



EL ESPEJISMO DE LA SOBREPRODUCCIÓN EN EL CINE ESPAÑOL Análisis Crítico de las Políticas Audiovisuales y su Impacto

PILAR YÉBENES CORTÉS ¹
mariapilar.yebenes@universidadeuropea.es

FRANCISCO JOSÉ PRADANA PÉREZ ¹
franciscojose.pradana@universidadeuropea.es

¹Universidad Europea de Madrid, España

| PALABRAS CLAVE | RESUMEN |
|--|--|
| <i>Cine español</i> <i>Producción audiovisual</i> <i>Industria cinematográfica</i> <i>Política audiovisual</i> <i>Cultura</i> <i>Políticas públicas</i> | <i>A pesar de una cuota de mercado estable, el cine español sufre una sobreproducción que amenaza su competitividad. Mediante un análisis comparativo de datos de producción, taquilla y géneros, este estudio demuestra una brecha crítica entre las políticas de fomento y la demanda. Las ayudas públicas se concentran en géneros de limitado recorrido comercial, ignorando el éxito probado de la animación, el thriller o la comedia. Se concluye la urgencia de reformar el sistema, redistribuyendo recursos hacia menos producciones con mayor viabilidad comercial para fortalecer la sostenibilidad de la industria.</i> |

Recibido: 20/ 07 / 2025

Aceptado: 01/ 09 / 2025

1. Introducción

La industria cinematográfica española se encuentra actualmente en una situación paradójica. Por un lado, la cuota de mercado del cine español oscila entre el 14% y el 19%, lo que podría considerarse una cifra relativamente estable (Herederó, 2019). Sin embargo, el número de producciones anuales ha experimentado un aumento significativo, pasando de aproximadamente 200 a 375 largometrajes por año en 2023 (Spain Audiovisual Hub, 2024). Este incremento en la producción plantea serias cuestiones sobre la sostenibilidad y la competitividad del sector. El último informe Focus 2024 - World Film Market Trends, del Observatorio Europeo del Audiovisual (2024), revela que España supera actualmente a países como Alemania en número de largometrajes producidos. Sin embargo, estas cifras no están respaldadas por un aumento en el presupuesto de las producciones (Pablo Martí y Muñoz Yebra, 2001; Spain Audiovisual Hub, 2023). Este fenómeno, que podríamos denominar “sobreproducción”, plantea serias cuestiones sobre la sostenibilidad y competitividad de la industria cinematográfica nacional.

La industria cinematográfica española ha sido objeto de numerosos estudios en las últimas décadas, centrándose principalmente en aspectos como la evolución histórica del cine español (Cánovas Belchí, 2024; Guarinos y Aubert, 2021; Gubern et al., 2009), las políticas de fomento audiovisual (Álvarez-Monzoncillo y López-Villanueva, 2006; Herederó Díaz, y Reyes Sánchez, 2017) y los desafíos de la distribución y exhibición (Carballo Sánchez, 2022; García Santamaría, 2015; Pérez-Rufí y Castro-Higueras, 2020). Sin embargo, el fenómeno específico de la sobreproducción y sus implicaciones para la competitividad del sector no ha sido abordado en profundidad.

Esta investigación se propone abordar de manera integral el fenómeno de la sobreproducción en el cine español y sus implicaciones para la industria cinematográfica nacional. Para ello, se han establecido cuatro objetivos que guiarán el estudio. En primer lugar, se busca realizar un análisis de la evolución de la producción cinematográfica española durante la última década (2013-2023), estableciendo un marco comparativo con otros países europeos para contextualizar la situación de España en el panorama internacional. Este análisis permitirá identificar tendencias y patrones en la producción cinematográfica nacional y su posición relativa en el contexto europeo. En segundo lugar, la investigación se centrará en evaluar el impacto de las políticas audiovisuales vigentes en la atomización y sobreproducción del cine español, explorando cómo los marcos regulatorios y las estrategias de fomento han influido en la proliferación de producciones y en la estructura del sector. El tercer objetivo consiste en estudiar la relación entre los géneros cinematográficos producidos y su desempeño en taquilla, con el fin de identificar qué tipos de películas están teniendo mayor éxito comercial y cómo se alinea esto con las tendencias de producción. Finalmente, basándose en los hallazgos de los objetivos anteriores, se explorarán y propondrán recomendaciones para una política audiovisual que fomente la competitividad y viabilidad comercial del cine español, buscando un equilibrio entre la diversidad cultural y la sostenibilidad económica del sector.

1.1. Contexto y evolución del sector cinematográfico español

El sector cinematográfico español ha experimentado significativas fluctuaciones en su volumen de producción en la última década, caracterizadas por una tendencia hacia la proliferación de proyectos de bajo presupuesto (Morala Girón, 2023). Este fenómeno se ha visto especialmente potenciado por la emergencia del denominado cine *low cost*, que ha permitido la entrada de nuevos creadores al mercado, pero también ha contribuido a la fragmentación del tejido industrial (Abuja, 2017).

La crisis económica de 2008 derivó en nuevos modelos productivos (Oliver, 2017), generando una dicotomía entre las grandes producciones con vocación comercial y un creciente número de películas de presupuesto reducido que exploran narrativas alternativas y formatos experimentales (Altabás, 2014; Álvarez, 2021). El período post-crisis ha estado marcado por la búsqueda de nuevos lenguajes cinematográficos, como evidencia, por ejemplo, la emergencia del “posthumor” como respuesta cultural a la precariedad económica y social (Morala Girón, 2023). Esta tendencia no solo refleja una adaptación a las limitaciones presupuestarias, sino también una transformación en los modos de representación y en la relación con el público.

Por otro lado, la influencia internacional, particularmente del mundo anglosajón, ha dejado una huella significativa en las formas de producción y en los modelos narrativos adoptados por el cine español contemporáneo (Rodríguez González, 2023). Esta hibridación cultural se manifiesta tanto en los aspectos formales como en los modelos de producción y distribución.

La estructura financiera del cine español presenta características distintivas que han condicionado su desarrollo durante las últimas décadas. El complejo sistema de financiación del cine español se ha caracterizado por una marcada dependencia de las ayudas públicas, aunque con notables diferencias respecto a otros países europeos como Francia, donde existe un modelo más consolidado y diversificado de apoyo a la industria cinematográfica (Castillo, 2011). Esta dependencia ha generado debates sobre la sostenibilidad del sector y la necesidad de buscar fuentes alternativas de financiación. Los presupuestos medios de las producciones españolas han sufrido una notable polarización durante el período 2007-2017, con una brecha creciente entre las grandes producciones y el cine de bajo presupuesto (Díaz-González y González-del-Valle, 2021). Esta dicotomía presupuestaria ha contribuido a la atomización del sector, generando dos velocidades de producción claramente diferenciadas.

La crisis económica de 2010-2012 tuvo un impacto significativo en las políticas de financiación cinematográfica, obligando a una reestructuración de los mecanismos de apoyo estatal y a la búsqueda de nuevas fórmulas de financiación (Díaz-González y González-del-Valle, 2021). El sistema de incentivos fiscales, aunque mejorado en los últimos años, todavía muestra diferencias significativas respecto a otros países europeos que han desarrollado modelos más atractivos para la inversión privada.

La pandemia de la COVID-19 supuso un nuevo punto de inflexión para la industria cinematográfica española, generando transformaciones estructurales que han redefinido los modelos de producción, distribución y exhibición audiovisual. La pandemia aceleró drásticamente procesos de cambio que ya se venían gestando en el sector, especialmente en lo referente a las ventanas de explotación y los modelos de consumo (Formoso, 2022).

Un aspecto muy significativo de esta transformación fue la reconfiguración de las funciones sociales del cine durante el confinamiento (García Benítez, 2022). El consumo audiovisual experimentó cambios sustanciales, con un incremento notable del streaming y las plataformas digitales, lo que ha llevado a replantear las estrategias de distribución tradicionales. La llegada del 5G y la expansión de la banda ancha han catalizado nuevas formas de producción y realización audiovisual, generando lenguajes emergentes y modalidades de consumo predominantemente individualizadas (Moura, 2023). Esta evolución tecnológica ha sido fundamental en la recuperación post-pandémica del sector, facilitando soluciones innovadoras para la producción y distribución de contenidos. El período de recuperación ha estado marcado por una notable versatilidad en las ventanas de explotación y la aparición de nuevos roles profesionales, especialmente aquellos vinculados a la seguridad sanitaria en los rodajes. Sin embargo, es destacable que los cambios en la producción fueron principalmente de carácter sanitario y temporal, mientras que las transformaciones más profundas se manifestaron en los ámbitos de la distribución y exhibición (Carballo Sánchez, 2022).

Por último, debe enmarcarse la atomización del sector, una notable fragmentación empresarial durante la última década, caracterizada por una proliferación de pequeñas productoras y proyectos de bajo presupuesto que, si bien han democratizado el acceso a la creación cinematográfica, también han contribuido a debilitar la estructura industrial. Esta atomización se evidencia en fenómenos como el movimiento #Littlesecretfilm, surgido en 2013, que ejemplifica la tendencia hacia modelos de producción de bajo coste (Loriguillo-López y Rubio Alcover, 2019).

Los desequilibrios estructurales persistentes en el sector de la producción continúan obstaculizando la consolidación de una industria cinematográfica sólida, manifestándose principalmente en la excesiva fragmentación empresarial, la debilidad económica, la escasa presencia en mercados internacionales y una débil integración entre los sectores de producción, distribución y exhibición. Esta situación ha llevado a un redimensionamiento de todos los sectores de la industria cinematográfica española hacia una escala menos ambiciosa, aunque potencialmente más sostenible considerando las realidades económicas actuales (Pérez-Rufí y Castro-Higueras, 2020).

1.2. Marco de las políticas de fomento audiovisual

El sistema de financiación y apoyo al cine español ha experimentado una evolución notable durante la última década, caracterizada por un marco regulatorio complejo y diversas modalidades de ayudas públicas. La base fundamental de este sistema se encuentra en la Ley 55/2007 del Cine (Castro-Higueras y Pérez Rufí, 2023), que establece los principios rectores del fomento de la actividad cinematográfica y audiovisual. Más recientemente, el Real Decreto-ley 6/2015, de 14 de mayo, por el que se modifica la

Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine, introdujo cambios en los modelos de concesión (Codes Calatrava, 2018).

El Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) se posiciona como el organismo central en la gestión y distribución de las ayudas al sector cinematográfico español (Lago, 2014). Con la llegada de la crisis económica de 2008 las ayudas a la cinematografía se ven indudablemente mermadas. Durante el período 2013-2023, el presupuesto destinado a ayudas ha fluctuado considerablemente, alcanzando su punto máximo en 2021 con 100 millones de euros, un incremento notable respecto a los 40 millones de 2013 (ICCA, 2023b).

Las ayudas a la producción constituyen el pilar fundamental del sistema de apoyo, dividiéndose en dos categorías principales: ayudas selectivas y ayudas generales. Las primeras están orientadas a proyectos de especial valor cultural, que pueden llegar hasta los 800 mil euros por proyecto, mientras que las segundas se basan en criterios objetivos de trayectoria empresarial y potencial comercial; las películas comerciales cuentan con unos topes máximos de 1,2 millones por ayuda –1,4 si son películas de animación–. Esta dualidad en el sistema de ayudas ha generado debate en el sector, especialmente en lo referente a su efectividad para estimular una producción cinematográfica sostenible. Por un lado, se argumenta que las ayudas selectivas son fundamentales para preservar la diversidad cultural y fomentar la creación de obras que, de otro modo, podrían no ser viables comercialmente (Messuti, 2019). Por otro lado, las ayudas generales son vistas como un mecanismo necesario para garantizar la sostenibilidad económica de las productoras, permitiéndoles competir en un mercado cada vez más globalizado y dominado por plataformas digitales como Netflix (Bonilla-Ávila y Jauregui-Caballero, 2021; Gómez-Pérez et al., 2022).

El sistema de ayudas ha incorporado progresivamente criterios de género y sostenibilidad. Desde 2019, se han implementado puntuaciones adicionales para proyectos dirigidos por mujeres y aquellos que incorporan medidas de sostenibilidad ambiental en sus planes de producción (Coronado, 2022; Yébenes, 2022). Esta evolución refleja la adaptación de las políticas cinematográficas a las demandas sociales contemporáneas.

Las comunidades autónomas han desarrollado paralelamente sus propios sistemas de ayudas, creando un entramado multinivel de apoyo al sector. Destacan especialmente los casos de Cataluña, País Vasco y Madrid, que han implementado políticas audiovisuales con resultados dispares en términos de desarrollo industrial y cultural.

La pandemia de COVID-19 supuso un punto de inflexión en las políticas de apoyo al sector (Hernández, 2020). Se implementaron medidas extraordinarias de ayuda que modificaron temporalmente los criterios de concesión y los plazos de ejecución de los proyectos beneficiarios. Estas adaptaciones han dejado huella en el diseño posterior de las políticas de apoyo, evidenciando la necesidad de flexibilidad en los mecanismos de ayuda.

El modelo de financiación se complementa con las obligaciones de inversión en producción europea por parte de los operadores de televisión, establecidas en la Ley General de Comunicación Audiovisual (2022), fundamental para la viabilidad de numerosos proyectos cinematográficos, aunque ha recibido críticas por favorecer determinados modelos de producción más comerciales.

1.3. Marco de las políticas de fomento audiovisual

La transformación digital también ha provocado profundos cambios en la industria del cine, reconduciendo no solo los procesos de producción y distribución, sino también los modelos de negocio tradicionales (Heredia, 2017). Las plataformas de *streaming*, por ejemplo, se han convertido en actores con un gran peso en este nuevo ecosistema, alternando significativamente a cadena de valor del sector audiovisual.

El cambio en los hábitos de consumo, en los que el espectador ha migrado progresivamente hacia un consumo digital, con un incremento en las suscripciones a plataformas VOD que ha penetrado en el 78% de los hogares (Andrade, 2022). Esto obliga a la industria cinematográfica tradicional a analizar y replantear sus estrategias de distribución y exhibición.

Las plataformas digitales no solo han modificado los canales de distribución (Izquierdo, 2009), sino que se han convertido en importantes financiadores de contenido original (Gómez-Pérez et al., 2022; Hidalgo, 2020). La inversión en producción local por parte de estas plataformas se ha multiplicado por cinco en los últimos tres años, alcanzando los 850 millones de euros en 2023. Este nuevo flujo de

financiación ha generado oportunidades para la producción nacional, pero también ha creado dependencias en términos de derechos de propiedad intelectual.

A su vez, el horizonte que marca la inteligencia artificial en su aplicación al cine, del proceso de inicio de la película hasta su lanzamiento y exhibición, cubierto por el algoritmo: análisis de los patrones de éxito, identificación de audiencias y preferencias de estas, análisis de datos demográficos y de audiencias, escritura de argumentos exitosos, creación de mundos y escenarios realistas, automatización y generación de movimientos y contextos en personajes y props de animación, selección de las mejoras tomas en edición y sonido, sincronización de labios con precisión, adaptación de la voz del personaje al idioma requerido, discriminación de músicas según narrativas propuestas y búsquedas de estrategias de publicidad y marketing eficaces para diversificar el film. Esto hace surgir a su vez interrogantes sobre la garantía de la propiedad intelectual y los derechos de autor donde todavía se haga necesario el potencial humano para preservar el arte del cine (Parlamento Europeo, 2014).

2. Metodología de la investigación

Esta investigación emplea una metodología mixta que combina técnicas cuantitativas y cualitativas para abordar el fenómeno de la sobreproducción en el cine español (Corbetta, 2007). El diseño metodológico se estructura en tres fases complementarias.

La primera fase consiste en un análisis cuantitativo longitudinal de datos secundarios sobre la producción cinematográfica española y europea (Hernández Sampieri et al., 2014). Se analizan variables como el número de producciones anuales, recaudación en taquilla y espectadores, a través de fuentes validadas en la industria, como los informes anuales del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), dependiente del Ministerio de Cultura, reportes e informes de la European Audiovisual Observatory, entidad del Consejo de Europa y los Focus Reports del Marché du Film de Cannes, en el periodo 2013-2023.

Se realiza, en una segunda fase, un análisis de contenido sistemático de la producción cinematográfica española, categorizando las películas por géneros y características de producción siguiendo la metodología propuesta por Casetti y Di Chio (2007). Las variables analizadas incluyen: género cinematográfico, tipo de producción, presupuesto y resultados de taquilla. Para ello, se ha realizado una muestra compuesta de los largometrajes exhibidos después de pandemia entre 2021 y 2023 con más de 150.000 espectadores.

La tercera fase comprende un análisis cualitativo de las políticas audiovisuales vigentes, siguiendo el método de análisis crítico del discurso propuesto por Van Dijk (2016). Se estudia el marco legislativo audiovisual español, las políticas de fomento y subvenciones, directivas europeas relevantes y planes estratégicos del sector.

La triangulación de estos tres enfoques metodológicos permite obtener una visión holística del fenómeno estudiado, combinando el rigor académico con la profundidad interpretativa necesaria para comprender las dinámicas subyacentes del sector cinematográfico español.

Los objetivos específicos de investigación que se plantean son los siguientes:

- OE1. Analizar la evolución de la producción cinematográfica española entre 2013 y 2023, contrastándola con otros países europeos.
- OE2. Identificar relaciones entre los géneros cinematográficos producidos y su desempeño en taquilla.
- OE3. Evaluar el impacto de las políticas audiovisuales actuales en la atomización y sobreproducción del cine español.
- OE4. Explorar recomendaciones para una política audiovisual que fomente la competitividad y viabilidad comercial del cine español.

3. Resultados

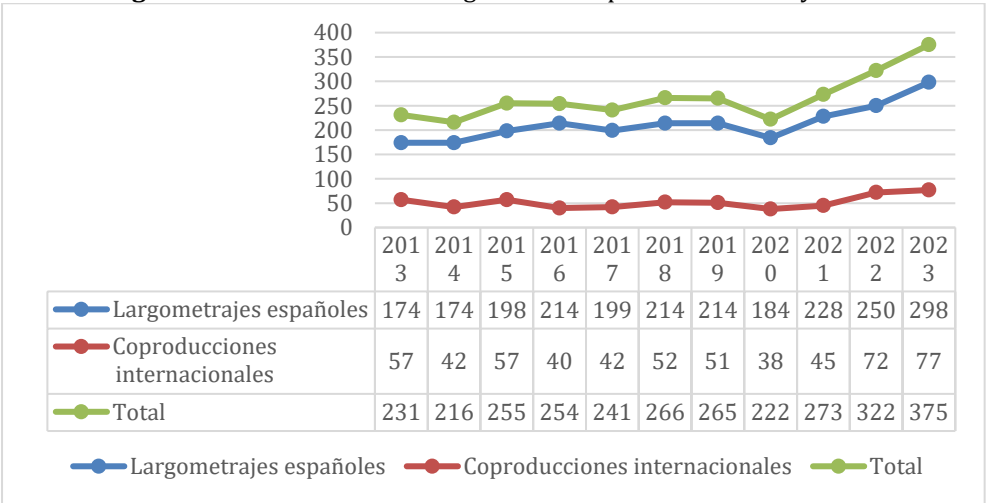
3.1. Producción cinematográfica

3.1.1. Producción en España

La producción cinematográfica española (Figura 1) muestra una clara tendencia alcista durante la última década, con algunos puntos destacables, como el crecimiento sostenido. Se observa un

incremento significativo en la producción total, pasando de 231 largometrajes en 2013 a 375 en 2023, lo que supone un aumento del 62,3%. El año 2020 marca el punto más bajo de la década con solo 222 producciones, evidenciando el impacto de la crisis sanitaria.

Figura 1. Producción cinematográfica en España entre 2013 y 2023



Fuente: Elaboración propia basada en los datos del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (2013-2023).

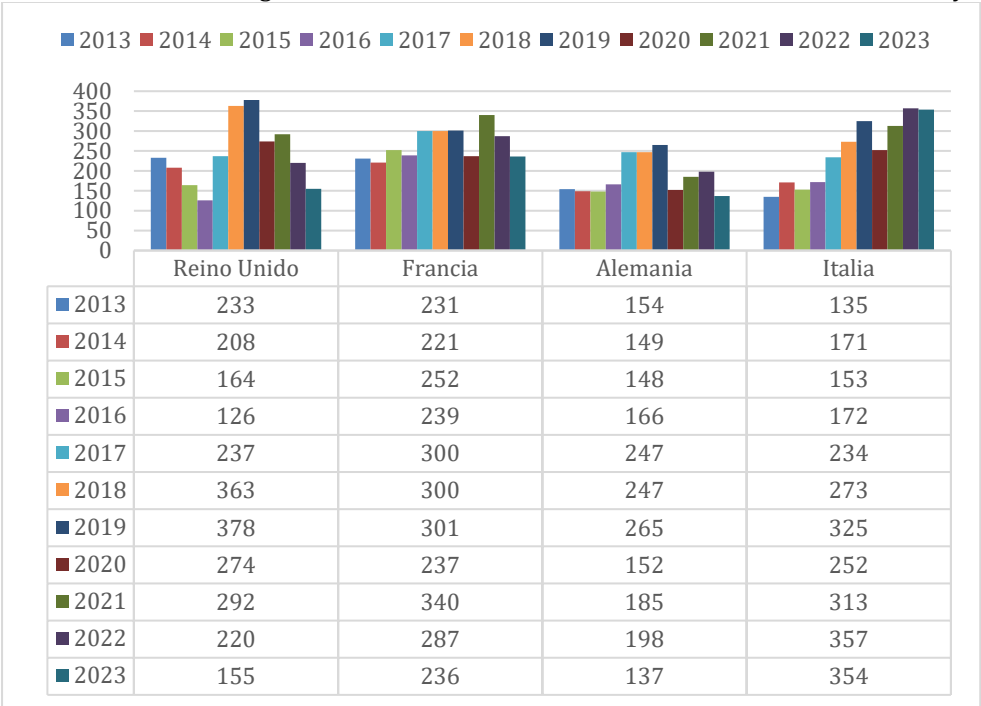
Sin embargo, a partir de 2021 se observa una recuperación acelerada, con un crecimiento notable que culmina en 2023 con la cifra más alta de la década.

Las coproducciones internacionales, estas han mantenido una tendencia relativamente estable hasta 2021, con un incremento significativo en los últimos dos años, alcanzando 77 coproducciones en 2023. En cuanto a las producciones íntegramente españolas, estas han experimentado un crecimiento constante, especialmente notable en el período postpandemia, pasando de 184 en 2020 a 298 en 2023.

3.1.2 Producción en Europa

Analizando la producción cinematográfica en los principales países europeos podemos observar diferentes tendencias y evoluciones en los últimos años (Figura 2).

Figura 2. Producción cinematográfica en Reino Unido, Francia, Alemania e Italia entre 2013 y 2023



Fuente: Elaboración propia basada en los datos recopilados por el Observatorio Audiovisual Europeo (2013-2023).

El Reino Unido muestra una tendencia irregular con importantes fluctuaciones, alcanzó su pico entre los años 2018 y 2019 con 363-378 películas. Sin embargo, ha experimentado un notable descenso desde 2020, llegando a 220 películas en 2022. La media del periodo es de 260 películas anuales.

Por otro lado, Francia mantiene una producción más estable y robusta. Su rango oscila entre 221 y 340 películas anuales y alcanzó su máximo en 2021 con 340 largometrajes. La media del periodo es de 275 películas por año. En términos de producción es el país, de los cuatro analizados, más consistente.

Alemania mantiene una tendencia ascendente hasta 2019, sin embargo, tras la pandemia sufre un importante descenso en su producción cinematográfica. Su producción oscila entre 148 y 265 películas y el pico se alcanzó en 2019 con 265 películas. Desde 2020 ha mantenido niveles más moderados (152-198 películas). La media del periodo es de 180 películas anuales.

Por último, Italia experimenta un crecimiento sostenido, pasando de 135 películas en 2013 a 357 en 2022. Muestra la tendencia más claramente alcista de los cuatro países. Solo tuvo una caída significativa en 2020 (252 películas) debido a la pandemia. La media del periodo ha ido aumentando progresivamente.

En conjunto, podemos observar una clara afectación general por la pandemia en 2020 y una recuperación posterior desigual según el país. Francia mantiene el liderazgo en términos de volumen y estabilidad, mientras que Italia muestra el crecimiento más consistente. El Reino Unido presenta la mayor volatilidad en sus datos de producción, posiblemente debido a los sucesivos cambios del British Film Institute en la medición, al incluir y excluir determinados segmentos a lo largo del periodo estudiado. Por otro lado, el país germánico mantiene niveles más moderados pero estables.

3.2. Exhibición y taquilla

3.2.1. Las salas de cine en España

El análisis de la exhibición y taquilla del periodo tres variables habituales: el número de pantallas, la recaudación y el volumen de espectadores (Tabla 1). Tomando como referencia las cifras totales, los datos evidencian que el sector experimentó una fase de crecimiento sostenido durante el período 2013-2019. La recaudación incrementó de manera constante desde los 506,3 millones de euros en 2013 hasta alcanzar su cénit en 2019 con 614,7 millones de euros, lo que representa un incremento acumulado del 21,4 %. Paralelamente, el número de espectadores mostró una tendencia similar, aumentando desde 78,6 millones en 2013 hasta 104,8 millones en 2019, reflejando un crecimiento del 33,3 %.

Tabla 1. Datos de pantallas, recaudación y espectadores en el cine en España

| Año | Pantallas | Recaudación | | | Espectadores | | |
|------|-----------|-----------------|-------------------|-------------|-----------------|-------------------|--------|
| | | Larg. españoles | Larg. extranjeros | Total | Larg. españoles | Larg. extranjeros | Total |
| 2013 | 3.908 | 70,15 € | 436,15 € | 506,30 € | 11,01 | 67,68 | 78,69 |
| 2014 | 3.700 | 131,79 | 286,38 | 518,18 | 22,41 | 65,58 | 87,99 |
| 2015 | 3.588 | 111,73 | 463,51 | 575,24 | 18,57 | 77,57 | 96,14 |
| 2016 | 3.554 | 111,15 | 490,89 | 602,04 | 18,84 | 82,99 | 101,83 |
| 2017 | 3.618 | 102,97 | 488,32 | 591,29 | 17,35 | 82,45 | 99,80 |
| 2018 | 3.589 | 103,08 | 482,54 | 585,74 | 17,73 | 81,17 | 98,90 |
| 2019 | 3.395 | 92,19 | 522,56 | 614,74 | 15,87 | 89,02 | 104,89 |
| 2020 | 3.701 | 39,39 | 121,59 | 160,98 | 6,80 | 20,20 | 27,00 |
| 2021 | 3.625 | 29,69 | 212,25 | 251,94 | 6,73 | 35,00 | 41,73 |
| 2022 | 3.650 | 77,52 | 289,93 | 367,45 | 13,06 | 46,07 | 59,13 |
| 2023 | 3.608 | 82,36 | 410,67 | 493,03 | 13,43 | 63,28 | 76,71 |

Fuente: Elaboración propia basada en los datos del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (2013-2023). Nota: Recaudación en millones de euros. Espectados en millones de personas.

No obstante, el año 2020 marcó un punto de inflexión, consecuencia de la pandemia. La recaudación experimentó una contracción sin precedentes hasta los 160,9 millones de euros (-73,8 % respecto a 2019), mientras que el número de espectadores se redujo a 27 millones (-74,2%). Paradójicamente, el número de pantallas se mantuvo relativamente estable, incluso registrando un ligero incremento hasta las 3.701 unidades. El período 2021-2023 se caracteriza por una recuperación gradual pero consistente. Para 2023, la recaudación alcanzó los 493 millones de euros, aproximándose a los niveles de antes de pandemia, mientras que el número de espectadores se situó en 76,7 millones, evidenciando una recuperación sustancial, aunque todavía por debajo de las cifras de 2019.

La disparidad entre el cine nacional y extranjero es notable. El cine de producción nacional experimentó su punto máximo en 2014 con 131,79 millones de euros, mientras que las producciones extranjeras alcanzaron su máxima en 2019 con 522,56 millones. Esta asimetría refleja un predominio consistente del cine foráneo en el mercado español, con una proporción aproximada de 80-20 a favor de las producciones internacionales en los años pre-pandémicos. La crisis sanitaria de 2020 afectó de manera desproporcionada a ambos sectores. El cine español redujo su recaudación a 39,39 millones (una caída del 57% respecto a 2019), mientras que el extranjero descendió a 121,59 millones (un descenso del 77%). La recuperación posterior ha sido asimétrica: para 2023, el cine español alcanzó 82,36 millones, mientras que el extranjero se situó en 410,67 millones.

El patrón de asistencia en las salas de cine españolas muestra una tendencia similar. El cine español registró su máxima afluencia en 2014 con 22,41 millones de espectadores, mientras que el extranjero alcanzó su pico en 2019 con 89,02 millones. La proporción de espectadores mantiene una distribución comparable a la recaudación, evidenciando una clara preferencia del público español por las producciones internacionales. La recuperación tras pandemia revela que, en 2023, el cine español atrajo a 13,43 millones de espectadores (un 60% de su máximo histórico), mientras que el extranjero alcanzó 63,28 millones (aproximadamente un 71% de su máximo).

3.2.2. Las salas de cine en Europa

La situación de las salas de cine en Europa pasa por un momento de grandes éxitos de títulos estadounidenses, a pesar de la huelga de guionistas de Hollywood, de los conflictos bélicos en Ucrania, Rusia y Oriente Medio. Las entradas de cine en la UE superaron los 998,1 millones de espectadores, con ingresos de 7,3 millones de euros en 2023 (SGAE, 2023). A la par, muchos de los territorios europeos se beneficiaron de estrenos nacionales, en buena parte por la inversión para captar públicos diversificados. La cinta alemana, *Chantal in Märchenland* (Bora Dagtekin, 2023) superó en su día de estreno a *Barbie* (Greta Gerwig, 2023) y *Un p'tit truc en plus* (Víctor Artus Solaro, 2023) registró nueve millones de entradas vendidas, más que el total de espectadores de *Oppenheimer* (Nolan, 2023) en Francia. Las cuotas de mercado de las películas nacionales han provocado una sostenibilidad de la taquilla en países como Francia con el 36,7%, Italia con el 24,3% o Turquía con el 42,7%, a pesar de la recesión económica que sufre el país. Una de las películas europeas que registra el mayor número de entradas en 2023 es precisamente la española *Momias* (Juan Jesús García Galocha, 2023), con 4,4 millones de espectadores, además de las francesas *Astérix y Obélix: El Reino Medio* (Guillaume Canet, 2023), con 6,4 millones, y *Alibi.com 2* (Philippe Laucheau, 2023), con 4,5 millones, y la italiana *Siempre nos quedará mañana* (Paola Cortellesi, 2023) con 4,9 millones de entradas vendidas.

Tabla 2. Distribución de géneros cinematográficos de largometrajes estrenados en 2022 y 2023, por número de espectadores

| Género | Número de films | Espectadores |
|--------------------|-----------------|--------------|
| Comedia | 13 | 6.904.194 |
| Familiar (comedia) | 8 | 6.651.209 |
| Drama | 9 | 2.526.028 |
| Animación | 2 | 1.938.984 |
| Thriller | 6 | 1.880.418 |
| Terror | 3 | 1.290.780 |

Fuente: Elaboración propia, 2025.

El análisis revela una clara predominancia de los géneros vinculados a la comedia, que en conjunto (comedia pura y comedia familiar) acumulan más de 13,5 millones de espectadores, lo que representa aproximadamente el 64% del total de espectadores de la muestra. Esta hegemonía se materializa no solo en términos cuantitativos de audiencia, sino también en el número de producciones, sumando 21 títulos entre ambas categorías.

Resulta particularmente relevante la eficiencia del género de animación que, con tan solo dos producciones: *Tadeo Jones 3* (Enrique Gato, 2022) y *20.000 especies de abejas* (Estibaliz Urresola, 2023), ha conseguido atraer a casi dos millones de espectadores, evidenciando un alto rendimiento por título. Este dato sugiere un nicho de mercado potencialmente subexplotado en la producción nacional.

El drama, con nueve títulos, mantiene una posición intermedia en cuanto a espectadores (2,5 millones), aunque su presencia cualitativa en festivales y premios suele ser superior a su rendimiento en taquilla. Por su parte, el thriller demuestra una notable consistencia con seis producciones que han alcanzado 1,8 millones de espectadores.

El género de terror, aunque minoritario en número de producciones (solo tres títulos), ha conseguido atraer a 1,2 millones de espectadores, lo que indica una favorable ratio de rendimiento por película, sugiriendo también un potencial nicho de mercado para futuras producciones.

En definitiva, puede apreciarse cómo desde 2013 se produce una división abrupta entre el cine comercial español y el cine de autor español, pero independientemente de esto, se establece una respuesta óptima por parte del espectador español en salas con un aumento de asistencia de público del 26% en 2023 respecto al año anterior, siendo las dos tendencias narrativas de género predominantes la comedia y los thrillers. Esta división que se ha desarrollado a lo largo de la historia del cine universal desde la tradición clásica establecida en los primeros cincuenta años de historia con el agotamiento del musical clásico norteamericano dando paso a la incorporación de las vanguardias y las nuevas olas del cine occidental en la década de los sesenta y la renovación y revolución de la categoría musical *West Side Story* (Robert Wise, Jerome Robbins, 1960) y, por lo tanto, al cine moderno. El postmodernismo en la mezcla de géneros nos introducía en las décadas rompedoras de los setenta y ochenta donde había una diferenciación en los filmes italianos y franceses y en el cine nuevo de Bollywood y Nollywood. Todo ello ha hecho que, necesariamente, se haya producido una diferenciación del cine como divertimento, en algunos casos sin la hondura artística, característica del cine donde se refleja de manera profunda la personalidad artística del director. La cohesión del cine en la televisión supuso la impulsión del cine espectáculo como reclamo que acabaría acomodado con la llegada de internet y las plataformas.

3.4. Políticas y ayudas al cine español

Para determinar si se produce una sobreproducción en el cine español debemos contextualizar las ayudas que se otorgan a las producciones, además de reflejar la tendencia a hacer películas con menor presupuesto. No solo hay que tener en cuenta las ayudas del ICAA a las producciones, deben analizarse desde una perspectiva más amplia, teniendo en cuenta, por ejemplo, los fondos europeos que gestiona la Spanish Audiovisual Hub o las ayudas mediante desgravaciones y beneficios fiscales para rodajes convertidos en centros neurálgicos, siendo Canarias un buen ejemplo de ello.

Por otro lado, se vuelve necesario analizar la pérdida de la competitividad de las producciones y su relación con los presupuestos del cine comercial. Nuestro país hace desde hace más de dos décadas una apuesta por un género: la comedia y el cine familiar. Aparentemente, la comedia y el cine familiar reportan grandes ingresos, la satisfacción del público en sala y el abaratamiento de los costes, pero también hay que atender a los inversores que no siempre aportan su confianza total en el género. El presupuesto medio de producción de un largometraje el mismo con el paso de los años, lo que representa una involución para el mercado cinematográfico audiovisual con espectadores pendientes del blockbuster americano. Esto hace que las producciones más grandes españolas se hayan desplomado por el estancamiento en gasto en el presupuesto total de la producción.

Lo que puede resultar con estos datos una abundancia de prosperidad y crecimiento en el cine español, paradójicamente atiende a preguntarse sobre la idea de sobreproducción. Especialmente, comparando los resultados con países como Francia, donde en 2023 se han producido la mitad de las películas. Los bajos presupuestos con los que se trabaja hacen necesario contar con subvenciones o ayudas para continuar con ellos, además de la venta de las producciones a televisión y plataformas. La

situación de España en cuanto a volumen de producción no solo supera a las cinematografías más potentes y fuertes como la gala, sino también a la italiana o alemana. En España en 2023 se hicieron 375 películas, en Alemania 137 y en Francia 236. Si extrapolamos las cifras a habitantes, España, que tiene 48 millones, Alemania 84,4 y Francia 68,1 resalta el alto nivel de producción de películas y la sobreproducción existente en nuestro país.

La trayectoria ascendente de la animación es otro de los ejemplos que ayudan a entender las políticas y ayudas de subvención. El cine de animación ha logrado en 2023 una de las mayores cuotas de mercado desde 2013 (6,6 millones de euros entre los 487,5 millones de euros globales, es decir, representó el 8,12% del total de facturación del cine nacional en salas en 2023). Se trata de un género con una fidelidad del público muy clara, donde la explotación del cine animado se divide en el mainstream y el cine independiente. Entre 2014 y 2024, la animación en España ha generado 823 millones de euros y la recaudación se encuentra por encima de los 1.000 millones de euros, el 18% de la taquilla anual (Spain Audiovisual Hub, 2024). En 2016, *Tadeo Jones 2: el secreto del Rey Midas* (Enrique Gato, 2016) recaudó 17,9 millones de euros. Hay que tener en cuenta que veníamos dos años complicados, 2014-2015, con un descenso de entradas vendidas en animación mundial, no solo en España, a pesar de títulos que destacaron como *Mortadelo y Filemón contra Jimmy el cachondo* (Javier Fesser, 2014) con 4,6 millones de euros y 637.000 espectadores. La coproducción china-española, producida por Manuel Cristóbal y Larry Levene, *Dragonkeeper* (Salvador Simó, 2024) se ha colocado en el top ten de las películas de animación más vistas con 1,9 millones de euros de recaudación en su primera semana en cines.

Las ayudas vienen también por medio de las televisiones y sus grupos. La animación adulta el año 2023 ha sido clave con *Robot Dreams* (Pablo Berger, 2023), nominado a los premios Oscar. La película del bilbaíno obtuvo unos datos “curiosos” en nuestro país, ya que no superó los 110.000 euros con 175 copias distribuidas y, sin embargo, sí logró una recaudación importante fuera de nuestras fronteras, con casi cerca de los diez millones de dólares en México o en China (BoxOffice España, 2024, p. 16). A pesar de que España realiza un cine de animación de máxima calidad artística como Buñuel en el laberinto de las tortugas (Simó, 2018) no logra alcanzar más de 55.000 euros. Disney y sus *films* dominan la cuota de mercado del 46,3%, o lo que es lo mismo, 73 millones de euros y más de 11 millones de espectadores (BoxOffice España, 2024, p. 19). *Del Revés 2* (Kelsey Mann) es el cuarto mayor éxito comercial de la historia en España con 6,7 millones de espectadores al cierre del ejercicio del mes de agosto. Santiago Segura es la mayor apuesta de éxito en ese cierre de taquilla del verano, ya que con *Padre no hay más que uno 4* (Santiago Segura, 2024) genera más de dos millones de espectadores, al igual que la cinta de animación del estudio de Pedro Solís, *Buffalo Kids*, que ha llegado casi a los 3,5 millones de euros (ICAA, 2024). Con estos datos observamos que se ha reducido el impacto de los productos medios a ingresos escasos y ello provoca inestabilidad en el mercado español.

4. Discusión

El cine entretiene, emociona y nos hace pensar. Se puede visibilizar a través de varias ventanas, aunque “volver” a las salas, masivamente, es el objetivo de origen. El cine nacional es una industria que sostiene las bases de la diversidad, la competitividad y sostenibilidad y que constituye una porción de la economía de España. Un ecosistema audiovisual interactivo inmerso en hibridaciones sitúa a la cinematografía mundial en un escenario donde los resultados a conseguir dependen de las infinitas variantes que conviven con la tradición de esta industria y la innovación de la mirada desafiante de la inteligencia artificial.

4.1. Acerca de la evolución de la producción cinematográfica española y de su entorno europeo

El análisis en detalle de la producción cinematográfica española revela una tendencia de crecimiento sostenido durante la última década, incrementándose de 231 largometrajes en 2013 a 375 en 2023, lo que representa un aumento del 62,3%. Este crecimiento notable coloca a España por encima de otros países europeos analizados, como Alemania e Italia, que han mostrado incrementos más moderados o fluctuaciones en sus cifras de producción. Francia, por su parte, ha mantenido una producción más estable, con una media anual de 275 películas, evidenciando una mayor consistencia en su industria cinematográfica.

Esta expansión acelerada de la producción en España plantea interrogantes sobre la sostenibilidad y la calidad de las producciones. A pesar del aumento en el número de películas, la cuota de mercado del cine español ha permanecido relativamente constante entre el 14% y el 19%. Esto sugiere que el incremento en la producción no se ha traducido en una mayor participación de mercado, lo que podría indicar una saturación del mercado o una falta de alineación entre la oferta cinematográfica y las preferencias del público.

Además, es relevante considerar el papel de las coproducciones internacionales en este crecimiento. Las coproducciones han mostrado una tendencia creciente, alcanzando 77 coproducciones en 2023, lo que refleja una mayor colaboración con entidades extranjeras y una posible diversificación de los recursos y talentos involucrados. Este incremento en las coproducciones podría ser una estrategia para mitigar los riesgos asociados con la sobreproducción y para acceder a mercados internacionales más amplios.

Comparativamente, países como Italia han mostrado el crecimiento más consistente, pasando de 135 películas en 2013 a 357 en 2022, lo que indica una estrategia similar de aumento de la producción. Sin embargo, la estabilidad mostrada por Francia, con una producción que oscila entre 221 y 340 películas anuales, sugiere un enfoque más equilibrado entre cantidad y calidad. Alemania, aunque inicialmente mostró una tendencia ascendente hasta 2019, ha experimentado una disminución en la producción postpandemia, estabilizándose entre 152 y 198 películas anuales.

Este contraste con otros países europeos resalta la necesidad de evaluar las políticas de fomento y las estrategias de producción adoptadas por España. El incremento desproporcionado en la producción podría estar influenciado por incentivos fiscales, la política de subvenciones e incluso el aumento de la inversión de plataformas digitales en la producción local por consecuencia de los motivos anteriores.

No obstante, esta estrategia podría estar generando una sobreproducción sin considerar adecuadamente la demanda del mercado, lo que afecta la viabilidad comercial de las películas producidas. Asimismo, es importante analizar el impacto de la pandemia de COVID-19, que supuso una reducción significativa en la producción cinematográfica en 2020, tanto en España como en otros países europeos. La recuperación posterior ha sido desigual, con España mostrando un rápido repunte en la producción, mientras que países como Alemania han experimentado una disminución sostenida. Esta recuperación acelerada en España podría estar relacionada con una respuesta estratégica para recuperar la inversión y mantener la competitividad en un mercado global cada vez más exigente.

4.2. Acerca de los géneros cinematográficos producidos y desempeño en taquilla

El análisis de la prevalencia de géneros en la producción cinematográfica española desvela una marcada concentración en géneros con alto atractivo comercial, principalmente la comedia y la animación familiar. Estos géneros no solo dominan en número de producciones, sino que también lideran en términos de audiencia, acumulando más de 13,5 millones de espectadores, lo que representa aproximadamente el 64% del total de la muestra analizada. Esta tendencia sugiere que las productoras españolas han orientado sus recursos hacia géneros que garantizan una mayor rentabilidad en taquilla, posiblemente en respuesta a las demandas del mercado y las políticas de fomento vigentes, a través de la concentración de ayudas en estos géneros comerciales.

La predominancia de la comedia, tanto en su forma pura como en la variante familiar, indica una preferencia clara del público por contenidos ligeros y accesibles. Con un total de 21 producciones en estas categorías, estas películas han logrado atraer a un amplio espectro de espectadores, lo que se traduce en una mayor recaudación. Este enfoque estratégico puede estar motivado por la menor inversión requerida para producir comedias, lo que reduce el riesgo financiero y facilita un retorno de inversión más rápido. Sin embargo, esta concentración en géneros comerciales puede limitar la diversificación de la oferta cinematográfica y reducir el espacio para géneros más experimentales o de menor apelo comercial, afectando la diversidad cultural del cine español.

Por otro lado, el género de animación, con solo dos producciones y casi dos millones de espectadores, demuestra un alto rendimiento por título. Esto sugiere un nicho con un elevado potencial de crecimiento que aún no ha sido completamente explotado. La animación no solo atrae a un público amplio, incluyendo familias y niños, sino que también ofrece oportunidades para la exportación y la penetración

en mercados internacionales, donde las producciones animadas españolas podrían competir favorablemente.

Aunque los géneros de drama, thriller y terror representan una menor proporción tanto en número de producciones como en audiencia, presentan dinámicas interesantes que tener en cuenta. Comparando con otros países europeos, donde géneros como el drama y el thriller mantienen una presencia más equilibrada en la producción cinematográfica, España muestra una inclinación distinta. Países como Francia e Italia han logrado equilibrar la producción de géneros comerciales con aquellos de mayor valor artístico, lo que les ha permitido mantener una cuota de mercado más estable, lo que destaca la necesidad de que España reevalúe su enfoque en la producción cinematográfica, buscando un equilibrio que no solo garantice la rentabilidad económica, sino también la diversidad y calidad artística.

4.3. Acerca del impacto de las políticas audiovisuales actuales en la atomización y sobreproducción

En el contexto post-pandémico, los géneros que han demostrado mayor resiliencia en taquilla son la animación familiar, los thrillers y la comedia. Producciones más recientes, como *Inside Out 2* (Kelsey Mann, 2024) de Pixar o *Gru: Mi villano favorito 4* (Chris Renaud, 2024) ejemplifican esta tendencia. Sin embargo, una proporción significativa de las ayudas públicas al cine español se destina a dramas intimistas, cuyo recorrido en salas suele ser limitado. Las causas de esta situación pueden atribuirse a políticas audiovisuales que no se han adaptado adecuadamente a las demandas actuales del mercado y que han fomentado una atomización de la producción cinematográfica nacional. El sistema actual no parece reconocer ni incentivar adecuadamente el desarrollo de proyectos con mayor potencial comercial.

Por otro lado, las ayudas generales, destinadas a garantizar la sostenibilidad económica de las productoras han sido insuficientes para contrarrestar la creciente cantidad de producciones, especialmente en géneros con bajo retorno económico. Este desequilibrio ha llevado a una atomización del sector, donde numerosas producciones similares compiten por recursos limitados, disminuyendo la inversión en proyectos de mayor envergadura que podrían ofrecer un mayor retorno comercial y fortalecer la competitividad internacional del cine español.

El presupuesto medio por película en España se ha mantenido alrededor de los 900 mil euros, una cifra que ha facilitado la proliferación de largometrajes, pero que al mismo tiempo limita la capacidad de las producciones para alcanzar altos niveles de calidad y competitividad. Este estancamiento presupuestario ha impedido la realización de películas con mayores inversiones que podrían atraer audiencias más amplias y generar mayores ingresos en taquilla. La dependencia continua de subvenciones y ayudas públicas, sin un incremento proporcional en los presupuestos, ha exacerbado el fenómeno de sobreproducción, creando un mercado saturado de producciones con recursos limitados para destacar.

5. Conclusiones

La sobreproducción en el cine español, aunque aparentemente señal de prosperidad y crecimiento, encierra serias amenazas para la sostenibilidad y competitividad del sector. El incremento desproporcionado en la producción sin un correspondiente aumento en la cuota de mercado refleja una desconexión entre las políticas de fomento y las verdaderas demandas del mercado.

La predominancia de géneros comerciales ha garantizado cierto nivel de rentabilidad, pero a costa de la diversificación y el enriquecimiento cultural, factores esenciales para la competitividad global. Además, la influencia de las plataformas digitales ha transformado significativamente el panorama de financiamiento y distribución, creando nuevas oportunidades, pero también nuevas dependencias que deben ser gestionadas estratégicamente. La competencia con industrias cinematográficas más equilibradas y diversificadas, como la francesa e italiana, subraya la urgencia de reformar las políticas audiovisuales para promover una producción más equilibrada y de mayor calidad.

En definitiva, para que el cine español no solo mantenga su volumen de producción, sino que también aumente su impacto y competitividad a nivel internacional, es necesaria una reestructuración profunda de las políticas de fomento. Esta reestructuración debe enfocarse en una distribución más estratégica de los recursos, la diversificación de géneros, el aumento de presupuestos medios y la promoción de

coproducciones internacionales, entre otras medidas. Solo a través de estas acciones, el cine español podrá superar el espejismo de la sobreproducción y consolidarse como una industria cinematográfica sólida, diversa y competitiva en el escenario global.

Con base en los resultados derivados de los objetivos de esta investigación, se proponen una serie de recomendaciones claras orientadas a reformar las políticas audiovisuales con el fin de fomentar una producción cinematográfica más competitiva y sostenible.

En primer lugar, debería tenerse en cuenta la redistribución estratégica de recursos, incrementando el presupuesto medio por película para permitir la realización de producciones de mayor calidad y competitividad internacional, evitando así la saturación del mercado con películas de bajo presupuesto.

Esto implica una revisión crítica de la distribución de ayudas públicas, tanto a nivel nacional como europeo, que actualmente favorecen géneros con limitado potencial comercial. Es necesario reevaluar la rentabilidad social y cultural de producciones que no logran conectar con el público, buscando un equilibrio entre el valor artístico y la viabilidad económica del cine español.

Esta redistribución estratégica podría ir de la mano con una política de fortalecimiento de coproducciones internacionales para promover y facilitar acuerdos bilaterales de coproducción con países que tengan una fuerte presencia en mercados clave, permitiendo acceder a fuentes de financiación más diversificadas y a una mayor distribución internacional.

Por último, fomentar la colaboración entre sector público y privado, facilitando una mayor colaboración entre instituciones públicas y el sector privado para crear un ecosistema cinematográfico más resiliente y adaptable, promoviendo alianzas estratégicas que potencien la financiación y distribución de producciones de alto impacto.

Referencias

- Abuja, M. A. (2017). Producción cinematográfica independiente 2.0. Estrategias de bajo presupuesto frente a la tecnología 3D y el contenido premium [Tesis doctoral, Universidad de Sevilla]. <https://idus.us.es/handle/11441/69586>
- Altabás Fernández C. (2014). Autofinanciación y crowdfunding: Nuevas vías de producción, distribución y exhibición del cine español independiente tras la crisis financiera española. *Historia y Comunicación Social*, 19, 387-399. https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2014.v19.45141
- Álvarez Rodríguez, V. (2021). La crisis económica de 2008 a través del cine español. *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía*, 23, 23-45. https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2014.v19.45141
- Álvarez-Monzoncillo, J. M. & López-Villanueva, J. (2006). *La situación de la industria cinematográfica española: políticas públicas ante los mercados digitales*. Fundación Alternativas. <https://fundacionalternativas.org/wp-content/uploads/2022/07/xmlimport-Oxe9RL.pdf>
- Andrade Mendoza, K. (2022). La industria cultural audiovisual en las plataformas de streaming: Una muestra de las series de ciencia ficción en Netflix, Amazon Prime Video y Disney+. *Uru: Revista de Comunicación y Cultura*, (5), 31-48. <https://doi.org/10.32719/26312514.2022.5.3>
- Bonilla-Ávila, E. F. & Jauregui-Caballero, A. (2021). La industria del cine vs Netflix. Un acercamiento a las nuevas dinámicas de distribución y producción cinematográfica. *La Colmena*, (112), 91. <https://doi.org/10.36677/lacolmena.v0i112.14524>
- Cánovas Belchí, J. T. (2024). El audiovisual como patrimonio: evolución histórica y situación actual del patrimonio cinematográfico y audiovisual español. *Latente. Revista de Historia y Estética Audiovisual*, (22), 55-68. <https://doi.org/10.25145/j.latente.2024.22.03>
- Carballo Sánchez, A. (2022). La industria del cine en España. Estado de la cuestión en tiempos de pandemia y pospandemia en los ámbitos de producción, distribución y exhibición. *Revista Panamericana de Comunicación*, 4(1), 70-83. <https://doi.org/10.21555/rpc.v4i1.2553>
- Carballo Sánchez, A. (2022). La industria del cine en España. Estado de la cuestión en tiempos de pandemia y pospandemia en los ámbitos de producción, distribución y exhibición. *Revista Panamericana de Comunicación*, 4(1), 70-83. <https://doi.org/10.21555/rpc.v4i1.2553>
- Casetti, F. & Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Castillo, J. (2011). El fomento del cine europeo y su comercialización. Estudio comparado de los cines español y francés. *Revista Icono* 14, (10)1, 79-93. <https://icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/141/83>
- Castro-Higueras, A. & Pérez-Rufí, J. P. (2023). Canal Sur como motor de la producción de cine en Andalucía: evolución hasta la era de las plataformas de vídeo bajo demanda. *Revista Mediterránea de Comunicación/Mediterranean Journal of Communication*, 14(2), 157-175. <https://www.doi.org/10.14198/MEDCOM.24459>
- Corbetta, P. (2007). *Metodología y técnicas de investigación social*. McGraw-Hill.
- Coronado Ruiz, C. (2022). Más mujeres en el cine: CIMA y su trabajo en positivo para cambiar lo negativo. *Área Abierta. Revista de Comunicación Audiovisual y Publicitaria*, 22 (2), 155-171. <https://dx.doi.org/10.5209/arab.79078>
- Díaz-González, M.-J. & González-del-Valle, A. (2021). Políticas cinematográficas y producción cinematográfica en España durante la crisis económica (2007-2017). *Palabra Clave*, 24(1), e2413. <https://doi.org/10.5294/pacla.2021.24.1.3>
- European Audiovisual Observatory (Council of Europe) (2024). Lumiere [base de datos en línea]. <https://lumiere.obs.coe.int/>
- European Audiovisual Observatory. (2024). *Focus 2024 - World film market trends*. Council of Europe Publishing.
- Formoso Barro, M. J. (2022). Transformación de los sistemas de producción audiovisual tras la pandemia. Estudio del caso de España en el contexto europeo. *Palabra Clave*, 25(3), e2537. <https://doi.org/10.5294/pacla.2022.25.3.7>
- García Benítez, C. (2022). La función social del cine en tiempos de pandemia. *Revista Panamericana de Comunicación*, 4(1), 11-20. <https://doi.org/10.21555/rpc.v4i1.2543>
- García Santamaría, J. V. (2015). *La exhibición cinematográfica en España: cincuenta años de cambios*. Madrid: Cátedra.
- Gómez-Pérez, F. J., Castro-Higueras, A. & Pérez-Rufí, J. P. (2022). Producción cinematográfica de Netflix en España: políticas de comunicación y relaciones con la estructura de la producción de cine

- español. *ZER - Revista De Estudios De Comunicación*, 27(53), 145-164.
<https://doi.org/10.1387/zer.23784>
- Guarinos, V. & Aubert, J. P. (2021). Cine español entre milenios. Perspectivas de estudio. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, (23), 7-21.
<https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2021.v23i.13030>
- Gubern, R., Monterde, J. E., Pérez Perucha, J., Riambau, E. & Torreiro, C. (2009). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- Herederó Díaz, O. & Reyes Sánchez, F. (2017). Presente y futuro de las ayudas a la industria cinematográfica española. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, (14), 341-363.
<https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2017.v0i14.3604>
- Herederó, C. F. (ed.) (2019). Industria del cine y el audiovisual en España. Estado de la cuestión. 2015-2018. Festival de Cine de Málaga.
- Heredia Ruiz, V. (2017). Revolución Netflix: desafíos para la industria audiovisual. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, (135), 275-295.
- Hernández de Cos, P. (2020). *El impacto del covid-19 en la economía española*. Banco de España.
<https://www.bde.es/f/webbde/GAP/Secciones/SalaPrensa/IntervencionesPublicas/Gobernador/hdc010720.pdf>
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C. & Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación* (6ª ed.). McGraw-Hill.
- Hidalgo, T. (2020). Netflix como productor audiovisual: Una radiografía de la coproducción de ficciones seriadas. *Obra Digital*, (19), 117-132. <https://doi.org/10.25029/od.2020.272.19>
- Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (Ed.) (2013). *Boletín Informativo 2013: Películas, Recaudación, Espectadores* [Informe]. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (Ministerio de Cultura). Recuperado el 27 de octubre de 2024 de <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:780284ff-63ba-4ea1-ba3b-7bda0e693087/boletin-13.pdf>
- Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (Ed.) (2017). *Boletín Informativo 2017: Películas, Recaudación, Espectadores* [Informe]. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (Ministerio de Cultura). Recuperado el 27 de octubre de 2024 de https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:b9a96c4a-8e7c-4429-9b12-a4b92419859e/boletin_17.pdf
- Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (Ed.) (2023). *Boletín Informativo 2023: Películas, Recaudación, Espectadores* [Informe]. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (Ministerio de Cultura). Recuperado el 27 de octubre de 2024 de <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:bc462567-2568-46fe-8c6f-4d3232985a98/boletin-informativo-2023.pdf>
- Instituto de la Cinematográfica y de las Artes Audiovisuales (ICCA) (2024). Estadística de Cinematografía. Recuperado el 24 de octubre de 2024 de <https://www.cultura.gob.es/actualidad/2024/05/240516-estadistica-cinematografia.html>
- Izquierdo Castillo, J. (2009). El impacto de la tecnología en la exhibición cinematográfica: el lento camino a la sala digital. *Revista Latina de Comunicación Social*, (64), 43-56.
<https://doi.org/10.4185/10.4185/RLCS-64-2009-803-43-56>
- Lago, M. B. (2014). Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. En *Diccionario Jurídico de la Cultura* (pp. 85-86).
- Ley 13/2022, de 7 de julio, General de Comunicación Audiovisual. *Boletín Oficial del Estado*, 163, de 8 de julio de 2022. <https://www.boe.es/eli/es/l/2022/07/07/13/con>
- Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine. *Boletín Oficial del Estado*, 312, de 29 de diciembre de 2007.
<https://www.boe.es/eli/es/l/2007/12/28/55/con>
- Loriguillo-López, A. & Rubio Alcover, A. (2019). The limits of low-cost cinema in Spain: an analysis of the #Littlesecretfilm movement. *Creative Industries Journal*, 13(1), 36-49.
<https://doi.org/10.1080/17510694.2019.1652024>
- Messuti, P. (2019). De las salas a los píxeles. *Austral Comunicación*, 8(1), 99-130.
<https://doi.org/10.26422/aucom.2019.0801.mes>

- Morala Girón, A. (2023). Discursos fílmicos sobre la crisis en España a través del posthumor y el cine low cost (2008-2014). *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, 10(20), raeic102011. <https://doi.org/10.24137/raeic.10.20.11>
- Moura, F. C. (2023). Pandemia y narrativas audiovisuales: Cambios en la producción audiovisual producidos por la banda ancha y la llegada del 5G en la “Era de la Atención”. *LA CIFRA IMPAR. Revista de Estudios de Audiovisuales* (agosto, 2023 - julio, 2024), 170-182. <https://doi.org/10.58180/lci.2.2023.27>
- Oliver, J. (2017). *La crisis económica en España: en el principio fue la deuda*. RBA.
- Pablo Martí, F. & Muñoz Yebra, C. (2001). Economía del cine y del sector audiovisual en España. *ICE, Revista de Economía*, 1(792). Recuperado a partir de <https://www.revistasice.com/index.php/ICE/article/view/226>
- Pérez-Rufí, J. P. & Castro-Higueras, A. (2020). Producción de cine en España: el éxito condicionado por las empresas participantes. *Revista Mediterránea de Comunicación*, 11(1), 169–178. <https://doi.org/10.14198/MEDCOM2020.11.1.3>
- Rodríguez González, F. (2023). *Anglicismos en el español contemporáneo*. Berlin: Peter Lang Verlag.
- Sardà Frouchtmann, J. (2024). Luces y sombras del boom de producción cinematográfica en España. *BoxOffice España*, III(10), 16–21.
- Sociedad General de Autores y Editores [SGAE] (2023). *Anuario SGAE de las Artes escénicas, Musicales y Audiovisuales 2023*. Fundación SGAE.
- Spain Audiovisual Hub (2023). Informe 2023. Ministerio de Cultura. Rescatado el 24 de octubre de 2024 de https://spainaudiovisualhub.mineco.gob.es/content/dam/seteleco-hub-audiovisual/resources/pdf/Informe%20Spain%20Audiovisual%20Hub_2023_Final_v5.pdf
- Spain Audiovisual Hub (2024). Informe 2024. Ministerio de Cultura. Rescatado el 24 de octubre de 2024 de https://spainaudiovisualhub.mineco.gob.es/content/dam/seteleco-hub-audiovisual/resources/pdf/informe_2024/2024_2_Informe_Spain_Audiovisual.pdf
- Van Dijk, T. A. (2016). Análisis crítico del discurso. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 30, 203-222. <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2016.n30-10>
- Yébenes Cortés, P. (2022). La igualdad de género en el cine de animación Rompiendo el techo laboral del sector audiovisual. *Communication Papers. Media Literacy and Gender Studies*, 11(22), 23–37. https://doi.org/10.33115/udg_bib/cp.v11i22.22759