming; television; generalist channels; identity

Sumario: 1. Introducción. 2. Muestra y metodología. 3. Resultados. 4. Conclusiones. 5. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Fernández-Ramírez, Laura y McGowan, Nadia (2020): “La programación de series internacionales en la televisión generalista española (1990 - 2010)”. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 26 (2), 541-553.

1. Introducción

Desde los inicios de la televisión, las series fueron uno de los productos estrella del medio y constituyeron el eje del *prime time*⁴ en numerosas épocas de la programación estadounidense (Dominick y Pearce, 1976; Tiedge y Ksobiech, 1986; Chesebro, 2003). Hasta la llegada de los *realities* o formatos de telerrealidad al inicio del siglo XXI (Brooks y Marsh, 2007), la ficción seriada fue esencial en la estrategia de competencia entre las distintas cadenas en su horario de máxima audiencia (Tiedge y Ksobiech, 1987).

Las series de ficción son, además, un formato clave “en la búsqueda de una audiencia específica que permita dar personalidad a la marca” (De la Torre, 2016, p.419). El temor a la fragmentación de las audiencias, primero por la incorporación de los operadores por cable y más recientemente con la irrupción de las plataformas de contenidos audiovisuales por internet (o *streaming*), llevó a las *networks*⁵ estadounidenses a apostar por la emisión de series innovadoras para distinguir su oferta y dotar a su canal de una identidad específica. Como consecuencia, las innovaciones narrativas y conceptuales aportadas por Steven Bochco durante la década de 1980 iniciaron

¹ Esta investigación se ha realizado dentro del proyecto de investigación CSO2015-66260-C4-1-P *Historia de la Programación y de los Programas de Televisión en España (cadenas de ámbito estatal): De la desregulación al apagón analógico, 1990-2010*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (España).

² Universidad Internacional de la Rioja (España)
E-mail: laura.fernandezramirez@unir.net

³ Universidad Internacional de la Rioja España
E-mail: nadia.mcgowan@unir.net

⁴ El *prime time* constituye el bloque de mayor audiencia de la programación nocturna (Contreras y Palacios, 2001).

⁵ Cadenas de televisión estadounidenses de financiación comercial exclusiva y que emiten en abierto a todo el territorio nacional. Definen sus programaciones atendiendo a leyes del mercado (según la audiencia) y son reguladas por la FCC (Federal Communications Commission). Las cadenas comerciales estadounidenses son NBC, CBS y ABC, a las que en 1986 se sumó FOX (Bustamante, 2004).

el imparable camino de las series hacia su consideración como objeto artístico (Cascajosa, 2005). El mismo temor a la pérdida de suscriptores durante la década de 1990 llevó a cadenas por cable como HBO a definir su oferta en torno a series autorales y rupturistas. Su éxito arrastró nuevamente a los demás operadores a apostar por la serie como formato estrella, motivando el inicio de una Tercera Edad de Oro de la ficción televisiva, donde el formato ha alcanzado una consideración artística equiparable a la del cine (Cascajosa, 2009). La irrupción de los operadores por internet ha continuado esta tendencia, ya que la identidad y el catálogo de Netflix (por ejemplo) se define por sus series (Tryon, 2015; Jenner, 2015 y 2018; Lobato, 2018).

La consolidación de la serie como objeto artístico ha tenido un reflejo tardío en la literatura académica. John Hartley ya resaltó que la televisión “entró en la academia como un objeto de estudio sobre el que se tenía un idea preconcebida negativa” (como se citó en Cascajosa, 2005, p.122). La investigación científica sobre series de televisión no se inició hasta el trabajo de Robert J. Thompson (1996) acerca de la Segunda Edad de Oro de la Televisión. Desde entonces es un campo que no ha parado de crecer (Cascajosa, 2005). La importancia académica que actualmente se concede a las series se aprecia en el número de investigadores que atienden a su consolidación como “productos de calidad” (Leverette, Ott y Buckley, 2008; Gómez y Bort, 2009; Bonaut, 2010; Bourdaa, 2011; García Martínez, 2014; Cascajosa, 2016), y en la imparable proliferación de análisis sobre series específicas producidas por todo tipo de operadores, como la serie de HBO (2011-2019) *Game of Thrones* (Ferreday, 2015; Scharl et al., 2016; Clapton & Shepherd, 2017), la serie de AMC (2008-2013) *Breaking Bad* (Rush, 2014; Bernhardt, 2019; Chisum, 2019), la serie de Netflix (2013-2018) *House of Cards* (Klarer, 2014; Keller, 2015; Painter y Ferrucci, 2017) o la serie de ABC (2004-2010) *Lost* (Clarke, 2010; Bort, 2011), por citar solo algunos de los ejemplos más populares y reconocidos por la crítica.

La serie internacional, esencialmente estadounidense, ha tenido siempre un papel clave en la televisión española. En sus primeros años de emisión, las series extranjeras facilitaban completar la parrilla con productos muy rentables por su bajo coste de adquisición (mucho menor al de la producción propia) y el atractivo que suponía para los anunciantes sus grandes resultados de audiencia. Las series norteamericanas marcaron además un referente de calidad para profesionales y espectadores, imponiendo modos de producción y esquemas estilísticos o narrativos a la incipiente ficción seriada nacional (Montero y Ojer, 2018a). Su presencia decreció durante la década de 1960 conforme se desarrolló la producción propia, pero siguió siendo importante (Bonaut, 2006). El gobierno de UCD impulsó decididamente la producción de series nacionales que obtendrían gran reconocimiento y que competirían con el éxito de audiencia

permanente de los productos extranjeros (Montero y Ojer, 2018b). Con la entrada en la Comunidad Económica Europea, la adhesión del gobierno socialista a su regulación televisiva y el aumento de horas de emisión de TVE, la serie internacional reapareció en todos los horarios de las parrillas de los dos canales y siguió protagonizando su *prime time* (Montero y Ojer, 2018c).

A finales de 1989 e inicios de 1990, la aparición de las cadenas privadas generalistas Antena 3 y Telecinco cambió el paradigma de la programación de servicio público —definida por incidir cultural y políticamente en un público familiar— por el de la lógica competitiva feroz, favorecida por la inacción del gobierno socialista ante prácticas de contra-programación, desprogramación y exceso de cortes publicitarios, así como por la falta de control de las limitaciones horarias de contenidos dispuestas por la Directiva Europea de Televisión sin Fronteras de 1994 (Palacio, 2005). La desregulación audiovisual propició que la reposición de series internacionales sirviera como relleno de cada vez mayores franjas de programación en las cadenas privadas incipientes, y también como elemento diferenciador de la oferta televisiva de las distintas cadenas (también públicas) en sus horarios de máxima audiencia.

La consolidación de los nuevos operadores llevó a la producción de numerosas series de televisión nacionales (Francés y Llorca, 2012). Series como *Farmacía de Guardia* (Antena 3, 1991-1995) y *Médico de Familia* (Telecinco, 1995-1999) desbancaron del *prime time* a las producciones estadounidenses que se mantuvieron en la programación diurna de las parrillas (Delgado, Prado y Navarro, 2017). Dentro de estas hubo productos destacados como *The Fresh Prince of Bel Air* (NBC, 1990-1996) que permitieron a Antena 3 lograr un récord imbatido en un periodo similar: duplicar su audiencia en 18 meses (Vaca, 2009). Las series nacionales dirigidas al *prime time* de Antena 3, Telecinco y TVE1 permitieron a las distintas cadenas generalistas distinguir su oferta y consolidar su imagen de marca (Lacalle y Sánchez-Ares, 2019) reflejando el proceso vivido en Estados Unidos.

El tejido industrial audiovisual español se vio reforzado por el éxito de estos proyectos y esto favoreció la aparición de productoras independientes. Otros factores que influyeron en su desarrollo fueron la adopción de medidas europeas de fomento de la producción independiente (Fondo Euroimages, programa Media), la disposición de emitir proyectos de ficción nacionales o europeos (Directiva de Televisión sin Fronteras de 1994), la progresiva externalización de los servicios de producción de TVE propia de los gobiernos socialistas y populares de los años 90 y las diversas aplicaciones de la Ley del Cine durante la década del 2000. Las cadenas españolas generalistas apostaron progresivamente por el tratamiento artístico de sus producciones seriadas a imitación del modelo marcado por HBO (Hernández-Pérez, 2017).

La incorporación de nuevos actores televisivos como Cuatro (2004) y La Sexta (2005) supuso la reaparición de la serie internacional como producto de relleno, así como de elemento diferenciador de la oferta en *prime time* (Vaca, 2009) dado el auge de la Tercera Edad de Oro.

En los últimos años⁶, las series estadounidenses suponen más de un 65% de la ficción seriada emitida en canales europeos (Kevin y Ene, 2015). Las cadenas públicas alemanas, británicas y españolas dedican el 80% del tiempo de emisión de series a sus producciones nacionales, siendo las emisoras comerciales las que importan la mayor parte de sus series: En las cadenas privadas de España, Francia y Reino Unido –los países europeos con mayor producción nacional de series de ficción–, las series de producción doméstica solo suponen un 30% de la ficción seriada de las parrillas de las cadenas privadas⁷ (Delgado, Prado y Navarro, 2017, p.136). Las series de ficción importadas son esencialmente estadounidenses, dado que solo los canales públicos reservan la mitad del tiempo de emisión de series a contenidos europeos, ocupando los contenidos estadounidenses un 90% del tiempo que las cadenas privadas dedican a emitir series importadas. Esto convierte a Estados Unidos en “el proveedor hegemónico de la ficción” (p.137). El “imperialismo mediático” estadounidense y la “dominación cultural transnacional” de los formatos norteamericanos se hace patente en el mercado de las series de televisión (Kunz, 2010, p.310). La influencia mediática estadounidense es de hecho un fenómeno corporativo dado que, desde 1996, las *networks* producen directamente el 70% de las series que emiten, erosionando la pluralidad de temas o perspectivas que una multiplicidad de productoras independientes podría aportar al mercado televisivo (Bielby y Bielby, 2010). Los nuevos operadores por cable o por *streaming* replican este modelo de producción, por lo que las líneas editoriales de los operadores estadounidenses son distribuidas por cada rincón del planeta.

La relevancia artística y académica de las series estadounidenses y la importante presencia de estos contenidos en las parrillas de las cadenas generalistas españolas en la historia de la televisión nacional, marcan el objeto de esta investigación. Este artículo presenta un análisis en profundidad del papel que jugaron las series internacionales con la sucesiva incorporación de operadores al panorama audiovisual español, durante el despegue de la ficción seriada nacional, tras el fenómeno global de la telerrealidad y el infoentretenimiento y el apogeo de la Tercera Edad de Oro. El estudio abarca así desde el año 1990 hasta el inicio de las emisiones de la TDT en 2010. Continúa el trabajo de Montero y Ojer (2018 a, b y c) que atiende a la programación de series internacionales entre los años 1956 y 1990 y entronca con el de Delgado y Prado (2010) y Delgado, Prado y Navarro (2017) acerca de las tendencias de programación en España en las temporadas 2008-2009 y 2015-2016. El análisis atiende a la nacionalidad, a las cadenas de producción original de las series extranjeras, a las franjas habituales de emisión de los distintos formatos, a las series más longevas del periodo y a su audiencia. También identifica las etapas de mayor o menor presencia de series de ficción extranjera en la programación española y muestra su repercusión en la imagen de las distintas cadenas.

2. Muestra y metodología

Este estudio atiende a la programación de TVE1, TVE2, Antena 3, Telecinco, Cuatro y La Sexta. Se ha tomado como muestra un total de cuatro semanas por año, correspondientes a los meses de marzo, julio, septiembre y diciembre (Tabla 1). Dos semanas por año ofrecen la programación de Navidad y de verano, y las otras dos representan la programación habitual de un canal.

⁶ Estudio de la programación europea entre 2009 y 2013.

⁷ Estudio de la programación europea entre 2015 y 2016.

Tabla 1. Semanas de muestra.

	MARZO	JULIO	SEPTIEMBRE	DICIEMBRE
1990	12 - 18	9 - 15	24 - 30	24 - 30
1991	11 - 17	8 - 14	23 - 29	23 - 29
1992	9 - 15	13 - 19	21 - 27	21 - 27
1993	15 - 21	12 - 18	20 - 26	20 - 26
1994	14 - 20	11 - 17	19 - 25	19 - 25
1995	13 - 19	10 - 16	18 - 24	25 - 31
1996	11 - 17	8 - 14	23 - 29	23 - 29
1997	10 - 16	14 - 20	22 - 28	22 - 28
1998	9 - 15	13 - 19	21 - 27	21 - 27
1999	15 - 21	12 - 18	20 - 26	20 - 26
2000	13 - 19	10 - 16	18 - 24	25 - 31
2001	12 - 18	9 - 15	24 - 30	24 - 30
2002	11 - 17	8 - 14	23 - 29	23 - 29
2003	10 - 16	14 - 20	22 - 28	22 - 28
2004	15 - 21	12 - 18	20 - 26	20 - 26
2005	14 - 20	11 - 17	19 - 25	19 - 25
2006	13 - 19	10 - 16	18 - 24	25 - 31
2007	12 - 18	9 - 15	24 - 30	24 - 30
2008	10 - 16	14 - 20	22 - 28	22 - 28
2009	9 - 15	13 - 19	21 - 27	21 - 27
2010	15 - 21	----	----	----

Fuente: Elaboración propia

La programación y los datos de audiencia contenidos en la muestra han sido facilitados por Kantar Media. Se han seleccionado las series de ficción, no infantiles, de imagen real y se ha realizado una base de datos que atiende a las siguientes variables:

- Día de la semana
- Carácter (día laborable o fin de semana)
- Fecha de emisión
- Título original
- Cadena donde se emite
- Hora de inicio
- Hora de fin
- Duración
- Franja horaria⁸:
 - Madrugada (3:00 a 5:59)
 - Matinal (6:00 a 12:59)
 - Acceso mediodía (13:00 a 14:59)
 - Mediodía (15:00 a 15:59)
 - Sobremesa (16:00 a 16:59)

- Tarde (17:00 a 19:59)
- Acceso *prime time* (20:00 a 20:59)
- *Prime time* (21:00 a 23:59)
- *Late night*⁹ (24:00 a 26:00¹⁰)
- Formato¹¹:
 - Teleserie: Serie de entre 45 minutos y una hora que sigue el desarrollo del arco dramático de un personaje en el transcurso de una trama principal que abarca 13 o 22 episodios por temporada. Sus episodios no son autoconclusivos (Douglas, 2011).
 - Procedimental: Serie en la que cada episodio presenta la resolución de un caso al que se enfrenta un conjunto de personajes desde sus particulares procedimientos profesionales (médicos, abogados, policías, detectives, etc.). Sus episodios son autoconclusivos y duran entre 45 minutos y una hora (Carrasco, 2010).
 - *Sitcom*: Serie cómica que presenta a un conjunto de personajes que en cada episodio se

⁸ Se han asignado las franjas horarias atendiendo al horario de inicio del programa, aunque su final pudiera traspasar el horario delimitado.

⁹ Espacio nocturno en el que la audiencia desciende considerablemente por retirarse a descansar y en el que suelen emitirse programas más arriesgados o polémicos por contar con un auditorio estrictamente adulto (Contreras y Palacios, 2001).

¹⁰ Kantar Media considera el *late night* el final de una jornada, y por ello denomina “26:00” a las 2 de la madrugada.

¹¹ Se ha discriminado el serial, la telenovela, la miniserie y las series de animación para acotar la muestra.

enfrenta a la resolución de una situación doméstica o profesional disparatada. Sus episodios son breves, de unos 25 minutos, grabados con público en plató (Gordillo, 2009).

- Antología: Serie cuyos episodios presentan historias independientes, autoconclusivas, vinculadas por un tema, género o *leitmotiv* común (Gordillo, 2009).
- Resultados de audiencia (en miles de espectadores). Distribuidos por sexos y por edades (4 – 11 años; 13 - 24 años; 25 – 44 años; 45 a 65 años; mayores de 66).
Esta base de datos se ha completado con detalles de la producción de las series analizadas extraídos de la web IMDB.com (entre el 23 de julio y el 30 de septiembre de 2017).
- Temática (Acción, aventura, biográfica, comedia, crimen, drama, familia, fantasía, *noir*¹², histórica, horror, musical, misterio, romance, ciencia ficción, deportes, súper héroes, thriller, bélica, *western*¹³).
- Sinopsis
- Años de emisión original
- Cadena de emisión original
- Productora
- Nacionalidad

3. Resultados

El 17% de los programas vistos en España entre 1990 y 2010 fueron series de ficción, de las cuales el 14% corresponde a series extranjeras y el 3% a producciones nacionales. De las series extranjeras, el 93% fueron de origen estadounidense. Como resultado, el 13% de la programación en España entre

1990-2010 correspondió a series procedentes de Estados Unidos.

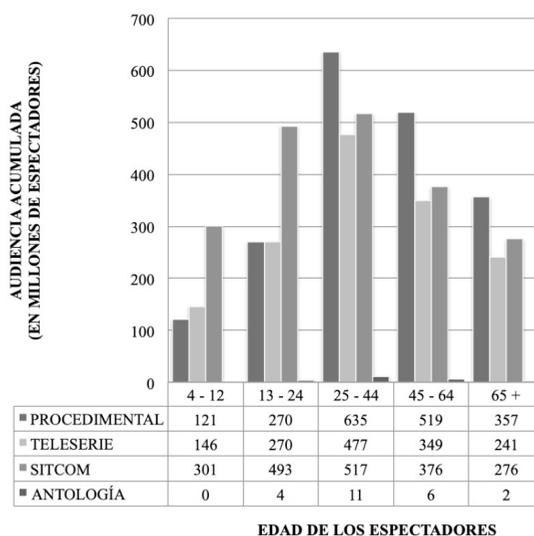
Se emitieron un total de 434 series estadounidenses en las semanas analizadas, frente a veintitrés series británicas, veinte canadienses, ocho australianas, siete francesas y seis alemanas. Los títulos estadounidenses fueron producidos mayoritariamente por las *networks* NBC, CBS y ABC. NBC fue la cadena con mayor número de episodios presentes en las cadenas españolas (1720), seguida de CBS (1170) y ABC (1105). Solo figuran 230 episodios producidos por FOX y 101 por HBO en las parrillas de estos años.

Las series internacionales se programaron principalmente entre semana. Su presencia fue similar de lunes a jueves, y descendía de viernes a domingo. A lo largo del año, la programación de series extranjeras se mantenía estable, a excepción de la temporada estival en la que su presencia aumentaba un 25%.

Atendiendo a su audiencia, su público fue mayoritariamente femenino (siendo la audiencia masculina un 20% menor en cada uno de los tipos de serie). Los formatos más vistos fueron las *sitcoms* y las series procedimentales, cuya audiencia acumulada por los dos sexos en este periodo es prácticamente idéntica. La audiencia de las teleseries fue un 25% menor, y la de las antologías irrelevante en comparación con aquellas (un 99% menor a la de las *sitcoms* y series procedimentales).

Atendiendo a su edad, el público mayoritario de las series internacionales corresponde a la franja de 25 a 44 años. El formato más consumido por este sector de la audiencia fueron las series procedimentales. Le sigue el público de 45 a 64 años, quienes también preferían la series procedimentales al resto de formatos. En tercer lugar se encuentran los espectadores de 13 a 24 años que, en cambio, eran más proclives a las *sitcoms* (Figura 1).

Figura 1. Audiencia acumulada por edades de los distintos formatos de serie internacional.



Fuente: Kantar Media

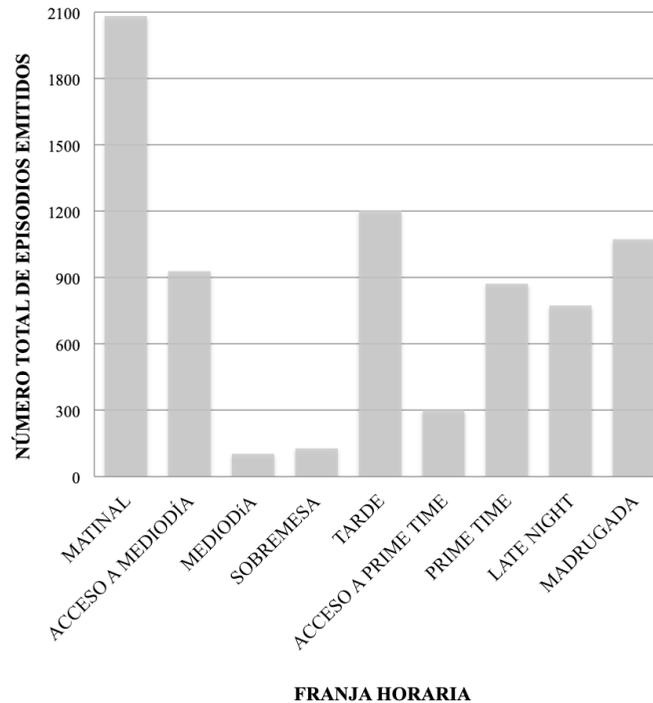
¹² Ficciones inspiradas en el ambiente del Cine Negro.

¹³ Ficciones que presentan la conquista del Oeste americano.

La franja matinal fue la que acogió un mayor número de emisiones de series extranjeras. Estas tu-

vieron menor incidencia en las franjas de mediodía, sobremesa y acceso a *prime time* (Figura 2).

Figura 2. Distribución por franja horaria del número de episodios emitidos entre 1990 y 2010.



Fuente: Kantar Media

En la franja matinal mayoritariamente se reemitiéron teleseries y *sitcoms* protagonizadas por niños y adolescentes. Las teleseries de este tipo que tuvieron mayor presencia fueron *Beverly Hills 90210* (FOX, 1990-2000), *Heartbreak High* (ABC, 1994-1999), *Sweet Valley High* (FOX, 1994-1997) y *Dawson's Creek* (The WB., 1998-2003) que se emitían con una frecuencia diaria. En el caso de las *sitcom*, *Punky Brewster* (NBC, 1986-1988), *Eight is enough* (ABC, 1977-1981), *Everybody Loves Raymond* (CBS, 1996-2005) y *3rd Rock From the Sun* (NBC, 1996-2001) son las que estuvieron más tiempo en emisión. En las mañanas también hubo lugar para la reposición diaria de series procedimentales de acción como *The A-Team* (NBC, 1983-1987), *Baywatch* (NBC, 1989-2001) y *Walker Texas Ranger* (CBS, 1993-2001) o de teleseries de tema amoroso como *Melrose Place* (FOX, 1992-1999) y *The Love Boat* (ABC, 1977-1986). Cabe destacar la presencia de una serie procedimental europea, *Alarm für Cobra 11 - Die Autobahnpolizei* (RTL, 1996-Hoy), que también se emitió de forma diaria.

En la franja de acceso al mediodía la *sitcom* fue el formato estrella. Como en las mañanas, su temática era familiar o adolescente. También se ofrecían de forma diaria, pero en este caso eran capítulos de estreno y no reposiciones (aunque finalmente acabaron reemitiéndose en otros momentos del periodo). Los

títulos con mayor número de emisiones fueron *Family Matters* (ABC, 1989-1998), *The Fresh Prince of Bel-Air* (NBC, 1990-1996), *Sabrina*, *The Teenage Witch* (ABC, 1996-2003) y *Saved By The Bell* (NBC, 1989-1993), que tuvieron grandes resultados de audiencia, compitiendo con la de estrenos emitidos en *prime time*.

La tarde tuvo un diseño similar. Se estrenaban series procedimentales de acción con una frecuencia diaria entre las que destacan, por su número de episodios emitidos, *JAG* (NBC, 1995-2005), *NCIS* (CBS, 2003-Hoy) y la serie europea *Komisaar Rex* (ORF, 1994-2015). También hubo lugar para reposiciones de *sitcoms* como *The Benny Hill Show* (BBC, 1955-1991) y *Family Matters*. En la franja de acceso al *prime time* se programaron *sitcoms* de estreno. Las series con más episodios emitidos fueron *Two and a Half Men* (CBS, 2003-2015), *Blossom* (NBC, 1991-1995), *Home Improvement* (ABC, 1991-1999) y *Ellen* (ABC, 1994-1998).

En el *prime time* se ubicaron ante todo series procedimentales, siendo *CSI* (CBS, 2000-2015), *Cold Case* (CBS, 2003-2010), *House M.D.* (FOX, 2004-2012), *Bones* (FOX, 2005-2017) y *CSI Miami* (CBS, 2002-2012) las más emitidas. También hubo lugar para estrenos de teleseries como *Smallville* (The WB, 2001-2011), *Grey's Anatomy* (ABC, 2005-Hoy), *Lost* (ABC, 2004-2010) y *Desperate Housewives* (ABC,

2004-2012). Cabe destacar el caso de *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991) y *The X-Files* (FOX, 1993-2002), que son las teleseries del *prime time* de la década de 1990 con mejores resultados de audiencia. La *sitcom* no tuvo una presencia destacada en esta franja, salvo por el caso de *Married... With Children* (FOX, 1986-1997) en el *prime time* de TVE2.

En el *late night* destacaron teleseries como *Northern Exposure* (CBS, 1990-1995), *ER* (NBC, 1994-2000), *Sex & the City* (HBO, 1998-2004), *LA. Law* (NBC, 1986-1994) y la comedia *The Office* (NBC, 2005-2013), que fueron las que contaron con mayor número de episodios. También se pudieron ver series procedimentales más oscuras que las emitidas en *prime time* como *Law & Order* (NBC, 1990-2010) y *Without a Trace* (CBS, 2002-2009).

Las madrugadas no presentan una tendencia clara: hay una gran variedad de títulos y formatos. Cabe señalar que es la única franja que incluye antologías, en este caso de terror como *The Outer Limits* (Showtime, 1995-2002), *Tales from the Crypt* (HBO, 1989-1996) y *The Twilight Zone* (CBS, 1959-1964).

Atendiendo a la presencia de los formatos, se aprecia que los programadores españoles de estos años se inclinaron por la emisión de teleseries. Los dramas juveniles *Melrose Place*, *Beverly Hills 90210*, y *Smallville* son los más destacados. Su audiencia, sin embargo, fue menor que la de otros formatos, siendo este el tercero más visto. Esto no varió con la llegada de la Tercera Edad de Oro en 1999. Los dramas adolescentes como *The O.C.* (FOX, 2003-2007) o de tema amoroso como *Grey's Anatomy* continuaron siendo los de mayor volumen, pero no mejoraron llamativamente sus resultados de audiencia. El menor éxito del

formato se aprecia en que teleseries de gran reconocimiento como *Lost* y *Prison Break* (FOX, 2005-2009) fueron saltando de una franja a otra o de canal en canal, y otras teleseries innovadoras y de tratamiento autoral como *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005), *The Sopranos* (HBO, 1999-2007) y *Dexter* (Showtime, 2006-2013) se programaron en las franjas de *late night* y madrugada de los canales más minoritarios (TVE2, La Sexta y Cuatro).

Las series procedimentales fueron el segundo formato más emitido. Esto se debe, fundamentalmente, a la emisión diaria de series de acción como de *The A-Team*, *Walker, Texas Ranger*, *Alarm für Cobra 11 - Die Autobahnpolizei* y *NCIS* en horarios de mañana y tarde. También porque la serie procedimental fue un formato de gran aceptación en el *prime time* español a partir de la década del 2000. *CSI* encabeza así el listado de las procedimentales con mayor presencia en la parrilla así como el de las producciones de mayor audiencia. Su éxito llevó a seleccionar otros títulos basados en su modelo como *Criminal Minds* (CBS, 2005-Hoy) o *Without a Trace* que también recibieron grandes resultados de audiencia y se mantuvieron mucho tiempo en antena. La buena acogida de *House M.D.* llevó a la emisión de series como *Bones*, que también presenta un protagonista talentoso carente de habilidades sociales. Con diez de los quince títulos más vistos del periodo (Tabla 2), la serie procedimental se conforma como el segundo formato de mayor audiencia. En el caso de este formato, la Tercera Edad de Oro sí tuvo impacto en la programación española, dado que siete de las diez procedimentales más vistas se produjeron después del año 1999.

Tabla 2. Listado de las quince series con mayor audiencia media por episodio emitidas entre 1990 y 2010 en cualquier franja de la programación.

SERIE	AUDIENCIA MEDIA POR EPISODIO (EN MILES DE ESPECTADORES)
C.S.I.	3.419
C.S.I. NY	2.913
C.S.I. MIAMI	2.761
THE FRESH PRINCE OF BEL-AIR	2.593
FAMILY MATTERS	2.503
THE NANNY	2.380
HOUSE	1.950
CRIMINAL MINDS	1.865
THE X-FILES	1.790
WITHOUT A TRACE	1.736
ALLY MCBEAL	1.567
SAVED BY THE BELL	1.466
SABRINA, THE TEENAGE WITCH	1.415
DR QUINN, MEDICINE WOMAN	1.407
24	1.379

Fuente: Kantar Media

La *sitcom* ocupa el tercer puesto en cuanto a episodios emitidos durante el periodo y sin embargo es el formato más visto. Las de mayor éxito fueron las *sitcoms* familiares (*The Fresh Prince of Bel Air* y *Family Matters*) o de contexto adolescente (*Saved by the Bell* y *Sabrina, the Teenage Witch*) que fueron las que tuvieron mayor presencia. Pese a programarse por la mañana y en el acceso a mediodía, cuentan con un lugar destacado en el listado de series de mayor audiencia, liderado fundamentalmente por las emitidas en *prime time* (Tabla 2). La *sitcom*, sin embargo, no tuvo demasiada incidencia por la noche, salvo por la emisión diaria de comedias de humor mordaz como *Married...with children*, *Unhappily ever after* (The WB, 1995-1999) y *Two and a Half Men*.

La antología apenas tuvo presencia en las parrillas españolas. Destacan únicamente algunos ejemplos de terror como una nueva versión de *The Outer Limits* o *Amazing Stories* (NBC, 1985-1987) en el *late night* y la franja de madrugada de TVE1 y Cuatro.

El protagonismo de la serie internacional en la programación española permite identificar dos momentos de inflexión. Con la creación de Antena 3 y Telecinco en 1990, las series extranjeras adquirieron mucha presencia en las pantallas españolas. Para rellenar su parrilla con un producto de bajo coste, estas cadenas comerciales recurrieron en gran medida a la reposición de series internacionales de poca actualidad y ya emitidas anteriormente por RTVE. Un 40% de los episodios programados en este periodo fueron producidos antes de 1980, como *Little House on the Prairie* (NBC, 1974-1983), *Bonanza* (NBC, 1959-1973), *Charlie's Angels* (ABC, 1976-1981) y *Colombo* (NBC, 1971-2003). Este periodo alcanzó su pico más alto en 1996. A partir de entonces y hasta el 2006 la presencia de la ficción internacional disminuyó por el progresivo interés en el infoentretenimiento y la telerrealidad, así como por el despegue de la ficción seriada nacional (Prado y Delgado, 2010). Finalmente, entre 2006 y 2010 la llegada de dos nuevas cadenas generalistas, Cuatro en 2005 y La Sexta en 2006, provoca un aumento en las series extranjeras emitidas. Ambas repitieron el modelo de las primeras privadas recurriendo a series extranjeras algo obsoletas (con un 44% episodios producidos antes del año 2000). TVE2, también minoritaria en cuanto a audiencias, contribuyó igualmente a este nuevo incremento. Sin embargo, TVE1, Antena 3 y Telecinco continuaron con la tendencia que iniciaron en 1997 de abogar por otro tipo de formatos. En esta etapa la serie internacional solo mantuvo su presencia en algunas jornadas del *prime time* de Antena 3 y Telecinco.

Antena 3 fue la cadena con mayor número de series internacionales, mayoritariamente procedimentales. Recurrió a la reposición diaria en las franjas de acceso a mediodía y por la tarde (*The A-Team*, *Baywatch* y *Knight Rider* -NBC, 1982-1986-). A partir de 1999, con el auge de la Tercera Edad de Oro, también seleccionó procedimentales de las *networks* como *Without a Trace*, *JAG* o *Numb3ers* (CBS, 2005-

2010) para su estreno semanal en el acceso al *prime time* y *prime time*. La reposición de estos títulos en *late night* tras la emisión de un capítulo de estreno fue una práctica habitual. Antena 3 también se caracterizó por ubicar diariamente en la franja matinal, de acceso al mediodía y de tarde *sitcoms* de gran éxito con valores familiares y trama adolescente como *Family Matters* y *The Fresh Prince of Bel Air* (NBC, 1990-1996), *Saved by the Bell* (NBC, 1989-1993) o *Sabrina, the Teenage Witch* (ABC, 1996-2003). Las teleseries no abundaron en Antena 3.

Telecinco fue la segunda cadena con mayor volumen de series extranjeras. Durante sus primeros años, programó por igual series de procedimiento y teleseries. Entonces la mayoría de procedimentales se programaron en horarios de poca audiencia (matinal, *late night* y madrugada). Telecinco repuso en ellas títulos populares durante los años 70 y 80 protagonizados por personajes carismáticos y talentosos como *Mannix* (CBS, 1967-1975) y *Colombo*, o con ciertas dosis de picardía y atractivo sexual como *Charlie's Angels*, *The Love Boat* (ABC, 1977-1986) y *Remington Steele* (NBC, 1982-1987). En los 90 sus teleseries más emitidas fueron melodramas juveniles de tema amoroso como *Melrose Place* y *Beverly Hills 90210* (estrenadas en *prime time* y repetidas en horario de mañana). Durante la década de 1990 también hubo sitio en Telecinco para el estreno en *prime time* de teleseries autorales como *Twin Peaks* y *The X-Files*. A partir de 2002, el éxito de la franquicia *CSI* rompe la proporcionalidad entre series de procedimiento y teleseries. En *prime time* se emitieron *CSI*, *CSI: Miami* y *CSI:NY* (CBS, 2004-2013) y otras series de procedimiento basadas en el funcionamiento de un equipo de investigación novedoso dentro de las fuerzas del orden como es el caso de *Criminal Minds*. La emisión diaria de series procedimentales de acción continuó por las mañanas con *Walker, Texas Ranger*, y por las tardes con series de tema adolescente como *Charmed* (The WB, 1998-2006) o protagonizadas por un personaje carismático como *Diagnosis Murder* (CBS, 1993-2001). Las teleseries de la Tercera Edad de Oro no tuvieron lugar en la programación de Telecinco. La *sitcom* tampoco ha tenido presencia apenas. Solo destacan las reposiciones de comedias algo pícaras como *The Benny Hill Show* (BBC, 1955-1991) o *Three's Company* (ABC, 1977-1984) en las mañanas de los años 1990 y 1998.

TVE2 fue la tercera cadena con mayor número de series extranjeras. Fue además la que más atendió a las teleseries de corte más autoral e innovador de la Tercera Edad de Oro. En esta línea su franja del *prime time*, *late night* y madrugada presentó títulos como *The West Wing*, *Northern Exposure*, *Six Feet Under*, *Lost* y *Desperate Housewives*. Las mañanas y el acceso al *prime time* fueron espacios para la emisión diaria de teleseries de corte adolescente como *Smallville*, *Dawson Creek*, *The O.C.*, *Gilmore Girls* (The WB, 2000-2007) y *Sweet Valley High*. Su selección de *sitcoms* respondió a este mismo esquema: emitió diariamente come-

días mordaces y adultas por la noche como *Married, with Children*, *Empty Nest* (NBC, 1988-1995), *Unhappily Ever After* y *Two and a Half Men* y *sitcoms* más familiares como *Growing Pains* (ABC, 1985-1992), *Blossom*, *Boy Meets World* (ABC, 1993-2000) o *ALF* (NBC, 1986-1990) por las tardes.

En TVE1 la serie extranjera tuvo poca presencia y poca estabilidad. Resultaba frecuente que TVE1 estrenara una serie y esta pasara seguidamente a ser emitida o reemitida por TVE2. Esto ocurrió con títulos ofrecidos en espacios de poca audiencia como el matinal (*Heart Break High* y *Sweet Valley High*), o con estrenos de *prime time* que relegó al *late night* o a TVE2 donde sí tuvieron permanencia (como *ER*, *Lost* y *Law and Order*). Las series que más estabilidad tuvieron en la programación de TVE1 fueron reposiciones de procedimentales como *Murder, She Wrote* (CBS, 1984-1992) o el estreno de *Baywatch* en el acceso a mediodía. Emitió pocas *sitcom*, de forma diaria, como *Blossom* en acceso a mediodía y por la tarde, o de madrugada como es el caso de *Night Court* (NBC, 1984-1992).

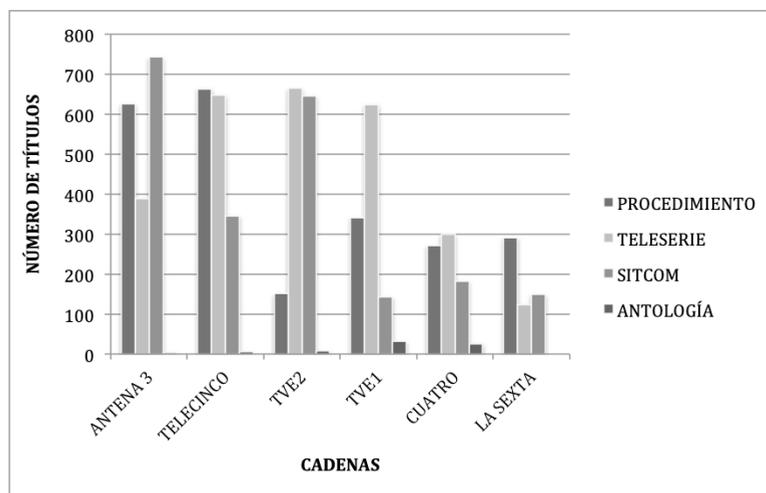
Cuatro y La Sexta se sitúan en último lugar en cuanto a series emitidas, pero este resultado se debe a su menor cantidad de años en antena tras su creación en 2005 y 2006, respectivamente.

Cuatro repitió algunas de las estrategias empleadas por Antena 3 o Telecinco. Su horario matinal presentaba de forma diaria una serie de acción de bajo coste de adquisición, *Alarm für Cobra 11 - Die Autobahnpolizei*, o reposiciones de teleseries de corte juvenil y temática amorosa como *Melrose Place*

y *Buffy, the Vampire Slayer*. Como hizo Antena 3 en sus orígenes, ubicó una *sitcom*, *Friends* (NBC, 1994-2004), en el horario de acceso a mediodía, mediodía y sobremesa. Emitió también series procedimentales producidas en las *networks* durante la Tercera Edad de Oro en su *prime time* (*House M.D.*, *Medium*, *The Closer* y *Ghost Whisperer*). Como en las privadas de mayor audiencia, el capítulo de estreno era seguido de una reposición en el *late night*. Las teleseries más oscuras y violentas como *Las Vegas* (NBC, 2003-2008) y *Rome* (HBO, BBC y RAI, 2005-2007) o controvertidas como *Dexter* y *Weeds* (Showtime, 2005-2012), se programaron en el *late night* o en la madrugada de Cuatro.

La Sexta, en competencia con Cuatro, aplicó las mismas estrategias. Presentó diariamente y en horario de tarde procedimentales de acción como *JAG* y *NCIS* y teleseries de acción como *Prison Break*. Al igual que Cuatro, dedicó su *prime time* al estreno de capítulos dobles de series procedimentales de protagonistas peculiares y talentosos como *Bones*, *The Mentalist*, *Cold Case*, *Shark* y *Numb3ers*, y programó a continuación de ellos una reposición en *late night*. También dejó para el *late night* las teleseries más adultas, aunque en este caso se trataba de series con escenas sexuales como *Entourage* (HBO, 2004-2011), o autorales como *The Sopranos*. La emisión de comedias como *The Office*, *Everybody Loves Raymond*, *My Name is Earl* (NBC, 2005-2009) o *How I met Your Mother* (CBS, 2005-2014) en las franjas de *late night* y madrugada fue una estrategia que permitió distinguir las noches de La Sexta (Figura 3).

Figura 3. Títulos internacionales emitidos por las distintas cadenas generalistas entre 1990 y 2010.



Fuente: Kantar Media.

4. Conclusiones

En la televisión española de 1990 a 2010 una serie internacional era, casi con seguridad, estadounidense y producida por una *network*. Se ubicaban en cual-

quier momento del año y a cualquier hora. Eso sí, en muchas franjas horarias esas series eran antiguas. En los inicios de las privadas sus series eran muy antiguas. La reposición diaria de episodios producidos diez o veinte años antes de la fecha de emisión y que

se habían visto previamente en TVE, fue clave en los inicios de Antena 3 y Telecinco. Esto se repitió en a partir de 2005 con Cuatro y La Sexta, aunque con títulos más contemporáneos. Las reposiciones fueron un modo económico de rellenar las franjas de mayor duración y menor audiencia (la mañana, la tarde y la madrugada). En ambos periodos, se repitieron series procedimentales de acción que protagonizaron las mañanas y las tardes. En las madrugadas se vieron más teleseries autorales o innovadoras.

Las cadenas generalistas también emplearon la serie internacional como imán de grandes audiencias. Los estrenos en *prime time* de las series procedimentales más contemporáneas de las *networks* reportaron a las cadenas españolas los mejores resultados de audiencia media por episodio de esos años. A partir de la década del 2000 el éxito de algunos títulos fue tal que las cadenas privadas optaron por programar capítulos de reposición tras los de estreno, manteniendo por arrastre los niveles de audiencia. Esto permitía rentabilizar todavía más la inversión en los títulos estadounidenses más destacados del momento. En el horario de acceso al mediodía las reposiciones de algunas *sitcoms* familiares o adolescentes se encuentran entre los títulos de mayor audiencia media de los veinte años analizados, dirigiendo su público, por arrastre, al visionado de los informativos en la franja de mediodía.

El análisis de las parrillas y audiencias de estos años deja ver el notable interés que tuvo el público infantil y familiar para las cadenas generalistas. La *sitcom* fue el formato con mayor audiencia acumulada del periodo, el más visto por el público infantil y el segundo con mayor éxito entre los adultos. La búsqueda de los niños marcó que su temática fuera mayoritariamente adolescente o familiar y que su emisión se realizara en horarios asociados a los descansos de la jornada escolar (principio de la mañana, acceso al mediodía, tarde y acceso al *prime time*). Esto, que también determinó la temática y horarios de las teleseries más longevas de la televisión de estos años, llevó a que cinco de los quince títulos de mayor audiencia del periodo fueran *sitcoms* familiares o adolescentes.

La búsqueda del público adulto conllevó, esencialmente, la programación de series procedimentales, dado que fue el formato preferido por todos los grupos demográficos de más de 25 años. El formato procedimental fue el que obtuvo mejores datos de audiencia en *prime time* con diez de los quince títulos más vistos del periodo. Es un tipo de serie que permite fácilmente su reemisión por el carácter autoconclusivo de sus episodios, pudiendo incluso emitirlos en desorden. Favoreció que la serie procedimental fuera el formato más emitido, en estreno o reposición, y con presencia en todas las franjas horarias. Al público adulto también se dirigieron las teleseries más innovadoras y autorales –programadas en *prime time*– o las que manifestaban una temática más oscura, violenta o controvertida –ubicadas en el *late ni-*

ght– así como las *sitcoms* de humor mordaz presentes en la franja de acceso al *prime time*.

Como se puede apreciar, ni las series producidas por operadores por cable ni las más autorales de la Tercera Edad de Oro tuvieron gran repercusión en la programación española, quedando relegadas, por lo general, a horarios de *late night* o madrugada. Solo las series procedimentales y teleseries más contemporáneas de las *networks* tuvieron un lugar destacado en el *prime time* español. Dentro de las procedimentales destacaron en Antena 3 y Telecinco las series que seguían el modelo iniciado por *CSI* (centradas en el trabajo de una división poco conocida de las fuerzas del orden), y en Cuatro y La Sexta las que seguían el estilo de *House M.D.* (con un protagonista brillante pero excéntrico). A excepción de *Anatomía de Grey*, las teleseries contemporáneas de las *networks* no tuvieron eco en la programación de este periodo, quedando relegadas a horarios de tarde o rotando por distintas cadenas como *Lost*.

En su nacimiento, las cadenas privadas repitieron las estrategias de los inicios de TVE (Montero y Ojer, 2019): la serie internacional protagonizó sus parrillas, repletas de títulos antiguos, baratos de adquirir, que resultan más económicos que la producción propia y que logran buenas audiencias. No solo importaron casi todas sus series extranjeras de las *networks* estadounidenses, sino que al consolidarse tomaron también sus tendencias de programación (Brooks y Marsh, 2007): Entre 1997 y 2006, Antena 3 y Telecinco dirigieron su programación a la producción propia de series y formatos de telerrealidad –que emitía en *prime time*– y de magazines y concursos –que permitían cubrir las mañanas y tardes–. Esto dejó sin lugar a las series internacionales. A partir de 2006, su cantidad aumenta, no solo por el nacimiento de Cuatro y La Sexta sino por el éxito de las series procedimentales de las *networks* de la Tercera Edad de Oro, que vuelven el *prime time* de todas las cadenas comerciales.

A diferencia de estas, la principal cadena pública española TVE1, no destacó por su atención a las series estadounidenses. Tampoco a las series europeas, como sí hace actualmente (Delgado, Prado y Navarro., 2017). Sin embargo, TVE2 fue la tercera emisora en conceder mayor protagonismo a la serie internacional. Sus series, mayoritariamente estadounidenses, se dirigieron a nichos de audiencia: buscaba a los adultos de inclinaciones más artísticas o innovadoras con teleseries de la Tercera Edad de Oro o le ofrecía *sitcoms* mordaces. También quiso atraer a un público infantil y juvenil con teleseries de temática adolescente.

Tal y como se aprecia en el caso de TVE2, las cadenas españolas recurrieron a las series estadounidenses para definir su público objetivo, permitiendo que sus compras contribuyeran a la construcción de su imagen de marca, tal y como hicieron las cadenas estadounidenses con su producción propia (Carrascosa, 2009; De la Torre, 2016). Antena 3 fue la cadena que mayor presencia dio a las series extran-

teras. Su búsqueda de un público familiar se caracterizó por la emisión de series procedimentales de acción y *sitcoms* de valores familiares y trama adolescente que le reportaron sus mayores datos de audiencia (*The Fresh Prince of Bel Air* y *Family Matters*). Telecinco fue la segunda cadena en emisiones de episodios de series extranjeras. Aunque su oferta contempló originalmente al público adolescente con teleseries de contexto juvenil, fue inclinándose por la búsqueda de públicos más adultos, centrándose en las teleseries de temática amorosa, incluyendo algunas *sitcoms* o series procedimentales de tratamiento o temas sexualizados y dando cabida en su *prime time* a lo autoral —la teleserie *Twin Peaks*— y a

procedimentales oscuras y violentas —la franquicia *CSI*—. Cuatro y La Sexta —entre sí con una oferta similar llena de series extranjeras durante este periodo. Optaron igualmente por las series de acción para los horarios de mañana y tarde y la programación en *prime time* y *late night* de episodios dobles de series procedimentales de la Tercera Edad de Oro con protagonistas asociales y talentosos. Sus diferencias se aprecian, ante todo, en la programación de *late night* y madrugada, donde Cuatro ofreció teleseries violentas, oscuras, con presencia de sexo explícito o controvertidas moralmente mientras que La Sexta optó por teleseries autorales de la Tercera Edad de Oro y *sitcoms*.

5. Referencias bibliográficas

- Bernhardt, Mark (2019). “History’s Ghost Haunting Vince Gilligan’s New Mexico: Genre, Myth, and the New Western History in *Breaking Bad*”. *Journal of Popular Film and Television*, 47 (2), 66–80. <https://doi.org/10.1080/01956051.2018.1512948>
- Bielby, William T. y Bielby, Denise D. (2010). “Controlling Prime-Time: Organizational Concentration and Network Television Programming Strategies”. *Journal of Broadcasting*, 47 (4), 573–596. https://doi.org/10.1207/s15506878jpbem4704_6
- Billard, Thomas J. (2019). “Experimental Evidence for Differences in the Prosocial Effects of Binge-Watched Versus Appointment-Viewed Television Programs”. *Journalism and Mass Communication Quarterly*, 96 (4), 1025–1051. <https://doi.org/10.1177/1077699019843856>
- Brooks, Tim y Marsh, Earle (2007). *The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows, 1946-Present*. New York: Ballantine.
- Bonaut, Joseba (2006). “*Televisión y deporte: la influencia de la programación deportiva en el desarrollo histórico de TVE durante el monopolio de la televisión pública (1956-1988)*”. (Tesis Doctoral). Universidad de Navarra, España.
- Bonaut, Joseba (2010). “It’s not Tv, it’s HBO”. *Nueva revista de política, cultura y arte* 128, 89-110.
- Bort Gual, Iván. (2011). “Narrativa a la deriva: de *Perdidos* a la eternidad”. *L’Atalante revista de estudios cinematográficos* 11, 52-59.
- Bourdaa, Melanie (2011). “Quality Television: Construction and deconstruction of seriality”. En: Pérez-Gómez, Miguel Ángel (ed.). *Previously on. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la televisión*. Sevilla: Frame, pp. 33-43. Recuperado de: <http://fama2.us.es/fco/frame/previouslyon.pdf>
- Bustamante, Enrique (2004). *La televisión económica: financiación, estrategias y mercados*. Barcelona: Gedisa.
- Carrasco, Ángel (2010). “Teleseries: Géneros y formatos. Ensayo de definiciones”, *Miguel Hernández Communication Journal* 1, 174-200.
- Cascajosa, Concepción (2016). *La cultura de las series*. Barcelona: Laertes.
- Cascajosa, Concepción (2005). “Por un drama de calidad en televisión: La segunda edad dorada de la televisión norteamericana”. *Comunicar: Revista Científica Iberoamericana de Comunicación y Educación* 25. <https://doi.org/10.3916/C25-2005-157>
- Cascajosa, Concepción. (2009). “La nueva edad dorada de la televisión norteamericana”. *Secuencias: Revista de Historia Del Cine* 29, 7–31.
- Chesebro, James W. (2003). “Communication, values, and popular television series—A twenty five year assessment and final conclusions”. *Communication Quarterly* 51 (4), 367–418. <https://doi.org/10.1080/01463370309370164>
- Chisum, Jeffrey (2019). “The Macbeth of the American West: Tragedy, genre and landscape in *Breaking Bad*”. *Critical Studies in Television* 14 (4), 415–428. <https://doi.org/10.1177/1749602019872655>
- Clapton, William y Shepherd, Laura J. (2017). “Lessons from westeros: Gender and power in *game of thrones*”. *Politics* 37 (1), 5-18. <https://doi.org/10.1177/0263395715612101>
- Clarke, Michael J. (2010). “Lost and mastermind narration”. *Television and New Media* 11 (2), 123–142. <https://doi.org/10.1177/1527476409344435>
- Contreras, José Miguel y Palacio, Manuel (2001). *La programación de televisión*. Madrid: Síntesis.
- De La Torre, Toni (2016). *Historia de las series*. Barcelona: Roca Editorial.
- Delgado, Matilde, Prado, Emili, y Navarro, Celina (2017). “Ficción televisiva en Europa (EU5): origen, circulación de productos y puesta en parrilla”. *El Profesional de La Información* 26 (1), 132-140. <https://doi.org/10.3145/epi.2017.ene.14>

- Dominick, Joseph R., y Pearce, Mildred C. (1976). "Trends in Network Prime Time Programming , 1953-74". *Journal of Communication* 26 (1), 70-80. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1976.tb01360.x>
- Douglas, Pamela (2011). *Cómo escribir una serie dramática de televisión*. Barcelona: Alba.
- Ferreday, Debra (2015). "Game of Thrones, Rape Culture and Feminist Fandom". *Australian Feminist Studies* 30 (83), 21-36. <https://doi.org/10.1080/08164649.2014.998453>
- Francés, Miquel y Llorca, Germà (2012). *La ficción audiovisual en España: relatos, tendencias y sinergias productivas*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Gómez, Francisco, y Bort, Iván (2009). "Del cine a la televisión: de 24 fotogramas por segundo a 24 episodios por temporada". *Enl@ce: Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento* 6 (1), 25-42.
- Gordillo, Inmaculada (2009). *La hipertelevisión, géneros y formatos*. Quito: Ediciones Ciespal.
- Jenner, Mareike (2015). "Binge-watching: Video-on-demand, quality TV and mainstreaming fandom". *International Journal of Cultural Studies* 20 (3), 304-320. <https://doi.org/10.1177/1367877915606485>
- Jenner, Mareike (2018). *Netflix and the re-invention of television*. Cham: Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-94316-9>
- Keller, James R. (2015). "The Vice in Vice President: House of Cards and the Morality Tradition". *Journal of Popular Film and Television* 43 (3), 111-120. <https://doi.org/10.1080/01956051.2015.1027649>
- Kevin, Deirdre; Ene, Laura (2015). *European Fiction Works on TV Channels*. Estrasburgo: European Audiovisual Observatory. <https://goo.gl/7qJ8CJ>
- Klarer, Mario (2014). "Putting television aside: Novel narration in house of cards". *New Review of Film and Television Studies* 12 (2), 203-220. <https://doi.org/10.1080/17400309.2014.885818>
- Kunz, William M. (2010). "Prime-time island: Television program and format importation into the United States". *Television and New Media* 11 (4), 308-324. <https://doi.org/10.1177/1527476410365709>
- Leverette, Marc, Ott, Brian y Buckley, Cara (2008). *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*. New York: Routledge.
- Lacalle, Charo y Sánchez-Ares, Mariluz (2019). "Producción de ficción televisiva española a partir de la desregulación: entre la atomización de las empresas y la concentración vertical". *El profesional de la información* 28 (1), 1-9. <https://doi.org/10.3145/epi.2019.ene.10>
- Lobato, Ramon (2018). "Rethinking International TV Flows Research in the Age of Netflix". *Television and New Media* 19 (3), 241-256. <https://doi.org/10.1177/1527476417708245>
- Montero, Julio y Ojer, Teresa. (2018a): "Ficción internacional para la TVE de los nuevos tiempos: 1982-1990". En: Montero-Díaz, Julio (coord.). *Una televisión con dos cadenas*. Madrid: Cátedra, pp. 637-655.
- Montero, Julio y Ojer, Teresa. (2018b): "Los programas de ficción de producción extranjera durante la dictadura". En: Montero-Díaz, Julio (coord.). *Una televisión con dos cadenas*. Madrid: Cátedra, pp. 99-117
- Montero, Julio y Ojer, Teresa. (2018c): "Programas extranjeros de ficción en tiempos de cambio". En: Montero-Díaz, Julio (coord.). *Una televisión con dos cadenas*. Madrid: Cátedra, pp. 395-411.
- Painter, Chad y Ferrucci, Patrick (2017). "Gender Games: The portrayal of female journalists on House of Cards". *Journalism Practice* 11 (4), 493-508. <https://doi.org/10.1080/17512786.2015.1133251>
- Palacio, Manuel (2005). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa
- Prado, Emili y Delgado, Matilde (2010). "Tendencias internacionales de programación". *Telos* 84, 52-64.
- Rush, Jeff (2014). "'Want to Cook?': Static and fluid layering in The Sopranos and Breaking Bad". *Journal of Screenwriting* 5 (3), 393-412. https://doi.org/10.1386/josc.5.3.393_1
- Scharl, Aarno, Hubmann-Haidvogel, Alexander, Jones, Alistair, Fischl, Daniel, Kamolov, Ruslan, Weichselbraun, Albert, y Rafelsberger, Walter (2016). "Analyzing the public discourse on works of fiction - Detection and visualization of emotion in online coverage about HBO's Game of Thrones". *Information Processing and Management* 52 (1), 129-138. <https://doi.org/10.1016/j.ipm.2015.02.003>
- Thompson, Robert (1996). *Television's second golden age. From Hill street blue to ER*. Nueva York: Syracuse University Press.
- Tiedge, James. T., y Ksobiech, Kenneth J. (1986). "The "Lead-In" Strategy for Prime Time TV: Does It Increase the Audience?" *Journal of Communication* 36 (3), 51-63. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1986.tb01437.x>
- Tiedge, James T., y Ksobiech, Kenneth J. (1987). "Counterprogramming Primetime Network Television". *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 31 (1), 41-55. <https://doi.org/10.1080/08838158709386644>
- Tryon, Chuck (2015). "TV Got Better: Netflix's Original Programming Strategies and the On-Demand Television Transition". *Media Industries Journal* 2 (2), 104-116. <https://doi.org/10.3998/mij.15031809.0002.206>
- Vaca, Ricardo (2009). "Estudio del valor de la audiencia televisiva de dos cadenas españolas emergentes. El caso de Cuatro y LaSexta: 2005-2008". (Tesis Doctoral). Universidad San Pablo CEU de Madrid, España.

lico norteamericano contemporáneo” fue Premio Extraordinario de Doctorado en la Universidad Complutense de Madrid (2014). Diplomada por la Escuela de Cine de la Comunidad de Madrid en montaje. Es Directora Académica del Máster Universitario en Guiones Audiovisuales de la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR) y profesora en esta Universidad de Guion, Realización y Montaje. Tiene publicaciones indexadas sobre montaje, cine bélico, guion, series e historia. Ha trabajado en las áreas de Dirección y Montaje de numerosas series españolas, así como en otras Universidades como CES Felipe II (UCM) o la Universidad de Burgos. ORCID : <https://orcid.org/0000-0003-4196-9136>

Nadia McGowan. Graduada en Historia del Arte, diplomada en Dirección de Fotografía por la ECAM y Doctora Internacional en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid. Ha trabajado más de una década como profesional en el sector audiovisual. Ha sido docente en universidades de Oriente Medio (Notre Dame University Louaize y Lebanese German University) y en la actualidad trabaja en la Universidad Internacional de la Rioja (UNIR) en las áreas de Diseño y Comunicación. Investiga sobre el impacto de la tecnología en la imagen, relaciones entre imagen y seguridad e historia de la imagen audiovisual. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3584-4767>