

### Cómo citar este artículo / Referencia normalizada

T Hidalgo-Marí, A Tous Rovirosa, L F Morales Morante (2019): “Los modelos familiares en la comedia televisiva española: (1990-2010)”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, pp. 01 a 11.  
<http://www.revistalatinacs.org/074paper/1318/01es.html>  
DOI: [10.4185/RLCS-2019-1318](https://doi.org/10.4185/RLCS-2019-1318)

# Los modelos familiares en la comedia televisiva española: (1990-2010)

Family models in Spanish television comedy (1990-2010)

**Tatiana Hidalgo-Marí** [[CV](#)] [[ORCID](#)] [[UGS](#)]. Docente e investigadora. Universidad de Alicante. España – [tatiana.hidalgo@ua.es](mailto:tatiana.hidalgo@ua.es)

**Anna Tous Rovirosa** [[CV](#)] [[ORCID](#)] [[UGS](#)]. Docente e investigadora. Universitat Autònoma de Barcelona. España- [anna.tous@uab.cat](mailto:anna.tous@uab.cat)

**Luís Fernando Morales Morante** [[CV](#)] [[ORCID](#)] [[UGS](#)]. Docente e investigador. Universitat Autònoma de Barcelona. España- [fernando.morales@uab.cat](mailto:fernando.morales@uab.cat)

## Abstracts

[ES] **Introducción.** Este trabajo analiza la representación de los modelos familiares en la comedia familiar televisiva española y sus protagonismos. **Metodología.** El análisis se ha realizado sobre un estudio cualitativo de 46 comedias familiares de producción propia, emitidas en las cadenas generalistas desde la apertura del mercado televisivo (1990) hasta el apagón analógico (2010). **Conclusiones y discusión.** Los resultados devuelven una clasificación cronológica por periodos de la evolución de la familia en la comedia televisiva y confirman que la construcción de la familia en el seno de la comedia televisiva alterna el hiperrealismo con el conservadurismo.

[EN] **Introduction.** This article analyses the representation and relevance of family models in Spanish television comedy. **Methods.** The study is based on the qualitative analysis of 46 family comedy series produced and broadcast by mainstream television channels from the opening of the Spanish television market (in 1990) to the digital switchover (in 2010). **Conclusions and discussion.** The results offer a chronological description of the evolution of family representations in Spanish television comedy and confirm that the construction of the family within this genre alternates hyperrealism with conservatism.

## Keywords

[ES] comedia; familia; protagonismos; roles; sitcom; televisión.

[EN] Comedy; family; protagonists; roles; sitcom; television.

## Contents

[ES] Sumario: 1. Introducción. 2. La comedia familiar en España. 3. Objetivos y método. 4. Resultados. 4.1. Modelos familiares primitivos: costumbrismo y disfuncionalidad (1990-2000). 4.2. Modelos familiares transgresores (2000-2005). 4.3. La revolución en el modelo familiar: las

comunidades de vecinos. 4.4. Diferencias de género en el protagonismo en la comedia familiar. 5. Discusión y conclusiones. 6. Notas. 7. Referencias bibliográficas.

[EN] 1. Introduction. 2. Spanish television comedy. 3. Objectives and methods. 4. Results. 4.1. Primitive family models: *costumbrismo* and dysfunctionality (1990-2000). 4.2. Transgressive family models (2000-2005). 4.3. The revolution in the family model: neighbouring communities. 4.4. Gender differences in the leading roles of family comedy. 5. Discussion and conclusions. 6. Notes. 7. References.

Traducción realizada por **CA Martínez-Arcos**  
Doctor en Comunicación, Universidad de Londres

## 1. Introducción

La familia en general y las relaciones familiares en concreto han sido temas recurrentes en las narraciones televisivas y durante mucho tiempo, se consideraron el único núcleo narrativo alrededor del cual se construían una buena parte de las historias narradas (Fogel, 2012: 37).

La ficción televisiva, como producto cultural dirigido al consumo familiar, propicia entornos de unión frente al televisor, de ahí que las narraciones familiares adquieran vital importancia por ser además de historias de consumo, fieles facilitadores de identificación entre los públicos y los personajes. Así, se cimienta en el realismo social que caracteriza a la neotelevisión (García de Castro, 2008: 5) y sobre el que se establece el avance de la producción de ficción televisiva. La representación de los modelos familiares en la ficción televisiva supone, pues, el reflejo de los roles que se le han atribuido a la institución social lo largo del tiempo, integrado por actitudes, normas, valores, creencias o comportamientos convenientes (Greenberg y Neuendorf, 1980).

Aunque la representación de la familia en la ficción es un tema poco estudiado (Moore, 1992), algunos autores, hablando del caso estadounidense, constatan que las familias de la ficción son un reflejo de las familias reales (Glennon y Butsch, 1982; Greenberg et al., 1980), frente a los que afirman que la representación se caracteriza por el reflejo de los valores tradicionales atribuidos a la familia (Crotty, 1995; Olson y Douglas, 1997; Lacalle y Gómez, 2016). Otros defienden que no existe un modelo prototípico que representa la familia prototípica (Furstenberg, 2003: 6). En el caso de la ficción española, los escasos estudios revelan que el reflejo de las familias en la ficción se sigue llevando a cabo desde el prisma de la familia tradicional (Lacalle e Hidalgo, 2016:10; Ortega y Simelió, 2012: 1009), que la disfuncionalidad en la familia se está convirtiendo en la manera más común de representar a la familia en la ficción (Lacalle e Hidalgo, 2016: 9) e incluso algunos afirman que la ficción televisiva en ningún caso menciona las realidades familiares emergentes (Chacón y Sánchez-Ruiz, 2011: 24).

Dentro del estudio de la familia en la ficción, la comedia familiar, como subgénero de la comedia televisiva, adquiere vital importancia por dar sentido a narraciones propias en las que las familias son las protagonistas. Además, el éxito incuestionable de la comedia familiar la convierte en un subgénero de necesario análisis, tanto por su impacto en las audiencias como por su influencia en la construcción social de familias, roles y protagonismos.

Este trabajo, con el objetivo de avanzar en el estudio de la familia en la ficción y las representaciones e imaginarios implícitos en esta relación, aporta una panorámica alrededor de los relatos y modelos familiares en la comedia televisiva española, estableciendo una taxonomía de cómo ha sido esa representación, que cambios ha sufrido y como se ha ido consolidando la construcción de la familia dentro del subgénero televisivo de comedia.

## 2. La comedia familiar en España

Resulta innegable que la ficción española ha tenido una herencia directa de los avances en la ficción estadounidense, a todos los niveles. La producción norteamericana, de forma innovadora empezó a incluir, a partir de los años setenta, familias no convencionales, adecuadas a las realidades del país en aquella época. Así, ficciones como *The Brady Bunch* (ABC, 1974), *Married... with Children* (Fox, 1987) o *Full house* (ABC, 1987), se postulaban como pioneras en un contexto de ficción familiar en el que las familias empezaban a mostrarse desestructuradas, familias extensas, monoparentales y donde los papeles femeninos rebrotaban con aires de independencia, transgresión e innovación social en un contexto marcado por la apertura social y los aires de cambio.

En España, la comedia familiar ha sufrido cambios y evoluciones desde su consolidación como género televisivo: mientras durante los años setenta y ochenta predominaban las adaptaciones literarias (*Curro Jiménez*, 1976-1978; *Cañas y barro*, 1978; *La barraca*, 1979 o *Los pazos de Ulloa*, 1985) y los relatos de corte regional (*El último café*, 1970-1972; *Suspiros de España*, 1974-1975 o *Verano azul*, 1981-1982), poco a poco se va dejando espacio a otras propuestas más novedosas, que reflejan una nueva situación social y familiar, dando lugar a cambios en la representación costumbrista tradicional y abogando por nuevas tendencias en la narración televisiva. Los cambios no solo se desarrollaban a nivel narrativo, sino que, además, se producían alteraciones significativas en el formato, la duración o la longevidad (Hidalgo-Marí, 2018: 45) que, de un modo u otro, acaban condicionando el desarrollo de las narraciones.

Las ficciones de estas décadas estaban muy marcadas por el sentimiento familiar y la representación de un modelo de familia ejemplar, en línea a las lógicas moralistas que seguían imperando en la sociedad española. Ahora bien, a partir de los años 90 se aprecia una tímida innovación mediante la inclusión de nuevas estructuras de familia basadas en el reflejo de los cambios de la sociedad española. El divorcio, la soltería de los progenitores, las nuevas formas relacionales, el aumento en la edad de emancipación de los hombres, la incorporación de la mujer al trabajo y su autonomía social habían configurado una nueva sociedad muy alejada de la sociedad postfranquista. Esta evolución en la representación de la familia se desarrollaba de forma paralela a la evolución familiar de las telenovelas latinoamericanas, que empezaban a apostar por historias versátiles y cotidianas, en busca de narraciones mucho más cercanas a la audiencia familiar (Chicharro, 2011: 20).

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: 27), por tanto, los relatos que promocionaban esos consumos familiares rápidamente se extendieron en la pequeña pantalla.

Mientras que en los primeros 15 años, se experimentó con nuevos géneros y nuevas temáticas, pero siempre pensando en una audiencia familiar, a partir de 2005 esta tendencia se modifica como consecuencia de la fragmentación de las audiencias, motivada no sólo por la llegada de

los dos nuevos canales y si no también por el cambio en la recepción tradicional de la televisión en el seno familiar (Gómez, 2017: 48).

El relato de la familia como institución familiar clásica convivía con nuevos modelos familiares de carácter más vanguardista, novedoso y, a veces, incluso exótico, representando un nuevo hiperrealismo moral (García de Castro, 200: 73), que conjugaba pasado y presente, de forma tímida, pero que rápidamente se asentó como la tendencia en el relato de ficción televisiva

### 3. Objetivos y método

El presente tiene como objetivo ofrecer una panorámica cronológica de los modelos y relatos familiares que han caracterizado a la comedia familiar producida en España desde la ruptura del monopolio televisivo (1990) hasta el año 2010, momento en el que el apagón analógico derivó en una oferta multiplicada de canales, programas y productos.

El trabajo, que forma parte de un proyecto más amplio que recoge la totalidad de géneros y formatos de ficción emitidos desde 1990 a 2010 en las cadenas generalistas, se ha llevado a cabo aplicando análisis cuantitativo y cualitativo, que se ha caracterizado por el visionado y la clasificación de todas las ficciones de producción propia. En este caso concreto, se ha filtrado aquellos títulos que se enmarcan bajo el subgénero de la comedia familiar, entendiendo que la comedia familiar abarca todas aquellas ficciones que, en tono de humor, engloba situaciones protagonizadas por comunidades familiares o comunidades de vecinos u otros lazos sociales que generan comunidades simulares a las que recoge el concepto de familia.

Aplicado el criterio que permite clasificar como comedia familiar, se han obtenido 46 casos de estudio, que se han sometido a visionado y clasificación. Sobre dicha muestra de 46 comedias familiares españolas, se ha realizado un estudio cualitativo que ha atendido a las siguientes variables: 1) Año de emisión, 2) Tipo de modelo familiar y 3) Protagonismos dentro del relato de la familia.

- Año de emisión: permite establecer coincidencias y diferencias entre los distintos periodos y años analizados y devuelve la posibilidad de establecer una taxonomía cronológica y sus etapas alrededor de la comedia familiar española.
- Modelo familiar imperante: atiende a la organización de la familia en base al papel de los progenitores, fundamentalmente. En este sentido, se definen familias tradicionales, familias disfuncionales, familias monoparentales, familias extensas, familias mixtas....
- Protagonismos dentro del relato: permite conocer si existen diferencias en el protagonismo de hombres y mujeres o si, por el contrario, su protagonismo es coral. Esta variable amplía el significado de la investigación de los modelos familiares imperantes al dar respuesta acerca del peso que adquieren hombres y mujeres en la representación de los distintos modelos familiares en la ficción.

La aplicación de estas variables de análisis permite la clasificación en periodos, géneros y protagonismos y contribuye a alcanzar la finalidad de aportar una taxonomía alrededor de la representación de la familia en la comedia de televisión española, profundizando en la organización de la institución familiar en la ficción, el protagonismo de los sujetos y su rol fundamental. Se establece así, un modelo de análisis que aporta resultados alrededor de la evolución de la familia en la comedia desde la apertura del mercado televisivo en España (1990) hasta el apagón analógico (2010).

#### 4. Resultados

##### 4.1. Modelos familiares primitivos: costumbrismo y disfuncionalidad (1990-2000)

Las ficciones de la década de los noventa destacaban por el costumbrismo que dominaba en todas sus tramas, a pesar de la progresiva introducción de nuevas temáticas e historias que, de algún modo, actualizaban y modernizaban el contenido de la comedia de ficción. Las primeras ficciones de ese período representaban de escenas familiares cotidianas, consteladas de situaciones curiosas y grandes dotes de humor. Así, ficciones como *VillaRosaura* (TVE1, 1994), *De parte de quién* (La2, 1993) o *Tango* (TVE1, 1992), focalizaban núcleos familiares variados y divertidos, con ciertos rasgos picarescos, pero sin demasiada incidencia en la renovación del relato.

*Farmacia de guardia* (Antena3, 1991) fue la primera ficción de los años noventa en introducir los problemas reales de las familias en los relatos, con nuevas tramas que suponían una renovación y, en parte, un revulsivo de comedia familiar anterior: el divorcio, la diferencia de género, la brecha salarial y laboral, la violencia de género u otras cuestiones relacionadas con la libertad sexual y afectiva (introducidas de forma tímida, pero evidente) encontraron su espacio en la ficción de Antonio Mercero.

Si bien es cierto que *Farmacia de guardia* supuso un punto de inflexión en la representación de la familia, la comedia convivía con otros relatos que representaban la familia tradicional o nuclear, como *Por fin solos* (Antena3, 1994), en la que los padres de familia luchan por conseguir que sus cuatro hijos abandonen el núcleo familiar y se independicen. *Villarosaura* (TVE1, 1994) era otro ejemplo de narrativa tradicional alrededor de la construcción familiar construida entorno a una familia extensa formada por los progenitores, su hijo, el abuelo y su sobrina llegada del pueblo, que pondrán en práctica la picaresca necesaria para sobrevivir en una casa que han ocupado.

Otras comedias posteriores de la última década del siglo seguían apostando por las historias tradicionales, con reminiscencias machistas y clasistas, que pasaron desapercibidas en el contexto de aquel período, sin contribuir al avance de la comedia familiar: *Menudo es mi padre* (Antena3, 1996), *Carmen y familia* (TVE1, 1996) o la popular *La casa de los líos* (Antena3, 1996), protagonizada por Arturo Fernández que interpretaba a un crápula sin precedentes que vivía a merced de sus sobrinas, fueron las referentes con mayor audiencia de una época que flirteaba con los usos y costumbres del pasado y del presente, destinada a desaparecer para dar paso a una producción de ficción mucho más innovadora.

Con el estreno de *Médico de familia* (Tele5, 1995) se perpetuó el reflejo de nuevos modelos familiares en la comedia española. Cobraba importancia la familia monoparental extensa, en la que el padre, viudo, lidiaba con su empleo como médico, la educación de sus hijos, su sobrino llegado a la capital para estudiar y el abuelo. Todo ello en un núcleo familiar que recordaba la serie estadounidense *Padres forzosos* [1] (ABC, 1987) e incluía a otros personajes como la tía Alicia, que evolucionará para convertirse en la madre de familia y la sirvienta, que compartía con la tía los roles maternos ausentes en la estructura familiar. El modelo monoparental extenso era reproducido en *La casa de los líos* (Antena3, 1996), en la que Arturo Fernández interpretaba al tío de una familia monoparental (en este caso, femenina, derivada de un divorcio) que lidiaba con las situaciones cotidianas de sus cuatro sobrinas y la empleada del hogar *Ana y los 7* (TVE1, 2002), también representaba una estructura muy similar a la de la ficción de Tele5.

El período analizado incluía asimismo otros modelos mucho más transgresores, como *A las once en casa* (TVE1, 1998), en la que un hombre separado que vive con su segunda mujer y sus hijos y la

exmujer de éste se convierte en un miembro más de su nueva familia. En *Todos los hombres sois iguales* (Tele5, 1996), tres divorciados retoman sus vidas de solteros y se van a vivir juntos, recreando un modelo familiar no explotado en la ficción hasta entonces, que integraba las historias familiares de cada uno de los protagonistas con las de la asistenta, que asume el rol maternal en un escenario marcado por la desestructuración familiar llevada al extremo.

Aunque las familias de la comedia española se debatían entre la familia disfuncional, la familia monoparental y las familias ensambladas, es necesario destacar el estreno en 1998 de una serie que supuso un avance en la representación de la familia en la comedia y dio un giro narrativo a los modelos familiares: *Tío Willy* (TVE1). Esta ficción narraba las peripecias de un homosexual que, tras volver de San Francisco, se ve obligado a ejercer de padre de sus tres sobrinos, debido a la mala situación familiar en la que se encuentran los padres de los jóvenes. Además, a la estructura familiar se suma la pareja de Willy, que se muda a Madrid para formalizar su relación. Por primera vez en la comedia familiar la homosexualidad cobra protagonismo, unida a otras representaciones familiares como la disfuncionalidad familiar de la familia tradicional. Todo un paradigma renovador que, a pesar de no haber sido muy explotado en las ficciones posteriores, supuso un avance en la introducción de la homosexualidad dentro de los escenarios familiares.

#### **4. 2. Modelos familiares transgresores (2000-2005)**

Mientras que los años noventa destacaron por el costumbrismo, los tímidos reflejos de aperturismo temático de ese período llegaron con fuerza al nuevo siglo. En especial las cadenas privadas Antena3 y Tele5 promovieron una secuencia de ficciones que abordaron temas mucho más reales, a pesar de que aún se podía respirar el aura tradicional en las narraciones. *Ala...Dina* (TVE1, 2000), *Un chupete para ella* (Antena3, 2000) o *Javier ya no vive solo* (Tele5, 2001) combinaban la ficción con la realidad, introducían nuevos modelos de familia, reflejaban la sociedad que alimentaba las ficciones y se convertían en reflejos del día a día del espectador. Padres solteros, relaciones extramatrimoniales, divorcios, desencuentros amorosos, nuevas sexualidades y otras temáticas adquirirían importancia en el seno de la ficción de principio de siglo.

Sucesivamente, se consolidaron ficciones que apostaban por reflejar la amplia gama de modelos familiares de los 2000: *Los Serrano* (Tele5, 2003), *Ana y los siete* (TVE1, 2002) o *Mis adorables vecinos* (Antena3, 2004). Las familias asumían nuevas estructuras acorde con la realidad social, los hijos empezaban a ser adolescentes problemáticos que alteraban la estabilidad de la familia y el dinero, el trabajo y la ausencia de recursos empezaban a tener cierta importancia en las narraciones.

Las familias ensambladas representan otra perspectiva interesante en la construcción familiar de la comedia Siguiendo la herencia de *La tribu de los Brady* (ABC, 1969), las familias monoparentales individuales (bien por divorcio, bien por viudedad) que se unen aportando a la nueva familia los respectivos hijos, adquieren relevancia a partir de 2000. Así, *Los Serrano* (Tele5, 2003) se perpetúa como el ejemplo paradigmático de la familia ensamblada, reproducido posteriormente en forma de subfamilia dentro de una estructura mucho más extensa representada por la propia “comunidad” de los vecinos *Aquí no hay quien viva*, *La que se avecina* o *Aída* [2].

Una década después, *Mesa para cinco* (La Sexta, 2006) modifica de manera radical el núcleo familiar tradicional, tras la muerte del progenitor en un accidente de tráfico que convierte a cinco hermanos y a su cuidadora en el eje del hogar.

### 4.3 La revolución en el modelo familiar: las comunidades de vecinos

Resulta interesante destacar el carácter diacrónico en la construcción tipográfica de la familia en las comedias españolas. Mientras que las primeras ficciones incorporaron nuevos modelos de familia con cierto aire innovador (por ejemplo, *Farmacia de guardia*, *Médico de Familia*, *Los Serrano...*), a medida que avanzan los años y la ficción televisiva se consolida como un producto de éxito, las familias se alejan cada vez más del modelo tradicional. Ya no se trata de la introducción de modelos familiares imperantes en el mundo real (divorcios, familias ensambladas o familias monoparentales), sino que las propias narraciones adquieren un carácter verdaderamente transgresor, al incorporar familias híper-desestructuradas, homosexuales, no parentales y otros modelos existentes en la sociedad.

Se trata de un hecho no aislado, que se aprecia fundamentalmente en las series de vecinos: donde las familias totalmente desestructuradas extensas y monoparentales (El núcleo familiar protagonista de *Aída*) conviven con las familias homosexuales en busca de descendientes (Mauri y Fernando en *Aquí no hay quien*), las madres solteras homosexuales (Bea en *Aquí no hay quien viva*), las familias ensambladas fruto de infidelidades (Amador Rivas y Mayte Figueroa en *La que se avecina*), las familias que integran nuevos sujetos sociales (por ejemplo, el uso de una madre de alquiler por parte de Antonio Recio en *La que se avecina*), u otros modelos más relacionados con el argumento económico que con la propia construcción de la familia (generaciones familiares que se unen ante la imposibilidad de mantenerse: Javi y Lola se ven obligados a mantener a sus padres en su propio domicilio en *La que se avecina*).

Desde *Aída* (Tele5, 2005), que refleja el drama real de una madre de familia pobre, sin recursos, con un hijo yonqui, una hija adolescente acomplexada y vulgar, una amiga prostituta y un hijo delincuente, hasta las múltiples temáticas de *Aquí no hay quien viva* (Antena3, 2003): asesinatos, robos, niños robados, pobreza, empleabilidad, infidelidad, desamor, homosexualidad, maternidad, violencia de género, y otras muchas variantes que consiguen contar historias más realistas que una buena parte de las comedias familiares de siglo anterior. *La que se avecina* (Tele5, 2007-) supone una inflexión en este sentido, con la crítica a todo el escenario social del momento que lleva a cabo: corrupción política, críticas a la iglesia, machismo, violencia de género, drogadicción, sexualidad, infidelidad, etc.

Todas estas ficciones que reflejan el modelo familiar mediante la construcción de una comunidad de vecinos, alteran de la forma más hiperrealista posible la representación familiar en la ficción televisiva, dando un giro creativo y humorístico que, por una parte, resalta las características de entretenimiento del propio subgénero de comedia y, en segundo lugar, altera de forma sustancial lo que había venido siendo una construcción costumbrista, con ciertos reflejos innovadores y realistas, de la familia en la comedia española.

### 4.4. Diferencias de género en el protagonismo en la comedia familiar

A la hora de profundizar en el estudio de los modelos familiares en la comedia española, resulta necesario conocer la distribución que se ha realizado de los protagonismos, con el objetivo de saber si existe diferencias de género en este sentido. Puesto que la familia es una de las instituciones sociales que más peso ha tenido en el reparto de roles de género, el conocimiento de dichos roles y protagonismos permitirá dar un paso más en la definición de los modelos familiares de la ficción.

Según los resultados del análisis realizado, el protagonismo imperante en la comedia familiar española tiene carácter coral (el 50% de los casos analizados así lo confirman). Un hecho lógico si tenemos en cuenta que, en el seno de las narraciones familiares, los roles desempeñados por los protagonistas tienden a mantener una cierta equidad entre los personajes tradicionales (femeninos y masculinos, indistintamente) que conforman el seno familiar. No obstante, se constata asimismo el protagonismo relevante del padre, con el 28,2% de las series analizadas que lo destacan por encima del resto de los miembros del hogar. *Menudo es mi padre* (Antena3, 196), por ejemplo, representaba un entorno familiar en el que el protagonismo recaía en el día a día de Juan Carrasco, un taxista español, interpretado por el cantante ya fallecido El Fary. *Javier ya no vive solo* (Tele5, 2002) también otorgaba el protagonismo de la ficción a un personaje masculino cuarentón y soltero, que vivía solo en su pequeño piso del centro y acogía en su casa a sus sobrinas, tras el ingreso en prisión del padre de las niñas. Esta serie inauguraba, además, en el contexto español, un nuevo modelo que se distanciaba tanto de las familias tradicionales como de las monoparentales (Lacalle e Hidalgo, 2016). *Tocao del Ala* (La2, 1996) gira en torno a un padre de familia que vuelve a casa tras pasar unos meses en el hospital psiquiátrico. No obstante, el caso más representativo del protagonismo masculino continuaba siendo *Médico de familia* (Tele5, 1995), que no solo potenciaba la figura del padre de familia en el desarrollo de la narración, sino que también inauguraba la importancia de las familias monoparentales en las ficciones sucesivas.

El protagonismo femenino de las comedias familiares es menos relevante que el masculino, (solo se detecta en un 13% de los casos analizados). Destacan, al respecto, la ya citada *Aída*, en la que una madre de familia toma las riendas de las vidas de sus hijos, madre y hermano; una fiel representación de la “madre coraje” en un entorno pobre y con pocos recursos. En *Ana y los 7* (TVE1, 2002), el protagonismo femenino viene dado por una stripper que, por error, llega para ejercer de niñera a una familia monoparental acomodada. En *Carmen y familia* (TVE1, 1996) o *Ala...Dina* (TVE1, 2000) también destaca el protagonismo femenino, tanto de la mujer trabajadora regente de un negocio, en el primer caso, como de la peculiar Mary Poppins española del segundo.

La relevancia del protagonismo coral, seguido del masculino y el femenino, en la comedia familiar española (91,3% del total de casos analizados) reduce a lo esencial la presencia de otros modelos familiares en el período analizado (parejas homosexuales u otro tipo de núcleos familiares). Solo detectamos un caso en el que el protagonismo es compartido por dos hombres, pero, en este caso no se trata de una pareja homosexual. Se trata, en cambio, dos cuarentones amigos desde la adolescencia, que se reencuentran por casualidad y, como ambos habían perdido a la mujer que amaban, deciden compartir piso junto a sus dos hijas (*A medias*; Antena3, 2002). En algunos casos, el protagonismo de una pareja heterosexual se convierte en coral y se reparte con el resto de los personajes de la narración a medida que avanza la serie (*Casa para dos*, Tele5, 1995 o *A tortas con la vida*, Antena3, 2005).

Sea como fuere, observamos que los modelos familiares, a pesar de que se representen como innovadores, transgresores o hiperreales, siguen repartiendo su protagonismo entre hombres y mujeres de forma equitativa (representando un modelo tradicional de familiar, liderada por padre y madre), a pesar de que las familias disfuncionales y las monoparentales adquieren importancia en las lógicas de renovación, según demuestran los protagonismos.

## 5. Discusión y conclusiones

La panorámica diacrónica de la comedia familiar nos permite afirmar que nos encontramos ante un subgénero de la ficción que destaca, por una parte, por el costumbrismo imperante en sus tramas y, en



segundo lugar, por la configuración patrones narrativos específicos, derivados de la sitcom estadounidense.

Podemos decir, pues, que la comedia familiar se desarrolla en tres periodos distintos, cada uno de ellos caracterizado por la innovación o conservadurismo que lo sustenta: las primeras ficciones, tras la ruptura del monopolio televisivo, caracterizadas por el conservadurismo, con algunos matices y elementos destacados. Era una televisión consumida por toda la familia reunida, alrededor del televisor, en la década de los 90 (Gómez, 2017: 49).

La época de transición entre un siglo y otro, que apuesta por la innovación tímida del relato, manteniendo en gran parte el conservadurismo heredado del siglo anterior, aunque aparecen ficciones que rompen con la tendencia conservadora, como ocurre con el estreno de *Médico de Familia*. En un estudio sobre producción, Diego y Pardo (2008:52) afirman que *Médico de Familia* representó una estandarización en la producción de series en España. Esta afirmación puede extrapolarse a una estandarización en el relato, si tenemos en cuenta que el estreno de esta ficción perpetuo los nuevos modelos familiares en televisión, mediante la exposición de una familia monoparental extensa nunca vista en una ficción española.

Los últimos años de la primera década del siglo XXI permiten vislumbrar una ficción más similar a la actual: un reflejo de los problemas sociales, de la realidad que sustenta a la ficción, una herramienta de denuncia social que, de algún modo, pone sobre la mesa el panorama social que da sentido a la ficción. Como ya afirmaron otros trabajos enfocados en el análisis de la familia en la ficción:

(...) la disfuncionalidad en la familia se está convirtiendo en la manera más común de representar a la familia en la ficción. En el ámbito de la comedia, dicha disfuncionalidad resulta acorde con los efectos humorísticos deseados, mientras que en el drama aporta la tensión necesaria entre escenas y personajes para construir el crescendo del relato (Lacalle e Hidalgo, 2016: 8).

No obstante, las nuevas realidades reflejadas en las ficciones de la primera década del siglo XX continuaban conviviendo con la tradicionalidad y el costumbrismo que, raras veces, reflejaban los problemas más acuciantes de la sociedad. Será la consolidación de las series de vecinos, que representan la familia como un conjunto de subfamilias ordenadas en viviendas independientes, el factor que nos permitirá hablar de un aire regenerador en la comedia familiar, gracias a la introducción contundente las lacras sociales, problemas reales, actuales y específicos, nunca vistos en los senos familiares de la comedia televisiva.

En cualquier caso: “la ficción televisiva española proyecta una imagen compleja de la familia (...) pero que intenta reflejar la sociedad que la construye” (Lacalle y Gómez, 2016: 10), por tanto, resulta lógico que el avance temporal sea el detonante de la evolución de la comedia, teniendo en cuenta que los últimos años han supuesto cambios importantes en la conjugación de la instrucción familiar.

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

## 6. Notas

[1] Cuyo título original era Full House (ABC, 1987-1995).

[2] Entendiendo la comunidad de vecinos como una macro familia compuesta por micro familias, es muy común encontrar sub-núcleos ensamblados, en algunos casos, derivados de las uniones de núcleos familiares propios, como la nueva familia de Juan Cuesta e Isabel en Aquí no hay quien viva (Antena3, 2006), el matrimonio formado por Soraya y Chema en Aída (Tele5, 2005), o las diversas fusiones realizadas en las familias de Antonio Recio y Berta o Amador Rivas y Mayte Figueroa en La que se avecina (Tele5, 2007).

## 7. Referencias bibliográficas

Chacón, P. y Sánchez-Ruiz, J. (2011): “La familia en las series de televisión infantiles. Una perspectiva semiótica cultural”. *Revista Arte y movimiento*, 5, pp. 19-25.

Chicharro Merayo, M. (2011): “History of the Telenovela in Spain: Learning, Essaying and Appropriating a Genre”. *Communication & Society* 24(1), pp 189-216.

Crotty, M. (1995): “Murphy would probably also win the election: The effect of television as related to the portrayal of the family in situation comedies”. *Journal of Popular Culture* 29(3), pp. 1-15.

Galán, E. y Herrero, B. (2011): *El guion de ficción en televisión*. Madrid: Editorial

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.

Fogel, J. (2012). A Modern Family: the performance of “family” and familiarismo in contemporary television series. PhD thesis. University of Michigan.

Furstenber, F. (2003): “El cambio familiar estadounidense en el último tercio del Siglo XX”. En AAVV: *Nuevas formas de familia. Perspectivas nacionales e internacionales*. Montevideo: Unicef-Udelar.

García De Castro, M. (2007): “La hegemonía creativa de la industria de la televisión”. *Revista Icono14*. 5 (1).

García De Castro, M. (2008): “Propiedades de la hegemonía de la ficción televisiva doméstica en España entre 1995-2000”. *Zer Revista de Estudios de Comunicación*, 14, pp. 151-167.

Glennon, L. y Butsch, R. (1982): “The family as portrayed on television 1946-1978”. In J.B. Lazar, L. Bouthilet & D. Pearl: *Television and behavior: ten years of scientific progress and implications for the eighties*. Washington DC: Department of Health and Human Services, pp. 264-271.

Gómez-Rodríguez, G. (2017): “Comedia a la española. La evolución del género en televisión (1990-2014)”. *Comunicación y Medios*, 26 (35), pp. 36 - 51.

Greenberg, B., Buerkel-Rothfuss, N., Neuendorf, K. y Atkin, C. (1980): “Three seasons of television family role interactions”. In B. Greenberg (Ed.): *Life on television: Content analyses of U.S. TV drama*. Norwood, NJ: Ablex, pp. 161-172.

Greenberg, B.S. y Neuendorf, K.A. (1980): “Black family interactions on televisión”. En Greenberg, B.S. (Ed.): *Life on television*. Norwood, NJ: Ablex, pp. 173-181.

Hidalgo-Mari, T. (2018): “The Spanish television family comedy from the opening of the market to the analogue switch off: Formats, audiences and production (1990-2010)”. *Communication & Society* 31(2), pp. 39-48.

Lacalle, C. y Gómez, B. (2016): “La representación de la mujer en el contexto familiar de la ficción televisiva española”. *Communication & Society* 29(3), pp. 1-15.

Lacalle, C. y Hidalgo-Marí, T. (2016): “La evolución de la familia en la ficción televisiva española. *Revista Latina de Comunicación Social*, 71, pp. 470 -483

Moore, M.L. (1992): “The family as portrayed on prime-time television, 1947–1990: Structure and characteristics”. *Sex Roles* 26(1-2), pp. 41-61.

Olson, B. y Douglas, W. (1997): “The family on television: Evaluation of gender roles in situation comedy”. *Sex Roles* 36(5-6), pp. 409-427.

Ortega, M. y Simelió, N. (2012): “La representación de las mujeres trabajadoras en las series de máxima audiencia emitidas en España”. *Revista Comunicación*, 10, (1), pp. 1006-1016.

#### Artículos relacionados

Bonaut Iriarte, Joseba y Grandío Pérez, María del Mar (2009): "Los nuevos horizontes de la comedia televisiva en el siglo XXI". *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, páginas 753 a 765. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna, recuperado de [http://www.revistalatinacs.org/09/art/859\\_USJ/60\\_87\\_Bonaut\\_y\\_Grandio.html](http://www.revistalatinacs.org/09/art/859_USJ/60_87_Bonaut_y_Grandio.html)

MM Ramírez Alvarado (2012): El hombre adulto en las series de ficción televisiva españolas: estereotipos en la serie Aida”. *Actas del IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*, [http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/2012\\_actas.html](http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/2012_actas.html)

Rueda Laffond, J.C. y Guerra Gómez, A. (2009): Televisión y nostalgia. "The Wonder Years" y "Cuéntame cómo pasó". *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, páginas 396 a 409. Recuperado de [http://www.revistalatinacs.org/09/art/32\\_831\\_55\\_Complutense/Rueda\\_y\\_Guerra.html](http://www.revistalatinacs.org/09/art/32_831_55_Complutense/Rueda_y_Guerra.html)  
DOI: 10.4185/RLCS-64-2009-831-396-409

---

#### Cómo citar este artículo / Referencia normalizada

T Hidalgo-Marí, A Tous Rovirosa, L F Morales Morante (2019): “Los modelos familiares en la comedia televisiva española: (1990-2010)”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, pp. 01 a 11.  
<http://www.revistalatinacs.org/074paper/1318/01es.html>  
DOI: [10.4185/RLCS-2019-1318](https://doi.org/10.4185/RLCS-2019-1318)

#### - En el interior de un texto:

...T Hidalgo-Marí, A Tous Rovirosa, L F Morales Morante (2019: 01 a 11) ... o

...T Hidalgo-Marí , 2019 (01 a 11) ...

Artículo recibido el 25 de noviembre de 2018. Aceptado el 14 de diciembre.

Publicado el 1 de enero de 2019