

PUBLICACIÓN DEL
instituto universitario de urbanística
de la universidad de valladolid

DOSSIER

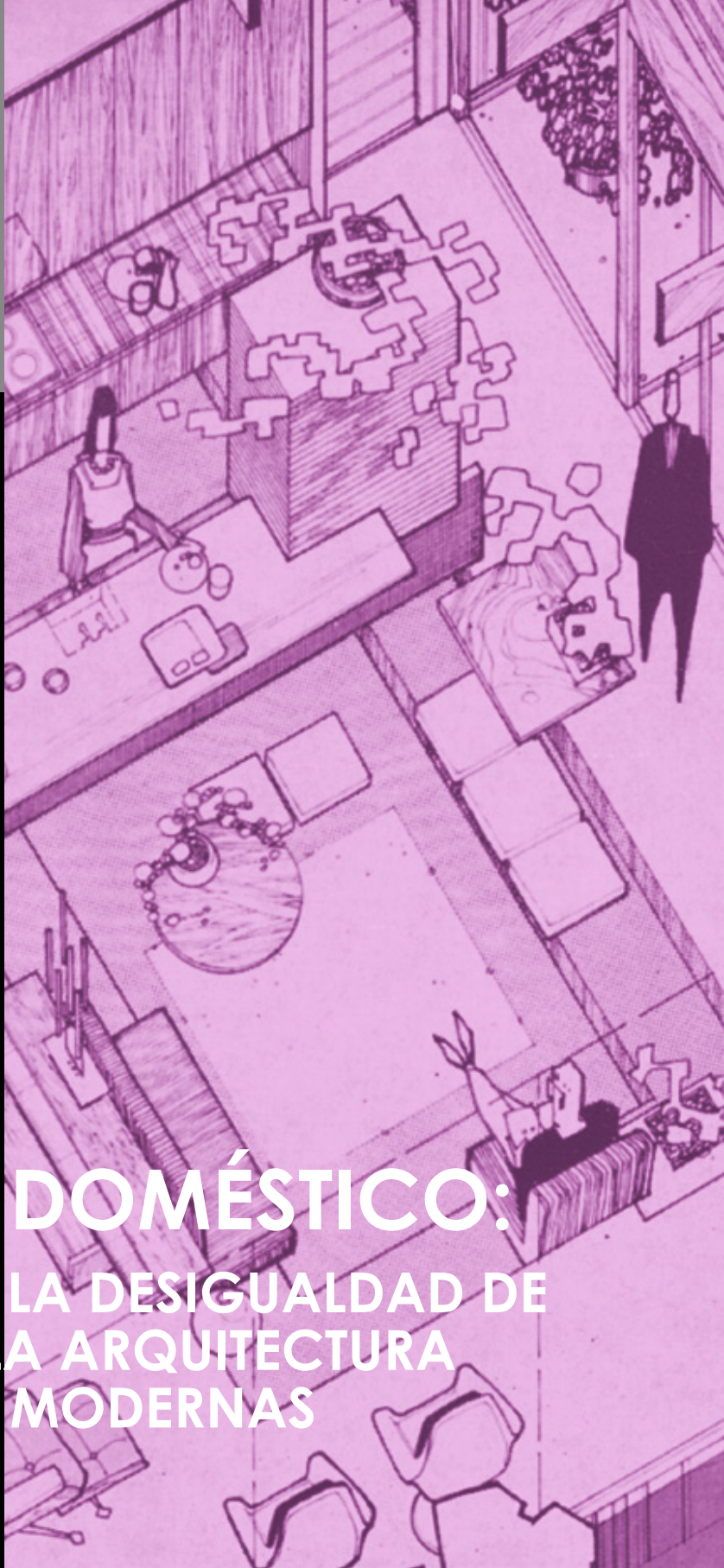
11 ciudad^{es}

2024

MUJER Y ESPACIO DOMÉSTICO:

RETRATOS DE LA DESIGUALDAD DE GÉNERO EN LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD MODERNAS

Rodrigo Almonacid Canseco



MUJER Y ESPACIO DOMÉSTICO:
RETRATOS DE LA DESIGUALDAD
DE GÉNERO EN LA ARQUITECTURA
Y LA CIUDAD MODERNAS

DOSSIER **11** ciudades

MUJER Y ESPACIO DOMÉSTICO: RETRATOS DE LA DESIGUALDAD DE GÉNERO EN LA ARQUITECTURA Y EN LA CIUDAD MODERNAS / Rodrigo Almonacid Canseco (coord.) – Valladolid : Instituto Universitario de Urbanística, 2024

180 p. ; 17x24 cm .- (Dossier Ciudades ; 11)

ISBN: 978-84-09-62553-6

DL VA 333-2024

1. Perspectiva de género. 2. Arquitectas. 3. Arquitectura y urbanismo modernos. 4. Espacio doméstico. 5. Políticas de igualdad. I. Almonacid Canseco, Rodrigo (coord.). II. Instituto Universitario de Urbanística, ed. III. Serie

MUJER Y ESPACIO DOMÉSTICO: RETRATOS DE LA DESIGUALDAD DE GÉNERO EN LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD MODERNAS



Coordinador

Rodrigo Almonacid Canseco

Autores

Josenia Hervás y Heras
María Pura Moreno Moreno
Alberto Ruiz Colmenar
Luis Santos y Ganges
Josefina González Cubero
Alba Zarza Arribas
Noelia Galván Desvaux
Rodrigo Almonacid Canseco

Revisión de textos

Rodrigo Almonacid Canseco

Maquetación y cubierta

Pablo Conde

Fotografía de la cubierta

Quincy Jones, Case Study House Program CSH#24, 1961

ISBN

978-84-09-62553-6

Depósito Legal

VA 333-2024

Edita

Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid

Esta publicación se inscribe en las actividades del Proyecto de Innovación Docente “[g+a] perspectiva de género en la formación de los arquitectos y las arquitectas”, financiado por Vicerrectorado de Innovación Docente y Transformación Digital de la Universidad de Valladolid y el Centro de Enseñanza Online, Formación e Innovación Docente de la Universidad de Valladolid (VirtUVA)



Este libro, editado por el Instituto Universitario de Urbanística, se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.



Reconocimiento (Attribution): en cualquier explotación de la obra autorizada por la licencia hará falta reconocer la autoría.



No comercial (Non commercial): la explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
Rodrigo ALMONACID CANSECO	
1. LAS ARQUITECTAS DE LA BAUHAUS, LA LUCHA POR EL ESPACIO TOTAL	15
Josenia HERVÁS Y HERAS	
2. CHARLOTTE PERRIAND: “UNE VIE DE CREATION” LA CREACIÓN COMO INSTRUMENTO DE COMPROMISO Y LIBERTAD.....	33
María Pura MORENO MORENO	
3. ROSA CHACEL Y LA CIUDAD. TRES TEXTOS Y UNA ENCUESTA	49
Alberto RUIZ COLMENAR	
4. MUJER Y AJUAR DOMÉSTICO EN LAS CASAS DEL PRIMER FRANQUISMO.....	63
Luis SANTOS Y GANGES	
5. LA PRIVACIDAD DOMÉSTICA A ESCENA: EL CUARTO DE BAÑO Y LA MUJER EN EL CINE ESPAÑOL	77
Josefina GONZÁLEZ CUBERO	
6. LA COCINA: LUGAR DE LA MUJER EN EL CINE ESPAÑOL	93
Alba ZARZA ARRIBAS	
7. LA INFLUENCIA DE LA MUJER NORTEAMERICANA EN LA REVOLUCIÓN DE LA CASA DE POSTGUERRA	105
Noelia GALVÁN DESVAUX	
8. UNA HABITACIÓN (IM)PROPIA. RETRATOS ARQUITECTÓNICOS DE LA MUJER EN EL ESPACIO DOMESTICO MODERNO Y POSTMODERNO	119
Rodrigo ALMONACID CANSECO	
APÉNDICE.	
CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN “ILUSTRACIONES DOMÉSTICAS DE LA DESIGUALDAD” (#JIGUARQ’23)	137

Alba ZARZA ARRIBAS

Doctora Arquitecta

Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território (DINÂMIA'CET), Lisboa, Portugal.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1691-8521>

alba_zarza_arribas@iscte-iul.pt

RESUMEN

El espacio doméstico de la cocina ha sido una de las principales estancias que ha proyectado las mejoras higiénicas y las innovaciones en el equipamiento que se sucedieron en la segunda mitad del siglo XX, así como las características de las viviendas y de sus ocupantes. El análisis del destacado papel que esta pieza tuvo en la cinematografía española coetánea permite analizar las características de las distintas tipologías de hogares, desde los alojamientos populares hasta las residencias de las clases más acomodadas.

Al mismo tiempo que las cocinas y su menaje fueron evolucionando para incorporar las nuevas tendencias en el diseño y el progreso técnico que demandaba la creciente búsqueda del confort por la sociedad española, su ocupación permanente por parte de las mujeres reflejó el papel secundario que el franquismo les otorgaba, ya que habían sido relegándolas a ejercer su influencia únicamente en el hogar y la familia.¹

Palabras clave: Arquitectura, vivienda, espacio doméstico, cinematografía, película, España, siglo XX.

1 Esta publicación se basa en la investigación: Zarza-Arribas, A. (2024). "The Modernization and Mechanization of the Kitchen as a Female Space in Spanish Cinema, 1940–1960". En S. Larson (Ed.). *Comfort and Domestic Space in Modern Spain*. University of Toronto Press, pp. 164-185.

6.

THE KITCHEN: WOMEN'S PLACE IN SPANISH CINEMA

Alba ZARZA ARRIBAS

PhD in Architecture

Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território (DINÂMIA'CET), Lisbon, Portugal.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1691-8521>

alba_zarza_arribas@iscte-iul.pt

ABSTRACT

The domestic space of the kitchen has been one of the main rooms that has projected the hygienic improvements and innovations in domestic features that took place in the second half of the 20th century, as well as the characteristics of the homes and their occupants. The analysis of the prominent role that this piece played in contemporary Spanish cinematography allows us to analyse the characteristics of the different types of homes, from popular dwellings to the residences of the wealthier classes.

At the same time as kitchens and kitchenware evolved to incorporate the new trends in design and technical progress demanded by Spanish society's growing search for comfort, their permanent occupation by women reflected the secondary role that the Franco regime gave them, since they had been relegated to exercise their influence solely in the home and the family.¹

Keywords: Architecture, housing, domestic space, cinematography, film, Spain, 20th century.

1 This publication is based on the research: Zarza-Arribas, A. (2024). "The Modernization and Mechanization of the Kitchen as a Female Space in Spanish Cinema, 1940–1960". En S. Larson (Ed.). *Comfort and Domestic Space in Modern Spain*. University of Toronto Press, pp. 164-185.

INTRODUCCIÓN. LAS COCINAS DEL HOGAR POPULAR.

Las cocinas mostradas por el cine español de las décadas de 1940 y 1950 reflejaron la evolución de la configuración de este espacio doméstico, ocupado por aquellas mujeres relegadas por la moral nacionalsindicalista a un papel secundario en el Nuevo Estado franquista. La búsqueda del confort y la comodidad por una sociedad cada vez más consumista en los albores del desarrollismo tiene una consecuencia inmediata en la creciente incorporación de electrodomésticos y elementos de diseño en cocinas que adquieren entidad propia y se independizan del resto de las estancias domésticas, abandonando la posición marginal que habían ocupado en las viviendas tradicionales de la posguerra.

El afán de realismo que domina la producción de los primeros años de la segunda mitad del siglo XX otorga un notable protagonismo a los hogares de las clases sociales más desfavorecidas. Influidos por el neorrealismo italiano y el cine social estadounidense, cineastas como Luis García Berlanga o Juan Antonio Bardem, contrarios al Régimen y formados en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, denuncian las dificultades de acceso a un alojamiento digno y retratan la realidad social del país, con películas donde las cocinas se convierten en un lugar central para la definición de los personajes, de sus roles domésticos y del desarrollo de la trama.

El bloque de viviendas próximo a ser demolido de *Historias de Madrid* (Comas, 1958) describe el mal estado del parque inmobiliario tras el conflicto bélico, caracterizando las diferentes familias y viviendas que lo componen a partir de sus cocinas: desde las espaciosas cocinas independientes de Matilde y doña Pilar, semejantes a la de Juan y Pilar en *Felices Pascuas* (Bardem, 1954) (fig. 1), hasta la cocina-comedor-sala de estar de Engracia. Este todo-en-uno popular, con la cocina bajo la chimenea y junto a la mesa remite al hogar tradicional, donde el fuego de la lumbre servía para cocinar y para calentar la casa y creaba el espacio de estancia y comedor de la vivienda.

En el cine, desde *La aldea maldita* (Rey, 1942) hasta *El puente de la paz* (Salvia, 1958), las cocinas rurales apenas muestran variaciones significativas y conservan la lumbre bajo la chimenea, con cucharones colgando de la repisa y elementos de vajilla sobre ella. Lejos de la exaltación e idealismo que preside los discursos oficiales sobre el campo, que llegan a definir la lumbre baja como “patrimonio tradicional del campo español” (Cortijos y Rascacielos 1950: 21-22), estas películas dejan patente el atraso endémico del medio rural español, carente de unas mínimas condiciones higiénicas y de trabajo.

Manteniendo la retórica franquista del campo y los campesinos como portadores de los valores tradicionales españoles que sólo se pervierten al trasladarse a la ciudad (Ortego Martínez, 2013, p. 404), *Surcos* (Nieves Conde, 1951), compone un crudo retrato sobre la emigración rural con la llegada de una familia salmantina a Madrid, donde es necesaria la corrupción personal para conseguir el espacio (Deltell Escolar 2006: 181). Las moradas que la familia Pérez habita presentan por primera vez el ambiente de los suburbios madrileños y de los interiores de las corralas.

La representación de estos alojamientos populares, situados en los barrios tradicionales del centro histórico y cuyas viviendas se organizaban en torno a un patio o corral central, expone la escasa evolución y transformación de los hogares más humildes, que mantienen las mismas características y deficiente salubridad que en siglos anteriores. A través de la vivienda que la familia Pérez subalquila y comparte con Pili y su madre aparecen las reducidas dimensiones de las corralas, compuesta únicamente de una cocina-sala de estar-comedor hacia la que abren la habitación principal y una alcoba.

El equipamiento doméstico se limita a una mesa central que hace las veces de comedor, y, en el área destinada a la cocina, una mesa auxiliar bajo las baldas que organizan la vajilla, la cocina económica y la pila de lavar, dotada de un grifo de agua corriente (fig. 2). Este suministro de agua potable supone la principal mejora higiénica de esta vivienda frente a la chabola de Rosario y su padre o la buhardilla sobre el garaje a la que se muda Pili, todos ellos espacios todo-en-uno, y la acerca más a la cocina independiente de que goza Tonia como mantenida de Don Roque 'El Chamberlain'.



Figs. 1, 2 y 3. Fotogramas procedentes de las películas *Felices Pascuas* (Bardem, 1954), *Surcos* (Nieves Conde, 1951) y *Así es Madrid* (Marquina, 1953).

En los años siguientes, la ficción española prosigue su idilio con las corralas y las cocinas de sus viviendas. Al igual que sucede en *Surcos*, el espacio de la cocina de la casa de la familia de Petrita en *El pisito* (Ferreri y Martínez Ferry, 1958) se incorpora al espacio principal con una mesa camilla que hace las veces de sala de estar y comedor. En cambio, en el ático de Pedro Gutiérrez en *Nadie lo sabrá* (Torrado, 1953) y los hogares de las familias de *Así es Madrid*

(Marquina, 1953) y *Un día perdido* (Forqué, 1954), la mayor superficie de las viviendas permite que la cocina se separe y aísle mediante unas cortinas (fig 3).

En *Plácido* (García Berlanga, 1961), el humilde bajo todo-en-uno popular (cocina-comedor-sala de estar), dotado de los mínimos elementos, donde vive Plácido con su familia se confronta con las estancias profusamente decoradas y las cocinas bien equipadas y con elementos de confort y diseño de las casas adineradas. Este eje vertebrador de la película da continuidad a la contraposición entre los hogares más humildes con los de las clases populares que había abordado *El hombre de los muñecos* (Iquino, 1943) con el hogar tradicional de Melchor, organizado a partir de un espacio central que hace las veces de cocina, cuarto de estar y distribuidor a las habitaciones, y el palacete de la Marquesa de Siete Almenas.

HACIA UN DISEÑO DE LAS COCINAS.

Por medio de este contraste entre las moradas más humildes y los hogares de las clases pudientes, el cine pone de manifiesto las profundas diferencias existentes en la sociedad española de posguerra y de caracterización de los espacios que habita cada estrato social. Las comedias populares de enredo, a menudo basadas en novelas y ambientadas en los hogares de la alta sociedad contemporánea, trataron de ofrecer a los espectadores un rato de diversión que los alejara de la miseria cotidiana. En ellas, las cocinas gozaron de un importante papel como un espacio central en el desarrollo de la trama y la vida de los personajes, al ser donde coinciden y conviven los adinerados propietarios con sus criados y sirvientes.

Tal como sucede en los palacetes de la Marquesa de Siete Almenas en *El hombre de los muñecos* (Iquino, 1943) y del rico abogado Gonzalo Rivera en *Ángela es así* (Quadreny, 1945) y en la residencia de María en *La ciudad perdida* (Alexandre y Torrecilla, 1955), las cocinas ocupan el lugar principal en las complejas zonas de servicio de estas residencias. La mesa central estructura las múltiples áreas de trabajo de estas cocinas y concentra las tareas cotidianas de criados y sirvientes (fig. 4), al tiempo que la presencia de neveras eléctricas ofrece un contrapunto moderno al carácter decimonónico de las estancias principales.

Por su parte, las viviendas barcelonesas de la familia burguesa venida a menos de Andrea en *Nada* (Neville, 1947) y de *La familia Vila* (Iquino, 1950) encarnaron con realismo la escasez y el atraso que caracterizaron los primeros años de la dictadura franquista y la vida en pisos del centro histórico de las grandes ciudades. Sus cocinas gozan de una independencia y amplitud que las aproximan a los palacetes nobiliarios, con una mayor diferenciación de espacios y diseño del mobiliario en el caso de *La familia Vila* (fig. 5).

Sin embargo, las cocinas de ambos hogares carecen de las comodidades y equipamientos y electrodomésticos, como máquinas de lavar o cocinas eléctricas, que aparecerán en las cocinas del cine español a partir de los años 1960 con *El cochecito* (Ferrer, 1960). Esta paulatina introducción de electrodomésticos refleja la incipiente modernización de la vivienda, vinculada a la aparición de artículos consumistas que mejoran la calidad de vida de la sociedad (Rybczynsky 1991) y a las transformaciones sociales del desarrollismo.

La olla exprés se convierte en símbolo de estos nuevos productos al reducir considerablemente el tiempo de cocción de los alimentos y, por extensión, es también un instrumento para la liberación de la mujer y para su reincorporación al mundo laboral, tal como ilustra la olla exprés que Virgilio y Paco regalan a Julita en *Los tramosos* (Lazaga, 1959) (fig. 6). El relieve social de este recipiente subyace en la importancia de la fábrica Cocinex como patrocinadora de la campaña navideña “Siente un pobre a su mesa” en *Plácido*.



Fig. 4, 5 y 6. Fotogramas procedentes de las películas *El hombre de los muñecos* (Iquino, 1943), *La familia Vila* (Iquino, 1950) y *Los tramosos* (Lazaga, 1959).

A lo largo de la década de 1950, el noticiario estatal NO-DO – acrónimo de *Noticiarios y Documentales Cinematográficos*, activo entre 1943 y 1981 – se anticipa al cine de ficción en la respuesta al creciente interés por el mobiliario y diseño en la sociedad española. A través de sucesivos reportajes y noticias, el NO-DO difunde las innovaciones técnicas que se producen en el extranjero y presenta el concepto de cocina práctica, funcional y estandarizada que se había iniciado en Inglaterra y Estados Unidos en los años 40, donde una superficie de trabajo continua y a la misma altura une todos los aparatos domésticos (Blanco Esquivias 2006: 130).

Con obligatoriedad de proyección en todas las salas cinematográficas de España y sus colonias hasta 1975 y la exclusividad de producción, el noticiario NO-DO aúna su misión como principal herramienta propagandística del Régimen franquista con contenidos más ligeros e intrascendentes, propios de las revistas de actualidad (Monterde 1995: 195). En estos últimos, las ferias se convirtieron en el lugar por excelencia del desarrollismo,

al exponer productos industriales de uso cotidiano bajo un discurso que aunaba los valores del progreso y el desarrollo industrial con lo artesanal y la tradición (Tranche y Sánchez-Biosca 2001: 232).

A través de los reportajes sobre las sucesivas ediciones del Salón del Hogar Moderno, el noticiario amplió el alcance de estas exposiciones, celebradas en Barcelona y organizadas por el Fomento de las Artes Decorativas para divulgar las tendencias internacionales en el diseño y la arquitectura, con énfasis en el interior doméstico (Cruz Guáqueta 2006: 100). Así, los NO-DO 520B (22/12/1952) y NO-DO 572B (21/12/1953) presentan un mobiliario integrado y modular en el que se ocultan enseres domésticos para hacer de las cocinas un espacio de uso polivalente (fig. 7).

Las cocinas presentadas en los años siguientes ejemplifican cómo la industria se pone al servicio de la casa y la belleza decorativa se liga a la utilidad, como se muestra en el NO-DO 727B (10/12/1956), para facilitar la labor a las amas de casa (fig. 8). En la misma línea, la noticia del NO-DO 909B (06/06/1960) sobre la inauguración de la “Exposición de Ambientes del Hogar y del Equipo Doméstico”, presidida por el ministro de la Vivienda José María Sánchez-Arjona, avanza en la exhibición de aparatos que buscan mejorar la eficiencia y la comodidad de las tareas domésticas y satisfacer las necesidades y el incipiente afán consumista de la sociedad española.

El reportaje cinematográfico de esta muestra, celebrada en el Ministerio de la Vivienda y que inicia la Exposición Permanente e Información de la Construcción (EXCO), finaliza con una cocina compuesta de elementos modulares en color e incluye una cocina eléctrica y una campana extractora. Para la revista *Arquitectura*, el objetivo principal de la exposición es ilustrar sobre las posibilidades para crear un hogar cómodo y económico que aproveche sus reducidas dimensiones (Serrano 1960: 3).

En su artículo sobre los espacios servidores, Mercedes Ballesteros aboga por cocinas que tengan iguales características de confort que el living room y sean el lugar central de la casa, con abundante luz y espacio, y porque las amas de casa recuperen, gracias a la eficiencia de la cocina funcional, un área que hasta entonces pertenecía al servicio (Ballesteros 1960: 32-33). Esta afirmación contrasta con el papel que desde sus inicios el franquismo atribuyó a las mujeres de abnegadas madres y esposas, donde las cocinas eran el espacio por excelencia de una mujer educada y sumisa, la “Perfecta Casada” o el “Ángel del Hogar”, cuyo máximo horizonte de realización era la maternidad (Nash 1996: 392).

A través del discurso tradicional católico de la Iglesia y de la Sección Femenina de la Falange Española Tradicionalista y de las Juntas Ofensivas Nacional Sindicalista (FET-JONS) liderada por Pilar Primo de Rivera, la mujer

quedó relegada al ámbito doméstico, como encargada de transmitir los valores que garantizaran la pervivencia del propio Régimen. Las imágenes cinematográficas mantienen la representación del género femenino como criadas de los hogares adinerados hasta bien entrada la década de 1960 en *Chica para todo* (Ozores, 1963) y *¡Cómo está el servicio!* (Ozores, 1968), y, sobre todo, como entregadas amas de casa en los hogares más modestos (fig. 9).



Fig. 7, 8 y 9. Fotogramas procedentes de NO-DO 520B (22/12/1952), NO-DO 727B (10/12/1956) y de la película *¡Cómo está el servicio!* (Ozores, 1968).

LAS COCINAS DE LAS NUEVAS VIVIENDAS.

El desempeño de las tareas domésticas en cumplimiento del modelo familiar franquista vertebraba, en gran medida, las apariciones de las mujeres en las numerosas películas del cine realista que reflejaron las nuevas viviendas sociales. Su construcción se enmarcaba en un primer momento en la aprobación en 1954 del Plan de viviendas de “tipo social” del Instituto Nacional de la Vivienda, del Plan Sindical de la Vivienda a cargo de la Obra Sindical del Hogar, y de la Ley sobre Renta Limitada.

Posteriormente, la llegada de José Luis Arrese al recién creado Ministerio de la Vivienda en 1957 y los sucesivos Planes de Urgencia Social en Madrid (1957), Barcelona (1958) o Bilbao (1959) intensificó la actividad inmobiliaria y la participación de la iniciativa privada en ella. Estas realizaciones anticiparon rápida transformación del paisaje urbano a través de la construcción en altura y la creación de polígonos residenciales de gran densidad que caracterizó la década siguiente.

Dentro de la gran variedad de hogares edificados, destinados en mayor o menor medida a todas clases sociales, la cocina establece diferentes relaciones con los demás espacios y funciones que componen el habitar doméstico, integrándose o constituyéndose en pieza separada, donde suceden, o no, diferentes actividades, además de cocinar, como lavar, comer, etc. Estas cocinas, definidas espacialmente como piezas independientes, aparecen en numerosas películas estrenadas desde finales de los años 50 y durante la primera mitad de los años 60.

La vida por delante (Fernán Gómez, 1958) y su secuela *La vida alrededor* (Fernán Gómez, 1959) ridiculizan las superficies mínimas de estos nuevos alojamientos al tiempo que introducían la incipiente incorporación de las mujeres casadas al mercado laboral mediante el personaje de Josefina. La cocina, a cargo de la asistente Clotilde, estaba equipada con nevera, cocina eléctrica y máquinas de lavar (fig. 10), reuniendo así algunas de las mejoras en el equipamiento doméstico publicitadas en la prensa desde los años previos.

Las cocinas de *La gran familia* (Palacios, 1962), *El verdugo* (García Berlanga, 1963) y *Tiempo de amor* (Diamante Sithl, 1964), convertidas en cuarto de planchar o tendedero, ahondan en la falta de espacio en las viviendas de las clases medias y ratifican su ocupación permanente por mujeres responsables de la intendencia familiar (fig. 11). Esta jerarquía doméstica impuesta sólo se altera en las escasas ocasiones en las que los maridos asuman, brevemente, un reparto de tareas en *Confidencias de un marido – Tercero Izquierda* (Prósper, 1963) y *Los derechos de la mujer* (Sáenz de Heredia, 1963), que pronto fracasa en favor del orden tradicional (fig. 12).

En paralelo, el cine estableció las primeras correspondencias entre las novedades exhibidas en las exposiciones y la publicidad con la cocina de *Las dos y media y... veneno* (Ozores, 1959). La amplitud de espacio, la integración de los electrodomésticos en la banda continua y modulada del mobiliario y el uso del color definen estas nuevas cocinas y las aproxima a las investigaciones arquitectónicas internacionales que desde comienzos del siglo XX habían preconizado una planificación del espacio, buena iluminación y lugares de almacenamiento (Plante 1995: 267) a través de los escritos de mujeres reformistas norteamericanas como Christine Frederick, Mary Pattinson, o Lilian Gilberth.



Fig. 10, 11 y 12. Fotogramas procedentes de *La vida alrededor* (Fernán Gómez, 1959), *La gran familia* (Palacios, 1962) y *Los derechos de la mujer* (Sáenz de Heredia, 1963).

El liderazgo estadounidense en la modernización de la cocina se complementó con los trabajos de arquitectos europeos (Gideon 1970: 512), como las propuestas de J.J.P. Oud, Mies van der Rohe, Walter Gropius o Le Corbusier para sus viviendas en la Weissenhofsiedlung de Stuttgart y, sobre todo, la "Frankfurt Kitchen" de Margarete Schütte-Lihotzky. Esta cocina, concebida

para las viviendas sociales proyectadas por Ernst May en Frankfurt en 1925, sintetizaba los valores del hogar estructurado racionalmente al aplicar principios de tiempo, energía y materiales, una estética funcional y ergonómica e incluir la tecnología (Surmann 2017: 51).

Las cocinas para las acomodadas familias de *Siempre es domingo* (Palacios, 1961) y *La ciudad no es para mí* (Lazaga, 1966) (fig. 13), en los grandes pisos de las nuevas promociones urbanas, y de *Vamos a contar mentiras* (Isasi-Isasmendi 1962), *Los palomos* (Fernán Gómez, 1964), en los hoteles o chalets unifamiliares en los extrarradios urbanos, presentan esta transformación del espacio doméstico (fig. 14). Todas ellas se organizan mediante una subdivisión en áreas de trabajo, con una estética definida por un diseño modulado e incorporan pequeños aparatos y electrodomésticos.

Estos últimos, como objetos de consumo y avances tecnológicos, se convierten en los máximos exponentes del *American way of life* y del poder norteamericano en los *kitchen debates* de 1959, y hacen de la cocina el espacio central de una vivienda dotada de todas las comodidades técnicas que Hollywood se encargó de popularizar (Pardo Díaz, 2016, pp. 150-154). En cambio, *Las que tienen que servir* (Forqué, 1967) caricaturiza estos inventos mediante una cocina hipertecnológica de excesivo tamaño, donde la automatización de todos sus procesos remite a las cadenas de montaje fabriles y los espacios industriales (fig. 15).



Fig. 13, 14 y 15. Fotogramas procedentes de las películas *Siempre es domingo* (Palacios, 1961), *Los palomos* (Fernán Gómez, 1964) y *Las que tienen que servir* (Forqué, 1967).

En conjunto, las cocinas representadas por el cine español a lo largo de las décadas centrales del siglo XX reflejaron la creciente búsqueda del confort y los progresos técnicos en el equipamiento y el diseño. Sin embargo, la evolución de la cocina desde una posición marginal en los alojamientos populares y las complejas zonas de servicio de las residencias de las élites sociales durante la posguerra hasta adquirir identidad propia y concentrar las novedades domésticas, no estuvo aparejada de un cambio social equivalente y permaneció como el lugar habitual de la mujer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- “Viejas cocinas españolas”, *Cortijos y Rascacielos*, nº60, 1950, pp. 21-22.
- Ballesteros, M. (1960). “La casa que no se ve”, *Arquitectura*, nº21, pp. 31-36.
- Blasco Esquivias, B. (2006). *La casa. Evolución del espacio doméstico en España. Volumen 2. Edad contemporánea*. El Viso.
- Cruz Guáqueta, M. (2006). “Do it Yourself : Los catálogos en el imaginario del progreso”. En: J.M. Pozo & J. Martínez González (Eds.), *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura moderna española en el arranque de la modernidad (1940-1965)*. Pamplona. Pamplona: T6 Ediciones, pp. 97-100.
- Deltell Escolar, L. (2006). *Madrid en el cine de la década de los cincuenta*. Ayuntamiento de Madrid.
- Gideon, S. (1970). *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History*. Oxford University Press.
- Monterde, J.E. (1995). “El cine de la autarquía (1939-1950)”. En: R. Gubern, J.E. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Rimbau & C. Torrero (Eds.), *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, pp. 181-238.
- Nash, M. (1996). “Historia e historiografía de las mujeres españolas”. En: M.A. García de León, M. García de Cortázar & F. Ortega (Coords.), *Sociología de las mujeres españolas*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 385-404.
- Ortego Martínez, O. (2013). “Cine, realismo y propaganda falangista. Un ejemplo en la revista Primer Plano”. En: M.A. Ruiz Carnicer (ed.), *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*. Zaragoza: Instituto “Fernando El Católico”, vol. 2, pp. 394-407.
- Pardo Díaz, G. (2016). *Cuerpo y casa. Hacia el espacio doméstico contemporáneo desde las transformaciones de la cocina y el cuarto de baño en occidente*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid.
- Plante, E.M. (1995). *The American Kitchen 1700 to the Present: From Hearth to Highrise*. Facts on File.
- Rybczynsky, W. (1991). *La casa. Historia de una idea*. Emecé Editores.
- Serrano, M. (1960). “Exposición del Equipo Doméstico”, *Arquitectura*, nº21, pp. 3-4.

- Surmann, A. (2017). "The Evolution of Kitchen Design: A Yearning for a Modern Stone Age Cave". En: N. van der Meulen & J. Wiesel (eds.), *Culinary Turn: Aesthetic Practice of Cookery*. Transcript Verlag, pp. 47-56.
- Tranche, R.R. & Sánchez-Biosca, V. (2001). *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Cátedra / Filmoteca Española.
- Zarza-Arribas, A. (2024). "The Modernization and Mechanization of the Kitchen as a Female Space in Spanish Cinema, 1940–1960". En: S. Larson (ed.). *Comfort and Domestic Space in Modern Spain*. University of Toronto Press.



P.I.D. UVA

[g+a] perspectiva de género
en la formación de los
arquitectos y las arquitectas



Publicaciones del
INSTITUTO
UNIVERSITARIO
DE URBANÍSTICA
Universidad de Valladolid

DOSSIER
ciudades