

Autoría y representación femenina en la ficción televisiva española del VOD (2016-2024): mujeres creadoras y protagonistas

Authorship and female representation in Spanish VOD television fiction (2016-2024): women as creators and protagonists

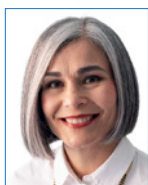
Palomares-Sánchez, P., Sánchez-Olmos, C., y Hidalgo-Marí, T.



Patricia Palomares-Sánchez. Universidad de Alicante (España)

Investigadora predoctoral (CIACIF) en el Departamento de Comunicación y Psicología Social de la Universidad de Alicante, donde desarrolla su tesis sobre ficción televisiva y representación de género en plataformas de vídeo bajo demanda. Máster en Comunicación e Industrias Creativas (UA). Sus líneas de investigación se centran en el análisis del discurso audiovisual, la ficción seriada y las industrias culturales desde una perspectiva de género.

<https://orcid.org/0000-0001-7566-4125>, patricia.palomares@ua.es



Cande Sánchez-Olmos. Universidad de Alicante (España)

Premio extraordinario de doctorado en Comunicación Audiovisual y profesora titular en el Departamento de Comunicación y Psicología Social de la Universidad de Alicante. Ha sido profesora visitante en Goldsmiths, Universidad de Londres en el Departamento de Media, Communication and Cultural Studies. Sus líneas de investigación se centran en la desigualdad de género en las industrias culturales, la música en los medios audiovisuales y la cultura transmedia.

<https://orcid.org/0000-0001-5080-2835>, cande.sanchez@ua.es



Tatiana Hidalgo-Marí. Universidad de Alicante (España)

Profesora Titular de Semiótica de la Comunicación de Masas en el Departamento de Comunicación y Psicología Social de la Universidad de Alicante. Sus principales líneas de investigación son la ficción televisiva, la historia de la televisión y la industria audiovisual con perspectiva de género.

<https://orcid.org/0000-0003-4599-5876>, tatiana.hidalgo@ua.es

Recibido: 14-03-2025 – Aceptado: 25-06-2025

<https://doi.org/10.26441/RC24.2-2025-4022>

RESUMEN: Propósito. Este estudio analiza la presencia de mujeres creadoras y el protagonismo femenino en la ficción televisiva española producida para plataformas de vídeo bajo demanda entre 2016 y 2024. El objetivo principal es identificar las desigualdades de género en la creación audiovisual y en la configuración de personajes protagónicos, así como analizar la relación entre el género del equipo creador y la representación de personajes principales en los relatos. **Metodología.** Para ello, se emplea una metodología mixta que combina el análisis cuantitativo y cualitativo sobre una muestra de $n = 222$ series españolas estrenadas en plataformas de streaming. **Resultados y conclusiones.** Los resultados revelan una persistente desigualdad de género en la creación audiovisual, con solo un 15% de producciones creadas exclusivamente por mujeres. En términos de protagonismo, aunque existe un equilibrio entre personajes masculinos y femeninos, se observan diferencias en la construcción narrativa: los personajes masculinos predominan en tramas individuales, mientras que las mujeres tienen mayor presencia en relatos corales. Asimismo, se evidencia una correlación significativa entre la autoría femenina y una mayor representación de mujeres en roles protagónicos. **Aporte original.** Esta investigación ofrece una panorámica de la ficción española durante la primera década de las plataformas VOD desde una perspectiva de género. A partir de una muestra amplia y reciente, propone un enfoque genuino que combina creación, protagonismo y tendencias narrativas para detectar contradicciones estructurales. Así, contribuye a comprender los retos actuales de la igualdad de género en la creación audiovisual y proporciona herramientas para futuras investigaciones.

Palabras clave: ficción televisiva; representación de género; mujeres creadoras; series españolas; protagonismo femenino; TV y género; vídeo bajo demanda; desigualdad de género; plataformas de streaming.

ABSTRACT: Purpose. This study examines the presence of female creators and the prominence of female protagonists in Spanish television fiction produced for video-on-demand platforms between 2016 and 2024. The main objective is to identify gender inequalities in audiovisual creation and in the configuration of leading characters, as well as to analyze the relationship between the gender of the creative team and the representation of main characters in the narratives. **Methodology.** To achieve this, a mixed-methods approach is employed, combining quantitative and qualitative analysis on a sample of $n = 222$ Spanish series released on streaming platforms. **Results and conclusions.** The findings reveal a persistent gender imbalance in audiovisual creation, with only 15% of productions being exclusively created by women. In terms of protagonism, although there is a balance between male and female characters, differences emerge in narrative construction: male characters predominantly lead individual storylines, whereas female characters are more prevalent in ensemble narratives. Furthermore, a significant correlation is observed between female authorship and greater representation of women in leading roles. **Original contribution.** This study offers an overview of Spanish television fiction during the first decade of VOD platforms from a gender perspective. Based on a broad and recent sample, it introduces a distinctive approach that combines authorship, protagonism, and narrative construction to identify trends and structural contradictions. In doing so, it contributes to understanding current challenges to gender equality in audiovisual creation and provides tools for future research.

Keywords: TV fiction; gender representation; women creators; Spanish TV series; female protagonism; TV and gender; video on demand (VOD); gender inequality; streaming platforms.

1. Introducción

Los cambios estructurales introducidos en la industria televisiva por las plataformas de suscripción por *streaming* (SVOD, por sus siglas en inglés) han transformado significativamente los modelos de producción, distribución y acceso a la ficción televisiva a nivel internacional durante las dos primeras décadas del siglo XXI. Estas plataformas han permitido la diversificación de contenidos y la expansión de mercados, pero también han supuesto más oportunidades para la creatividad. En el contexto español, la llegada de la primera ficción nacional a las plataformas en 2016 marcó un punto de inflexión en el panorama audiovisual, situando a la industria televisiva en el mapa internacional de la producción y distribución de contenidos de ficción. En un escenario marcado por los cambios, pero también por las nuevas oportunidades profesionales y narrativas, resulta pertinente analizar si las nuevas lógicas del panorama audiovisual se traducen en nuevas oportunidades para las mujeres que, tradicionalmente, han contado con menos protagonismo entre los roles y cargos de la industria audiovisual. En este escenario de crecimiento de la ficción televisiva, la presente investigación tiene como objetivo, por un lado, analizar si un mayor número de plataformas se traduce en más oportunidades para las mujeres creadoras y, por otro, examinar la relación entre el género de las autoras y el de los protagonistas en las producciones de ficción.

Perkins y Schreiber (2019) identificaron una “edad de oro de la televisión para las mujeres” por el éxito crítico y comercial de series creadas por y para mujeres, como *Girls* de Lena Dunham, *Killing Eve* y *Fleabag* de Phoebe Waller-Bridge, o las adaptaciones de las novelas *Little Fires Everywhere* de Liz Tigelaar y *Queen Sugar* de Ava DuVernay. Según las mismas autoras, estas producciones representan ficciones que contrarrestan dramas aclamados por la crítica pero dominados por antihéroes masculinos sexistas. En este sentido, Cobb (2015) considera la autoría femenina como una metáfora de la lucha por la agencia¹ femenina en un entorno posfeminista

¹ El concepto de agencia en la teoría feminista se refiere a la capacidad de las mujeres para actuar, resistir y desafiar las condiciones impuestas, incluso dentro de estructuras que limitan sus opciones.

que, paradójicamente, podría obstaculizar dicha agencia si no promueve herramientas para el cambio social. No obstante, Martín (2003) aboga por un cambio de enfoque dentro de la teoría de la autoría femenina que analice las producciones audiovisuales creadas por mujeres, independientemente de si sus historias expresan una perspectiva feminista o no. En este contexto, este artículo pretende contextualizar cualitativamente tanto la creación como el protagonismo femenino en las ficciones televisivas creadas en España en el surgimiento de las VOD.

A priori, se podría inferir que la creciente presencia de mujeres tanto delante como detrás de las cámaras favorece la difusión masiva del feminismo. Sin embargo, según Banet-Weiser (2018), este es uno de los riesgos del feminismo popular: asumir que un mayor número de mujeres en puestos creativos resultará automáticamente en contenidos feministas que generen un cambio social. Estudios de casos sobre ficciones como *Little Fires Everywhere* (Cobb, 2024) o *Las chicas del cable* (López-Rodríguez e Irene Raya-Bravo, 2019) plantean interrogantes sobre si esta “edad de oro” de las mujeres en la televisión realmente impulsa un feminismo crítico que denuncie las desigualdades de género o, por el contrario, refuerza un feminismo popular que se limita al empoderamiento y a la representación de historias de superación, donde las mujeres protagonizan, lideran y triunfan, pero sin desafiar ni cuestionar las estructuras patriarcales que sostienen la desigualdad de género. Derivado del *ethos* posfeminista, el feminismo popular surge dentro de una economía de la visibilidad que define el ecosistema mediático actual, en el que las narrativas, la publicidad y los contenidos que circulan en las redes sociales promueven el empoderamiento de la mujer, pero evitan la confrontación y no cuestionan el patriarcado ni el contexto neoliberal que perpetúa las desigualdades de género (Banet-Weiser, 2018).

Otras investigaciones han centrado su atención no tanto en ficciones concretas, sino en creadoras como Virginia Yagüe o Mar Coll (Cascajosa-Virino, 2017; 2019), con el objetivo de analizar en detalle sus trayectorias y las dificultades que han enfrentado en la industria audiovisual por su condición de género. De estas investigaciones se desprende que muchas de las creadoras de televisión en España comenzaron su trayectoria como guionistas y que la televisión es una alternativa cuando no logran materializar sus proyectos en el cine, una circunstancia que también se observa en el contexto internacional (Perkins y Schreiber, 2019). Estas investigaciones permiten dirigir una teoría de la autoría de las ficciones creadas por mujeres tanto en el cine (Cobb, 2015; Warner, 2022; Wheeler, 2016) como en la televisión (Cobb, 2024; Cascajosa-Virino, 2017, 2019; López-Rodríguez y Raya-Bravo, 2019).

A diferencia de los casos de estudios citados, que ofrecen una mayor profundidad en el análisis de ficciones o creadoras concretas, el enfoque de esta investigación tiene una finalidad exploratoria que abarca la muestra de las 222 series, miniseries y series diarias españolas de ficción estrenadas originalmente en plataformas de vídeo bajo demanda entre 2016 y 2024, es decir, desde que surgen en España. Este artículo estudia el papel de las mujeres como creadoras y su relación con los papeles protagónicos, además de su representación en las ficciones española con el objetivo de comprender si existen patrones o características que definan esta conjunción. En primer lugar, desde una aproximación cuantitativa, se propone realizar un análisis de la desigualdad de género en la creación. En segundo lugar, se examina la tipología de las series y los géneros predominantes en las creaciones de mujeres. Finalmente, se establece la relación entre el género de las autoras y el género de los protagonistas en las ficciones que han desarrollado contextualizando títulos paradigmáticos que ayuden a comprender la ficción creada y protagonizada por mujeres. Consecuentemente, el enfoque es de menor profundidad que los casos de estudios citados pero de mayor alcance, ya que se cubre la primera década de difusión de plataformas bajo demanda en España. Esta aproximación nos permite obtener una radiografía de la desigualdad de género en la autoría en España y los formatos y géneros que crean las mujeres. También es el paso previo para detectar series creadas por mujeres paradigmáticas que requieran futuras investigaciones de corte cualitativo.

2. Marco referencial

2.1. Desigualdad de género en las ficciones televisivas

En un contexto donde la igualdad de género es un derecho legal (La Ley orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de hombres y mujeres), resulta fundamental analizar la distribución de género en las industrias culturales y creativas para evaluar su efectividad, detectar desigualdades y comprender su evolución. El interés por el estudio de la desigualdad de género en el sector televisivo ha crecido en las dos últimas décadas no solo en el ámbito académico sino también en la proliferación de informes sectoriales que desde hace una década están contabilizando la desigualdad de género en la industria audiovisual (Informe CIMA, 2023; Swedish Film Institute, 2021; Eurimages, 2020; Women in Film Los Ángeles, 2020; Prommer y Loist, 2015; Smith, Choueiti y Pieper, 2014).

A lo largo de la historia de la producción audiovisual en España, los hombres han ocupado mayoritariamente los roles de dirección artística (Arranz, 2008; Cruzado 2006). Investigaciones pioneras a principios del siglo XXI revelaron una marcada desigualdad de género en roles creativos clave (Martínez-Collado-Martínez y Navarrete-Tudela, 2011). La siguiente década también está marcada por la brecha de género en sector audiovisual (Torres-Martín et al., 2022; Torres-Martín, Castro-Martínez y Díaz-Morilla, 2021; Cascajosa-Virino y Martínez-Pérez, 2016; Cascajosa-Virino 2015; Martínez-collado-Martínez y Navarrete-Tudela, 2011).

Las mujeres han ocupado históricamente un papel subalterno en la industria audiovisual, especialmente en roles detrás de las cámaras (Torres-Martín et al., 2022; Smith, Choueiti y Pieper, 2014). De hecho, el rol de creadora es el que registra la mayor brecha de género en la ficción televisiva en las dos primeras décadas del siglo XXI, si lo comparamos con los roles de directoras o guionistas: las mujeres participaron en la creación de solo el 16% de las series (Hidalgo-Marí y Sánchez-Olmos, 2024). Las mismas autoras concluyen que llegada de las plataformas de *VOD* a España en 2016 apenas contribuyó a reducir ligeramente la brecha de género antes de la pandemia. Las creadoras y directoras denuncian que enfrentan más dificultades que sus colegas hombres, que todavía persisten prejuicios sobre su capacidad para ocupar cargos de responsabilidad y que les resulta complicado promover una mayor presencia de mujeres en los equipos de trabajo (Torres-Martín et al., 2022). La situación es similar en el ámbito cinematográfico, donde las directoras y guionistas de cine apenas alcanzan el 30% (Informe CIMA, 2023), cifra que tampoco mejora en el caso de las directoras y guionistas de series de ficción en España (Hidalgo-Marí y Sánchez-Olmos, 2024).

Este patrón se extiende a nivel global, con las mujeres aún infrarrepresentada en puestos de liderazgo en Estados Unidos y Europa (Lauzen, 2025; Ross 2014). Fontaine (2024) analizó la producción de ficción televisiva en Europa y encontró que en 2022 las directoras representaban el 25% y las guionistas el 37%. La desigualdad se agrava al analizar las series en las que participan mujeres, ya que en la mayoría de los casos trabajan en equipos mixtos con predominancia masculina. En promedio, las mujeres dirigían menos ficción que los hombres y eran menos propensas a trabajar como directoras únicas. De manera similar, las guionistas rara vez escribían proyectos en solitario y con mayor frecuencia trabajaban en equipos dominados por hombres (Fontaine 2024). Resultados similares se obtuvieron en España (Hidalgo-Marí y Sánchez-Olmos, 2024).

Varias académicas coinciden en identificar una cultura de colaboración entre mujeres, ya que las creadoras buscan activamente involucrar a otras mujeres en sus equipos de trabajo (Higueras-Ruiz, 2019; Cobb, 2015). En este sentido, dos de las *showrunners* más consolidadas en España, Teresa Fernández-Valdés y Virginia Yagüe, han realizado esfuerzos para aumentar la presencia femenina en sus equipos creativos (López-Rodríguez y Raya-Bravo, 2019; Cascajosa-Virino, 2017). Aunque su compromiso con la representación de temáticas femeninas es evidente en

series como *La Señora* (TVE, 2008-2010), de Virginia Yagüe, o *Las Chicas del Cable* (Netflix, 2017-2020), sus narrativas carecen de un enfoque feminista crítico y se alinean con el *ethos* del feminismo popular.

2.2. Mujeres creadoras y mujeres protagonistas en España: autoría y géneros

Un análisis de las ficciones televisivas en las dos primeras décadas del siglo XX identifica tres patrones vinculados a la autoría femenina: series creadas por y para mujeres (Perkins y Schreiber, 2019), series no necesariamente marcadas por cuestiones de género (Martin, 2003), y “series de autor”. La última categoría equivale a lo que se considera “cine de autor” (Hidalgo-Marí y Sánchez-Olmos, 2024).

La primera categoría es minoritaria y está caracterizada por series creadas, dirigidas y guionizadas por equipos formados exclusivamente de mujeres, como la serie *Les de l'Hoquei* (TV3, 2019-2020). Con respecto a creadoras en solitario, en equipos de mujeres o equipos mixtos, Leticia Dolera, María López-Castaño, Teresa Fernández-Valdés, Gema R. Neira, y Virginia Yagüe son ejemplos cuyas ficciones evidencian las dificultades para representar la agencia femenina en un contexto de feminismo popular (Banet-Weiser, 2018). En este sentido, Cattien (2019) se pregunta hasta qué punto el feminismo se ha convertido ya en un género televisivo debido a la proliferación de series que buscan la etiqueta de “feminista” cuando las narrativas que representan articulan interpretaciones de oposición al feminismo.

Con relación a las narrativas no marcadas por cuestiones de género, la presencia de mujeres en los equipos creativos, ya sean mixtos o dominados por hombres, no garantiza la existencia de una voz femenina o feminista en las series resultantes. La mayoría de las producciones, especialmente en el género dramático, abordan temas que pueden quedar fuera del análisis de la teoría feminista. Para Martin (2003), analizar el trabajo de producción, creación y estética de estas mujeres es fundamental, incluso cuando sus historias carecen de una voz femenina.

En cuanto a las “series de autor”, plataformas como Movistar+ y Max parecen haber intentado legitimar la calidad de la televisión frente al cine al producir series de autor dirigidas por cineastas como Isabel Coixet y Mar Coll. Sin embargo, esta estrategia no busca mejorar las oportunidades para las directoras, sino más bien trasladar la convención del “cine de autor”, históricamente dominado por hombres en el cine, a la televisión, lo que añade un *ethos* masculino a la presencia de mujeres en las plataformas. En el ámbito cinematográfico, a principios del siglo XXI, varias directoras españolas, como Icíar Bollaín, Isabel Coixet, Ángeles González-Sinde, Belén Macías, Silvia Munt y Gracia Querejeta, lograron un notable éxito con ficciones postfeministas (Wheeler, 2016). Directoras como Belén Macías (con *El patio de mi cárcel*, 2008) y Silvia Munt (con *Pretextos*, 2008) retrataron de manera efectiva los desafíos que enfrentan las mujeres reales, incluso dentro de un contexto posfeminista y empleando el melodrama, un género a menudo criticado por los críticos (Wheeler, 2016).

En términos de géneros televisivos, estudios subrayan la tendencia de las mujeres a inclinarse hacia el drama (Hallam, 2013), mientras que su participación en la creación de comedias televisivas sigue siendo limitada (Ralph y Mills, 2015). Sin embargo, algunas directoras de cine han utilizado la comedia como una estrategia feminista, desafiando la noción de que el humor tiene un sesgo de género (Zecchi, 2018).

Los estudios internacionales han destacado las ficciones creadas por mujeres (Ruffinelli, 2014; Weitz, 2016), puesto que ofrecen narrativas distintas de la perspectiva masculina. Las mujeres detrás de la cámara son más propensas a abordar temas feministas (Martínez-Tejedor, 2008) que durante mucho tiempo han sido silenciados por los productores (Prado, 1998). Además, el liderazgo femenino aporta un nuevo lenguaje a la autoría masculina y unos referentes para generaciones futuras (Núñez-Domínguez, 2010; Núñez-Domínguez, Silva y Vera, 2012).

En este contexto, las series se han convertido en un espacio idóneo para la construcción de significados, la redefinición de roles de género y la puesta en cuestión de estereotipos tradicionales, como señalan diversos estudios (Galán, 2007; Tous-Rovirosa y Aran-Ramspott, 2017; Cascajosa, 2018; Donstrup, 2019; Hidalgo-Marí y Palomares-Sánchez, 2020). A diferencia del cine, la serialidad televisiva permite desarrollar personajes con mayor profundidad, debido a la extensión narrativa y la posibilidad de explorar facetas a lo largo del tiempo.

En este sentido, las series de ficción no solo reflejan transformaciones sociales, sino que también actúan como mecanismos transmisores de valores y modelos de socialización. A través de la relación entre los personajes, los roles que desempeñan, su apariencia y los conflictos que enfrentan, estas producciones sirven para visibilizar nuevas formas de representación femenina. De este modo, proyectan un feminismo que surge desde la propia cultura popular y sus códigos, consolidándose como un espacio donde se reconfiguran las narrativas de género (McCausland, 2017).

En los últimos años, el protagonismo femenino en las series de televisión ha experimentado un crecimiento notable, lo que refleja un cambio en la industria y en las demandas de la audiencia. La presencia femenina en la ficción televisiva responde, en parte, a los cambios socioculturales y al mayor poder adquisitivo de las mujeres, quienes demandan contenidos que reflejen sus experiencias (Lacalle y Gómez, 2016). No obstante, más allá de la presencia de mujeres en roles centrales, es fundamental analizar qué historias se cuentan y cómo se enmarcan en el contexto de la lucha por las libertades sociales, como sostiene Cascajosa (2017).

El informe ReFrame (2024) señala que el 54% de las series más populares a nivel global de la temporada 2022-2023 contaron con una mujer en el papel principal, un aumento significativo respecto al 45,5% del año anterior. Sin embargo, en el periodo de 2023-2024, hubo una fluctuación en la representación, que disminuyó del 54% al 41%, lo que evidencia que la equidad de género en las series de televisión sigue siendo un objetivo en construcción. En el ámbito cinematográfico, los datos más recientes también muestran avances en la representación femenina. En 2024, por primera vez, el porcentaje de películas estadounidenses más taquilleras con protagonistas femeninas igualó al de protagonistas masculinos, alcanzando un 42% para cada género. Además, el porcentaje de personajes femeninos con diálogo en películas aumentó del 35% en 2023 al 37% en 2024 (Lauzen, 2025).

3. Objetivos y metodología

El objetivo principal de esta investigación es analizar la presencia de las creadoras y el protagonismo narrativo de la ficción televisiva española desarrollada para las plataformas de vídeo bajo demanda (*VOD* y *SVOD*) (2016-2024). Para alcanzar este objetivo general, se plantean los siguientes objetivos específicos:

- OE1. Identificar la desigualdad de género diferenciando entre las producciones creadas exclusivamente por mujeres, por hombres o por equipos mixtos.
- OE2. Analizar las características formales y los géneros temáticos de las series creadas y protagonizadas por mujeres para determinar tendencias narrativas y de producción.
- OE3. Examinar la posible relación entre el género del equipo creador y el género protagónico de las ficciones analizadas.

La muestra de análisis se compone de un total de $n = 222$ series, miniseries y series diarias españolas de ficción estrenadas originalmente en plataformas de vídeo bajo demanda entre 2016, año en que este modelo de distribución comenzó a consolidarse en España, y 2024. Las producciones forman parte del catálogo de $n = 12$ plataformas de *VOD*, que abarcan tanto servicios globales con suscripción (Netflix, Prime Video, Max, Movistar+, Disney+,

SkyShowtime, AppleTV+, Filmin, Orange TV y Starzplay) como servicios de *streaming* de las cadenas de televisión generalista (Atresplayer y Playz), en los casos en los que el estreno original de la serie se llevó a cabo en la plataforma en lugar de en emisión lineal.

La recogida de datos se ha llevado a cabo mediante una búsqueda en los catálogos de las plataformas de *VOD*, los portales digitales de las cadenas de televisión y repositorios de contenido audiovisual como IMDb y FilmAffinity. Una vez recopiladas todas las ficciones, se identificaron los equipos creadores mediante una revisión detallada de las fuentes consultadas y de los créditos oficiales de cada producción. Cuando la primera codificadora transcribió los datos a la hoja de cálculo de Excel, la segunda codificadora verificó la fiabilidad y precisión de la muestra hasta que ambas alcanzaron un acuerdo completo sobre los datos. La clasificación por género se realizó en base a una concepción binaria, siendo conscientes de las limitaciones que esta división implica con relación a la diversidad sexual.

En los casos excepcionales en los que no se ha podido identificar al creador de la serie debido a la falta de datos o créditos explícitos, se ha tomado como referencia al autor o autora de la obra original en caso de tratarse de una adaptación. Esta consideración se ha aplicado tan solo en ocho casos puntuales del conjunto analizado, por lo que su impacto sobre los resultados globales se considera mínimo. Algunos ejemplos son *Zorras* (Atresplayer, 2023), basada en la novela homónima de Noemí Casquet; *Heridas* (Atresplayer, 2022), la adaptación española de la serie japonesa *Madre*, creada por Yuji Sakamoto; y *Sin novedad* (Max, 2022), el *remake* de la producción australiana *No Activity*, creada por Trent O'Donnell. Esta decisión metodológica responde al reconocimiento de que la idea de creación inicial establece las bases narrativas y conceptuales que guían la producción audiovisual.

Para la realización de este trabajo se ha empleado una metodología que conjuga la investigación cuantitativa, derivada de la parte de recogida de datos y su análisis, con una parte cualitativa, centrada en la interpretación y análisis de los resultados. Se ha desarrollado, en primer lugar, clasificando la figura de creación en tres categorías: equipos de mujeres, equipos de hombres, y equipos mixtos.

En segundo lugar, se ha examinado a los personajes protagonistas, entendidos como aquellos que ocupan una posición central en la narrativa y cuyas acciones y decisiones impulsan el desarrollo de la trama principal. Estos personajes han sido codificados atendiendo a dos variables principales: el género (femenino, masculino o mixto) y la configuración del protagonismo (individual, dual o coral). La categoría de protagonismo individual se asigna cuando un único personaje lidera la narrativa; el protagonismo dual implica dos personajes principales con similar relevancia; y el protagonismo coral se refiere a un conjunto de personajes que comparten el peso narrativo de manera equilibrada.

Finalmente, se han estudiado ambas variables (autoría y protagonismo) de forma conjunta a fin de establecer posibles conexiones entre el perfil del equipo creador y la configuración de los personajes principales. Por último, se ha elaborado una tabla de recogida de datos para analizar las 222 producciones en la que se han contemplado las siguientes variables de análisis: año de estreno, formato, plataforma, género, número de temporadas, episodios, duración y estado en el que se encuentra la serie (renovada, finalizada o por determinar).

4. Resultados

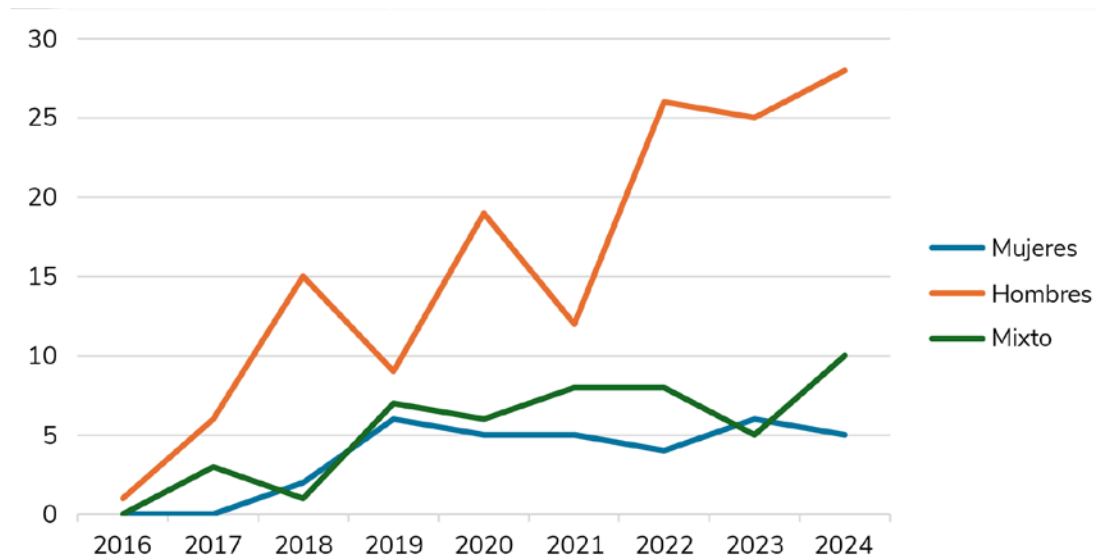
4.1. Autoría y género en la creación de ficción televisiva en el VOD

El análisis de las 222 series de televisión españolas estrenadas entre 2016 y 2024 en plataformas de *streaming* revela una notable desigualdad de género en el ámbito de la creación audiovisual. Únicamente el 15% de las producciones han sido creadas exclusivamente por equipos integrados por una o más mujeres, mientras que los equipos mixtos representan el 22% del total.

En contraste, más de la mitad de las ficciones, un 63%, fueron desarrolladas exclusivamente por hombres, lo que evidencia la predominancia masculina en el sector.

La creación de ficción por parte de mujeres ha experimentado un crecimiento sostenido desde sus primeros pasos en 2018, como se observa en el Gráfico 1. El punto de partida lo inicia el estreno de la miniserie *Matar al padre* (Movistar+, 2018), creada por Mar Coll, que se convierte en la primera producción española creada por una mujer para el VOD. Ese mismo año, Movistar+ también presentó *SKAM España* (2018-2020), la adaptación de la exitosa serie juvenil noruega creada por Julie Andem. A partir de 2019, el número de series se ha mantenido relativamente constante, con una producción de 4 a 6 producciones anuales, siendo los años 2019 y 2023 los más productivos de las creadoras en las plataformas.

Gráfico 1. Producción de series según el género de los equipos de creación



Fuente: Elaboración propia.

Atendiendo a la totalidad de series analizadas, se han identificado 140 creadores en el periodo examinado. Las mujeres, teniendo en cuenta su participación tanto en equipos femeninos como mixtos, representan el 24%. De ellas, el 10% son responsables de más de una producción, como muestra la Tabla 1, entre las que destacan por ser las más prolíficas Gema R. Neira, con 12 producciones, y Teresa Fernández-Valdés, con 5 producciones. Ambas forman parte de la productora Bambú y son cocreadoras de títulos destacados como *Las chicas del cable* (Netflix, 2017-2020), la primera serie original de Netflix producida en España. Gema R. Neira y Teresa Fernández-Valdés son dos *showrunners* que podrían considerarse un ejemplo de la edad de oro de la televisión para mujeres en España. Por un lado, Fernández-Valdés es cofundadora de la productora televisiva Bambú, alineándose con las prácticas de los *showrunners* internacionales en el contexto de las plataformas televisivas. Por otro lado, aboga por la inclusión de un mayor número de mujeres sus equipos creativos. Sin embargo, sus narrativas se vinculan con una forma de feminismo popular desprovista de compromiso político. Aunque Fernández-Valdés reconoce estas críticas, enfatiza que su objetivo principal es entretener más que educar a la audiencia (López-Rodríguez y Raya-Bravo, 2019).

El tercer lugar lo ocupa Verónica Fernández con tres series destacadas: *Hache* (Netflix, 2019-2021), *Caronte* (Prime Video, 2020) e *Intimidación* (Netflix, 2022). Entre sus producciones, podemos encontrar títulos que despiertan por la exploración de personajes femeninos complejos, como se evidencia en *Hache*, donde la protagonista se adentra en el mundo del narcotráfico en la Barcelona de los años 60, y en *Intimidación*, que aborda las repercusiones de la filtración

de un video sexual de una figura política. Además de su carrera como guionista y creadora, la trayectoria de Fernández experimentó un giro significativo al incorporarse a Netflix como ejecutiva, ascendiendo un año después a directora de contenidos de ficción para España y Portugal. Este rol le ha valido el reconocimiento internacional, siendo nombrada una de las 35 mujeres más poderosas de la televisión mundial por *The Hollywood Reporter* en 2023. Además, Fernández ha reconocido la existencia de una significativa brecha de género en los perfiles técnicos de la industria audiovisual, sobre lo que considera que “cuando ocupas un puesto de responsabilidad, tienes la obligación de hacer que esa brecha se reduzca.” (Mujer Hoy, 2024).

Tabla 1. Creadoras con mayor producción para plataformas

Creadora	N.º de producciones	Ejemplo de producción	Plataforma
Gema R. Neira	12	<i>El caso Asunta</i> (2024)	Netflix
Teresa Fernández-Valdés	5	<i>Instinto</i> (2019)	Movistar+
Verónica Fernández	3	<i>Intimidad</i> (2022)	Netflix
Abril Zamora	2	<i>Todo lo otro</i> (2020)	Max
Amaya Muruzábal	2	<i>Reina Roja</i> (2024)	Netflix
Anaïs Schaaff	2	<i>La última</i> (2022)	Disney+
Araceli Álvarez de Sotomayor	2	<i>Machos Alfa</i> (2022)	Netflix
Esther Martínez Lobato	2	<i>Sky Rojo</i> (2021)	Netflix
Irene Rodríguez	2	<i>Beguinas</i> (2024)	Atresplayer
Leticia Dolera	2	<i>Vida Perfecta</i> (2019)	Movistar+
Paula Fabra	2	<i>Los años nuevos</i> (2024)	Movistar+
Sara Cano	2	<i>Ángela</i> (2024)	Atresplayer
Ruth García	2	<i>Paraíso</i> (2021)	Movistar+
Paula Ortiz	2	<i>En casa</i> (2021)	Max
Sara Antuña	2	<i>Sin huellas</i> (2023)	Prime Video
Anna R. Costa	2	<i>Arde Madrid</i> (2018)	Movistar+
Laura Sarmiento	2	<i>El cuerpo en llamas</i> (2023)	Netflix

Fuente: Elaboración propia.

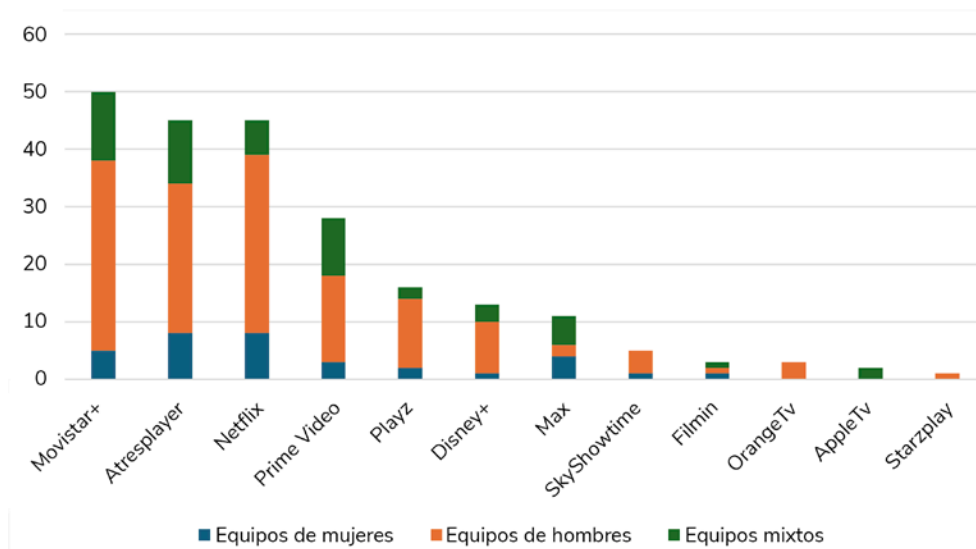
En contraste, el panorama general de los hombres en la industria muestra una predominancia masculina, ya que constituyen el 76% del total de los creadores. Este desequilibrio se acentúa al observar la recurrencia, donde el 25% de los creadores participó en dos o más proyectos durante el período de estudio. Figuras clave como Ramón Campos (11 producciones), cofundador de Bambú Producciones, ejemplifican esta alta productividad. Asimismo, destacan Rodrigo Sorogoyen, Carlos Montero y Daniel Écija con 5 series cada uno. Resulta destacable el caso de Sorogoyen en particular, ya que se observa una transición de la dirección de cine independiente al VOD, donde se ha consolidado como un referente en el panorama de las series de autor siendo cocreador de títulos como *Los años nuevos* (Movistar+, 2024) y *Antidisturbios* (Movistar+, 2020).

A este respecto, aunque también encontramos a mujeres directoras de cine con una trayectoria consolidada en la creación de series de autor, como Isabel Coixet, Mar Coll y Alauda Ruiz de Azúa, se observa una tendencia predominante hacia la colaboración en equipos mixtos. En estos proyectos, directoras de renombre participan junto a sus homólogos masculinos en series antológicas y de episodios autoconclusivos. Un ejemplo destacado de esta tendencia es *Historias para no dormir* (Prime Video, 2021), una reimaginación de la serie de Chicho Ibáñez Serrador. En esta producción, Paula Ortiz, directora de películas como *La novia* (2015) y *La virgen roja* (2024), se une a Sorogoyen, Paco Plaza y Rodrigo Cortés para adaptar cuatro obras

clásicas al contexto contemporáneo. Asimismo, esta colaboración entre cineastas se repite en otras producciones, tal y como se observa en *En casa* (Max, 2020), una serie nacida durante la pandemia, donde Leticia Dolera, Paula Ortiz y Elena Martín son creadoras de algunos episodios junto a Sorogoyen y Carlos Marqués-Marcet. Del mismo modo, *Apagón* (Movistar+, 2022) es un proyecto que reúne a directores como Sorogoyen, Raúl Arévalo, Isa Campo, Alberto Rodríguez e Isaki Lacuesta para dirigir cinco episodios distintos.

Por otro lado, en cuanto al número total de producciones por plataforma, Movistar+ encabeza la lista con 50 series, seguida por Netflix y Atresplayer, ambas con 45. No obstante, si observamos específicamente los datos sobre las series creadas íntegramente por mujeres (Gráfico 2), son Atresplayer y Netflix las que realizan una mayor apuesta por la creación femenina con 8 series cada una, seguidas por Movistar+ con 5, y Max con 4.

Gráfico 2. Producciones por plataforma según el equipo de creación



Fuente: Elaboración propia.

Aunque el *VOD* ha contribuido a ampliar el espacio para creadoras dentro de la industria, la producción masculina sigue siendo mayoritaria. Al calcular la presencia de las mujeres en los equipos de trabajo, teniendo en cuenta que en términos absolutos, los hombres producen mucho más en el contexto general, la presencia femenina desciende considerablemente. En relación con la producción total de cada plataforma individualmente, la creación femenina tanto de Atresplayer como de Netflix supone un 18% y 16% respectivamente, mientras que la de Movistar+ es del 10%. Asimismo, Max se posicionaría, con un 36%, como la plataforma que más series creadas por mujeres produce, con series como *Foodie Love* (HBO Max, 2019), creada por Isabel Coixet, o *Todo lo otro* (HBO Max, 2021), de Abril Zamora. De hecho, es la única plataforma que obtiene un porcentaje mayor incluso que el de los hombres, que suponen un 18% de la producción de la plataforma.

Si nos centramos en las características formales de las 33 series creadas por mujeres, se detecta que el formato predominante es el de serie convencional (58%), seguido por la miniserie (39%) y la serie diaria (3%). En este sentido, cabe mencionar que la única producción creada por una mujer (Eulàlia Carrillo) para Disney+, es la primera serie diaria para una plataforma de *VOD*, *Regreso a las Sabinas* (Disney+, 2024-).

En cuanto al número de temporadas por producciones de series creadas por mujeres, se identifica una tendencia hacia la corta duración, con una media de 1,4 temporadas. Este dato refleja un enfoque narrativo conciso que, en muchos casos, se desarrolla en una sola temporada, lo

cual se vincula con el hecho de que el 39% de las producciones analizadas corresponden a miniseries. Además, se observa una media de 9,3 episodios por temporada y una duración promedio de 36,7 minutos, lo que consolida un formato breve que responde a las dinámicas de consumo de las plataformas digitales.

Al relacionar estos datos con el estado de las series en 2024, se observa que el 70% de las ficciones están catalogadas como finalizadas. Sin embargo, es importante destacar que en muchos casos el fin de la producción no responde a una conclusión narrativa planificada, sino a la ausencia de renovación por parte de la plataforma. Un ejemplo de ello se observa en *Hache*, cuya tercera temporada fue cancelada por Netflix a pesar de que el final dejaba abierta la puerta a una continuación. Por otro lado, se identifica un 3% de ficciones renovadas, cuyo único caso corresponde a *Valeria* (Netflix, 2020-2025) con su cuarta y última temporada, y un 27% de series cuyo futuro está por determinar en el momento en el que se escriben estas líneas.

Aunque muchas ficciones no se renuevan debido a decisiones estratégicas de las plataformas, otras han alcanzado un éxito destacado tanto en España como a nivel internacional. Así pues, la miniserie *Intimidad* (Netflix, 2022), cocreada por Verónica Fernández y Laura Sarmiento, fue la serie de habla no inglesa más vista en todo el mundo y la séptima en cualquier idioma a nivel internacional. Igualmente, *Un cuento perfecto* (Netflix, 2023), creada por Chloé Wallace a partir de la novela de Elisabet Benavent, también se posicionó en el primer puesto de habla no inglesa y alcanzó el top 10 en 73 países (Tudum, 2023).

Atendiendo a los géneros televisivos, se detecta una clara preferencia por el drama, que representa el 58%. Este predominio evidencia un interés por explorar conflictos, relaciones interpersonales y problemáticas sociales desde una óptica femenina. Un ejemplo de ello son *Cardo* (Claudia Costafreda y Ana Rujas, Atresplayer, 2021-2023), que retrata la crisis existencial de una joven atrapada entre la precariedad laboral y la insatisfacción personal, o dramas de época como *Hernán* (Amaya Muruzabal, Prime Video, 2019), *La templanza* (Susana López Rubio, Prime Video, 2021), o *Begúnas* (Irene Rodríguez, Atresplayer, 2024).

La comedia, con un 27%, adquiere relevancia con producciones como *Por H o por B* (Manuela Burló Moreno, Max, 2020-2023), que a través del humor explora la búsqueda de identidad y la necesidad de pertenencia de dos amigas que intentan adaptarse a un nuevo entorno. Por último, el *dramedy*, con un 15%, se consolida como un espacio híbrido que combina elementos de humor y drama, algo que vemos en ficciones como *Vida perfecta* (Leticia Dolera, Movistar+, 2019-2021), que aborda las expectativas impuestas a las mujeres en torno a la maternidad, la sexualidad y la realización personal; o *Mentiras pasajeras* (Nerea Castro, SkyShowtime, 2023), donde el drama de la protagonista, envuelta en un inesperado escándalo profesional, se combina con situaciones cómicas derivadas de su intento por reconstruir su vida.

4.2. Protagonismo y género: tendencias y características

Los datos obtenidos acerca del protagonismo en las series para el VOD evidencian patrones narrativos que difieren entre sí. Las ficciones donde las mujeres tienen un papel principal representan un 28% (62 casos) del total, ligeramente por encima de las protagonizadas por hombres, que alcanzan un 25% (55 casos). No obstante, a pesar de que hay una distribución casi equitativa entre ambos géneros, se observan diferencias en cuanto a la forma de representación.

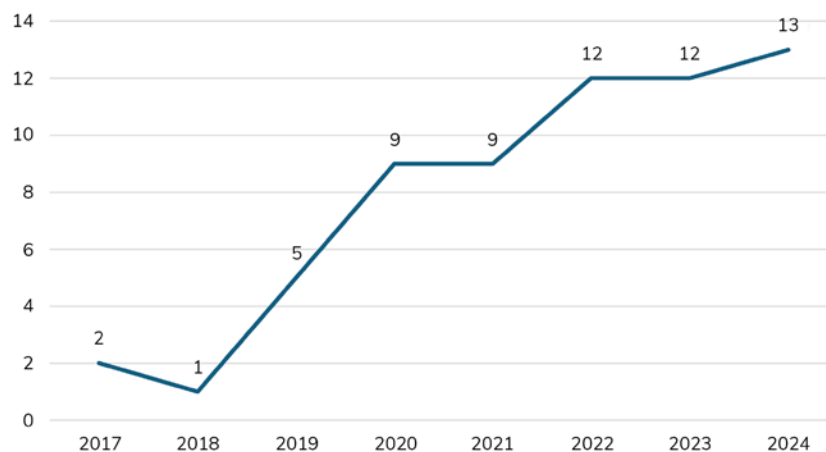
En las series encabezadas por hombres predomina un liderazgo individual con un 75%, mientras que el 16% es dual y el 9% coral. Los hombres suelen ocupar roles principales en solitario y se posicionan en el centro de la narrativa de forma individual, como vemos en *Merlí: Sapere Aude* (Movistar+, 2019-2021) o *Yo, adicto* (Disney+, 2024). De forma menos habitual, se encuentran ejemplos de protagonismo dual masculino en producciones como *Mambo* (Playz, 2017) o *Smiley* (Netflix, 2022), y casos residuales de protagonismo coral como *Machos Alfa* (Netflix, 2022).

En cambio, las series con mujeres en roles centrales muestran una mayor tendencia hacia el protagonismo coral (48%), seguido por el individual (41%) y, en menor medida, el dual (11%). Las narrativas femeninas se inclinan hacia relatos con varias mujeres al frente, ya sea entre amigas *-Las de la última fila* (Netflix, 2022)-, en contextos familiares *-Tierra de mujeres* (AppleTV+, 2024)-, o en el ámbito laboral *-Las invisibles* (SkyShowtime, 2024). No obstante, también se observa una presencia destacada del protagonismo individual mediante títulos como *Mamen Mayo* (SkyShowtime, 2024-) o *Celeste* (Movistar+, 2024-).

En cuanto a las series con protagonismo mixto, que representan el 47%, podemos distinguir entre las que equilibran el peso narrativo entre un hombre y una mujer, como vemos en *La última* (Disney+, 2022) y *Los años nuevos* (Movistar+, 2024); y aquellas que presentan un grupo integrado por varios protagonistas, como *La Ruta* (Atresplayer, 2022-), *Bienvenidos a Edén* (Netflix, 2022-2023) y *Respira* (Netflix, 2024-).

Por otro lado, a lo largo del periodo examinado, las narrativas para el VOD han evolucionado hacia una mayor presencia de mujeres en roles protagónicos. Mientras que las series creadas por mujeres se han mantenido estables, las ficciones centradas en mujeres se han incrementado de forma constante, como se observa en el Gráfico 3. Este aumento es particularmente notable a partir de 2019, con 5 ficciones, de las cuales 3 han sido creadas por equipos femeninos (*Antes de perder* de Sonia Méndez, Playz; *Vida perfecta* de Leticia Dolera, Movistar+; y *Hache* de Verónica Fernández, Netflix), lo que sugiere un punto de inflexión en la representación femenina por parte de las plataformas. La tendencia al alza continuó en los años siguientes, aunque se observa una estabilización del crecimiento a partir de 2022, con aproximadamente 12 producciones por año centradas en personajes femeninos. En 2024, el año más reciente de este análisis, se alcanza la cifra máxima con 13 series protagonizadas por mujeres. Sin embargo, es importante señalar que la creación de estas series sigue mostrando una disparidad de género, ya que solo 3 de los títulos protagonizados por mujeres en 2024 han sido creados por equipos femeninos.

Gráfico 3. Evolución del protagonismo femenino en plataformas



Fuente: Elaboración propia.

El análisis de las plataformas de *streaming* revela que Atresplayer lidera en la producción de series protagonizadas por mujeres, con un total de 18 títulos, seguida por Netflix con 15 y Movistar+ con 10. Resulta destacable que, salvo Orange TV, todas las plataformas cuentan con al menos una producción con protagonismo femenino.

En relación con los géneros predominantes, el drama se impone de nuevo con un 68% de los casos y se consolida como el principal enfoque narrativo. Le siguen la dramedia, con un 18%, y la comedia, con un 14%, lo que indica que las historias centradas en personajes femeninos

suelen abordarse desde un enfoque más serio o con un trasfondo dramático. Esto responde, en parte, a una tendencia general en el *VOD*, donde el drama ha predominado sobre la comedia debido a su mayor capacidad de traspasar fronteras y conectar con audiencias internacionales.

4.3. Mujeres en la ficción: relación entre creación y protagonismo

Si se ponen en relación los datos acerca de la creación y el género protagónico para determinar las tendencias narrativas de las ficciones creadas por equipos femeninos, se observa que el 61% presentan a mujeres como protagonistas, mientras que el 30% tienen protagonismo mixto, y solo un 9% cuentan con personajes masculinos en el rol principal. Estos datos evidencian que, cuando las creadoras lideran las producciones, las historias tienden a ofrecer una representación femenina.

En términos de volumen de producción, las series creadas y protagonizadas por mujeres constituyen el 9% de las 222 series analizadas. Esta cifra incluye 20 producciones en total (Tabla 2), lideradas nuevamente por la plataforma de *streaming* Atresplayer (7 series), donde todas las producciones creadas por equipos femeninos, excepto una, presentan a mujeres como protagonistas. Le siguen Netflix con 5 series y Movistar+ con 4 series.

Tabla 2. Series creadas y protagonizadas por mujeres

Título	Creadora(s)	Actrices protagonista(s)	Plataforma	Año de estreno
SKAM España	Julie Adem	Alba Planas, Nicole Wallace, Irene Ferreiro, Hajar Brown y Celia Monedero	Movistar+	2018
Vida Perfecta	Leticia Dolera	Leticia Dolera, Celia Freijeiro y Aixa Villagrán	Movistar+	2019
Antes de perder	Sonia Méndez	Esther Acebo y Mariam Hernández	Playz	2019
Hache	Verónica Fernández	Adriana Ugarte	Netflix	2019
Por H o por B	Manuela Burló Moreno	Marta Martín y Saida Benzal	HBO Max	2020
Valeria	María López Castaño	Diana Gómez, Silma López, Paula Malia y Teresa Riott	Netflix	2020
By Ana Milán	Ana Milán	Ana Milán	Atresplayer	2020
Todo lo otro	Abril Zamora	Abril Zamora	HBO Max	2021
Supernormal	Olatz Arroyo y Marta Sánchez	Miren Ibarguren	Movistar+	2021
Cardo	Claudia Costafreda y Ana Rujas	Ana Rujas	Atresplayer	2021
Si lo hubiera sabido	Ece Yörenç	Megan Montaner	Netflix	2022
Tú no eres especial	Estíbaliz Burgaleta	Dèlia Brufau	Netflix	2022
Fácil	Anna R. Costa	Anna Castillo, Natalia de Molina, Anna Marchesi y Coria Castillo	Movistar+	2022
Intimidad	Verónica Fernández y Laura Sarmiento	Itziar Ituño, Verónica Echegui y Patricia López Arnaiz	Netflix	2022
Selftape	Joana Vilapuig y Mireia Vilapuig	Joana Vilapuig y Mireia Vilapuig	Filmin	2023
¡Martita!	Irene Moray	Martita de Graná	Atresplayer	2023
Zorras	Noemí Casquet (autora)	Andrea Ros, Tai Fati y Mirela Balic	Atresplayer	2023
Beguinas	Irene Rodríguez	Amaia Aberasturi, Bea Segura, Lucía Caraballo, Melani Olivares, Ella Kweku y Silma López	Atresplayer	2024
Ángela	Sara Cano, Paula Fabra y Leire Albinarrate	Verónica Sánchez	Atresplayer	2024
La pasión turca	Irene Rodríguez	Maggie Civantos	Atresplayer	2024

Fuente: Elaboración propia.

En cuanto a las temáticas, se observa una variedad de enfoques en las historias creadas y protagonizadas por mujeres. Mientras que algunas abordan de manera explícita problemáticas y experiencias vinculadas a cuestiones de género, otras simplemente presentan a mujeres en el centro sin que esto determine necesariamente un contenido temático asociado a su identidad de género.

Con relación a las narrativas que abordan cuestiones de género, encontramos ejemplos de ficciones que exploran desigualdades históricas y conflictos sociales, como *Beguinas* (Atresplayer, 2024), un drama y romance de época inspirado en las comunidades femeninas del siglo XVI. Por otro lado, *SKAM España* (Movistar+, 2018-2020) es un ejemplo significativo de serie juvenil que integra una visión feminista y socialmente comprometida, tal y como señala la coordinadora de guion Begoña Álvarez (Audiovisual451, 2019). A través de sus cinco protagonistas, aborda temas relevantes como las relaciones tóxicas de pareja y la sextorsión, la representación LGTBIQ+ o el racismo.

En el ámbito de la violencia de género, *Intimidad* (Netflix, 2022) pone el foco en la vulneración de la privacidad y la violencia sexual digital para reflejar cómo la exposición mediática afecta a las mujeres en la esfera pública, concretamente en el ámbito político. En una línea similar, *Ángela* (Atresplayer, 2024) es un *thriller* que aborda la historia de una mujer maltratada por su marido. No obstante, si bien la propia actriz protagonista ha indicado que la serie no trata específicamente sobre el maltrato, este antecedente es clave en la construcción psicológica del personaje y en la evolución de su trama, en la que también se aborda la violencia vicaria (FormulaTV, 2025).

Un caso diferente se observa en *Fácil* (Movistar+, 2022), una producción que, según se detalla en la propia plataforma, es “la serie sobre discapacidad que revoluciona el feminismo”. Por su parte, *Supernormal* (Movistar+, 2021-) es una comedia que cuestiona los cánones impuestos y aborda las tensiones entre la ambición profesional y las expectativas familiares. La actriz protagonista, Miren Ibarguren, ha afirmado que se trata de una serie feminista, ya que “explora las expectativas sociales que recaen sobre las mujeres” (El Confidencial, 2021).

Finalmente, existen producciones protagonizadas por mujeres que no abordan de forma crítica temas de género, sino que se enfocan en relatos personales o temas universales como el amor romántico y la amistad entre mujeres como *Vida Perfecta* (Movistar+), de Leticia Dolera, y *Valeria* (Netflix), de María López Castaño. Ambas fueron creadas exclusivamente por mujeres y comparten similitudes con *Girls* de Lena Dunham o *Fleabag* de Phoebe Waller-Bridge. Por un lado, *Vida Perfecta* explora la complejidad de la vida de mujeres privilegiadas, abordando sus crisis de identidad, relaciones sentimentales, precariedad laboral, relaciones sexuales, homosexualidad y maternidad. Según Dolera (Pastor, 2019), su intención no era crear un alegato feminista, sino una narrativa inteligente, divertida y reflexiva sobre los desafíos que enfrentan las mujeres en la crisis de la mediana edad. Por otro lado, María López Castaño adapta la novela *Valeria* de Elisabet Benavent, que refuerza una feminidad centrada en la amistad femenina. Ambas series carecen de una perspectiva feminista crítica e interseccional sobre cuestiones laborales o el amor romántico. Aunque *Vida Perfecta* podría presentar una mayor conciencia de género que *Valeria*, ambas reflejan características del feminismo popular. Asimismo, *Todo lo otro* (Max, 2021) narra la historia de una joven enamorada de su mejor amigo, y aunque su creadora y protagonista es una mujer transexual, ha señalado que este es solo un rasgo más del personaje (El Confidencial, 2021).

Atendiendo a quién está detrás de las narrativas protagonizadas por mujeres, los datos revelan que casi la mitad de estas ficciones, un 49%, han sido creadas por hombres, mientras que un 32% han surgido de equipos conformados exclusivamente por mujeres y un 19% han sido desarrolladas por equipos mixtos. En este sentido, cabe mencionar que se identifican producciones con mujeres protagonistas que, si bien han sido creadas por un hombre, su origen creativo proviene de una novela escrita por una mujer. Es el caso de las ficciones creadas por José Manuel Lorenzo

Dime quién soy (Movistar+, 2020), a partir del libro de Julia Navarro, y *Las largas sombras* (Disney+, 2024), basada en la novela de Elia Barceló.

A pesar de la diversidad en la autoría, se observa que las series sobre mujeres siguen presentando problemáticas de género en el centro de las tramas. Un ejemplo de ello son *Querer* (Movistar+, 2024), una miniserie creada por un equipo mixto que se centra en la violencia de género, y *Ni una más* (Netflix, 2024), una ficción desarrollada por un equipo masculino que aborda el tema de la agresión sexual. El panorama también incluye ficciones históricas que exploran las luchas de las mujeres por la igualdad, como *Las pelotaris 1926* (SkyShowtime, 2024), cuyo creador, Marc Cistaré, ha señalado que el objetivo no era hacer una serie para mujeres ni una obra feminista, sino que la historia en sí es feminista por naturaleza.

Otras producciones han abordado abiertamente la representación LGTBQ+, entre las que destaca especialmente el caso de *#Luimelia* (Atresplayer, 2020-2021). Esta serie, creada por un equipo mixto, surge como un *spin-off* de la serie diaria para televisión *Amar es para siempre* (Antena 3, 2013-2024) y narra la historia de amor entre Luisita y Amelia, dos mujeres cuya relación se convirtió en un fenómeno viral entre los seguidores del drama de época original. En contraste, *Sin huellas* (Prime Video, 2023), también desarrollada por un equipo mixto, introduce la diversidad sexual como parte de la historia, pero sin que sea el eje central, al tratarse de una comedia negra donde la relación entre sus protagonistas surge de manera orgánica dentro de la trama.

Sin embargo, no todas las producciones protagonizadas por mujeres ponen el foco en conflictos de género. Los resultados reflejan que la comedia y el *dramedy* tienden a distanciarse de los conflictos de género más explícitos y presentan historias donde la identidad femenina no define necesariamente el eje narrativo. Así, en *Celeste* (Movistar+, 2024-) se abordan temas como el rencor y la soledad sin un marcado discurso de género a través de una protagonista que es inspectora de Hacienda, mientras que *Un nuevo amanecer* (Atresplayer, 2024) sigue la historia de una actriz y humorista en rehabilitación para explorar cuestiones de salud mental y adicciones desde una perspectiva tragicómica.

5. Discusión y conclusiones

El presente estudio permite extraer conclusiones sobre la presencia de las creadoras y el protagonismo narrativo en la ficción televisiva española para plataformas de VOD. En primer lugar, se constata una significativa disparidad de género en los equipos creativos de las series analizadas, resultados que coinciden con los obtenidos por Hidalgo-Marí y Sánchez-Olmos (2024) en las primeras dos décadas del siglo XXI. La distribución evidencia una clara infrarrepresentación en un rol creativo clave y refleja la persistencia de barreras estructurales en la industria audiovisual española, datos que se ajustan con el panorama internacional (Cascajosa-Virino y Martínez-Pérez 2016; Cuenca Suárez, 2022; Fontaine 2022; Kreager y Follows, 2023; Lauzen 2025; Simone, 2019). No obstante, es relevante destacar que, aunque la participación femenina es minoritaria, existe un núcleo de creadoras que ha logrado establecerse y desarrollar una trayectoria sostenida en el sector, como Gema R. Neira, Teresa Fernández-Valdés y Verónica Fernández.

En los últimos años se ha observado un incremento notable de ficciones centradas en mujeres, con un auge particularmente notable a partir de 2019. No obstante, al examinar la relación entre la autoría femenina y el género protagónico, los resultados reflejan una contradicción dentro del panorama audiovisual: a pesar del incremento de historias centradas en personajes femeninos, la industria sigue estando mayoritariamente en manos de creadores masculinos. Casi la mitad de las ficciones protagonizadas por mujeres han sido desarrolladas por hombres (*Eva y Nicole*, Atresplayer, 2024; *Noche de chicas*, Disney+, 2023; *Express*, Starzplay, 2022; *El desorden que dejas*, Netflix, 2020; *Días de navidad*, Netflix, 2019; entre otras), mientras que la

autoría exclusivamente femenina continúa siendo minoritaria. Se constata que el aumento de protagonistas femeninas no se traduce en una mayor presencia de mujeres en los espacios de toma de decisiones creativas. Consecuentemente, los hombres siguen creando las historias que protagonizan las mujeres.

Con relación a una “edad de oro” de series creadas “por y para mujeres”, como señalan Perkins y Schreiber (2019), el panorama español aún no refleja una tendencia consolidada en este sentido. Producciones como *Valeria* y *Vida perfecta* podrían adscribirse a esta categoría en cuanto a características se refiere. Sin embargo, representan casos aislados en esta primera década de VOD. A pesar de que estas series han logrado cierta difusión internacional y han demostrado una trayectoria destacada, en particular *Valeria*, el presente análisis no permite afirmar la existencia de una verdadera “edad de oro” en la industria española.

Es relevante concluir que la presencia masculina sigue siendo predominante incluso en aquellas series que podrían considerarse dirigidas a una audiencia femenina. Esta tendencia se observa tanto en equipos mixtos, como en *Las chicas del cable*, como en producciones con equipos mayoritariamente masculinos, como *Las de la última fila* o *Madres. Amor y vida* (Prime Video, 2020-2022). Esta situación evidencia que, aunque han surgido más series enfocadas en historias de mujeres, la industria televisiva española aún no ha alcanzado un punto en el que estas producciones estén mayoritariamente lideradas por mujeres en todos los ámbitos creativos y de producción. En otras palabras, muchas de las series que podrían adscribirse a la denominada “edad de oro” de las ficciones sobre mujeres continúan siendo creadas por hombres. A partir de esto, cabe preguntarse si, como señala Cattien (2019), estas series centradas en el universo femenino han terminado por configurarse como un género televisivo en España que, lejos de ofrecer una perspectiva crítica feminista, se acomoda dentro de la economía de la visibilidad que caracteriza al feminismo popular (Banet-Weiser, 2018).

En cuanto a los géneros televisivos predominantes en las producciones lideradas por mujeres, se constata una inclinación hacia narrativas dramáticas, tal y como apuntan investigaciones previas (Hallam, 2013). Sin embargo, se observa una presencia cada vez más destacada de la comedia y de géneros híbridos como el *dramedy*. Por otro lado, si se atiende a los formatos, se observa una marcada tendencia hacia producciones breves y concisas, con una predominancia de miniseries que representan casi la mitad de las producciones creadas por mujeres (*Mentiras pasajeras* de Nerea Castro, Skyshowtime, 2024; *El tiempo que te doy* de Nadia de Santiago, Netflix, 2021; *Boca Norte* de Eva Mor, Playz, 2018; entre otras).

Esta inclinación hacia narrativas autoconclusivas, si bien se alinea con las dinámicas de consumo propias de las plataformas de *streaming*, también puede interpretarse como un indicador de la precariedad y vulnerabilidad que enfrentan las creadoras femeninas en el sector. La prevalencia de formatos cortos y series que no son renovadas para temporadas adicionales (*Todo lo otro*, Max, 2020; *Por H o por B*, Max, 2020; *Hache*, Netflix, 2019) revela una falta de confianza o inversión a largo plazo en los proyectos liderados por mujeres. Aunque es cierto que las cancelaciones y los formatos breves no son exclusivos de las producciones femeninas, esta situación plantea interrogantes sobre las oportunidades reales de desarrollo y consolidación profesional para las creadoras, ya que la dificultad para establecer proyectos de larga duración puede limitar la capacidad de las mujeres para construir una carrera estable y reconocida en el medio.

Con respecto al protagonismo, se observa un equilibrio casi equitativo entre personajes mujeres y hombres. En cambio, se detectan discrepancias en los patrones de representación, ya que las series con protagonistas masculinos tienden al liderazgo individual (*Serrines, madera de actor*, Prime Video, 2024-; *Nos vemos en otra vida*, Disney+, 2024; *Nacho*, Atresplayer, 2023; *En el corredor de la muerte*, Movistar+, 2019), a diferencia de las centradas en mujeres que muestran una mayor inclinación hacia el protagonismo coral (*Las pelotaris 1926*, SkyShowtime, 2024; *Las largas sombras*, Disney+, 2024; *Sagrada familia*, Netflix, 2022-). Las producciones parecen perpetuar la noción de que un personaje masculino es suficiente para sostener la trama principal,

mientras que los personajes femeninos suelen desempeñar roles secundarios o depender de la figura masculina, lo que refuerza arquetipos de autonomía y autosuficiencia tradicionalmente asociados al hombre. En contraste, la tendencia hacia el protagonismo coral en las series centradas en mujeres podría interpretarse de dos maneras: como una muestra de la importancia de las relaciones interpersonales y las redes de apoyo en las experiencias vitales femeninas, o como un reflejo de la percepción social de que las mujeres necesitan apoyo y validación colectiva.

Aunque las series con mujeres protagonistas presentan diversidad temática, muchas ficciones apuestan por abordar problemáticas relacionadas con cuestiones de género, ya sea de forma directa o integrada sutilmente en la construcción de personajes y tramas. Este fenómeno, observado independientemente del género del equipo de creadores, apunta que las cuestiones de género se han consolidado como una temática recurrente en la ficción televisiva española reciente. En este sentido, resulta pertinente cuestionarse si la mayor presencia de mujeres protagonistas en la ficción ha dado lugar a una verdadera ampliación de las narrativas o si, por el contrario, persisten ciertas convenciones que encasillan sus relatos dentro de marcos narrativos predefinidos.

Finalmente, podemos afirmar que la presencia de mujeres en roles creativos tiende a favorecer una mayor representación femenina en las narrativas, ya que las series de las creadoras suelen tener a mujeres como protagonistas, ya sea de forma exclusiva o como parte de un protagonismo mixto. No obstante, resulta fundamental cuestionar y reconsiderar las etiquetas y percepciones sociales que rodean a las series creadas y protagonizadas por mujeres, ya que tradicionalmente han sido consideradas “contenido para mujeres” dirigido exclusivamente a una audiencia femenina. Esta categorización de “edad de oro” no solo podría resultar reductiva, sino que perpetúa estereotipos de género y minimiza la universalidad de las historias plasmadas, especialmente si la tendencia de estas ficciones representa un feminismo popular, como es el caso de *Valeria* y *Vida perfecta*. Al igual que ocurre en la literatura y en la música, la etiqueta “mujeres” impide trascender en un contexto cultural que valore la cultura hecha por mujeres por sí misma en un ámbito de dominación masculina. Aunque un análisis narrativo queda fuera del alcance de este estudio, la variedad observada en términos temáticos —que abarca desde dramas históricos hasta comedias negras, pasando por *true crimes* y *thrillers*— apunta que las creadoras están explorando múltiples facetas que desafían dichas etiquetas.

En definitiva, se debe tener en cuenta que el desequilibrio detectado no solo afecta a la representación numérica, sino que también influye en el contenido producido. Estos hallazgos subrayan la necesidad de continuar fomentando la diversidad y la inclusión en la creación de ficción televisiva española, no solo como una cuestión de equidad, sino también como una oportunidad para enriquecer y ampliar el espectro de historias, perspectivas y experiencias representadas en la ficción televisiva española para las plataformas de video bajo demanda.

Como limitación del estudio, cabe señalar que la consideración del autor o autora de la obra original en aquellos casos en los que no fue posible identificar con claridad al equipo creador puede introducir cierta ambigüedad respecto a la autoría efectiva de la adaptación audiovisual. No obstante, esta decisión metodológica se aplicó únicamente en ocho casos puntuales del conjunto analizado, por lo que su impacto sobre los resultados globales del estudio se considera mínimo.

Para profundizar en la comprensión de la representación de género en la ficción televisiva española para el VOD, futuras investigaciones podrían centrarse en un análisis cualitativo de las series creadas por mujeres o aquellas que presentan protagonistas femeninas. Este enfoque permitiría evaluar cómo la perspectiva de las creadoras influye en la selección y tratamiento de temas, la construcción de personajes y la asignación de roles, así como en la perpetuación o desafío de estereotipos de género. Además, se podría examinar la complejidad narrativa y la evolución de los personajes femeninos en estas producciones, así como identificar posibles diferencias en las narrativas y personajes en comparación con las series creadas por equipos

predominantemente masculinos. Asimismo, se propone analizar si las narrativas reflejan la pluralidad y diversidad de experiencias femeninas mediante la representación de mujeres de distintas razas, orientaciones sexuales, identidades de género y capacidades.

Por otro lado, sería relevante incorporar el análisis de la recepción para examinar cómo los públicos interpretan estas representaciones, especialmente considerando factores como la edad, la ideología o el contexto sociocultural. También se propone explorar el estudio de los discursos paratextuales, como campañas promocionales o redes sociales, para valorar en qué medida se visibiliza la autoría femenina o se instrumentaliza el feminismo como valor de marca. Finalmente, una comparación con otros contextos nacionales contribuiría a identificar patrones, políticas industriales y estrategias de representación divergentes que enriquecen el debate sobre igualdad en la creación audiovisual.

6. Financiamiento

Esta investigación ha sido realizada en el marco de un contrato de personal investigador predoctoral (CIACIF/2022/416) concedido a la primera autora, financiado por el Programa Fondo Social Europeo Plus (FSE+) Comunitat Valenciana 2021-2027.

7. Contribuciones

Roles	Autor 1	Autor 2	Autor 3
Conceptualización	X	X	X
Análisis formal	X	X	
Obtención de fondos	X	X	X
Administración del proyecto	X		
Investigación	X	X	
Metodología	X	X	X
Tratamiento de datos	X	X	
Recursos	X		
Software	X		
Supervisión	X	X	X
Validación	X	X	X
Visualización de resultados	X		
Redacción – borrador original	X	X	
Redacción – revisión y edición	X	X	X

Bibliografía

Arranz, F. (coord.) (2008). *Mujeres y hombres en el cine español. Una investigación empírica*. Instituto de la Mujer.

Asociación de mujeres cineastas y de medios audiovisuales [CIMA]. (2023). *Informe Anual CIMA. La representación de las mujeres del sector cinematográfico del largometraje español*. <https://tinyurl.com/2aa7j629>

Audiovisual451. (26/03/2019). 'SKAM España' se desmarca de la versión original en su segunda temporada con la bendición de los productores noruegos. *Audiovisual451*. <https://www.audiovisual451.com/skam-espana/>

- Banet-Weiser, S. (2018). *Empowered: Popular Feminism and Popular Misogyny*. Duke University Press.
- Cascajosa Virino, C. (2015). Mujeres pioneras y creación televisiva en España: una revisión crítica. *Transversalidad de género en el audiovisual andaluz*, 91.
- Cascajosa Virino, C., & Pérez, N. M. (2016). Del cine a la televisión: hacia una genealogía de las mujeres guionistas en España. *FEMERIS: Revista Multidisciplinar de Estudios de Género*, 1(1/2), 25-34.
- Cascajosa, C. (2018). Las series de televisión españolas ante la llegada de los servicios VOD (2015-2017). *El Profesional de la Información*, 27(6), 1303-1312.
<https://doi.org/10.3145/epi.2018.nov.13>
- Cascajosa-Virino, C. (2017). Tiempos difíciles, mujeres protagonistas: la obra televisiva de Virginia Yagüe. *Revista de Investigaciones Feministas*, 8(2), 385-400.
- Cascajosa-Virino, C. (2019). Mar Coll's *Matar al padre* / *Killing the Father* (Movistar+ 2018): a female Auteur between film and television in Spain. *Feminist Media Studies*, 19(7), 977-990.
<https://doi.org/10.1080/14680777.2019.1667063>
- Cattien, J. (2019). When 'feminism' becomes a genre: *Alias Grace* and 'feminist' television. *Feminist Theory*, 20(3), 321-339. <https://doi.org/10.1177/1464700119842564>
- Cobb, S. (2015). *Adaptation, authorship, and contemporary women filmmakers*. Palgrave Macmillan.
- Cobb, S. (2024). Adaptation, authorship and the critical conversations of *Little Fires Everywhere*. *New Review of Film and Television Studies*, 22(1), 316-336.
<https://doi.org/10.1080/17400309.2023.2264711>
- Cruzado, M. A. (2006). Grietas en el techo de celuloide. Directoras del siglo XXI. En M. Arriaga (Coord.), *Mujeres, espacio y poder* (pp. 153-173). Arcibel Editores.
- Cuenca Suárez, S. (2022). *Informe CIMA 2021. La representatividad de las mujeres en los puestos de mayor responsabilidad del sector cinematográfico*. <https://urlis.net/3dbujyqx>
- Donstrup, M. (2019). Género y poder en la ficción televisiva: análisis textual ideológico de una serie histórica. *Doxa Comunicación*, 28, 97-109.
- El Confidencial. (2021, 26 de octubre). Abril Zamora desmonta 'Todo lo otro', la primera gran serie española de HBO Max. *El Confidencial*. <https://tinyurl.com/48sswuvx>
- El Confidencial. (2021, 9 de julio). Miren Ibarguren: "En 'Supernormal' hay alegato feminista, algo necesario hasta que se normalice". *El Confidencial*. <https://tinyurl.com/bdz9mcfy>
- Eurimages (2020). *Gender Parity Statistics - Annual Data Collection and Publication Template 2018*. Eurimages, Council of Europe.
- Fontaine, G. (2024). *Female professionals in European TV/SVOD fiction production 2015-2022 figures*. European Audiovisual Observatory. <https://surl.li/hitxtr>
- FormulaTV. (2024, 14 de julio). Entrevista a Verónica Sánchez: ¿Conseguirá Ángela desenmascarar a su peor pesadilla? [Video]. YouTube. <https://youtu.be/2Vm60sjZa4Q?si=Jz02HMr4HXqpQLAy>
- Galán, E. (2007). Construcción de género y ficción televisiva en España. *Comunicar*, 15(28), 229-236.
- Hallam, J. (2013). Drama Queens: making television drama for women 1990-2009. *Screen*, 54(2), 256-261. <https://doi.org/10.1093/screen/hjt013>
- Hidalgo-Marí, T., y Palomares-Sánchez, P. (2020). Ser madre en la ficción televisiva: una comparativa entre series españolas y estadounidenses. *Área Abierta*, 20(1), 123-137.
<https://doi.org/10.5209/arab.62518>

- Hidalgo-Marí, T., y Sánchez-Olmos, C. (2024). Female creators, directors and screenwriters in TV fiction production in Spain (2000 to 2020): gender inequality and characteristics of the roles. *Feminist Media Studies*, 1-19. <https://doi.org/10.1080/14680777.2024.2384419>
- Higuera-Ruiz, M. J. (2019). Showrunners y personajes femeninos en las series de ficción de la industria televisiva norteamericana: *Sharp Objects* (Marti Noxon, HBO: 2018) y *Killing Eve* (Phoebe Waller-Bridge, BBC America: 2018). *Admira: Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales*, 7(2), 85-106.
- Kreager, A., & Follows, S. (2023). *Gender inequality and screenwriters. A study of the impact of gender on equality of opportunity for screenwriters and key creatives in the UK film and television industries*. The Writers Guild of Great Britain. <https://tinyurl.com/ms24xu97>
- Lacalle, C., & Gómez, B. (2016). La representación de las mujeres trabajadoras en la ficción televisiva española. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, 24(47), 59-67.
- Lauzen, M. (2025). *It's a man's (celluloid) world: Portrayals of female characters in the top grossing U.S. films of 2024*. Center for the Study of Women in Television and Film, San Diego State University. <https://tinyurl.com/4sxz93m9>
- Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres. *Boletín Oficial del Estado*, 71, de 23 de marzo de 2007. <https://www.boe.es/eli/es/lo/2007/03/22/3/con>
- López-Rodríguez, F. J., & Raya-Bravo, I. (2019). Teresa Fernández-Valdés and female-produced TV series in Spain. Cable Girls/Las chicas del cable as case study. *Feminist Media Studies*, 19(7), 962-976. <https://doi.org/10.1080/14680777.2019.1667062>
- Martin, A. (2003). Refocusing authorship in women's filmmaking'. In J. Levitin, J. Plessis, and V. Raoul (eds), *Women Filmmakers: Refocusing*. Routledge.
- Martínez Tejedor, M. C. (2008). Women on the other side of the camera: Where are the women cinema directors? *Espacio, Tiempo y Forma*, 20-21, 315-340. <https://doi.org/10.5944/etfvii.20-21.2007.1479>
- Martínez, A. M. C., & Tudela, A. N. (2011). Mujeres e (industria) audiovisual hoy: Involución, experimentación y nuevos modelos narrativos. Teoría de la Educación. *Educación y Cultura en la Sociedad de la Información*, 12(2), 8-24.
- McCausland, E. (2017). *Wonder Woman: El feminismo como superpoder*. Errata Naturae.
- Mujer Hoy. (2024, 26 de febrero). Verónica Fernández, la cazadora de historias que decide a qué serie vas a engancharte en Netflix. *Mujer Hoy*. <https://tinyurl.com/4cb346b4>
- Núñez Domínguez, T. (2010). Female movie directors: A challenge, a hope. *Pixel-Bit*, 37, 121-133. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36815118010>
- Núñez Domínguez, T., Silva Ortega, M., & Vera Balanza, M. T. (2012). *Directoras de cine español ayer, hoy y mañana: mostrando talentos*. Universidad de Sevilla.
- Perkins, C., & Schreiber, M. (2019). Independent women: From film to television. *Feminist Media Studies*, 19(7), 919-927. <https://doi.org/10.1080/14680777.2019.1667059>
- Prado, I. (1998). Al otro lado de la cámara propia: Mujeres directoras del cine español. *Confluencia*, 13(2), 76-83.
- Prommer, E., & Loist, S. (2015). *Wer dreht deutsche Kinofilme? Gender report: 2009-2013*. Universität Rostock, Institut für Medienforschung.
- Ralph, S., & Mills, B. (2015). "I think women are possibly judged more harshly with comedy": Women and British television comedy production. *Critical Studies in Television*, 10(2), 102-117. <https://doi.org/10.7227/CST.10.2.8>
- Reframe Report (2024). *Gender & hiring in TV.Reframe Project*. <https://www.reframeproject.org/stamp/tv/202324>

Ruffinelli, J. (2014). Ellas lo hacen mejor (Un cine nuevo: el de mujeres). *Cinémas d'Amérique latine*, (22), 80–89.

Simone, P. (2019). *Female directors in European cinema Key figures*. European Audiovisual Observatory.

Smith, S., Choueiti, M., & Pieper, K. (2014). Gender bias without borders: An investigation of female characters in popular films across 11 countries. Media, Diversity & Social Change Initiative USC Annenberg. <https://tinyurl.com/2nz6e8t3>

Swedish Film Institute. (2021). *WHICH WO MEN? Gender Equality Report 2019/2020*. <https://tinyurl.com/5n7h8r7a>

The Hollywood Reporter. (2023). The 35 most powerful women in international television. *The Hollywood Reporter*. <https://tinyurl.com/4y36za7n>

Torres-Martín, J. L., Castro-Martínez, A., & Díaz-Morilla, P. (2021). Mujeres guionistas y estereotipos de género en el audiovisual español actual. *Cuestiones de Género: de la Igualdad y la Diferencia*, (16), 163-184. <https://doi.org/10.18002/cg.v0i16.6972>

Torres-Martín, J. L., Castro-Martínez, A., Díaz-Morilla, P., & Pérez Ordóñez, C. (2022). Mujeres directivas y creadoras en el audiovisual. Análisis de las series de ficción españolas presentes en los catálogos de Amazon Prime Video, Movistar+ y Netflix (2019-2021). *Perspectivas de la Comunicación*, 15(2), 217–248. <https://doi.org/10.56754/0718-4867.1502.217>

Tous-Rovirosa, A., & Aran-Ramspott, S. (2017). Mujeres en las series políticas contemporáneas. ¿Una geografía común de su presencia en la esfera pública? *El Profesional de la Información*, 26(4), 684-694.

Tudum. (2023). Top 10 global de series (de habla no inglesa). <https://www.netflix.com/tudum/top10/es/tv-non-english?week=2023-08-06>

Warner, H. (2023). “An indie voice for a generation of women”?: Greta Gerwig, and female authorship post #MeToo. *Feminist Media Studies*, 24(2), 292–306. <https://doi.org/10.1080/14680777.2023.2196605>

Weitz, R. (2016). Feminism, post-feminism, and young women’s reactions to Lena Dunham’s *Girls*. *Gender Issues*, 33(3), 218–234.

Wheeler, D. (2016). The (post-)feminist condition: Women filmmakers in Spain. *Feminist Media Studies*, 16(6), 1057–1077. <https://doi.org/10.1080/14680777.2015.1137964>

Women in Film Los Angeles. (2017). *Women across popular films from 2007-2016*. Women in Film.

Zecchi, B. (2018). Comedy as a feminist strategy: Spanish women filmmakers reclaim laughter. En M. Harrod & K. Paszkiewicz (Eds.), *Women do genre in film and television* (pp. 91-105). Routledge.

