

Cine, Arquitectura, Ideología. Un episodio de la España de la Autarquía

*Cinema, Architecture, Ideology.
An episode of the Spain of the Autarky*

MIGUEL ÁNGEL CHAVES MARTÍN
Universidad Complutense de Madrid
machaves@ucm.es

Recibido: 19/08/2019
Aceptado: 20/10/2019

Resumen

Las décadas de 1930 y 1940 son la época dorada de la empresa cinematográfica CIFESA dentro de un panorama español tan complejo y contradictorio como los años de la Segunda República y los primeros años del nuevo régimen franquista, acaparando no sólo la mayor producción de películas sino también de actores, directores y realizadores. En todas sus producciones estará presente el esmero y el cuidado por la ambientación y la calidad de los decorados, que si bien plagados de fantasía, ponen también de manifiesto la particular idiosincrasia del que podemos denominar eclecticismo arquitectónico del momento, debatiéndose entre las múltiples propuestas que tanto del racionalismo pretérito como de los nuevos ideales del régimen no terminaron nunca de fraguar en un estilo sólido, consolidado y ejemplar de la ideología del nuevo Estado.

Palabras clave

Autarquía, Cine, Arquitectura, Ideología.

Abstract

The 1930s and 1940s are the golden age of the film company CIFE-SA within a Spanish panorama as complex and contradictory as the years of the Second Republic and the first years of the new Franco regime, not only monopolizing the largest production of films but also of actors, directors and filmmakers. In all his productions, the dedication and care for the atmosphere and the quality of the sets will be present, which, although full of fantasy, also reveal the particular idiosyncrasy of what we can call the architectural eclecticism of the moment, debating between the multiple proposals that both the past rationalism and the new ideals of the regime never finished forging in a solid, consolidated and exemplary style of the ideology of the new State.

Keywords

Autarchy, Cinema, Architecture, Ideology.

Referencia normalizada: CHAVES MARTÍN, MIGUEL ÁNGEL (2019): "Cine, Arquitectura, Ideología. Un episodio de la España de la Autarquía". En *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, nº 15-16 (2019), págs. 129-142. Madrid. Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.

Durante veinte años, entre 1932 y 1952, CIFESA (Compañía Industrial de Film Español Sociedad Anónima) se va a convertir, de la mano de la familia Casanova, en la fábrica de películas más importante del cine español¹ (Gubern, 1977: 77). Esta circunstancia debe valorarse aún más si, como apunta Félix Fanés (1982) somos conscientes de la curiosa singularidad de una empresa como CIFESA que fue la productora de películas más importante de España durante dos períodos políticos tan diametralmente opuestos como los años republicanos y las dos primeras décadas del régimen franquista². Duran-

¹ Una primera aproximación al tema se presentó como ponencia en el Congreso Internacional "Arte Político" organizado por la Asociación Española de Críticos de Arte en el Museo Reina Sofía de Madrid en octubre de 2014.

² "CIFESA produjo películas para la España Republicana y Franquista. De ahí la importancia de estudiar a fondo esta productora española, fácilmente tachada de fascista, cuando realmente fue "utilizada" por unos y por otros, y murió por falta de protección o interés del estado franquista" (Caparrós, 1981: 64). En la misma línea ver los trabajos de (Fanés, 1980 y 1982).

te ese tiempo, CIFESA no solo será la que más películas produzca, sino también la que más personal va a movilizar, la que más actores, directores y realizadores contrate, y la que mejor relación mantenga con ambos regímenes políticos. Nombres como los de Benito Perojo, Juan de Orduña, Miguel Ligerro, Aurora Bautista, Imperio Argentina, Florián Rey, Arturo Ruiz Castillo, Antonio Burga, José Isbert, Luis Marquina y muchos otros.

Siguiendo el estudio de Fanés, la historia de CIFESA presenta tres etapas claramente diferenciadas con su particular ideología fílmica, desde la republicana (1932-1936), pasando por la autárquica (1940-1945) hasta la última época de las grandes producciones históricas (1947-1951) y su posterior declive. Todos los autores ligan su nacimiento a la llegada del cine sonoro a España, destacando tres aspectos especialmente relevantes. Por un lado, la introducción de métodos capitalistas en la producción y distribución cinematográfica. En segundo lugar, la formación de toda una generación de directores y técnicos introduciendo unos métodos de trabajo plenamente profesionalizados. Las películas conectaban perfectamente con el público, creando siempre nuevas estrellas que marcaron las pautas del cine español en el momento, preocupándose por la calidad en los resultados y la impecable factura técnica (decorados, vestuario, fotografía...). Por último, su papel como parábola moral del cine español, en un mercado tan débil como el de la guerra civil y la España de la Autarquía, que finalmente llevará a la ruina de la empresa.

Ya durante los años de la II República y de la mano de directores como Florián Rey o Benito Perojo, CIFESA se convierte en una importante empresa cinematográfica considerada como el Hollywood español, capaz de formar una plantilla propia de profesionales cualificados. Paralizada la producción durante la Guerra Civil, con escasos cortometrajes por encargo del Estado, alcanzará los momentos de mayor esplendor en las décadas de 1940 y primeros años '50, con las grandes producciones históricas dirigidas por Juan de Orduña, Luis Marquina o José Antonio Nieves Conde entre otros, hasta el inicio de su decadencia mediada la década.

En todas sus producciones estará presente el esmero y el cuidado por la ambientación y la calidad de los decorados, que si bien plagados de fantasía, ponen también de manifiesto la particular idiosincrasia del que podemos de-

nominar eclecticismo arquitectónico del momento, debatiéndose entre las múltiples propuestas que tanto del racionalismo pretérito como de los nuevos ideales del régimen no terminaron nunca de fraguar en un estilo sólido, consolidado y ejemplar de la ideología del nuevo Estado.

Hasta fechas recientes, estudios como los de Oriol Bohigas (Bohigas, 1973) sobre la arquitectura española de la Segunda República, o Carlos Flores (Flores, 1961, 1989) sobre la arquitectura española contemporánea coincidían siempre en señalar dos aspectos en los que fundamentaban las características arquitectónicas propias del nuevo régimen: el primero era la superficialidad que demuestran los arquitectos que sobreviven a la Guerra Civil en cuanto a su adhesión a la arquitectura internacional; el segundo, la recuperación y el fomento, desde las altas esferas del régimen, de una arquitectura representativa sacada del pasado esplendor del país y tomando como modelo el clasicismo herreriano de El Escorial.

Pero esta aparente interrupción que parece experimentar la arquitectura española durante estos años comienza a ponerse en entredicho cuando exposiciones como la de 1977 (*Arquitectura para después de una guerra, 1939-1949*) o estudios como el de Gabriel Ureña (Ureña, 1979) o los de Carlos Sambrio (1989 y 2004) resucitan y descubren una arquitectura que, a su juicio, se presenta como continuadora y portadora de los valores fundamentales del racionalismo de anteguerra, sólo que ahora camuflados con escudos, chapiteles y espadañas, como claro exponente del eclecticismo imperante y de la falta de solidez ideológica capaz de crear una nueva arquitectura para el régimen.

La experiencia arquitectónica y urbanística que se había desarrollado en España durante el primer tercio del siglo XX será violentamente combatida a partir de 1939, cuando la victoria militar del general Franco sienta los conceptos de un nuevo Estado. La crítica se centraba aparentemente en una condena del lenguaje formal de la arquitectura aunque la realidad es que se combatía fundamentalmente el concepto de ciudad que los arquitectos de estos años habían esbozado, rechazando, por tanto, el papel de guía moral que algunos habían identificado con el de arquitecto, cuando intentaban sentar las bases de una ciudad reflejo de una posible paz social. El nuevo Estado se desinteresaba indudablemente por ciertos problemas de representación formal buscando entonces sólo dos ideas: aquella que exprese el modelo de una ciudad jerárquica,

ejemplo urbano donde el campo de interés que se establezca gire en torno a la idea del nuevo orden y, en segundo lugar, replanteando el sentido del suelo en ciudad y definiendo cómo y de qué forma la primacía de unos intereses económicos que el momento anterior había intentado combatir se establecen ahora como idea de la nueva realidad. En este sentido, la arquitectura española que surge a partir de 1939 corta claramente con la línea que había sido definida a lo largo del siglo proponiéndose un salto importante. Partiendo entonces del hecho de que el salto tiene unas consecuencias negativas en el campo de la arquitectura, a menudo se ha identificado la arquitectura de la posguerra con una colección de ejemplos ridículos o mal resueltos.

Este último punto abre, sin embargo, la discusión a toda una serie de ideas esbozadas muy recientemente, cuando algunos han intentado iniciar el estudio de la llamada arquitectura del franquismo. Existe, evidentemente, un cambio cualitativo entre la producción de un momento y la del otro. Sin embargo, no creo que la existencia de esta diferencia permita ignorar las contradicciones y los problemas con los que se tuvo que enfrentar el hecho arquitectónico sino que, por el contrario, nos pueden ayudar para comprender un concepto de historia de la arquitectura o, en general, de historia simplemente. Entendida como historia de la contradicción, como una expresión de las luchas existentes entre las pautas marcadas por el capital –cara a su desarrollo– y aquellas otras propuestas que entienden la arquitectura como una posibilidad de definir y controlar el proceso de ruptura, los primeros años del franquismo y su estudio arquitectónico nos permiten no sólo ver cómo un importante número de arquitectos formados en la problemática de la arquitectura de la República fueron capaces de ajustarse a las condiciones impuestas por el nuevo Estado, sino que también el estudio de estas necesidades, de estos programas de equipamiento nos sirven para afrontar un tema polémico como es entender el fenómeno franquista en sus primeros años. (Sambricio, 1989: 63-64).

Desde un primer momento el nuevo Estado va a entender la arquitectura como una actividad política, y así, entre las justificaciones que llevaron a la creación de la Dirección General de Arquitectura, de la que se encargó el arquitecto Pedro Muguruza, además de incidir en la necesidad de las tareas de reconstrucción, se ponían ya de manifiesto las intenciones ideológico-políticas:

...la necesidad de ordenar la vida material del país con arreglo a nuevos principios, la importancia representativa que tienen las obras de la Arquitectura como expresión de las fuerzas y de la misión del Estado en una época determi-

nada, inducen a reunir y ordenar todas las diversas manifestaciones profesionales de la Arquitectura en una Dirección al servicio de los fines públicos... (Ley de 22/09/1939. BOE 30/09/1939) (Llorente, 2002: 499).

El talante estilístico del nuevo Estado era tan ecléctico y variado como los decorados de CIFESA, y en ocasiones tan de cartón piedra como éstos. Para unos, la esencia del nuevo estilo había que buscarla en lo herreriano, para otros en el clasicismo dieciochesco y en el arquitecto Juan de Villanueva, mientras que otros pugnaban por el romanticismo y la recuperación de mitos medievales, y había incluso quienes sentían especial devoción por el monumentalismo nazi. En medio de todos, viviendas sociales de ínfima calidad, historicismos varios de pobre factura, y mucha grandilocuencia. En agosto de 1939 escribía Antonio Tovar³:

Porque es la Arquitectura el arte que hace más sólidas las naciones, y el que las acredita con más fe y reservas para el mañana. (...) Los arquitectos nos darán pronto, con sus planos, el índice de nuestro resurgir, que no hay mejor señal del Estado que la arquitectura, cuyo eclipse es el eclipse del estado, y cuya firmeza y apogeo tiene exacta correspondencia en la política.

El interés por la práctica constructiva es evidente, pues pretendían convertir la arquitectura en instrumento de propaganda del poder franquista, el urbanismo en reflejo del Nuevo Orden, y la vivienda en proclama de la política social del régimen. Aunque el resultado, por el contrario, fue ciertamente pobre. La poética estilística primordial, según Gabriel Ureña, de la arquitectura nacionalsindicalista no fue, ciertamente, ni el academicismo, ni el clasicismo, ni el historicismo; fue, simplemente, el eclecticismo. Las palabras de García Viñolas en la *Revista Nacional de Arquitectura* de junio de 1943 son enormemente significativas al respecto:

³ Antonio Tovar. "Arquitectura, arte imperial", *La Gaceta Regional* (Salamanca) 6 de agosto de 1939, p. 1. Ángel Llorente va a destacar por un lado la búsqueda de un arquitectura entendida como estilo, y por otro, el rechazo de aquellas corrientes arquitectónicas que se consideran propias de ideologías a las que decían combatir (críticas al racionalismo y al funcionalismo), considerando cómo "ambos aspectos estaban unidos en el reconocimiento de la funcionalidad política de la arquitectura, que excede de la simple propaganda, aunque ésta fuese un cometido nada desdeñable en algunos edificios –más patente entre los proyectados que entre los construidos–. Juicio que no es exclusivo de los fascismos, sino en general de todo tipo de régimen". (Llorente, 2002: 500-501).

Por eso es difícil hallarle inventor a un estilo arquitectónico. Porque las mudanzas de la arquitectura obedecen a un designio superior al ingenio del hombre, a una ley natural que mueve las piedras cuando la vida que hay dentro de ellas se mueve también porque necesita cambiar de postura. Si es verdad que este tiempo que está en nuestras manos, esta edad que poseemos y nos posee, significa una incorporación histórica, veremos un día moverse la arquitectura de nuestro pueblo y adoptar una forma inversa que no puede ser “inventada” porque surgió naturalmente como nace un genio cuando las raíces de la humanidad tocan al hondo mar de la angustia.

En el mismo sentido y en ese mismo año, Víctor de la Serna, desde el diario *Informaciones*, afirmaba⁴:

La forma arquitectónica de los nuevos edificios surgirá de su propio contenido, de su significación y de su finalidad. ¿De dónde captaremos los elementos de las nuevas formas arquitecturales? Surgirán, como el Movimiento mismo, del fondo abisal del alma española, donde lo militar y lo católico se funden y se traducen en un anhelo juvenil que ama las alturas –acrópolis, castro o cerro militar– y el aire libre donde nacimos.

Las escenografías y decorados de las películas de CIFESA, con independencia del género, histórico o no, fueron fiel reflejo de ese eclecticismo errante en busca de una “arquitectura nacional”. Por encima de todas, sin duda, el punto culminante del género histórico lo encontramos en *Locura de Amor*, de Juan de Orduña (1948), nueva versión del melodrama del cine mudo que evoca el trágico destino de Juana, la esposa de Felipe el Hermoso y madre de Carlos V, que cae en una progresiva locura provocada por un marido infiel y ambicioso.

Evidentemente la época que recrea el relato histórico viene a la perfección para resucitar un episodio glorioso de la historia de España, pleno de decorados goticistas supuestamente de finales del siglo XV. Así, nos vamos a encontrar con curiosos espacios arquitectónicos en los que se combinan interiores y exteriores de iglesias y palacios tardomedievales, insólitos retablos en la cabecera de alguna iglesia cerrada por una crucería simple en la que se echa de menos la variedad y complejidad de los nervios flamígeros, arcos polilobulados sobre capiteles naturalistas y galerías de arcos entrecru-

⁴ “La nueva arquitectura española. Un palacio para la Falange en Madrid”. *Informaciones*, 20 de julio de 1943, p. 3.

zados que nos acercan más a la mística y el silencio cisterciense de San Juan de Duero que a la conflictiva y romántica época de Juana la Loca, incluso con sorprendentes columnas y capiteles de tipo nazará completando este extraño eclecticismo de cartón piedra.



Fig. 1. *Locura de Amor* (1948). Fotograma (col. Particular).

En el reparto encontramos a lo más granado de nuestro cine: Aurora Bautista, Fernando Rey, Sara Montiel, Jorge Mistral... Y los decorados donde se movían los actores no les andaban a la zaga. La dirección artística recayó en Sigfrido Burmann; los trajes eran de Comba, en colaboración con la casa Peris, habitual colaboradora de CIFESA; la fotografía en José Aguado. El éxito fue enorme. El régimen había encontrado una magnífica veta por donde reivindicar sus glorias y enlazarlas con pasados esplendores. Son precisamente los años de la forja de España, de los Reyes Católicos, de los orígenes del imperio español y de su continuidad en las figuras de Carlos V y Felipe II. La ocasión no podía desaprovecharse. Los mismos hitos que casi un siglo antes habían caracterizado las grandes composiciones de los pintores de historia de la España finisecular, que muy significativamente sirven ahora de nueva referencia en la composición de algunas de las escenas principales. Véase por ejem-

plo la casi exacta trasposición del lienzo de Pradilla *Doña Juana la Loca* (1877, Museo del Prado, Madrid) cuando la reina, erguida en el centro de la composición, contempla el féretro de su amado, impasible ante las inclemencias del tiempo en los campos de Castilla, tal como delata el fuerte viento que arrastra el humo de la hoguera. El pintor se había basado en la crónica de Pedro Mártir de Anglería sobre el itinerario de la reina camino de Granada con el féretro de su esposo, que repite Juan de Orduña en una de las secuencias más representativas de la película⁵.

Fig. 2. *Locura de Amor* (1948).
Fotograma.



Fig. 3. Francisco Pradilla. *Doña Juana la Loca* (1877)
Museo del Prado, Madrid.



⁵ En la misma película se repetirán estos *tableau vivant* con el cuadro de Eduardo Rosales *Isabel la Católica dictando su testamento* (1864, Museo del Prado, Madrid), así como en otros films veremos los fusilamientos goyescos de *Agustina de Aragón* (1950), o en algunos fotogramas de *Catalina de Inglaterra* (1951) de Arturo Ruiz Castillo con decorados de Antonio Burga, en relación con el cuadro de Paul Delaroche conservado en la National Gallery de Londres representando la ejecución de Jane Grey, la nieta de Enrique VIII.

A *Locura de Amor* le sucederán *Alba de América* (1951), en torno a la figura de Cristóbal Colón y *La leona de Castilla* (1951) –ambas de Juan de Orduña–, recreando el episodio de la Guerra de las Comunidades en unos escenarios donde los estilos cristianos se funden con la tradición hispanomusulmana de yesos, mocárabes y celosías.

Entre uno y otro rodaje, Juan de Orduña recordó también otro momento histórico de indudable significación para la España de la época: *Agustina de Aragón* y la defensa heroica de Zaragoza contra las tropas napoleónicas, cargada de decorados exóticos en los que de nuevo el eclecticismo imperante se hace más que evidente. Se sucederán escenarios en los que convive el clasicismo borbónico propio de los Reales Sitios, con supuestos espacios góticos de cartón piedra, más próximos a composiciones pictóricas del romanticismo francés como el célebre lienzo de Jean Gros con *Napoleón visitando a sus tropas en Jaffa* tras los duros combates de asedio y caída de la ciudad y el ataque de peste bubónica que sufren sus tropas.

La variedad de modelos arquitectónicos sobrepasa este ciclo de películas históricas para extenderse a otros ámbitos. Así, claras muestras de eclecticismo clasicista nos vamos a encontrar en algunos interiores de *Balarrasa* (1950) de José Antonio Nieves Conde, en patios andaluces de sobrio clasicismo como el de *El frente de los suspiros* (1942), de Juan de Orduña y en habitaciones con mobiliario Art Déco como las de *Su hermano y él* (Luis Marquina, 1941). De hecho, va a ser el art déco el estilo más reproducido tanto en el cine como en la arquitectura de la época. En *El famoso Carballeira* (1940), de Fernando Mignoni, no sólo se manifestará en la elegancia de los personajes y sus trajes de gala, sino sobre todo en los sorprendentes interiores de columnas bícromas de recuerdo dórico, motivos marinos de trazo esquemático, plantas tropicales y objetos de mobiliario, desde sillones hasta la barandilla de la escalera. Y mucho más evidente en los suelos, puertas, lámparas y objetos decorativos de *Nuestra Natacha* (1936) de Benito Perojo (decorados de Fernando Mignoni), película considerada subversiva por los franquistas y que fue prohibida tras la Guerra Civil. Incluso en supuestas ambientaciones islámicas como las de *Muchachas de Bagdad* (Jerónimo Mihura y Edfar G. Ulmer, 1952) llegarán a manifestarse elementos más propiamente Decó que orientales.

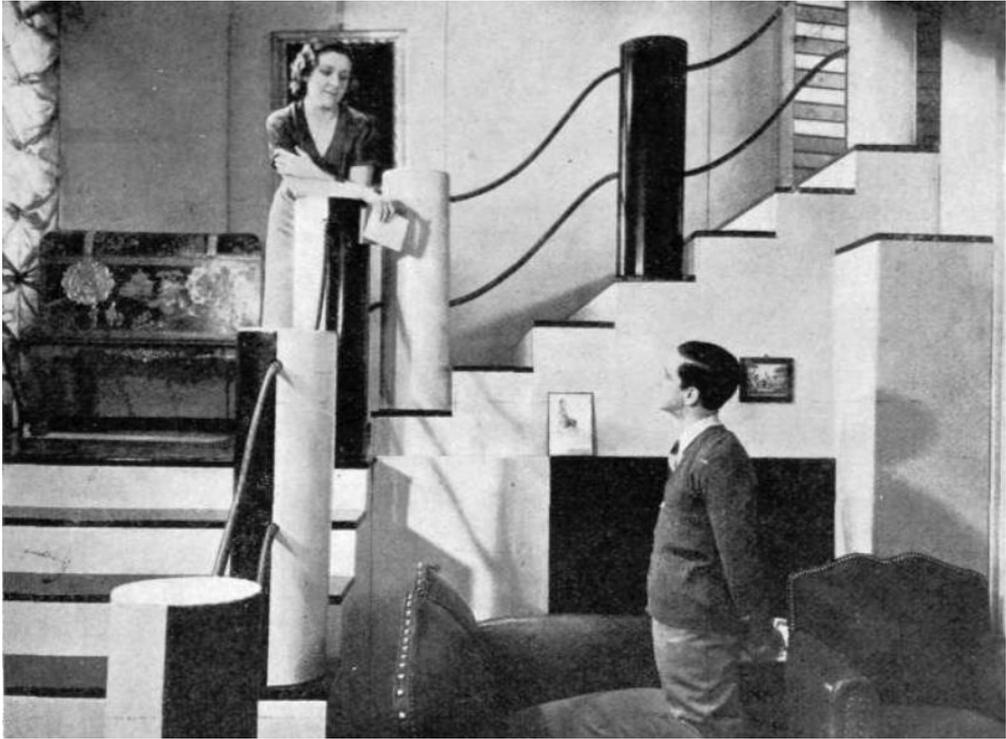


Fig. 4. Decorado cinematográfico de Francisco Mignoni. *Cortijos y Rascacielos*, nº 16, p. 19.

Esta estética apoyada en el Art Déco había contado con unos decorados especialmente diseñados así ya en los primeros años de la productora, cuando el arquitecto Casto Fernández Shaw lleve a cabo el proyecto de unos estudios de cine en Aranjuez, la denominada nueva Ciudad Cinematográfica que le encargara en 1932 la empresa ECESA (Estudios de Cine Español Sociedad Anónima), el mismo año en el que lleva a cabo su proyecto también Decó para el madrileño *Cine Coliseum*.⁶

⁶ La sociedad E.C.E.S.A. (Estudios Cinema Español, S.A.) se había creado en octubre de 1931 tras la celebración del Congreso Hispano de Cinematografía. El presidente de su Consejo de Administración fue el Conde de Vallellano, y los consejeros Federico Loigorrry y Vives (Vicepresidente de los Ferrocarriles E.S. de Alicante), Leopoldo García Durán (Presidente de la Federación Nacional de Fútbol), Casto Fernández-Shaw e Iturralde (Arquitecto), José García Trilles y Bedolla (Abogado y Propietario), José A. Rodríguez (Industrial), Joaquín Miguel (Teniente de Navío) y Joaquín Rodríguez de Rivera.

El propio arquitecto lo justificaba en su revista *Cortijos y Rascacielos* en la primavera de 1934⁷:

La prolongación de la castellana –al convertirse esta pesadilla en una próxima realidad– ha exigido, como se sabe, la desaparición del antiguo Hipódromo madrileño, resolviéndose en consecuencia desplazar a Aranjuez las carreras de caballos. Esto ha servido para que mucha gente haya descubierto la vecina ciudad. Con antelación a estos hechos, unos cuantos hombres de buena voluntad idearon levantar allí nada menos que la futura gran Ciudad Cinematográfica de la Península.

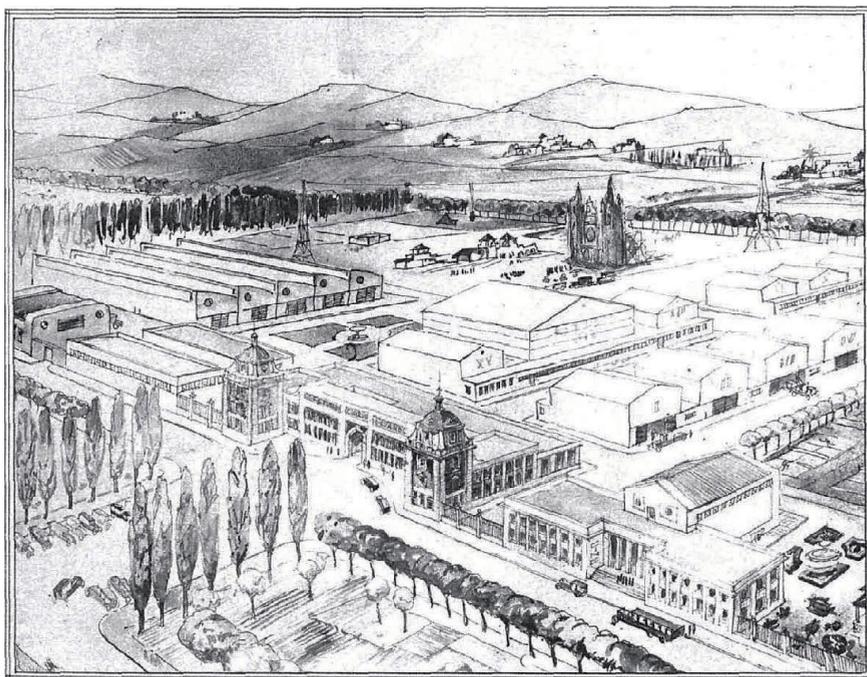


Fig. 5. Proyecto Estudios de Cine en Aranjuez. Casto Fernández Shaw.
Revista Estampa, nº 215, 20 de febrero de 1932.

⁷ *Cortijos y Rascacielos*, nº 16, primavera, 1934, p. 2. Fernández Shaw había sido el creador y director de la revista, que ponía de manifiesto las contradicciones y paradojas de la arquitectura española ya apuntadas. La revista fue “eco de su singular paradoja, mezclaría las arquitecturas más decadentes con las más avanzadas, desde la arquitectura pequeño-burguesa de las *casas de campo* a las más progresivas tendencias, entre la excepcionalidad y cierta marginalidad estética, en un reflejo de su propia promiscuidad por los “ismos” de las vanguardias del siglo XX” (Félix Cabrero Garrido - María Cristina García Pérez. “Fernández Shaw, Casto”. *Diccionario Biográfico Español*. Madrid, Real Academia de la Historia).

El proyecto tuvo una magnitud impresionante y la prensa del momento no tardó en calificar a estos estudios como *La Ciudad Cinematográfica*. Iniciadas las obras en junio de 1932, año y medio después (octubre, 1933) se produce la primera película, *Invasión*, de Fernando Mignoni. De vida efímera, la sociedad fundadora desaparece en 1934 continuando con la producción la recién constituida E.A.S.A. (Estudios de Aranjuez, Sociedad Anónima), momento en el que empezarían a rodarse las películas *La hermana San Sulpicio* y *Nobleza Baturrera*, ambas de Florián Rey y la ya aludida *Nuestra Natacha* de Benito Perojo, quizá el mejor exponente de ese estilo Decó⁸.

En definitiva, todo un mundo de arquitectura y cine impregnado de ideología que merece una profunda revisión. La ambigüedad ya señalada como característica singular de CIFESA, ambigüedad derivada de una confluencia de voluntades diversas, a veces contradictorias, ideológicamente hablando, que también tienen su reflejo en los diseños arquitectónicos de sus decorados.

Bibliografía.

- BOHIGAS, Oriol (1973), *Arquitectura española de la Segunda República*. Tusquets, Barcelona.
- CAPARRÓS LERA, José María (1981), *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Universidad de Barcelona, Barcelona.
- FANÉS, Félix (1980), *20 anys de cinema espanyol: el cas CIFESA (1932-1951)*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona (tesis doctoral).
- FANÉS, Félix (1982), *CIFESA, la antorcha de los éxitos*. Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia.
- FLORES, Carlos (1989), *Arquitectura española contemporánea*. Aguilar, Madrid. (1ª ed. 1961).
- GUBERN, Román (1977), *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. Lumen, Barcelona.

⁸ En 1944 se rodó la última película, *Empezó en boda*, con Sara Montiel y Fernando Fernán Gómez. Siete años después las instalaciones se convirtieron en una fábrica de material fotográfico (Manufacturas Fotográficas Españolas S.A.) hasta su absorción por AGFA en 1964. En 2001 se cerrarían definitivamente las instalaciones.

- LLORENTE, Ángel (2002): Arte e ideología en la España de la Posguerra (1939-1951). Tesis Doctoral (1991), UCM, Madrid. Recurso on line: <http://eprints.ucm.es/2332/1/ucm-t17306.pdf>
- LLORENTE, Angel (1995). Arte e ideología en el franquismo
- SAMBRICIO, Carlos (1989), "Arquitectura" en *Historia del Arte Hispánico*, vol VI, pp. 3-94. Alhambra, Madrid.
- SAMBRICIO, Carlos (2004), *Madrid, vivienda y urbanismo, 1900-1960: de la "normalización de lo vernáculo" al Plan Regional*. Akal, Madrid.
- UREÑA, Gabriel (1979), *Arquitectura y urbanística civil y militar en el período de la autarquía (1936-1945)*. Madrid, Istmo.
- VV.AA. "Arquitectura para después de una guerra, 1939-1949". *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, 1977, nº 121. Barcelona.