

**DEL DESCAMPADO A LA PISCINA: LA EVOLUCIÓN DE LA PERIFERIA URBANA
ESPAÑOLA RETRATADA A TRAVÉS DE LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL**

**FROM VACANT LOT TO SWIMMING POOL: THE EVOLUTION OF SPAIN'S URBAN
PERIPHERY PORTRAYED THROUGH AUDIOVISUAL PRODUCTION**

Eva María Martínez Serrano

Universidad Camilo José Cela

emmartinez@ucjc.edu

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-4146-0401>

Daniel García Fuente

Universidad Camilo José Cela

daniel.garciaf@ucjc.edu

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-5424-601x>

Macarena Rodríguez González

Universidad Camilo José Cela

mrgonzalez@ucjc.edu

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-6339-6725>

Resumen

La ciudad es un espacio en continua expansión. El núcleo histórico se ha ido rodeando de anillos sucesivos llamados periferias urbanas, industrial, residencial y dispersa, cada una de las cuales ha propuesto su propio estilo de vida. El cine ha seguido esta evolución, retratando la vida de los habitantes de cada uno de estos anillos. El presente artículo estudia la representación que la producción

audiovisual española hace de las distintas periferias a través del análisis de algunas obras representativas. Las conclusiones señalan el compromiso social del cine en el caso de las periferias industrial y residencial, al compaginar la denuncia de la marginalidad, segregación, falta de oportunidades y delincuencia juvenil con el relato costumbrista. Sin embargo, la periferia dispersa se idealiza en las series a través de una narrativa de contenido aspiracional que convierte el estilo de vida de urbanización en un sueño para la audiencia. En cualquiera de las tres periferias, el lugar donde habitan los personajes adquiere protagonismo dentro de la obra, siendo un elemento fundamental en la trama.

Abstract

The city is a space in continuous expansion. The historic core has been surrounded by successive rings of urban, industrial, residential and dispersed suburbs, each of which has proposed its own lifestyle. Cinema has followed this evolution, portraying the lives of the inhabitants of each of these rings. This article studies the representation of the different suburbs in Spanish audiovisual productions through the analysis of several representative works. The conclusions point to the social commitment of cinema in the case of industrial and residential suburbs, combining the denunciation of marginalisation, segregation, lack of opportunities and juvenile delinquency with the traditional story. However, the dispersed periphery is idealised in television series through an aspirational narrative that turns suburban lifestyle into a dream for the audience. In any of the three peripheries, the place where the characters live takes centre stage in the work, being a fundamental element in the plot.

Palabras clave

Periferia urbana; cine; película; serie; producción audiovisual; ciudad.

Keywords

Urban periphery; cinema; film; series; audiovisual production; city.

1. Introducción

La periferia, ese espacio que rodea a un núcleo cualquiera, es, en el caso de las ciudades, un lugar en constante evolución. Si entendemos como ese *núcleo cualquiera* el centro histórico de la ciudad (anterior a la Revolución Industrial) más su ensanche a consecuencia de la industrialización decimonónica (Freire, 2008), las ciudades han crecido a lo largo de los siglos XX y XXI superando esos límites nucleares y ocupando un espacio denominado genéricamente la periferia urbana.

En esta expansión perimetral de las ciudades cabe identificar tres fases en el tiempo. Siguiendo a Arteaga (2005), en un primer momento, durante la primera mitad del siglo XX, se crea la periferia industrial: emplazamientos residenciales en torno a la industria que acaban formando parte de la ciudad. Víctima de la presión por la transformación del suelo en viviendas, esta periferia solo es ahora reconocible por los antiguos espacios industriales que han quedado en desuso o bien se han reconvertido.

Alrededor de la mitad del siglo XX se conforma una segunda corona, la periferia residencial, los llamados barrios dormitorio. Son fruto del crecimiento acelerado de la población de las ciudades, consecuencia de la industrialización de estas y el vaciado rural. Es precisamente esta tipología la que aporta al concepto de periferia su carácter peyorativo, a causa de la masificación, especulación con el suelo, falta de servicios y dificultad de acceso.

El final del siglo XX y el XXI son testigos de un proceso inverso: la pérdida de población de los centros de las ciudades a favor del crecimiento de los centros urbanos satélites. Se forma así la tercera corona, la llamada periferia dispersa, que ocupa extensos territorios. El éxodo en este caso no es obligado por la escasez de recursos, sino elegido por personas que persiguen unas condiciones de vida que no ofrece la gran ciudad: ganar calidad medioambiental, huir de la masificación o aumentar el espacio habitacional. Este cambio residencial no habría sido posible sin la mejora de las infraestructuras de comunicación o sin las nuevas tecnologías de la información. Más recientemente, la adopción de fórmulas laborales alternativas, como el teletrabajo, han fortalecido la independencia respecto del centro de la ciudad y consolidado esta tercera

corona. Desaparece de esta manera el concepto de marginalidad asociado a la periferia, al menos de forma global (López, 2021).

Como apunta Gámir (2012), la capacidad del cine para transmitir las características formales de un paisaje lo convierte en un «instrumento poderoso para la difusión de imágenes de espacios geográficos» (p: 2). Con el objetivo de estudiar la representación que la producción audiovisual española hace de las distintas periferias urbanas, se desarrolla una investigación de carácter exploratorio basada en el análisis de contenidos. A partir de una revisión de la bibliografía existente se realiza una clasificación de las periferias urbanas y se configura por juicios una muestra de películas y series de ficción cuya acción se desarrolla en alguna de ellas. Tras su visionado, se relaciona el espacio geográfico con la trama, identificando elementos característicos y enlazándolo con el estilo de vida de los personajes.

El presente artículo repasa la representación que cine y series españolas aportan sobre cada una de las tres periferias, destacando la intención de cada obra y su efecto sobre la sociedad.

2. Periferia industrial: precariedad e injusticia juvenil

Buscando suelo más barato y espacio para la industria, la periferia industrial nace alrededor de la ciudad consolidada. Crece por partes, de forma atropellada, en torno a estructuras de comunicación ya existentes, sobrepasando las barreras tradicionales de murallas o límites geográficos establecidos, entre campos agrícolas y poblados anteriores que salpicaban los alrededores del núcleo urbano establecido. Débil en recursos y servicios, la periferia industrial se caracteriza por la fuerte dependencia de la ciudad central (Arteaga, 2005).

Aunque hoy en día estas áreas se reconocen como parte del interior de la ciudad, conservan en cierta medida sus aspectos originales, como la carencia de espacios públicos. Es frecuente encontrar zonas en desuso, como industrias o áreas ferroviarias obsoletas (Arteaga, 2005). A consecuencia de la fiebre inmobiliaria, han sido objeto de una fuerte presión por el crecimiento en altura.

Como señala Fernando Díaz Orueta (2012) en su estudio sobre la reconfiguración de las políticas urbanas en España, la periferia industrial ha

sufrido históricamente un abandono institucional, derivando en espacios desfavorecidos frente al núcleo urbano, y siendo los jóvenes víctimas principales de esa desigualdad.

La producción audiovisual española tradicionalmente retrata la periferia industrial desde la humildad de los barrios, precariedad de las familias y merma en las oportunidades de los jóvenes. Como señala López Juan (2008), el cine español puede ser utilizado como una herramienta documental para analizar los barrios marginales, no solo desde su configuración física, sino también desde su carga simbólica y social.

Las películas que se analizan a continuación muestran cómo el espacio urbano periférico actúa a la vez como escenario y agente de exclusión y precariedad. Estas representaciones cinematográficas no solo reflejan la realidad, sino que la interpretan, la cuestionan y la visibilizan, convirtiéndose en fuentes valiosas para el estudio de la marginalidad urbana en España. *Surcos* (1951), de José Antonio Nieves Conde, es uno de los primeros retratos de la periferia madrileña del primer franquismo. La llegada de una familia campesina a la ciudad revela cómo el sueño urbano se convierte en pobreza, explotación y desengaño.

El film muestra un Madrid dividido entre el centro y unas periferias de barrios obreros e industrias, formadas por solares, talleres y viviendas precarias, sin los bloques planificados que llegarán después. Este paisaje de barracas y espacios insalubres, cercano a fábricas y almacenes, funciona como metáfora de marginación y evidencia la dificultad de integración de los recién llegados.

En plena autarquía y censura, cuando el cine oficial glorificaba el campo, *Surcos* ofrece una mirada crítica al éxodo rural y a la vulnerabilidad de la clase trabajadora. Con un estilo casi documental, exteriores, luz natural, actores no profesionales y rodada en los barrios de Atocha, Lavapiés, Legazpi y Delicias, la película convierte la periferia industrial en símbolo de desarraigo y anticipa los futuros barrios obreros de la periferia residencial.

Otro interesante reflejo de la periferia industrial de la época es *Felices Pascuas* (Juan Antonio Bardem, 1954). Retrata a una familia obrera que afronta tensiones económicas y conflictos familiares durante la Navidad, situando la acción en los barrios de Arganzuela y Puente de Vallecas de Madrid. El film muestra calles estrechas, solares, talleres y viviendas humildes que configuran un temprano

paisaje de periferia industrial. Al igual que *Surcos*, refleja la precariedad y la marginalidad que marcan la vida cotidiana de quienes habitan estos márgenes urbanos.

El final del franquismo autárquico se plasma con dureza en la película *Los golfos* (Carlos Saura, 1960), obra fundacional del nuevo cine español que fue presentada en Cannes. Ofrece un retrato crudo de la periferia madrileña a través de un grupo de jóvenes marginales sin empleo ni expectativas. Saura muestra su vida entre descampados, talleres, vaquerías y solares que separan la ciudad consolidada de sus márgenes industriales.

El film construye un Madrid dual: el centro burgués contrasta con unos bordes donde conviven fábricas, almacenes y viviendas precarias. Rodada en localizaciones reales como Usera, Carabanchel, Legazpi o el Manzanares, la película captura una periferia en transición, cuando los espacios industriales comienzan a convertirse en zonas residenciales obreras, preludio de los futuros barrios-dormitorio. Saura documenta ese instante de cambio, las fábricas aún existen, pero ya no ofrecen empleo; los terrenos industriales empiezan a urbanizarse y las familias buscan vivienda barata en los márgenes. La periferia aparece así desestructurada, atrapada entre lo industrial y lo residencial.

En lo cinematográfico, *Los golfos* supone una ruptura estética y discursiva: adopta una mirada cruda y documental que se opone al cine oficial del régimen. Las calles vacías y los solares aluden tanto al vacío físico como al existencial de una juventud sin futuro. La película se convierte así en crónica del final de la periferia industrial y anuncio de la expansión residencial que marcará los años sesenta y setenta.

Esta obra no es la única que nos muestra la desaparición y transición de la periferia industrial. En *Un verano para matar* (Antonio Isasi-Isasmendi, 1972) se representa con claridad la transición de la periferia industrial a la residencial. Rodada, entre otras localizaciones, en los barrios de Las Ventas y Avenida de América en Madrid, el film muestra polígonos en declive, urbanizaciones sin identidad y descampados cruzados por autopistas, componiendo un paisaje híbrido donde fábricas abandonadas conviven con bloques modernos, signo del fin del antiguo cinturón industrial.

La película refleja el paso al desarrollismo tardío, cuando la vivienda sustituye al trabajo como eje territorial. Frente a las fábricas presentes en *Surcos* o *Los golfos*, aquí dominan urbanizaciones impersonales y un tráfico constante que simboliza una modernidad acelerada y deshumanizada. El film marca un punto de inflexión: los márgenes dejan de ser espacios productivos para convertirse en zonas de tránsito y residencia, anticipando el aislamiento propio de los futuros barrios dormitorio.

Pese a no ser más que una pequeña muestra de los retratos de la periferia industrial en el cine español, estos ejemplos célebres han supuesto una aportación relevante a la construcción de un imaginario sobre estos lugares. El análisis de estas películas muestra que el cine español ha ofrecido una mirada crítica y humana sobre las periferias industriales, reflejando barrios obreros en transformación marcados por la migración rural, la precariedad y la falta de servicios. *Surcos* (1951) y *Los golfos* (1960) retratan estos márgenes urbanos donde jóvenes y familias afrontan marginalidad, desempleo y entornos de fábricas, talleres y viviendas precarias. *Un verano para matar* (1972) se sitúa en un momento de transición hacia nuevas urbanizaciones y bloques residenciales, anticipando la periferia moderna.

3. Periferia residencial: entre la marginalidad y el costumbrismo

Entre 1960 y 1970 surge la periferia residencial, el segundo anillo del centro urbano, que rompe el vínculo inicial entre las áreas de residencia y la industria, dando lugar los barrios dormitorio, cuya función principal es albergar a los trabajadores que deben desplazarse diariamente hacia el centro de la ciudad. La periferia residencial se caracteriza por altos niveles de segregación social, carencia de servicios básicos y deficiencias en la accesibilidad (Arteaga, 2005).

Hidalgo (2007) subraya que la *periferización* de la vivienda genera espacios desconectados del centro de la ciudad. Las consecuencias negativas de este aislamiento son diversas: por un lado, la dificultad de acceso a servicios y equipamientos esenciales que solo se encuentran en el núcleo urbano; por otro, la falta de interacción con esos espacios heterogéneos típicos del centro de las ciudades, donde coexisten grupos diversos, sociales, económicos y culturales, que ofrecen múltiples posibilidades y favorecen procesos de integración y

movilidad social. En definitiva, la periferia residencial potencia el aislamiento social y favorece procesos de fragmentación urbana, reforzando dinámicas de segregación espacial y limitando las oportunidades educativas, laborales y culturales de sus habitantes, vulnerables a la exclusión social. La filmografía ha funcionado como un espacio de representación de la creación y el desarrollo de las periferias residenciales, ofreciendo distintas visiones y enfoques a lo largo del tiempo.

Algunas películas españolas de los años setenta y comienzos de los ochenta documentan la realidad de estas zonas en construcción y desarrollo, centrándose de manera sistemática en las consecuencias menos favorables de la periferia urbana residencial. Este enfoque alcanzó su clímax en el denominado *cine quinquí*, subgénero cinematográfico caracterizado por narrar las vidas de jóvenes de barrios periféricos marcados por la marginalidad, el desempleo y la delincuencia como única salida. Como indica Víctor Aertsen (2023: 108) «Las periferias de las urbes españolas, en intensa contestación y transformación por la época, ocuparían una posición central como escenario y trasfondo biográfico de los personajes del *cine quinquí*. En estas obras «confluyen una reivindicación de libertad, formalizada como grito de rebeldía, y una mitificación de sus protagonistas, esos jóvenes delincuentes elevados a categoría de nuevos héroes, protagonistas de una lucha desesperada entre la supervivencia social y la rebelión absoluta» (Imbert, 2015: 58). En la misma línea se sitúa Ballesteros (2001: 235): «en el producto cinematográfico de estos años la juventud arrastra el estigma de la amenaza social o funciona como metáfora de la alienación y un descontento político y social más amplios».

Diversas obras cinematográficas ilustran el *cine quinquí*: *Navajeros* (1980) y *El pico* (1983) de Eloy de la Iglesia, *Yo, el Vaquilla* (1985) o *Perros Callejeros* (1977) de José Antonio de la Loma, entre otras. En estas producciones, la juventud de los barrios de la periferia residencial se enfrenta a un futuro marcado por la falta de oportunidades y es progresivamente arrastrada hacia situaciones de marginación social. El consumo de drogas y la delincuencia emergen como estrategias de evasión ante la ausencia de horizontes.

Deprisa, deprisa (Saura, 1981), joya del *cine quinquí*, es un interesante testimonio de la precariedad, el desencanto y la exclusión que afectaron a amplios sectores juveniles en los barrios periféricos residenciales (Otero, 2010). Relata las

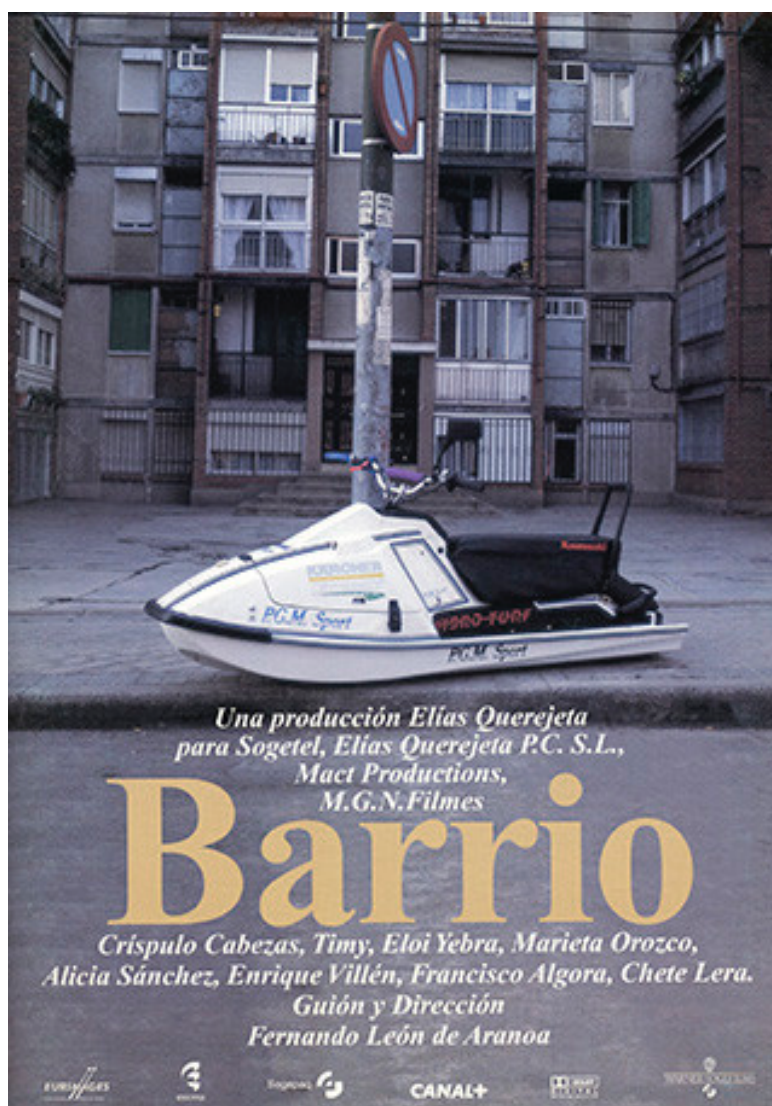
experiencias de un grupo de jóvenes residentes en la periferia sur madrileña que, carentes de perspectivas laborales y educativas, se ven abocados a la delincuencia como única forma de subsistencia y escape frente a la monotonía de sus barrios. El argumento sigue su día a día entre pequeños atracos, huidas y momentos de ocio vinculados al consumo de drogas, evidenciando cómo la falta de integración urbana y de alternativas vitales de los barrios periféricos residenciales puede derivar en una vida marcada por la violencia y la marginalidad. Saura, además, emplea actores no profesionales provenientes de entornos similares, lo que refuerza el realismo y convierte la película en un testimonio directo de la juventud periférica durante la Transición española. *Deprisa, deprisa* ganó el Oso de Oro del Festival Internacional de Berlín en 1981.

Con el tiempo, el *cine quinquí* evoluciona hacia el denominado *cine neoquinqui*, que persiste en la narrativa de los conflictos y tensiones urbanas (Alfeo y González de Garay, 2011). Aunque mantiene temáticas como la marginalidad y la delincuencia juvenil, el *cine neoquinqui* se caracteriza por un enfoque más realista y una estética más cruda. Un ejemplo puede ser la película *Sueños y pan* (Luis Soto Muñoz, 2023) donde su protagonista, Javi, que reside en el barrio periférico de Vallecas (Madrid), se involucra junto a su amigo Dani, en el robo de un cuadro. La narración evidencia las limitaciones estructurales y la precariedad que caracterizan su entorno, mostrando cómo estas condicionan las decisiones y posibilidades de los jóvenes. Otra representación cinematográfica dentro del *cine neoquinqui* es la película *Barrio*, dirigida por Fernando León de Aranoa (1998), un buen retrato de la periferia residencial española. El barrio da nombre al film y es un personaje clave en el relato.

Tres adolescentes sufren el tórrido verano madrileño en una zona humilde de la periferia. Rodado en San Blas y La Elipa (Madrid), con sus grandes bloques de viviendas sociales de arquitectura deprimente, el barrio vive olvidado por las instituciones y no ofrece oportunidades a los jóvenes. El propio entorno limita sus aspiraciones hasta tal punto que los protagonistas se cuestionan si algún día atravesarán la M-30, carretera que marca una frontera, física y psicológica, entre el centro y la periferia.

La precariedad de las familias no se manifiesta en miseria extrema, pero sí en la falta de opciones, de movilidad y de futuro. Los tres chicos se enfrentan a un verano vacío de oportunidades (no hay nada que hacer en el barrio, pero en

agosto aún menos) en torno al ocio, trabajo o educación, y buscan alternativas que los ponen en riesgo, como caminar por las vías del metro, una de las escenas clave de la película. Rai, uno de los jóvenes, gana una moto acuática en un concurso, pero no puede usarla porque no irá a la playa de vacaciones, ni guardarla en su casa por falta de espacio, y acaba encadenándola a una farola de su calle. Esta desalentadora paradoja representa a la perfección la realidad del barrio y la esencia de la película, razón por la que se utilizó como imagen para el póster (F1).



F1. Póster de la película Barrio. (Premios Goya, 1999)

La sensibilidad y realismo con la que León de Aranoa retrató la vida de la periferia en *Barrio*, le valió el reconocimiento de público y crítica, cosechando numerosos premios, entre ellos, tres Goya y una Concha de plata. Otras películas también exitosas en la taquilla han abordado el tema de la marginalidad en la

periferia residencial, aunque de forma menos directa, siendo el barrio un telón de fondo para otros problemas, valgan como ejemplo *El Bola* (Mañas, 2000), *7 vírgenes* (Rodríguez, 2005) o *Hermosa Juventud* (Rosales, 2014). Juan José Ballesta era un niño real de periferia (EuropaFM, 2023) cuando se puso en la piel de Pablo en *El Bola*, papel con el que ganó un Goya a los 12 años. Rodada en el madrileño Carabanchel, en este caso el barrio actúa como sórdido testigo del abuso de menores dentro del entorno familiar. La amistad alivia a Pablo con un soplo de aire fresco al permitirle conocer otras realidades fuera de su familia y su barrio.

El mismo actor cinco años después encarna a Tano en *7 vírgenes*, película que, por su temática, a menudo se ha comparado con *Barrio*. Como esta, aborda la marginalidad periférica, pero en este caso el escenario es la ciudad de Sevilla y dos de sus barrios de clase trabajadora, el Polígono San Pablo y Pino Montano (Núñez, 2023). Nuevamente el abandono institucional, la falta de referentes y la delincuencia juvenil marcan la vida de Tano, un adolescente que sale de un centro de internamiento en libertad condicional para asistir a la boda de su hermano. Durante ese fin de semana, Tano vuelve a caer en alcohol, drogas, robos, todo aquello que le ha llevado a perder su libertad, y que resulta tan accesible en el barrio. Sin embargo, los cambios durante su ausencia desmoronan sus referentes y le ayuda a transitar hacia la madurez. El juego de las 7 vírgenes es una metáfora de la vida de Tano y sus amigos, que necesitan certezas dentro de un futuro lleno de interrogantes.

Los barrios reales que acogieron el rodaje de *7 vírgenes* se volcaron en la película, lo cual favoreció la credibilidad del relato. Gran parte del reparto fue elegido en un *casting* realizado entre más de 3000 jóvenes de los institutos de Pino Montano y San Jerónimo (ABC, 2004). De esta selección salieron no solo los extras, sino también dos de los actores principales, que representaron a Richi y a Patri, el amigo y la novia de Tano. Jesús Carroza, en el papel de Richi, ganó el Goya 2006 al mejor actor revelación.

Durante las décadas de los noventa y dos mil, el cine español comenzó a ofrecer una mirada centrada en otros problemas que atravesaba el país. La recesión económica de comienzos de los años noventa derivó en elevadas tasas de desempleo, afectando de manera particular a la población con menor cualificación que habitaba las periferias residenciales. Varias películas

visibilizaron las consecuencias sociales y personales de la crisis en un entorno marcado por la precariedad, donde la concentración de familias de bajos ingresos y de migrantes generaba aislamiento y desigualdad. Este fenómeno ha sido ampliamente documentado en estudios de sociología urbana, que destacan cómo la localización periférica refuerza la exclusión social y condiciona el acceso a ámbitos fundamentales como la educación, el trabajo y la cultura (Musterd y Ostendorf, 1998).

Los lunes al sol (Fernando León de Aranoa, 2002) se centra en el desempleo. La historia se desarrolla en Vigo tras el cierre de los astilleros en los años noventa, que llevó al paro a cientos de trabajadores. Tres grandes del cine español, Javier Bardem, Luis Tosar y José Ángel Egido, se ponen en la piel de Santa, José y Lino, que, tras el declive de la industria naval, pasan sus días en un barrio periférico marcado por la falta de trabajo y el estancamiento económico. La baja cualificación profesional de estos personajes los condena a la inactividad, ante un horizonte sin oportunidades de inserción laboral. En este contexto, el entorno urbano en el que habitan, caracterizado por la ausencia de alternativas económicas y sociales, refuerza la sensación de exclusión, reflejando el abandono de toda una generación de trabajadores de las periferias, víctimas de la fuerte crisis industrial sobrevenida tras el desarrollismo franquista que derivó en la reconversión de sectores como la siderurgia, la minería o la construcción naval. Las altas tasas de desempleo afectaron especialmente a los trabajadores de baja cualificación que residían en las periferias, como queda reflejado en esta película, ganadora de cinco Goyas y una Concha de oro en 2002.

Con el foco en la precariedad laboral se filma el drama intimista *Hermosa Juventud* de Jaime Rosales (2014). Natalia y Carlos son una pareja joven que vive en un barrio periférico de Madrid atrapados en la rutina de sobrevivir sin estudios ni trabajo estable. Su propio entorno les impide prosperar y acaban rodando un video porno *amateur* para salir adelante.

Superada la crisis al final de los noventa, una España en plena recuperación económica y generación de empleo permitió llevar a la pantalla una visión positiva de los barrios periféricos residenciales, de carácter costumbrista, que retrató las relaciones comunitarias y la identidad vecinal. Esta corriente convivió con la anterior, centrada en la marginalidad y el poder de segregación de estos

espacios. Este nuevo enfoque ha sido reconocido en estudios como el de López Juan (2008), quien plantea que el cine español actúa como fuente documental para comprender la configuración histórica y social de estos barrios más allá de su precariedad.

Un ejemplo representativo de este cine amable es *Manolito Gafotas* (1999), dirigida por Miguel Albaladejo, ambientada en Carabanchel, un barrio periférico residencial de Madrid. La película, basada en los libros de Elvira Lindo, muestra la vida de un niño y su familia, destacando la convivencia con vecinos, los juegos en la calle, la escuela y las pequeñas aventuras cotidianas. Este retrato evidencia cómo los barrios periféricos también son espacios de identidad, comunidad y experiencias compartidas, alejándose de la imagen exclusivamente dramática de la periferia.

Otro ejemplo representativo de finales de los años noventa es la película, *Aunque tú no lo sepas* (2000), de Juan Vicente Córdoba, que también ofrece un retrato costumbrista de la vida en barrios periféricos madrileños. La historia se centra en Silva, un joven de clase trabajadora, y su idilio con Lucía, una mujer procedente de un entorno más acomodado. A través de esta relación desigual, la película subraya la tensión entre la aspiración individual y las limitaciones estructurales impuestas por el barrio. Las series de televisión también han retratado la cotidianeidad de la periferia residencial. La vida de los Alcántara en *Cuéntame cómo pasó* (RTVE, 2001-2023) no podría entenderse sin su barrio y la galería de personajes secundarios que lo habitaban. En definitiva, la producción audiovisual española de los 90 y 2000 refleja la diversidad de realidades que coexisten en los entornos periféricos residenciales, equilibrando representaciones de vulnerabilidad social con otras más cercanas a la vida cotidiana y a la cultura popular. A partir de finales de la década de los dos mil y hasta la actualidad, el cine ofrece un testimonio histórico de estos barrios, bien recogiendo acontecimientos notables acaecidos en ellos, o bien volviendo al relato costumbrista.

Dentro de la primera línea es reseñable *El 47*, ganadora de cinco Premios Goya 2025. Dirigida por Marcel Barrena (2024), relata un hecho real ocurrido en 1978 en Torre Baró (Barcelona), barrio autoconstruido por familias provenientes de Andalucía y Extremadura. El film denuncia la ausencia de servicios básicos como agua, alumbrado, escuelas, saneamiento y, sobre todo, de transporte

público. Eduard Fernández interpreta al energético Manolo Vital, conductor de la línea 47 que, ante el abandono de los servicios municipales, secuestra el autobús llegando hasta Torre Baró, demostrando que la conexión con la ciudad es posible. La película muestra la tensión existente entre la periferia y la ciudad, la invisibilización institucional y la necesidad de desobediencia civil (F2) para lograr el derecho de acceso a la ciudad y a formar parte de ella: *Torre Baró es Barcelona, ¡Autobuses ya!* (Barrena, 2024) pintan en la fachada del Ayuntamiento para reivindicar los autobuses en su barrio.



F2. Póster de la película El 47. (Sensacine.com, 2024)

Desde la perspectiva costumbrista y en tono de comedia, otro testimonio cinematográfico actual es *Los aitas* (Cobeaga, 2025). Ambientada en la periferia obrera de Bilbao en 1989, narra el viaje de un grupo de padres que deben acompañar a sus hijas a un campeonato de gimnasia rítmica en Berlín. A través de situaciones cómicas y personajes entrañables, la película refleja dinámicas familiares y tensiones sociales en un contexto periférico de crisis industrial.

Desde el punto de vista visual, a lo largo de su historia, el cine que retrata la periferia residencial española enfatiza la presencia de descampados, solares vacíos y zonas sin urbanizar como símbolos del crecimiento urbano desordenado y de la carencia de planificación. Los protagonistas habitan en viviendas humildes, propias de las clases medias y bajas, con bloques de pisos de arquitectura funcional, escaso equipamiento y entornos deteriorados. Este imaginario urbano se completa con la representación de calles estrechas, ausencia de zonas verdes, y espacios de socialización como bares de barrio o canchas improvisadas, elementos que se convierten en parte esencial de la puesta en escena.

A modo de resumen, la representación de las periferias residenciales ha experimentado una clara evolución en el cine español. Durante los años setenta y ochenta el *cine quinqui* proyectó una imagen de la juventud marcada por la marginalidad, la falta de recursos y la ausencia de perspectivas de futuro. En los años noventa y dos mil, el cine español se inclinó hacia una mirada social y realista, en ocasiones con tintes costumbristas, para mostrar la vida cotidiana de los ciudadanos, sus problemas y estrategias de supervivencia. En la actualidad, han proliferado películas que funcionan como memoria histórica o como crítica al modelo urbano heredado. Este recorrido evidencia que el cine español no solo ha documentado la evolución de las periferias residenciales, sino que también ha contribuido a configurar un imaginario colectivo sobre la ciudad y sus márgenes.

4. La periferia dispersa: ¿sueño o pesadilla?

Mirador de Montepinar, Santa Justa, el inquietante Valle Perdido o Belmonte... son escenarios cinematográficos que proponen un estilo de vida fuera de la

ciudad al que gran parte de la sociedad española ha acabado sucumbiendo. Las cifras lo demuestran: en los últimos años, seis de cada 10 municipios españoles (entre ellos, 30 capitales de provincia) han perdido población (Cano, 2024), gran parte de la cual ha optado por la tercera corona de las grandes urbes, la llamada periferia dispersa o, en palabras de Jorge Dioni López (2021), la *España de las piscinas*. Ante tal éxodo, cabe plantearse tres preguntas: ¿cuáles son los motivos de esta migración?, ¿qué consecuencias tiene para la sociedad este nuevo mapa?, y, por último, ¿qué papel han jugado películas, series y cortometrajes en el proceso?

Empecemos describiendo esta tercera corona urbana, denominada periferia dispersa. Frente a los desarrollos anteriores descritos, propios de los años 60 y 70, en los que la morfología urbana basada en la altura se extendía a la primera y segunda periferia, este nuevo modelo, que se inicia en los ochenta, ofrece un paisaje distinto: urbanizaciones de casas unifamiliares y centros comerciales que salpican un vasto horizonte alrededor de las principales carreteras. Extensa, difusa, discontinua, fragmentada, aunque internamente compartimentada (vivienda, deporte, piscina, zona infantil), desvinculada y sin límites definidos (García y Gutiérrez, 2007), la nueva metrópoli emerge como un clon en Madrid, Barcelona, Sevilla, Valencia, Málaga, Zaragoza, Alicante... Las ciudades españolas se rinden ante los municipios próximos conectados por unas nuevas infraestructuras que acortan las distancias. El motivo de esta huida de la ciudad obedece a circunstancias de muy diversa etiología, básicamente, histórica, política, económica y social.

Desde el punto de vista histórico, España es un país de propietarios (López, 2021). Actualmente, según el Instituto Nacional de Estadística (INE) en su Censo 2024, el 61,1% de los hogares residen en una vivienda propia. Las actuales dificultades vinculadas al alquiler de una vivienda, que hoy son noticia a diario, ya quedaron reflejadas en el cine de la mitad del siglo XX. Quién no recuerda en *El inquilino* (Nieves, 1957) a un espléndido Fernando Fernán Gómez aferrado a su casa ante el desahucio (ahora más presente que nunca...) junto a sus cuatro hijos. O a Alfredo Landa en *El pisito*, de Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry (1958), uno de sus primeros grandes papeles, que opta por la alocada solución de casarse con su anciana casera, a su vez también alquilada y supuestamente a punto de morir, con la única finalidad de conservar el alquiler de la casa. Dos retratos

neorrealistas del Madrid de los años 50, donde los toques de humor negro no lograron rebajar un drama que aún sigue presente en la filmoteca española con varios títulos destacables. Cabe mencionar *Sisè Primera*, de Abert Carbó (2023), nominado para el Goya al mejor cortometraje de ficción en 2025, que ofrece una visión surrealista del alquiler en España; siguiendo con el cortometraje, encontramos un turbador relato en *Gastos incluidos* (Javier Macipe, 2019), que también obtuvo una nominación a los Goya 2021; y, para terminar este breve repaso, solo señalar que el tema alcanza incluso el cine de terror, con el que se atreve un afamado director del género, Jaume Balagueró, en *Para entrar a vivir* (2022).

La propiedad de vivienda en España, instalada en el ADN de los ciudadanos, ha sido alimentada por sucesivas decisiones políticas. Como indica López (2021), lejos de incentivarse la conservación y rehabilitación de edificios en el centro de la ciudad, el Programa de Actuación Urbanística (PAU), en los 90, liberalizó y descentralizó el urbanismo, exacerbando la *fiebre inmobiliaria* iniciada en décadas anteriores, como muy bien se refleja en *Cuéntame cómo pasó* a través de Construcciones Nueva York, la empresa en la que trabajaba el protagonista padre de familia, Antonio Alcántara. Cualquier terreno podía ser urbanizable mientras no se demostrara lo contrario. Sólo en Madrid se construyeron más de medio millón de viviendas, y lo mismo ocurrió en Barcelona. España se convirtió en un paisaje de grúas.

Por su parte, los bancos financiaban, no solo el 100% del precio de la vivienda, sino también el coche que la familia necesitaba para su nueva vida. «La casa es del banco, pero nos dejan dormir aquí» (J.R., 2019), decía el doctor Nacho Martín a sus hijos en *Médico de familia* (Globomedia, GECA y Mediaset España, 1995-1999). Era la especulación urbanística, una *subida de adrenalina* cuyo precio se pagó con la crisis de 2008. Algunos edificios no lograron terminarse y aún permanecen inacabados, testigos mudos de la *borrachera inmobiliaria*. Miles de familias encontraron más facilidades para marcharse de la ciudad que para quedarse en ella: la periferia dispersa era la única oferta a su alcance.

Desde el punto de vista social, la propuesta de la periferia dispersa respondía a una cuidadosa segmentación. La nueva vivienda era un producto dirigido a un grupo de población bien definido: familias con hijos menores de 10 años, que encontraban en ese entorno ventajas en términos de seguridad y

homogeneidad. Se produce la segregación social: el éxodo es generacional (López, 2021).

Pasar de la vivienda en vertical de la ciudad al esquema horizontal unifamiliar, con sus largas filas de chalés adosados, adquirió para la clase media española un valor simbólico. A esa aspiración ha contribuido en gran medida la producción audiovisual de la época, especialmente las series costumbristas, hacia cuyos personajes los espectadores llegan a establecer fuertes vínculos e incluso deseo de imitación (Martínez-Serrano, 2023).

Diversas series proponen el nuevo estilo de vida, como la ya citada *Médico de familia*: Un chalé adosado de más de 300 metros cuadrados, con jardín y piscina individual, situado a las afueras de Madrid, capaz de asegurar el bienestar a la familia que lo habite. Con una cuota de pantalla superior al 40% y más de siete millones de espectadores (EstudioCaribe, s.f.), los españoles soñaron con alcanzar esa vivienda espectacular, espejismo de la felicidad.

Santa Justa, el lugar ficticio donde viven *Los Serrano* (Globomedia, 2003-2008) muestra igualmente la cotidianeidad de la feliz vida familiar en la periferia. Las dos familias (*uno más uno son siete*, cantaba Fran Perea) también habitan un adosado amplio, capaz de albergar a cinco hijos en una tranquila zona residencial.

La periferia dispersa irrumpe en el género de la ciencia ficción, con *Los Protegidos* (Emilio Pina et al., 2010-2012). La trama se desarrolla en Monte Perdido, también una urbanización de adosados, pero, en este caso, los protagonistas no eran una la familia real, sino personas que se habían unido por los poderes sobrenaturales; y tampoco eran propietarios, sino que alquilaban la casa a la familia Ruano, la cual sí representaban el perfecto exponente de la periferia dispersa.

Fuera de los chalés, individuales, adosados o pareados, el modelo ideado para la periferia dispersa también admite la urbanización de viviendas bajas, con un máximo de alturas. En este caso, la individualidad del chalé da paso a una obligada convivencia de unos pocos vecinos, con sus correspondientes conflictos, tan bien retratados en clave de humor en la longeva serie *La que se avecina* (Alba Adriática et al., 2007-). Los atribulados personajes con gran sacrificio («se acabó la discoteca, ahora pago la hipoteca» dice la introducción

a la serie) alcanzan una casa que resulta no ser la soñada («o he pagado sobre plano ¡está mal alicatado!», sigue la melodía) y acaban con la sensación claustrofóbica del efecto *isla*, muy bien descrito por López (2021), que sirve de final a la canción: «Atrapado en la comunidad, ahora solo sueño en escapar...». Mirador de Montepinar, la urbanización en la que se desarrolla la trama, es un protagonista más en ella. Como curiosidad, y al contrario que en los anteriores ejemplos, en los que las casas son reales, el famoso edificio de Mirador de Montepinar no existe, todo es un plató de televisión (Briz, 2025).

En estas producciones seriadas, casi siempre de carácter costumbrista, se ofrece un retrato estereotipado e ingenuo de la vida en la periferia dispersa, y en ocasiones se omiten los problemas que este modelo plantea. Según López (2021), frente a la hibridación de las ciudades, promueve la individualidad, el aislamiento, la competitividad, debido a la ausencia de servicios públicos, y el despilfarro energético, por el abuso del coche y el agua.

Quizás la gente no es tan feliz en la periferia dispersa como nos muestra la mayor parte de la producción audiovisual. Heredera de la afamada *Big Little Lies* (Pacific Standard et al., 2017-2019), la española *Todos mienten* (Freixas, 2022) sugiere en tono de drama una realidad distinta. En Belmonte, una urbanización de lujo en el entorno de Barcelona, formada por grandes chalés individuales con piscina (F3) y cerca del mar, nada es lo que parece. La perfección, la sobredosis de felicidad y la búsqueda de constante satisfacción acaba ahogando a esta clase privilegiada y homogénea que habita Belmonte. Macarena, una profesora que aparentemente lo tiene todo, rompe ese ambiente asfixiante manteniendo relaciones con un alumno menor de edad, Iván, cuya muerte conduce a los diversos personajes hacia el abismo. Según apunta López (2021:142) en referencia al efecto frontera de estas comunidades: «Los muros no crean tranquilidad sino ansiedad. Cuanto más intenso es el deseo de orden y tranquilidad, más cosas hay que parecen ambiguas y, por tanto, potencialmente peligrosas». Como dice Lucía, la novia de Iván, en el funeral de este, la culpa la tiene Belmonte.



F3. Localización de Todos mienten. Daniel Escalé García (Las Provincias, 2022)

Otra serie española, *Élite* (Zeta Studios Production, 2018), también ofrece un drama sembrado de muertes dentro de la feliz periferia, cuyo escenario principal es un exclusivo colegio privado, Las Encinas, típico de la periferia dispersa. En definitiva, el cine español, sobre todo a través del formato serie, ofrece un retrato amable de la periferia dispersa, sin apenas señalar los problemas intrínsecos al modelo.

4. Conclusión

En equilibrio entre el entretenimiento y la denuncia social, la producción audiovisual española, tanto películas como series, ha retratado la evolución de la periferia urbana a lo largo de más de medio siglo. En este texto se han identificado algunos de los audiovisuales más célebres y con más peso en el imaginario colectivo sobre las periferias urbanas, y de ellos se pueden extraer algunas conclusiones

Sobre las periferias industrial y residencial, los dos primeros anillos que se forman en torno a la ciudad nuclear, la mirada que ofrece el cine es profundamente crítica. Siendo ambos espacios frecuentemente dominados por la exclusión social, la escasez de oportunidades y la delincuencia, las narrativas se centran en los problemas de los jóvenes, los cuales se abordan con crudo realismo.

La temática es la misma en cualquiera de las dos periferias. Los interiores también, casas humildes y mal equipadas. Solo el paisaje exterior permite distinguir en cuál de ambas extensiones de la ciudad se sitúa la trama, gracias a iconos que «hablan sobre sus cualidades» (Casetti y di Chio, 1991: 69).

Las calles abigarradas y asfixiantes en torno al centro de la ciudad distinguen a la periferia industrial de la residencial, con sus desoladores descampados. Ejemplos claros de estos elementos visuales se encuentran en *Deprisa, deprisa*, donde predominan los solares desiertos, o en *El pico* (De la Iglesia, 1983). Los escenarios muestran la precariedad del entorno, las limitaciones de movilidad y los lugares cotidianos de interacción social, como plazas y bares, reflejando la vida diaria de sus habitantes. Vías de tren y carreteras «fragmentan el espacio físico» y encarnan la hostilidad del ambiente (Aertsen, 2023: 117).

En ambos casos, periferia industrial y residencial, el paisaje adquiere un papel activo en el relato: limita y ahoga la vida de los protagonistas. En el caso de la periferia residencial, la denuncia social se alterna con un relato costumbrista que describe la cotidianidad de la vida en los márgenes de la ciudad, cuya finalidad es el mero entretenimiento de la audiencia.

Por el contrario, la representación en el cine de la periferia dispersa va de la mano de su desarrollo, pues es a finales de los 90 cuando aparecen los primeros testimonios cinematográficos de este nuevo estilo de vida. Frente a las etapas anteriores, donde la película prevalecía sobre el relato fragmentado, la serie es ahora tal vez el formato más relevante en la representación de esta periferia, lo cual favorece la vinculación de la audiencia con los personajes.

Las producciones tienden a mostrar una vida idílica en la periferia dispersa y esto se convierte, junto a otros, en un factor más que alimenta la huida de la ciudad de las familias jóvenes que, por un mecanismo de aspiración, convierten la urbanización en un objetivo vital. Así como en los casos anteriores la producción cinematográfica cumplía una función social, en el caso de la periferia dispersa cabría echar en falta un relato más realista, que recoja también los problemas de la vida lejos de la ciudad. Solo algunas producciones recientes abordan ciertos efectos psicológicos negativos de la vida en la *España de las piscinas*.

En definitiva, la producción audiovisual española funciona como archivo histórico de la evolución del concepto de periferia urbana y de sus procesos de

transformación, evidenciando la brecha entre la ciudad central, compacta y equipada, y las sucesivas coronas, fragmentadas y desestructuradas, que limitan las oportunidades de sus habitantes.

Referencias bibliográficas

- AERTSEN, Víctor (2022), «Espacio filmico, denuncia social y memoria urbana: imágenes de Vallecas en el cine quinqu madrileño (1977-1981)», *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, pp. 107-124.
- ALBALADEJO, Miguel, (Director), (1999), «Manolito Gafotas» [Película], Lolafilms.
- ALFEO, Juan Carlos y GONZÁLEZ DE GARAY, Beatriz (2011), La ciudad periférica paisajes urbanos de marginalidad en el cine español de la Transición, Actas ICONO 14. II Congreso Internacional de Ciudades Creativas (2). En: <https://www.icono14.es/images/documents/editorial/coleccion/actas/cc2-v2-2011.pdf>
- ÁLVAREZ, Begoña, (Director), (2003-2008), «Los Serrano» [Serie], Globomedia.
- ARTEAGA ARREDONDO, Isabel (2005), «De Periferia a Ciudad Consolidada. Estrategias para la transformación de zonas urbanas marginales», *Bitácora Urbano Territorial*, 9(1), pp. 98–111.
- BALAGUERÓ, Jaume, (Director), (2022), «Para entrar a vivir» [Película], Luís Balaguer.
- BALLESTEROS, Isolina (2001), *Cine (In)surgente. Textos fílmicos y contextos culturales en la España postfranquista*, Madrid: Ed.Fundamentos.
- BARDEM, Juan Antonio, (Director), (1954), «Felices Pascuas» [Película], CIFESA.
- BARRENA, Marcel, (Director), (2024), «El 47» [Película], A Contracorriente Films.
- BERNADEAU, Miguel Ángel, (Director), (2001-2023), «Cuéntame cómo pasó» [Serie], Radio Televisión Española.
- BRIZ FERRÁN, Enrique, «¿Dónde se rodó 'La que se avecina'? Así es el edificio de Mirador de Montepinar». En: <https://www.idealista.com/news/vacacional/destinos-turisticos/2025/05/28/846865-donde-se-rodo-la-que-se-avecina-asi-es-el-edificio-de-mirador-de>
- CABALLERO, Alberto, CABALLERO, Laura y ALBALADEJO, Miguel, (Directores), (2007-), «La que se avecina» [Serie], Alba Adriática, Infinia, Contubernio Films y Prime Video.
- CANO, Luis (2024), «El mapa de los municipios ganadores y perdedores de población en el siglo XXI en España» ABC, 20 de diciembre. En: <https://www.abc.es/sociedad/mapa-municipios-ganadores-perdedores-poblacion-siglo-xxi-20241219125140-nt.html> (Fecha de consulta: 14-septiembre-2025).
- CARBÓ, Albert, (Director), (2023), «Sisè Primera» [Película], Silendum Films.

- CASETTI, Francesco y di CHIO, Federico, (1991), *Cómo analizar un film*, Barcelona: Paidós.
- COBEAGA, Borja, (Director), (2025), «Los aitas» [Película], BTeam Pictures.
- CÓRDOBA, Juan Vicente, (Director), (2000), «Aunque tú no lo sepas» [Película], Alta Films.
- DE LA IGLESIA, Eloy, (Director), (1980), «Navajeros» [Película], Ízaro Films.
- DE LA IGLESIA, Eloy, (Director), (1983), «El pico» [Película], Alborada P.C.
- DE LA LOMA, José Antonio, (Director), (1977), «Perros Callejeros» [Película], Profilmes.
- DE LA LOMA, José Antonio, (Director), (1985), «Yo, el Vaquilla» [Película], José Frade Producciones Cinematográficas.
- DÍAZ, Fernando (2012), «Periferias urbanas y reconfiguración de las políticas urbanas en España», *Gestión y política pública*, 21(spe), pp. 41-81. En: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-10792012000300002&lng=es&tlng=es.
- ÉCIJA, Daniel, (Director), (1995-2000), «Médico de familia» [Serie], Globomedia, GECA y Mediaset España.
- ESCALÉ, Daniel (2022), Imagen publicada en Las Provincias (1 de febrero 2022). En: <https://www.lasprovincias.es/culturas/tv/belmonte-todos-mienten-20220201135036-nt.html> (Fecha de consulta: 27-septiembre-2025)
- ESTUDIOCARIBE (s.f.) «Médico de familia». En: <https://estudiocaribe.es/proyectos/medico-de-familia/> (Fecha de consulta: 13-septiembre-2025)
- EUROPAFM (26 de marzo de 2023). Recuperado de: <https://www.europafm.com/noticias/famosos/como-hizo-actor-juan-jose-ballesta-cuando-dejo-cine-que-hizo-marmolista-2023032664204c88079ac9000192cd11.html> (Fecha de consulta: 25-septiembre-2025)
- FERRERY, Marco y FERRY Isidoro M, (Directores), (1958), «El pisito» [Película], Documento Films.
- FREIRE, Juan, «Sobre la diversidad de las periferias urbanas». En: <https://juanfreire.com/sobre-la-diversidad-de-las-periferias-urbanas/> (Fecha de consulta: 22- agosto-2025).
- FREIXAS, Pau, (Director), (2022), «Todos mienten» [Serie], Filmax.
- GÁMIR, Agustín (2012), «La consideración del espacio geográfico y el paisaje en el cine», *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. 16, pp. 387-424.
- GARCÍA, Juan Carlos y GUTIÉRREZ, Javier (2007), «La ciudad dispersa: cambios recientes en los espacios residenciales de la Comunidad de Madrid». *Anales de geografía de la Universidad Complutense*, vol. 27, n.º 1, pp. 45. *Universidad Complutense de Madrid*.

- HIDALGO, Rodrigo (2007), «¿Se acabó el suelo en la gran ciudad?: Las nuevas periferias metropolitanas de la vivienda social en Santiago de Chile», *EURE (Santiago)*, 33(98), 5pp. 7-75. DOI: <https://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612007000100004>
- IMBERT, Gérard (2015), «Cine quinqu e imaginarios sociales», *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, vol. 15(3), pp. 57–67. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n3.48937
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA, «Censo 2024». En: https://censo2024.ine.gob.cl/wp-content/uploads/2025/02/Presentacion_nacional_3_CPV2024.pdf
- ISASI-ISASMENDI, Antonio, (Director), (1972), «Un verano para matar» [Película], Isasi P.C.
- J.R. (2019), «¿Cuánto cuesta la casa de Médico de familia? Así es el chalet de la serie de Telecinco». *El confidencial*, 15 de septiembre. En: https://www.elconfidencial.com/television/series-tv/2019-09-15/medico-de-familia-casa-chalet-conde-orgaz-emilio-aragon_2223239/ (Fecha de consulta: 12-septiembre-2025).
- LEÓN DE ARANOA, Fernando, (Director), (1998), «Barrio» [Película], Elías Querejeta Producciones Cinematográficas.
- LEÓN DE ARANOA, Fernando, (Director), (2002), «Los lunes al sol» [Película], Warner Sogefilms.
- LÓPEZ, Aramis Enrique (2008), «El cine español como fuente documental para el estudio de los barrios marginales», *Investigaciones Geográficas*, vol. 47, pp. 139–157. DOI: <https://doi.org/10.14198/INGEO2008.47.08>
- LÓPEZ, Jorge Dioni (2021), *La España de las piscinas*, Barcelona: Arpa.
- MACIPE, Javier, (Director), (2019), «Gastos incluidos» [Película], Amelia Hernández y Javier Macipe.
- MAÑAS, Achero, (Director), (2000), «El Bola» [Película], Tesela Producciones.
- MARTÍNEZ-SERRANO, Eva María (2023), *¿Qué queremos decir cuando hablamos de binge-watching?* [Tesis de doctorado no publicada]. Universidad Complutense de Madrid.
- MONTANO, José Antonio (2005) ABC, «Sevilla, escenario de la película 7 vírgenes». ABC, 7 de mayo. En: https://www.abc.es/gente/sevi-sevilla-escenario-pelicula-virgenes-200405070300-9621357424066_noticia.html#goog_rewarded (Fecha de consulta: 26-septiembre-2025).
- MUÑOZ, Luis, (Director), (2023), «Sueños y pan» [Película], Mubox Studio.
- MUSTERD, Sako & OSTENDORF, Wim (Eds.). (1998), *Urban segregation and the welfare state: Inequality and exclusion in western cities*, Londres: Routledge.
- NIEVES, José Antonio, (Director), (1951), «Surcos» [Película], Aspa Producciones Cinematográficas.
- NIEVES, José Antonio, (Director), (1957), «El inquilino» [Película], Films Españoles Cooperativa.

- NUÑEZ, Gonzalo (2023), «Sevilla, los Goya y 21 escenarios de película», *The Objective*. En: <https://theobjective.com/cultura/2023-02-04/sevilla-goya-pelicula/>
- OTERO, Luis Enrique (2010), «Madrid, de capital a metrópoli», VV.AA. *Sociedad y espacio urbano de Madrid en el S. XX*, Museo de Historia de Madrid, pp. 10-34.
- PREMIOS GOYA (s.f.). Póster película Barrio [Fotografía]. <https://www.premiosgoya.com/pelicula/barrio/> (Fecha de consulta: 16-septiembre-2025).
- RAMOS, José, ARANDIA, Alfonso, RON, Álvaro, QUINTAS, Javier, MERCERO, Iñaki, PEÑAFIEL, Iñaki y NAVARRO, Carlos, (Directores), (2010-2012). *Los Protegidos* [Serie], Emilio Pina, Iñaki Mercero y Jorge Redondo.
- RODRIGUEZ, Alberto, (Director), (2005), «7 Vírgenes» [Película], Tesela PC y La Zanfoña producciones.
- ROSALES, Jaime, (Director), (2014), «Hermosa Juventud» [Película], Fresdeval Films, Wanda Vision y Les Productions Balthazar.
- SALAZAR, Ramón, DE LA ORDEN Dani, QUER, Silvia y TORREGROSSA, Jorge, (Directores), (2018), «Élite» [Serie], Zeta Studios Production.
- SAURA, Carlos, (Director), (1960), «Los golfos» [Película], Naga Films.
- SAURA, Carlos, (Director), (1981), «Deprisa, deprisa» [Película], Elías Querejeta Producciones Cinematográficas.
- SENSACINE.COM. El 47: cartel. En <https://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-317665/fotos/detalle/?cmediafile=1000316687> (Fecha de consulta 27-septiembre-2025).
- VALLÉE, Jean-Marc y ARNOLD, Andrea, (Directores), (2017-2019), «Big Little Lies» [Serie], Pacific Standard, Blossom Films y David E. Kelley Productions.