

**DE DESENGAÑO 21 A MIRADOR DE MONTEPINAR: REPRESENTACIONES DE LA  
VIDA URBANA EN *AQUÍ NO HAY QUIEN VIVA* Y *LA QUE SE AVECINA***

**FROM DESENGAÑO 21 TO MIRADOR DE MONTEPINAR: REPRESENTATIONS OF  
URBAN LIFE IN *AQUÍ NO HAY QUIEN VIVA* AND *LA QUE SE AVECINA***

Roberto Huertas Gutiérrez<sup>1</sup>

Universidad Carlos III de Madrid

[rhuelas@hum.uc3m.es](mailto:rhuelas@hum.uc3m.es)

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-3344-6303>

## Resumen

Este artículo analiza las representaciones de la vida urbana en dos comedias televisivas fundamentales de la España contemporánea: *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003–2006) y *La que se avecina* (Telecinco/Prime Video, 2007–). A través de un enfoque textual y sociomaterial, basado en el modelo espacial de Ruggero Eugeni (Casetti, 1999), se estudian los modos en que ambas ficciones construyen y desnaturalizan imaginarios del habitar en la ciudad española. *Aquí no hay quien viva* se examina como el origen del modelo de comedia vecinal, donde la mezcla de lo público y lo privado articula una sátira de la convivencia urbana; *La que se avecina*, en cambio, desplaza el conflicto a la periferia residencial, reinterpretando el sueño inmobiliario de la clase media en clave de desencanto poscrisis. El análisis revela cómo estas series funcionan como foros

---

<sup>1</sup> Este estudio se ha realizado en el marco y con el apoyo del proyecto «El cine y la televisión españoles en la era digital (2008-2022): nuevos agentes y espacios de intercambio en el panorama audiovisual» (CITEDIG), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (PID2022-140102NB-I00 / AEI / 10.13039/501100011033).

culturales (Newcomb y Hirsch, 1983), donde las tensiones sobre la propiedad, la convivencia y la precariedad se codifican en clave cómica. Finalmente, se plantea que su circulación digital y su apropiación memética reafirman su vigencia como archivo simbólico de los modos de vida y de los imaginarios urbanos de la España contemporánea.

## Abstract

This article examines the representations of urban life in two landmark Spanish television comedies: *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003–2006) and *La que se avecina* (Telecinco/Prime Video, 2007–). Through a textual and sociomaterial approach, using Ruggero Eugeni's spatial model (Casetti, 1999), it explores how both series construct and denaturalize the images of living in the Spanish city. *Aquí no hay quien viva* is analyzed as the origin of the contemporary community-sitcom model, where the interplay between the public and the private generates a satire of urban coexistence. Conversely, *La que se avecina* relocates this conflict to the residential periphery, reinterpreting the middle-class real-estate dream through the lens of post-crisis disillusionment. The analysis demonstrates how these comedies operate as cultural forums (Newcomb & Hirsch, 1983), where issues such as property, coexistence, and precarity are encoded in comic form. Finally, the article argues that the digital circulation and appropriation of both series reinforce their relevance as symbolic archives of contemporary Spanish ways of living and urban imaginaries.

## Palabras clave

Aquí no hay quien viva; La que se avecina; vida urbana; espacio televisivo; ficción televisiva; comedia televisiva; periferia.

## Keywords

Aquí no hay quien viva; La que se avecina; urban life; televisual space; television fiction; television comedy; periphery.

## 1. Introducción: comedia televisiva y vida urbana

El presente trabajo tiene por objetivo analizar la representación del espacio urbano en la ficción televisiva contemporánea española. Para ello nos centramos en *Aquí no hay quien viva* (Miramón Mendi, 2003–2006) y su secuela *La que se avecina* (Alba Adriática, Infinia, Contubernio Films, Prime Video, 2007). La relevancia de esta elección reside, en primer lugar, en que ambas ficciones constituyen ejemplos paradigmáticos de comedias de *prime time* que, además de figurar entre las más vistas de la televisión española, han conocido una prolongada circulación en canales temáticos y plataformas digitales (Marcos, 2021). Esto nos permite interrogarlas desde su capacidad para atravesar «las fechas de caducidad que con frecuencia tienen los productos televisivos» y encontrar una segunda vida en el entorno digital (Palacio, 2024: 144)<sup>2</sup>.

En segundo lugar, ambas ficciones articulan su propuesta narrativa en torno a la cuestión de la vida urbana, reflejando las transformaciones en los modelos de convivencia de España desde comienzos del siglo XXI. En este sentido, las dos ficciones pueden leerse como respuestas cómicas a la llamada «crisis del habitar» que motiva este volumen, marcada por la especulación inmobiliaria, la expansión de la periferia y la pérdida del sentido comunitario en las ciudades.

*Aquí no hay quien viva* se estrenó en 2003 en Antena 3, en un momento de auge de la ficción televisiva producida localmente, con títulos como *Cuéntame cómo pasó* (Grupo Ganga, RTVE, 2001-2023), *Los Serrano* (Globomedia, 2003-2008), *7 vidas* (Globomedia, 1999-2006) o *Aída* (Globomedia, 2005-2014) (GECA, 2004; Palacio, 2012). A lo largo de sus cinco temporadas y 93 episodios alcanzó una media de 5,6 millones de espectadores y un 32,2 % de cuota de pantalla, llegando en varias ocasiones a superar los siete millones<sup>3</sup>. En 2007, buena parte de su equipo creativo pasó a Telecinco, donde arrancó su secuela *La que se avecina*. Aunque nunca alcanzó las audiencias masivas de su predecesora, la serie se ha mantenido en emisión durante más de tres lustros y ha acompañado los cambios más recientes de la industria televisiva: desde 2020 estrena sus

---

<sup>2</sup> En este artículo se aborda la pervivencia cultural de estas ficciones desde el análisis de sus representaciones. Un desarrollo más amplio de los factores industriales y tecnológicos que también explican su vigencia puede encontrarse en Huertas Gutiérrez (2026).

<sup>3</sup> Según datos de GECA.

temporadas primero en Prime Video y, a partir de la 16.<sup>a</sup>, ha reducido la duración de sus episodios a 30 minutos, en sintonía con los formatos internacionales de comedia («La que se avecina reducirá...» 2025).

La investigación académica ha abordado *Aquí no hay quien viva* desde perspectivas diversas, situándola tanto en la historia de la televisión española como en el análisis de la comedia televisiva contemporánea. Trabajos de carácter historiográfico y analítico han situado a estas ficciones en la historia general de la ficción televisiva española (Palacio, 2024; Diego, 2010), mientras que otros estudios la han vinculado a la tradición concreta de la comedia familiar y costumbrista, analizando sus personajes, estereotipos y dinámicas de convivencia (Chicharro Merayo, 2009; Carrillo Pascual, 2012; Hidalgo-Marí, 2018). Asimismo, tanto *Aquí no hay quien viva* como su secuela *La que se avecina* han sido objeto de lecturas críticas centradas en la representación de género, la inmigración o el potencial satírico de la comedia televisiva (Carrasco Campos, 2011; Abad Villamor y Fernández Romero, 2018; Bandrés Goldáraz, 2019). Entre las aportaciones más relevantes destaca el análisis de Paul Julian Smith (2006), que subraya la centralidad de la corralidad y de los espacios comunitarios en su funcionamiento narrativo. Sin embargo, pese a la riqueza de estas aproximaciones, sigue siendo escasa la investigación que aborde de manera sistemática la organización espacial de estas ficciones y su relación con los imaginarios urbanos, así como su pervivencia cultural más allá de su contexto original de emisión. Este artículo se inscribe precisamente en ese espacio, proponiendo un análisis del espacio televisivo como eje para comprender la vigencia y la capacidad de estas series para dialogar con las transformaciones del habitar en la España contemporánea.

### **1.1 Contexto y antecedentes: la convivencia como espacio narrativo en el audiovisual español**

Estas series pueden entenderse, en términos de Julián Smith, como *urban sitcoms* (frente a las clásicas *domestic sitcoms*): comedias que convierten comunidades urbanas en escenarios privilegiados para explorar temas sociales, a través de las formas de convivencia y los conflictos de la vida moderna (Smith, 2006: 106–107). Esta idea conecta con el análisis que Juan Carlos Ibáñez (2016: 111-118)

realiza sobre las comedias urbanas cinematográficas, que plantea como una forma de humor que, al desplazar la acción al entorno cotidiano y centrarse en las relaciones sentimentales y de convivencia, traduce en clave irónica las transformaciones morales y sociales de la España democrática. Así, *Aquí no hay quien viva* despliega su comicidad alrededor de las interacciones de un edificio céntrico en Madrid, en el número 21 de la calle Desengaño, mientras que *La que se avecina* parodia el ideal inmobiliario de Mirador de Montepinar, una urbanización cerrada en la periferia, evidenciando sus contradicciones. El paso de un espacio al otro (del centro urbano en decadencia al suburbio aspiracional) traza una suerte de cartografía cómica de las maneras de vivir en la España contemporánea.

Ambas ficciones responden al modelo de comedia televisiva española de máxima audiencia: episodios largos de 70/90 minutos, reparto coral y personajes tipificados que actualizan la tradición del costumbrismo para representar modos de vida urbanos (Puebla Martínez, 2012). En este marco, los edificios funcionan como dispositivos narrativos que agregan distintas tradiciones de la *sitcom* doméstica. En *Aquí no hay quien viva* conviven, desde su inicio, perfiles asociados a modelos diversos (desde la *sitcom* familiar clásica en las familias nucleares hasta comedias más contemporáneas con familias alternativas), lo que llevó a sus propios guionistas a definir la serie como una *serie de series* (citado en Rodríguez, 2003).

Esta lógica responde a las exigencias del *prime time* televisivo de los años noventa y dos mil, que imponían la ocupación íntegra de la franja mediante episodios de larga duración y relatos tendencialmente cómicos, capaces de interpelar a públicos diversos a través de repartos intergeneracionales (Palacio, 2024: 139). En este contexto se consolida lo que Palacio denomina una “estética de la cocina” (o, podríamos argumentar, una estética de la convivencia), en la que la familia, los amigos y los vecinos articulan conflictos cotidianos en espacios compartidos. Series como *Farmacia de guardia* (Antena 3, 1991-1996) o *Médico de familia* (Globomedia, 1995-1999) fijaron este modelo, que posteriormente se desplazó del ámbito doméstico al vecinal en ficciones como *Manos a la obra* (Aspa Cine-Video S.L., 1997-2001), *Este es mi barrio* (Aspa Cine-Video S.L., 1996) o *Menudo es mi padre* (Globomedia, 1996-1997), así como en barrios ficcionales tan reconocibles como Santa Justa (*Los Serrano*) o Esperanza Sur (*Aída*). *Aquí*

*no hay quien viva* y *La que se avecina* retoman y sistematizan esta tradición, intensificando el espacio comunitario como eje narrativo y satírico de la convivencia urbana.

Sin embargo, consideramos relevante tratar de situar esas representaciones en una larga tradición de la vecindad como metáfora social en la cultura española. Por supuesto, la referencia más evidente de *Aquí no hay quien viva* es el cómic *13, Rue del Percebe* de Francisco Ibáñez. La propia serie fue anunciada utilizando el cómic como reclamo (Silvestre, 2003), y también algunos autores han señalado el abordamiento de la vida doméstica desde «una perspectiva lúdica y absurda» como característica de buena parte de la historieta popular española (Cuesta, 2020: 153-170).

Desde el cine del franquismo se tematizó el problema de la vivienda (*Esa pareja feliz* [Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, 1951]; *El inquilino* [José Antonio Nieves Conde, 1957]; *El Pisito* [Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry, 1959]), pasando por representaciones de la Transición y la democracia (*Duerme, duerme, mi amor* [Francisco Regueiro, 1975]; *Vecinos*, [Alberto Bermejo, 1981]; *Bajarse al moro* [Fernando Colomo, 1989]), hasta propuestas contemporáneas tan dispares como la sátira urbana de *La comunidad* (Álex de la Iglesia, 2000), el terror claustrofóbico de *[REC]* (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007) o *Malasaña 32* (Albert Pintó, 2020). También el teatro había explorado este imaginario, desde las corralas y los sainetes de Carlos Arniches hasta *Historia de una escalera* (Buero Vallejo, 1949). El historiador del teatro Juan Antonio Ríos Carratalá señaló, en su estudio de la presencia del sainete y el costumbrismo en el audiovisual, cómo la vivienda y la convivencia es uno de los principales espacios del género teatral que se perpetúa en su adaptación al cine:

Las películas relacionadas con lo sainetesco se centran en los ambientes propios de las clases populares y medias. Estos tradicionalmente propician la presentación de una realidad repleta de pequeños y cotidianos problemas, que se convierten en grandes por su inmediatez y concreción para los protagonistas e, hipotéticamente, para unos espectadores que también los sufren. Estos ambientes son recreados desde una perspectiva en la que se combinan en diferentes proporciones el humor, la ternura y la crítica (Ríos Carratalá, 1997: 21)

En este sentido, la investigación de Gil Vázquez (2017) sobre la comedia asainetada ha mostrado cómo esta funcionó en los años cincuenta como un terreno ambivalente: por un lado, ligado a formas conservadoras y populistas,

pero también capaz de introducir personajes y ambientes que encarnaban «elementos difícilmente asimilables dentro de los discursos hegemónicos del Régimen» (Gil Vázquez, 2017: 64). La corrala en esas películas opera como sinécdoque de la sociedad del momento y de un sentir colectivo (Gil Vázquez, 2017), y resulta sugerente pensar que los edificios de estas ficciones hacen lo mismo con la sociedad española contemporánea.

Las tramas de *Aquí no hay quien viva* y, hasta cierto punto, las de *La que se avecina* responden a este patrón. Se construyen a partir de problemas aparentemente triviales (reformas, mudanzas, averías, discusiones sobre reciclaje o sobre la cuota de la comunidad) que, sin embargo, adquieren una dimensión mayor al atravesar el espacio colectivo de la comunidad y sus diferentes sentires. Los edificios no funcionan, así como catalizadores de conflictos donde lo privado y lo público se entrelazan, otorgando a la vivienda y la convivencia vecinal un rol capital similar al que tuvo en el género del sainete teatral y cinematográfico. Toda esta tradición revela hasta qué punto la comedia vecinal española ha funcionado como un espejo deformante de la sociedad urbana.

## 1.2 Marco teórico: la desnaturalización de la vida en comunidad

Como propone Merchant (2022), el espacio doméstico en su representación audiovisual es un territorio atravesado por tensiones colectivas y políticas: lo íntimo se hace público y lo público invade lo íntimo, especialmente en espacios comunitarios como los de estas ficciones (las juntas de vecinos, los patios de luces o el descansillo). Desde la geografía cultural, Massey (2009) entiende los lugares como constelaciones abiertas de relaciones sociales, una noción que encaja con la dinámica de estas series, donde las viviendas privadas se ven continuamente atravesadas por lo colectivo. En este sentido, puede relacionarse también con la función pedagógica que Hartley (2000: 228) atribuye a los relatos televisivos como *enseñanza de la vecindad cultural*; un dispositivo que enseña a los espectadores a gestionar la convivencia y la diferencia en clave de vecindad.

La noción de *senso del luogo* aplicada por Buonanno (1997) resulta igualmente pertinente: para la autora, los espacios televisivos condensan experiencias culturales compartidas y se convierten en emblemas reconocibles de identidad



colectiva. Desde esta perspectiva, las residencias de estas ficciones generan un sentido de lugar inequívocamente español, marcado por la convivencia y por la tensión constante entre lo privado y lo público. En esta línea, Smith (2006) interpreta *Aquí no hay quien viva* como una representación de la vida urbana específicamente española, marcada por pisos pequeños, un país de propietarios y un elevado contacto con los vecinos (Jordan, 2002: 112); por su parte, Palacio subraya la importancia de estas dos series para comprender la España contemporánea (2024: 144).

Partimos de la hipótesis de que estas dos ficciones han logrado conectar con los espectadores españoles gracias a su capacidad para reflejar, y al mismo tiempo desnaturalizar, problemáticas sociales reconocibles. En ese sentido, un buen punto de partida para aproximarnos a nuestros estudios de caso es realizar una operación inversa a la que Mary Beth Haralovich (1989) propuso en su clásico estudio sobre las sitcoms suburbanas estadounidenses de los años 50. En *Sitcoms and Suburbs*, Haralovich analiza cómo series como *Father Knows Best* (CBS, NBC, 1954-1963) o *Leave It to Beaver* (CBS, ABC, 1957-1963) participaron en la naturalización del modelo de vida suburbano, vinculando el bienestar familiar a la propiedad de la vivienda y al consumo doméstico. Aquellas comedias contribuyeron a legitimar el sueño de la clase media blanca, basado en la estabilidad, la homogeneidad y la división de roles de género, presentando la vida en los suburbios como el destino natural de la prosperidad norteamericana (Haralovich, 1989). En cambio, tanto *Aquí no hay quien viva* como *La que se avecina* utilizan el mismo formato de comedia vecinal para desnaturalizar el ideal de la vida urbana y periférica: sus gags, sus personajes y sus tramas parodian el lenguaje de la convivencia, el desarrollismo inmobiliario español y revelan el reverso cómico del sueño hipotecario de los 2000.

Como apunta Feuer (2015: 101), la comedia televisiva ha sido y es un formato privilegiado para ilustrar conflictos ideológicos de actualidad al tiempo que entretiene a su audiencia; de manera similar, Corner (1999: 97) señala que el principal disfrute de la comedia televisiva surge de sus representaciones de, tanto los valores públicos de una sociedad, como los deseos y temores de la vida privada. Por tanto, quizás la fuerza de identificación con la experiencia urbana cotidiana de estas ficciones puede explicar el hecho de que ambas hayan encontrado una segunda vida en las plataformas de *streaming*.



En el siguiente apartado, presentamos brevemente la metodología empleada para, a continuación, examinar cómo *Aquí no hay quien viva* representa la vida comunitaria en el centro urbano y cómo *La que se avecina* reinterpreta esas dinámicas en la periferia residencial. El artículo concluye con una breve reflexión sobre la relación de estas representaciones con la propia circulación de las series en el tejido social.

## 2. Metodología

Para realizar esta investigación hemos llevado a cabo un análisis del espacio televisivo y su representación en las ficciones *Aquí no hay quien viva* y *La que se avecina*. Partimos del modelo propuesto por Ruggero Eugeni citado por Casetti (1999: 274–279)<sup>4</sup>, en el cual se aborda el espacio como constructos discursivos. Su propuesta metodológica permite estudiar el espacio en tres dimensiones complementarias:

1. La estructura y estilística, que comprende la tipología, disposición arquitectónica, escenografía, colores o iluminación.
2. La semántica, que alude a los significados inmediatos y simbólicos de esos entornos.
3. Los usos, referidos a los recorridos de los personajes, las referencias discursivas o las funciones narrativas y cómicas que emergen de su interacción.

Casetti añade, además, una reflexión de carácter histórico especialmente pertinente: en la transición de la paleotelevisión a la neotelevisión, los espacios pasaron de intentar «televisar lo cotidiano» a «cotidianizar lo televisivo» (1999: 278), es decir, de imitar la realidad a modelar los decorados sobre entornos reconocibles de la vida diaria. Las ficciones aquí estudiadas se inscriben plenamente en esta lógica, ya que la recreación de un edificio madrileño típico refuerza la verosimilitud del relato y facilita la identificación del espectador.

Es importante matizar que cuando hablamos de representaciones concebimos estas como construcciones ideológicas situadas en un contexto social y cultural

---

<sup>4</sup> El modelo de análisis espacial de Ruggero Eugeni al que se alude procede de un trabajo desarrollado por el investigador para una empresa privada. Su formulación ha sido posteriormente sistematizada y difundida en el volumen editado por Francesco Casetti, que actúa aquí como fuente de referencia.

concreto (D'Acci, 2004; Galán Fajardo, 2007). El interés, por tanto, no reside en evaluar la capacidad de estas series para reflejar una realidad, sino en analizar cómo construyen y hacen circular imaginarios de lo urbano y de la convivencia que operan como normas e ideales sociales.

Los resultados aquí presentados se organizan de la siguiente forma: *Aquí no hay quien viva* nos sirve para fijar el origen del modelo espacial de la comedia vecinal; *La que se avecina*, por su parte, nos permite trabajar a partir de ese modelo para observar los cambios al trasladarse a la periferia residencial, algo especialmente pertinente para este monográfico sobre *periferias*.

En el primer apartado se adopta un análisis más espacial y de detalle, centrado en cómo la serie mezcla lo privado y lo público a través de los espacios de la serie. El análisis va acompañado de capturas de imagen para reforzar la argumentación<sup>5</sup>. Complementamos el esquema de Eugeni con un enfoque sociomaterial: entendemos la escenografía y los elementos técnicos como agentes de sentido, siguiendo la propuesta de que la escenografía participa en la construcción estética y social del texto (Strandvad, 2013). En este marco, se ha realizado una entrevista a Juan Botella, el director de arte de la serie. Su testimonio ilumina cómo las decisiones materiales y su realización audiovisual producen la porosidad entre lo público/privado que aquí analizamos. En el apartado dedicado a la secuela, el foco se desplaza del modelo a los cambios que impone la urbanización periférica como escenario. Por ello, junto al análisis del espacio, incorporamos el análisis de tramas y gags recurrentes de su primera temporada.

En ambos casos se trabaja con capítulos y escenas concretas de la primera temporada, seleccionados como muestras ilustrativas por su función estructural y su recurrencia humorística. Esta decisión responde, en primer lugar, a criterios metodológicos y de delimitación: en *Aquí no hay quien viva* el diseño espacial y el trabajo de arte quedan fijados desde la primera temporada y apenas experimentan variaciones significativas a lo largo de la serie. En el caso de *La que se avecina*, el análisis se concentra igualmente en su etapa inicial con el fin de evitar una lectura formalmente anacrónica, dado que la serie ha

---

<sup>5</sup> Las capturas de imagen incluidas en este trabajo se realizan al amparo del artículo 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, con sus modificaciones posteriores). Su utilización responde exclusivamente a fines de investigación y análisis crítico, sin ánimo de lucro.

experimentado transformaciones sustanciales en su realización, uso de exteriores y concepción visual en temporadas posteriores. El énfasis en las primeras temporadas responde asimismo a las limitaciones de extensión propias del formato artículo y no excluye la pertinencia de futuros estudios que analicen la evolución espacial de *La que se avecina*, incluyendo los cambios de edificio y de modelo visual que caracterizan su trayectoria posterior.

### 3. Análisis

#### 3.1. *Aquí no hay quien viva*: la vida comunitaria en la calle Desengaño

*Aquí no hay quien viva* cuenta las cuitas de una comunidad de vecinos en un edificio en el centro de Madrid, en el número 21 de la Calle Desengaño<sup>6</sup>. La serie fue creada por Alberto Caballero e Iñaki Ariztimuño; la idea original vino de este último:

A él se le ocurrió la idea de reflejar en la ficción la vida de un edificio del centro de una gran ciudad (Chueca, para dar más señas). ¿Y qué interés podría tener un edificio? Ahora la respuesta es fácil, pero por aquel entonces el único argumento que parecía sólido era la gran variedad de personas que se reunían bajo un mismo techo, obligados a vivir en comunidad: gente mayor junto a parejas homosexuales; matrimonios tradicionales junto a solteros con ganas de fiesta; personas discretas junto a cotillas con vocación de paparazzi... (Fernández y Abajo, 2007: 99)

Así, el concepto de la serie se plantea, en palabras de sus guionistas, como una serie que hablaba de la convivencia de unos vecinos; unos vecinos que están constantemente enfrentados y que plantean una «guerra diaria por defender su espacio y sus derechos como vecinos» (Fernández y Abajo, 2007: 101). La serie aprovechaba la idea del vecindario como representación de los diferentes tipos de persona que puede haber en la sociedad; y también los potenciales espectadores, que contarían con un amplio abanico de personajes con los que identificarse.

La escenografía fue encargada a Juan Botella<sup>7</sup>, director de arte que acababa de recibir el Goya por *Belle Époque* (Fernando Trueba, 1992). Aunque aparece

---

<sup>6</sup> La calle Desengaño existe en la realidad, pero la serie utiliza solo el nombre; en el mundo de la ficción, la calle se ubica en otro lugar indeterminado. Sabemos que la serie tiene lugar en Madrid porque en los títulos de crédito vemos cómo la cámara baja desde una perspectiva general del planeta tierra hasta acercarse a Madrid.

<sup>7</sup> Salvo indicación expresa, la información y las citas aquí reflejadas proceden de una entrevista realizada por el autor a Juan Botella en mayo de 2025.

acreditado durante toda la producción, su participación se concentró en la primera temporada, cuando se definió el modelo visual de *Aquí no hay quien viva*. El productor José Luis Moreno le encargó personalmente la construcción del edificio, que se levantó en dos naves de unos 500/600 metros cuadrados en Moraleja de Enmedio, propiedad del propio Moreno. Aquellos pequeños espacios obligaron al equipo de Botella a ingeniar un plató compacto, organizado en tres módulos horizontales (uno por cada planta del edificio) que daban acceso directo a dos viviendas por piso y a escaleras que simulaban continuidad vertical. El set incluía simulaciones de un ascensor y escaleras que daban la apariencia de subir y bajar, que contribuían a generar la sensación de realismo y profundidad pese a las limitaciones técnicas.

Para preparar su trabajo, Botella estudió el funcionamiento de las grandes *sitcoms* norteamericanas, como *Friends* (NBC, 1994-2004). Sin embargo, el reducido espacio le llevó a romper la convención del decorado de tres paredes. Diseñó pisos completos, con cuatro paredes, una de ellas desmontable, lo que permitía en teoría filmar contraplanos y enriquecer la estética y el realismo del espacio. Botella describe su enfoque como una suerte de *comedia verité*: una búsqueda de realismo cotidiano basada en materiales reconocibles, luces neutras y texturas que evocaran el centro histórico madrileño.

Cada vivienda fue decorada en función de sus habitantes, siguiendo una biblia de personajes. Los pisos modernos recurrían a mobiliario de La Oca, mientras que los más antiguos o modestos se vistieron con piezas de casas de *atrezzo* clásicas como Hermanos Vázquez Muebles o Mateos Atrezzo<sup>8</sup>. Esta mezcla deliberada de estilos subrayaba las diferencias generacionales y socioeconómicas de los diferentes personajes.

La clave para analizar *Aquí no hay quien viva* desde una perspectiva espacial es entender *Desengaño 21* como un edificio donde lo privado y lo público se entremezclan constantemente. Dada la amplia cantidad de espacios, centramos la atención en los espacios públicos del edificio (fachada, portal,

---

<sup>8</sup> Ambas casas de atrezzo son negocios familiares y pioneras en el decorado audiovisual. Según el diccionario de empresas relacionadas con la dirección artística de Gorostiza (2001: 506, 518), los Hermanos Vázquez empezaron en 1960 alquilando muebles a los teatros madrileños; Mateos se funda en 1920, y rápidamente se especializa en el medio cinematográfico.

escaleras y patio de luces) como ejes visuales que condensan su sentido narrativo y representativo.



F1. *Aquí no hay quien viva* (Miramón Mendi, 2003-2006). La fachada de la ficción y su inspiración en la Calle Hortaleza<sup>9</sup>

El inmueble, de fachada amarilla y tres plantas, reproduce la estética de las fincas madrileñas del primer tercio del siglo XX (F1). Su diseño se inspiró, según Botella, en un edificio real del barrio de Chueca, en la calle Hortaleza: «una casa clásica de Madrid, con balcones de obra, tres plantas y dos locales comerciales». La fachada funciona como un espacio liminal donde lo doméstico se expone al escrutinio colectivo: los vecinos se escuchan a través del telefonillo, y los balcones y ventanas son puntos de observación y espionaje (F2); en ellos tienen lugar algunas escenas especialmente recordadas, como la «salida del armario» ante los vecinos de Fernando en *Érase una Nochebuena* (Episodio 16 de la 1ª temporada). En su dimensión simbólica, la fachada representa el bien común e indivisible que provoca disputas constantes.

<sup>9</sup> Calle Hortaleza 96. Imagen de la fachada extraída de la Dirección General del Catastro (s.f.).





F2. *Aquí no hay quien viva* (Miramón Mendi, 2003-2006). Plano-contraplano desde la calle y uno de los balcones.



F3. *Aquí no hay quien viva* (Miramón Mendi, 2003-2006).

Presidido por un ascensor casi siempre averiado, el portal concentra buena parte de las reuniones y disputas vecinales. El propio ascensor es una suerte de metáfora del edificio: un elemento compartido que debería facilitar la convivencia, pero permanece inutilizado por falta de cooperación. Las escaleras y los descansillos son los escenarios donde la intimidad se interrumpe: lugares de tránsito donde los personajes entran y salen sin cesar, y donde el humor surge del cruce, la intromisión y el chisme. Visualmente, la serie aprovecha el plano-contraplano entre puertas abiertas para unir en un mismo eje lo doméstico y lo colectivo (F3). Las ancianas de *radio patio* (un medio de comunicación metafórico que cubre lo que ocurre en el edificio) asomadas a la barandilla o a la ventana, encarnan la vigilancia mutua que convierte la vida cotidiana en espectáculo público (F4).



F4. *Aquí no hay quien viva* (Miramón Mendi, 2003-2006).

El patio de luces sintetiza la tensión entre interior y exterior. La idea de poner un patio con cuerdas para tender entre los edificios fue idea del propio Botella, y aparece desde el primer episodio como un espacio de observación y de comicidad. Las cocinas de todas las viviendas dan al patio, lo que permite una comunicación constante entre vecinos. El montaje recurre reiteradamente al plano-contraplano de personajes asomados (F5), creando escenas corales donde cada uno interviene desde su propia ventana, pero dentro de un mismo marco común. La ropa tendida, siempre visible, introduce un componente visual de intimidad: las prendas flotan sobre el vacío como recordatorio de que lo privado no puede aislarse del todo en la vida comunitaria. En conjunto, estos espacios públicos conforman una geografía simbólica de la convivencia. En este sentido, la arquitectura se convierte en un punto de fricción del que nace la comicidad de *Aquí no hay quien viva*.



F5. *Aquí no hay quien viva* (Miramón Mendi, 2003-2006).

Hasta aquí hemos analizado cómo *Aquí no hay quien viva* construye su espacio escenográfico como un entorno de convivencia forzada donde los límites entre



lo público y lo privado se desdibujan. Para comprender plenamente su interés como representación de la vida urbana, resulta necesario poner este entramado espacial en relación con la construcción de sus personajes. Desde su concepción original, los guionistas concibieron *Desengaño 21* como una comunidad definida por el conflicto, una suerte de *sociedad en miniatura* donde cada vecino defiende su parcela de poder y su derecho a habitar. En palabras de los propios creadores,

En el primer piso situamos a las dos señoras mayores: Vicenta y su hermana Marisa; enfrente, la pareja gay, Mauri y Fernando. En el segundo vivían los Cuesta, un matrimonio tradicional con hijos, frente a Armando, un 'donjuán' trasnochado. Y en el tercero, una parejita que empieza la convivencia frente a dos solteras, Belén y Alicia, a las que les va la marcha (Fernández y Abajo, 2007: 101).

La escenografía, como ya hemos visto, favorece la permeabilidad entre los espacios privados y colectivos, y por tanto intensifica estos contrastes: las viviendas y los rellanos son lugares de negociación constante, atravesados por diferencias de edad, género, clase y orientación sexual. En este sentido, los personajes encarnan una radiografía cómica de la España urbana de comienzos de siglo: ancianas propietarias, jóvenes inquilinos, parejas heteronormativas en crisis, y nuevos modelos de convivencia que tensan las normas del edificio y de la sociedad. El guionista Alberto Caballero ha explicado que el éxito perdurable de la serie reside en esa estructura de conflicto generacional:

Había unos personajes mayores (viejos), que eran los agresores, y otros jóvenes, que eran los agredidos. Esa estructura de convivencia, en esencia generacional, es lo que enganchó a la gente. Hablábamos de temas como empezar a vivir en pareja, la emancipación, comprar o alquilar una casa, la precariedad del mercado laboral, la intransigencia de la gente mayor con tus opciones de vida... y eso sigue muy vigente (Citado en Medina, 2023).

Esta lectura coincide con lo que *Aquí no hay quien viva* refleja de manera transversal: la dificultad de emanciparse y de acceder a una vivienda en la España del *boom* inmobiliario. El edificio de *Desengaño 21* es, en ese sentido, una metáfora de la sociedad española que emerge antes de la crisis del 2008; un espacio abarrotado donde la convivencia es obligada, los precios suben y la precariedad se disfraza de normalidad.

Entre todos los personajes, Belén López Vázquez (Malena Alterio) encarna mejor que nadie esta tensión. Belén ha sido recuperada en redes sociales y medios digitales como la *antiheroína millennial* por excelencia, símbolo de la precariedad vital y laboral (Díaz, 2019; González, 2022). A lo largo de la serie, su desventura económica se convierte en un *running gag*: pasa por más de una decena de trabajos (como *cool hunter*, dependienta de tintorería, cajera, telefonista erótica, portera, socorrista, vendedora de seguros o limpiadora), encarnando una inestabilidad laboral estructural que contrasta con la estabilidad económica y residencial de otros vecinos. Incluso su apellido, López Vázquez, parece rendir homenaje irónico al cine de los sesenta y setenta, aludiendo al arquetipo del español medio perdedor y resignado.

Belén y su compañera de piso Alicia son, además, las únicas inquilinas que viven en régimen de alquiler en el edificio. Su relación con Concha (Emma Penella), la casera, ilustra el desequilibrio de poder que atraviesa toda la comunidad. Desde el primer episodio, Concha impone su autoridad con la frase que se convertirá en uno de los *leitmotifs* más recordados de la serie: «Soy Concha, entro». Esa irrupción constante en el espacio ajeno materializa la jerarquía entre propietarios e inquilinos, y al mismo tiempo la tensión central de la serie: la invasión del espacio íntimo por parte de la comunidad. Al final, en buena parte de las tramas el humor surge precisamente de esa desigualdad estructural.

Podríamos analizar muchos otros aspectos de *Aquí no hay quien viva*, como el papel de Rafael Álvarez (Nicolás Dueñas), empresario que amenaza con comprar el edificio para levantar oficinas, o las tensiones entre vecinos y poderes económicos que anticipan preocupaciones posteriores de su secuela. Sin embargo, eso exigiría salir del marco de la primera temporada y, sobre todo, del contexto de la vida urbana que nos ocupa aquí. Lo verdaderamente significativo es reconocer cómo la serie crea un modelo de comedia vecinal que combina sátira social, corralidad narrativa y observación costumbrista del habitar contemporáneo. En el siguiente apartado veremos cómo *La que se avecina* hereda y transforma este modelo, desplazando el conflicto desde el centro histórico hacia la periferia residencial y reescribiendo, en clave más cínica, el mito contemporáneo de la convivencia urbana.

### 3.2. *La que se avecina*: periferia y burbuja inmobiliaria

Durante las primeras temporadas de *Aquí no hay quien viva*, Paloma (interpretada por Loles León) suele espetarle a su marido Juan Cuesta: «Tenemos que irnos a un chalet, Juan». Paloma no vería su sueño cumplirse, pero a partir de 2007 la mayoría del equipo creativo y buena parte del elenco de *Aquí no hay quien viva* se trasladaría a Telecinco tras la entrada de esta cadena en el capital de Miramón Mendi (Alvarado, 2006). Allí se emitiría *La que se avecina*, una secuela directa de *Aquí no hay quien viva*. La nueva ficción rehace el dispositivo de la comedia vecinal, desplazándolo a una urbanización periférica (F6) de reciente construcción y modificando a sus personajes principales para evitar conflictos con los derechos de propiedad intelectual de su predecesora. Ese desplazamiento espacial conlleva, además, un cambio profundo de tono: frente al optimismo reformista que todavía asoma en *Aquí no hay quien viva*, *La que se avecina* adopta un cínico desencanto, acorde con el clima de la crisis de 2008 y su prolongación en la década de 2010.



F6. *La que se avecina* (Alba Adriática, Infinia, Contubernio Films, Prime Video, 2007- ).

En términos culturales, la crisis no fue solo económica. Según Mecke et al (2017), puede hablarse de una «crisis cultural completa» cuando se sincronizan disfunciones en varios campos (económico, político, institucional y social), como sucedió en España, donde la corrupción, los desahucios o la reconfiguración del sistema de partidos desbordaron el marco económico para reconfigurar los relatos culturales del país.

Para leer ese giro cómico en clave de crisis resulta útil el marco propuesto por Mejón y Romero (2017) a propósito de *Perdiendo el norte* (Nacho G. Velilla, 2015): una comedia popular que se convirtió en el retrato de la crisis más visto por el público, y que dialoga intertextualmente con *¡Vente a Alemania, Pepe!* (Pedro Lazaga, 1971) para actualizar la figura del emigrante precario en clave de costumbrismo televisivo y cinematográfico. Los autores subrayan tanto su condición industrial y televisiva (productoras vinculadas a cadenas, reparto y guionistas procedentes de la televisión) como su recepción crítica («rancio costumbrismo», «estilo televisivo»), elementos que, lejos de invalidarla, confirman el papel de la comedia comercial como vehículo de memoria social y como heredera de las tradiciones cómico-costumbristas españolas (Mejón y Romero, 2017). Este enfoque resulta especialmente útil para pensar *La que se avecina*: una serie que traslada a la periferia residencial la sátira de la precariedad, el endeudamiento y el desclasamiento que definieron la poscrisis.

Con todo, conviene recordar que *La que se avecina* es un objeto de estudio particularmente inasible. La serie cuenta con quince temporadas y casi doscientos episodios, pero lo que realmente complica su análisis es su larga duración temporal: se estrenó el 22 de abril de 2007 y, a día de hoy, continúa en emisión. Podría decirse, por tanto, que existen varias *La que se avecina*, con distintos tonos, elencos y hasta edificios. Por ello, el análisis que aquí se presenta se centra únicamente en la primera temporada, en la que se fijan los principales rasgos formales y temáticos. Esperamos que futuras investigaciones profundicen en las transformaciones posteriores.

Siguiendo con la idea de crisis, en una cultura posterior a la ilusión de futuro, marcada por el desencanto político y la desmovilización ciudadana que Junkerjürgen (2017) identifica en su lectura del filme *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013), la convivencia se transforma en un espacio de repliegue individualista. En este contexto, los espacios de Mirador de Montepinar, la

urbanización donde transcurre *La que se avecina*, encarnan un entorno marcadamente individualista frente a la comunidad de *Desengaño 21*. Ahora es el descansillo el principal lugar de encuentro (sede de las juntas de vecinos), mientras que desaparecen los espacios intermedios, como el patio de luces, sustituido por el garaje, donde los personajes comparan su poder adquisitivo a través del coche que poseen. Ya no hay peleas por la modificación de los elementos comunes, sino competiciones por ver quién tiene el mejor piso.

La realidad que *La que se avecina* intenta representar es la de la burbuja inmobiliaria y las consecuencias sociales del modelo urbanístico de la España reciente. De hecho, la serie ha sido leída desde el ensayo crítico como un síntoma de época, especialmente en textos divulgativos como *La España de las piscinas* (Dioni López, 2021), donde se toma como emblema de ese sueño hipotecario de clase media que prometía comunidad y bienestar, pero acabó produciendo aislamiento y desconfianza. Ese mismo modelo urbanístico se materializó en los PAUs (Programas de Actuación Urbanística), grandes desarrollos periféricos como Sanchinarro, Las Tablas o Valdebebas, concebidos durante los años de expansión económica como utopías residenciales para las nuevas clases medias. *La que se avecina* recoge ese imaginario y lo subvierte: convierte la urbanización cerrada (con piscina, garaje y seguridad privada) en un espacio de conflicto, desilusión y precariedad, mostrando el reverso cómico del sueño inmobiliario español.

Como señalan Mecke et al. (2022), los estudios culturales hispánicos constituyen todavía un campo fragmentado y con escasa articulación interdisciplinar, una situación que se acentuó tras la crisis económica de 2008, cuando parte de la reflexión sobre la cultura española se desplazó del ámbito académico al ensayo literario o periodístico. En este contexto, *La que se avecina* resulta un caso paradigmático: una serie masiva y de enorme influencia cultural que, pese a su frecuente presencia en discursos no académicos, ha recibido aún una atención limitada por parte de la investigación universitaria.

Los títulos de crédito iniciales constituyen un paratexto privilegiado desde el que aproximarse a una serie de televisión (Magro-Vela et al., 2020). En apenas unos segundos condensan la premisa narrativa y marcan el tono de la ficción, al tiempo que, gracias a su repetición semanal, generan en los espectadores un recuerdo duradero tanto de los personajes y espacios representados, como de

la atmósfera de la serie. Los títulos de crédito de *La que se avecina* nos introducen, a través de su letra, en el mundo de la especulación inmobiliaria:

La que se avecina, vecina,  
¡oh! La que se avecina  
Se acabó la discoteca, ahora  
pago la hipoteca, tengo piso, nueva construcción, lo he pagado  
sobre el plano, ¡está mal alicatado!  
Bienvenido a la urbanización.  
Oh la que se avecina. Usted invierta en casas,  
de 100 metros con terraza,  
  
¡Todo puede pasar!  
¡Déjenme descansar!  
Welcome to Montepinar  
  
Atrapado en la comunidad  
ahora solo sueño en escapar  
en el vecindario, no hay ni un solo  
día normal.  
  
Atrapado en la comunidad  
un millón de letras por pagar  
pasen y disfruten  
vendo piso en Montepinar  
La que se avecina vecina  
Oh la que se avecina.

Visualmente, los títulos de crédito muestran un plano de arquitectura sobre el que se levanta una maqueta del edificio con fragmentos de papel que es recorrida por los personajes, también hechos de papel (F7). Así, los títulos de crédito reflejan la construcción del planteamiento urbanístico, como un proceso aséptico, frágil y rápido.





F7. *La que se avecina* (Alba Adriática, Infinia, Contubernio Films, Prime Video, 2007- )

En la ficción, la constructora funciona como un personaje más y su oficina se convierte en uno de los espacios recurrentes de la serie. Guillermo Ortega y Elio González interpretan a dos jóvenes promotores que, bajo las órdenes del empresario corrupto José Luis San Cristóbal (Pep Guinyol), antagonista principal de la primera temporada, intentan vender los pisos de Mirador de Montepinar. A lo largo de la trama, los vecinos descubren múltiples desperfectos mientras la empresa elude responsabilidades o los compensa con regalos simbólicos, como microondas o sandwicheras. De este modo, el imaginario de la promoción inmobiliaria se convierte en objeto de comedia y vehicula una crítica directa a un modelo basado en la especulación, la estética del lujo asequible y la promesa de ascenso social.

Este discurso empresarial impregna asimismo el lenguaje y el comportamiento de los personajes, que hablan de sus bloques como *fases* conciben la urbanización en términos de inversión y calidad de vida y exhiben el traslado a la periferia como un signo de estatus. Esta retórica de la modernidad residencial contrasta sistemáticamente con la realidad material del edificio, defectuoso, mal diseñado y carente de servicios.

Tres *gags* recurrentes ilustran la manera en la que *La que se avecina* desnaturaliza de la vida suburbana. El primero tiene como protagonista a



Enrique Pastor, concejal interpretado por José Luis Gil. Antiguo presidente de la comunidad de *Aquí no hay quien viva*, Pastor hereda el tono pomposo de Juan Cuesta y su obsesión por el estatus. Cada vez que alguien tropieza con el escalón del salón de su bajo, Enrique corrige: «No es un desnivel, es un salón a doble altura». La frase sintetiza la retórica aspiracional de la serie: un intento de maquillar la chapuza bajo un discurso de distinción. El segundo gag recae en Fran, el hijo adolescente de Enrique. Desde el primer episodio expresa su descontento con haber dejado el centro de Madrid: para ver a sus amigos, necesita desplazarse. Por ello, se pasa toda la primera temporada insistiendo en que alguien le compre un scooter; su padre le invita a coger el bus, a lo que él responde que «Es que da mucha vuelta». Esa frase se vuelve un *running gag* colectivo espetado por el resto de los vecinos, parodiando la dependencia del automóvil y la falta de transporte público en estos nuevos barrios periféricos. El tercer ejemplo lo protagoniza Araceli Madariaga (Isabel Ordaz), que abre una peluquería en los bajos del edificio. El negocio languidece por falta de clientela, y Araceli repite resignada: «¿Por qué me vine aquí?». El gag revela una verdad estructural: estos barrios de nueva construcción, concebidos solo como conjuntos residenciales cerrados, carecen de tejido económico y de planificación urbana, lo que condena al pequeño comercio a la inviabilidad y disuelve la vida comunitaria.

En conjunto, estos momentos convierten la comedia vecinal en un espejo deformante de la España de la burbuja: una sociedad que compró el sueño de la periferia y despertó en un escenario de soledad, deudas y desconexión. *La que se avecina* desmonta ese ideal a través de la comedia, transformando el lenguaje de la promoción inmobiliaria en una sátira del habitar contemporáneo.

Aunque el foco de este análisis se centra en la primera temporada, conviene subrayar que este carácter crítico de *La que se avecina* no se mantuvo con igual claridad a lo largo de la serie. Como señalábamos al principio, *la ficción* tiene una larga duración y ha variado sustancialmente de tono con el paso de los años. Su primera temporada, emitida en 2007, no alcanzó las excelentes audiencias de su predecesora, y las temporadas posteriores reorientaron el formato hacia un humor más disparatado y ácido. Sin embargo, ese arranque sigue siendo una representación de enorme interés de la crisis de la vivienda y de los imaginarios de la burbuja inmobiliaria, hasta el punto de que algunos de

sus momentos han sido releídos por los espectadores contemporáneos en clave de crítica social.

Un ejemplo paradigmático es el monólogo de Izaskun, interpretada por Mariví Bilbao, una anciana que decide okupar el piso piloto de Mirador de Montepinar y que aboga, con sorprendente contundencia, por la ocupación como solución al problema de la vivienda. Ese fragmento ha circulado en redes sociales («La reveladora reflexión sobre los okupas...», 2020), resignificado como denuncia de la precariedad habitacional y como antecedente involuntario del discurso antidesahucios de la década siguiente.

El contexto de esa escena pertenece al arco narrativo de la primera temporada, que resulta especialmente revelador. A medida que avanza la serie, los vecinos descubren que la construcción de Mirador de Montepinar se levantó mediante acuerdos corruptos entre la promotora y el gobierno autonómico, edificando sobre suelo recalificado de forma ilegal. Cuando estalla el escándalo, el jefe de la constructora se da a la fuga, y el edificio es declarado en riesgo de demolición, convirtiéndose en una auténtica pesadilla inmobiliaria para los nuevos propietarios.

Las protagonistas de esta trama son Izaskun y Mari Tere (Gemma Cuervo), dos ancianas que escapan de una residencia para ocupar el piso piloto. La constructora, en un gesto de violencia privatizada que anticipa las prácticas de *Desokupa*, envía matones para desalojarlas (F8), pero las mujeres responden organizando una huelga de jubilados. En el clímax de la trama, los vecinos del edificio se unen a la causa, desplegando pancartas con lemas como «*Lucha anticapitalista en los barrios*», asistidos por una autodenominada «oficina del okupa» que parodia la estética de los movimientos sociales de desobediencia civil. En uno de los episodios, Izaskun proclama con un megáfono: «Desde este piso piloto vamos a activar la resistencia social contra la hipocresía de un sistema que privatiza nuestros hogares y nos priva de lo que es nuestro derecho.»



F8. *La que se avecina* (Alba Adriática, Infinita, Contubernio Films, Prime Video, 2007- )

El contraataque de la constructora añade otra capa satírica. Con el objetivo de desacreditar a las okupas, deciden llamar a la televisión para que cubra el caso, pero la operación resulta contraproducente: el programa genera un movimiento espontáneo de simpatía pública y el piso se llena de pensionistas que afirman haber «encendido la mecha de la revolución de los jubilados contra el Estado opresor y especulador». Entre sus demandas aparecen cánticos que reclaman «pensiones justas» y «buses que no den tanta vuelta».

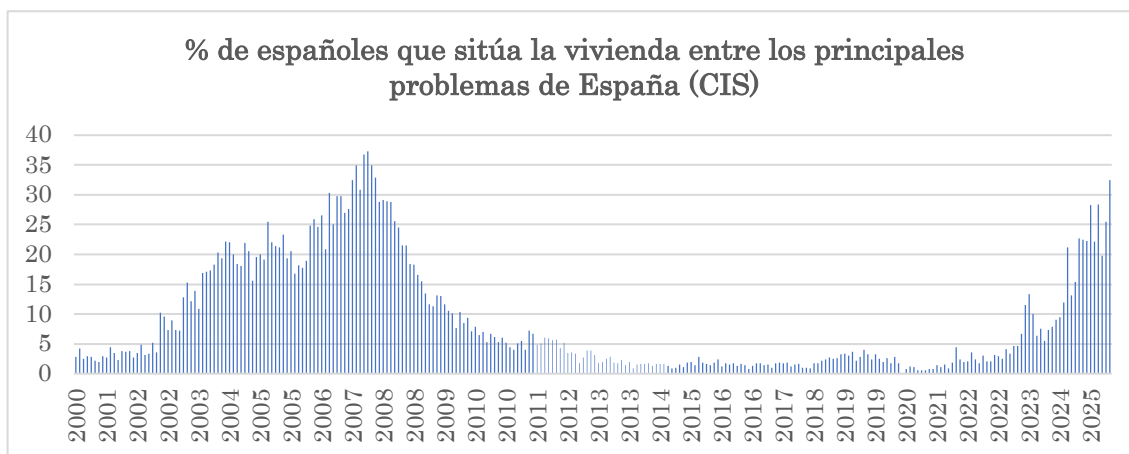
Desde la contemporaneidad, tramas como esta resultan de enorme actualidad. En un panorama mediático en el que la representación de la *okupación* suele estar marcada por el alarmismo o el estigma, resulta llamativo que *La que se avecina* mostrara en 2007 una solidaridad cómica con los desposeídos, situando a unas ancianas como heroínas de la resistencia frente a la especulación. Casi conmueve imaginar un mundo en el que los medios generan simpatía con la desobediencia civil y plantean la vivienda como un derecho antes que como un bien de consumo. Esa mirada, por ingenua o paródica que parezca hoy, reafirma el interés de la serie como documento cultural sobre la crisis del habitar en la España contemporánea.

#### 4. Conclusiones: de las representaciones a la práctica social

Rosich Argelich et al señalaban en un artículo reciente cómo el audiovisual español «se ha convertido en testigo y narrador de la evolución histórica, social

y política de España, reflejando las vicisitudes autóctonas del país y su conexión dialéctica con el resto del mundo» (2025: p. 2). En esta línea, este artículo ha analizado cómo dos de las comedias más populares de la televisión contemporánea, *Aquí no hay quien viva* y *La que se avecina*, construyen imaginarios urbanos que dialogan con los cambios sociales y económicos de las últimas dos décadas.

Sin embargo, lo interesante de trabajar con objetos de estudio tan populares reside no solo en examinar sus representaciones, sino en considerar el recorrido social de las propias series. Ambas funcionan como ejemplos paradigmáticos de lo que Newcomb y Hirsch (1983) definieron como *foro cultural*: la televisión de gran audiencia, en su aspiración a llegar al mayor número de espectadores, se configura como un espacio donde la sociedad debate consigo misma, codificando en sus mensajes los deseos y miedos de la sociedad en un debido momento. No deja de ser relevante señalar como las dos vidas de estas ficciones (su estreno original y su redescubrimiento en plataformas) coinciden con los momentos de mayor preocupación ciudadana por la vivienda según el CIS (F9).



F8. La preocupación por la vivienda en España. Elaboración propia a partir de datos del CIS (2000-2025).

A modo de conclusión, aunque no sea pertinente desarrollarlo en profundidad aquí, conviene recordar la ubicuidad de estas ficciones en la cultura digital contemporánea. Cualquier usuario de redes sociales conoce la cantidad de memes y vídeos que circulan a partir de *Aquí no hay quien viva* y *La que se avecina*. Como ha señalado An Xiao Mina (2019) en su estudio sobre los memes y los movimientos sociales, estos funcionan como el «arte callejero de la web

social» y su circulación no se limita al entorno virtual: en su forma material (carteles, camisetas, pancartas) se transforman en «object memes», una nueva ola de activismo memético que traslada la viralidad digital al espacio público (Mina, 2019: 155).

En este sentido, no deja de ser significativo que las recientes manifestaciones por el derecho a la vivienda hayan incorporado iconografía de ambas series. En las siguientes imágenes (F10) pueden verse algunos ejemplos: una ilustración con buitres sobrevolando Madrid bajo el título *La que se avecina*, aludiendo a la especulación inmobiliaria; otra en la que el edificio de Desengaño 21 aparece ocupado por logotipos de bancos y portales inmobiliarios; o una versión del logo de *La que se avecina* acompañado del lema «Si no luchamos, La que se avecina será peon». Según relataban algunos asistentes en redes sociales, incluso se llegó a corear la canción de los créditos durante la marcha (Vigo, 2024).



F9. Elaboración propia. Fotos tomadas en la manifestación por la vivienda del 13 de octubre de 2024 en Madrid.

Estos gestos confirman la vigencia simbólica de ambas series y sus representaciones como espacios de debate: ficciones que, reactivadas en la calle y en la red, siguen articulando las formas en que los españoles se piensan (y se ríen) de sus modos de habitar.



## Referencias bibliográficas

- «“La que se avecina” reducirá la duración de sus capítulos con el estreno de la temporada 16: “Es una bendición”», *Vertele* ([eldiario.es](https://www.eldiario.es/vertele/series/la-que-se-avecina-duracion-capitulos-temporada-16-amazon-prime-video-telecinco-laura-caballero_1_12620084.html)), 21 de septiembre de 2025. En: [https://www.eldiario.es/vertele/series/la-que-se-avecina-duracion-capitulos-temporada-16-amazon-prime-video-telecinco-laura-caballero\\_1\\_12620084.html](https://www.eldiario.es/vertele/series/la-que-se-avecina-duracion-capitulos-temporada-16-amazon-prime-video-telecinco-laura-caballero_1_12620084.html) (consulta: 17-10-2025).
- «La reveladora reflexión sobre los okupas que pasó desapercibida en “La que se avecina”», *La Vanguardia*, 3 de septiembre de 2020. En: <https://www.lavanguardia.com/crileo/viral/20200903/483281876942/reveladora-reflexion-sobre-okupas-paso-desapercibida-la-que-se-avecina-marivi-bilbao.html> (consulta: 17-10-2025).
- ABAD VILLAMOR, Ana Isabel y FERNÁNDEZ ROMERO, Cayetano (2018), «Inmigrantes en las series de televisión *Aída* y *La que se avecina*. Entre la parodia y los prejuicios», *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, n.º 40, pp. 114–121. DOI: 10.12795/Ambitos.2018.i40.16
- ALVARADO, Enrique (2006), «Los vecinos de *Aquí no hay quien viva* se mudan de serie y de cadena», *El Mundo*, 13 de diciembre, p. 61.
- BANDRÉS GOLDÁRAZ, Elena (2019), «Survival in the TV series “La que se avecina” of the stereotypes against women denounced by Simone de Beauvoir», *Doxa Comunicación. Revista interdisciplinar de estudios de comunicación y ciencias sociales*, n.º 29, pp. 75–95. DOI: 10.31921/doxacom.n29a
- BUONANNO, Milly (ed.) (1997), *Il senso del luogo: La fiction italiana, l'Italia nella fiction; anno ottavo*, Roma: RAI ERI.
- CARRASCO CAMPOS, Ángel (2011), «Representaciones de la sociedad urbana actual en la telecomedia española contemporánea: costumbrismo e identidad social», *Mediaciones Sociales*, n.º 8, pp. 71–96. DOI: 10.5209/rev\_MESO.2011.n8.4.
- CARRILLO PASCUAL, Elena (2012), «La representación de la familia en la ficción televisiva española», en PUEBLA MARTÍNEZ, Belén; CARRILLO PASCUAL, Elena y ÍÑIGO JURADO, Ana Isabel (eds.), *Ficcioneando: Series de televisión a la española*, Madrid: Editorial Fragua, pp. 135–156.
- CASETTI, Francesco (1999), *Análisis de la televisión: Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*, Barcelona: Paidós.
- CHICHARRO MERAYO, María del Mar (2009), «Familia y televisión: algunas representaciones de la familia española en la pequeña pantalla», *Doxa Comunicación. Revista interdisciplinar de estudios de comunicación y ciencias sociales*, n.º 8, pp. 145–162. DOI: 10.31921/doxacom.n8a7
- CIS. (Centro de investigaciones sociológicas) (2000–2025), *Barómetro de opinión pública*, Madrid: CIS. En: <https://www.cis.es>.
- CORNER, John (1999), *Critical Ideas in Television Studies*, Oxford: Clarendon Press / Oxford University Press.
- CUESTA, Mery (ed.) (2020), *Humor absurdo: Una constelación del disparate en España*, Bilbao / Móstoles: Astiberri / CA2M.

- D'ACCI, Julie (2004), «Television, representation and gender», en ALLEN, Robert C. y HILL, Annette (eds.), *The Television Studies Reader*, Londres: Routledge, pp. 373–385.
- DÍAZ, Luis (2019), «Belén López Vázquez, la voz de nuestra generación», *Poscultura*, 13 de mayo. En: <https://poscultura.com/poscultura/belen-lopez-vazquez-la-voz-de-nuestra-generacion/> (consulta: 17-10-2025).
- DIEGO, Patricia (2010), *La ficción en la pequeña pantalla: cincuenta años de series en España*, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- DIONI LÓPEZ, Jorge (2021), *La España de las piscinas: Cómo el urbanismo neoliberal ha conquistado España y transformado su mapa político*, Barcelona: Arpa.
- DIRECCIÓN GENERAL DEL CATASTRO, *Consulta de Bienes Inmuebles, Sede Electrónica del Catastro*. En: <https://www1.sedecatastro.gob.es/CYCBienInmueble/OVCListaBienes.aspx?RC1=0953023&RC2=VK4705D>
- FERNÁNDEZ, David y ABAJO, David (2007), «Aquí no hay quien viva (¡qué follón!)», en HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel y SANGRO COLÓN, Pedro (eds.), *De Los Serrano a Cuéntame: Cómo se crean las series de televisión en España*, Madrid: Arkadin Ediciones, pp. 99–114.
- FEUER, Jane (2015), «Situation Comedy, Part 2», en CREEBER, Glen (ed.), *The Television Genre Book* (3.ª ed.), Londres: BFI Palgrave, pp. 103–105.
- GECA (2004), *El anuario de la televisión 2004*, Madrid: GECA.
- GIL VÁZQUEZ, Asier (2017), «Arniches va al cine: Conservadurismo y elementos disruptivos en la comedia asainetada *Así es Madrid* (Marquina, 1953)», *Cadernos del Aleph*, n.º 9, pp. 61–77.
- GONZÁLEZ, Víctor M. (2022), «En *Aquí no hay quien viva*, Belén era una antiheroína *millennial* antes de que existieran las antiheroínas *millennial*», *Revista GQ*, 6 de julio. En: <https://www.revistagg.com/noticias/articulo/aqui-nohay-quien-viva-belen-lopez-malena-alterio-personajes> (consulta: 17-10-2025).
- GOROSTIZA, Jorge (2001), *La arquitectura de los sueños: Entrevistas con directores artísticos del cine español*, Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- HARALOVICH, Mary Beth (1989), «Sitcoms and Suburbs: Positioning the 1950s Homemakers», *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 11, n.º 1, pp. 61–83. <https://doi.org/10.1080/10509208909361287>
- HARTLEY, John (2000), *Los usos de la televisión*, Barcelona: Paidós Comunicación.
- HIDALGO-MARÍ, Tatiana (2018), «La comedia familiar española desde la apertura del mercado televisivo hasta el apagón analógico: formatos, audiencias y producción (1990–2010)», *Comunicación y sociedad*, vol. 31, n.º 2, pp. 39–50.
- HUERTAS GUTIÉRREZ, Roberto (2026), *Los hermanos Caballero y la comedia televisiva contemporánea: Aquí no hay quien viva*, Tesis doctoral inédita, Universidad Carlos III de Madrid.



- IBÁÑEZ, Juan Carlos (2016), *Cine, televisión y cambio social en España: Del franquismo a la postransición*, Madrid: Editorial Síntesis.
- JORDAN, Barry (ed.) (2002), *Spanish Culture and Society: The Essential Glossary*, Londres: Arnold.
- JUNKERJÜRGEN, Ralf (2016), «Anacronismos para politizar a los ciudadanos. El futuro (2013) de Luis López Carrasco», en JUNKERJÜRGEN, Ralf, MECKE, Jochen y PÖPPEL, Hubert (eds.), *Discursos de la crisis: Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*, Fráncfort: Vervuert, pp. 139-154
- MAGRO-VELA, Silvia, PUEBLA-MARTÍNEZ, Belén y BARAYBAR FERNÁNDEZ, Antonio (2020), «Los openings, antesala del relato de ficción en televisión: Identidad y marca», *Revista de Comunicación*, vol. 19, n.º 2, pp. 175-191. <https://doi.org/10.26441/RC19.2-2020-A10.1>
- MARCOS, Natalia (2021), «Aquí no hay quien viva disfruta de una segunda vida», *El País*, 21 de noviembre, p. 58.
- MASSEY, Doreen B. (1994/2009), *Space, Place and Gender* (6.ª ed.), Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MECKE, Jochen, JUNKERJÜRGEN, Ralf y PÖPPEL, Hubert (eds.) (2017), *Discursos de la crisis: Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*, Fráncfort: Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783954876006>.
- MECKE, Jochen, JUNKERJÜRGEN, Ralf, PÖPPEL, Hubert y SCHMELZER, Dagmar (2022), «Estudios culturales hispánicos: Enfoques teóricos, retos metodológicos y ejes temáticos», *Estudios Culturales Hispánicos*, pp. 9-17. <https://doi.org/10.5283/ECH.69>.
- MEDINA, Marta (2023), «Por qué "Aquí no hay quien viva" es la serie que lo peta entre los jóvenes... 20 años después», *El Confidencial*, 13 de septiembre de 2023. En: [https://www.elconfidencial.com/cultura/2023-09-13/aqui-no-hay-quien-viva-fenomeno-cultural\\_3612209/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2023-09-13/aqui-no-hay-quien-viva-fenomeno-cultural_3612209/) (consulta: 17-10-2025).
- MEJÓN, Ana y ROMERO, Rubén (2017), «Perdiendo el norte: Una brújula para la crisis», en MECKE, Jochen, JUNKERJÜRGEN, Ralf y PÖPPEL, Hubert (eds.), *Discursos de la crisis: Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*, Fráncfort: Vervuert, pp. 123-138. <https://doi.org/10.31819/9783954876006-007>.
- MERCHANT, Paul R. (2022), *Remaking Home: Domestic Spaces in Argentine and Chilean Film, 2005-2015*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- MINA, An Xiao (2019), *Memes to Movements: How the World's Most Viral Media Is Changing Social Protest and Power*, Boston: Beacon Press.
- NEWCOMB, Horace y HIRSCH, Paul M. (1983), «Television as a Cultural Forum: Implications for Research», *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 8, n.º 3, junio, pp. 45-55. <https://doi.org/10.1080/10509208309361170>
- PALACIO, Manuel (2012), «La ficción televisiva española (2005-2011)», en FRANCÉS I DOMENEC, Miquel y LLORCA ABAD, Guillermo (eds.), *La ficción audiovisual en España*, Barcelona: Gedisa, pp. 63-74.
- PALACIO, Manuel (2024), *La televisión en España (1990-2022): Sociedad y cultura*, Madrid: Cátedra.

- PUEBLA MARTÍNEZ, Belén (2012), «La comedia de situación en España. Características y evolución del formato», en PUEBLA MARTÍNEZ, Belén, CARRILLO PASCUAL, Elena y ÍÑIGO JURADO, Ana Isabel (eds.), *Ficcioneando: Series de televisión a la española*, Madrid: Editorial Fragua, pp. 15–38.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (1997), *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2003), «La psicología navideña de la comunidad más famosa de España», *Magazine (El Mundo)*, 13 de diciembre, pp. 135–139.
- ROSICH ARGELICH, Ricardo, CRUSELLS VALETA, Magí y RODRÍGUEZ LÓPEZ, Rafael Ángel (2025), «La España audiovisual: Reflexiones desde el cine y las series», *SERiarTE. Revista científica de Series Televisivas y Arte Audiovisual*, n.º 7, pp. 1–2. <https://doi.org/10.21071/seriarTE.v7i.17876>.
- SILVESTRE, Juan (2003), «El “13, rue del Percebe” cobra vida», *Supertele*, n.º 595, 9 de agosto, pp. 8–9.
- SMITH, Paul Julian (2006), *Television in Spain: From Franco to Almodóvar*, Woodbridge: Boydell and Brewer Limited.
- STRANDVAD, Sara Malou (2013), «Analyzing Production from a Socio-material Perspective», en SZCZEPANIK, Petr y VONDERAU, Patrick (eds.), *Behind the Screen*, Nueva York: Palgrave Macmillan US, pp. 27–43. [https://doi.org/10.1057/9781137282187\\_3](https://doi.org/10.1057/9781137282187_3).
- VIGO, Fernando [@F\_Vigo00] (13 de octubre de 2024), «En la manifestación por la vivienda se han puesto a cantar la cabecera de *Aquí no hay quien viva*» [Tuit], X (Twitter). En: [https://x.com/F\\_Vigo00/status/1845413736003068369](https://x.com/F_Vigo00/status/1845413736003068369)