



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



UNIVERSIDAD DE GRANADA

MÁSTER UNIVERSITARIO EN TUTELA DEL PATRIMONIO
HISTÓRICO-ARTÍSTICO. EL LEGADO DE AL-ÁNDALUS

TRABAJO FIN DE MÁSTER

Tutorizado por:

Lola Caparrós Masegosa

María Elena Díez Jorge

Hogares de película: el espacio doméstico en el cine español (1940-1960). Estudios de caso.

Presentado por:

D^a. Cristina Soler Zamora

Curso académico 2020 / 2021



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



DECLARACIÓN DE ORIGINALIDAD

Dña. Cristina Soler Zamora con DNI 77149641-M

como alumno/a del Máster Universitario en Tutela del Patrimonio Histórico-Artístico. El legado de al-Ándalus, de la Universidad de Granada, declara responsablemente que el Trabajo Fin de Máster titulado

Hogares de película: el espacio doméstico en el cine español (1940-1960). Estudios de caso.

es de mi autoría, original, no ha sido previamente presentado para ningún Trabajo Fin de Grado o Trabajo Fin de Máster, y no se han utilizado fuentes bibliográficas sin citarlas debidamente.

Lo que declaro en Granada, a 10 de septiembre de 2021

Firmado: Cristina Soler Zamora

Alumno/a

SR. COORDINADOR DEL MÁSTER UNIVERSITARIO EN TUTELA DEL PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO. EL LEGADO DE AL-ÁNDALUS

A mis tutoras Lola Caparrós Masegosa y María Elena Díez Jorge por su orientación en
la realización de este trabajo.

A mis padres por su paciencia y por entenderme.

A mi hermana por estar siempre dispuesta a ser mi apoyo.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. OBJETIVOS	3
3. METODOLOGÍA	3
4. PRESUPUESTOS DE PARTIDA.....	6
4.1. El interior doméstico.....	6
4.1.1. Descripción del espacio doméstico	6
4.1.2. Diferencias dependiendo del ambiente social y el histórico	8
4.2. Factores que caracterizan el periodo de estudio (1940-1960) y su influencia en el espacio doméstico	11
4.2.1. Características de la mujer dentro de la época de estudio.....	15
4.3. El interior doméstico a través del cine.....	17
4.3.1. Importancia del cine como documento histórico y aplicabilidad para estudiar espacios arquitectónicos.....	17
4.3.2. Cómo muestra el cine español el espacio doméstico	20
5. LA VIVIENDA EN LA ESPAÑA DE POSGUERRA	24
6. EL CASO DE LA VIVIENDA EN ESPAÑA A TRAVÉS DEL CINE EN LOS AÑOS 40, 50 y 60.....	33
6.1. <i>Raza</i>	33
6.2. <i>Balarrasa</i>	35
6.3. <i>Surcos</i>	37
6.4. <i>Esa pareja feliz</i>	42
6.5. <i>Cerca de la ciudad</i>	43
6.6. <i>Así es Madrid</i>	45
6.7. <i>Hay un camino a la derecha</i>	48
6.8. <i>El inquilino</i>	49

6.9.	<i>La vida por delante</i>	52
6.10.	<i>El pisito</i>	54
6.11.	<i>Los tramposos</i>	56
6.12.	<i>La vida alrededor</i>	57
6.13.	<i>Los chicos</i>	59
6.14.	<i>Plácido</i>	61
6.15.	<i>La gran familia</i>	64
6.16.	<i>El verdugo</i>	66
6.17.	<i>Los Tarantos</i>	69
6.18.	<i>La ciudad no es para mí</i>	70
7.	INFORMACIÓN SOBRE LA VIVIENDA PROPORCIONADA POR EL	
	CINE	73
7.1	Familia	73
7.2	Mujer	78
7.3	Vivienda	83
8.	CONCLUSIONES	91
	BIBLIOGRAFÍA	93
	FILMOGRAFÍA	97

1. INTRODUCCIÓN

Por espacio doméstico se entiende a la estructura física organizada para facilitar las actividades y relaciones humanas¹. Las viviendas han de cumplir con unas relaciones espaciales dependiendo de las funciones que se realicen en ellas, siendo cruciales para entender la distribución de los espacios². Resultan interesantes de analizar ya que, al servir de cobijo y ser el lugar más íntimo de las personas, las viviendas son reflejo de la sociedad y sus costumbres en cada época determinada. No es posible entenderla sin las personas que la habitan y crean distintas necesidades a las que la arquitectura deberá adaptarse. Por tanto, los diferentes espacios que componen la casa nos van a dar las claves para entenderla desde el punto de vista social y arquitectónico.

En su origen, el hogar surge de la necesidad de guardar el fuego, alrededor del cual se concentran la mayoría de actividades cotidianas³. Con el paso del tiempo surgen otras estancias como el comedor, el salón, el dormitorio y, por último, el baño incluido en la vivienda. La casa, al igual que los demás elementos en los que interviene la mano del hombre, se rige bajo los condicionantes sociales, económicos y las costumbres de la época. En este estudio, se analizan los tipos de viviendas influenciadas por la posguerra española (1940-1960) a través del cine. Se repasan las características de un país que sale de una Guerra Civil e intenta recuperarse de las pérdidas ocasionadas bajo el régimen totalitario franquista. Un régimen que impuso sus ideales fuertemente conservadores de corte tradicional, en el que el papel de la mujer quedó reducido al ámbito doméstico. Además, el grave problema que en esa época sufre España por la falta de vivienda, debido a la destrucción de la guerra y a la emigración masiva del campo a la ciudad, marcará también las características de las casas. No es hasta finales de los 50, principios de los 60, cuando, gracias, entre otras cuestiones, a los tratados con EEUU y los países capitalistas, se produce cierto avance en cuanto a políticas sociales y económicas, modernizándose así el país y con él sus viviendas.

En cuanto a política económica, los primeros años de autarquía provocaron un gran descontento entre las clases sociales, que se veían desamparadas ante una política que

¹ DÍEZ JORGE, María Elena. “La casa y las relaciones de género en el siglo XVI”. En: DÍEZ JORGE, María Elena (ed.). *Arquitectura y mujeres en la historia*, pp. 183-232. Madrid, Editorial Síntesis, 2015.

² MARÍA MONTANER, Josep, MUXÍ MARTÍNEZ, Zaida. “Reflexiones para proyectar viviendas del siglo XXI”. *Dearq*, nº6, pp. 82-99. Bogotá, 2010.

³ ZABALBEASCOA, Anatxu. *Todo sobre la casa*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2011.

solo satisfacía a las grandes fortunas. Más tarde se experimentaron cambios que modernizaron a la sociedad española de la mano de las nuevas relaciones internacionales de los años cincuenta. Esto provocó un desarrollo de la industria y una emigración masiva por parte de la población rural a la ciudad, creando una necesidad de vivienda que no fue fácil de solventar. Desde las administraciones públicas se convocan diferentes congresos y concursos para proponer modelos de vivienda que se adapten a la falta de recursos y a los elementos constructivos prefabricados que se tratan de imponer.

En este trabajo fin de máster se utiliza el cine como herramienta para analizar la evolución de la vivienda y para documentar los hechos ocurridos durante la época de estudio (1940-1960). Los filmes permiten comprender el mundo de una forma distinta a la que lo hacen los documentos escritos o las imágenes inmóviles ya que son capaces de representar las costumbres y la sociedad del pasado. Esta época incluye unos primeros años en los que el país se encontraba en ruinas desde el punto de vista económico y demográfico y otra posterior de desarrollo económico y de crecimiento demográfico. Debido a que estos dos factores son esenciales para comprender las características de las viviendas, los años de la posguerra objeto de estudio (1940-1960) son cruciales para la comprensión de la evolución y del desarrollo de la vivienda en España. En este trabajo se tratarán de analizar las distintas tipologías de vivienda que conviven en este periodo de tiempo, intentando alcanzar los siguientes objetivos que se analizarán en el siguiente capítulo.

El trabajo se estructura en 8 capítulos. Contiene una primera parte que agrupa: el capítulo 1, con una introducción, explicando sobre lo que va a tratar el estudio y la justificación del mismo; un segundo capítulo donde se van a exponer los distintos objetivos a alcanzar y el tercer capítulo con la metodología utilizada para la documentación y el análisis del periodo de estudio y las películas seleccionadas. A continuación, se incluye el capítulo 4, “Presupuestos de partida”, donde se van a exponer los principios teóricos y se va a realizar un acercamiento al estado de la cuestión, fundamentalmente bibliográfico, sobre el tema de estudio de este trabajo, y el capítulo 5, “La vivienda en la España de posguerra”, donde se reflejan algunos ejemplos de diseños arquitectónicos en el periodo de estudio. Más adelante, se encuentra el bloque de análisis de los espacios domésticos y las diferentes características de la época en el capítulo 6, “El caso de la vivienda en España a través del cine en los años 40, 50 y 60”, mediante los planos de las plantas de las diferentes viviendas representadas en los filmes seleccionados; el capítulo 7, “Información sobre la vivienda proporcionada por el cine”, con diversos fotogramas de las películas que apoyan al texto,

y el capítulo 8 con las conclusiones extraídas del estudio. Por último, se incluye un apartado con la bibliografía y la filmografía consultada en el trabajo.

2. OBJETIVOS

Los objetivos de este trabajo para llevar a cabo el análisis de los espacios domésticos son:

1. Determinar los factores sociales y económicos que caracterizan la época de estudio y, en concreto, la vivienda.
2. Observar si a través del cine de la época se refleja la realidad social y económica del periodo escogido y en los diferentes hogares representados.
3. Señalar las relaciones espaciales y los distintos usos de la vivienda añadiendo un nuevo escalón en el análisis desde el punto de vista arquitectónico, que no aparece en la documentación consultada.
4. Estudiar si el cine es de utilidad para el estudio y análisis del espacio doméstico.

3. METODOLOGÍA

Para el desarrollo de este trabajo la principal herramienta metodológica utilizada ha sido la búsqueda de documentación del periodo objeto de estudio sobre los aspectos sociales y/o arquitectónicos, prestando especial atención a aquellos que utilizaran el cine como herramienta. Además, se han visualizado e interpretado películas de la época de estudio (años 1940-1960), obteniendo información sobre el espacio doméstico.

La elección de las distintas películas a analizar se ha realizado en función del lugar donde se desarrollan, primando aquellas en las que existiera una representación del espacio doméstico. Este es el caso de: *Balarrasa*, *Surcos*, *Esa pareja feliz*, *Así es Madrid*, *Hay un camino a la derecha*, *El inquilino*, *La vida por delante*, *El pisito*, *Los tramosos*, *La vida alrededor*, *Los chicos*, *Plácido*, *La gran familia*, *El verdugo* y *La ciudad no es para mí*. También se han visualizado filmes en los que ayudaran a entender el contexto social, económico y político de la época, como *Raza*, *Cerca de la ciudad* o *Los Tarantos*. Otro aspecto importante para la selección de las películas es que estuvieran disponibles en internet para su consulta, por lo que algunas que podrían haber sido de interés han sido descartadas.

En su mayoría, se han visualizado las películas a través de la página web Zoowoman excepto *La vida por delante* y *La vida alrededor* que se encontraban disponibles en Youtube, *Raza* en la web de RTVE y, por último, *La ciudad no es para mí* y *Cerca de la ciudad* a través de Gloria.tv.

Una vez seleccionadas, se realizó un visionado de las mismas anotando los aspectos que resultaban más importantes para la definición de la época de estudio, como son las costumbres y comportamientos de los personajes que fueran característicos del periodo de estudio y las distintas estancias de las viviendas que aparecían representadas. A continuación, se volvían a visualizar todas las películas prestando atención únicamente al espacio doméstico y elaborando plantas esquemáticas del interior de las casas para poder compararlas entre ellas.

Para el análisis de los espacios domésticos, en el capítulo 3, se trasladaron y se realizaron las plantas de las viviendas mediante Autocad 2020, añadiendo, además, comentarios con respecto al uso del hogar en las diferentes películas. A la hora de realizar las plantas de las viviendas se asumen las dimensiones de las estancias teniendo en cuenta la escala humana de los personajes de las películas y, para homogeneizar la comprensión, se ha introducido en las plantas la dimensión del vano de una puerta como punto de referencia con una medida aproximada de 0'80 metros. Se aprovecha el uso de la vivienda y la representación de la misma para, mediante el uso de visión espacial, poder distribuirla en planta y señalar las conexiones entre las estancias. Cada vivienda va a tener dos tipos de análisis diferentes en las plantas: uno de usos, con las estancias vivideras y de noche; y otro de circulaciones, marcando como principales aquellas que usan los personajes de las películas y secundarias las que indican conexiones que no llegan a hacer los personajes pero que van implícitas. Para este tipo de análisis se ha tomado de referencia el realizado en el trabajo de Francisco Javier Rodrigo Álvarez-Sala⁴.

Por último, para el desarrollo del capítulo 4 se agrupan diferentes temas transversales que aparecen en la mayoría de los ejemplos cinematográficos escogidos, y que nos ayudan a reflejar el contexto social y económico de la posguerra española, como son la concepción

⁴ RODRIGO ÁLVAREZ-SALA, Francisco Javier. *Movimiento o estilo: las colonias madrileñas de principios del siglo XX*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2019.

de la familia, el papel de la mujer en la sociedad de la época, y las diferentes tipologías de vivienda apoyándose en los fotogramas de los filmes.

4. PRESUPUESTOS DE PARTIDA

Para el análisis que se plantea en este trabajo sobre cómo el cine muestra la evolución de los espacios domésticos en los años cuarenta, cincuenta y sesenta, es necesario entender una serie de conceptos previos. En primer lugar, se va a describir lo que es un espacio doméstico, señalando las diferencias entre las distintas tipologías que se van a encontrar dependiendo del ambiente social e histórico. Para ello hay que destacar los factores que caracterizan el periodo de estudio y, concretamente, la situación de las mujeres dentro de la época ya que van a ocupar un papel principal en el ámbito doméstico. Esas descripciones nos permitirán discutir la importancia del cine como documento histórico sobre el espacio doméstico de la época y, por tanto, su aplicabilidad para estudiar espacios arquitectónicos. Además, se repasará lo que se sabe hasta ahora de los espacios domésticos que se han mostrado en el cine de la época, lo que permitirá poner de manifiesto la novedad de este estudio.

4.1. El interior doméstico

4.1.1. Descripción del espacio doméstico

La casa, desde el punto de vista arquitectónico, se entiende como una estructura física organizada con el fin de facilitar las actividades y relaciones humanas en su interior, teniendo una función dual. Por un lado, una función de contenedor de espacios y, por otro lado, una función social, ya que la vivienda es un lugar generador de relaciones y emociones de la vida cotidiana⁵. Dentro de ella, y según quedan recogidos en el libro *Todo sobre la casa*⁶, aparecen distintos espacios que han ido cambiando a lo largo de los años en función, no solo de las posibilidades técnicas de los materiales y de los espacios disponibles, sino también de las necesidades y modas sociales marcadas por los distintos estilos de vida que, a su vez, están ligados a las variaciones en la organización social a lo largo de la historia. Por tanto, los espacios que componen la casa y su organización nos ayudan a entender el espacio doméstico en sus dos vertientes: social y arquitectónica.

Las viviendas, para que en ellas se puedan realizar adecuadamente las distintas actividades relacionadas con el hogar, han de cumplir una serie de características y tener

⁵ DÍEZ JORGE, María Elena. “La casa y las relaciones de género en el siglo XVI”. En: DÍEZ JORGE, María Elena (ed.). *Arquitectura y mujeres en la historia*, pp. 183-232. Madrid, Editorial Síntesis, 2015.

⁶ ZABALBEASCOA, Anatxu. *Todo sobre la casa*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2011.

una estructura determinada. Así, los espacios del hogar no han de verse como espacios aislados sino como espacios en los que se realizan una serie de actividades, todas ellas relacionadas entre sí. Por ello, en las viviendas se puede hablar de relaciones espaciales, entendidas como las aportaciones que pueden hacer unos espacios y usos de la casa a otras dependiendo de las funciones que se realicen en ellos. Las relaciones que existen pueden ser: inmediatas, necesarias o imprescindibles, de proximidad o contigüidad, y posibles o menos recomendadas. De este modo, un ejemplo de relaciones inmediatas son los espacios de preparación, limpieza y almacenaje de alimentos, y las del ciclo de la ropa; las cuales se recomienda situarlas próximas a las zonas de aseo corporal⁷. Todo ello es necesario tenerlo en cuenta para entender la distribución del interior doméstico y analizar sus espacios.

El término que quizás mejor pone de manifiesto la dualidad del espacio doméstico es el de “hogar”. Etimológicamente, hogar, proviene del latín *focus* y hace referencia al lugar donde existe y se mantiene el fuego, alrededor del cual se desarrolla una parte importante de las actividades cotidianas. Si el refugio del hombre se ha organizado en torno al calor del hogar, y el término hogar hace alusión a la cocina, se acepta que, al menos históricamente, la cocina es el espacio fundamental de una vivienda, en torno al cual aparecen otros espacios donde se desarrollan actividades distintas a la de cocinar.

Siguiendo la descripción de Zabalbeascoa⁸ sobre los espacios de la casa y su evolución, fue a partir del siglo XX cuando técnicamente se logró controlar el fuego necesario para cocinar en fogones, cuando la cocina se convirtió en un espacio estandarizado, donde el mobiliario y los electrodomésticos eran los principales condicionantes del espacio. En ese momento, la cocina se posiciona como el espacio mejor equipado tecnológicamente de la casa⁹.

El comedor, como bien indica su nombre, es el espacio donde los habitantes se alimentaban y normalmente coincidía con la cocina. El salón es el espacio dedicado al descanso después de la comida y donde se realizan la mayoría de las actividades comunes. En la mayoría de las casas no existe una división física y precisa entre estas tres estancias,

⁷ MARÍA MONTANER, Josep, MUXÍ MARTÍNEZ, Zaida. “Reflexiones para proyectar viviendas del siglo XXI”. *Dearq*, nº6, pp. 82-99. Bogotá, 2010.

⁸ ZABALBEASCOA, Anatxu. *Todo sobre la casa*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2011.

⁹ LIÑÁN PEDREGOSA, Esther. *La evolución del espacio doméstico en el siglo XX: la cocina como elemento articulador de la vivienda*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2015.

siendo la localización de determinado mobiliario el mejor indicador de dónde se desarrollan cada una de las actividades; cocinar, alimentarse y relaciones sociales. Es por esto que la evolución de los espacios que componen una vivienda también puede estudiarse a través de los cambios de las piezas móviles que lo han ido redibujando.

El salón, que como ya indicaba más arriba, es el lugar de ocio y descanso de la vivienda, ha sido un espacio en el que, tradicionalmente, la chimenea era el elemento en torno al que giraban el resto de los componentes del salón. Esto cambia en los años cuarenta y cincuenta con la llegada de la televisión a las casas. Las actividades de ocio y relaciones familiares pasaron a realizarse en torno a la televisión y, por tanto, la distribución de las piezas móviles en este espacio se volcaba para abrazarla y contemplarla.

En el caso del dormitorio, inicialmente se había concebido como un lugar compartido y sin intimidad dedicado únicamente como estancia para dormir. Esta concepción cambia a finales del siglo XVIII, convirtiéndolo en un espacio privado e íntimo, que permite el aislamiento del resto de convivientes y donde se desarrollan actividades varias. Debido a esto, su configuración cambió, empezando a poblarse los dormitorios con piezas móviles que facilitaban actividades de aseo, relajación y ocio, dejando de ser meros espacios para el sueño.

Por último, el baño, como parte del hogar, es relativamente nuevo. Anaxu Zabalbeascoa, en su libro *Todo sobre la casa*³, nos habla del baño como el espacio que careció de posición fija en el interior de las viviendas hasta el siglo XX. Las necesidades fisiológicas normalmente se satisfacían fuera, en los alrededores de la casa, mientras que las necesidades de aseo tenían lugar allí donde se disponían los recipientes con agua, normalmente en los dormitorios. Cuando técnicamente se logró introducir instalaciones de agua en las viviendas, las casas pudieron albergar un nuevo espacio dedicado a las actividades de aseo. A lo largo del siglo XX, junto con la sistematización de los demás espacios del hogar, también se redujeron sus dimensiones. En este espacio se buscaba anteponer lo práctico, lo económico y la reducción del espacio a la comodidad.

4.1.2. Diferencias dependiendo del ambiente social y el histórico

Aunque existen patrones comunes que definen el espacio doméstico, éste, en gran medida, depende del ambiente o estatus social de los usuarios y de factores históricos asociados con los materiales y tecnologías disponibles, así como de factores económicos y políticos

que, de alguna manera, regulan las relaciones sociales y el nivel adquisitivo de la población y las modas preponderantes. En el capítulo del libro *La casa. Evolución del espacio doméstico en España. Volumen 2: Edad Contemporánea, El espacio doméstico contemporáneo: un siglo de innovaciones*¹⁰, se analiza la casa del siglo XX en nuestro país, diferenciando entre la casa burguesa y obrera, y resaltando que, aunque la evolución del espacio doméstico se inicia en las ciudades, los procesos de cambio que sufren la casa burguesa y la obrera no fueron uniformes. La autora distingue las distintas etapas por las que pasa nuestro país dependiendo de factores sociales y económicos.

En primer lugar, trata el periodo de posguerra en España, donde la casa se concibe como “cuna de la familia y altar de nuestras tradiciones”, contraponiéndose a la concepción puramente materialista que domina en Europa. En estos años hay una exaltación del tradicionalismo artesanal, entendido como un retorno al pasado. Por encima de todo predomina lo que Leopoldo Uría denomina como el “diseño de la escasez”, reflejo de las condiciones económicas de los años cuarenta⁷.

Posteriormente, Sofía Diéguez⁷ comenta como la reactivación económica a mediados de los años 50 trae consigo a diseñadores industriales que intentan introducir un mobiliario renovado, reeditándose antiguos modelos de los años 30. Sin embargo, en general, la sociedad seguía teniendo un espíritu conservador y poco interés por lo moderno, siendo incapaces de asumir las propuestas de diseño de vanguardia que se estaban imponiendo en otros países industrializados.

Durante los años del desarrollismo español, finales de los años 50 y principio de los años 60, se produjo un aumento desproporcionado de los núcleos urbanos y se dispara la necesidad de la vivienda. Es en ese momento cuando se empiezan a construir y diseñar viviendas sociales, tratando de establecer un modelo de planta mínima que sea capaz de responder adecuadamente a los requerimientos y necesidades mínimas de la época. Este tipo de vivienda social, que mayoritariamente era de protección oficial, se convirtió en un laboratorio donde ensayar la arquitectura moderna¹¹.

¹⁰ DIÉGUEZ PATAO, Sofía. “El espacio doméstico contemporáneo: un siglo de innovaciones”. En: BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz. *La casa. Evolución del espacio doméstico en España. Volumen 2: Edad Contemporánea*, pp. 85-166. Madrid, El Viso, 2006.

¹¹ *Íbid.*

Como recoge Carlos Sambricio en *La vivienda española en los años 50*¹², y debido al importante flujo migratorio que llegaba a las grandes ciudades, los arquitectos empezaron a reflexionar sobre los criterios que caracterizaban a la vivienda económica, sobre todo aquellos referidos a su diseño en planta. Se trató de establecer dos tipos de viviendas diferenciadas: las viviendas bonificadas, destinadas a la burguesía, y las viviendas económicas, divididas a su vez en mínimas, reducidas y de tipo social. La diferencia entre estas tres últimas tipologías se encontraba en el número de metros cuadrados por vivienda. Para las reducidas, la superficie estaba comprendida entre los 100 m² y los 60 m²; las viviendas mínimas se encontraban entre los 58 m² y los 35 m² y, por último, las de tipo social no podían exceder los 42 m².

Cada vivienda obrera se articulaba en torno a un programa mínimo compuesto por un vestíbulo-comedor-estar, tres dormitorios, uno destinado al matrimonio y los otros dos a separar los hijos de las hijas, cuarto de baño y cocina. Se trataba de eliminar al máximo los espacios perdidos en el interior, quedando reducido el tamaño del pasillo. Por último, se presta especial atención a la iluminación y ventilación del espacio doméstico por lo que se distribuyen las piezas de manera que todas tuvieran luz directa a las zonas exteriores y, con ello, los patios de vecindad o cerrados desaparecían. Para ello, los edificios pasan a ser de manzana abierta o de doble crujía y se fomentan las terrazas en sus fachadas¹³.

Por otro lado, el programa doméstico de la vivienda burguesa se definía en bloque de vecindad de manera totalmente opuesta al de la vivienda obrera. El programa de la vivienda burguesa era muy amplio; incluía hall, comedor, salón, biblioteca, terraza con capacidad de estancia, aseo de visitas, cocina, oficio, cuarto de plancha, terraza de servicio, trastero, dormitorios y baños de hijos y dormitorios y baños de servicio.

Estos cambios relacionados con la vivienda española de la posguerra tuvieron lugar, principalmente, durante los años 60, cuando se desencadena un proceso de profundas transformaciones sociales que incluían cambios en el estilo de vida y en las mentalidades de los ciudadanos. Uno de los cambios más llamativos y significativos que dieron lugar a la transformación del interior doméstico fue relativo al rol de la mujer en la sociedad,

¹² SAMBRICIO, Carlos. "La vivienda española en los años 50". En: *Los años 50: la arquitectura española y su compromiso con la historia*, pp. 39-47. Pamplona, T6 Ediciones, 2000.

¹³ DIÉGUEZ PATAO, Sofía. "El espacio doméstico contemporáneo: un siglo de innovaciones". En: BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz. *La casa. Evolución del espacio doméstico en España. Volumen 2: Edad Contemporánea*, pp. 85-166. Madrid, El Viso, 2006.

facilitado en gran medida por las mejoras en el equipamiento doméstico que llegan hasta los más pequeños núcleos de población⁷. Por tanto, como ocurrió en otros países, en España fueron factores políticos, sociales, económicos y tecnológicos los que explican la evolución del espacio doméstico durante el siglo XX, particularmente aquellos que tuvieron lugar durante el periodo de estudio del que nos ocupamos en este trabajo y cuyas peculiaridades se explican en el siguiente apartado.

4.2. Factores que caracterizan el periodo de estudio (1940-1960) y su influencia en el espacio doméstico

Para analizar adecuadamente el espacio doméstico y su representación a través del cine en España es importante conocer aquellos factores históricos que lo van a condicionar. Como bien se indica en el apartado del contexto socioeconómico de *La Familia a través del cine español*¹⁴, la Guerra Civil de 1936-1939 deja al país arruinado y devastado, con consecuencias muy negativas desde el punto de vista económico y demográfico. Por un lado, las enormes pérdidas de vidas humanas disminuyeron notablemente la población activa y, por otro, a causa de los bombardeos tuvo lugar la destrucción de muchos edificios, así como de la red de transporte. Por tanto, los años siguientes marcaron una tremenda regresión en el terreno económico y social.

En el contexto histórico de los años de estudio también es importante destacar la influencia de la situación internacional sobre España. La II Guerra Mundial había terminado y nuestro país ideológicamente se situaba en el bando perdedor. Por ello, la dictadura española sufrió una situación de aislamiento por la condena internacional al fascismo. La solución que dio el régimen franquista a esta situación de aislamiento fue el de la autarquía, una política económica basada en la autosuficiencia con una dictadura que concentraba todos los poderes en una misma persona.

Esta política, sin embargo, no satisfacía las necesidades básicas de la población, ya que solo beneficiaba a una minoría que amasaba grandes fortunas a costa de la miseria y el hambre de la mayoría. El descontento social empezó a hacerse notar a partir de los años cincuenta con las huelgas en comunidades como Cataluña, Madrid, Asturias y País Vasco. Esta situación, junto con la necesidad de establecer relaciones con otros gobiernos y reconocimientos internacionales, llevó a que se produjera un giro en la política

¹⁴ ROMERO CARMONA, Ana Belén. *La Familia a través del cine español*. Universidad de Sevilla, 2015.

económica. La guerra fría y la ayuda económica que recibiría durante esos años nuestro país por ser un aliado anticomunista favorecieron alianzas con países vecinos y el reconocimiento internacional del régimen franquista¹⁵.

Como relata Sofía Diéguez Patao en *El espacio doméstico contemporáneo: un siglo de innovaciones*¹⁶, todos estos aspectos sociales y económicos afectaron al espacio doméstico en nuestro país. La autora señala que, debido a estos condicionantes sociopolíticos, la vida familiar se transforma. Por una parte, la situación económica que atraviesa el país es la que condiciona el estancamiento en el interior doméstico. El máximo lujo que podían poseer los hogares españoles eran aparatos de radio en torno al cual se articulaban las relaciones sociales, como años más tarde sucedería con la televisión.

Por otra parte, el conservadurismo ideológico que prima en la época, devuelve a la mujer al hogar y a las tareas domésticas. Ellas van a ser las encargadas de propiciar un ambiente placentero y de abastecer de lo más necesario a los restantes miembros de la familia.

Más tarde, los cambios que experimentaron la política económica y las relaciones internacionales durante los años cincuenta, y que de alguna manera modernizaron la sociedad española, provocaron que aumentara el nivel de vida y que se volvieran a incorporar las mujeres a la actividad laboral. A su vez, estos cambios indujeron una modernización de los hogares gracias a la introducción de los electrodomésticos. Los nuevos diseños que surgen son consumidos por la clase social privilegiada, donde se pretende abandonar el historicismo de la posguerra y recuperar la tradición de vanguardia, situándose en sintonía con la actualidad internacional.

Como indica Carlos Sambricio en su artículo¹⁷, en la década de los cincuenta las ciudades empiezan a afrontar el problema de la reconstrucción de zonas destruidas por la Guerra y la construcción de nueva vivienda para la población que estaba emigrando del pueblo a las ciudades. A raíz de constatar que el número de viviendas que se estaban construyendo eran insuficientes, se empiezan a debatir aspectos sobre cómo reducir el costo de edificación. Según el autor, las propuestas que se hicieron ignoraron la experiencia

¹⁵ FUSI AIZPURUA, Juan Pablo. *Historia mínima de España*. Madrid, Turner Publicaciones, 2012.

¹⁶ DIÉGUEZ PATAO, Sofía. "El espacio doméstico contemporáneo: un siglo de innovaciones". En: BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz. *La casa. Evolución del espacio doméstico en España. Volumen 2: Edad Contemporánea*, pp. 85-166. Madrid, El Viso, 2006.

¹⁷ SAMBRICIO, Carlos. "De la arquitectura del nuevo estado al origen de nuestra contemporaneidad: el debate sobre la vivienda en la década de los cincuenta". *Ra. Revista de arquitectura*, nº4, pp. 75-90, 2000.

adquirida en los años 30 con la política de Casas Baratas y también los criterios que se planteaban en Europa para su recuperación de la destrucción ocasionada por la Guerra Mundial.

Un aspecto interesante que cabe destacar es que el problema de la falta de vivienda en España ya se dio a principios del siglo XX y las Leyes de Casas Baratas, como bien se recoge en *Movimiento o estilo: Las colonias madrileñas de principios de siglo XX*¹⁸, sirvieron para reducir la densificación demográfica en las grandes ciudades. La primera Ley de Casas Baratas tuvo en cuenta el difícil acceso a la vivienda y garantizaba el cumplimiento de una serie de exigencias higiénicas, siendo los ejes fundamentales que aseguraron el éxito en la segunda mitad del siglo XX. Se legisla por primera vez el concepto de ciudad satélite, definiéndola como agrupaciones de viviendas que necesitan infraestructuras y equipamientos propios, y el de casa colectiva entendida como bloque de viviendas para varias familias. Durante la dictadura de Primo de Rivera, se extendieron las condiciones a la clase media, pasando a llamarse casas económicas. En la época de la II República se mantuvieron estas políticas en materia de vivienda, interrumpiéndose de manera forzosa con el estallido de la Guerra Civil.

Tras finalizar el conflicto de la Guerra Civil, según el trabajo *Evolución histórica de la vivienda de protección pública en Madrid*¹⁹, se crearon una serie de organismos responsables de realizar viviendas accesibles como el Instituto Nacional de Vivienda (1939), apoyado en una Obra Sindical del Hogar, que acabó convirtiéndose en un único organismo, el Ministerio de la Vivienda, que dirigía la legislación y las construcciones de las mismas. Sin embargo, no fue hasta la década de los 50 cuando se abordó el problema de la necesidad de vivienda. Hasta ese momento, los organismos oficiales encargados de darle solución vieron su actividad limitada debido a la falta de recursos financieros y a la dificultad para obtener materiales de construcción. Por ello, se impuso la necesidad de replantear tanto los sistemas constructivos como el programa de la vivienda económica y la manera en la que la clase baja pudiera acceder a ella²⁰.

¹⁸ RODRIGO ÁLVAREZ-SALA, Francisco Javier. *Movimiento o estilo: las colonias madrileñas de principios del siglo XX*. Escuela Técnica Superior de arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2019.

¹⁹ AVEDAÑO PEREDA, F. Javier, DE LAS HERAS FERNÁNDEZ, Mariano. “Evolución histórica de la vivienda de protección pública en Madrid”. En: *II Jornada de Investigación en Edificación*. Madrid, 2008.

²⁰ SAMBRICIO, Carlos. “De la arquitectura del nuevo estado al origen de nuestra contemporaneidad: el debate sobre la vivienda en la década de los cincuenta”. *Ra. Revista de arquitectura*, nº4, pp. 75-90, 2000.

Las soluciones que se plantean, según se recogen en *La vivienda en Madrid, de 1939 al plan de vivienda social, en 1959*²¹ son: preparar suelo en núcleos satélites cerca de las zonas industriales de la ciudad; impedir el desarrollo de nuevas chozas o chabolas; definir el mecanismo de ayuda para las viviendas económicas, e iniciar su construcción de la forma más rápida posible. Se vendieron solares a empresas privadas que ejecutaron proyectos masivos de viviendas de tipo económico, formadas por bloques de doble crujía con cinco plantas de altura máximo. Con la llegada de los sesenta finalizó el problema de la vivienda que había caracterizado a España. A partir de ese momento, la ejecución de las viviendas y la elaboración de los proyectos se situaron en manos de las inmobiliarias, planteando el futuro urbano de las ciudades y abandonando su industrialización.

Los efectos positivos y el crecimiento económico asociado a la apertura y aceptación del régimen franquista por potencias internacionales se aceleraron en los años sesenta, lo que se tradujo en un aumento del nivel de vida para el conjunto de la población, sobre todo en las grandes ciudades. Las oportunidades y el trabajo se localizaban en las grandes ciudades, las cuales experimentaron un crecimiento masivo, mientras que las zonas rurales se abandonaban. Sin duda, el rasgo distintivo de estos años es la migración hacia las ciudades, donde se concentraba una industria en continuo desarrollo, y hacia zonas rurales despobladas en el litoral con un potencial de explotación turístico.²² Estas migraciones son también un factor fundamental para entender la evolución del espacio doméstico en el periodo de estudio. Como ejemplo, desde 1939, la ciudad de Madrid empezó a crecer sin que las autoridades fueran capaces de controlarlo. Era una ciudad dominada por la miseria de los nuevos inmigrantes que suponía un grave problema para el Régimen, sumándose al de la reconstrucción de una ciudad bombardeada y sitiada durante la Guerra. La masificación de la ciudad y la necesidad de vivienda social explican la creación del Ministerio de la Vivienda en 1957²³, lo cual deja patente la estrecha relación entre condicionantes políticos sociales y las características y evolución de los espacios domésticos. Como ejemplo de influencia sociopolítica en los espacios

²¹ SAMBRICIO, Carlos. “La vivienda en Madrid, de 1939 al plan de vivienda social”, en 1959. En: *La vivienda en Madrid en la década de los cincuenta: el Plan de Urgencia Social*, pp. 13-84. Madrid, Electa, 1999.

²² HERNÁNDEZ PEZZI, Carlos. “Los cambios en las relaciones de Género en la vivienda y en la ciudad: 1950-2020” En: DÍEZ JORGE, María Elena (ed.). *Arquitectura y mujeres en la historia*, pp. 389-434. Madrid, Editorial Síntesis, 2015.

²³ LÓPEZ DÍAZ, Jesús. “Vivienda social y Falange: Ideario y construcciones en la década de los 40”. *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, vol. VII, nº 146. Universidad de Barcelona, 2003.

domésticos, en el siguiente apartado trataré el papel de la mujer tipo del régimen franquista como condicionante del espacio doméstico de la época.

4.2.1. Características de la mujer dentro de la época de estudio

Para entender el espacio doméstico en una época donde el papel de la mujer se reducía al interior del hogar, siendo el personaje protagonista del espacio, es necesario tener en cuenta las presiones políticas y sociales que daban lugar a esta situación. Sin duda, como establece María Elena Díez Jorge en *Arquitectura y mujeres en la historia. La casa y las relaciones de género en el siglo XVI*²⁴, independientemente de la época de estudio, el análisis de los espacios domésticos debe tener en cuenta el papel de la mujer en los mismos. Su papel es preponderante en aspectos como la propiedad, la adquisición y la división de espacios, que a su vez reflejaba lo que podían hacer las mujeres casadas en estos ámbitos.

En el artículo titulado *En Torno a la Violencia de Género y el Espacio Doméstico: un Análisis a Través del Cine Neorrealista Italiano y su Influencia en el Cine Chileno*²⁵ se recoge una argumentación acerca de por qué se vincula a las mujeres con el hogar. Una de las razones es biológica, asociado a su papel en la reproducción como gestante, y a que socialmente se le encomienda el cuidado de los hijos que, en su mayor parte, se realiza en el ámbito doméstico. Este tipo de trabajo no tiene reconocimiento social ni económico, invisibilizándose y no valorándose frente a otros trabajos remunerados. En el sistema capitalista, las mujeres constituirían la base de las familias generando un trabajo no reconocido por el Estado, pero necesario para mantener a las familias; formando parte indispensable del espacio doméstico y/o de su organización. Por ello, los espacios domésticos no se pueden entender sin conocer el papel y las necesidades de la mujer en ellos.

Con la llegada del franquismo y la reformulación del modelo de feminidad definido por el ideario nacional católico, se eliminan todos los logros alcanzados durante la Segunda República. El nuevo discurso percibía a la mujer como un ser importante pero inferior al hombre, tanto espiritual como intelectualmente. De ahí, se le relega la tarea del hogar a

²⁴ DÍEZ JORGE, María Elena. “La casa y las relaciones de género en el siglo XVI”. En: DÍEZ JORGE, María Elena (ed.). *Arquitectura y mujeres en la historia*, pp. 183-232. Madrid, Editorial Síntesis, 2015.

²⁵ MORENO PELLEJERO, Ariadna. “En Torno a la Violencia de Género y el Espacio Doméstico: un Análisis a Través del Cine Neorrealista Italiano y su Influencia en el Cine Chileno”. *Comunicación y Medios*, nº30, pp. 109-123, Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile, 2014.

la mujer, y se le ensalza en ella la figura de madre y esposa. Esta nueva política influyó de forma fehaciente en el estilo de vida privada de las familias, controlando las formas de masculinidad y feminidad que radicalizaron el modelo doméstico.

La Sección Femenina surge en 1934 y es dirigida por Pilar Primo de Rivera. Su objetivo principal era fomentar el sentimiento nacional falangista en las mujeres bajo un ideario marcado por su hermano, José Antonio Primo de Rivera, y por la Iglesia. Los principios que defendían se basaban en el ideario del nacionalsindicalismo de la falange y, posteriormente, el nacionalcatolicismo del régimen franquista; son los valores tradicionales donde la figura de la mujer quedaba reducida a los papeles de madre y esposa sumisa. Se asumía una inferioridad moral e ideológica de la mujer, la cual quedaba subordinada totalmente a la figura del hombre. La función de dar y criar hijos dejaba a la mujer encerrada en el hogar y con nulas capacidades de desarrollar una mentalidad crítica.

Como se indica en *El espacio doméstico contemporáneo: un siglo de innovaciones*²⁶, no es hasta los años sesenta cuando se difunde un nuevo papel para la mujer, poco a poco, liberada de las tareas del hogar gracias a la utilización de los electrodomésticos. Aunque es innegable que esto supuso un cambio objetivo en su situación, la realidad era que se trataba de una estrategia por parte de los publicistas para aumentar el mercado de venta de dichas herramientas. Sin embargo, según varios estudios sociológicos citados por Sofía Diéguez²³, el cambio de comportamiento y actitud es más significativo para la liberación de la mujer que el hecho de dotar los hogares con un mayor o menor número de electrodomésticos. Por tanto, el cambio asociado en los espacios domésticos ha de interpretarse bajo esas dos vertientes, la aparición de electrodomésticos y la necesidad de adecuar el espacio doméstico a ellos, y el cambio social en los roles más o menos preponderantes de la mujer de las tareas domésticas.

²⁶ DIÉGUEZ PATAO, Sofía. “El espacio doméstico contemporáneo: un siglo de innovaciones”. En: BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz. *La casa. Evolución del espacio doméstico en España. Volumen 2: Edad Contemporánea*, pp. 85-166. Madrid, El Viso, 2006.

4.3. El interior doméstico a través del cine

4.3.1. Importancia del cine como documento histórico y aplicabilidad para estudiar espacios arquitectónicos

El objetivo principal de este trabajo es afianzar aún más el cine como una herramienta importante para documentar la historia y analizar la evolución de elementos arquitectónicos descritos a través de la imagen en movimiento.

La televisión y el cine, como bien explica Nilda Bermúdez²⁷, desde hace tiempo nos permiten analizar y comprender el mundo de una forma distinta a la que nos proporcionaban los documentos escritos o las fotografías inmóviles. No puede negarse que el documento audiovisual es importante para reconstruir un determinado momento de una sociedad. Tanto los videos documentales, que captan y reproducen la realidad, como las producciones de ficción son capaces de representar la sociedad del pasado y reflejar datos valiosos en cuanto a vestimenta, ambiente, costumbres y cotidianidad de la época.

No obstante, existe una gran parte de historiadores que no consideran el documento audiovisual como una pieza válida como fuente de conocimiento, ya que está sometida a la visión de quien la captura e interpreta. Pero, como se señala en *El cine y el vídeo: recursos didácticos para el estudio y enseñanza de la historia*¹⁷, es el mismo proceso que ocurre con el historiador cuando estudia, reconstruye y explica, con su propio estilo y forma, una realidad del pasado. Esto nos lleva a colocar ambas fuentes bajo la influencia de la sociedad del momento, mostrando la ideología y los puntos de vista de quienes las realizan, pero sin dejar de ser un testimonio. Estoy de acuerdo con esta argumentación ya que apunta que, más allá de este dilema, estos medios deben reconocerse como forma de adquirir conocimiento. Por tanto, el hecho de que el cine pueda quedar muchas veces fuera del control de los historiadores, no implica que se deba despreciar esta fuente como información valiosa que nos permita reconstruir el pasado²⁸.

Con el paso del tiempo han aparecido diferentes categorías para los documentos audiovisuales, dependiendo de su utilidad como fuente histórica, y que aparecen

²⁷ BERMÚDEZ BRIÑEZ, Nilda. "El cine y el vídeo: recursos didácticos para el estudio y enseñanza de la historia". *Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales*, nº13, pp. 101-123, Venezuela, 2008.

²⁸ *Ibid.*

recogidas en *Cine e historia: sobre la utilización de los DSV en la enseñanza de la disciplina histórica*²⁹. En primer lugar, se encuentran aquellos que son útiles para el análisis de la sociedad en la que se producen, pero que no aportan elementos relevantes desde la perspectiva del historiador. En segundo lugar, existen los documentos que abordan un hecho o proceso histórico interesante para el historiador, pero que no sirven para el análisis de la sociedad en la que han sido creados. Por último, están aquellos que sirven para el análisis del hecho o proceso histórico y son, al mismo tiempo, interesantes como documentos de la sociedad. Estos permiten profundizar en el análisis por las imágenes mostradas y por los diálogos, que aportan información sobre los personajes del momento.

El nacimiento casi coetáneo de la arquitectura moderna y el cine nos hace entender la relación existente entre las dos disciplinas. Ambas han compartido la necesidad de expresar una nueva identidad superando los lenguajes del pasado, liberando los edificios de decoración y aportando nuevos recursos que no poseía la imagen estática. Tanto la arquitectura como el cine persiguen captar la atención del observador a través de unos conceptos que revisen el espacio y el tiempo que, al contemplarlos con perspectiva histórica, permitan poner de manifiesto los debates sociales sobre los acontecimientos históricos y culturales más importantes del siglo XX³⁰. En el trabajo titulado *¡Cómo está el servicio! El servicio doméstico a través del cine de los años 60 en España*, Del Castillo Velasco³¹ nos explica de manera muy clara las razones por las que las fuentes cinematográficas son necesarias para el estudio de la historia de los espacios domésticos y las influencias sociales en los mismos. El cine, en general, nos aporta una visión más aproximada de la sociedad, su cultura, identidades y experiencias sobre determinados procesos y acontecimientos del pasado. La representación de la realidad en el cine, aunque sin voluntad de ser un relato histórico profesional, nos permite entender las características, costumbres y emergencias sociales de una época. En este sentido, como bien se expone en *El cine español como fuente documental para el estudio de los barrios*

²⁹ VALLE APARICIO, Eliseo. "Cine e historia: sobre la utilización de los DSV en la enseñanza de la disciplina histórica". En: *Actas del I Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura Española: La Didáctica de la enseñanza para extranjeros*, pp. 445-458. University of Virginia-HSP y Universidad Católica de Valencia, 2007.

³⁰ DE SAN NICOLÁS, Helia. *Jacques Tati: Vivienda Experimental y Espacio de Trabajo a mediados del Siglo XX*. Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Superior de Arquitectura, 2015.

³¹ DEL CASTILLO VELASCO SAENZ, Aritza. "¡Cómo está el servicio! El servicio doméstico a través del cine de los años 60 en España". *El Futuro del Pasado*, n°4, pp. 493-512, 2013.

*marginales*³², las películas ponen en contacto al investigador con hechos de gran importancia a través de los que no se llega mediante fuentes tradicionales. La tendencia a filmar lo cotidiano nos permite mirar hacia el interior de los espacios domésticos de familias humildes y burguesas y, por tanto, nos permite visualizar y estudiar las desigualdades de las construcciones, de género, etc. El Neorrealismo cinematográfico italiano o los comienzos del Nuevo Cine Chileno son claros ejemplos de la utilización del cine para documentar conflictos y realidades sociales con la intención de que el espectador tome conciencia de estos problemas³³.

La interacción entre el cine y la arquitectura, como se muestra en *Interacción del cine y la arquitectura: mirando a través de la primera mitad del siglo XX*³⁴, se daba en ambas direcciones. El cine era capaz de inspirar a los artistas futuristas en sus diseños, que quedaban fascinados por el dinamismo que causaba el movimiento de la cámara dentro de un espacio. Además, debido a la crisis de la industria de la construcción tras la I Guerra Mundial, muchos arquitectos vieron la oportunidad de poder expresarse mediante su desarrollo en el cine. Esta nueva disciplina otorgaba a la arquitectura un ámbito donde poder experimentar con nuevas formas y técnicas, pudiendo crear diferentes espacios que tenían en cuenta futuras necesidades o tendencias utilizando las posibilidades que el cine brindaba, sobre todo aquellas relacionadas con la dinámica y el movimiento. Fue así como, a través del diseño de cines o montajes fílmicos, la mayoría de los arquitectos se involucraron profundamente en la producción de las películas.

Los arquitectos, pronto tomaron conciencia de la importancia del cine como herramienta para mostrar ideas innovadoras. El cine tenía grandes audiencias, y se dieron cuenta de que podía usarse con propósitos propagandistas de sus ideas. Por tanto, se llegó a entender el cine como un recurso importante para representar la arquitectura de una manera más eficiente que la fotografía, las exposiciones, las ferias y las revistas. Se abrió así un nuevo camino para que la industria consumiera imágenes de arquitectura moderna para distintos propósitos, pudiendo percibir los espacios en relación con los personajes que los

³² LÓPEZ JUAN, Aramis. “El cine español como fuente documental para el estudio de los barrios marginales”. *Investigaciones Geográficas*, nº47, pp. 139-157, 2008.

³³ MORENO PELLEJERO, Ariadna. “En Torno a la Violencia de Género y el Espacio Doméstico: un Análisis a Través del Cine Neorrealista Italiano y su Influencia en el Cine Chileno”. *Comunicación y Medios*, nº30, pp. 109-123, Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile, 2014.

³⁴ KALE, Gül. “Interacción del cine y la arquitectura: mirando a través de la primera mitad del siglo XX”. *Bifurcaciones: Revista de estudios culturales urbanos*, nº3, pp. 1-10, 2005.

habitaban y convirtiéndolo así en una herramienta importante para dirigir tendencias de diseño²².

4.3.2. Cómo muestra el cine español el espacio doméstico

En este trabajo se va a utilizar el cine como herramienta para documentar espacios arquitectónicos, centrándose en la descripción de los espacios domésticos y en su evolución durante el periodo de estudio asociada a los distintos condicionantes sociales.

Antes de adentrarnos en ejemplos cinematográficos españoles, considero importante analizar lo descrito en *El espacio doméstico en el cine de Jacques Tati: del bloque tradicional a la vivienda sobre ruedas*³⁵, donde Helia de San Nicolás, a través del estudio de tres películas del cineasta Jacques Tati, analiza los distintos tipos de vivienda europea que aparecen a mediados del siglo XX, al finalizar la II Guerra Mundial. Es interesante destacar cómo la autora argumenta y defiende la utilidad del cine como herramienta para describir espacios domésticos. Concluye que con la ayuda de la imagen en movimiento y el comportamiento de los personajes, se puede llegar a entender el espacio y las características que definen cada tipología.

Por ejemplo, en el largometraje *Mon Oncle* (1958), el director enfrenta a sus personajes a la vivienda unifamiliar moderna y al bloque tradicional. Se muestran de manera muy clara las diferencias formales, funcionales y materiales para así provocar en el espectador cierta nostalgia hacia lo tradicional y cierto escepticismo hacia la vivienda moderna de hormigón y cristal que estaban imponiéndose a gran velocidad. Utiliza la Casa Arpel para mostrar la tipología de vivienda unifamiliar moderna, siendo la vivienda igual de protagonista que los propios actores de la película. Mediante la presencia de agentes como la opresión, la falta de privacidad espacial y una fuerte limitación del espacio doméstico, podemos ver el estilo de vida escogido por la modernidad creciente de la época. Cuando el director muestra escenas en las que se pueden observar a los vecinos por encima de los muros que delimitan la propiedad, está utilizando a los personajes para mostrar el carácter expiatorio y la falta de privacidad que poseen este tipo de viviendas. Además, también destaca la estancia de la cocina plagada de electrodomésticos. Este espacio se muestra ausente de alimentos o de color, dándolo a entender como un lugar pulcro y

³⁵ DE SAN NICOLÁS JUÁREZ, Helia. “El espacio doméstico en el cine de Jacques Tati: del bloque tradicional a la vivienda sobre ruedas”. En: CALATRAVA ESCOBAR, Juan (coord.) *La casa: espacios domésticos, modos de habitar*, pp. 2024-2033. Madrid, Abada Editores, 2019.

extremadamente higienizado. En *Playtime* (1967), Jacques Tati va a describir los bloques residenciales modernos, mostrándolos como objetos de fabricación en serie. Lleva al extremo de la arquitectura moderna, exhibiéndola como grandes superficies de hormigón lisas y con paños acristalados donde también señala la falta de privacidad, al mostrar escenas domesticas a través de ellos³⁶. Sirvan estos ejemplos para poner de manifiesto que, gracias a la intención del director, podemos aprender aspectos sobre una vivienda a través del cine.

Para adentrarnos en el caso concreto del cine español en la época de la posguerra, y así poder entender los ejemplos que van a aparecer, primero hay que tener en cuenta la forma en la que el régimen franquista utilizaba el cine como propaganda política; aspecto bien recogido en la obra *La Familia a través del cine español*³⁷. Bajo la política autárquica, la industria cinematográfica estaba sometida a un control político y moral férreo, siguiendo el modelo de la Italia fascista. Las medidas proteccionistas buscaban apoyar la producción nacional y obligaban al doblaje de todas las películas extranjeras pudiendo así censurar y cambiar el sentido de los mensajes. Así, utilizaban la mayoría de las películas como propaganda del régimen. Sin embargo, aunque estos documentos intentaban reflejar una sociedad distinta a la real, su valor como documentos históricos es indiscutible, más aún cuando, en la mayoría de los casos, es posible distinguir la realidad de lo que es propaganda del régimen. En la mayoría de los casos la realidad, aunque imprescindible en las películas de época, queda desplazada a un segundo plano.

Otro de los documentos que recoge los aspectos que va a representar el cine de la época es *¡Cómo está el servicio! El servicio doméstico a través del cine de los años 60 en España*³⁸. En él, se explica cómo las imágenes de las mujeres y hombres ilustran los ideales de género impuestos por el régimen y los refuerzan a través de sus personajes. Este discurso otorgaba a las mujeres la función social de la maternidad y el cuidado familiar, mientras que a los hombres la figura del sostenedor económico de la unidad doméstica. Sin embargo, la necesidad de mostrar estos ideales en el entorno del hogar nos proporciona una información histórica importante sobre el mismo, aunque quede en segundo plano. El medio cinematográfico se puso a disposición del discurso del nacional

³⁶ DE SAN NICOLÁS JUÁREZ, Helia. "El espacio doméstico en el cine de Jacques Tati: del bloque tradicional a la vivienda sobre ruedas". En: CALATRAVA ESCOBAR, Juan (coord.) *La casa: espacios domésticos, modos de habitar*, pp. 2024-2033. Madrid, Abada Editores, 2019.

³⁷ ROMERO CARMONA, Ana Belén. *La Familia a través del cine español*. Universidad de Sevilla, 2015.

³⁸ DEL CASTILLO VELASCO SAENZ, Aritza. "¡Cómo está el servicio! El servicio doméstico a través del cine de los años 60 en España". *El Futuro del Pasado*, n°4, pp. 493-512, 2013.

catolicismo y, durante los años de posguerra, cumplió la función de difundir y popularizar los ideales franquistas. Este cine, ayudado por la Iglesia y la Sección Femenina, refuerza y refleja la situación de la mujer en su papel subordinado y al servicio del hombre presentando personajes que debían ser modélicos³⁹. En otro documento titulado *El problema de la vivienda en el cine disidente español de los años 50*⁴⁰ se nos muestran las distintas situaciones históricas de personajes de distinto rango social e ideológico, reflejadas con ejemplos concretos de películas de la época.

Uno de los objetivos en este trabajo es analizar películas representativas de la época de estudio como reflejo histórico de la relación entre distintos acontecimientos sociales y la evolución del espacio doméstico. Por ejemplo, la influencia en los espacios domésticos de la migración de la población rural a Madrid se estudia en *Surcos* (J.A. Nieves Conde, 1951); el papel del desahucio y la especulación en *El inquilino* (J.A. Nieves Conde, 1957); el de las jóvenes parejas en busca de hogar común en *Esa pareja feliz* (J.A. Bardem y L.G. Berlanga, 1951) y en *La vida por delante* (F. Fernán-Gómez, 1958), y el de los negocios de los realquilados en *El pisito* (M. Ferreri, 1958). No podemos olvidar el valor de documentos filmográficos posteriores, como *Plácido* (L.G. Berlanga, 1962) y *El verdugo* (L.G. Berlanga, 1963), retratando las costumbres de la época y los espacios domésticos. En la mayoría de estos documentos, se puede apreciar cómo, en convivencia con el régimen, un tema que afectaba directamente a la sociedad como era el de la vivienda era tratado en un tono que evitaba completamente cualquier atisbo de angustia o desesperación entre la vecindad. Viviendas como la colectiva, donde conviven varias familias, se representan de manera idílica con ausencia de asperezas en documentos propagandísticos. Por el contrario, cineastas como Nieves Conde, Fernán-Gómez, Ferreri o Berlanga introducen a sus protagonistas en una perspectiva enfrentada a la problemática de obtención de viviendas con una mirada más comprometida. Con mayor o menor comicidad, todas las películas de estos autores presentan personajes que luchan por mantener un estatus de inquilino, tratando siempre de acceder al de propietario sin conseguirlo.

Para establecer una diferenciación en los modelos de vivienda representadas en el cine español se han utilizado los conceptos recogidos en *La imagen cinematográfica de la*

³⁹ GÓMEZ, Asunción. “La representación de la mujer en el cine español de los años 40 y 50: Del cine bélico al Neorrealismo”. *Bulletin of Spanish Studies*, Vol. 79, nº5, pp. 575-590, 2002.

⁴⁰ ORTEGA ROIG, Miquel Eduard. *El problema de la vivienda en el cine disidente español de los años 50*. Universidad de Barcelona, 2013.

*vivienda en el cine español de ficción, 1940-1960*⁴¹. En este documento, además de resaltar la importancia del cine para conocer las realidades sociales en relación con los problemas a los que la arquitectura residencial española intenta dar respuesta, se identifican algunos de los problemas o movimientos sociales que determinaron el espacio del hogar en esa época. Se ponen de manifiesto, por ejemplo, los problemas sociales de la infravivienda, la falta de ella, la emigración rural, el crecimiento de las periferias urbanas, etc. El autor, teniendo en cuenta las localizaciones y ambientes de las distintas escenas, clasifica los espacios urbanizados en:

El barrio tradicional. Se ilustra el problema de la falta de vivienda por la emigración del campo a la ciudad y muestra las condiciones de vida de la población. Aparecen modelos arquitectónicos como las corralas y los bloques populares.

La nueva periferia popular. Es el lugar donde se localizan personajes humildes y empobrecidos. Se refiere a los suburbios urbanos de las grandes ciudades que han experimentado un crecimiento descontrolado y sin planificación urbanística, con chabolas autoconstruidas por los inmigrantes de la ciudad.

El barrio burgués. Imagen cinematográfica usada como contrapunto entre los diferentes alojamientos de las películas que tratan temas sociales. Está compuesto por viviendas que se muestran con elevadas cualidades de configuración espacial y con materiales acordes a las clases sociales más pudientes.

⁴¹ ZARZA ARRIBAS, Alba, GONZÁLEZ CUBERO, Josefina. “La imagen cinematográfica de la vivienda en el cine español de ficción, 1940-1960”. *Cinema Avanca International Conference*, pp. 940-946. Portugal, Ediciones Cine-Club de Avanca, 2017.

5. LA VIVIENDA EN LA ESPAÑA DE POSGUERRA

En este capítulo se van a mostrar algunas de las tipologías de las viviendas sociales que se construyeron en España durante la época de posguerra, cuando se primaba la búsqueda de nuevas formas de construcción para conseguir producir una gran cantidad de viviendas necesarias para paliar la devastación debida a la Guerra Civil y cubrir las necesidades de viviendas en grandes ciudades provocadas por la masiva emigración del campo a la ciudad y el impulso de la industria. Los ejemplos mostrados se centran en la capital, Madrid, pero también se expone lo ocurrido en una población de menor tamaño como es Granada.

Como ya se ha mencionado anteriormente, tras la Guerra Civil, que destruyó gran parte de las edificaciones del país debido a los bombardeos, España se vio ante un grave problema de falta de vivienda. Además, el desplazamiento masivo de la población rural en busca de trabajo y nuevas oportunidades, sin que las autoridades fueran capaces de dirigir este crecimiento, agravó aún más el problema. Por tanto, el Estado asumió la reconstrucción de las ciudades y propulsó el estudio de técnicas y modelos de vivienda que permitieran construir una gran cantidad de ellas en el menor tiempo posible.

Tras el final de la II Guerra Mundial, Europa también se vio sumergida en una labor de reconstrucción. Fue entonces cuando surgió un tipo de vivienda mínima pero digna destinada a la mayoría de los sectores productivos de clase baja, denominada vivienda social o protegida. En el caso de España, este tipo de vivienda se aplicó también a grupos laborales como militares, funcionarios o trabajadores de empresas públicas⁴².

En 1941, cuando se agrupan todos los constructores y la suma de la actividad constructora, surge la Obra Sindical del Hogar destinada a proporcionar viviendas a los trabajadores en colaboración con el Instituto Nacional de la Vivienda (INV). Poco a poco, se irá incrementando la producción de viviendas, pero no será hasta 1954 cuando ve la luz el Primer Plan Sindical de la Vivienda⁴³. Esta tipología de viviendas reducidas y mínimas responde a una tipología de torres en H o en doble crujía de 10 o 12 plantas y bloques de doble crujía de 4 y 5 plantas. Un ejemplo de este modelo es el de Nuestra

⁴² LÓPEZ DÍAZ, Jesús. “La vivienda social en Madrid, 1939-1959”. *UNED. Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VIII, Hª del Arte, nº15, pp. 297-338, 2002.

⁴³ LÓPEZ DÍAZ, Jesús. “Vivienda social y falange: ideario y construcciones en la década de los 40”. *Scripta Nova: Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, vol. VII, nº146, 2003.

Señora del Carmen (Quintana). Esta actuación es importante ya que se opta por la solución de construir en altura para solventar el problema de la falta de vivienda⁴⁴.



Nuestra Señora del Carmen, Quintana, Madrid (1954). Fuente: LÓPEZ DÍAZ, Jesús. “La vivienda social en Madrid, 1939-1959”.

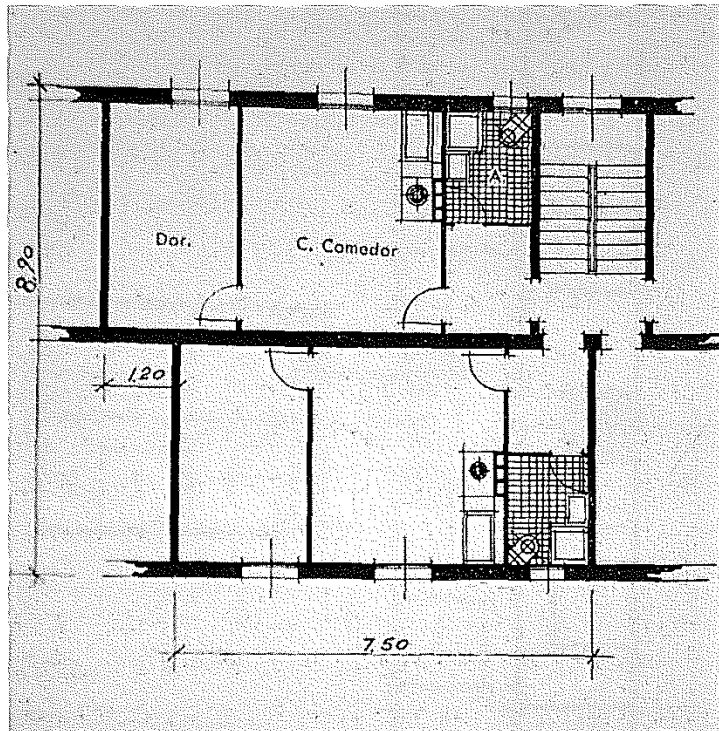
En 1949 se celebra la V Asamblea Nacional de Arquitectos en la que se proponen ideas para la construcción de ciudades satélites capaces de organizar las grandes metrópolis. Desde esta idea se evidenciaba la necesidad de crear un Plan Nacional de Urbanismo capaz de estudiar y plantear los sistemas y métodos constructivos para resolver el problema de la escasez de vivienda, como la normalización de los elementos prefabricados y el establecimiento de un sistema constructivo mixto⁴⁵.

El Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro, de la mano de Ricardo Bastida y Emiliano Amán, proponían el estudio de la vivienda y su construcción basándose en programas racionales en función de los materiales y su costo, retomando la reflexión que se abandonó tras el estallido de la guerra. Las distintas soluciones que proponen van a tener en cuenta cuestiones como el número de hijos y el trabajo que ejercitan los inquilinos, las rentas que pueden pagar en relación con el jornal, etc.⁴⁶.

⁴⁴ LÓPEZ DÍAZ, Jesús. “La vivienda social en Madrid, 1939-1959”. *UNED. Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VIII, Hª del Arte, nº15, pp. 297-338, 2002.

⁴⁵ SAMBRICIO, Carlos. “La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de Vivienda Social, en 1959”. En: *La vivienda en Madrid en la década de los cincuenta: el Plan de Urgencia Social*, pp. 13-84, Madrid, Electa, 1999.

⁴⁶ *Íbid.*

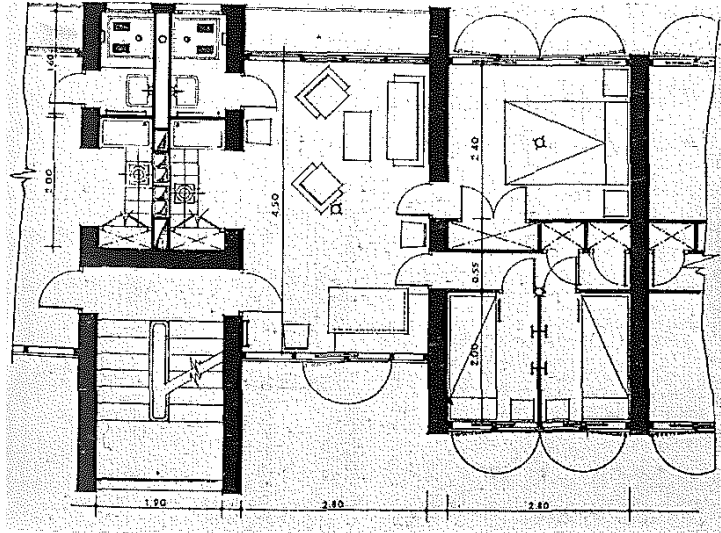


Bastida y Amán. V Asamblea Nacional de Arquitectos, vivienda de 36 m² (1949). Fuente: SAMBRICIO, Carlos. “La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de Vivienda Social, en 1959”.

En el mismo año, y siguiendo la premisa de querer implantar la prefabricación en España, se convocaba un concurso de arquitectura por parte del Instituto Eduardo Torroja para obtener un prototipo de vivienda prefabricada que pudiese producirse en serie hasta llegar a construir 50.000 al año. Las bases del concurso eran que debía poder construirse en un lugar impreciso y sus características debían permitir adaptarse a las distintas regiones climáticas del país⁴⁷.

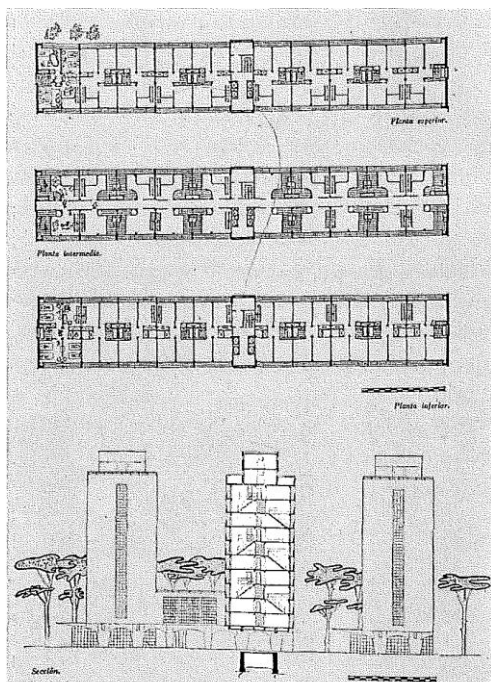
Por parte del Colegio de Arquitectos de Madrid se convocaba un concurso de propuestas para viviendas de renta reducida al que se presentó, entre otros, Miguel Fisac. Para el diseño de la misma, partía de lo que consideraba una “familia tipo” compuesta por los padres, dos hijos y dos hijas. Su propuesta se centraba en definir la superficie mínima que debían tener las distintas partes de la vivienda en relación con el tamaño del cuerpo humano, estableciendo unas dimensiones para el espacio de convivencia, la cocina, los dormitorios y el aseo. Miguel Fisac, además de definir las dimensiones mínimas de la vivienda, también diseñaba el mobiliario de la misma, como lo hacían los maestros del Movimiento Moderno.

⁴⁷ SAMBRICIO, Carlos. “La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de Vivienda Social, en 1959”. En: *La vivienda en Madrid en la década de los cincuenta: el Plan de Urgencia Social*, pp. 13-84, Madrid, Electa, 1999.



Miguel Fisac. Viviendas en cadena. Planta de vivienda tipo (1949). Fuente: SAMBRICIO, Carlos. “La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de Vivienda Social, en 1959”.

En relación con el Movimiento Moderno, la reflexión sobre la vivienda de uno de los fundadores, Le Corbusier, influye de manera notoria en España donde empiezan a adquirir importancia, no solo la funcionalidad, sino también el mobiliario e, incluso, la decoración. En este momento de reflexión, algunos arquitectos toman como referencia la Unidad Habitacional de Marsella como solución al problema de la vivienda. Un caso particular es el de Manzano Monís y el diseño de un conjunto de bloques que repite la

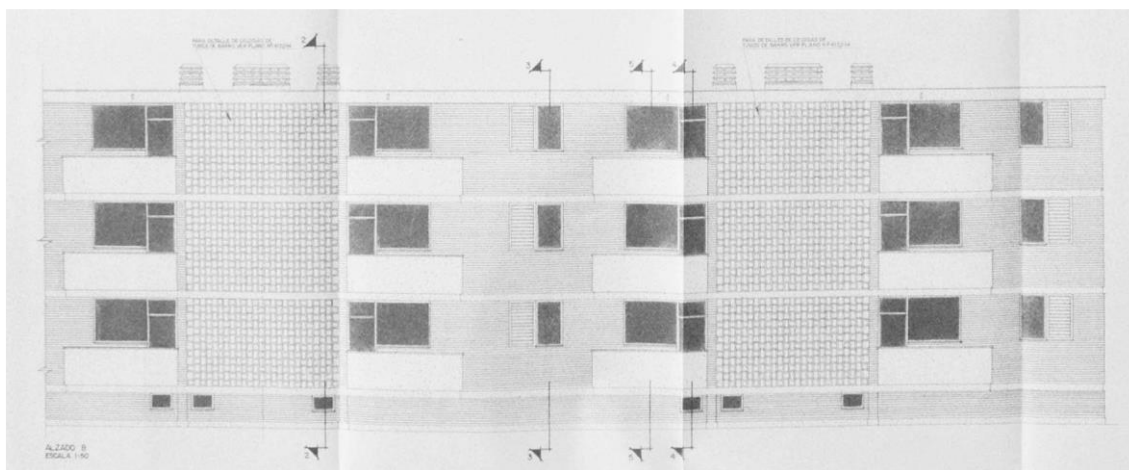


Manzano Monís. Planta de viviendas en las inmediaciones de la carretera de Barajas (1951). Fuente: SAMBRICIO, Carlos. “La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de Vivienda Social, en 1959”.

fórmula de este edificio, con un módulo de viviendas que se repite en una gran pieza horizontal levantada sobre pilotes, mientras que deja el nivel del suelo libre⁴⁸.

Cuando la emigración del campo a la ciudad aumenta considerablemente la demanda de viviendas, las administraciones se ven superadas y recurren a preparar suelo en núcleos satélites próximos a las zonas industriales para impedir el desarrollo de las chabolas e iniciar la construcción rápida del número de viviendas necesarias⁴⁹. En aquella época, destacó la política de alojamiento para los nuevos trabajadores de la industria, como el caso de las viviendas construidas para la empresa de la Cristalería Española en Azuqueca de Henares, compuesto por viviendas unifamiliares de Renta Limitada para los cargos superiores y una serie de bloques de viviendas para obreros a cargo de Rafael de la Joya Castro y Manuel Barbero Rebolledo⁵⁰.

Centrando la mirada en las viviendas para los obreros, éstas se distribuían en seis bloques con orientación este-oeste para que así quedasen los espacios vivideros orientados al sur y los dormitorios y escaleras en el lado norte. Se busca un diseño racional y con materiales constructivos sencillos que se ajustaran a la economía que establecía la ley de este tipo de viviendas.



Alzado tipo de los bloques de viviendas (1961). Fuente: MARTÍN DÍAZ, Miriam, CASTAÑO PEREA, Enrique. “Las viviendas para empleados realizadas por las grandes empresas en la España de posguerra”.

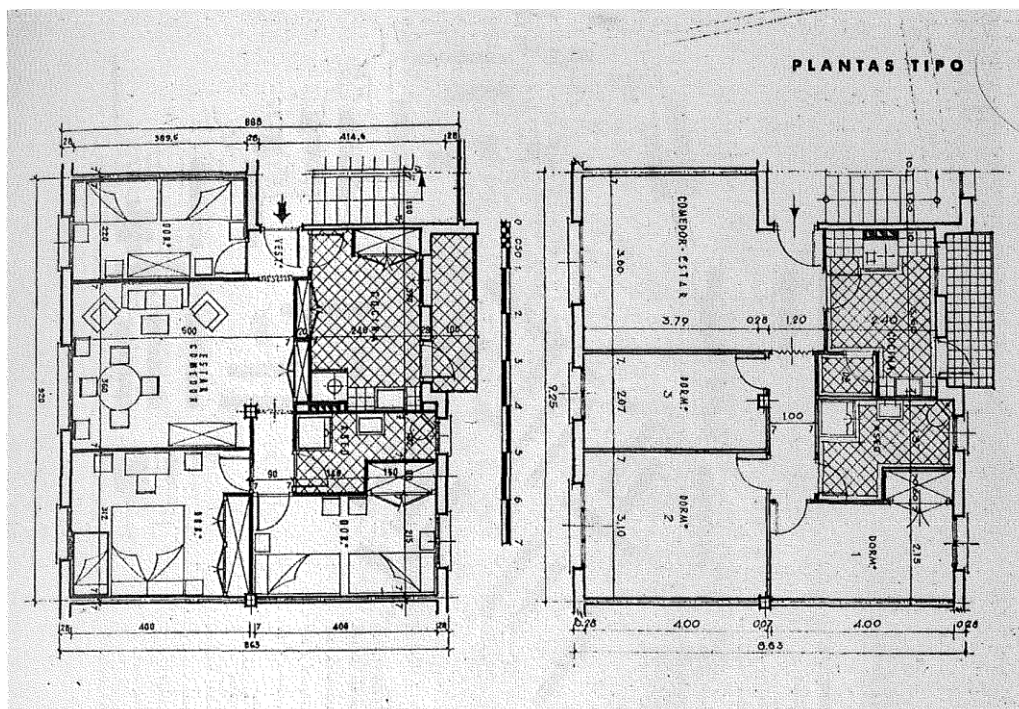
⁴⁸ SAMBRICIO, Carlos. “La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de Vivienda Social, en 1959”. En: *La vivienda en Madrid en la década de los cincuenta: el Plan de Urgencia Social*, pp. 13-84, Madrid, Electa, 1999.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ MARTÍN DÍAZ, Miriam, CASTAÑO PEREA, Enrique. “Las viviendas para empleados realizadas por las grandes empresas en la España de posguerra”. En: CALATRAVA ESCOBAR, Juan (coord.) *La casa: espacios domésticos, modos de habitar*, pp. 760-770. Madrid, Abada Editores, 2019.

Esta serie de construcciones se vieron complementadas con las ciudades satélites construidas de mano de los ayuntamientos, entre las que se encuentra el ejemplo de las inmediaciones de Carabanchel. La idea era que el Ayuntamiento de Madrid proyectase y urbanizase la zona dotándola de equipamientos, entre los cuales se encontraba el ferrocarril. Por otro lado, se vendieron los solares a empresas privadas que quisieran construir viviendas de tipo económico a gran escala. El modelo de los bloques era de doble crujía, con cinco alturas máximo, junto a otras viviendas unifamiliares de dos plantas⁵¹.

En junio de 1954 la sección de arquitectura del INV planteó la existencia de un nuevo tipo de vivienda de renta limitada denominada “de tipo social” destinada a resolver el problema de las clases económicas más débiles, con una superficie máxima de 42 m² y con un coste que no superara las 25.000 pesetas. Dos años más tarde, el Ministerio de Trabajo convoca un concurso de Vivienda Experimental para seguir con la intención de seguir con la normalización de la prefabricación en los diferentes elementos constructivos de la vivienda.



Fonseca. Plantas tipo para el Concurso de Viviendas experimentales (1956). Fuente: SAMBRICIO, Carlos. “La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de Vivienda Social, en 1959”.

⁵¹ SAMBRICIO, Carlos. “La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de Vivienda Social, en 1959”. En: *La vivienda en Madrid en la década de los cincuenta: el Plan de Urgencia Social*, pp. 13-84, Madrid, Electa, 1999.

Además, con el Plan de Urgencia Social de Madrid aprobado en noviembre de 1957, se definía la voluntad de construir 60.000 viviendas subvencionadas con una superficie útil entre 38 m² y 75 m² y otras entre 75 m² y 150 m²⁵².



Plan de Urgencia Social. Viviendas promovidas por el “Hogar del empleado” en Doctor Esquerdo (1958). Fuente: SAMBRICIO, Carlos. “La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de Vivienda Social, en 1959”.

A partir de 1959, se produce un cambio en la administración de la construcción de las viviendas y serán las grandes inmobiliarias las encargadas de definir y marcar el futuro urbano de las ciudades. Se marcaron nuevos modelos de crecimiento de la mano de Urbis y Domínguez Salazar con ejemplos como el Barrio de la Estrella o la ciudad de los Ángeles⁵³.



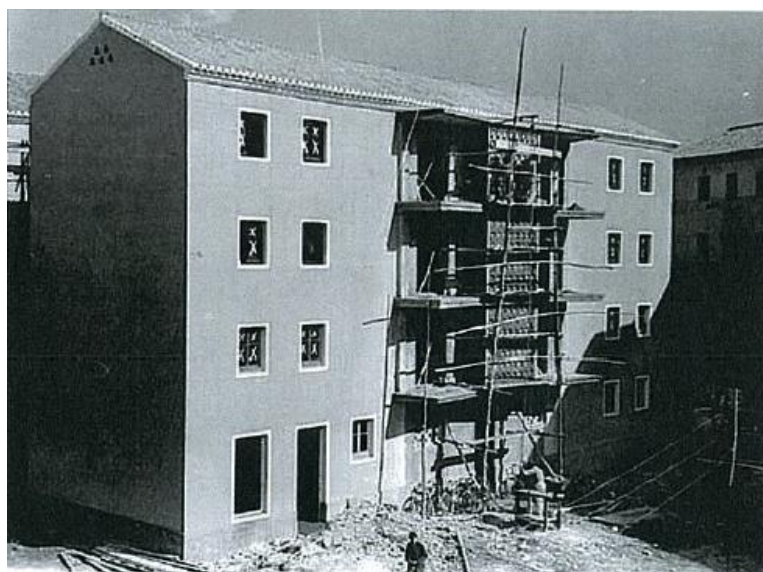
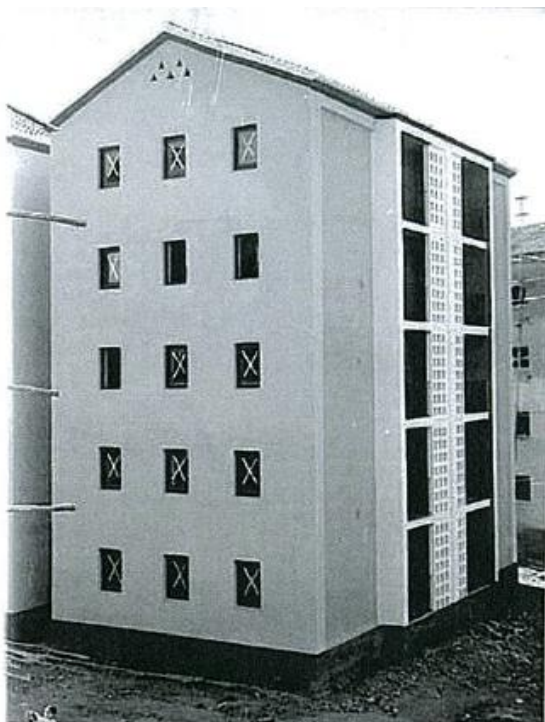
Perspectiva del Conjunto de viviendas de Ciudad de los Ángeles y Barrio de la Estrella. Fuente: SAMBRICIO, Carlos. “La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de Vivienda Social, en 1959”.

⁵² SAMBRICIO, Carlos. “La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de Vivienda Social, en 1959”. En: *La vivienda en Madrid en la década de los cincuenta: el Plan de Urgencia Social*, pp. 13-84, Madrid, Electa, 1999.

⁵³ *Ibid.*

En 1960 se cierra este ciclo tras el abandono de la industrialización de la vivienda y, desde este momento, la arquitectura se entiende como símbolo y monumento de una nueva cultura. Se reduce la producción en serie de los edificios y se empieza a optar por piezas más singulares. El problema de la vivienda que caracterizó a España durante 20 años empieza a quedar atrás y se abren puertas a nuevas tendencias donde prima la búsqueda de la originalidad.

En el caso de Granada, aunque es una ciudad con unas dimensiones mucho más reducidas que las de la capital, también se experimentó el problema de la falta de vivienda. A finales del año 1939 la Cámara de la Propiedad Urbana de la provincia convoca un concurso público para la adquisición de terrenos “para la construcción de viviendas protegidas, de conformidad con las últimas disposiciones dictadas por el Instituto Nacional de la Vivienda”⁵⁴.



Grupo “Comandante Valdés”. Estado de las obras en febrero 1957. Archivo Delegación de Vivienda y O.P.-Junta de Andalucía. Granada

La necesidad de construir viviendas masivamente para las clases modestas se topa con problemas de falta de materiales, de financiación y de suelo. El término municipal de Granada no disponía de mucho suelo urbano para construir viviendas a precios asequibles por lo que la administración recurre a zonas donde ya se habían construido promociones de viviendas sociales en años anteriores, y que ya contaban con la infraestructura urbana

⁵⁴ PUERTAS CONTRERAS, María del Pilar. *La vivienda social en la Granada de la postguerra*, Universidad de Granada, 2012.

necesaria, como el Cercado Bajo y la Carretera de la Sierra⁵⁵. Cuando se agota la posibilidad de construir viviendas protegidas en estas zonas, se recurre a buscar suelos baratos en terrenos rústicos pero, sin poder llegar a controlarlo, aparecen nuevas barriadas fuera de la ordenación municipal como es el caso de la Chana y del Zaidin.

Como resumen de este apartado, se puede destacar que los grandes estudios y experimentos sobre la vivienda mínima a manos de grandes arquitectos se dan en Madrid, donde se produce una mayor afluencia de personas que van en busca de trabajo y una vida mejor tras la decadencia provocada por la Guerra Civil. En ciudades de menor tamaño como Granada se adoptaron modelos similares pero de menor tamaño donde no se superan los 5 niveles de altura. En Madrid, en algunas propuestas se llegan a proyectar edificios de hasta 12 plantas para poder concentrar un mayor número de viviendas en un menor espacio.

⁵⁵ PUERTAS CONTRERAS, María del Pilar. *La vivienda social en la Granada de la postguerra*, Universidad de Granada, 2012.

6. EL CASO DE LA VIVIENDA EN ESPAÑA A TRAVÉS DEL CINE EN LOS AÑOS 40, 50 y 60

En este capítulo se realiza un análisis de algunas de las películas que se consideran más significativas de la España de posguerra, donde quedan reflejados los distintos espacios domésticos que existe en este momento, y que variaban en relación al contexto social y económico de la población en este periodo de la historia de España. Se presta especial atención a escenas y aspectos cinematográficos que, de una manera o de otra, pueden ayudar a entender mejor el estilo de vida de la época. Se distinguen diferentes modelos de vivienda: la vivienda adinerada o burguesa; la vivienda moderna, también destinada a la clase alta; la vivienda tradicional, normalmente corralas de vecinos y, por último, chabolas o cuevas que se encuentran apartadas de los núcleos urbanos. El análisis del interior del espacio doméstico en cada una de las películas analizadas se acompaña de planos esquemáticos de elaboración propia en los que se reflejan los usos y circulaciones que se muestran, o se dan a entender, en el film. Para hacer su entendimiento más homogéneo se va a representar la dimensión aproximada del vano de una puerta (0'80 m) utilizado como punto de referencia. Posteriormente, gracias al análisis pormenorizado de cada película, en el siguiente capítulo se realizará un análisis comparado de la información extraída de las mismas en el que se abordarán temas transversales como la situación de la mujer en la época de estudio, el problema de la vivienda, diferencias de mobiliario y decoración entre la vivienda tradicional y moderna y su evolución, la unidad doméstica, y el reflejo de la ideología del director a la hora de contar una historia.

PELÍCULAS ANALIZADAS:

6.1. *Raza*⁵⁶, 1941, José Luis Sáenz de Heredia

Esta película está basada en la obra de Jaime de Andrade y marcó el inicio del cine español de posguerra, siendo un ejemplo de conflicto entre qué autores debían dirigir las películas y qué contenidos debían mostrar. El proyecto de esta obra se gestó, al parecer, por iniciativa del propio Francisco Franco, con un guion de José Luis Sáenz de Heredia y

⁵⁶ FICHA TÉCNICA: **Título:** *Raza*; **Dirección:** José Luis Sáenz de Heredia; **País:** España; **Año:** 1942; **Duración:** 113 min.; **Género:** Drama, Histórico, Bélico, Biográfico; **Reparto:** Alfredo Mayo, José Nieto; **Guion:** Antonio Román, José Luis Sáenz de Heredia; **Productora:** Cancillería del Consejo de la Hispanidad; **Fotografía:** Heinrich Gärtner; **Montaje:** Bienvenida Sanz, Eduardo García Maroto; **Música:** Manuel Parada.

Antonio Román. El film contó con los mejores recursos técnicos de la época, e incluso intervino el Consejo de la Hispanidad, destinado en aquella época a la difusión exterior de la cultura española⁵⁷. En ella se narra la historia de una familia entre 1897 y 1939. El padre, capitán de la marina, fallece en combate durante la guerra de independencia de Cuba y deja a su mujer a cargo de los cuatro hijos, Isabel, Jaime, Pedro y José. A través de ellos se va a mostrar la versión oficial de la guerra civil española. Por un lado, Pedro va a ser un cargo importante en el gobierno republicano mientras que José escoge una carrera militar y lucha en el bando franquista.

Todos los principios que configuraron el pensamiento ideológico del propio Franco quedaron recogidos en *Raza*, siendo por tanto una buena herramienta para contemplar los aspectos sociales y cotidianos que eran considerados esenciales por el nuevo régimen.

Entre esos aspectos, cabe destacar:

- La imagen de la familia estructurada con el padre como cabeza de la misma.
- La glorificación del personaje fascista que lucha por una España “mejor” y está dispuesto a morir por ella.
- La figura del hermano, republicano, quién al final de la película traiciona a los suyos y se da cuenta de que, en realidad, es franquista.
- La imagen de los republicanos como personas irrespetuosas que llegan hasta asaltar iglesias y profanarlas.
- La imagen de la mujer como sustento del hombre. Al comienzo de la película es la madre la que le otorga serenidad al marido y cuida a los hijos. Más tarde, la hermana toma el relevo y mueve cielo y tierra para salvar a su hermano franquista de los republicanos, lo que considera justo y necesario.

En algunas secuencias de la película puede verse una casa señorial del siglo XIX, donde vivían los protagonistas cuando el marido militar vivía, y, más tarde, un apartamento burgués como el representado en la película *Balarrasa* (ver más adelante). Sin embargo, al ser una película fundamentalmente ideológica, los espacios domésticos que aparecen no se aprecian en detalle por lo que no he podido representarlos y hacer un análisis de los mismos. No obstante, la descripción de distintos aspectos sociales sí que son útiles para

⁵⁷ ALBERICH, Ferran. “Raza. Cine y propaganda en la inmediata posguerra”. *Archivos de la Filmoteca*, nº27, pp. 50-61, Valencia, 1997.

contextualizar la información del espacio doméstico extraída de otras películas contemporáneas a *Raza*.



Fotogramas película *Raza* (1941). Interior de la casa señorial (Izq.) e interior del apartamento burgués (Dcha).

6.2. *Balarrasa*⁵⁸, 1950, J.A. Nieves Conde

La siguiente película analizada, dirigida por José Antonio Nieves Conde en 1950, tiene gran importancia en la historia del cine español de posguerra ya que en ella se trata de mostrar el desencanto con la realidad político-económica-social de la época. Este aspecto se analiza más profundamente en *Surcos* (ver más abajo). La historia se centra en la vida del personaje interpretado por Fernando Fernán Gómez, Javier Mendoza. El protagonista llevaba una vida desenfadada tras la muerte de su madre, al igual que su padre y sus tres hermanos. Sin embargo, la muerte de un compañero de la legión le hace recapacitar, ingresar en un seminario e intentar reconducir su existencia y la de sus familiares.

Según Rubén Higuera⁵⁹, se representa el cambio ideológico que sufrió el régimen franquista tras la derrota de los fascismos europeos en la II Guerra Mundial. La película refleja dicho cambio en un acercamiento más pronunciado al nacional catolicismo. Lo hace de la mano del protagonista, quién abandona la legión para ingresar en un seminario

⁵⁸ FICHA TÉCNICA: **Título:** *Balarrasa*; **Dirección:** José Antonio Nieves Conde; **País:** España; **Año:** 1950; **Duración:** 90 min.; **Género:** Drama; **Reparto:** Fernando Fernán Gómez, María Rosa Salgado, Dina Stein, Luis Prendes, Eduardo Fajardo, Jesús Tordesillas, Maruchi Fresno, Manuel Morán, José Bódalo, Mario Berriatúa, José María Rodero; **Guion:** Vicente Escrivá; **Productora:** Aspa Producciones Cinematográficas, SA; **Fotografía:** José Fernández Aguayo, Manuel Berenguer; **Música:** Jesús García Leoz.

⁵⁹ HIGUERAS FLORES, Rubén. “Disonancias semánticas e impugnaciones discursivas en el cine (aparentemente) religioso de Nieves Conde: el caso de *Balarrasa* (1950)”. *ZER: Revista De Estudios De Comunicación = Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, Volumen 22, nº43, pp. 185-200, 2017.

y atender a la llamada de Dios para ser sacerdote. Este personaje busca redimir sus errores acercándose a la fe católica, como quiso hacer el franquismo.

Según el director, lo que le interesaba representar en la película era más la parte social que la religiosa. Mediante la familia del protagonista, el autor hace un retrato crítico de la burguesía que gozaba de privilegios tras haber apoyado el golpe franquista. Sus personajes viven el presente y su futuro totalmente despreocupados del paso del tiempo. Además, se encuentra la figura de la madre ausente, simbolizando un pasado glorioso y ejemplar con una pérdida de los valores tradicionales. Por tanto, Javier, el personaje principal de la historia, debe realizar una doble salvación: la suya propia y la de su familia⁶⁰.

En cuanto a los distintos espacios domésticos que aparecen en la película, el más representativo, y en el que se hace un recorrido más extenso mostrando un mayor número de estancias, es la casa burguesa (Figura 1) de la familia Mendoza, la protagonista.

Como indica el plano de circulaciones (Figura 2), se accede a la vivienda a través de un gran vestíbulo que, junto con un pasillo que recorre toda la casa, comunica todo el espacio. La estancia vividera central es el salón, con el comedor a la izquierda y el despacho del padre, cabeza de familia, a la derecha. Al fondo del pasillo aparece la puerta de la habitación del protagonista y, girando por el mismo, se accede al cuarto de la hermana menor y el baño. En ese mismo pasillo pueden intuirse la entrada a dos estancias más que, se supone, son los dormitorios.

Hacia el otro lado de la vivienda, al lado del comedor, no se muestra ninguna estancia, donde tendría que estar situada la cocina y la habitación de servicio, si es que hubiera. Como no llega a enseñarse ni a mostrarse ninguna entrada hacia ese espacio, decido no representarlo en el plano.

⁶⁰ HIGUERAS FLORES, Rubén. “Disonancias semánticas e impugnaciones discursivas en el cine (aparentemente) religioso de Nieves Conde: el caso de Balarrasa (1950)”. *ZER: Revista De Estudios De Comunicación = Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, Volumen 22, nº43, pp. 185-200, 2017.

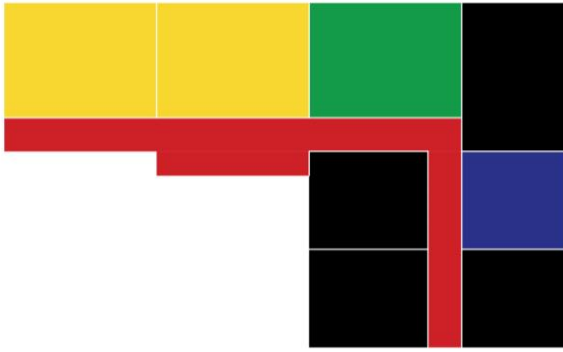


Figura 1. Plano de usos de la casa burguesa de los Mendoza en *Balarrasa*. Planta única.

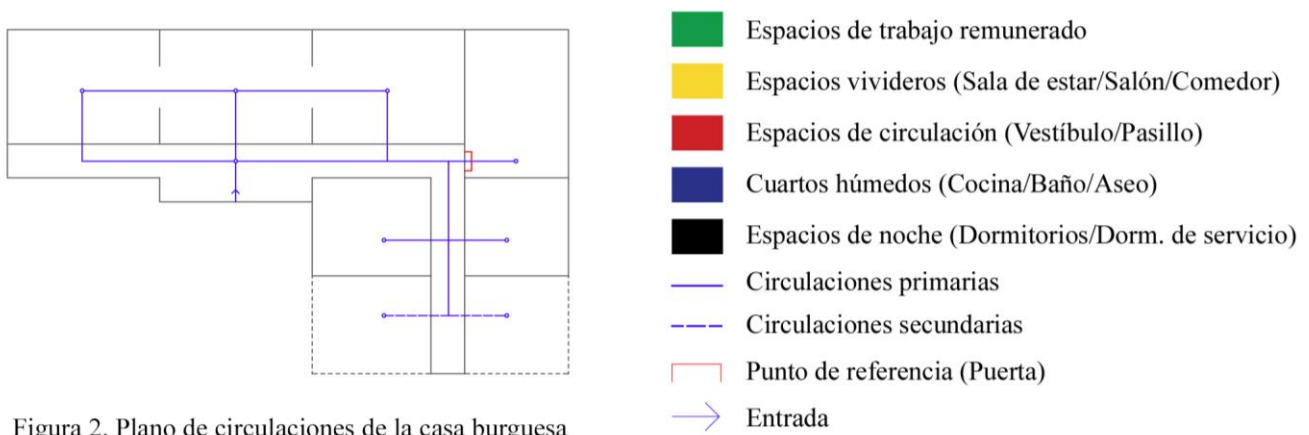


Figura 2. Plano de circulaciones de la casa burguesa de los Mendoza en *Balarrasa*. Planta única.

6.3. *Surcos*⁶¹, 1951, José Antonio Nieves Conde

Esta película, estrenada en 1951, está dirigida por José Antonio Nieves Conde. Gonzalo Torrente Ballester elaboró el guion a partir de la adaptación del argumento de Eugenio Montes y Natividad Zaro. La película narra la historia de una familia que emigra del campo a la ciudad de Madrid en busca de mejores oportunidades, pero la aventura termina fracasando, y vuelve a su lugar de origen. En ella se enfrentan las dos maneras de vivir que conviven en España en esa época como son la del campo y la ciudad⁶². Su estreno fue importante ya que fue el primer intento de incorporar el Neorrealismo al cine español,

⁶¹ FICHA TÉCNICA: **Título:** *Surcos*; **Dirección:** José Antonio Nieves Conde; **País:** España; **Año:** 1951; **Duración:** 99 min.; **Género:** Drama; **Reparto:** Luis Peña, María Asquerino, Francisco Arenzana, Marisa de Leza, Félix Dafauce, Francisco Bernal, Félix Briones, Rafael Calvo Revilla, José Prada, Chano Conde, Casimiro Hurtado, Montserrat Carulla, Ramón Elías, Pilar Sirvent, Marujita Díaz; **Guion:** José Antonio Nieves Conde, Gonzalo Torrente Ballester **Productora:** Atenea Films; **Fotografía:** Sebastián Perera; **Música:** Jesús García Leoz.

⁶² SILVESTRE RODRÍGUEZ, Javier, SERRANO ASENJO, Enrique. “La representación en el cine de la integración de los inmigrantes rurales en las ciudades: el pesimismo de *Surcos* (1951)”. *Ager. Revista de Estudios sobre Despoblación y Desarrollo rural*, nº 12, pp. 91-116. Zaragoza, 2012.

abriendo la puerta a una renovación estética después del rotundo fracaso del cine franquista. Los cineastas españoles se acercaron más a este nuevo estilo procedente de Italia, con una cultura popular y unos valores básicos similares y, por tanto, más cercano que el cine norteamericano que presentaba una realidad social diferente y, en ocasiones, contraria a la ideología del régimen. El Neorrealismo es un estilo de representación de la realidad con una estética capaz de legitimar cualquier movimiento ideológico de carácter populista, ya sea de derechas o de izquierdas. En este caso, según C. Marcos⁶³, Nieves Conde hace uso de esta ambigüedad para perpetuar el mensaje franquista maquillándolo con temas aparentemente inconformistas.

En este sentido, José María García Escudero, Director General de Cinematografía y Teatro, le otorgó a *Surcos* la categoría de película de “interés nacional”; catalogación reservada solo a aquellas películas que promovieran la imagen oficialista de España. La visión neorrealista que presentaba de algunos de los problemas a los que tenían que hacer frente los españoles de la época constituía un modelo estético e ideológico a seguir para promover una nueva imagen de España, tanto dentro como fuera de ella. Sin embargo, posteriormente, al ponerse de manifiesto la doble interpretación que el estilo neorrealista de la película permitía, la Junta Nacional de Clasificación de Espectáculos la consideró “gravemente peligrosa”. Por tanto, García Escudero tuvo que dimitir de su cargo y se le retiró a su película la calificación de interés nacional⁶⁴.

Dentro del panorama cinematográfico de 1950, *Surcos* fue una película arriesgada ya que mostró algunos problemas sociales cuya representación estaba vetada hasta entonces. Entre los problemas sociales que pueden intuirse o se muestran explícitamente están: la precariedad de la vivienda, las colas en la oficina de colocación y la dificultad para encontrar trabajo, el hambre y la miseria, representado por colas de indigentes esperando a recibir comida y por los planos de los edificios aún en ruinas tras la guerra, las relaciones extramatrimoniales, la prostitución, etc. Sin embargo, al mismo tiempo, la película muestra un discurso conservador con una ideología machista, conformista y tradicional que no se sale de lo establecido por el régimen ni la ideología falangista del director y los

⁶³ C. MARCOS, Marcelino. “Estética e ideología en *Surcos*”. *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, Tomo 24-25, nº2-1, pp. 205-221, 2015.

⁶⁴ *Ibid.*

guionistas⁶⁵. Fue esa dualidad la que en un primer momento permitió que la película fuera premiada, aunque posteriormente fuera castigada por el régimen político de la época.

A través de los cinco miembros que componen la familia, se ponen de manifiesto las dificultades con las que se van encontrando en lugares donde no se es amable con la gente que viene del campo; las ciudades. Toda la unidad doméstica, compuesta por el padre, cabeza de familia, la madre, dos hijos y una hija, se trasladan a la ciudad, donde viven en casa de una amiga de su hijo mayor, pagándole un alquiler a la madre de ésta. La película describe muy bien el bloque de viviendas tradicional que se articula en torno a un patio interior por el que se da acceso a las viviendas y donde se concentra la mayor parte de la actividad social entre los vecinos.

El inicio de la vida en la ciudad se ejemplifica mostrando escenas relacionadas con la búsqueda de trabajo por parte de los miembros de la familia, a excepción de la madre que se queda en el hogar ayudando a la propietaria con las tareas domésticas. El papel del padre, Manolo, es interesante ya que, sin éxito, intenta buscar un empleo a través de la oficina de colocación del Sindicato, llegándole una oferta para trabajar en una fundición, pero que, debido a su edad, no puede realizarlo. El fracaso del cabeza de familia en la búsqueda de empleo hace que tenga que quedarse en casa colaborando con las tareas domésticas. Esto le supone una decepción para sí mismo ya que Manolo ha perdido su papel como “hombre” que trae dinero a casa y trabaja fuera de la misma. Por tanto, el director, con esta historia, nos relata cómo la nueva vida en la ciudad va degradando a la persona, según los parámetros de la imagen del padre. Lo consigue sobre todo al mostrar al cabeza de familia en la cocina con un delantal (una prenda claramente femenina para la época), pero también al mostrar cómo su autoridad pasa a su hijo mayor por el simple hecho de tener una ocupación remunerada.

Otra historia que cabe destacar de esta película es la que vive la hija, Tonia. Ella encuentra trabajo como sirvienta en el apartamento que Don Roque (“el Chamberlain”) tiene para su “querida”. No le dura mucho ya que ella adopta ese papel de amante para disfrutar de los regalos y la vida que este señor le ofrecía a cambio de afecto. A primera vista, mostrando el papel de la mujer como un personaje al que fácilmente se puede tentar con lujo y dinero sirve para justificar la superioridad y la violencia ejercida por los hombres para controlar su carácter débil y, de esta forma, mantenerla dentro del rol diseñado para

⁶⁵ *Ibid.*

ellas por el régimen. Sin embargo, esta historia también muestra una ruptura con el papel femenino tradicional que, en cualquier caso, acabará trayendo problemas tanto a ellas mismas como a quienes están a su alrededor. Es Manolo quien, tras enterarse del destino de su hija, recupera su poder y masculinidad para imponer su autoridad sobre su esposa, a quien culpa y abofetea, y sobre su hija, a quien saca a la fuerza del apartamento y abofetea también.

En cuanto al análisis del interior doméstico, gracias a esta historia, podemos observar cómo dos tipos de viviendas tan radicalmente distintas conviven en una misma época. Por un lado, la vivienda humilde, sin pasillos, con una única estancia vividera junto a la cocina y sin aseo en su interior (Figuras 3 y 4). Por el otro, sin embargo, aparece la vivienda adinerada, con el papel pintado forrando las paredes, un corredor que da acceso a las diferentes estancias repletas de mobiliario y que, a su vez, se comunican entre sí y, por supuesto, con baño incorporado (Figuras 5 y 6).

En esta película, dentro de los diferentes escenarios que aparecen en ella, se representan dos espacios domésticos que son interesantes analizar y, sobre todo comparar. En primer lugar, se encuentra la vivienda tradicional donde la familia protagonista de la historia se muda en la ciudad. Nada más acceder a ella se encuentra el comedor, punto principal del espacio doméstico, a partir del cual se puede acceder a los dormitorios y a la cocina. Una particularidad de la misma es que, durante las noches, el comedor se adapta con camas para los hombres, que se recogen durante el día. En segundo lugar, en la vivienda burguesa, se muestra la configuración de una vivienda totalmente diferente a la anterior donde pueden verse espacios mucho más amplios. Dispone de aseo en la vivienda, dato conocido gracias a que la “querida” del Chamberlain hace referencia al mismo para pedirle a la sirvienta, Tonia, que le prepare un baño. Además, deduzco que éste se encuentra entre la habitación y la cocina, conectando ambas, ya que la sirvienta lo cruza en una ocasión cuando se le llama y se encuentra en la cocina. El mobiliario de madera y la decoración lujosa, en este caso, inundan el espacio para hacernos ver el poder adquisitivo de su propietario, a diferencia de lo que puede observarse en la vivienda tradicional. En esta última, para acceder al dormitorio se debe pasar por el comedor y éste no se encuentra cerrado mediante una carpintería hacia el mismo, sino que la división entre los espacios se hace mediante una cortina (Figura 4). Ambos espacios domésticos no se presentan como una visión exagerada de las diferencias de las clases sociales, sino que muestran una realidad de la época aceptada socialmente en la que conviven

6.4. *Esa pareja feliz*⁶⁶, 1951, L. G. Berlanga

La primera obra dirigida por Luis García Berlanga, en colaboración con Juan Antonio Bardem, se estrenó en 1951. Nos cuenta la historia de un humilde matrimonio madrileño que, en una habitación alquilada, convive bajo el mismo techo con otro matrimonio, un anciano y una niña. Esta situación, que les impide a los protagonistas desarrollar su vida con la necesaria intimidad, contrasta con el consumismo que se está impulsando entre la sociedad española. Sus sueños de bienestar no se hacen posibles hasta que ganan un concurso patrocinado por una marca comercial, para impulsar el consumo de la misma, recibiendo todo tipo de invitaciones y obsequios.

Los protagonistas están realquilados en un piso que no es suyo y, por tanto, la mayor parte de la vida doméstica se desarrolla en el interior de la habitación; el único espacio privado que poseen. En la película puede verse cómo la mujer, incluso, plancha dentro de la habitación. Uno de los pocos momentos en que se ve interacción social con el resto de miembros de la vivienda es cuando escuchan un partido en la radio que hay en el salón.

El plano que se representa es el de la vivienda tradicional donde vive el matrimonio. Las distintas estancias en el espacio doméstico se comunican mediante un pasillo en el que pueden verse dos puertas, las cuales se lanza la hipótesis de que son habitaciones, y que llega a la estancia del comedor, punto principal del hogar. Es desde el comedor donde se accede a la habitación de los protagonistas y a la cocina. El espacio de la cocina se infiere gracias a que la señora, propietaria de la vivienda, sale con un mandil de esa habitación, lo que concuerda con la localización de la cocina adyacente al comedor. Una particularidad de la vivienda es que, debido a la falta de espacio en el apartamento por la necesidad de realquilar las habitaciones, se entiende que la cama donde el señor mayor duerme se sitúa en el propio comedor (Figura 7), y por eso aparece representado en el plano un pequeño espacio de noche dentro del espacio vividero.

⁶⁶ FICHA TÉCNICA: **Título:** *Esa pareja feliz*; **Dirección:** Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem; **País:** España; **Año:** 1951; **Duración:** 90 min.; **Género:** Comedia; **Reparto:** Fernando Fernán Gómez, Elvira Quintilla, José Luis Ozores, Félix Fernández, Matilde Muñoz Sampedro, Rafael Alonso, Fernando Aguirre, Manuel Arbó, Antonio García Quijada, Antonio García Quijada, José Franco, Alady, Rafael Bardem, José Orjas, Francisco Bernal, Antonio Ozores, Manuel Aguilera, Pilar Sirvent, Carmen Sánchez, Lola Gaos, Antonio Estévez, Mapy Gómez; **Guion:** Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem **Productora:** Altamira; **Fotografía:** Willy Goldberger; **Música:** Jesús García Leoz.

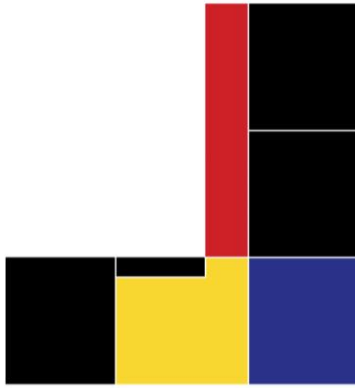
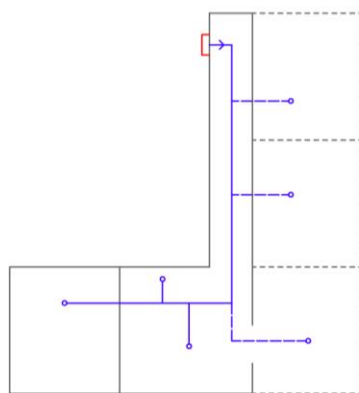


Figura 7. Plano de usos de la vivienda tradicional donde vive el matrimonio en *Esa pareja feliz*. Planta única.



- Espacios de trabajo remunerado
- Espacios vivideros (Sala de estar/Salón/Comedor)
- Espacios de circulación (Vestíbulo/Pasillo)
- Cuartos húmedos (Cocina/Baño/Aseo)
- Espacios de noche (Dormitorios/Dorm. de servicio)
- Circulaciones primarias
- Circulaciones secundarias
- Punto de referencia (Puerta)
- Entrada

Figura 8. Plano de circulaciones de la vivienda tradicional donde vive el matrimonio en *Esa pareja feliz*. Planta única.

6.5. *Cerca de la ciudad*⁶⁷, 1952, Luis Lucia

La película dirigida por Luis Lucia cuenta la historia de un joven sacerdote al que destinan a una de las parroquias de la periferia de Madrid. Al padre José, un cura joven, lo destinan a una parroquia de un suburbio cerca de la capital y, al llegar, se entera de que el párroco ha muerto y debe hacerse cargo de la iglesia. El sacerdote se toma la situación del lugar como un reto y, en la película, nos muestra las actividades que realiza con los niños del lugar hasta que consigue hacerse con una casa señorial y fundar un hospicio.

⁶⁷ FICHA TÉCNICA: **Título:** *Cerca de la ciudad*; **Dirección:** Luis Lucia; **País:** España; **Año:** 1952; **Duración:** 88 min.; **Género:** Drama; **Reperto:** Adolfo Marsillach, José Isbert, Margarita Robles, Eugenio Domingo, Manuel Kayser, Manolo Bermúdez, Eduardo Fajardo, José Moratalla; **Guión:** Jose Luis Colina, Luis Lucia; **Productora:** Goya Films P.C, Exclusivas Floralva Producción; **Fotografía:** Alfredo Fraile; **Música:** Juan Quintero.

Toda la acción transcurre en un barrio de cuevas y chabolas, mostrando las edificaciones mediante un recorrido por las viviendas y la miseria en la que habita la población más desfavorecida⁶⁸. Este largometraje trata de realizar una crítica social y, frente al abandono general de la Administración, realza la figura de los sacerdotes en su labor de ayudar a los más desfavorecidos. Por tanto, la película expone la vida en el Madrid periférico que subsiste gracias a la caridad de ciertos miembros de la burguesía, en este caso, con la donación de la residencia a la iglesia, y algunas campañas generadas por las clases medias para recoger fondos⁶⁹.

La película, al mostrar el interior de una cueva/chabola (Figuras 9 y 10), permite compararla con el resto de espacios domésticos analizados. Su configuración es el espacio mínimo para albergar lo esencial de la vivienda como es guardar el fuego, la cocina, y tener refugio para dormir. El resto de actividades se trasladan al exterior, donde se concentra la vida social. También se muestra la casa señorial que donan al sacerdote para crear un hospicio para los niños (Figuras 11 y 12). Sin embargo, aunque se evidencian las enormes diferencias entre los dos tipos de vivienda solo se llega a mostrar el primer piso y algunas habitaciones de la vivienda señorial, pero sin llegar a conectarse con el resto de la vivienda, por lo que se hace complicado representarlas. De cualquier forma, se da por hecho que el resto de las habitaciones se encontrarían en la segunda planta. Otra de las estancias que no se muestran en la película, pero que se asume su localización, es la cocina, situada entre las dos estancias vivideras, ya que se ve una puerta secundaria que comunica con el espacio debajo de la escalera de subida al segundo piso. Por tanto, esta película nos aporta información sobre el espacio doméstico de los extremos de tipos de vivienda en la época que nos ocupa, la chabola y la vivienda señorial.

⁶⁸ ZARZA ARRIBAS, Alba, GONZÁLEZ CUBERO, Josefina. “La imagen cinematográfica de la vivienda en el cine español de ficción, 1940-1960”. *Cinema Avanca International Conference*, pp. 940-946. Portugal, Ediciones Cine-Club de Avanca, 2017.

⁶⁹ *Íbid.*



Figura 9. Plano de usos de la cueva donde vivían los niños huérfanos a los que ayuda el sacerdote en *Cerca de la ciudad*. Planta única.

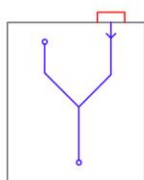


Figura 10. Plano de circulaciones de la cueva donde vivían los niños huérfanos a los que ayuda el sacerdote en *Cerca de la ciudad*. Planta única.

- Espacios de trabajo remunerado
- Espacios vivideros (Sala de estar/Salón/Comedor)
- Espacios de circulación (Vestíbulo/Pasillo)
- Cuartos húmedos (Cocina/Baño/Aseo)
- Espacios de noche (Dormitorios/Dorm. de servicio)
- Circulaciones primarias
- Circulaciones secundarias
- Punto de referencia (Puerta)
- Entrada



Figura 11. Plano de usos de la vivienda señorial que donan a la iglesia para formar un hospicio en *Cerca de la ciudad*. Planta principal.

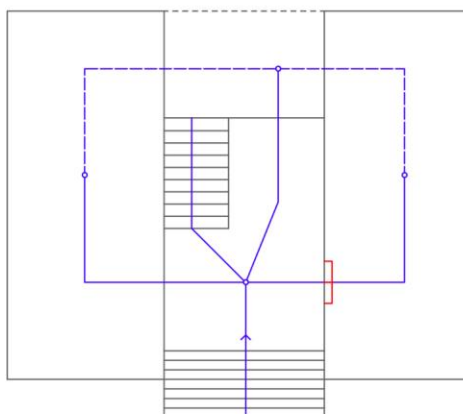


Figura 12. Plano de circulaciones de la vivienda señorial que donan a la iglesia para formar un hospicio en *Cerca de la ciudad*. Planta principal.

6.6. *Así es Madrid*⁷⁰, 1953, Luis Marquina

Esta película, dirigida por Luis Marquina y estrenada en 1953, es una adaptación de la obra teatral *La hora mala* escrita por Carlos Arniches. La historia está ambientada en una corrala de vecinos, representando la interacción social entre ellos en el día a día y, también, en días festivos tan marcados como la Nochebuena, cuando se reúnen todos en el patio para festejar. En este conjunto de viviendas van a aparecer tres tipos de apartamentos diferentes: la vivienda de Eulalia, el personaje principal; la casa de la

⁷⁰ FICHA TÉCNICA: **Título:** *Así es Madrid*; **Dirección:** Luis Marquina; **País:** España; **Año:** 1953; **Duración:** 85 min.; **Género:** Comedia; **Reparto:** Susana Canales, José Suárez, Manolo Morán, Julia Caba Alba, José Isbert, Lina Canalejas, Rafael Arcos, Fernando Nogueras, Irene Caba Alba, Amparo Soler Leal; **Productora:** Cinesol, Cinesol, A.T.A.; **Fotografía:** Heinrich Gärtner.

maestra costurera, y el pequeño ático, donde vive solo una persona mayor, de la que se encargan de cuidar las mujeres del edificio.

En este caso, la película no realiza una crítica social, simplemente se limita a narrar los acontecimientos que van surgiendo alrededor de la boda que iba a acontecer entre Eulalia y Antonio. Uno de los aspectos interesantes que se muestran es cómo se resaltan las cualidades de ama de casa de la protagonista frente a la belleza de su hermana. Este binomio de aptitudes o cualidades pone de manifiesto que lo único que salvaba a las mujeres de su destino dentro de la casa era el ser bellas y artistas. Sin embargo, la historia de la hermana bella nos muestra que su destino no es mejor que el de la hacendosa ama de casa, ya que Antonio abandona a la hermana bella y artista, quedándose ésta sin pareja y sin familia; el fin que debía asumir cualquier mujer de la época. Por tanto, muestra como a las mujeres que no corren riesgos y asumen su papel, la sociedad les depara una mayor felicidad.

Respecto a los espacios domésticos que aparecen en la película, y cómo estos ayudan a comprender el mensaje de la misma, en la corrala de vecinos aparecen tres tipos de viviendas, con esquemas de usos y circulaciones diferentes. La pequeña vivienda donde vive el anciano, el ático, consta de un único espacio donde se concentran los usos de cocina, comedor y dormitorio, sin divisiones del mismo (Figuras 13 y 14). El segundo espacio doméstico que se presenta es la casa de Eulalia (Figuras 15 y 16). En ella, el primer espacio en la entrada es un gran comedor que conecta con el resto de las estancias. El dormitorio no se llega a mostrar, pero se asume que esa es la habitación de Eulalia. Lo mismo pasa con el aseo, pero en este caso lo represento delimitado por una línea discontinua en la figura ya que, en ese punto se ve una puerta. Sin embargo, no se muestra claramente en el film si esta vivienda posee un baño en su interior, o aún se realizaban las labores de aseo personal en el mismo dormitorio o en el exterior. Por último, el tercer espacio doméstico que se muestra es la vivienda de la maestra costurera (Figuras 17 y 18). En este caso, el espacio se articula de forma lineal, de manera que se va accediendo a las demás estancias teniendo que cruzarlas, sin un pasillo que las comunique. Primero se accede al comedor, que da paso al taller y a la cocina que, aunque no se muestra explícitamente, se asume que se encuentra ahí. De acuerdo con esta inferencia, en una escena, la maestra costurera le pregunta a su hijo qué quiere desayunar y se dirige en esa dirección para prepararlo. Después se accedería a la zona de los dormitorios pasando por el lugar donde tienen acondicionado el taller de costura. Por tanto, la película nos muestra

tres espacios domésticos muy distintos, todos ellos situados en una corrala, donde el estatus social de los vecinos es similar, pero donde existen diferencias en el uso de la vivienda, y donde el tipo de uso (existencia de taller) y de familia determinan la estructuración y el uso de los espacios.



Figura 13. Plano de usos de la vivienda del anciano, situada en en la última planta de la corrala de vecinos en *Así es Madrid*. Planta única.

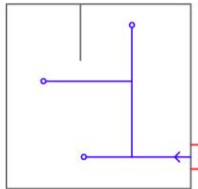


Figura 14. Plano de circulaciones de la vivienda del anciano, situada en en la última planta de la corrala de vecinos en *Así es Madrid*. Planta única.



Figura 15. Plano de usos de la vivienda de Eulalia en la corrala de vecinos en *Así es Madrid*. Planta única.

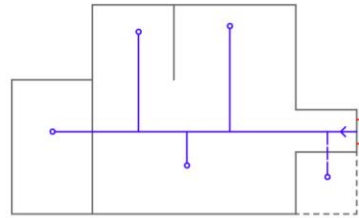


Figura 16. Plano de circulaciones de la vivienda de Eulalia en la corrala de vecinos en *Así es Madrid*. Planta única.

- Espacios de trabajo remunerado
- Espacios vivideros (Sala de estar/Salón/Comedor)
- Espacios de circulación (Vestíbulo/Pasillo)
- Cuartos húmedos (Cocina/Baño/Aseo)
- Espacios de noche (Dormitorios/Dorm. de servicio)
- Circulaciones primarias
- Circulaciones secundarias
- Punto de referencia (Puerta)
- Entrada



Figura 17. Plano de usos de la vivienda de la maestra costurera en la corrala de vecinos en *Así es Madrid*. Planta única.

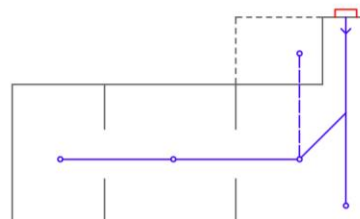


Figura 18. Plano de circulaciones de la vivienda de la maestra costurera en la corrala de vecinos en *Así es Madrid*. Planta única.

6.7. *Hay un camino a la derecha*⁷¹, 1953, F. Rovira Beleta

Esta película, dirigida por Francisco Rovira Beleta y estrenada en 1953, trata, desde la influencia del Neorrealismo italiano, el drama que sufre una familia en apuros económicos por la muerte de su único hijo en un accidente. Es una historia bastante cruda donde los protagonistas se ven obligados a deshacerse de objetos preciados para ellos, empeñándolos para conseguir dinero con el que mantenerse hasta que lleguen tiempos mejores. El marido, que es el que toma las decisiones en la familia, decide por su mujer, sin tener en cuenta su opinión, y llega a vender la máquina de coser, que era de lo poco con lo que se podía generar algún ingreso en la familia, aunque éste dependiese de la mujer. A raíz de este momento, la infelicidad inunda a la pareja y, en un acto de rebelión por parte de la mujer, el marido decide ejercer su posición de poder y la abofetea. En este punto, el hijo abandona la casa y fallece accidentalmente. La película es en este sentido un reflejo de un sector de la población afectado por la falta de recursos y la desesperación por no poder conseguir un trabajo ni ingresos. Refleja de forma directa cómo la falta de recursos puede terminar con lo más importante para la sociedad de la época, la familia.

En cuanto al espacio doméstico, vuelve a repetirse el esquema de vivienda de una corrala de vecinos, similar al espacio descrito en *Así es Madrid* en el que se incluye un lugar destinado a taller. Primero existe una pequeña entrada da lugar a un comedor donde se incluye el espacio de la cocina. A través de él puede accederse a los dormitorios o al taller de pintura del inquilino, separado del espacio del comedor mediante un cambio de altura. Con el taller conecta una pequeña sala de estar y la entrada al dormitorio del personaje italiano que vive alquilado en la casa de la familia.

⁷¹ FICHA TÉCNICA: **Título:** *Hay un camino a la derecha*; **Dirección:** Francisco Rovira Beleta; **País:** España; **Año:** 1953; **Duración:** 96 min.; **Género:** Drama; **Reparto:** Francisco Rabal, Julia Martínez, Manolo García, Antonio Bofarull, Isabel de Castro, Carlos Otero; **Guion:** Francisco Rovira Beleta, Manuel María Saló Vilanova; **Productora:** Titán Films; **Fotografía:** Salvador Torres Garriga; **Música:** Francisco Martínez Tudó.

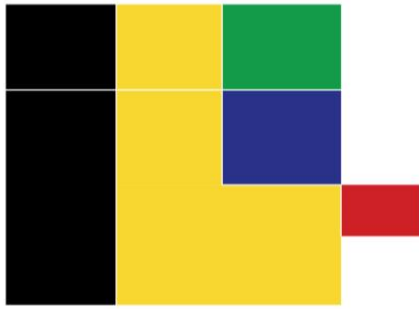


Figura 19. Plano de usos del matrimonio en la corrala de vecinos en *Hay un camino a la derecha*. Planta única.

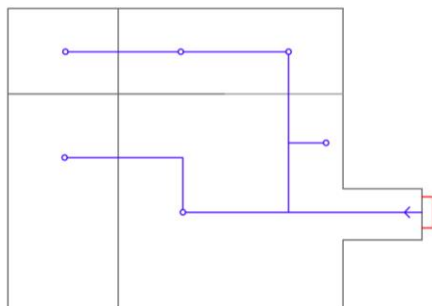


Figura 20. Plano de circulaciones del matrimonio en la corrala de vecinos en *Hay un camino a la derecha*. Planta única.

- Espacios de trabajo remunerado
- Espacios vivideros (Sala de estar/Salón/Comedor)
- Espacios de circulación (Vestíbulo/Pasillo)
- Cuartos húmedos (Cocina/Baño/Aseo)
- Espacios de noche (Dormitorios/Dorm. de servicio)
- Circulaciones primarias
- Circulaciones secundarias
- Punto de referencia (Puerta)
- Entrada

6.8. *El inquilino*⁷², 1957, J. A. Nieves Conde

La película dirigida por José Antonio Nieves Conde, estrenada en 1957, cuenta la historia de una familia que sufre las consecuencias de la destrucción de los bloques tradicionales de viviendas en alquiler para la construcción de nuevas viviendas. Se hace una crítica feroz al problema de la vivienda, en un sistema que deja desamparadas a las familias con pocos recursos y que no pueden permitirse pagar una nueva vivienda. Los personajes se ven envueltos en la búsqueda de un nuevo hogar y refleja la desesperación que sufren en el proceso. Se muestran distintos espacios domésticos: desde una vivienda de nueva construcción, donde el director hace hincapié en las dimensiones tan reducidas, la mala calidad de los materiales empleados y el alto precio de la misma, hasta una chabola a las

⁷² FICHA TÉCNICA: **Título:** *El inquilino*; **Dirección:** José Antonio Nieves Conde; **País:** España; **Año:** 1957; **Duración:** 90 min.; **Género:** Comedia dramática; **Reparto:** Fernando Fernán Gómez, María Rosa Salgado, José Marco Davó, Manuel Alexandre, Ángel Álvarez, Erasmo Pascual, Mari Carmen Alonso, Pedro Beltrán, Francisco Bernal, Francisco Camoiras, Manuel de Juan, Félix Fernández, José María Lado, Carlos Lucas, Mercedes Muñoz Sampedro, Jesús Narro, Pilar Rodero, José María Rodríguez, Fernando Sancho, José Luis López Vázquez, Lidia San Clemente, Julio Sanjuán, Laura Valenzuela, Antonio Vela; **Guión:** José Antonio Nieves Conde, José Luis Duro, José María Pérez Lozano, Manuel Sebares; **Productora:** Films Españoles Cooperativa; **Fotografía:** Francisco Sempere; **Música:** Miguel Asins Arbó.

afueras de Madrid, y una vivienda tradicional, propiedad de una persona que acaba de fallecer. Los protagonistas tienen que “luchar” con otras muchas parejas en su misma situación por la vivienda del fallecido. El desenlace de la película no es mucho menos desafortunado que el resto de la historia. Ante el comienzo de las labores de demolición del edificio y la mudanza de la mujer y los tres hijos al apartamento de una conocida, el marido saca de la vivienda todo el mobiliario, lo coloca en una parcela vacía y allí construye una vivienda. Una vivienda que él mismo denomina como un loft moderno, “de esos que se venden para las clases altas”.

Los espacios domésticos que aparecen en la película son diversos y los que aquí he decidido representar y analizar son la vivienda tradicional de la familia que va a ser demolida y el apartamento de nueva construcción que visita el marido. La comparación de estos dos espacios nos permite observar el cambio que se produjo en las estancias asociadas a la modernización de la sociedad de la época. En primer lugar, como ya habíamos descrito para otras películas, la casa del matrimonio se articula en torno al espacio del comedor, situado en el centro. El comedor es el espacio que da acceso a los dormitorios, situados a los lados. En el caso del apartamento, se resaltan unas dimensiones muy reducidas y unos materiales muy pobres que no facilitan la habitabilidad del espacio doméstico. En la película no llega a mostrarse ninguna estancia vividera, aunque se puede ver una puerta al lado derecho de la entrada, indicada en el plano de circulaciones como una circulación secundaria. La comparación de ambos espacios nos muestra la importancia que el negocio inmobiliario va tomando en la época que nos ocupa, olvidándose de las funciones necesarias que ha de tener un espacio doméstico facilitando un mínimo confort y habitabilidad a los ciudadanos o inquilinos.



Figura 21. Plano de usos de la vivienda de la familia en el bloque tradicional que va a ser demolida en *El inquilino*. Planta única.

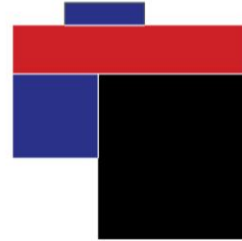


Figura 23. Plano de usos del apartamento de nueva construcción en *El inquilino*. Planta única.

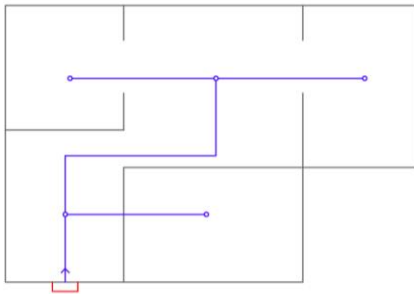


Figura 22. Plano de circulaciones de la vivienda de la familia en el bloque tradicional que va a ser demolida en *El inquilino*. Planta única.

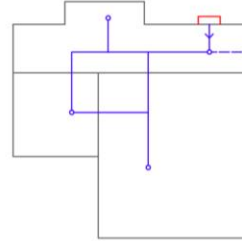


Figura 24. Plano de circulaciones del apartamento de nueva construcción en *El inquilino*. Planta única.

- Espacios de trabajo remunerado
- Espacios vivideros (Sala de estar/Salón/Comedor)
- Espacios de circulación (Vestíbulo/Pasillo)
- Cuartos húmedos (Cocina/Baño/Aseo)
- Espacios de noche (Dormitorios/Dorm. de servicio)
- Circulaciones primarias
- Circulaciones secundarias
- Punto de referencia (Puerta)
- Entrada

6.9. *La vida por delante*⁷³, 1958, Fernando Fernán-Gómez

La película, dirigida y protagonizada por Fernando Fernán-Gómez con un guion de Manuel Pilares, y que se estrena en 1958, narra, en tono de comedia, la historia de un joven matrimonio que representa el modelo familiar del desarrollismo; con mujeres que poseen estudios universitarios y se incorporan al mundo laboral fuera del ámbito doméstico, en un ambiente donde la principal preocupación es la búsqueda de un piso⁷⁴.

El problema de la vivienda asociado con la vida adulta aparece cuando la dificultad de encontrar un trabajo acorde a la cualificación no les permite obtener el capital necesario para adquirir una vivienda⁷⁵. Los personajes, cuando consiguen reunir el dinero necesario, se hacen con una vivienda de nueva construcción de las que van surgiendo en los nuevos barrios periféricos. La película nos muestra este nuevo modelo de vivienda a los que ya aludía en la película anterior; con espacios reducidos, mala calidad de los materiales constructivos, pequeños patios interiores, etc. Sin embargo, en esta película, al estar habitados estos apartamentos, se muestra cómo el mobiliario pasa a tener una importancia primordial en la vivienda. Va a ser el elemento que caracterice los espacios blancos y lisos de las casas modernas⁷⁶.

El apartamento del nuevo matrimonio es un ejemplo más de vivienda de nueva construcción en la periferia de la ciudad. En este caso, las paredes son oblicuas, no todas son perpendiculares entre sí. Una vez se accede al vestíbulo, la estancia más cercana es el salón. Se muestra como un espacio bastante reducido donde, si se incorporan muebles, la circulación se hace bastante difícil. Se hace alusión al dormitorio y llega a verse la puerta de entrada al espacio, pero no se muestra su interior. Lo mismo pasa con la estancia

⁷³ FICHA TÉCNICA: **Título:** *La vida por delante*; **Dirección:** Fernando Fernán Gómez; **País:** España; **Año:** 1958; **Duración:** 90 min.; **Género:** Comedia; **Reparto:** Analía Gadé, Fernando Fernán Gómez, Rafaela Aparicio, José Isbert, Félix de Pomés, Manuel Alexandre, Rafael Bardem, José María Tasso, Xandás Bolas, Julio Sanjuán, Manuel de Juan, María Luisa Ponte, Gracita Morales, Carola Fernán Gómez, Matilde Muñoz Sampedro, Francisco Bernal, Erasmo Pascual, Carlos Díaz de Mendoza, Carmen López Lagar, Alfredo Muñoz; **Guion:** Fernando Fernán Gómez, Manuel Pilares; **Productora:** Estela Films; **Fotografía:** Ricardo Torres; **Música:** Rafael de Andrés.

⁷⁴ ZARZA ARRIBAS, Alba, GONZÁLEZ CUBERO, Josefina. “La imagen cinematográfica de la vivienda en el cine español de ficción, 1940-1960”. *Cinema Avanca International Conference*, pp. 940-946. Portugal, Ediciones Cine-Club de Avanca, 2017.

⁷⁵ LUCAS, Patricia. “Imágenes de ficción para cuentos realmente viejos. Madrid y el problema de la vivienda. El verdugo, El pisito y La vida por delante”. *Sesión no numerada: revista de letras y ficción audiovisual*, nº1, pp. 5-26, 2011.

⁷⁶ ZARZA ARRIBAS, Alba, GONZÁLEZ CUBERO, Josefina. “La imagen cinematográfica de la vivienda en el cine español de ficción, 1940-1960”. *Cinema Avanca International Conference*, pp. 940-946. Portugal, Ediciones Cine-Club de Avanca, 2017.

del baño, que se menciona su presencia en la vivienda, pero no se llega a ver. El único acceso al baño que queda es por el pasillo del dormitorio por lo que en el plano he indicado su supuesta localización con línea discontinua. Las estancias vivideras, como son el salón y el comedor, están comunicadas entre sí, pero mediante una puerta que confina aún más el espacio del salón como la estancia más pequeña de la casa. Este tipo de apartamentos, por tanto, disponen de todos los tipos de estancias, pero su reducido tamaño limita en gran medida su funcionalidad.

También se aprecian ciertas intenciones de diseño para la mejora de las viviendas, como una mayor luminosidad del espacio doméstico. Sin embargo, debido sobre todo a las dimensiones tan reducidas de los apartamentos, quedan solo en un intento. También quedan patentes los problemas de este tipo de vivienda en cuanto a la calidad de los materiales de construcción empleados. El director de la película transmite esa información mostrando problemas que no deberían de darse en edificios de nueva construcción como la aparición de goteras o el desprendimiento del techo al cerrar la puerta de entrada en varias ocasiones.

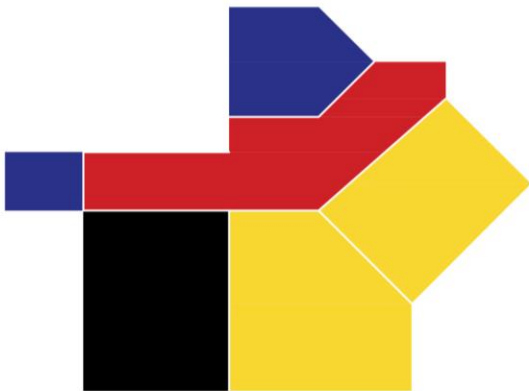


Figura 25. Plano de usos del apartamento del matrimonio en *La vida por delante*. Planta única.

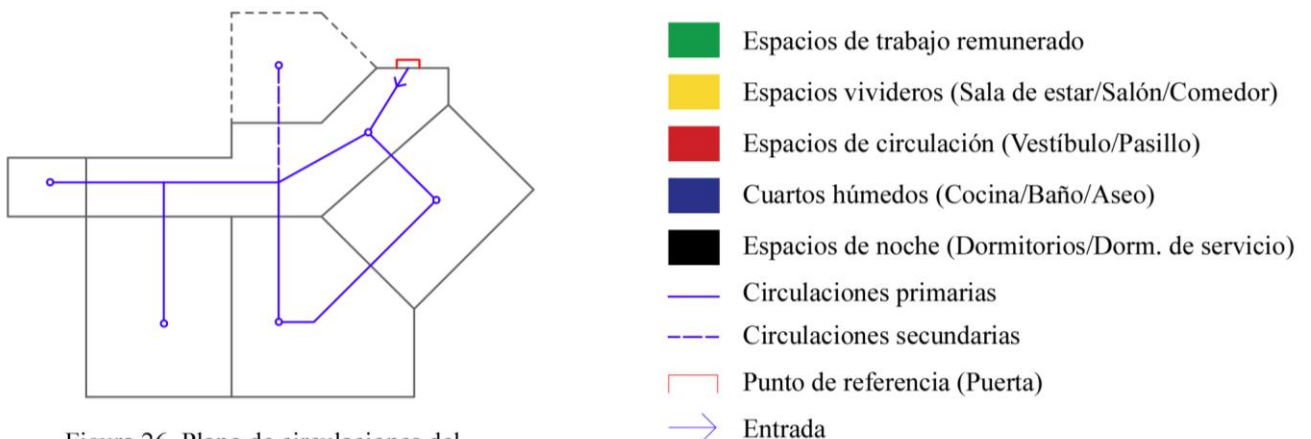


Figura 26. Plano de circulaciones del apartamento del matrimonio en *La vida por delante*. Planta única.

6.10. *El pisito*⁷⁷, 1958, Marco Ferreri

Es una película basada en la novela homónima de Rafael Azcona⁷⁸. Ubicada en el contexto de la capital madrileña, a finales de los años cincuenta, narra la historia de la pareja compuesta por Rodolfo y Petrita, quienes sufren directamente el problema de la escasez y encarecimiento de la vivienda. Al no poder adquirir una vivienda, no puede realizarse la boda, por lo que se encuentran en una situación inamovible en la que su noviazgo se hace eterno. A Rodolfo se le presenta la posibilidad de casarse con la dueña del piso donde tiene alquilada una habitación, que ya es bastante mayor, para ser el heredero de la vivienda⁷⁹. A lo largo de toda la película podemos observar, a través de sus personajes, la angustia vital que suponía el carecer de una vivienda propia. Se nos enseña la situación en la que viven diversas familias, todas obligadas a compartir piso con gente muy variada que se encuentra en la misma situación. Los pisos pasan a ser espacios con personas hacinadas donde se trasladan las actividades vivideras a la cocina, al ser el único espacio que queda libre de camas e indispensable para la casa.

El autor hace un relato crítico de la realidad durante el periodo de débil situación económica cuando España trata de salir, a duras penas, del estado de subdesarrollo provocado por la guerra. La intención principal de Rafael Azcona era reflejar el día a día de la población más desfavorecida y presentar su visión social en sus narrativas⁸⁰.

Gracias a las imágenes de esta película podemos dar testimonio de algunas de las viviendas que empiezan a aparecer en los cinturones de las grandes ciudades del país. Estas viviendas se realizan con el objetivo de liberar espacio en el centro de las grandes ciudades y solventar el problema habitacional que se denuncia en esta película. Sin embargo, el director nos lo enseña como un espacio totalmente desurbanizado, desconectado de la ciudad y vacío de vida en sus calles, con estructuras y materiales usados para su construcción bastante pobres. A su vez, en los bloques de viviendas

⁷⁷ FICHA TÉCNICA: **Título:** *El pisito*; **Dirección:** Marco Ferreri, Isidoro M. Ferry; **País:** España; **Año:** 1958; **Duración:** 76 min.; **Género:** Comedia; **Reparto:** Mary Carrillo, José Luis López Vázquez, Concha López Silva, Celia Conde, José Cordero, Ángel Álvarez, María Luisa Ponte, Andrea Moro, Chus Lampreave; **Guión:** Rafael Azcona, Marco Ferreri; **Productora:** Documento Films; **Fotografía:** Francisco Sempere; **Música:** Federico Contreras.

⁷⁸ AZCONA, Rafael. *El pisito. Novela de amor e inquilinato*. Madrid, Cátedra, 2005.

⁷⁹ LUCAS, Patricia. "Imágenes de ficción para cuentos realmente viejos. Madrid y el problema de la vivienda. El verdugo, El pisito y La vida por delante". *Sesión no numerada: revista de letras y ficción audiovisual*, nº1, pp. 5-26, 2011.

⁸⁰ VALENTE SIMÕES, Anabela. "El pisito de Rafael Azcona revisitado desde el contexto socioeconómico actual". *Polissemia: Revista de Letras do ISCAP*, nº13, pp. 143-151. Portugal, 2013.

tradicionales, se empezaba a ajustar el espacio doméstico a las nuevas necesidades y, mostrando esta realidad, en una parte de la historia, el protagonista narra cómo han añadido recientemente el baño en el apartamento.

La vivienda que se presenta en esta película es también un tipo de vivienda tradicional, pero con un número mayor de estancias. Dispone de tres habitaciones, más la del personal de servicio, un aseo y una cocina/comedor. Una de las estancias se alquila como local para una clínica de un cirujano callista. Una de las hipótesis que barajo es que el comedor fuera inicialmente concebido para situarse donde se encuentra el local y, por tanto, se haya tenido que ver reducido y desplazado al ámbito de la cocina. Las circulaciones parten desde el vestíbulo a las diferentes estancias de la vivienda. Se establecen dos circulaciones secundarias, que no se llegan a dar en la película pero que se intuyen. Éstas son desde el vestíbulo al lugar de espera para la clínica, por un lado, y la entrada al dormitorio de la sirvienta, por otro.

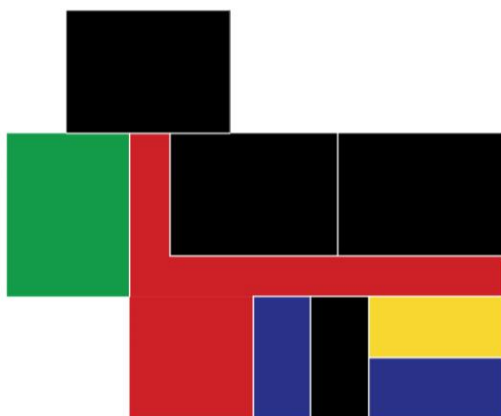


Figura 27. Plano de usos de la vivienda donde Rodolfo tiene alquilada una habitación en *El pisito*. Planta única.

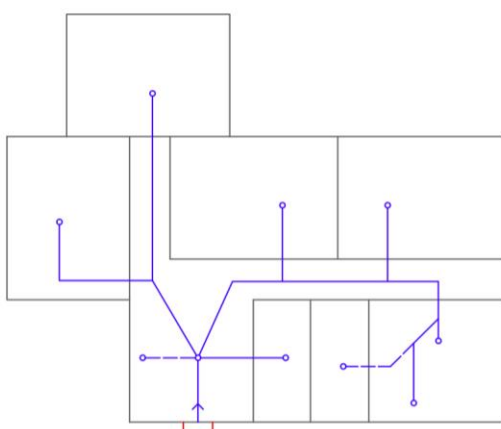


Figura 28. Plano de circulaciones de la vivienda donde Rodolfo tiene alquilada una habitación en *El pisito*. Planta única.

- Espacios de trabajo remunerado
- Espacios vivideros (Sala de estar/Salón/Comedor)
- Espacios de circulación (Vestíbulo/Pasillo)
- Cuartos húmedos (Cocina/Baño/Aseo)
- Espacios de noche (Dormitorios/Dorm. de servicio)
- Circulaciones primarias
- Circulaciones secundarias
- Punto de referencia (Puerta)
- Entrada

6.11. *Los tramposos*⁸¹, 1959, Jose Luis Dibildos

Esta comedia española de 1959, dirigida por Pedro Lazaga, es la primera película a color que se analiza en este trabajo. El director nos cuenta la historia de dos compañeros, Virgilio y Paco, que se dedican a estafar por la ciudad de Madrid, pero que, gracias a la desaprobación de la hermana de Paco, y a que Virgilio se enamora de ella, se vuelven honrados. Ambos personajes aprovechan la creciente entrada de turistas extranjeros, representados en la película de manera bastante estereotipada, para crear un negocio de tours por la ciudad. El crecimiento económico y el avance en el diseño de mobiliario y el desarrollo de electrodomésticos se hacen notar en toda la película en elementos como los coches, la olla exprés, los grandes edificios acristalados y los centros comerciales.

En cuanto al espacio doméstico, el único mostrado es el de la casa de Julita. En una secuencia donde se muestra la entrada, puede apreciarse el título de “Bloque de viviendas para empleados”, lo que va a ser un ejemplo de las casas que se estaban construyendo en las ciudades para albergar al gran número de trabajadores.

En la película se observa claramente que la vivienda para empleados es una casa moderna, tanto por el tipo de mobiliario empleado, como por los espacios amplios conectados entre sí. Una vez se entra a la vivienda, se observa una puerta a cada lado del vestíbulo que conectaría con el segundo dormitorio y el baño, respectivamente. El baño, por tanto, se situaría al lado de la cocina ya que suelen estar juntas por compartir instalaciones. Más adelante se encuentra un gran espacio vividero que contiene el comedor y el salón y que comunica con la cocina y el dormitorio principal. Esta película, por tanto, nos mostraría un ejemplo de casa de la clase trabajadora, pero acomodada gracias al crecimiento económico, en la que los espacios y el número de habitaciones no son tan escasos como en las viviendas de los cinturones de las ciudades.

⁸¹ FICHA TÉCNICA: **Título:** *Los tramposos*; **Dirección:** Pedro Lazaga; **País:** España; **Año:** 1959; **Duración:** 82 min.; **Género:** Comedia; **Reparto:** Tony Leblanc, Concha Velasco, Antonio Ozores, Laura Valenzuela, Juan Calvo, Antonio Riquelme, José Luis López Vázquez, Manolo Gómez Bur, Jesús Puente, José María Tasso, Elvira Quintilla, Venancio Muro, José Orjas, Francisco Bernal, Félix Briones, Erasmo Pascual, Emilio Santiago, Juan Cazalilla, Emilio Rodríguez, José María Roderó, Carlos Díaz de Mendoza; **Guión:** José Luis Dibildos; **Productora:** Ágata Films; **Fotografía:** Manuel Merino; **Música:** Antón García Abril.

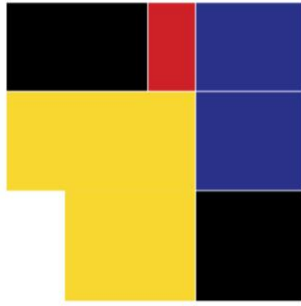


Figura 29. Plano de usos de la vivienda para empleados en *Los tramposos*. Planta única.

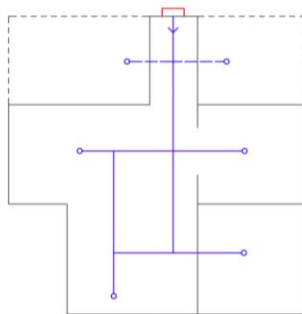


Figura 30. Plano de circulaciones de la vivienda para empleados en *Los tramposos*. Planta única.

- Espacios de trabajo remunerado
- Espacios vivideros (Sala de estar/Salón/Comedor)
- Espacios de circulación (Vestíbulo/Pasillo)
- Cuartos húmedos (Cocina/Baño/Aseo)
- Espacios de noche (Dormitorios/Dorm. de servicio)
- Circulaciones primarias
- Circulaciones secundarias
- Punto de referencia (Puerta)
- Entrada

6.12. *La vida alrededor*⁸², 1959, Fernando Fernán Gómez

Esta película, dirigida y protagonizada por Fernando Fernán Gómez en 1959, es una secuela de *La vida por delante*. En ella, el director continúa la historia de este joven matrimonio que, después de varias dificultades, consiguen cierto bienestar económico que les permite gozar de una vida un poco más lujosa.

La llegada de un hijo a la unidad familiar les hace replantearse el gasto que pueden permitirse para poder mantenerlo adecuadamente. En una escena se muestra cómo, a principios de mes, el salario que recibe el marido desaparece rápidamente en pagos de deudas y facturas. En todo momento se presenta a los personajes en tensión por conseguir un trabajo que les permita mantener una vida digna, independientemente de lo honrada que sea la persona, y deja de importar lo que tenga que hacer para conseguirlo. Por esto,

⁸² FICHA TÉCNICA: **Título:** *La vida alrededor*; **Dirección:** Fernando Fernán Gómez; **País:** España; **Año:** 1959; **Duración:** 102 min.; **Género:** Comedia; **Reparto:** Fernando Fernán Gómez, Analía Gadé, Manolo Morán, Carmen de Lirio, Xan das Bolas, Antonio García Quijada, Félix de Pomés, Félix Fernández, Carola Fernán Gómez, Carmen López Lagar, Manuel de Juan, Rafaela Aparicio, Maite Blasco, Francisco Camoiras, Ángel Álvarez, Mara Goyanes; **Guion:** Fernando Fernán Gómez, Manuel Pilares, Florentino Soria; **Productora:** Tecisa; **Fotografía:** Alfredo Fraile; **Música:** Rafael de Andrés.

Antonio, el protagonista, se dedica a defender a ladrones y estafadores ante la justicia. Su trabajo es el que permite que su familia salga adelante, por lo que es de vital importancia, siendo el elemento que prevalece a lo largo de toda la película, que se trabaja para conseguir un futuro mejor⁸³.

En cuanto al espacio doméstico, el director va a utilizar en todo momento el mismo apartamento que consiguen comprar en la primera parte de la historia, aunque puede observarse que el mobiliario, reflejo de su mayor poder adquisitivo, cambia a lo largo del film. Además, se relata cómo en el momento en el que el trabajo de Antonio aporta suficientes beneficios a la familia, éstos se plantean una reforma en el apartamento y amplían la vivienda haciéndose con el piso de la planta inferior. Resulta interesante la decisión de dejar la planta baja con las estancias vivideras, dejando las estancias más privadas en la planta superior. También se observa cómo desaparecen algunas divisiones interiores al no necesitar concentrar todas las dependencias en un mismo espacio.

El esquema de esta vivienda corresponde con el mismo mostrado en la película *La vida por delante* (Figuras 31 y 32). Se entiende que hay un espacio entre el baño y la cocina que no he representado ya que no puede asegurarse a tenor del visionado de la película. En los siguientes planos, donde se representa la vivienda ampliada tras la reforma, también se nota la ausencia de ese espacio, ya que la cocina desaparece y no se muestra su nueva ubicación. En las dos plantas, la antigua ubicación de la cocina pasa a ocuparla un espacio de juegos para el niño en una planta, y su dormitorio en la otra. Al no poder identificar su lugar y la diferencia de usos, o si se mantiene el mismo en ese espacio libre, decido no representarlo.

En cuanto a los cambios de distribución que se realizan en las reformas del apartamento, se ubica la zona de día (Figuras 35 y 36), donde se reciben a los clientes y se ubica el despacho de trabajo de Antonio, en la planta inferior, y la zona de noche (Figuras 33 y 34), más privativa, en la planta superior. Se eliminan tabiques para crear espacios más amplios y diáfanos, como la unión del salón comedor en la planta superior, símbolo de clara modernidad. Por tanto, en esta película se muestra como aquellos pequeños apartamentos de poca calidad van cambiando a fuerza de mejoras que ocurren en consonancia con el crecimiento económico que experimenta el país.

⁸³ ROMERO CARMONA, Ana Belén. *La Familia a través del cine español*. Universidad de Sevilla, 2015.

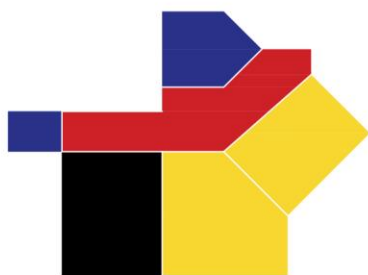


Figura 31. Plano de usos de la vivienda original del matrimonio en *La vida alrededor*. Planta única.

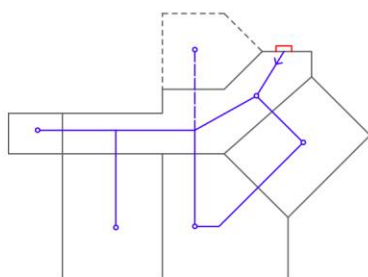


Figura 32. Plano de circulaciones de la vivienda original del matrimonio en *La vida alrededor*. Planta única.

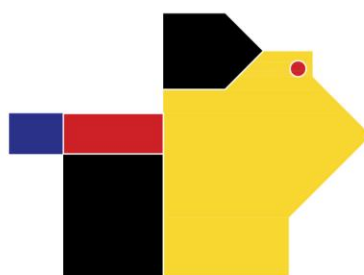


Figura 33. Plano de usos de la vivienda reformada del matrimonio en *La vida alrededor*. Primera planta.

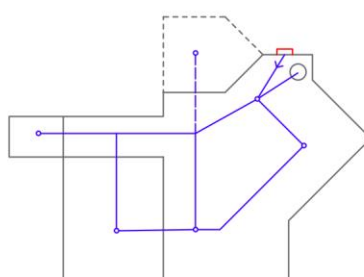


Figura 34. Plano de circulaciones de la vivienda reformada del matrimonio en *La vida alrededor*. Primera planta.

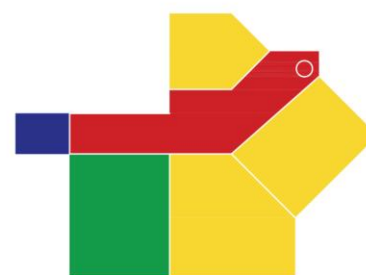


Figura 35. Plano de usos de la vivienda reformada del matrimonio en *La vida alrededor*. Segunda planta.

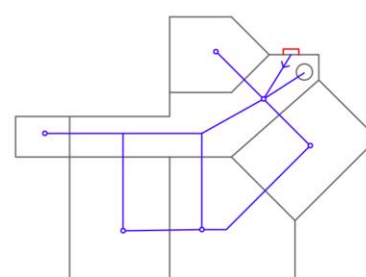


Figura 36. Plano de circulaciones de la vivienda reformada del matrimonio en *La vida alrededor*. Segunda planta.

- Espacios de trabajo remunerado
- Espacios vivideros (Sala de estar/Salón/Comedor)
- Espacios de circulación (Vestíbulo/Pasillo)
- Cuartos húmedos (Cocina/Baño/Aseo)
- Espacios de noche (Dormitorios/Dorm. de servicio)
- Circulaciones primarias
- Circulaciones secundarias
- Punto de referencia (Puerta)
- Entrada

6.13. *Los chicos*⁸⁴, 1959, Marco Ferreri

Esta película, dirigida por Marco Ferreri en 1959, es un ejemplo más de la influencia del Neorrealismo italiano en España. El largometraje gira alrededor de la historia de cuatro amigos menores de edad. La trama se desarrolla en el Madrid de los años cincuenta donde

⁸⁴ FICHA TÉCNICA: **Título:** Los chicos; **Dirección:** Marco Ferreri; **País:** España; **Año:** 1959; **Duración:** 80 min.; **Género:** Drama; **Reparto:** Joaquín Zaro, Alberto Jiménez, José Sierra, Ana María Vidal, Adriano Rimoldi, Félix Dafauce, Rosario García Ortega, María Luisa Ponte, José Luis García, Mari Carmen Aymat; **Guión:** Marco Ferreri; **Productora:** Época Films S.A; **Fotografía:** Francisco Sempere; **Música:** Miguel Asins Arbó.

la realidad obliga a los protagonistas a ocuparse de los problemas del mundo de los adultos y les impide vivir la niñez de una manera más inocente.

Durante el transcurso de la película, se muestran distintos espacios domésticos de algunos de los protagonistas, los cuales varían dependiendo del poder adquisitivo de cada familia. En primer lugar, aparece la vivienda de Carlos, uno de los niños, junto con sus padres y tres hermanos más (Figuras 37 y 38). La casa pertenece a la tipología de vivienda adinerada, con un gran comedor como espacio central de la vivienda. Además, el poder adquisitivo de esta familia se pone de manifiesto por la presencia de varias sirvientas en el hogar que ayudan a la madre y a la hermana mayor en las tareas domésticas. En una escena puede verse cómo llevan comida hacia la estancia que, en el plano (Figura 37), he marcado como la cocina, aunque no se muestra su interior en ningún momento. El resto de la vivienda lo componen 4 habitaciones, aunque solo se muestra el interior de dos de ellas. A todas se accede mediante un pasillo. Encajarían las estancias ya que es bastante común que los hermanos, dos niños y dos niñas, del mismo rango de edad y sexo suelen compartir dormitorio.

Además, también se muestra un espacio doméstico de dimensiones mucho más reducidas, pero aun dignas, donde viven una madre, entiendo que viuda, con su hijo (Figuras 39 y 40). El punto principal de la vivienda sigue siendo la estancia del comedor, que comparte con la cocina, y que da acceso a los dos dormitorios de la vivienda. Por último, se muestra la vivienda de los propietarios del quiosco (Figuras 41 y 42), mucho más humilde y tradicional que las dos anteriores. Esto se pone de manifiesto al mostrar el espacio doméstico sin particiones, incluso en las zonas donde están ubicadas las camas. Descrito así podría llevar a confundirse con un apartamento moderno donde todo el espacio es diáfano, pero aquí la diferencia principal es el mobiliario que aparece, de mala calidad, y la falta de iluminación natural.



Figura 37. Plano de usos de la vivienda adinerada de la familia de Carlitos en *Los chicos*. Planta única.

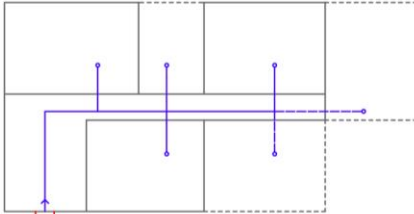


Figura 38. Plano de circulaciones de la vivienda adinerada de la familia de Carlitos en *Los chicos*. Planta única.

- Espacios de trabajo remunerado
- Espacios vivideros (Sala de estar/Salón/Comedor)
- Espacios de circulación (Vestíbulo/Pasillo)
- Cuartos húmedos (Cocina/Baño/Aseo)
- Espacios de noche (Dormitorios/Dorm. de servicio)
- Circulaciones primarias
- Circulaciones secundarias
- Punto de referencia (Puerta)
- Entrada



Figura 39. Plano de usos del apartamento de la madre y el hijo en *Los chicos*. Planta única.

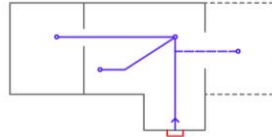


Figura 40. Plano de circulaciones del apartamento de la madre y el hijo en *Los chicos*. Planta única.



Figura 41. Plano de usos de los propietarios del quiosco en *Los chicos*. Planta única.

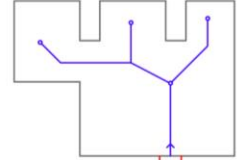


Figura 42. Plano de circulaciones de los propietarios del quiosco en *Los chicos*. Planta única.

6.14. *Plácido*⁸⁵, 1961, Luis García Berlanga

Esta película, dirigida por Luis García Berlanga y escrita por Rafael Azcona en 1961, se hace una crítica feroz a la sociedad española donde el cuidado de las apariencias es el centro de la trama. Como excusa de la campaña organizada por las damas de la alta sociedad, donde cada familia acoge a un pobre o a un anciano del asilo para compartir la cena de Nochebuena, se trata de esconder la ausencia de la verdadera caridad entre las

⁸⁵ FICHA TÉCNICA: **Título:** *Plácido*; **Dirección:** Luis García Berlanga; **País:** España; **Año:** 1961; **Duración:** 85 min.; **Género:** Comedia; **Reparto:** Cassen, José Luis López Vázquez, Elvira Quintilla, Amelia de la Torre, Julia Caba Alba, Amparo Soler Leal, Manuel Alexandre, Mari Carmen Yepes, Agustín González, Luis Ciges, Antonio Ferrandis; **Guion:** Rafael Azcona, Luis García Berlanga, José Luis Colina, José Luis Font; **Productora:** Jet Films; **Fotografía:** Francisco Sempere; **Música:** Miguel Asins Arbó.

distintas clases sociales en España⁸⁶. Mientras esto ocurre, el protagonista de la historia, recorre varios escenarios para poder conseguir pagar la letra de su único medio de vida, su motocarro.

Una vez más podemos observar cómo la estética neorrealista aborda la trama, mostrando la brecha social tan acentuada que existe en la época, donde unos tienen tanto y, otros, deben mover cielo y tierra para conseguir el dinero necesario para mantener la única fuente de ingresos que posee.

En cuanto al espacio doméstico, en la película se pueden observar varios ejemplos de casas adineradas, en contraposición con las viviendas rurales de los pobres. Los espacios de las casas adineradas están cargados de mobiliario y decoración frente a las viviendas pobres que disponen de lo indispensable para un hogar: la cocina y el dormitorio junto con un pequeño espacio para comer.

En primer lugar, se ha dibujado la planta de la casa adinerada que es la que se muestra la mayor parte del tiempo en la película y donde fallece el anciano (Figuras 43 y 44). Esta vivienda posee un gran comedor al que se accede desde el vestíbulo, siendo la estancia principal de la casa ya que, como puede verse, es la de mayor tamaño y donde se concentra la mayor actividad. A través de él, se accede a la cocina y al dormitorio principal, junto con una pequeña sala de estar con un piano y un sofá, donde se sitúa el teléfono. El espacio de circulación interior que da a la cocina, y que tiene también acceso a la habitación principal, vuelca hacia un patio de luces interior donde se puede interaccionar con los demás vecinos. De la habitación principal se muestran ambas entradas al espacio del dormitorio y puede verse una dependencia dentro de la misma estancia que se supone que es un baño particular. Por otro lado, la habitación de la sirvienta, aunque no se muestra en la película, sí que se hace alusión a ella para alojar ahí al anciano enfermo. Basándome en estructuras de casas conocidas, situo esa habitación de la sirvienta al lado de la cocina, que es el lugar donde suelen estar. Por último, hay una secuencia donde se observa un pasillo a la derecha, en el vestíbulo, que en teoría serán más dormitorios. Sin embargo, no se muestran en la película por lo que no puedo representarlos en el plano y, por eso, hay una circulación secundaria marcada hacia esa zona. La decoración de esta vivienda y

⁸⁶ TORRES BEGINES, Concepción. *Plácido: un carnaval de la falsa caridad*. Universidad de Málaga, 2010.

el mobiliario siguen el mismo patrón que los ejemplos comentados anteriormente donde aparece la madera, objetos lujosos y el papel pintado forrando los paramentos verticales.

La siguiente vivienda que se representa es el apartamento donde se encuentra la pareja del anciano que se ha puesto enfermo (Figuras 45 y 46). Es una vivienda claramente moderna por la ausencia de divisiones interiores ya que todas las estancias, incluso la cocina, aunque pueda dividirse con una puerta corredera, están conectadas.

El último ejemplo de espacio doméstico es la vivienda de la pareja de ancianos pobres que se muestra al final de la película y que sirve para compararlas con las anteriores (Figuras 47 y 48). En este caso, se accede directamente a un pequeño espacio que sirve como comedor y con el que conectan las habitaciones y, a la derecha, lo que se asume que es la cocina. Aquí podemos ver la ausencia casi por completo de decoración y la presencia de un mobiliario bastante escaso. Esta película, al relatarnos unas relaciones sociales en las que intervienen personajes de distinto nivel social, nos permite comparar espacios domésticos asociados a cada nivel de vida, pero en una misma localización geográfica, por lo que podemos concluir que las diferencias en los espacios domésticos asociados se deben exclusivamente a las diferencias en el poder adquisitivo de los personajes.



Figura 43. Plano de usos de la vivienda adinerada donde muere el pobre anciano en *Plácido*. Planta única.

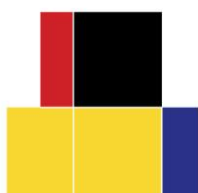


Figura 45. Plano de usos del apartamento moderno en *Plácido*. Planta única.



Figura 47. Plano de usos de la vivienda de los pobres donde llevan al fallecido en *Plácido*. Planta única.

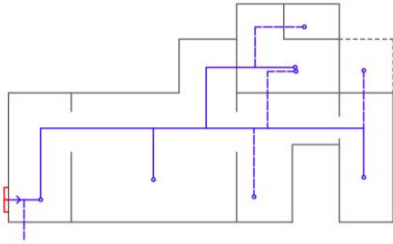


Figura 44. Plano de circulaciones de la vivienda adinerada donde muere el pobre anciano en *Plácido*. Planta única.

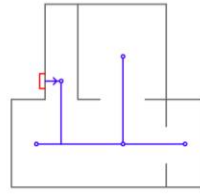


Figura 46. Plano de circulaciones del apartamento moderno en *Plácido*. Planta única.

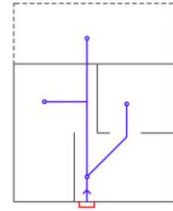


Figura 48. Plano de circulaciones de la vivienda de los pobres donde llevan al fallecido en *Plácido*. Planta única.

- Espacios de trabajo remunerado
- Espacios vivideros (Sala de estar/Salón/Comedor)
- Espacios de circulación (Vestíbulo/Pasillo)
- Cuartos húmedos (Cocina/Baño/Aseo)
- Espacios de noche (Dormitorios/Dorm. de servicio)
- Circulaciones primarias
- Circulaciones secundarias
- Punto de referencia (Puerta)
- Entrada

6.15. *La gran familia*⁸⁷, 1962, Fernando Palacios

Esta película, dirigida por Fernando Palacios en 1962, narra con un tono optimista y divertido la historia de una familia unida ante cualquier adversidad. Fue declarada de Interés Nacional ya que representa las intenciones propagandísticas del régimen respecto a la figura de la familia en la sociedad. Esta familia se compone de un marido, cabeza de familia que trabaja y la mantiene económicamente; la mujer, que cuida a los niños y se encarga de las tareas domésticas; el abuelo, padre de ella, quien ayuda en la educación y el cuidado de los niños, y 15 niños de diferentes rangos de edad. La unidad familiar se muestra en aspectos como: el despertar; las comidas todos juntos; la marcha a la escuela; las enfermedades y las vacaciones, donde todos consiguen ir juntos. Cuando el niño

⁸⁷ FICHA TÉCNICA: **Título:** *La gran familia*; **Dirección:** Fernando Palacios, Rafael J. Salvia; **País:** España; **Año:** 1962; **Duración:** 104 min.; **Género:** Comedia, Drama; **Reparto:** Alberto Closas, Amparo Soler Leal, José Isbert, José Luis López Vázquez, Paula Martel, María José Alfonso, Jaime Blanch, Pedro Mari Sánchez; **Guion:** Pedro Masó, Rafael J. Salvia, Antonio Vich; **Productora:** Pedro Masó; **Fotografía:** Juan Mariné; **Música:** Adolfo Waitzman.

pequeño desaparece, consiguen encontrarlo gracias a la unidad familiar, junto con el trabajo realizado por la policía y la televisión⁸⁸.

A la vez que van intercalándose situaciones cotidianas, podemos observar los diferentes espacios de la vivienda y cómo los personajes habitan en ella. La vivienda de la familia protagonista se articula en torno a la entrada y el vestíbulo. El espacio que queda sin separación vertical de la entrada a la izquierda y que se usa como dormitorio, donde están dispuestas las literas de los niños pequeños. En su origen, ese espacio era parte del vestíbulo y el corredor de la vivienda, pero por el aumento del número de niños, tuvieron que utilizar ese espacio como dormitorio. A través de él se accede al dormitorio del abuelo al fondo, y al de las hermanas a la derecha. Al dormitorio de las hermanas más pequeñas se accede a través del de las hermanas medianas. Volviendo al vestíbulo, en él se concentra la mayor parte de la actividad de la casa con los juegos de los niños y las colas de espera por las mañanas a la hora de querer utilizar el baño, todos a la misma hora. Además, da acceso al comedor, que comunica por el interior con la cocina, el dormitorio de los hijos mayores y el dormitorio principal del matrimonio. Desde el punto de vista del espacio doméstico, el interés de la película radica en que se ponen de manifiesto los problemas de la vivienda asociados a una política de incremento de la natalidad, donde

- Espacios de trabajo remunerado
- Espacios vivideros (Sala de estar/Salón/Comedor)
- Espacios de circulación (Vestíbulo/Pasillo)
- Cuartos húmedos (Cocina/Baño/Aseo)
- Espacios de noche (Dormitorios/Dorm. de servicio)
- Circulaciones primarias
- Circulaciones secundarias
- Punto de referencia (Puerta)
- Entrada

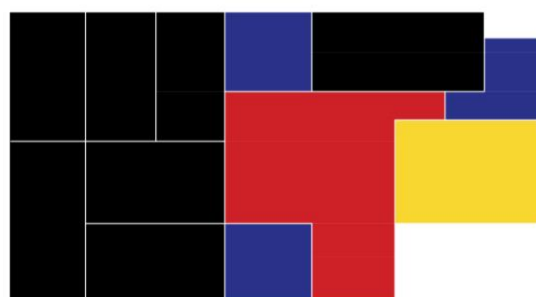


Figura 49. Plano de usos de la vivienda de la familia en *La gran familia*. Planta única.

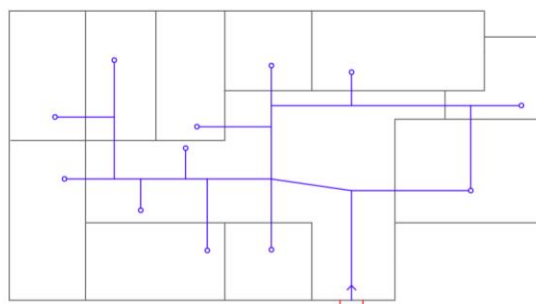


Figura 50. Plano de circulaciones de la vivienda de la familia en *La gran familia*. Planta única.

⁸⁸ ROMERO CARMONA, Ana Belén. *La Familia a través del cine español*. Universidad de Sevilla, 2015.

son necesarias modificaciones que permiten una convivencia más o menos ordenada entre los miembros de la familia. Estos problemas se nos muestran en el seno de una familia de cierto poder adquisitivo, algo de difícil solución en hogares más humildes.

6.16. *El verdugo*⁸⁹, 1963, Luis García Berlanga

Película de 1962, dirigida por Luis García Berlanga y con el guion de Rafael Azcona, narra la historia de cómo la dificultad para encontrar una vivienda puede obligar a un personaje a ejecutar a un ser humano; algo que en realidad no quiere hacer. El sentimiento de atadura a un trabajo para poder solicitar, o seguir pagando, una hipoteca, y no perder el piso, era el que se estaba empezando a fraguar en la clase media española de la época. Berlanga lo lleva al extremo, planteando en la película que el protagonista no puede escapar del oficio de verdugo, el único al que podría tener acceso, sucediendo al suegro en el oficio⁹⁰.

El protagonista, José Luis, es empleado en una funeraria y planea emigrar a Alemania para dejar el trabajo que no desea y convertirse en un mecánico. Al casarse con la hija del verdugo, después de que éste les obligue tras haberlos sorprendido juntos en la intimidad, necesita buscar recursos económicos suficientes para poder mantener a la familia. Es aquí cuando Amadeo, el verdugo, lo trata de persuadir para que ocupe la plaza que él va a dejar vacante tras su jubilación, dándole así acceso a una vivienda.

En este caso, las imágenes de la nueva vivienda se muestran desde su estado en construcción. El edificio de viviendas se encuentra en un entorno alejado de la ciudad y sin más elementos que la propia estructura y algunas carpinterías colocadas para que los nuevos inquilinos se hagan una idea previa de la distribución. En ese momento, los personajes muestran felicidad y entusiasmo imaginando un futuro mejor con las nuevas

⁸⁹ FICHA TÉCNICA: **Título:** El verdugo; **Dirección:** Luis García Berlanga; **País:** España; **Año:** 1963; **Duración:** 90 min.; **Género:** Comedia; **Reparto:** José Isbert, Nino Manfredi, Emma Penella, José Luis López Vázquez, Ángel Álvarez, María Luisa Ponte, María Isbert, Julia Caba Alba, Guido Alberti, Erasmo Pascual, Xan das Bolas, José Orjas, José María Prada, Félix Fernández, Antonio Ferrandis, Lola Gaos, Alfredo Landa, José Sazatornil, Agustín González, Chus Lampreave, José Luis Coll, José Cordero, Pedro Beltrán, Dolores García, Emilio Laguna, Enrique Tusquets, Enrique Pelayo, Manuel Alexandre; **Guion:** Rafael Azcona, Luis García Berlanga, Ennio Flaiano; **Productora:** Coproducción España-Italia; Naga Films, Zabra Films; **Fotografía:** Tonino Delli Colli; **Música:** Miguel Asins Arbó.

⁹⁰ LUCAS, Patricia. "Imágenes de ficción para cuentos realmente viejos. Madrid y el problema de la vivienda. El verdugo, El pisito y La vida por delante". *Sesión no numerada: revista de letras y ficción audiovisual*, nº1, pp. 5-26, 2011.

posibilidades que ofrece la vivienda moderna, adoptando el nuevo estilo de vida consumista que marcaría la estética de los años sesenta⁹¹.

A partir de este momento, se pueden ver claramente las diferencias entre la nueva vida en el apartamento y la antigua vivienda en la que residían los protagonistas. El padre pasa a vivir con la familia en el nuevo apartamento, donde su hija sigue a cargo de sus cuidados. Ahora los espacios son más luminosos, diáfanos y el mobiliario más moderno, excepto la cama del padre.

En la película, por tanto, se puede observar la estructura del espacio doméstico en la primera casa (Figuras 51 y 52), que se corresponde con el ya descrito para el tipo de vivienda tradicional. Se distribuye mediante un pasillo que conduce al comedor, como estancia principal, que comunica con la cocina y los dormitorios. En una secuencia puede verse una puerta al lado de la entrada, que deduzco que lleva al aseo. Por otro lado, está el piso moderno, al que consiguen mudarse tras aceptar el protagonista convertirse en verdugo, donde el comedor vuelve a ser el punto central de la vivienda y a través del cual se accede a los dormitorios y a la cocina (Figuras 53 y 54). El baño se sitúa justo al lado de la entrada. El mobiliario que aparece es claramente moderno excepto la cama del padre, que la que el director consigue hacer recordar lo tradicional y el pasado que, junto al oficio, seguirá siempre estando presentes.

Además de reflejar las estructuras de dos espacios domésticos diferentes, esta película muestra la importancia del trabajo remunerado en la sociedad consumista, donde el consumo se representa en el anhelo por conseguir una vivienda. La importancia del trabajo es tal que, hasta el menos deseado, el de verdugo, se acepta con agrado. Realzando esta idea de transformación y desarrollismo de los años sesenta, el director muestra el auge del turismo nacional e internacional en Mallorca, demostrando también el claro aperturismo del país hacia el exterior.

⁹¹ LUCAS, Patricia. “Imágenes de ficción para cuentos realmente viejos. Madrid y el problema de la vivienda. El verdugo, El pisito y La vida por delante”. *Sesión no numerada: revista de letras y ficción audiovisual*, nº1, pp. 5-26, 2011.

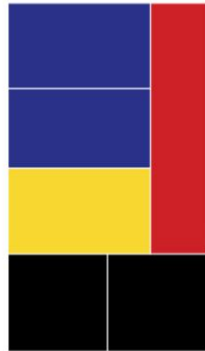


Figura 51. Plano de usos de la vivienda tradicional del verdugo y su hija en *El verdugo*. Planta única.

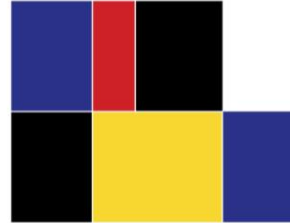


Figura 53. Plano de usos de la nueva vivienda de la familia en *El verdugo*. Planta única.

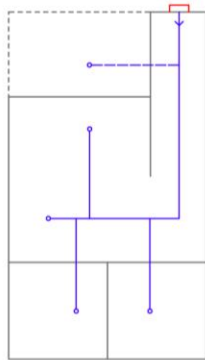


Figura 52. Plano de circulaciones de la vivienda tradicional del verdugo y su hija en *El verdugo*. Planta única.

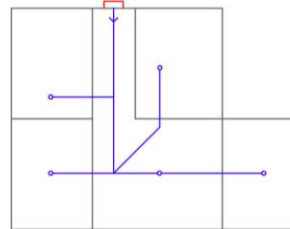


Figura 54. Plano de circulaciones de la nueva vivienda de la familia en *El verdugo*. Planta única.

- Espacios de trabajo remunerado
- Espacios vivideros (Sala de estar/Salón/Comedor)
- Espacios de circulación (Vestíbulo/Pasillo)
- Cuartos húmedos (Cocina/Baño/Aseo)
- Espacios de noche (Dormitorios/Dorm. de servicio)
- Circulaciones primarias
- Circulaciones secundarias
- Punto de referencia (Puerta)
- Entrada

6.17. *Los Tarantos*⁹², 1963, F. Rovira Beleta

Es una película dirigida por Francisco Rovira Beleta donde puede conocerse bien la imagen de dos barrios periféricos marginales de la ciudad de Barcelona, así como las maneras de vivir de los gitanos. Esta obra no trata de ser un relato documental si no una ficción, versionando la historia de Romeo y Julieta. La trama se desarrolla a partir del concepto de dos clanes gitanos enfrentados que va a entorpecer el romance entre Rafael y Juana, con el uso de tópicos en representación de la etnia gitana como es el baile flamenco y las navajas.

El espacio doméstico no ocupa un lugar importante en la película, sobre todo su interior, ya que, en su mayoría, se muestra el exterior de los barrios gitanos con las chabolas. Sin embargo, hay una escena donde el hombre con el que tiene que casarse Juana va a buscarla a su casa donde, además de golpearla salvajemente porque no quiere irse con él, se muestra el interior, y es la que aparece en el plano. La vivienda no consta más que de lo esencial del espacio doméstico, como en las cuevas de *Cerca de la ciudad*. La entrada lleva directamente a la cocina y, al fondo, se ubica la estancia del dormitorio. Pueden verse unas escaleras de subida a una segunda planta, lo que en teoría conducirá a otro dormitorio o a un espacio de almacenaje. Esta película, por tanto, nos muestra que, aunque el espacio doméstico está evolucionando junto al desarrollo social y económico del país, el espacio doméstico básico-tradicional sigue existiendo, sobre todo en ambientes sociales donde muchas de las actividades domésticas se siguen realizando en la calle.

⁹² FICHA TÉCNICA: **Título:** *Los Tarantos*; **Dirección:** Francisco Rovira Beleta; **País:** España; **Año:** 1963; **Duración:** 92 min.; **Género:** Drama, Romance; **Reparto:** Antonio Gades, Carmen Amaya, Sara Lezana, Daniel Martín, Antonio Prieto, José Manuel Martín, Margarita Lozano, Juan Manuel Soriano; **Guión:** Alfredo Mañas, Francisco Rovira Beleta; **Productora:** Tecisa, Films Rovira Beleta; **Fotografía:** Massimo Dallamano; **Música:** Andrés Batista, Fernando García Morcillo, Emilio Pujol, José Solá.

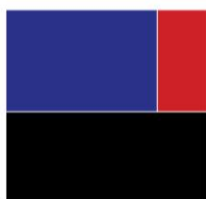


Figura 55. Plano de usos de la casa de Juana en *Los Tarantos*. Planta principal.

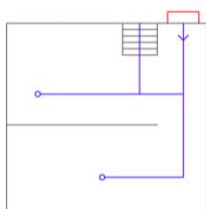


Figura 56. Plano de circulaciones de la casa de Juana en *Los Tarantos*. Planta principal.

- Espacios de trabajo remunerado
- Espacios vivideros (Sala de estar/Salón/Comedor)
- Espacios de circulación (Vestíbulo/Pasillo)
- Cuartos húmedos (Cocina/Baño/Aseo)
- Espacios de noche (Dormitorios/Dorm. de servicio)
- Circulaciones primarias
- Circulaciones secundarias
- Punto de referencia (Puerta)
- Entrada

6.18. *La ciudad no es para mí*⁹³, 1966, Pedro Lazaga

Esta película está basada en la obra teatral homónima escrita por Fernando Ángel Lozano. Dirigida por Pedro Lazaga en 1966, cuenta la historia de Agustín, un señor muy querido en su pueblo, que decide abandonarlo para siempre y mudarse a la ciudad con su hijo. El director refleja cómo el comportamiento y la forma de ser de una persona del ámbito rural desentona con la vida de la ciudad, tanto que su propio hijo y su nuera no lo reciben con buen agrado. Tanto el hijo como la nuera se mudaron de un pueblo a la ciudad en búsqueda de prosperidad, olvidaron sus raíces e incluso se avergüenzan de ellas, como en el caso de la mujer, “Luchi”, que esconde el nombre de Luciana. A lo largo de la película se hace una fuerte crítica a la alta sociedad, mientras que realza los valores familiares frente a la “disipación” de la familia que la vida en la gran ciudad implica⁹⁴.

En los escenarios que aparecen al principio de la película se incluyen todos los elementos representativos que distinguen la sociedad urbana de la rural. En la ciudad encontramos multitud de coches, casas e, incluso, se da el dato de que se producen matrimonios y nacimientos cada minuto, para representar la cantidad de población que habita allí. El

⁹³ FICHA TÉCNICA: **Título:** *La ciudad no es para mí*; **Dirección:** Pedro Lazaga; **País:** España; **Año:** 1966; **Duración:** 99 min.; **Género:** Comedia; **Reparto:** Paco Martínez Soria, Doris Coll, Cristina Galbó, Alfredo Landa, Eduardo Fajardo, Rafael Alcántara, Gregorio Alonso, Manuel Arbó, Miguel Armario, Marta Baizán, Ángel Calero, Gracita Morales, José Sazatornil, José Sacristán; **Guion:** Pedro Masó, Vicente Coello; **Productora:** Pedro Masó; **Fotografía:** Juan Mariné; **Música:** Antón García Abril.

⁹⁴ ROMERO CARMONA, Ana Belén. *La Familia a través del cine español*. Universidad de Sevilla, 2015.

piso del hijo y su familia en la capital es característico de una vivienda burguesa moderna. Se aprecian características típicas de ese tipo de viviendas, como la amplitud espacial, los espacios diáfanos, el mobiliario moderno y la posesión de ciertos elementos artísticos como cuadros, que denotan cultura en los propietarios. En cambio, en el pueblo no hay muchas viviendas, siendo la mayoría de familias humildes, y la natalidad es todo un acontecimiento⁹⁵.

Los dos ejemplos de espacios domésticos a analizar en este caso son: la casa en el pueblo de Agustín (Figuras 57 y 58) y el apartamento de su hijo en la capital (Figuras 59 y 60). La vivienda tradicional dispone de una segunda planta que, aunque no se muestra, entiendo que es un altillo para almacenaje, ya que en la parte inferior se ven dos puertas que comunican con la sala de estar, y lo que se asume son los dormitorios. La cocina, como pasa con los dormitorios, tampoco se ve, pero al ver la fachada recta y que la entrada no ocupa todo ese espacio, pienso que debe estar ubicada ahí. El piso del hijo en Madrid es un ejemplo de vivienda moderna de los años 60 en toda regla. Tiene terraza y un balcón, indicados en el plano con rayas oblicuas, mucha iluminación, y espacios diáfanos ya que todas las estancias excepto los dormitorios y la cocina están comunicadas entre sí. Una particularidad de esta vivienda es que posee una entrada principal y también una entrada para el servicio. En el salón comedor la distinción de los espacios se hace mediante un cambio de altura, que aparece representado en el plano de circulaciones con una línea más clara que las demás que representan los paramentos verticales. El comedor se encuentra elevado uno o dos peldaños sobre el nivel de suelo del resto del apartamento. Por último, aparece otro espacio singular como es el despacho del hijo, comunicado con el salón de la vivienda. Toda la estancia posee mobiliario de madera y, entre las estanterías del fondo, aparece un pequeño pasillo que comunica con la zona donde se encuentran los dormitorios. La comparación de estos dos tipos de espacios domésticos pone, por tanto, de manifiesto que la evolución de la vivienda ocurre principalmente en las ciudades, y que, al menos en parte, es consecuencia de los movimientos migratorios. El éxito y establecimiento de personas que pasaron del campo a la ciudad y que, en algunos casos, se olvidan de sus orígenes son promotores principales del cambio urbanístico y del espacio doméstico sufrido en las ciudades.

⁹⁵ ROMERO CARMONA, Ana Belén. *La Familia a través del cine español*. Universidad de Sevilla, 2015.

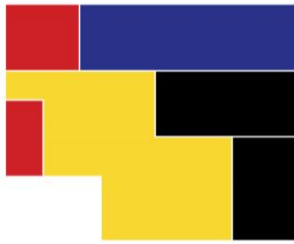


Figura 57. Plano de usos de la casa de Agustín en el pueblo en *La ciudad no es para mí*. Planta única.

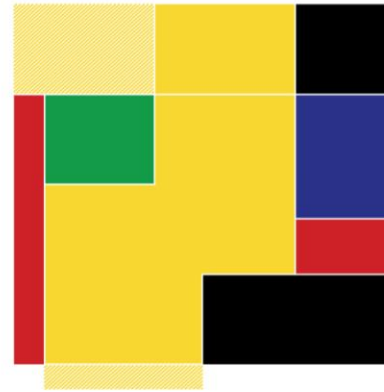


Figura 59. Plano de usos de la casa moderna del hijo de Agustín en *La ciudad no es para mí*. Planta única.

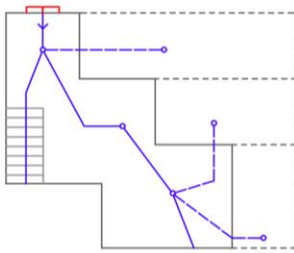


Figura 58. Plano de circulaciones de la casa de Agustín en el pueblo en *La ciudad no es para mí*. Planta única.

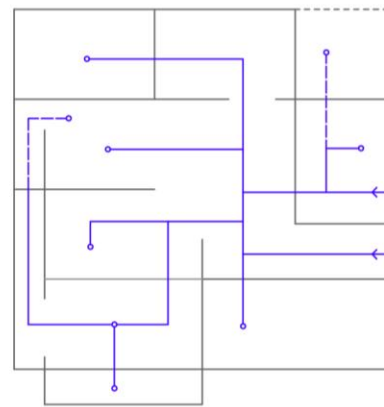


Figura 60. Plano de circulaciones de la casa moderna del hijo de Agustín en *La ciudad no es para mí*. Planta única.

- Espacios de trabajo remunerado
- Espacios vivideros (Sala de estar/Salón/Comedor)
- Espacios vivideros en exterior (Terraza)
- Espacios de circulación (Vestíbulo/Pasillo)
- Cuartos húmedos (Cocina/Baño/Aseo)
- Espacios de noche (Dormitorios/Dorm. de servicio)
- Circulaciones primarias
- Circulaciones secundarias
- Punto de referencia (Puerta)
- Entrada

7. INFORMACIÓN SOBRE LA VIVIENDA PROPORCIONADA POR EL CINE

La información obtenida de las películas analizadas en el capítulo anterior nos permite discutir una serie de temas transversales y patrones que se repiten en varias de ellas, y que pueden servir para entender mejor el contexto social y el espacio doméstico durante la época de estudio. Estos temas pueden agruparse en tres grandes bloques: la familia, su estructura y las relaciones que hay entre los miembros de la misma; la mujer, su situación y el papel que ejerce dentro de la sociedad y, por último, el tema de la vivienda con toda la problemática que surge a lo largo de estos años por su escasa oferta y la dificultad para acceder a ella. Además, se evidenciarán las diferencias de mobiliario entre las distintas tipologías encontradas.

7.1 Familia

La familia se ha convertido en protagonista de muchas obras cinematográficas. Al ser sensible a los cambios que tienen lugar en su entorno cultural e histórico, ha ido sufriendo transformaciones y adaptándose a los diferentes roles que desempeñaba cada uno de los miembros. Por tanto, es un elemento capaz de reflejar la evolución de la sociedad y que puede apreciarse en las distintas películas escogidas.

El enfoque de la unidad familiar que se aprecia en todas las películas es el que se deriva de los roles clásicos y tradicionales del sexo femenino y del masculino, ya que era este enfoque el defendido por el régimen y la religión católica durante el periodo en el que transcurren las historias⁹⁶. Por otro lado, según Belén Sanz⁹⁷, la acción principal de los filmes se localiza generalmente en torno al espacio doméstico, por lo que podemos apreciar una intención de representar a la familia en su medio natural: el hogar. Además, el modelo de familia que suele representarse es de clase media o acomodada ejerciendo profesiones liberales (aparejador, arquitecto, abogado, etc.) en contraposición con familias humildes, aunque en ambas se presentan valores comunes. El enfoque central en los valores de la familia se pone de manifiesto en las películas analizadas ya que, aunque en algunas de ellas falte alguno de los miembros debido a que han fallecido, todas ellas

⁹⁶ JOSÉ MARTÍN, Jerónimo. “Modelos de familia en el cine contemporáneo”. *Carthaginensia: Revista de estudios e investigación*, vol 23, nº44, pp. 431-443, Universidad de Murcia, 2007.

⁹⁷ SANZ GIL, Belén. *¿Cómo hemos cambiado!: la representación de la familia española en el cine español (1950-2011)*. Universidad Internacional de La Rioja, 2012.

surgen del enlace de un hombre con una mujer. Además, en todas las películas, excepto en aquellas donde los personajes principales viven en barrios marginales, como *Cerca de la ciudad* o *Los Tarantos*, la acción principal de las familias se realiza en el entorno doméstico.

Otros aspectos sociales interesantes a analizar en las películas de la época son aquellos relacionados con los componentes de la unidad familiar. Respecto al número de hijos, se pone de manifiesto que la mayoría de familias ronda en torno a 3, excepto en *La gran familia*, donde tienen 15 hijos, sin contar el nuevo embarazo que se anuncia al final de la película. Este aspecto, por tanto, nos informa sobre la política de natalidad durante la época franquista, sirviendo *La gran familia* como propaganda de los premios de natalidad de la dictadura. Otro aspecto interesante, que aparece también en esta película exclusivamente, es la figura del padrino. Esta figura supone la inclusión en el núcleo familiar de una persona que no necesariamente tiene que guardar parentesco con la familia, pero que se la considera como tal y, en circunstancias donde el marido no llega a proveer de dinero suficiente a su familia, es el padrino el que asume los gastos.



Fotograma de *La gran familia* (1962). <https://www.cope.es/blogs/palomitas-de-maiz/2019/06/13/la-gran-familia-la-espana-en-crisis-con-muchos-hijos-critica-cine/>

Por lo general, los hijos seguían los patrones que sus padres les inculcaban de pequeños. Esto queda patente en *Raza* donde se representa al padre dándoles grandes lecciones a sus hijos. Las hijas en particular colaboraban en las tareas del hogar, como así se muestra en *Así es Madrid*, donde Eulalia, la protagonista, es quien se muestra realizando las tareas

domésticas en lugar de su madre. Incluso en *Los Chicos* dónde, donde aparece la figura de las criadas en el hogar de la familia de Carlos, es la hija mayor la que ayuda a la madre en algunas de las labores del hogar como el preparar la mesa. Esa relación de la hermana mayor con las tareas domésticas, ayudando a la madre, queda aún más patente en *La gran familia*, donde se muestra a la hija mayor junto a la madre, en la cocina, ayudándola.



Fotogramas película *Raza* (1941) con el padre hablando con sus hijos (izq.) y *Así es Madrid* (1953) con Eulalia realizando las labores domésticas (dcha.).



Fotogramas película *Los chicos* (1959) con la hija mayor ayudando a la madre (izq.) y *La gran familia* (1962) con la madre y la hija mayor en la cocina (dcha.).

Otro personaje que las películas de la época tratan como fundamental para la unidad familiar es el abuelo. Además, en todos los casos analizados, en los que éste forma parte de la unidad doméstica, es el padre de la mujer, excepto en *La ciudad no es para mí*; aunque en esta ocasión el abuelo no va allí a recibir cuidados, sino a cuidar de los demás y a tratar de resolver los problemas que han provocado en el matrimonio el tiempo que su hijo dedica al trabajo. También es interesante que, en todos los casos, los abuelos no son una carga para la familia, sino que son representados como una ayuda para resolver

problemas familiares, cuidar a los hijos o, incluso, realizar distintas tareas domésticas, como ocurre en *La gran familia*. Esta visión de los mayores ocurre mayoritariamente con los hombres-abuelos, lo que también podría estar indicando la visión que el régimen quería inculcar sobre el abuelo materno en las familias de la época. La figura de las abuelas no sale representada en solitario en ningún momento, sino que siempre está en presencia de su marido.

Todas las distintas películas analizadas han de verse a través del prisma de la censura y el control del régimen franquista. En ese sentido, las películas tenían que mostrar la



Fotograma película *La gran familia* (1962). El abuelo ayuda a su hija con el cuidado de sus hijos.

imagen que se quería transmitir en cuanto a una familia unida, católica y que defendieran los valores del franquismo⁹⁸. Claros ejemplos de esta visión se encuentran en la película franquista por excelencia como es *Raza*. En ella, por ejemplo, se pone de manifiesto cómo, al final, todos los miembros de la unidad doméstica luchan y dan hasta su vida por la familia. También en *Balarrasa*, donde, tras la ausencia de la figura materna, se pierde el equilibrio de la unidad doméstica; se narra cómo el protagonista, que ha recurrido a la fe, logra recomponerla. En *Surcos* es la familia al completo la que intenta buscar una nueva vida en la ciudad, pero no logran adaptarse a ella y, con el padre como máxima

⁹⁸ ROMERO CARMONA, Ana Belén. *La Familia a través del cine español*. Universidad de Sevilla, 2015.

autoridad, deciden regresar al pueblo. Por último, *La gran familia*, es la unidad familiar la que permite a los protagonistas superar los obstáculos que se les ponen por el camino.

El análisis de las películas también nos permite hacer inferencias sobre la influencia del estatus social en el funcionamiento de las familias de la época de estudio. En poco más de una década, la sociedad española se modernizó gracias al desarrollo económico provocado por las ayudas recibidas por los países extranjeros. De este cambio fueron las clases medias las mayores beneficiadas, pasando de un modelo de subsistencia a un modelo más consumista. El consumismo de la clase media acarreó cambios en el estilo de vida de las familias, que pasaron a gastar cada vez más en el ocio y el entretenimiento. Entre ellos, la incorporación de la televisión en las casas en sustitución de la radio, el turismo y los bares y restaurantes donde las familias disfrutaban del tiempo fuera de sus casas. Este progreso se pone de manifiesto no solo por los personajes y su comportamiento, sino también por el mobiliario de las viviendas y vestuario de los personajes. Esto queda patente en películas como: *La vida por delante* y *La vida alrededor*, donde, gracias a que los personajes consiguen mejorar su economía, pueden lucir mejores prendas de ropa e, incluso, ampliar el apartamento. También en *La gran familia*, al final de la película, consiguen un televisor para la vivienda y ya no tienen que mirar la del vecino a través de la ventana.



Fotograma película *La gran familia* (1962). Consiguen hacerse con una televisión y se reúnen todos en el comedor para verla.

Aparte del enfoque de los filmes analizados sobre la familia, en ellas también se muestran las relaciones en el interior de la pareja y cómo, gracias al cambio de estatus de la mujer, evolucionan hacia relaciones más igualitarias. Este cambio se puede apreciar en *La vida por delante*, donde la figura de la mujer también aporta beneficios económicos a la unidad doméstica mientras el marido trata de buscar trabajo. Estos cambios aparecen asociados a una simplificación de las tareas domésticas gracias a la tecnología⁹⁹, algo que queda patente en *Los tramposos*, dónde aparece la olla exprés como símbolo del avance en lo doméstico, ya que va a reducir el tiempo que las mujeres tienen que emplear en la cocina.

Como resumen de este apartado, podemos concluir que el cine nos permite visualizar el modelo de familia que predomina en la época de estudio, presentándola como el pilar fundamental en la vida de todos los ciudadanos y la razón por la que se hacen todos los sacrificios necesarios. Todas ellas estaban formadas por una figura masculina como cabeza de familia y una femenina como responsable de la crianza de los hijos y de las tareas domésticas. Además, queda patente que la evolución de la familia asociada a un cambio hacia sociedades más consumistas conlleva un cambio en el mobiliario que cubra las nuevas necesidades.

7.2 Mujer

Como ya hemos comentado anteriormente, el cine tiene una gran capacidad para transmitir discursos y valores que el régimen franquista va a aprovechar durante esta época para emitir su idea sobre la feminidad, donde la mujer tenía el rol definido de madre y esposa. De esta manera, se pueden apreciar en los distintos ejemplos escogidos para su análisis diferentes comportamientos que van dirigidos a educar a una determinada audiencia que, en aquel momento, era principalmente femenina y de clase media-baja. Durante las décadas objeto de estudio, y como bien viene recogido en todas las películas, la estructura social era patriarcal, con el marido como cabeza de familia y quien traía el dinero a casa, mientras que la mujer se quedaba al cuidado de la casa y los hijos.

Siendo *Raza* la primera película que aparece en el trabajo, y que es la más cercana al final de la Guerra Civil, es interesante analizar el papel de la mujer a través de la película ya que puede mostrarnos diferentes aspectos sociales y cotidianos que eran considerados esenciales por el reciente sistema que se instauraba en España; un sistema con un gran

⁹⁹ SANZ GIL, Belén. *¿Cómo hemos cambiado!: la representación de la familia española en el cine español (1950-2011)*. Universidad Internacional de La Rioja, 2012.

interés por retratar a un tipo de mujer sumisa y con un papel siempre secundario. Una de las secuencias que muestra estas diferencias es aquella en la que el padre les está leyendo una historia a sus hijos. Se muestra cómo los hijos varones hacen comentarios sobre la guerra y el dinero, mientras que la hija solo hace una intervención acerca del aspecto de un personaje del libro, lo que sugiere una inferioridad intelectual. También se centran en mostrar cuál es el papel que se espera de las niñas, teniendo de referencia a sus madres en cuanto al trabajo, sumisión y respeto hacia la figura de su marido.



Fotograma película *Raza* (1941) cuando el padre les cuenta una historia a sus hijos.

A lo largo de la película se ve reflejado cómo las mujeres apoyan en todo momento a los hombres en su camino, pero sin participar en los actos “importantes” de la trama. Primero, la madre apoya a su marido sirviéndole y consolándole cuando regresa y debe volver a la guerra. Más tarde es la hija quien apoya a su hermano franquista cuando está en prisión y trata de convencer a su otro hermano para que le perdone y se una al bando nacional. Por tanto, las mujeres, en todo momento, no hacen la historia, sino que sirven de soporte para los hombres que la construyen¹⁰⁰.

Con el paso del tiempo y la victoria del bando aliado en la II Guerra Mundial, el protagonismo de lo militar pasa el relevo a una influencia del aspecto religioso en el cine, como bien podemos ver en *Balarrasa*. La importancia de la mujer y su papel en esta

¹⁰⁰ GÓMEZ, Asunción. “La representación de la mujer en el cine español de los años 40 y 50: Del cine bélico al Neorrealismo”. *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 79, nº5, pp. 575-590, 2002.

película se centra en la madre ausente, que se ve representada en un retrato situado en el despacho del padre y que se asocia con la religión y los valores tradicionales.



Fotogramas película *Balarrasa* (1950) con el retrato de la madre en el despacho del padre.

Más adelante, con la introducción del cine neorrealista en España de la mano de *Surcos*, se empiezan a filmar historias cotidianas permitiendo mirar hacia el interior doméstico de las familias humildes y mostrar las desigualdades de género. En esta película se representa a un modelo de mujer sumisa y situada dentro de su rol en la sociedad en la figura de Rosario, la hija del marionetista. Son varios los elementos que ilustran esta adecuación. Una de ellas es la escena que muestra cuando se va a dormir a casa de la vecina para no compartir techo con otro hombre que no es de la familia por el “qué dirán”. Otra es cuando conoce a su futuro suegro y comenta que se quieren “como Dios manda”, dando a entender que no mantenían relaciones sexuales antes del matrimonio, como establecía la Iglesia. Por el contrario, Pili, la novia de Pepe, encarna el modelo de mujer a la que se debe aleccionar. Este personaje se muestra sin pudor al besarse en las escaleras del edificio, al compartir cama con Pepe antes del matrimonio, al fumar o al entrar en espacios que se consideraban masculinos, como los bares. A este tipo de mujeres, mostradas como materialistas, a la que se añade Tonia, la hija menor, que es engañada por un hombre que

no quiere comprometerse con ella y acaba burlando su honra; se les culpa de las desgracias que sufre toda la familia.



Fotogramas película *Surcos* (1951) con la imagen de los personajes femeninos como Rosario (izq.), Pili (dcha.) y Tonia (abajo).



Esta finalidad queda clara al presentar en películas como ésta o *Hay un camino a la derecha* la violencia contra las mujeres como un elemento aleccionador y de represión por los comportamientos que no se ciñen a los roles tradicionales de género fomentados por el Estado y la Iglesia. Por tanto, queda patente que la finalidad de la mujer de la época se reduce al matrimonio y la maternidad.

El amor que trae consigo el matrimonio, y todo lo que lo rodeaba, eran los temas más importantes para las mujeres solteras de la época¹⁰¹. Así se pone de manifiesto en películas como *Así es Madrid* o *La gran familia*, donde las hijas mayores muestran su preocupación en cuanto a la llegada del matrimonio y lo comparten con los demás personajes femeninos.

Otro aspecto interesante es cómo, en varias ocasiones, cuando los personajes femeninos consiguen algún logro, la trama de la película, mayoritariamente a través de personajes masculinos, se encarga de quitarles el mérito atribuyéndolo a sus encantos como mujer, su belleza. Por ejemplo, cuando Josefina en *La vida por delante* se gradúa en Medicina antes que Antonio, de Derecho, éste le dice que es gracias a que tiene familiares en la Universidad y, por supuesto, a que es bella. Otro ejemplo más aparece cuando la segunda hija mayor de *La gran familia* está haciendo los exámenes de fin de curso en la escuela. La secuencia es bastante significativa ya que se representa a la chica sin conocimiento alguno de la materia, pero los profesores, embelesados por su belleza, le dicen las respuestas y la acaban aprobando. Por tanto, en ningún momento se representa a la mujer como una persona inteligente ni con la valía suficiente para destacar de otra manera que por su condición física.

Las películas analizadas ponen también de manifiesto cómo con la llegada de la sociedad de consumo en los años sesenta las mujeres lograrán tener más tiempo libre gracias a la aparición de electrodomésticos, que reducen el tiempo de trabajo en el hogar, y pueden realizar otros trabajos, como hace Josefina en *La vida alrededor*. En este caso, Josefina tiene tiempo de dar clases de cultura general en su propia casa, pero sin descuidar su hogar y su hijo. El énfasis en destacar que no se descuidan las tareas domésticas pone de manifiesto un interés en mantener el rol tradición de madre en los años sesenta. La presentación de mujeres que disponen de una buena situación económica gracias a la posición de sus maridos, pero que no trabajan fuera del hogar, como Luchy en *La ciudad no es para mí*, es un buen ejemplo.

¹⁰¹ GIL GASCÓN, Fátima, GÓMEZ GARCÍA, Salvador. “Mujer, noviazgo y censura en el cine español. 1939-1959”. *Revista Latina de Comunicación Social*, nº65, pp. 460-471. Laboratorio de Tecnologías de la Información y Nuevos Análisis de Comunicación Social, 2010.

Este análisis, por tanto, nos revela cómo el cine está al servicio del franquismo para posicionar a las mujeres dentro de la familia y en la sociedad, sin dudar en mostrar castigos hacia los personajes femeninos que se alejan del comportamiento normativo¹⁰².

7.3 Vivienda

En este apartado se van a reflejar aspectos como el problema de la vivienda y se van a comparar las diferencias de mobiliario entre las distintas tipologías de vivienda que se muestran en el cine.

Durante el franquismo se filmaron muchas películas que reflejaban el problema de la vivienda, algunas de las cuales se recogen en este trabajo. Esta problemática ha sido atendida de forma reiterada en el cine español desde los años cincuenta del siglo XX, ya que es cuando la actividad industrial gana importancia en el país y cuando se produjo un gran crecimiento urbanístico provocando una escasez de viviendas. A esto hay que añadir el interés de la época por mostrar lo cotidiano, normalmente desde una clave de humor (aunque no siempre), mostrando un “Neorrealismo ibérico”.

Durante estos años esta problemática se convierte en un importante problema social y el gobierno de la época pone en marcha una serie de programas de vivienda que contribuyeron a crear nuevos núcleos residenciales a las afueras de las ciudades, principalmente en Madrid. Se realizaron varios intentos por mejorar las malas condiciones de vida de gran parte de la población de estas grandes ciudades, desde los Planes de Regiones Devastadas a los Poblados Dirigidos, pasando por las Viviendas para Empleados. Gran parte de la población de las ciudades en ese momento habitaban en viviendas muy antiguas e, incluso, se agolpaban en ellas o tenían que recurrir a chabolas¹⁰³. *Surcos* es un buen ejemplo de cómo el cine mostraba estas realidades, ya que ilustra cómo toda la familia se va a vivir a un mismo piso que comparten con la propietaria y su hija. *Cerca de la ciudad* también retrata muy bien la vida a las afueras de la capital,

¹⁰² ÁLVAREZ SAN ROMÁN, Mercedes. “Este es el mejor argumento que se puede esgrimir contra las mujeres: la película *Surcos* (1951) como herramienta pedagógica para el estudio de la violencia de género”. *Revista de la SEECI*, nº39, pp. 89-104, 2016.

¹⁰³ LUCAS, Patricia. “Imágenes de ficción para cuentos realmente viejos. Madrid y el problema de la vivienda. El verdugo, El pisito y La vida por delante”. *Sesión no numerada: revista de letras y ficción audiovisual*, nº1, pp. 5-26, 2011.

donde vivían en muy malas condiciones, totalmente desamparados por la Administración y con la única ayuda de la Iglesia.



Fotogramas película *Surcos* (1951) donde comen todos pegados en el pequeño espacio que comparten el comedor y la cocina (izq.) y *Cerca de la ciudad* (1952) con la imagen del barrio de chabolas a las afueras de Madrid.

En la mayoría de las historias analizadas es el piso, o el deseo de tenerlo, el eje central de las aspiraciones de los protagonistas de estas películas. La disponibilidad de la vivienda va a condicionar que los protagonistas puedan optar a una etapa vital distinta de la que actualmente viven y se van a resolver de manera diferente. Otro aspecto común que vamos a encontrar es el tono de comedia en los filmes, más allá de la tradición histórica, para evitar la censura de manos del Ministerio de Vivienda que no permitía reflejar una imagen de decadencia¹⁰⁴.

En *El inquilino*, por ejemplo, se muestra la desesperación de una familia que no puede frenar un desahucio y debe abandonar su hogar. Esta película refleja lo difícil que es el acceso a una vivienda. Por una parte, en una secuencia, se muestra la cantidad inmensa de papeles que hay que cumplimentar para acceder únicamente a la solicitud de la vivienda, poniendo de manifiesto las trabas burocráticas. En otra secuencia se evidencian las acciones corruptas de los funcionarios en el mercado inmobiliario. En este largometraje también se muestra el contraste social entre los pisos en malas condiciones

¹⁰⁴ LUCAS, Patricia. "Imágenes de ficción para cuentos realmente viejos. Madrid y el problema de la vivienda. El verdugo, El pisito y La vida por delante". *Sesión no numerada: revista de letras y ficción audiovisual*, nº1, pp. 5-26, 2011.

que van a demoler y la vivienda del dueño del edificio. Esto se aprecia cuando el inquilino acude a casa del propietario para convencerle de que retrase el derribo. Además, también se observa en una ocasión la pésima calidad de las casas baratas ofertadas por el Gobierno con unas dimensiones ínfimas y unos materiales muy pobres que no hacen habitable el espacio.

Por otro lado, en *La vida por delante* se van a ver reflejados los trámites, problemas, la mala calidad de las viviendas y el precio de los pisos para una clase media que disponían de escasos recursos, pero que, en este caso, contaban con la ayuda de lo que los padres de ambos pudieran aportar. La historia y sus protagonistas siempre se muestran esperanzados y con una actitud positiva frente al piso que resulta no ser el hogar de sus sueños.



Fotograma película *La vida por delante* (1958) durante la visita al que va a ser el apartamento del nuevo matrimonio y donde se ven sus reducidas dimensiones.

Más tarde, en 1958, se estrenó *El pisito*, donde una pareja de clase baja que lleva bastantes años de novios no puede llevar a cabo su deseo de casarse. La razón es la falta de recursos para comprar una vivienda para los dos. Ambos se ven envueltos en una trama donde el protagonista se ve abocado a un matrimonio de conveniencia con su casera, de edad avanzada, para quedarse con la titularidad del piso donde vive alquilado tras la muerte de la anciana. Es una historia cruel y pesimista que ponen en el foco a esas parejas ya maduras, que ven sus ilusiones marchitadas por la falta de vivienda.



Fotograma película *El pisito* (1958) donde se ven las condiciones en las que tenían que vivir las familias compartiendo piso.

En *El verdugo*, al igual que en *El pisito*, el protagonista se va a ver forzado a tomar una serie de decisiones, incluida la de ejecutar sentencias de muerte como verdugo, para poder optar a una vivienda. Es tal la urgencia y la poca oferta de vivienda que, cuando



Fotograma película *El verdugo* (1963) cuando van a visitar el nuevo piso que le conceden al verdugo aún en obras.

van a visitar el piso al que podían optar por el trabajo de verdugo, se dan cuenta de no son los únicos que optan al inmueble y debe aceptar el oficio si no quieren perderlo.

Por tanto, podemos ver cómo con la llegada del Neorrealismo, donde la tragedia iba de la mano de la comedia con la que camuflarla, se llegan a reflejar problemas y preocupaciones que estaban afectando a los ciudadanos de a pie. En algunos casos la realidad se mostraba de manera más cruda y a veces exagerada, lo que permitía pasar los filtros de la censura más fácilmente.

El análisis de las películas también nos permite observar a través del cine las diferencias que existían entre los espacios domésticos que coexistían en la misma época, no solo en cuanto a dimensiones que puede verse en el capítulo anterior sino desde el mobiliario y la decoración del interior doméstico. Haciendo un barrido por todas las películas analizadas en este trabajo, y escogiendo aquellos interiores domésticos más representativos, podemos clasificar a las viviendas en tres grandes grupos, dependiendo sobre todo de la categoría social de los personajes. En primer lugar, encontramos el modelo de vivienda adinerada destinada a la clase alta de la sociedad. En películas como *Raza*, *Balarrasa*, *Surcos* y *Plácido* puede apreciarse una tipología de vivienda con una decoración recargada, mobiliario de madera y las paredes repletas de cuadros con enmarque aparentes y forradas de papel pintado.



Fotogramas del interior de las viviendas en las películas *Raza* (1941) (izq.) y *Balarrasa* (1950) (dcha.).



Fotogramas del interior de las viviendas en las películas *Surcos* (1941) donde se ve el dormitorio del apartamento donde trabaja Tonia (izq.) y *Plácido* (1950) con una vista del comedor (dcha.).

Más adelante, surge un modelo de vivienda más moderna, que no es exclusiva para las clases pudientes, y que se caracteriza por unos interiores más sobrios y un mobiliario de diseño. En películas como *La vida por delante*, *El verdugo*, *La vida alrededor* o *Los tramposos*, aunque la vivienda no es de grandes dimensiones, la modernidad en el espacio puede apreciarse en los paramentos verticales lisos, siendo el mobiliario el que llena el espacio y le da el toque personal a cada vivienda. Por otro lado, se encuentra la imagen de la vivienda moderna que poseen las clases altas de la época y donde la diferencia principal las de la clase media reside en que los espacios tienen una escala mayor. La casa



Fotogramas de las viviendas que aparecen en las películas *La vida por delante* (1958) con una vista del pequeño salón (izq.) y *El verdugo* (1950) con el contraste entre el nuevo colchón y la antigua cama del padre (dcha.).

soñada en *El inquilino* o en el apartamento del hijo de Ramón en *La ciudad no es para mí* se pueden apreciar estas características.



Fotogramas de las viviendas que aparecen en las películas *La vida alrededor* (1959) donde se ve un salón reformado debido a su mejor economía (izq.) y *Los tramposos* (1950) (dcha.).

En último lugar, aparecen las viviendas humildes de las clases más bajas de la sociedad situadas en corralas de vecinos. Esta tipología de vivienda se nos muestra en películas como *Hay un camino a la derecha* y *Así es Madrid*. Los interiores son pobres, con una decoración escasa, debido a las limitaciones económicas de este sector de la población.

Apoyándose en los esquemas de las plantas representadas en el capítulo anterior de las diferentes viviendas puede verse como el comedor es la estancia principal de la vivienda,



Fotogramas de las viviendas que aparecen en las películas *El inquilino* (1957) durante un sueño del protagonista (izq.) y *La ciudad no es para mí* (1966) con el moderno apartamento (dcha.).

a partir de la cual se conectan las demás dependencias y en la que se invierte la mayor parte del tiempo. El salón va a ser un espacio anexo y secundario al comedor. Además, el número de espacios de noche va a aumentar dependiendo de la tipología de la vivienda y la aparición del aseo será signo de poder adquisitivo y/o modernidad. Por último, se puede dar el caso de que una de las estancias esté destinada a ser un espacio de trabajo remunerado destinado a la figura masculina donde lleva a cabo sus negocios.



Fotogramas de las viviendas que aparecen en las películas *Hay un camino a la derecha* (1957) con vista al comedor y a la terraza donde el pintor, que convive con la familia, tiene el estudio (izq.) y *Así es Madrid* (1966) (dcha.).

Como resumen, en este apartado se pone de manifiesto que el análisis del interior de viviendas que aparecen en las películas seleccionadas, sobre todo de aquel que muestra la composición del interior doméstico desde el mobiliario y las distintas estancias, permite agrupar los distintos estilos de viviendas en tres grandes grupos que van a convivir en el periodo de posguerra español: las casas o apartamentos de las clases más altas donde todo está recargado y se emplean los mejores materiales; un nuevo modelo de vivienda más asequible y moderna con una calidad bastante inferior a los apartamentos modernos de los que va a disfrutar la burguesía, donde se introduce mobiliario y decoración de diseño y, por último, las viviendas tradicionales de la clase trabajadora sin apenas decoración.

8. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo se han expuesto los componentes sociales y económicos que determinaron los cambios sufridos en el ámbito de la vivienda durante los años de la postguerra (1940-1969). En este ámbito se incluyen no solo la parte inmobiliaria y mobiliaria, sino también el aspecto social que, sin duda, determina la parte material de la vivienda. Por ello, se presta especial atención a poner de manifiesto la importancia de condicionantes sociales de la familia y de la mujer. Además de revisar documentación existente de la época de estudio, se analiza el cine como fuente documental para determinar las características de estos espacios domésticos. La conclusión principal es que el cine refleja las características de la sociedad y de las casas de la época, siendo la filmografía una herramienta potencial para estudiar estos espacios.

De esta revisión histórica se concluye que, en los años 40, el ámbito de la vivienda se caracteriza por las casas señoriales repletas de decoración para las clases más altas y las corralas de vecinos para las clases bajas. En los años 50, con la creación del Ministerio de la Vivienda, se les suma una nueva tipología como son las viviendas sociales caracterizadas por el empleo de materiales pobres y tener unas dimensiones reducidas. Por último, en los años 60, con el aperturismo y la llegada de nuevas tendencias, surge un modelo, destinado a las clases medias-altas, con espacios más diáfanos y mobiliario más moderno.

El análisis filmográfico pone de manifiesto que los cambios en el espacio doméstico, sobre todo en la de tipo social, se han ido produciendo por la necesidad de cubrir una gran demanda, tratando de buscar las dimensiones mínimas para así concentrar en un espacio reducido el máximo número de viviendas. Solventando este problema, se trataba de evitar la mala imagen que proyectaría el país si las periferias de las ciudades se convirtieran en barrios llenos de chabolas. A medida que la población disponía de mejores recursos y facilidades para acceder a la vivienda, las corralas de vecinos se sustituyeron por los bloques de viviendas para empleados y el interior doméstico empezó a ocuparse con electrodomésticos.

La condición socioeconómica de las familias va a ser el principal condicionante para la obtención de una casa y el cine refleja esta realidad en ambientes concretos. Además, muestra cómo repercuten dichos condicionantes en los personajes y en las distintas historias que se narran. La posición de la mujer va a estar siempre subordinada a la figura

del hombre, padre o marido, y no será hasta finales de los 60 cuando la llegada de los electrodomésticos les otorgue una mayor libertad en la realización de las labores del hogar.

Mediante el análisis de las películas con los planos de usos y circulaciones de las viviendas podemos conocer la manera en la que habitaban los distintos espacios domésticos y compararlos fácilmente entre sí. La mayoría de las viviendas va a tener la estancia del comedor como punto principal, siendo a partir de la cual se accede al resto de los espacios. El caso de las zonas de circulación va a ser un espacio que va a ir reduciendo su tamaño hasta llegar a desaparecer por ser un lugar perdido y sin utilidad con la llegada de la modernidad y los espacios diáfanos y sin separaciones. La aparición de más de un cuarto húmedo, es decir, de una cocina y un baño en una vivienda se da en aquellos hogares de familias pudientes o en viviendas modernas como símbolo de lujo y progreso al igual que la incorporación de una ama de casa para ayudar a la mujer en las tareas domésticas. Por último, en aquellos ejemplos de viviendas de clase media-alta se incluye el espacio de trabajo remunerado al que va a estar asociada a la figura masculina.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ SAN ROMÁN, Mercedes. “Este es el mejor argumento que se puede esgrimir contra las mujeres: la película *Surcos* (1951) como herramienta pedagógica para el estudio de la violencia de género”. *Revista de la SEECI*, nº39, pp. 89-104, 2016.

ALBERICH, Ferran. “Raza. Cine y propaganda en la inmediata posguerra”. *Archivos de la Filmoteca*, nº27, pp. 50-61, Valencia, 1997.

AVEDAÑO PEREDA, F. Javier, DE LAS HERAS FERNÁNDEZ, Mariano. Evolución histórica de la vivienda de protección pública en Madrid. En: *II Jornada de Investigación en Edificación*. Madrid, 2008.

AZCONA, Rafael. *El pisito. Novela de amor e inquilinato*. Madrid, Cátedra, 2005.

BERMÚDEZ BRIÑEZ, Nilda. *El cine y el vídeo: recursos didácticos para el estudio y enseñanza de la historia*. *Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales*, nº13, pp. 101-123, Venezuela, 2008.

C. MARCOS, Marcelino. “Estética e ideología en *Surcos*”. *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, Tomo 24-25, nº2-1, pp. 205-221, 2015.

DEL CASTILLO VELASCO SAENZ, Aritza. “¿Cómo está el servicio! El servicio doméstico a través del cine de los años 60 en España”. *El Futuro del Pasado*, nº4, pp. 493-512, 2013.

DE SAN NICOLÁS JUÁREZ, Helia. “El espacio doméstico en el cine de Jacques Tati: del bloque tradicional a la vivienda sobre ruedas”. En: CALATRAVA ESCOBAR, Juan (coord.) *La casa: espacios domésticos, modos de habitar*, pp. 2024-2033. Madrid, Abada Editores, 2019.

DE SAN NICOLÁS, Helia. *Jacques Tati: Vivienda Experimental y Espacio de Trabajo a Medios del Siglo XX*. Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Superior de Arquitectura, 2015.

DIÉGUEZ PATAO, Sofía. El espacio doméstico contemporáneo: un siglo de innovaciones. En: BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz. *La casa. Evolución del espacio doméstico en España. Volumen 2: Edad Contemporánea*, pp. 85-166. Madrid, El Viso, 2006.

DÍEZ JORGE, María Elena. “La casa y las relaciones de género en el siglo XVI”. En: DÍEZ JORGE, María Elena (ed.). *Arquitectura y mujeres en la historia*, pp. 183-232. Madrid, Editorial Síntesis, 2015.

FUSI AIZPURUA, Juan Pablo. *Historia mínima de España*. Madrid, Turner Publicaciones, 2012.

GIL GASCÓN, Fátima, GÓMEZ GARCÍA, Salvador. “Mujer, noviazgo y censura en el cine español. 1939-1959”. *Revista Latina de Comunicación Social*, nº65, pp. 460-471. Laboratorio de Tecnologías de la Información y Nuevos Análisis de Comunicación Social, 2010.

GÓMEZ, Asunción. “La representación de la mujer en el cine español de los años 40 y 50: Del cine bélico al Neorrealismo”. *Bulletin of Spanish Studies*, Vol. 79, nº5, pp. 575-590, 2002.

HERNÁNDEZ PEZZI, Carlos. “Los cambios en las relaciones de Género en la vivienda y en la ciudad: 1950-2020” En: DÍEZ JORGE, María Elena (ed.). *Arquitectura y mujeres en la historia*, pp. 389-434. Madrid, Editorial Síntesis, 2015.

HIGUERAS FLORES, Rubén. “Disonancias semánticas e impugnaciones discursivas en el cine (aparentemente) religioso de Nieves Conde: el caso de Balarrasa (1950)”. *ZER: Revista De Estudios De Comunicación = Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, Volumen 22, nº43, pp. 185-200, 2017.

JOSÉ MARTÍN, Jerónimo. “Modelos de familia en el cine contemporáneo”. *Carthaginensia: Revista de estudios e investigación*, vol 23, nº44, pp. 431-443, Universidad de Murcia, 2007.

KALE, Gül. “Interacción del cine y la arquitectura: mirando a través de la primera mitad del siglo XX”. *Bifurcaciones: Revista de estudios culturales urbanos*, nº3, pp. 1-10, 2005.

LIÑÁN PEDREGOSA, Esther. *La evolución del espacio doméstico en el siglo XX: la cocina como elemento articulador de la vivienda*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2015.

LÓPEZ DÍAZ, Jesús. “La vivienda social en Madrid, 1939-1959”. *UNED. Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VIII, Hª del Arte, nº15, pp. 297-338, 2002.

LÓPEZ DÍAZ, Jesús. “Vivienda social y Falange: Ideario y construcciones en la década de los 40”. *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, vol. VII, nº 146. Universidad de Barcelona, 2003.

LÓPEZ JUAN, Aramis. “El cine español como fuente documental para el estudio de los barrios marginales”. *Investigaciones Geográficas*, nº47, pp. 139-157, 2008.

LUCAS, Patricia. “Imágenes de ficción para cuentos realmente viejos. Madrid y el problema de la vivienda. El verdugo, El pisito y La vida por delante”. *Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual*, nº1, pp. 5-26, 2011.

MARÍA MONTANER, Josep, MUXÍ MARTÍNEZ, Zaida. *Reflexiones para proyectar viviendas del siglo XXI*. Dearq, nº6, pp. 82-99. Bogotá, 2010.

MARTÍN DÍAZ, Miriam, CASTAÑO PEREA, Enrique. “Las viviendas para empleados realizadas por las grandes empresas en la España de posguerra”. En: CALATRAVA ESCOBAR, Juan (coord.) *La casa: espacios domésticos, modos de habitar*, pp. 760-770. Madrid, Abada Editores, 2019.

MORENO PELLEJERO, Ariadna. “En Torno a la Violencia de Género y el Espacio Doméstico: un Análisis a Través del Cine Neorrealista Italiano y su Influencia en el Cine Chileno”. *Comunicación y Medios*, nº30, pp. 109-123, Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile, 2014.

ORTEGA ROIG, Miquel Eduard. *El problema de la vivienda en el cine disidente español de los años 50*. Universidad de Barcelona, 2013.

PUERTAS CONTRERAS, María del Pilar. *La vivienda social en la Granada de la postguerra*, Universidad de Granada, 2012.

RODRIGO ÁLVAREZ-SALA, Francisco Javier. *Movimiento o estilo: las colonias madrileñas de principios del siglo XX*. Escuela Técnica Superior de arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2019.

ROMERO CARMONA, Ana Belén. *La Familia a través del cine español*. Universidad de Sevilla, 2015.

SAMBRICIO, Carlos. “De la arquitectura del nuevo estado al origen de nuestra contemporaneidad: el debate sobre la vivienda en la década de los cincuenta”. *Ra. Revista de arquitectura*, nº4, pp. 75-90, 2000.

SAMBRICIO, Carlos. “La vivienda en Madrid, de 1939 al plan de vivienda social, en 1959”. En: *La vivienda en Madrid en la década de los cincuenta: el Plan de Urgencia Social*, pp. 13-84. Madrid, Electa, 1999.

SAMBRICIO, Carlos. “La vivienda española en los años 50”. En: *Los años 50: la arquitectura española y su compromiso con la historia*, pp. 39-47. Pamplona, T6 Ediciones, 2000.

SANZ GIL, Belén. *¡Cómo hemos cambiado!: la representación de la familia española en el cine español (1950-2011)*. Universidad Internacional de La Rioja, 2012.

SILVESTRE RODRÍGUEZ, Javier, SERRANO ASENJO, Enrique. “La representación en el cine de la integración de los inmigrantes rurales en las ciudades: el pesimismo de Surcos (1951)”. *Ager. Revista de Estudios sobre Despoblación y Desarrollo rural*, nº 12, pp. 91-116. Zaragoza, 2012.

TORRES BEGINES, Concepción. *Plácido: un carnaval de la falsa caridad*. Universidad de Málaga, 2010.

VALENTE SIMÕES, Anabela. *El pisito de Rafael Azcona revisitado desde el contexto socioeconómico actual*. Polissema: Revista de Letras do ISCAP, nº13, pp. 143-151. Portugal, 2013.

VALLE APARICIO, Eliseo. “Cine e historia: sobre la utilización de los DSV en la enseñanza de la disciplina histórica”. En: *Actas del I Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura Española: La Didáctica de la enseñanza para extranjeros*, pp. 445-458. University of Virginia-HSP y Universidad Católica de Valencia, 2007.

ZABALBEASCOA, Anaxu. *Todo sobre la casa*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2011.

ZARZA ARRIBAS, Alba, GONZÁLEZ CUBERO, Josefina. “La imagen cinematográfica de la vivienda en el cine español de ficción, 1940-1960”. *Cinema Avanca International Conference*, pp. 940-946. Portugal, Ediciones Cine-Club de Avanca, 2017.

FILMOGRAFÍA

FERRERI, Marco, M. FERRY, Isidoro. *El pisito*. España: Documento Films, 1958, 76 min.

FERRERI, Marco. *Los chicos*. España: Época Films S.A, 1959, 80 min.

FERNÁN GÓMEZ, Fernando. *La vida alrededor*. España: Tecisa, 1959, 102 min.

FERNÁN GÓMEZ, Fernando. *La vida por delante*. España: Estela Films, 1958, 90 min.

GARCÍA BERLANGA, Luis, BARDEM, Juan Antonio. *Esa pareja feliz*. España: Altamira, 1951, 90 min.

GARCÍA BERLANGA, Luis. *El verdugo*. España: Coproducción España-Italia, Naga Films, Zabra Films, 1963, 90 min.

GARCÍA BERLANGA, Luis. *Plácido*. España: Jet Films, 1961, 85 min.

MARQUINA, Luis. *Así es Madrid*. España: Cinesol, A.T.A, 1953, 85 min.

LAZAGA, Pedro. *La ciudad no es para mí*. España: Pedro Masó, 1966, 99 min.

LAZAGA, Pedro. *Los tramposos*. España: Ágata Films, 1959, 82 min.

LUCÍA, Luis. *Cerca de la ciudad*. España: Goya Films P.C, Exclusivas Floralva Producción, 1952, 88 min.

NIEVES CONDE, José Antonio. *Balarrasa*. España: Aspa Producciones Cinematográficas, SA, 1950, 90 min.

NIEVES CONDE, José Antonio. *El inquilino*. España: Films Españoles Cooperativa, 1957, 90 min.

NIEVES CONDE, José Antonio. *Surcos*. España: Atenea Films, 1951, 99 min.

PALACIOS, Fernando, J. SALVIA, Rafael. *La gran familia*. España: Pedro Masó, 1962, 104 min.

ROVIRA BELETA, Francisco. *Hay un camino a la derecha*. España: Titán Films, 1953, 96 min.

ROVIRA BELETA, Francisco. *Los Tarantos*. España: Tecisa, Films Rovira Beleta, 1963, 92 min.

SÁENZ DE HEREDIA, José Luis. *Raza*. España: Cancillería del Consejo de la Hispanidad, 1942, 113 min.