



# La comedia televisiva en España. La transición en la ficción entre 1990 y 1995<sup>1</sup>

*Tv comedy in Spain: the transition fiction between 1990 -1995*

Tatiana Hidalgo-Marí

(Universidad de Alicante)

[ [tatiana.hidalgo@ua.es](mailto:tatiana.hidalgo@ua.es) ]

Rosa Ferrer Ceresola

(Universidad Autónoma de Barcelona)

[ [rosaferrer87@gmail.com](mailto:rosaferrer87@gmail.com) ]

<http://dx.doi.org/10.12795/IC.2018.i01.08>

E-ISSN: 2173-1071

IC - Revista Científica de Información y Comunicación  
2018, 15, pp. 223 - 249

## Resumen

El trabajo analiza los estándares y características de la comedia televisiva española, mediante un estudio cualitativo sobre 30 comedias emitidas desde la desregularización televisiva y durante los cinco años posteriores (1990-1995). Entendiendo este lustro como la transición de la programación televisiva en el nuevo escenario de confluencia pública y privada, el objetivo es conocer la determinación de estos estándares primitivos que cimentaron el desarrollo de la comedia en televisión.

## Abstract

*This work analyzes the standards and characteristics of the Spanish TV comedy, through a qualitative study of 30 comedies issued since TV deregulation and the next five years (1990-1995). Understanding this lustrum as the transition of TV programming in the new scene of public and private confluence, the objective is to know the determination of these primitive standards that settled the development of TV comedy.*

- 
- 1 Este trabajo se ha realizado dentro del proyecto de investigación: "Historia de la programación y programas de ficción televisiva en España (cadenas de ámbito estatal): De la Desregularización al Apagón analógico, 1990-2010" financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

Recibido: 10-11-2017

Aceptado: 13-06-2018

## Palabras clave

Comedia, desregulación, formatos, géneros, televisión, transición.

## Keywords

*Comedy, deregulation, formats, genre, TV, transition.*

## Sumario

1. Introducción
2. Antecedentes de ficción en el contexto monopolístico
  - 2.1. La comedia televisiva antes de los años 90
3. Objetivos y método
4. Resultados: estándares de producción en la transición aperturista
  - 4.1. Géneros, formatos y temáticas en la comedia de televisión española (1990-1995)
  - 4.2. Aproximación a las Narrativas de la comedia televisiva: ambientación, protagonismos y entornos
  - 4.3. Las cadenas de televisión y su apuesta por la comedia
5. Discusión y conclusiones
6. Bibliografía

## Summary

1. Introduction
2. Past of fiction in the monopolistic context
  - 2.1. TV comedy before the 90s
3. Objectives and method
4. Results: production standards in transition
  - 4.1. Genres, formats and themes in the Spanish TV comedy (1990-1995)
  - 4.2. Approach to the Narratives of TV Comedy: Ambience, protagonisms and contexts
  - 4.3. TV channels and their betting to comedy
5. Discussion and conclusions
6. Bibliography

## 1. Introducción

**El 25 de agosto** de 1989 se concedían las primeras licencias televisivas que permitirían a tres empresas privadas (Antena 3, Telecinco y Sogecable) su emisión, rompiendo así con el monopolio televisivo que durante más de 30 años había sido representado por TVE.

Apenas unos meses después, el 25 de diciembre de ese mismo año, Antena 3 emitía en carta de ajuste, realizando las pruebas necesarias para saltar a la televisión nacional. El 3 de marzo de 1990 se estrenaba Telecinco, con la emisión de una gala inaugural y el 8 de junio de 1990 lo hacía Canal Plus (Sogecable), la primera cadena de pago.

A partir de ese momento, las fórmulas de producción de nuevos formatos cambiaron y empezaron las luchas por conseguir los mejores datos de audiencia. Según Diego y Grandío (2011, p.846): “La instauración de un nuevo régimen de competencia provocó cambios en los hábitos de programación, en el reparto presupuestario y en el sistema de producción de la ficción”. Hasta ese momento, TVE se había basado en la adaptación de obras teatrales y de novelas para producir los primeros géneros televisivos: “El teatro y las novelas seriadas propios de las décadas de los 50 y 60 y posteriormente las miniserias y series dramáticas a partir de los años 60” (Diego y Grandío, 2011, p.843). Aquellos años dieron lugar al tránsito de la paleotelevisión a la neotelevisión (Eco, 1986; Casetti y Odin, 1990) en España, analizado por diversos autores como el cambio de la sociedad de la información a la sociedad del espectáculo.

Los monopolios públicos debían garantizar en cada país el pluralismo informativo, la promoción de la identidad cultural, el respeto a las minorías, fomentar la calidad en la profesión y la cobertura de cualquier acontecimiento de relevancia pública (Dries y Woldt, 1996). En este periodo de cambio en el sistema de gestión y difusión del contenido televisivo: “Se da un incremento limitado de canales en la televisión en abierto, donde TVE, las autonómicas y las privadas compiten por la audiencia y la captación de publicidad” (Artero, Herrero y Sánchez Tabernero, 2005, p.1).

En este sentido, la ficción, por su propia idiosincrasia, resulta muy pertinente a la hora de fidelizar audiencias, ya que la programación seriada, entre otras características, permiten la creación de un vínculo continuo con el espectador que convierte en un hábito su consumo televisivo y se organiza

en base a los horarios de las parrillas televisivas. Con los géneros ficcionales, la televisión cimienta el realismo social que la caracteriza (García de Castro, 2008, p.5) y consigue, además, contribuir a la construcción social. Los géneros de ficción, además, simbolizan el contexto en el que se desarrollan y, por tanto, suponen una premisa inexorable para conocer la realidad social, siendo el emisor, el discurso narrativo y el receptor, entes propios de dicha realidad (Pacheco, 2009). De esta forma, se rompe la homogeneidad de los contenidos televisivos, las audiencias se diversifican y comienza una época de expansión de la ficción televisiva en España. Se trata de un nuevo entorno muy competitivo en el que las cadenas buscan la fidelización de la audiencia, hasta entonces marcada por el monopolio de TVE (Diego y Grandío, 2011). Los nuevos canales se lanzan al estreno de títulos con los que pretenden atrapar al telespectador a través de personajes carismáticos y excéntricos y tramas divertidas pero enrevesadas: “Los guiones se escriben según avanza la serie y teniendo en cuenta los dictámenes del público. Esto implica un enorme grado de proximidad a la audiencia y a la realidad social del momento, a fin de nutrir las tramas de temas cercanos y de verosimilitud” (Diego, 2010, p.53, en Diego y Grandío, 2011).

No obstante, esta tendencia acaba por generalizar la aparición de personajes planos y estereotipados que junto con la exageración de situaciones cotidianas y a través de enredos y malentendidos acaban recreando tramas enteras (Puebla, 2012, p.16).

Con la ruptura del monopolio televisivo, empezaron a proliferar géneros, subgéneros y formatos que daban sentido a la nueva programación televisiva, centrada en la innovación y el desarrollo de nuevos discursos. La comedia, en este contexto, se postulaba como uno de los géneros pioneros, gracias a las facilidades que aportaba al sentido mercantilista de las cadenas: la comedia entretiene, estereotipa y es asimilada fácilmente. De ahí que rápidamente se extendiera el género y las comedias de ficción tuvieran gran acogida por parte de la audiencia neo-televisiva. Las comedias seriadas, popularizadas en Estados Unidos bajo el formato de la *sitcom*, evolucionan como subgénero, al mismo ritmo que lo hace el drama (Mittell, 2006), siendo los cambios en la técnica y en el formato los responsables de la revitalización del género (Thompson, 2007).

El presente trabajo se centra en el análisis de las comedias de ficción televisivas que se emitieron desde la ruptura monopolística y durante los cinco

años posteriores (1990-1995), entendiendo este lustro como la transición de la programación televisiva en el nuevo escenario de confluencia pública y privada. Los cambios en la concepción televisiva, la lucha por las audiencias, las necesidades económicas y los aspectos tecnológicos afectaron, de una forma u otra, a la construcción y la programación de las parrillas televisiva. Las ficciones televisivas en clave de comedia se postulan como un género atractivo tanto para captar audiencia como para crear ese vínculo de fidelidad y recurrencia que el propio carácter seriado de las ficciones aporta a la estrategia televisiva (Calabrese, 1989, pp.45-63). Además, como afirman Álvarez y López: “El punto de partida del éxito masivo de las series de ficción en nuestro país se puede situar en 1991. A partir de esa fecha se produce una tendencia alcista en términos de audiencia que todavía, pese a ciertos signos de agotamiento, sigue vigente” (1999, p.64).

Por todo ello, resulta pertinente conocer de qué forma se construye el estándar que da sentido a estas comedias “de la transición” televisiva, cómo se estructuran, qué modelos narrativos sostienen y qué patrones se trabajaron estos años para dar como fruto, cinco años después, a la época de esplendor de la comedia televisiva española.

## 2. Antecedentes de ficción en el contexto monopolístico

**Antes de** la era neotelevisiva en España, la programación se alteraba entre géneros y formas muy dispares, enfocados a un público horizontal. La apuesta de TVE justo antes de la apertura del mercado televisivo se caracterizaba por aportar un modelo de programación generalista, con un claro corte cultural y educativo (Roel 2014, p.174). El aumento de la competencia, a partir de 1990, generó un descenso en la audiencia de las cadenas públicas ya que los públicos se segregaban entre las nuevas opciones televisivas, generando, además, un aumento en el precio de los programas y la disminución en los ingresos de los entes públicos (Medina y Ojer, 2009, p.2).

Durante los más de treinta años de monopolio televisivo, la oferta de ficción seriada de producción propia de TVE fue muy variopinta y se popularizaron subgéneros y formatos distintos, enfocados tanto al drama como a la comedia

y se conjugaban estándares de producción distintos: series videográficas y cinematográficas (Diego y Grandío, 2014, p.8). Sin embargo, el hecho de no existir competencia y que la oferta televisiva se alternara entre los dos canales de corte público hizo que las series no gozaran de una caracterización expansiva, ni se incidiera demasiado en su alcance o duración, sino más bien se buscaba que las producciones aportaran prestigio a la cadena (Diego, 2010, p.35) y no había un interés por consagrarlas y que fueran longevas, oscilando en una duración aproximada de una temporada/13 capítulos (Diego y Grandío, 2014, p.112). Una de las grandes estrategias en la emisión de ficciones en TVE fue la emisión de series de producción norteamericana que pronto calaron en las audiencias del momento generando una influencia directa a las ficciones que se iban produciendo en el territorio nacional (Rueda y Coronado, 2010, p.178).

El caso concreto de la comedia como ficción televisiva ha sido estudiado de forma recurrente en Estados Unidos (Hawkinson, 2004; Mills, 2004; Gray, 2005) y más recientemente en España (Bonaut y Grandío, 2009, p.2; Grandío y Diego, 2009; Padilla y Requeijo, 2010; Hidalgo-Marí, 2015). Aunque las perspectivas de estudio se han enfocado, fundamentalmente, en las narraciones y sus vinculaciones con la construcción social, algunos trabajos han profundizado en el estudio de su formato y estándar (Toledano y Verde, 2007; Gordillo, 2009; Padilla y Requeijo, 2010). En línea a trabajos más recientes sobre la comedia seriada en la televisión, podemos decir que:

La comedia ha constituido (...) el género protagonista de la ficción televisiva española, porque, además de recoger la tradición cinematográfica y teatral nacional, es un formato dirigido a un público amplio en el que caben tramas familiares, juveniles y/o profesionales que da cierta variedad al género. Es además un tipo de ficción en el que tanto las propuestas amables y de pura evasión (comedias blancas), como las más ajustadas a la realidad (dramedia) o críticas tienen cabida (Gómez-Rodríguez, 2017, p.38).

En la historia de la televisión en España, las comedias y tiras cómicas han sido abundantes, a pesar de que la comedia surge de la combinación de la

sitcom norteamericana, el teatro de sainetes y la propia comedia cinematográfica (Grandío y Diego, 2009, p.88). Aunque la comedia española se nutre de la sitcom americana, fundamentalmente en aspectos de duración y formato (García de Castro, 2002, p.121) también es cierto que, como veremos a continuación, existen otros aspectos innovadores que contribuyen a su consolidación en las parrillas españolas, dando lugar a la creación de un estándar autóctono alrededor de la creación de comedias seriadas para televisión.

### 2.1. La comedia televisiva española antes de los años 90

La información disponible sobre la ficción televisiva española de producción propia durante la etapa de monopolio es un collage formado por publicaciones de diversa índole, a las que se unen las diferentes obras sobre historia de la televisión en España (Canos, Martínez y Sanchís, 2016, p.1). No obstante, se ha detectado un interés reciente por conocer los estándares de la ficción propia a partir de los años posteriores a la desregulación televisiva, ámbito en el que destacan los trabajos de Bonaut y Grandío (2009).

La documentación y revisión de los títulos emitidos por la televisión pública desde sus orígenes nos permite conocer que en la década de los sesenta y setenta en España se apostaba una ficción centrada en las adaptaciones teatrales (*Estudio 1*, 1965-1985), adaptaciones literarias (*Curro Jiménez*, 1976-1978; *Cañas y barro*, 1978; *La barraca*, 1979 o *Los pazos de Ulloa*, 1985) o ficciones con cierto carácter regional (*El último café*, 1970-1972 o *Suspiros de España*, 1974-1975), una situación que se alejaba de la producción norteamericana, que estaba inmersa en la producción de las primitivas *sitcoms* (*I Love Lucy*, CBS, 1951-1957; *Bewitched*, ABC, 1964-1972, entre otras).

La producción propia de comedia televisiva giraba, en aquellos primeros años de televisión alrededor de las ficciones de Jaime de Armiñan, cuyas narraciones estaban enfocadas al costumbrismo y la cotidianidad (Diego y Grandío, 2014, p.10), con una duración similar a la de las *sitcoms* estadounidenses, de alrededor de 25 minutos (*Galería de maridos*, 1959; *Galería de esposas*, 1960 o *Chicas en la ciudad*, 1961), si bien es cierto que la buena acogida de las comedias desencadenó nuevas producciones como

*Confidencias* (1963-1965) o *Tiempo y hora* (1965-1967)<sup>2</sup>, que con la misma duración y corte narrativo, empezaron a ocupar las sobremesas televisivas.

Sin embargo, podríamos decir que la primera comedia con unos estándares más cercanos a lo que ha sido posteriormente la comedia televisiva fue de *La casa de los Martínez* (1966-1970)<sup>3</sup>, una serie que, en tono de humor, narra las historias de una familia, combinándolo con actuaciones musicales y visitas de personajes famosos, en un formato similar al magazín y con una duración de 45 minutos, tendencia que se repetiría posteriormente en la producción propia. Así, a partir de la década de los setenta, las comedias ampliaron su duración como primera característica indicadora del estándar propio y títulos como *Remite: Maribel* (1970) o *El último café* (1970-1972) o *Pili, secretaria ideal* (1975) empezaron a asentar las bases de lo que sería una de las características más autóctonas en los estándares de producción de comedia televisiva.

A pesar de la existencia de comedias que iban apuntando al desarrollo del género, la ficción televisiva de estas décadas tenía una vinculación muy fuerte con la narración histórica y las adaptaciones literarias. Así las cosas, en los años ochenta, la comedia empezaba a tener una consideración familiar y se emitía en las franjas en las que el consumo familiar era más frecuente, como ejemplifican las series *Cosas de dos* (TVE1, 1984), *Juntas, pero no revueltas* (TVE1, 1986) o *Media naranja* (TVE1, 1986), todas ellas con duraciones superiores a los 45 minutos y emitidas en prime time. En este periodo, además, el nacimiento de los canales autonómicos reforzó considerablemente el desarrollo del género y vieron la luz comedias autonómicas como *Carme i David, cuina, menjador i llit* (TV3, 1984) o *L'avi Bernat* (Canal33, 1989), aunque los estándares de producción de las autonómicas se asemejaban más a la sitcom americana que a sus antecedentes nacionales.

La evolución del género avanzaba de forma tímida pero constante y se germinaban patrones de creación y estilos con lenguaje propio que alimentaban una construcción narrativa pero también estructural. En los años noventa, coincidiendo

**2** *Tiempo y hora* fue la prolongación de *Confidencias*, debido a su éxito. Ambas, dirigidas por Jaime de Armiñan, contenían una fuerte crítica a la sociedad burguesa y la situación sociopolítica del momento.

**3** *La casa de los Martínez* se tituló, inicialmente, *Nosotros y ellos*, pero cambio de nombre en sus primeras emisiones. Los primeros capítulos tenían una duración de 20 minutos, pero en pronto se extendieron hasta los 45. El éxito de esta comedia fue tal, que en el 1971 se rodó una película con el mismo nombre y los mismos personajes, dirigida por Agustín Navarro.



con la desregulación televisiva y la entrada de las cadenas privadas al escenario de convergencia televisiva, las comedias españolas mantendrán de forma continuada su emisión y acumularán datos de audiencia relevantes, no exentos de los lógicos altibajos propios de la vigencia de género (Canos, Martínez y Sanchís, 2016, p.1).

### 3. Objetivos y método

El presente trabajo tiene como objetivo principal (OP) ofrecer una aproximación a los estándares formales que caracterizaron a la comedia española entre 1990 y 1995, coincidiendo con la etapa de transición que se produjo desde la ruptura monopolística de la televisión en España y los primeros años de desarrollo del nuevo escenario televisivo.

Del objetivo principal surgen otros objetivos específicos a los que se pretende dar respuesta y que pretenden establecer una tipología de géneros y formatos predominantes alrededor de la comedia en el periodo de transición indicado (OS1); aportar una panorámica sobre las narrativas que caracterizaron a la comedia de transición, en base a sus protagonismos, los entornos y la ambientación en la que se desarrollaban las narraciones (OS2) y relacionar los parámetros de análisis con el éxito de la comedia en términos de audiencia (OS3).

Consideramos que la exposición del patrón estándar de creación de ficción televisiva resulta necesaria para garantizar el avance en los estudios sobre televisión, en concreto, sobre ficciones televisivas, puesto que la mayoría de estudios existentes al respecto se centran en la anécdota y el estudio de caso (Bustamante, 2006, p.11), debido, fundamentalmente al carácter efímero de las series de ficción que se han emitido en España y su tenue particularidad como objeto histórico (Palacio, 2001, p.12). A pesar de que los estudios sobre ficción televisiva son abundantes, tanto desde perspectivas educativas como de género o formato (León, 2007), resulta evidente que pocos trabajos han analizado desde un punto de vista histórico, el estándar de producción del género televisivo, más allá de las valiosas investigaciones de García de Castro (2002, 2008 y 2012).

La investigación siguiente forma parte de un proyecto más amplio que recoge la totalidad de géneros y formatos de ficción de producción propia emitidos desde 1990 a 2010 en las cadenas generalistas. Para ello se ha llevado a cabo un análisis cuantitativo y cualitativo, caracterizado por el visionado

y la clasificación de todas las ficciones de producción propia. En este caso, se han filtrado aquellos títulos que se enmarcan bajo el subgénero comedia, entendiendo que la comedia abarca las ficciones que, en tono de humor, engloban situaciones cotidianas, tanto familiares como profesionales o de entretenimiento, protagonizadas por personajes estereotípicos, que desarrollan las diferentes tramas. Una vez establecidas las comedias de producción propias emitidas en España, se han seleccionado aquellas cuyo estreno se llevó a cabo entre el 1/01/1990 y el 31/12/1995. Este filtro temporal es el que nos permite trabajar con una muestra propia de los años seleccionados, el periodo entre la ruptura del monopolio televisivo y la época de renovación y esplendor de la comedia televisiva española datada en 1995 por varios autores (Gómez-Rodríguez, 2017; Lacalle e Hidalgo, 2016; García de Castro, 2012). Aplicado el criterio que permite clasificar los títulos emitidos como comedia, se han obtenido 30 casos de estudio<sup>4</sup>, que han sido sometidos a visionado dentro del periodo de análisis indicado<sup>5</sup> y se han clasificado en base a los detalles que se recogen en la siguiente tabla (Tabla 1):

**TABLA 1.** Muestra de comedias de estreno en cadenas nacionales entre 1990-1995

Fuente: Elaboración propia

PROGRAMA	Cadena	Franja	Estreno	Titularidad
Farmacia de guardia	Antena3	Prime time	19/09/1991	Privada
Tango	TVE1	Prime time	22/04/1992	Pública
¿De parte de quién?	TVE2	Access	30/09/1993	Pública
Vecinos	Antena3	Access	01/02/1994	Privada
Villarosaura	TVE1	Prime time	22/05/1994	Pública
Casa para dos	Telecinco	Prime time	03/01/1995	Privada

- La muestra está compuesta por los 30 programas que se recogen en la Tabla 1, aunque es necesario recalcar que es posible que otros programas estrenados en el periodo estudiado, aparentemente pertenecientes al género de la comedia, no se recojan dentro del estudio por haberlos considerados más propios de otros géneros como el *dramedy*, el docudrama u otros géneros fronterizos.
- Esto es, que no se han tenido en cuenta variables como el número de temporadas ni el número de capítulos, sino que se ha analizado la ficción emitida en el periodo analizado en su totalidad, con el fin de poder establecer la perspectiva diacrónica que persigue el artículo.

TABLA 1. Continuación

PROGRAMA	Cadena	Franja	Estreno	Titularidad
Aquí hay negocio	TVE1	Tarde	14/01/1995	Pública
Por fin solos	Antena3	Access	18/04/1995	Privada
Médico de familia	Telecinco	Prime time	15/09/1995	Privada
Tres hijos para mí solo	Antena3	Prime time	15/09/1995	Privada
Pepa y Pepe	TVE1	Prime time	01/10/1995	Pública
¡Ay Señor, Señor!	Antena3	Prime time	04/04/1994	Privada
Eva y Adán Agencia Matrimonial	TVE1	Prime time	23/09/1990	Pública
Habitación 503	TVE1	Access	13/09/1993	Pública
Hermanos de leche	Antena3	Prime time	10/04/1994	Privada
Historias de la puta mili	Telecinco	Prime time	15/04/1994	Privada
La mujer de tu vida	TVE1	Prime time	09/02/1990	Pública
Las chicas de hoy en día	TVE2	Prime time	16/09/1991	Pública
Lleno por favor	Antena3	Prime time	04/10/1993	Privada
Locos por la tele	TVE1	Prime time	10/01/1991	Pública
Los ladrones van a la oficina	Antena3	Prime time	04/04/1993	Privada
Menos lobos	TVE2	Prime time	11/10/1992	Pública
Pret a Porter	TVE1	Prime time	28/06/1994	Pública
Taller Mecánico	TVE1	Prime time	18/09/1991	Pública
Todos a bordo	Antena3	Prime time	12/07/1995	Privada
Truhanes	Telecinco	Access	05/10/1993	Privada
Villarriba y Villabajo	TVE1	Late Night	11/10/1994	Pública
Canguros	Antena3	Prime time	23/09/1994	Privada
No se bailar	TVE2	Prime time	04/07/1992	Pública
El buscavidas	Antena3	Access	11/02/1993	Privada

En cuanto a los casos que componen la muestra, se han analizado las variables referentes a:

- **Formato:** permite conocer el formato televisivo que adquieren las comedias familiares, teniendo en cuenta las distinciones estándares que aporta cada uno de ellos (series, seriales, tiras cómicas, TV movies...).
- **Duración:** por considerarse una de las aportaciones más innovadoras de la comedia española, se estudia la duración de los capítulos y su extensión en comparación al formato norteamericano.
- **Franja de emisión:** se analiza la inclusión de las ficciones en las distintas franjas horarias de la parrilla televisiva (day time, mediodías, sobremesas, access prime time y prime time) para valorar la relación existente entre su éxito de audiencias y la franja horaria en la que se emite.
- **Longevidad:** se toma como referencia de éxito el número de capítulos de las comedias familiares analizadas.
- **Adaptaciones:** se contempla el origen de la comedia para saber si se trata de una adaptación cinematográfica o teatral o, por el contrario, se conciben como ideas propias.
- **Cadena de emisión:** nos permite conocer las diferencias entre la apuesta por la comedia en cadenas privadas y públicas, así como establecer qué cadenas han generado mayores aportes al desarrollo a la comedia de televisión española.
- **Protagonismos:** permite establecer alrededor de qué género se desarrolla el protagonismo de las comedias, así como detectar diferencias entre la importancia de hombres y mujeres en las narraciones audiovisuales analizadas.
- **Entornos:** nos ayuda a acotar el escenario o espacio en el que se desarrolla la comedia, con el fin de poder conocer si existe un estándar compartido en el contexto de las narraciones analizadas y si dicho entorno/contexto es relevante en la consolidación del patrón estándar de la comedia.

Los resultados presentados, apoyados mediante la exposición cualitativa y cuantitativa a partir del análisis comparativo de títulos de comedia emitidos entre finales de 80 y mediados de los 90, tienen como objetivo establecer una panorámica sobre el asentamiento de la comedia televisiva en España, su estándar en cuanto a producción y formato y sus alcances de audiencias. Todo ello, en un intento por conocer cómo se definió este tipo de ficción en un periodo de transición en los modelos funcionales televisivos.

## 4. Resultados: estándares de producción en la transición aperturista.

### 4.1. Géneros, formatos y temáticas en la comedia de televisión española (1990-1995)

Al inicio de los años 90 las series españolas empezaron a ocupar las franjas de *prime time* que hasta ese momento habían liderado las ficciones americanas, los concursos o los dramas de producción propia. Las comedias que se emitieron entre los años 1990 y 1995 se programaron *prime time*, entre las 21:00 y las 22:30 horas (*Eva y Adán*, *Agencia Matrimonial*, TVE1, 1990-1991; *Menos lobos*, La2, 1992-1993; *El buscavidas*, Antena3, 1993; *Hermanos de leche*, Antena 3, 1994-1996; *Los ladrones van a la oficina*, Antena3, 1993-1996; *Truhanes*, Telecinco, 1993-1994; y *Villa Rosaura*, TVE1, 1994). Los lunes representaban la segunda opción más frecuente con la emisión de títulos como *Canguros* (Antena3, 1994-1995), *Las chicas de hoy en día* (TVE1, 1991), *Lleno por favor* (Antena 3, 1993), *¿De parte de quién?* (La2, 1993), *Habitación 503* (TVE1, 1993), *¡Ay Señor, Señor!* (Antena 3, 1994-1995) o *Taller Mecánico* (TVE1, 1991).

El formato predominante en la comedia de ficción de esta época era la serie, que ocupa el 93.3% de las ficciones analizadas. Otros formatos, como la tira cómica, solo se registran en un 3.33% de los casos (*¿De Parte de Quién?*, emitida en *access prime time*). Lo mismo ocurre con el formato serial, representado únicamente por *Vecinos* (Antena 3, 1994) emitida en la misma franja horaria que la anterior. De esta forma se observa que mientras las series se destinaban a la franja horaria de *prime time* (ocurre en el 81.4% de los casos), los formatos distintos a la serie se destinaban a franjas con menor audiencia, probablemente, por testear su impacto y hacer un estudio previo

de su acogida. En cualquier caso, otros formatos como los seriales, las tiras cómicas o las *TV movies* no fueron muy relevantes en la comedia del periodo de transición, si bien, con el paso de los años, los seriales adquirieron cierta relevancia en la programación, fundamentalmente en los géneros dramáticos (García de Castro, 2008; Cuesta, 2004).

La duración de las comedias de la transición oscilaba entre los 30 o 45 minutos, siguiendo con el estándar americano heredado fundamentalmente por las *sitcoms* (Padilla y Requeijo, 2010). Sin embargo, si algo caracterizó la producción propia española fue la ampliación de los minutos de duración de los capítulos. En este periodo de transición televisiva, a pesar de que el 60% de los casos analizados responde a una duración inferior a 45 minutos, nos encontramos con que un 40% del total de la muestra (12 casos) superan esta duración. Así, series como *Villarriba y Villabajo* (TVE, 1994), *Canguros* o *¡Ay Señor, Señor!* tenían una duración de 60 minutos. Además, estas series se emiten en el año previo al fin del periodo de transición, por lo que confirmamos que la tendencia propia a una ficción más larga se fue desarrollando progresivamente, a medida que se iba renovando el género. La consolidación de este aumento en la duración se consolidó con el estreno de *Médico de familia* en el año 1996, que emitía episodios con más de 65 minutos de duración de media. Mención aparte merece la *tv movie Todos a bordo* (Antena3, 1995), un formato muy inusual en aquel período, que se emitió un miércoles 12 de julio a las 22:25 horas con una duración de 80 minutos.

Las comedias que se estrenaron durante aquellos años marcaron las bases de los títulos que se emitirían después y que apostaría, sobre todo, por una calidad técnica más cuidada, mayor inversión y producción externa. Un ejemplo de ello es *Farmacia de guardia* (Antena3, 1991-1995) que le sirvió a Emilio Aragón para lanzar en Telecinco *Médico de familia*. Por su parte, Televisión Española apostó por la comedia familiar y laboral con títulos como *Pepa y Pepe* (TVE, 1994), *Eva y Adán*. *Agencia Matrimonial*, *Tango* o *Taller Mecánico*.

Así pues, en las comedias analizadas destacaba, en general, una trama principal que se desarrollaba durante toda la temporada o, incluso, podía repetirse en las distintas temporadas de la ficción, guardando para el episodio final la resolución del problema (por ejemplo, la relación de amor-odio entre Lourdes y Adolfo en *Farmacia de guardia*). Las temáticas versaban sobre problemas familiares, enredos amorosos o conflictos laborales en los que la

exageración de las situaciones cotidianas y las insólitas decisiones de los personajes llenaban con humor e ironía la emisión de cada capítulo, aunque la estructura narrativa no era demasiado compleja. Los personajes secundarios, excéntricos y variopintos, protagonizaban otras subtramas que empezaban y se resolvían en el mismo episodio.

Por otro lado, la previsibilidad de las tramas y de los personajes eran las principales características de las comedias de este período. Los chistes fáciles, la reiteración de personajes estereotipados (véase por ejemplo, Don Pepe en *Lleno por favor* y las chicas de *Canguros*) o la búsqueda de enredos a partir de una situación cotidiana llevada al límite, eran los elementos que conformaban una de las fórmulas más empleadas por los guionistas de aquellos años.

Sin embargo, las cadenas privadas apostaron por otros títulos como *El buscavidas* o *Truhanes* con argumentos más complejos, situaciones menos previsibles y personajes que presentaban unas características más complejas. Por otro lado, se identifica un acercamiento a la *sitcom* entre 1994 y 1995, sobre todo, por la incorporación de risas enlatas, argumentos menos complejos y más divertidos, eso sí, sin olvidar los tópicos de humor de esa época con referencias sobre el ámbito político, comentarios sexistas o situaciones llevadas al límite para buscar la risa del telespectador. Un ejemplo de ello lo encontramos en *Hermanos de leche*, *Historias de la puta mili*, *Vecinos* (Antena3, 1994), *Villa Rosaura*, *Villariba* y *Villabajo* y *Todos a bordo*. Cabe destacar también que durante ese período primaron las producciones rodadas en cine para TVE, que consolidaron un nuevo modelo basado en la grabación multicámara, pero con presupuestos muy ajustados<sup>6</sup>.

#### 4.2. Aproximación a las narrativas de la comedia televisiva: ambientación, protagonismos y entornos.

De los 30 casos analizados, el 100% se representan en una etapa actual en el momento en el que se emiten las ficciones. Con ello, nos referimos

6 En un artículo publicado en la edición impresa de El País el 12 de noviembre de 1993 se considera que los primeros años de la década de los noventa fueron un momento clave para la experimentación y para conocer los gustos de un público que “se diversificaba entre la televisión pública y las nuevas privadas, que ya tenía más poder en el mando a distancia”. [En línea] [Fecha de consulta: 11/05/2017] Disponible en: [https://elpais.com/diario/1993/11/12/radiotv/753058802\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1993/11/12/radiotv/753058802_850215.html)

a que las emisiones representaban narraciones cotidianas y actuales para las audiencias, lejos de constituir escenarios futuros o ambientados en el pasado. Este hecho, a pesar de suponer un fuerte contraste con la ficción más reciente, que ha apostado por una ambientación temporal sin precedentes (Pacheco, 2009; Chicharro y Rueda, 2012; Hidalgo-Marí, 2017) se comprende si tenemos en cuenta las necesidades costumbristas de la ficción de principios de los años noventa, en las que se buscaba la cercanía y la asimilación de las narraciones por un público que, en aquellos momentos, aún no disponía de una cultura de consumo televisivo formada.

En cuanto al protagonismo de los personajes, destacamos que la comedia se caracteriza por apostar por un protagonismo coral en la mayoría de los casos analizados, con un 46.67% (14 casos) y hace referencia a la importancia de los modelos familiares como reclamos narrativos en la ficción. El núcleo familiar en la ficción televisiva ha sido un tema recurrente desde prácticamente los orígenes de la misma (Lacalle e Hidalgo, 2016; Hidalgo-Marí, 2017) y, además, si tenemos en cuenta que la comedia de principios de los noventa: “Se caracterizan por ser herederas de una ficción de humor costumbrista y familiar de la tradición televisiva establecida por la cadena pública” (Gómez-Rodríguez, 2017, p.40), resulta comprensible que las temáticas familiares adquirieran mayor protagonismo.

El protagonismo masculino supone el segundo gran bloque narrativo, que ocupa un 23.33% (7 casos en total), seguido del protagonismo de una pareja heterosexual, con un 20% (6 casos). Observamos cómo, en los primeros años de los noventa, el hombre seguía teniendo un protagonismo superior al de la mujer. Así, series como *Tango*, *De parte de quién*, *¡Ay Señor, Señor!* o *Lleno, por favor* ponían en el centro de la narración la figura de un hombre protagonista alrededor del cual se desarrollaban las más variopintas narraciones cómicas, de aventuras o costumbristas. El protagonismo de las mujeres en las comedias de este período es residual (3.33%), ya que solo podemos encontrarlo en la serie *Las chicas de hoy en día*, que narra las peripecias de dos jóvenes que se instalan en Madrid para conseguir a toda costa triunfar en el mundo del espectáculo. Mientras que el protagonismo otorgado al hombre tenía un carácter más profesional y ponía en entredicho valores morales y sociales de la mano de los personajes, el protagonismo femenino apenas representa valores más allá de la lucha por conseguir la fama o el éxito, en un mundo dominado por los hombres.



Otro protagonismo que adquiere importancia en estos cinco años de producción de transición es el de las parejas. Matrimonios, parejas de novios o parejas sin hijos adquieren un papel fundamental en el desarrollo de las ficciones, representando el 20% (6 casos) del total de series analizadas. Así, series como *Pepa y Pepe* o *Casa para dos* representa dos ejemplos de lo que será una tendencia en los años posteriores, en los que, coincidiendo con la época dorada de la ficción española, las parejas sin hijos se postularán como un reclamo rentable para las series españolas<sup>7</sup>.

Cabe destacar que en este periodo se introducen nuevos protagonistas, por ejemplo, la narración protagonizada por una pareja de hombres, como se puede observar en la serie *Truhanes y Hermanos de leche*. En sendas series, es la pareja de hombres la que da sentido a la trama, que avanza en función de su cotidianeidad. Los hombres comparten hogar, un hecho nunca visto antes en la ficción española, que, por su parte sí que había utilizado este protagonismo en las mujeres<sup>8</sup>.

Desde otra perspectiva, resulta interesante mencionar que a partir de los años 90 y hasta 1995, la mayor parte de los personajes estaban estereotipados y eran sexistas. El papel de las mujeres quedaba relegado al rol de amas de casa que asumían el cuidado de su familia y la responsabilidad que ello conllevaba; por ejemplo, el personaje de Rosa en *¿De parte de quién?* Por el contrario, si el personaje femenino representaba un puesto de responsabilidad (abogada, empresaria, militar, doctora, etc.), adoptaba características masculinas que quedaban reflejadas en la actitud y en la apariencia física o vestuario. En el caso de las mujeres que protagonizaban diálogos o tramas en las que destacaba su mentalidad abierta o la libertad de la que gozaban (emancipación, estudiantes universitarias, mujeres viajeras y conocedoras de otras culturas, etc.), eran tratadas por los personajes masculinos o, incluso, por las propias mujeres, como indecentes o promiscuas. Estos casos de detectan, sobre todo, en las comedias *Canguros* o *Las chicas de hoy en día*.

**7** Ficciones como *Escenas de matrimonio* (Telecinco, 2007) se postularán como recurrentes en el escenario renovado de la ficción española (a partir del 1995) dando lugar a la representación de nuevos modelos familiares distintos a los tradicionalmente representados en televisión.

**8** Recordemos, por ejemplo, la serie *Chicas en la ciudad* (1961) de Jaime de Armiñán, en la que dos adolescentes se mudaban a Madrid para trabajar y la narración evolucionaba en base a sus historias cotidianas de convivencia.

Lacalle e Hidalgo (2016, p.477) sostienen que el papel de los personajes femeninos en la comedia se relaciona con: “La soltería, las desastrosas relaciones sentimentales o la soledad, hasta el punto de que las pocas mujeres cualificadas de la sitcom suelen reflejar el fracaso profesional de la mujer frente al triunfo masculino o la posición de poder de algunos hombres (políticos, empresarios, etc.)”. Todo ello, desvincula a la mujer de los roles profesionales, aunque, tal y como afirman ambas investigadoras, la mayor parte los personajes masculinos no desempeñaban profesiones de éxito.

En cuanto a los escenarios y entornos representados en las narraciones destaca la presencia de escenarios ambientados en ciudades, que representan el 33.33% del total (10 casos). Seguidos de aquellos que lo hacen en Madrid (26.67% y 8 casos) y los que desarrollan su narración en un escenario interior todo el tiempo (26.67% del total y 8 casos). Las ambientaciones en los pueblos apenas tienen incidencia en esta época, ya que solo encontramos un caso representativo (3.33%), representado por la serie Villarriba y Villabajo que narra los enfrentamientos entre dos pueblos vecinos y los conflictos de sus habitantes.

Resulta interesante destacar que tras el análisis de las comedias, los escenarios, generalmente interiores, se pueden clasificar en tres grupos: por un lado, aquellas ficciones que se desarrollan en el interior de una vivienda (salón o dormitorio de los protagonistas, por ejemplo, *¿De parte de quién?*; en segundo lugar, las comedias en las que el escenario principal corresponde al lugar de trabajo de los protagonistas (*Menos lobos*); y, finalmente, las ficciones ambientadas en escenarios exteriores situados en diferentes localizaciones (plaza, calles, barrio, por ejemplo, *¡Ay Señor, Señor!*). También es común encontrar un bar, pub o cafetería como localización en la mayoría de las tramas. En *Los ladrones van a la Oficina*, el bar llamado “La Oficina” es el escenario principal donde suceden todos los capítulos de la ficción.

### 4.3. Las cadenas de televisión y su apuesta por la comedia

El panorama televisivo de los primeros años de la década de los noventa se caracterizó por cierta inestabilidad, en la que las cadenas (tanto el ente público como las recientes privadas) experimentaban con el objetivo de encontrar la fórmula del éxito. Entendiendo éxito como acumulación de audiencias y, por consiguiente, como ingresos por publicidad, rápidamente

se extiende la programación de la comedia como un género estratégico en el escenario televisivo. En este sentido, podemos decir que:

Las primeras cadenas en considerar las comedias un género estratégico son TVE y Antena 3. La pública crea en 1990 el taller de telecomedias, coordinado por Isaac Montero y con el objetivo de trasladar el formato de la sitcom norteamericana a la realidad española. De aquí salieron *Una hija más* (1990), *Eva y Adán*, *Agencia Matrimonial* (1990), *Tercera planta* (1991), *Habitación 503* (1993), *Villa Rosaura* (1994) o *Aquí no hay negocio* (1995), para la televisión, y *Chicas de Hoy* (1991) (Canovaca, 2013, p.151).

Así, los datos nos revelan que hubo una apuesta equitativa entre el ente público y las empresas privadas. TVE fue responsable del 50% de la producción y el 50% restante se repartió de forma desigual entre las emisoras de corte privado. Concretamente, TVE emitió el 36.6% de las comedias emitidas en el periodo analizado, el mismo porcentaje del que se encargó Antena3, con 11 comedias emitidas en total. Por su parte, Telecinco solo emitió 4 comedias en los años de transición (13.3%), la misma cantidad que La 2.

A pesar de la equidad en la producción de comedias entre TVE y Antena 3, los datos de audiencia del primer año después de la desregulación televisiva en España resultan poco favorables para las cadenas privadas. En 1991, TVE mantenía el liderazgo de audiencia con una media de más del 40% de la cuota de pantalla total (Vaca, 2009, p.150-1). Las cadenas privadas apostaban por la ficción como reclamo para las audiencias, si bien es cierto que no será hasta el estreno de *Farmacia de guardia* cuando Antena 3 verá crecer exponencialmente sus shares medios (Diego, 2010, p.75). La programación de este título confirmaba el gran impacto que generaban las comedias televisivas en los índices de audiencias. Así las cosas, *Farmacia de guardia* alcanzó una cuota de pantalla media del 48,5% en los 169 capítulos emitidos. Este éxito posicionó como líder a la cadena privada y la mantuvo a la vanguardia de la comedia hasta el momento en el que Telecinco estrenó *Médico de familia*.

A pesar de que *Farmacia de guardia* rompió todas las previsiones y se postuló como un ejemplo sin precedentes en el alcance de cuota de pantalla,

IC – Revista Científica de Información y Comunicación 15 (2018) [pp. 223-249]

otras series coetáneas alcanzaron índices de audiencia interesantes, al menos, para motivar el seguimiento de la estrategia de programación enfocada a la comedia de ficción. En este sentido, *Historias de la puta mili* alcanzó en su primer episodio una cuota de pantalla del 35.3% (5.203.000 espectadores) y *Villarriba y Villabajo* en sus dos primeros episodios rozó los 5 millones de espectadores<sup>9</sup>, si bien es cierto que la audiencia bajó considerablemente a medida que avanzaban los capítulos. *Los ladrones van a la oficina* alcanzó una audiencia de 3.541.009<sup>10</sup> en sus 124 capítulos, siendo una de las comedias más longevas de producción española, después de *Farmacia de guardia*. Otras como *Menudo es mi padre*<sup>11</sup> (Antena 3, 1995) superaron el 30% de cuota de pantalla a lo largo de sus sesenta capítulos. A excepción de las mencionadas series, el resto no superaban el 15 o 20% de cuota de pantalla y lo común es que se mantuvieran alrededor del 10%, como ocurre, por ejemplo, con *Tres hijos para mí solo* (Antena 3, 1995) con un 13% de share y 2.226.000 espectadores de media.

E-ISSN: 2173-1071

Mientras que Antena 3 y TVE avanzaban en la consolidación del género de comedia española en televisión, Telecinco mantenía una postura más conservadora al respecto y en sus primeros años, apostó por una programación influenciada por la producción norteamericana, bajo la emisión de ficciones de corte dramático (Canovaca, 2013, p.151), más enfocada a una audiencia juvenil y adulta que a un conglomerado de audiencia familiar, con la emisión de títulos como *Twin Peaks* (ABC, 1990), *Sensación de vivir* (Fox, 1991) o *Melrose Place* (Fox, 1992). Telecinco se introduce en la competencia por la comedia con el estreno de la serie *Truhanes*, que se convirtió rápidamente en un éxito de audiencia<sup>12</sup>. Sin embargo, sus intentos sucesivos posteriores a *Truhanes* no le aportaron el posicionamiento esperado y programas como *Historias de la puta mili*, *Vecinas de papá* (Telecinco, 1994) o *Casa para dos*, no acabaron

**9** Datos obtenidos de la Hemeroteca ABC. Disponibles en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1994/10/14/141.html>

**10** Datos obtenidos de la Hemeroteca ABC. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1995/06/26/139.html>

**11** Fuente: <http://www.eltevisero.com/2014/05/memoria-de-television-menudo-es-mi-padre/>

**12** Esta ficción fue protagonizada por Paco Rabal y Arturo Fernández y llegó a alcanzar una un share del 23,6% en su tiempo de emisión (Artero, 2007, p.38).

de consolidarse en la parrilla televisiva. Después del estreno de *Médico de familia*, serie con la que la cadena encuentra el éxito de la mano de la comedia, se implantan muchos de los estándares productivos que hoy en día siguen vigentes entre los creadores televisivos (García de Castro, 2002, p.141; Diego, 2010, p.90).

Los años posteriores a la transición de la comedia se caracterizaron por la especificación de los públicos. Así, siguiendo con una estrategia propia estadounidense en la que las cadenas producen ficciones para un determinado nicho de público, ya que los anunciantes prefieren llegar a un colectivo concreto que se supone será más propenso a consumir sus productos (Contreras y Palacio, 2003, p.173). Las cadenas, superada la transición televisiva, se especializaron progresivamente en segmentos específicos y empezaron a producir series destinadas a colectivos concretos, por ejemplo, series juveniles (*Al salir de clase*, Telecinco, 1996 o *Compañeros*, Antena 3, 1998).

La evolución lineal de las cadenas en estos cinco años de transición televisiva se caracteriza, pues, por una apuesta sin precedentes por la comedia televisiva. Antena 3 se convierte en la cadena privada que más apuesta por la producción de comedia televisiva y eso le aporta grandes beneficios globales, obteniendo en 1995 un 26% de audiencia integral. Telecinco, a pesar de que muestra una apuesta más tímida y tardía por la comedia televisiva, mantiene una audiencia integral superior a Antena 3 en los cinco años de transición, a pesar de que, en el último año del lustro, su audiencia global era de un 18.5%. La televisión pública, por su parte, pierde progresivamente volumen de audiencia en los años analizados ya que, de un 75.50% de audiencia global en 1990, obtiene un 37.40% en 1995<sup>13</sup>.

Aunque no podemos atribuir estos totalizadores a la producción de comedias televisivas, sí podemos apuntar que, la remontada de las cadenas privadas frente al ente público se apoyó en la emisión de comedias como estrategia para la captación de una audiencia heterogénea y fácil, que buscaba en los programas televisivos el entretenimiento, mediante la identificación de personajes estereotipados y sencillos y el desarrollo de tramas cotidianas de fácil asimilación por parte del público.

**13** Fuente: Videorating - Informe de audiencias y datos de Barlovento Comunicación según datos de Kantar Media. Disponible en: [http://www.corporacionmultimedia.es/vr/audiencias\\_menu.htm](http://www.corporacionmultimedia.es/vr/audiencias_menu.htm)

## 5. Discusión y conclusiones

**Como se** ha venido analizando a lo largo de este trabajo, los primeros años tras la desregulación televisiva encontraron en la comedia un formato de ficción que respondía perfectamente a las necesidades latentes de las cadenas generalistas del momento, tanto públicas como privadas. El estándar de producción de grandes series, con patrón cinematográfico, que había desarrollado TVE en los años previos a la ruptura del monopolio televisivo, no encajan en la nueva década caracterizada por seguir un modelo basado en la rentabilidad y el liderazgo de audiencias (Palacio, 2001, p.163).

En los cinco primeros años de transición hacia el nuevo modelo televisivo, las series de producción propia fueron ganando terreno y desplazando las ficciones americanas, que ya se habían hecho un hueco en las parrillas televisivas españolas. Su emisión en *prime time*, su fácil asimilación por parte de las audiencias y su propia idiosincrasia que acercaba sus narraciones a las necesidades de entretenimiento propias de la neotelevisión, sentaron las bases de lo que, progresivamente, fue siendo el canon propio de la comedia televisiva española. Las cadenas, por su parte, vivían una auténtica fiebre del oro por producir series propias y se vieron favorecidas por el aumento en el consumo de los televidentes españoles, que, además, se incrementó en más de hora de 1989 a 1996 (Laffond y Merayo, 2006).

Aunque algunos autores han afirmado que en España se puede constatar la consolidación de las comedias televisivas desde el quinquenio 1995-2000 (García de Castro, 2008, p.150), a partir de la emisión de *Médico de familia*, lo cierto es que el presente trabajo deja patente que en el quinquenio previo, durante los primeros años de desregulación y competencia entre cadenas, la comedia televisiva ya se estaba germinando y su propia consolidación vino dada, precisamente, por las necesidades imperantes en ese periodo. La primera mitad de los noventa propició, por tanto, el giro en la producción de ficción propia, del sistema televisivo español. Así pues, el éxito de *Farmacia de guardia* “representa el pistoletazo de salida hacia la construcción de un tejido audiovisual industrial que evolucionaría a la par del sistema televisivo” (Lacalle e Hidalgo, 2016, p.474) e inauguró una nueva era para la ficción que se empezaría a emitir a partir de 1995.

Se ha constatado que estos cinco años de transición en la programación televisiva y su consumo fueron cruciales para la renovación del género, tal y como había sido entendido en década anteriores. Ante un mercado enfocado al beneficio económico, los patrones estándares se modifican, se buscan líneas temáticas más familiares y se les otorga un posicionamiento de valor, gracias a su inserción como género en la franja de mayor audiencia televisiva. Como afirman otros autores:

Desde que se apostó por la ficción nacional, los guionistas y productores buscaron entornos domésticos y de comunidad, temas cercanos a una heterogénea audiencia, que resultaran de fácil consumo y que supusieran jugosos beneficios para los anunciantes (Galán y Herrero, 2011, p.27).

El fundamento del mercado de ficción propia se desarrolla gracias al éxito de las comedias analizadas, si bien es cierto que será a partir del estreno de *Médico de familia* la comedia dará un salto más y se germinará el género predilecto que se mantiene en las décadas posteriores en España: el *dramedy* (Tous, 2010; Diego y Pardo, 2008; De Castro, 2008). En cualquier caso, debemos destacar que la medición de audiencias es un factor determinante en la renovación del género ya que es este hecho el que motiva la reinención de la comedia en la pequeña pantalla. Gracias al conocimiento de los consumos televisivos se pueden conocer los hábitos y preferencias de las audiencias y, por tanto, el desarrollo de productos adecuados a la demanda se convierte en la base estratégica de las cadenas generalistas.

En definitiva, el estudio determina que los primeros cinco años de la nueva situación televisiva a partir de 1990 fueron cruciales para el desarrollo de la comedia televisiva. A pesar de que la evolución del género se ha caracterizado por una agitación continua y una evolución sin precedentes, lo cierto es que los estándares que se asentaron en los noventa siguen suponiendo un decálogo para la producción actual de comedia televisiva. Los formatos y las temáticas se reinventan y evolucionan con el paso del tiempo, pero el carácter costumbrista, la sencillez en las narraciones y la estereotipación de escenarios y personajes sigue siendo un denominador común en las comedias más recientes.

## 6. Bibliografía

- Álvarez, J.M. y López, J. (1999). La producción de ficción en España: un cambio de ciclo. *Zer Revista de Estudios de Comunicación*, 7, 65-86.
- Artero, J. P. (2007). *Modelos estratégicos de Telecinco (1990-2005)*. Madrid: Fragua.
- Artero, J.P., Herrero, M., Sánchez-Tabernero, A. (2010). La calidad de la oferta televisiva en el mercado español: Las percepciones del público. *Zer Revista de Estudios de Comunicación*, 15(28), 49-63.
- Bounaut J. y Grandío, M. (2009). Los nuevos horizontes de la comedia televisiva en el siglo XXI. *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, 753-765.
- Bustamante, E. (2006). *Radio y Televisión en España: Historia de una asignatura pendiente de la democracia*. Barcelona: Gedisa.
- Calabrese, A. M. (1989). Misunderstanding media. *J. Am. Soc. Inf. Sci.*, 40, 139-140.
- Canós Cerdá, E., Martínez Sáez, J. y Sanchís Roca, G. (2016). Evolución histórica de las producciones especiales de ficción de TVE (1965-1969). *Opción*, 32(9).
- Canovaca de la Fuente, E. (2013). *Las adaptaciones españolas de series de ficción norteamericanas: los casos de Mesa para cinco, Las chicas de oro y Cheers*. Tesis doctoral. Tarragona: Universidad Rovira y Virgili.
- Casetti, F. y Odin, R. (1990). De la paléo a la neo-télévision. *Communications*, 51, 10-24.
- Chicharro, M y Rueda, J.C. (2008). Ficción y representación histórica: Amar en tiempos revueltos. *Comunicación y Sociedad*, 2, 57-84.
- Contreras, J. M., y Palacio, M. (2003). *La programación de televisión*. Madrid: Síntesis.
- Diego, P (2010). *La ficción en la pequeña pantalla. Cincuenta años de series en España*. Pamplona: Eunsa.



- **Diego, P. y Grandío, M.** (2011). La producción de adaptaciones de ficción televisiva en España: *Life of Mars* y *La Chica de Ayer*. En *Previously On*. [Fecha de consulta: 11/05/2017] Disponible en: <http://fama2.us.es/fco/previouslyon/53.pdf>
- (2014). Producción y programación de series cómicas de TVE en la época franquista: Jaime de Armiñán y las primeras comedias costumbrista. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 105(20), 105-120.
- **Diego, P. y Pardo, A.** (2008). Estándares de producción de “dramedias” familiares en España. En: Medina, M. *Series de televisión. El caso de Médico de familia, Cuéntame cómo pasó y Los Serrano*. Madrid: Yumelia.
- **Dries, J. y Woldt, R.** (1996): *The Role of Public Service Broadcasting*. Düsseldorf: European Institute for the Media.
- **Eco, U.** (1986). *Televisión: la transparencia perdida, la estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.
- **Galán, E. y Herrero, B.** (2011). *El guion de ficción en televisión*. Madrid: Síntesis.
- **García de Castro, M.** (2002). *La ficción televisiva popular: una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- (2008). Los movimientos de renovación en las series televisivas españolas. *Comunicar*, 15(30).
- (2012). Propiedades de la hegemonía de la ficción televisiva doméstica en España entre 1995-2000. *Zer Revista de Estudios de Comunicación*, 14, 151-167.
- **Gray, F.** (2005). Privacy, embarrassment and social power: British sitcom. In *Beyond a Joke* (pp. 146-161). Palgrave Macmillan UK.
- **Gómez-Rodríguez, G.** (2017). Comedia a la española. La evolución del género en televisión (1990-2014). *Comunicación y Medios*, 35, 36-52.
- **Gordillo, I.** (2009). *La hipertelevisión: géneros y formatos*. Editorial Quipus.

- [Hawkinson, J.](#) (2004). Breaking sitcom rules on Arrested Development. *American Cinematographer*, 85(2), 107-108.
- [Hidalgo-Marí, T.](#) (2015). La mujer fatal en las series humorísticas españolas. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, 53, 1-19.
- (2017). De la maternidad al empoderamiento: una panorámica sobre la representación de la mujer en la ficción española. *Revista Prisma Social*, 291-314.
- [Imbert, G.](#) (2008). *El transformismo televisivo*. Madrid: Cátedra.
- [Lacalle, Ch. e Hidalgo-Marí, T.](#) (2016). La evolución de la familia en la ficción televisiva española. *Revista Latina de Comunicación Social*, 71, 470-483.
- [Laffond, J. C. R. y Merayo, M. D. M. C.](#) (2006). *La televisión en España, 1956-2006: política, consumo y cultura televisiva*. Madrid: Ed. Fragua.
- [León, B.](#) (2007). La programación de las televisiones públicas en Europa. La estrategia de adaptación. En: Moreno, E. et.al: *Los desafíos de la televisión pública en Europa* (pp. 75 -82). Pamplona: Enusa.
- [Medina, M., y Ojer-Goñi, T.](#) (2010). The new Spanish public service broadcasting model. *Comunicación y sociedad*, XXIII, 2, 329-359.
- [Mills, B.](#) (2004). Comedy verite: contemporary sitcom form. *Screen*, 45(1), 63-78.
- [Mittel, J.](#) (2006). Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap*, 58, 29-40.
- [Pacheco Barrio, M.A.](#) (2009). La reciente historia de España en la ficción televisiva. *Mediaciones Sociales. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación*, 4, 225-246.
- [Padilla Castillo, G. y Requeijo Rey, P.](#) (2010). La sitcom o comedia de situación: orígenes, evolución y nuevas prácticas. *Fonseca, Journal of Communication*, 1, 188-218.

- **Palacio, M.** (2001). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- **Puebla, B.** (2012). La comedia de situación es España. Características y evolución del formato. En Puebla, B.; Carrillo, E. y Íñigo, A. (Coord.) *Ficcionalando. Series de Televisión a la espanyola* (pp.15-38). Madrid: Fragua.
- **Roel, M.** (2014). Audiencia y programación en Televisión Española: del ocaso del modelo paleotelevisivo al umbral del neotelevisivo. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 20(2), 157- 175.
- **Rueda, J.C. y Coronado, C.** (2010). La codificación televisiva del franquismo: de la historia del entretenimiento a la historia como entretenimiento. *Historia crítica*, 40, 170-195.
- **Thompson, E.** (2007). Comedy Verité? The Observational Documentary Meets the Televisual Sitcom. *The Velvet Light Trap*, 60, 63-72.
- **Toledano, G. y Verde, N.** (2007). *Cómo crear una serie de televisión*. Madrid: T&B Editores.
- **Tous, A.** (2010). *La era del drama en televisión*. Editorial UOC. Vaca, R. (2009). *El puzle de la audiencia televisiva*. Madrid: Fundación Exlibris.