

## EL MADRID DE *EL INQUILINO* (JOSÉ ANTONIO NIEVES CONDE, 1957): PARODIA DE UNA “ESPAÑA DE PROPIETARIOS”

LUIS DELTELL ESCOLAR<sup>1</sup>  
Universidad Complutense de Madrid

La presente investigación aborda el uso de la parodia en la película *El inquilino* de José Antonio Nieves Conde (1957). Para investigar el uso de esta estrategia artística se recurre a material inédito encontrado por los investigadores de este trabajo con la ayuda de los familiares del cineasta: un tercer final de la película. Gracias a esta documentación se observa cómo el largometraje funciona como una parodia hacia las políticas del franquismo en torno a la vivienda y, de forma indirecta y no intencionada, hacia José Luis Arrese, el ministro de Vivienda, que se sintió ofendido por el filme.

**Palabras clave:** Cine español; Madrid; Parodia; Franquismo; vivienda.

### THE MADRID OF *EL INQUILINO* (JOSÉ ANTONIO NIEVES CONDE, 1957): A PARODY OF “SPANISH HOUSING POLICIES”

This research addresses the use of parody in the film *El inquilino* by José Antonio Nieves Conde (1957). In order to explore the use of this artistic strategy, unpublished material found by the researchers with the help of the filmmaker's relatives is used: a third ending of the film. This documentation shows how the film functions as a parody of Franco's housing policies and, indirectly and unintentionally, of the minister José Luis Arrese, who felt offended by the film.

**Key words:** Spanish Cinema; Madrid; Parody; Franco Era; Housing.

**Cómo citar este artículo / Citation:** Deltell Escolar, Luis (2023) “El Madrid de *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1957) Parodia de una `España de propietarios””. En: *Archivo Español de Arte*, vol. 96, núm. 383, Madrid, pp. 297-308. <https://doi.org/10.3989/aearte.2023.36>

## Introducción: vivienda y cine durante los años cincuenta en España<sup>2</sup>

El hogar es considerado el mayor y más provechoso bien de producción porque en él se produce nada menos que la paz social.<sup>3</sup>

A mediados de la década de los años cincuenta del siglo xx la ausencia de viviendas era una realidad acuciante y dramática en las grandes urbes españolas, como lo indican autores como

<sup>1</sup> [ldeltell@ucm.es](mailto:ldeltell@ucm.es) / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5230-1409>

<sup>2</sup> Esta investigación ha sido financiada por una investigación titulada: *La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico*. Acrónimo: FICMATURCM. Ref. H2019/HUM5788. Y ha sido concluido en Berkeley, University of California, gracias a la Beca del Amo de la Universidad Complutense de Madrid, en el verano de 2022.

<sup>3</sup> Arrese, 1966: 145.

López Díaz.<sup>4</sup> En 1957, el Instituto de Cultura Hispánica cifró en 652.452 las viviendas necesarias para abastecer a la población (1957). Como indica Mendo Muñoz, a este dato había que sumar el de “415.000 viviendas, declaradas «definitivamente insalubres» por la Fiscalía de la Vivienda. En total, había que construir 1.067.452 viviendas”,<sup>5</sup> cifras que se acercan a las aproximaciones hechas por Betrán Abadía.<sup>6</sup> Los economistas de la época, tanto los afines al régimen franquista como los críticos, señalaron la construcción de nuevos edificios como una de las prioridades de España. Así, Agustín Cotorruelo, que años después ascendió a Ministro de Comercio, señalaba esta carencia de viviendas como una fractura estructural<sup>7</sup> y el economista Ramón Tamames, que militaría en el PCE, indicó que la solución a este enorme problema debía ser, junto a la alimentación, la prioridad económica y social del estado.<sup>8</sup>

Los diversos gobiernos franquistas tuvieron que dictar una serie de medidas para enfrentarse ante esta situación calamitosa.<sup>9</sup> La primera de ella fue la creación de diversas organizaciones y direcciones generales, comenzado el proceso nada más terminar la Guerra Civil: Dirección General de Regiones Devastadas, el Instituto Nacional de Colonización, y el Instituto Nacional de la Vivienda. En 1957, todas estas instituciones se centrarían en el Ministerio de la Vivienda que dirigiría José Luis Arrese, quien hasta entonces había sido Ministro Secretario General de F.E.T. y de las J.O.N.S. El dirigente falangista vivió su etapa en el Ministerio de la Vivienda como la cúspide de su carrera política.<sup>10</sup> Arrese, como indican Zaratiegui Labiano y García Velasco, “representó la ambigüedad de la naturaleza política del franquismo en sus dos primeras décadas: un conservadurismo predominante y de fondo frente a un falangismo decreciente y de forma”.<sup>11</sup>

Albergar a la población que provenía del éxodo rural desbordó las ya pobres infraestructuras de las urbes. Madrid devino en una ciudad superpoblada y el plan general de crecimiento urbano, conocido como plan Bidagor, que proyectaba “el gran Madrid” había sido sobrepasado ya en 1951, como indica Carlos Sambricio.<sup>12</sup> Así, urgía la iniciativa estatal —y la escasa inversión privada— para lograr construir “poblados” y vivienda social.<sup>13</sup> El proyecto franquista de un gran Madrid se transformó en una ciudad alambicada,<sup>14</sup> en la que se arremolinaba las chabolas y los edificios insalubres, siendo la primera urbe española donde se aprobase “el plan de urgencia social”.<sup>15</sup>

No es extraño, por ello, que el tema de la solución del problema de la vivienda sea, también, capital en el NO-DO y en el cine español de ficción. El noticiario oficial del régimen había dedicado puntuales espacios al tema de la vivienda, pero tras la creación del Ministerio será una de las noticias más recurrentes.<sup>16</sup> Así, por ejemplo, en 1956 no hubo ninguna noticia sobre esta problemática, pero ya en 1961, cuando los planes del Ministerio de la Vivienda estaban activos, se presentaron hasta once reportajes.<sup>17</sup> Además, NO-DO encargó la realización —en muchos casos remontajes que reutilizaban material previo— de documentales más largos que formarían el canon audiovisual oficial de la supuesta resolución estatal del problema. El primero de ellos, y quizás el más logrado, sería *Sesenta mil viviendas. Plan de urgencia de Madrid* (1958, NO-DO). Desde vistas aéreas se mostraba la capital de España y su extrarradio donde se iniciaban diversas obras y construcciones.

Huelga comentar que en las imágenes propagandística del NO-DO, el Estado, la iniciativa privada, la sociedad y la Iglesia se unían en bloque para solucionar este problema que azotaba a los más necesitados. Así, por ejemplo, en el NO-DO (N 840-B), exhibido a partir de 1959, el sacerdote Padre Sancho generaba una campaña benéfica que gracias a la colaboración de la gente de buen corazón conseguía

<sup>4</sup> López Díaz, 2002.

<sup>5</sup> Mendo Muñoz, 2019: 314.

<sup>6</sup> Betrán Abadía, 2002.

<sup>7</sup> Cotorruelo, 1957.

<sup>8</sup> Tamames, 1960: 344.

<sup>9</sup> López Díaz, 2002: 303-334.

<sup>10</sup> Arrese, 1982.

<sup>11</sup> Zaratiegui Labiano/García Velasco, 2017: 517.

<sup>12</sup> Diéguez Patao, 1990: 84.

<sup>13</sup> Sambricio, 2003a.

<sup>14</sup> Sambricio, 2002.

<sup>15</sup> Sambricio, 2003b.

<sup>16</sup> Sánchez Biosca/Rodríguez Tranche, 2018.

<sup>17</sup> Fernández, Hellín/Trindade, 2020.

construir viviendas para cientos de necesitados. Pero, sin duda, el gran emprendedor según el noticiario cinematográfico sería el propio ministro de la vivienda, José Luis Arrese. Desde su nombramiento en 1957 hasta su destitución —y salida definitiva del Gobierno franquista— en 1960, el político protagonizará la solución del problema según el NO-DO: explicando el plan de urgencia de Madrid (N 790-B); montando en excavadoras (N 764-A); visionando la ciudad desde los aires (N 821-B); acudiendo a Barcelona a entregar pisos (N 800-B); presidiendo congresos (N 852A) y, por supuesto, invitando al general Franco al Ministerio (N 864-B). La figura de Arrese es, incluso por encima de la del jefe del estado, la del constructor de viviendas. La semblanza del ministro que ofrecía el NO-DO coincide con la que tenía Muñoz Alonso y la administración franquista: “representaba el deseo de todos los españoles de terminar con ese anacronismo de la falta de viviendas; en torno a su personalidad se construía el renacer simbólico de Falange en España, resurgir, que no se deduciría de ensayos narcisistas, sino de dar soluciones a urgencias sociales”.<sup>18</sup>

El cine español de ficción fue mucho más crítico en sus imágenes que el NO-DO. Así, el tema de la vivienda fue clave en las primeras películas críticas del franquismo (Herdero, 1993) como *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) o *Esa pareja feliz* (Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, 1951). Por supuesto, a finales de los cincuenta cuando la ausencia de edificios comienza a ser insostenible se plasma en la corriente del llamado realismo esperpéntico<sup>19</sup> como reflejan *El pisito* (Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry, 1959) y *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963). Estas obras utilizaban la ironía y, sobre todo, el esperpento y lo grotesco como estrategias discursivas para evitar la censura, como indica Rodríguez Partearroyo.<sup>20</sup> Así uno de los censores escribía sobre *El pisito*: “Resulta increíble que se pueda urdir un tema tan absurdo, tan estúpido y tan repugnante” (AGA, 36,03678). Lo grotesco camuflaba la crítica política, pues los censores solo veían —y condenaban— el feísmo y la amargura de la las imágenes.<sup>21</sup>

Ciertamente, el tema de la vivienda fue tratado de forma amable por una parte de la producción cinematográfica española que bebía del sainete más castizo y bienintencionado.<sup>22</sup> *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952), *Historias de Madrid* (Ramón Comas, 1958) o, incluso, la deportiva *Saeta rubia* (Javier Setó, 1956) mostraban el problema de la pobreza y de las infraviviendas en la urbe, pero al igual que ocurría en el NO-DO, en estos largometrajes el Estado, la sociedad, la religión o la iniciativa privada resolvían con caridad este profundo problema social.<sup>23</sup>

Incluso se puede hablar de una “narrativa de desposesión en el cine durante el franquismo”,<sup>24</sup> ciclo que para Gual, Rodríguez-Granell y Ortega comienza precisamente en la película *El inquilino* y terminaría en el 1969. Otros autores como Zarza Arribas y González Cubero<sup>25</sup> modifican un poco este período centrándose más entre el 1940-1960. En ambos estudios la película de nuestro estudio se incluye como un hito reseñable.

Ciertamente, el caso de *El inquilino* de José Antonio Nieves Conde supone un ejemplo único en la historia del cine español: primero por tratar de forma paródica el problema de la vivienda y segundo por su intrincada relación con la administración del Estado.<sup>26</sup> *El inquilino* fue estrenado en 1957 con correcciones menores indicadas por la censura (AGA, 36,03638; AGA, 36,03662, AGA, 21,05250 y AGA, 36,04781). Pero tras una denuncia de un delegado provincial y por iniciativa del propio ministro Arrese fue prohibida para su exhibición, retirada de las salas y obligada la productora a cambiar diversas escenas —entre ellas el final—. <sup>27</sup> Hasta la fecha se conocían dos finales el inicial y el ideado por el Ministerio de la Vivienda que tanto recuerda a las propias noticias de NO-DO, además de una escena suelta “Venta por pisos” encontrada por el investigador

<sup>18</sup> Candela Ochotorena, 2017: 281.

<sup>19</sup> Castro de Paz/Cerdán, 2011.

<sup>20</sup> Rodríguez Partearroyo, 2016.

<sup>21</sup> Deltell, 2012.

<sup>22</sup> Ríos Carratalá, 1997.

<sup>23</sup> Deltell, 2006.

<sup>24</sup> Gual, Rodríguez-Granell/Ortega, 2021.

<sup>25</sup> Zarza Arribas/González Cubero, 2017.

<sup>26</sup> Monterde, 1997.

<sup>27</sup> Llinás, 1995.

Rubén Higuera.<sup>28</sup> Como se sabe, el final impuesto desde el ministerio, no solo suponía una fuerte injerencia en la obra, sino que “modificaba” profundamente el significado de la misma.<sup>29</sup>

En este artículo presentamos un tercer final, escrito y planteado por Nieves Conde y Manuel Sebares —uno de los coguionistas del largometraje— pero que fue rechazado desde el Ministerio de la Vivienda. Este texto no se conserva en el Archivo General de la Censura, sino que ha sido entregado por lo herederos de Nieves Conde a los investigadores del presente artículo y es inédito. Un documento inédito que contiene diez páginas, de las cuales el prólogo y venta por pisos ya se han conocían. Sin embargo, el tercer final inédito parece confirmar la mirada paródica de la propuesta del cineasta. El interés del largometraje *El inquilino* reside precisamente en ese humor paródico, que imitaba y caracteriza las imágenes de los NO-DO, los discursos oficiales, los promotores privados y las instituciones benéficas. El tercer final enfatizaba la burla de los lenguajes optimistas que ninguneaban o evitaban el problema de la vivienda. Y muestra cómo en *El inquilino* se utiliza la parodia como estrategia principal para mostrar el drama que no podía ser nombrado: la falta de vivienda en mitad de la dictadura.

### La parodia y el humor como estrategias en el cine del franquismo

El recurso del humor fue una poderosa estrategia discursiva en el cine español durante el franquismo<sup>30</sup>, por ello la mayoría de los autores disidentes recurrían a la tradición del sainete.<sup>31</sup> Sin embargo, la parodia, más compleja en su uso, no se desarrolló del mismo modo en esos años, sino que se manifestó más claramente en el cine posmoderno.<sup>32</sup> Como sostiene Hutcheon la parodia en su propia estructura revela los pliegues de los textos y las personas parodiados, algo imposible en regímenes con censura o falta de libertad de expresión.<sup>33</sup> La teoría de la parodia discute sobre la importancia o la necesidad de que exista humor en la obra creada —Hutcheon es una defensora de la independencia entre humor y parodia frente a Genette<sup>34</sup> o Rose<sup>35</sup> que consideran necesario incluir siempre un aspecto cómico—. En el caso de *El inquilino* el humor está presente en la película, pero también en los propios paratextos, utilizando la terminología de Genette, del filme como el cartel original y el tráiler de dibujos animados ideado por el Estudio Moros.<sup>36</sup>

El concepto parodia no es diacrónico ni internacionalmente reconocido o intercambiable, ya que “there are probably no transhistorical definitions of parody possible”.<sup>37</sup> Además, los teóricos recurren a él para explicar múltiples estrategias de cita, de copia y de pastiche.<sup>38</sup> Pero esta confusión terminológica no evita que los creadores y los cineastas recurran a ella con frecuencia y que “el uso de la parodia en la creación artística del siglo XX figura como una de las prácticas creativas y de crítica más común de nuestra cultura mediática”.<sup>39</sup> Así, el uso amplio y plural que se hace de la parodia desde mediados de la centuria pasada por los artistas es lo que obliga a los teóricos y los investigadores a una continua reconceptualización del término.

Ante la pluralidad de significados, es frecuente que los autores analicen la etimología de la palabra “parodia” para entender la complejidad del término. Así, Hutcheon revela como la mayoría de los investigadores entiende el prefijo para- como “contra o en contra”. Así la parodia se convierte en oposición o contraste entre textos. Pero lo cierto es que, también como dice la autora

<sup>28</sup> Higuera, 2020.

<sup>29</sup> Larson, 2012.

<sup>30</sup> Nieto-Ferrando, 2019.

<sup>31</sup> Ríos Carratalá, 1997/Castro de Paz y Cerdán, 2011.

<sup>32</sup> Markus, 2011.

<sup>33</sup> Hutcheon, 1985.

<sup>34</sup> Genette, 1989.

<sup>35</sup> Rose, 1993.

<sup>36</sup> Rodríguez Escudero, 2016.

<sup>37</sup> Hutcheon, 1985: 10.

<sup>38</sup> Markiewicz, 1967.

<sup>39</sup> Briones-Manzano, 2013: 17.

canadiense, en griego también puede significar al lado de y por lo tanto sugiere acuerdo o relación estrecha en lugar de contraste.

Partiendo, como hace Schoentjes, de la idea de intertextualidad, la relación entre la parodia y el objeto parodiado es aún más compleja.<sup>40</sup> Así, en algunas obras se presenta “la posibilidad de variar el objetivo de crítica que puede dirigirse hacia un texto diferente del imitado, además de sustituirla por el elemento homenaje”.<sup>41</sup>

Acertadamente Nieto-Ferrando apunta sobre la parodia en el cine español durante el franquismo:

La parodia puede ser de un texto específico, pero también —lo que es muy frecuente— de un género, un ciclo de películas, un movimiento cinematográfico, la obra de un director, etcétera. En nuestro caso, además de los textos, se parodian los comportamientos, las actitudes y las mentalidades de ciertos grupos sociales —el clero, la burguesía propietaria, el funcionariado, etcétera—, de instituciones de la dictadura o cercanas a la dictadura o de algunos hechos, personajes y su significado.<sup>42</sup>

El recurso de la parodia y del humor absurdo no son en absoluto elementos menores de la crítica, todo lo contrario, pueden suponer cuestionamiento profundo de los sistemas: “La visión de mundo existencialista del absurdo refleja la decadencia de la fe en occidente, decadencia que se inicia en el Renacimiento y que concluye con la pérdida de contacto entre el hombre moderno y lo sagrado”.<sup>43</sup> Así, como indica Rose, cuestionar un texto parodiándolo conlleva, muchas veces, una crítica a la norma social en la que está inscrito.<sup>44</sup>

Sin embargo, para descifrar la carga de crítica y de sentido que esconde la parodia es necesario que tanto el creador como el espectador compartan un sistema, pues de no ser así, la obra puede ser entendida simplemente como una pieza menor —propia del mal llamado género chico en España—. Así, el humor, lo sainetesco y la parodia fueron una de las grandes bazas para solventar los problemas de la censura en la España franquista y:

De hecho, para los censores el uso de la ironía, la parodia y otros recursos elusivos configuran textos tan crípticos como para ser tolerados por considerarse ineficaces, ya que solo un segmento muy limitado del público puede acceder con plenitud a su sentido. Este elitismo deja de considerarse inofensivo cuando las películas muestran una marcada vocación popular —la adscripción sainetesca de *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1957).<sup>45</sup>

Como indica Mollov el uso de la parodia en la cultura española tuvo su auge y apogeo en la literatura del Siglo de Oro y del barroco.<sup>46</sup> Pero con menor relevancia la parodia ha sido una constante en el arte hispano —especialmente en la creación visual— la propia Hutcheon cita con frecuencia a Picasso y sus célebres cuadros que imitan, citan y parodian.

La utilización de la parodia en el cine español durante el franquismo se encontró muy limitada. Lógicamente la censura prohibía cualquier cita evidente o mordaz a textos o personas fundamentales del régimen. Por ello, los casos de cineastas que intentaban parodiar al régimen eran inusuales. Pero si bien no hay parodias sobre políticos o textos oficiales, algunos investigadores encuentran parodias serias sobre otras obras de arte durante las primeras décadas del franquismo. Así, por ejemplo, Briones-Manzano estudia las representaciones paródicas del Quijote.<sup>47</sup> Y, también, se perciben las parodias a otros largometrajes del cine disidente como serían *Esa pareja feliz* o *Bienvenido, Mister Marshall* (1952) de Luis García Berlanga, descritas por Nieto-Ferrando o en *Miss cuplé* (1959) de Pedro Lazaga, analizada por Velasco Molpeceres.<sup>48</sup> Y, además, en el cine español durante el franquismo también se aprecia la parodia en la representación de algunos estereotipos como “lo andaluz”.<sup>49</sup>

<sup>40</sup> Schoentjes, 2003: 200.

<sup>41</sup> Briones-Manzano, 2013: 15.

<sup>42</sup> Nieto-Ferrando, 2020: 390.

<sup>43</sup> Bastianes, 2010: 66.

<sup>44</sup> Rose, 1979.

<sup>45</sup> Nieto-Ferrando, 2020: 390.

<sup>46</sup> Mollov, 2006.

<sup>47</sup> Briones-Manzano, 2013.

<sup>48</sup> Velasco Molpeceres, 2020.

<sup>49</sup> Labanyi, 2003.

Sin embargo, la parodia con una intención más crítica o política sería prácticamente imposible hasta el tardofranquismo. El caso de *El inquilino* se muestra con un filme único pues su humor parodia elementos clave del franquismo que la censura no supo interpretar, pero que los propios ministros y dirigentes del régimen sí entendieron y hasta se reconocieron en las imágenes del largometraje de Nieves Conde.<sup>50</sup>

### ***El inquilino*: los textos y las organizaciones parodiadas**

Como decimos, *El inquilino* representa un ejemplo insólito del recurso de la parodia con humor como estrategia crítica durante el franquismo. Nieves Conde, a pesar de su pasado falangista hedillista, se encontraba tras el escándalo de *Surcos* en la diana de la censura.<sup>51</sup> Él mismo confesó que había entrado —junto algunos miembros del equipo de aquel largometraje— en una lista negra no escrita. Sus películas desde 1951 hasta *El inquilino* no habían dejado de estar exentas de crítica, como bien interpretan Castro de Paz y Cerdán e Higuera, pero ninguna se acercaba a la dureza de *Surcos*. Ciertamente, *Surcos* ha sido brillantemente interpretada en su contexto histórico por diversos historiadores y se ha transformado en una “película evento” —en el significado que le otorga a este término Nancy Berthier<sup>52</sup>— que muestra no sólo el devenir estético de una época sino el cambio político y social de una etapa del franquismo, con el ascenso y caída del Director General de Cinematografía, José María García Escudero.<sup>53</sup>

Hasta la fecha, y sin contar con el material conservado por la familia del cineasta, el proceso de la censura se podría explicar con claridad como detallan Gual, Rodríguez-Granell y Ortega:

*El inquilino* fue estrenada en cines en 1958, pero una queja de un delegado provincial del Ministerio de la Vivienda obligó a que fuese retirada hasta su reestreno en 1963 (Monterde, 1997). La nueva versión comenzaba con un rótulo que especificaba que había sido rodada antes del nacimiento del Ministerio de la Vivienda; también sufrió el recorte de algunas secuencias y contó con un nuevo final impuesto por Arrese, que eliminaba la imagen de indignancia de Evaristo y su familia, con todos los muebles de la casa expuestos ante la mirada de la muchedumbre. En su lugar, el Estado concedía in extremis un piso en un barrio imaginario de la ciudad de Madrid, metafóricamente llamado Barrio Esperanza, evitando así el desahucio y vaciando de contenido crítico la narración.<sup>54</sup>

La producción de *El inquilino* reflejaba gran parte de la complejidad política y financiera que padecía su director. Si bien era frecuente que distintas ideologías, desde comunistas hasta falangistas, se unieran para producir un largometraje como sería el caso de *Bienvenido Mister Marshall*,<sup>55</sup> menos frecuente era la constitución de cooperativas en partición. *El inquilino* nace de la asociación de cineastas que reunidos en torno a Nieves Conde configuran una empresa que solo funcionaría para este filme y que tras los complejos devaneos terminará quebrando y dejando a *El inquilino* como una de las pocas películas huérfanas legalmente del cine español.<sup>56</sup>

En una primera instancia la película será revisada con cierta permisibilidad por la censura. En el Archivo General de la Administración se conserva esa lectura inicial que no planteó grandes cambios ni al guion ni, después, a la película montada (AGA,36,03638; AGA,36,03662, AGA,21,05250 y AGA,36,04781). Tampoco hubo manipulaciones significativas en la primera revisión para los paratextos y las obras publicitarias, como el avance cinematográfico —tráiler— de animación creado y filmado por los estudios Moro.

*El inquilino* narra, como se sabe, las desventuras de una familia que será desalojada durante dos días de su vivienda de Madrid. Los progenitores, Evaristo González —interpretados por Fer-

<sup>50</sup> Candela Ochotorena, 2017.

<sup>51</sup> Zumalde Arregi, 1997.

<sup>52</sup> Berthier, 2013.

<sup>53</sup> Heredero, 1993.

<sup>54</sup> Gual, Rodríguez-Granell/Ortega, 2021: 17.

<sup>55</sup> Rodríguez Merchán/Deltell, 2013.

<sup>56</sup> Higuera, 2020.

nando Fernán Gómez— y su esposa —María Rosa Salgado—, buscan desesperadamente un nuevo hogar por Madrid. Este desalojo es aún más convulso del habitual pues se trata de una familia numerosa y el edificio se está destruyendo (literalmente está desapareciendo entre los escombros). Los desafortunados protagonistas se encuentran con el engaño, la estafa y la falsa piedad en el proceso. Solo los vecinos más humildes y los propios obreros encargados del derribo ayudarán a la desdichada familia. Pero la realidad se impone y ellos deben abandonar la vivienda. El final inicial —y que fue aprobado por la censura— narra como Evaristo González acarrea los muebles al centro de la plaza madrileña y se queda a vivir allí, al aire libre, con su esposa y niños.

Como sostiene Hutcheon, para que la parodia funcione el espectador debe comprender los elementos de la comparación y aceptar esa imitación. Los censores, en la lectura inicial, no acertaron en la crítica y se quedaron solo en el aspecto más inocente del filme.<sup>57</sup> Fue un espectador, el delegado provincial de Valencia, el que entendió con claridad la parodia que se formula en *El inquilino*, pues no se imitaban solo las formas del recién creado Ministerio de la Vivienda sino de todas las organizaciones estatales preexistentes, de los modos de caridad de la Iglesia de entonces respecto a la vivienda, de la actividad lucrativa privada (tanto de la vieja burguesía como de los nuevos especuladores) y hasta se emulaban y ridiculizaban los símbolos y logos oficiales del Estado y la Falange. El final mostraba e imitaba las maneras de expresión de estas organizaciones y, sobre todo, la representación visual que se hacía de las mismas en el NO-DO. Así, mientras los censores vieron el largometraje de Nieves Conde en pase privado y sin otras películas que la acompañaran, el espectador escandalizado lo vio tras contemplar el NO-DO oficial, muy posible el N 787-A (pues coincide en fecha con el pase de la película en Valencia), que comenzaba precisamente con el reportaje “construcciones escolares”, y donde se relatava cómo se levantaban decenas de escuelas por toda España. La parodia, aunque no fuera intencional, resultaba evidente.

Al ser informado el ministro Arrese, este entendió *El inquilino* como una burla (parodia cómica) hacia su institución y su propia persona. Y aunque compartía con Nieves Conde el pasado de falangista hedillista entró en conflicto con él. Ciertamente, como defendía el cineasta, el largometraje no podía ser una sátira directa del Ministerio de la Vivienda, pues la creación de esta organización era posterior a la escritura del guion, pero, también, resultaba obvio que sí emulaba a toda la pléyade de organizaciones estatales y municipales que el Ministerio albergaba: Dirección General de Regiones Devastadas; el Instituto Nacional de Colonización; y el Instituto de la Vivienda. Incluso la Sección Femenina parece ser citada —y parodiada— en una de las secuencias.

El ministro Arrese, que representaba a uno de los sectores falangistas más radicales del régimen, siente que la película es un ataque contra su persona y contra el falangismo auténtico que él representa. En su deducción, opinaba que esta parodia no solo había sido ideada por Nieves Conde, sino que había sido orquestada por José Solís, Ministro Secretario General del Movimiento y Delegado Nacional de Sindicatos —cartera que ocupaba previamente el propio Arrese—, y por Gabriel Arias-Salgado, Ministro de Información y Turismo. La valoración de Arrese en el gobierno franquista había empeorado y, aunque su aparición en los NO-DO fuese frecuente lo cierto es que el 17 de marzo de 1960 se produjo su cese y la persona que se encargó eventualmente del Ministerio de la Vivienda fue Pedro Gual Villalbí y ya el 20 de abril tomó la dirección José María Martínez Sánchez-Arjona, que se mantendrá en ese cargo toda una década.

Así, la situación de la película se transforma en única en la historia del cine español. La censura —perteneciente al Ministerio de Información y Turismo— considera que la película no está prohibida —como se indica en una carta conservada por los herederos de la familia Nieves Conde— pero el Ministerio de la Vivienda cancela su exhibición y el largometraje se termina prohibiendo para su comercialización. El cineasta para solventar el escollo, logra entrevistarse con Arrese y le ofrece alternativas para la aprobación del largometraje, entre ellas la escritura de nuevas escenas.

El investigador Rubén Higuera descubrió una de las escenas ofrecidas por Nieves Conde para calmar a Arrese: se trata de la secuencia inédita de “venta por pisos” y que se incluye en el material inédito que facilitó la familia a los investigadores de este artículo. Pero, al igual, que el tercer final, que presentaremos en el siguiente epígrafe de esta investigación, estas propuestas del cineasta fueron descartadas por el ministro Arrese que seguía pensando en que la parodia resultaba evidente. En una resolución

<sup>57</sup> Monterde, 1997.

insólita y única del cine español, fue Reguera Sevilla, subsecretario del Ministerio de la Vivienda, quien se encargó de ofrecer a Nieves Conde distintas escenas ya escritas y redactadas por él mismo para el guion. Los herederos del cineasta conversan el texto enviado desde el Ministerio —y que sería el final que se contemplaría en las salas de cine durante el franquismo—.

La censura, es decir el Ministerio de Información y Turismo, acepta este segundo guion que había sido redactado por un empleado del propio Ministerio de la Vivienda. Y añaden algunos cambios más en la obra —que se conservan en el AGA—. El nuevo final desvirtúa completamente la película, pero, gracias a esas significativas manipulaciones, el cineasta logra el reestreno del largometraje. Así, *El inquilino* “tarda seis años en llegar a las pantallas de Barcelona y siete a las de Madrid”.<sup>58</sup>

Curiosamente, el final impuesto por el Ministerio de la Vivienda y firmado por el subsecretario Reguera Sevilla conllevaba, también, una inevitable parodia. Pues todo el significado de la película va en contra de esa resolución “Deus ex machina”, que resulta artificial e inverosímil. Pero, lo sorprendente es que el final ideado por los hombres de Arrese calca e imita las propias imágenes de algunos de los documentales de NO-DO sobre la vivienda como *Sesenta mil viviendas. Plan de urgencia de Madrid* (1958, NO-DO). La lectura de esta escena de cierre, incluso en los años sesenta, debía ser incomprensible y paródica para los espectadores más cultos o sensibles, pues el final impuesto por Arrese ridiculizaba las grandes vistas áreas que proponían los documentales propagandísticos del noticiario cinematográfico oficial.

El largometraje de Nieves Conde no parodiaba a un único político (como creía el referido ministro), algo imposible durante el franquismo sino a un sistema, a una sociedad y, sobre todo, a su modo de representación en el NO-DO, algo que ya habían observado otros investigadores recientemente.<sup>59</sup> *El inquilino* solo logra su vivienda en un sueño. Lo interesante de esta secuencia es que el hombre recibe el piso casi por azar o por magia. La imagen del sueño que, molestaría profundamente a los censores pero que aceptarían en parte, es un calco ideológico de las entregas de piso de los NO-DO. Así en el N 676 B, en el N 748 B, en el N 761 B, entre muchos otros, los espectadores españoles contemplaban en los noticiarios oficiales cómo unos ciudadanos felices y sorprendidos recibían las llaves y las escrituras de sus nuevas casas.<sup>60</sup> Exactamente igual en *El inquilino* se repetía la escena. Su protagonista, junto a su familia, no solo reciben una nueva y flamante vivienda, sino que, además, todos disfrutaban al ver cómo los especuladores, los tramposos y los embaucadores son castigados. La parodia y la imitación no se queda en los políticos o las direcciones generales de vivienda, también atacan a la Sección Femenina y a la burguesía que especula con la construcción. Así, el actor Félix Fernández García repetía en *El inquilino* el personaje de comerciante embaucador (que ya encarnaba con matices diferentes en otras películas que recurrían a la parodia como *Esa pareja feliz* o *Bienvenido Mister Marshall*).

Por último, en el guion original conservado por la familia de Nieves Conde se indica un aspecto importante de la localización exacta donde se filma el desalojo. Se trata de unas de las casas que fueron necesarias derribar para la construcción de la Gran Vía de San Francisco en la capital y que era uno de los grandes proyectos del urbanismo madrileño de los años cincuenta.<sup>61</sup> *El inquilino* evidenciaba una realidad, un barrio entero, aquel que formaba el triángulo de Puerta de Toledo, la iglesia de la Paloma y la basílica de San Francisco el Grande —una de las zonas del sainete castizo por antonomasia—, que era demolido para la construcción de una enorme avenida, que, a pesar de su simbólico nombre, nunca lograría emular a la Gran Vía madrileña. Aunque la parodia no fuera intencional, resulta evidente que Arrese tuvo que reconocerse pues él mismo había colaborado, piqueta en mano, al derribo de uno de los inmuebles de ese barrio madrileño.

La crítica del momento tras el tardío —y adulterado— estreno de *El inquilino* en los años sesenta no fue capaz de leer la fuerte parodia que el filme incluía. Tampoco los espectadores se sintieron identificados con la película de Nieves Conde. Así, como han indicado Hutcheon y otros autores, la parodia se diluye o incluso desaparece si el lector o el espectador no comparten los códigos del autor o del cineasta. Curiosamente parte de la historiografía española, como reconocen Castro de

<sup>58</sup> Heredero, 1993: 40.

<sup>59</sup> Gual, Rodríguez-Granell/Ortega, 2021: 17.

<sup>60</sup> Fernández, Hellín/Trindade, 2020.

<sup>61</sup> Márquez, 2013.

Paz y Rubén Higuera, no alcanzó a encontrar la carga política del filme. Y no ha sido hasta trabajos realizados en el siglo XXI cuando se ha descubierto el valor crítico y estético de *El inquilino*.

### Tercer final: parodia a una ideología.

Como se ha indicado, la retirada de la película de las salas de cine fue decisión de Arrese, quien desde entonces —y hasta su cese en la dirección del Ministerio— controló el destino de la película de Nieves Conde. Arrese había tenido una carrera zigzagueante en el poder. Aunque había estado varias veces en los gobiernos de Franco su actitud ideológica era compleja. Como el propio Nieves Conde, había simpatizado con Hedilla y con la falange más ideológica. Así, en los primeros años cuarenta defendía abiertamente un falangismo anticapitalista. Sin embargo, sus logros más importantes en el gobierno habían sido suavizar los postulados más radicales del falangismo por planteamientos más conservadores.<sup>62</sup>

Su llegada en el año 1957 al Ministerio de la Vivienda no fue casual, sino que era fruto de un largo camino. Sin embargo, no se trataba de un ascenso rotundo pues el Ministerio nacía con pocas competencias, de hecho, menos que las que tenía Ministro Secretario del Movimiento, lo cual se podía entender como un descenso en sus funciones. Como observa Maestrojuán<sup>63</sup>, Arrese intentó llenar de contenido ideológico a su nuevo ministerio, ya que estaba escaso de presupuesto y tenía competencias muy imprecisas. El ministro llegó a escribir en sus memorias:

hasta el punto que me encontró el más a propósito para iniciar conmigo su tarea económica de reducir los gastos nacionales, y se atrevió aquel mismo año no solo a negarme un presupuesto creacional, sino a negarme los 3.500.000.000 que antes de la constitución del ministerio estaban consignados en los presupuestos nacionales del estado para atender las necesidades del Instituto Nacional de la Vivienda, dando así lugar a la anécdota, tal vez única en la historia del mundo, de encomendar a un hombre las funciones de un ministerio, pero retirándole los medios económicos que para el desarrollo de su función tenía desde antes de ser concedido.<sup>64</sup>

Por ello, la única posibilidad del nuevo ministro era ganar ideológica y propagandísticamente relevancia. La representación de Arrese en el NO-DO como constructor, como operario, como negociador entre propietarios y futuros compradores y, sobre todo, como el encargado de entregar los pisos y las viviendas contrastaba con la capacidad real del ministerio que dirigía. Arrese logró generar expectación no solo en el noticiario cinematográfico sino también en la prensa que daba reflejo de sus inauguraciones y de sus discursos, algunos audaces como el titulado: “No queremos una España de proletarios, sino de propietarios”,<sup>65</sup> en el que planteaba que su objetivo último era que cada familia española fuera dueña de una vivienda.

Así, el enfrentamiento personal de Arrese con la película *El inquilino* resultaba más evidente. La obra de Nieves Conde no podía ser entendida como una pieza menor sino como un largometraje que atacaba el aspecto central de su ministerio, la construcción ideológica. Antes de llegar a la solución de que un subsecretario escribiese el final, Nieves Conde le ofreció a Arrese una nueva versión del final, a la que denominamos “tercer final” y que conservan los herederos de Nieves Conde y es, hasta ahora, inédito.

En este final se proponía una solución de compromiso. Como ha descubierto Rubén Higuera, Nieves Conde daba más protagonismo al casero que aparece en el filme. Así en una escena —no filmada— titulada “venta por pisos”, el protagonista se encontraba de nuevo con el casero simpático y bebedor —no confundir con el marqués propietario del inmueble que se derriba—. Este personaje explicaba que la vida de casero no era fácil, que a veces los pisos de renta antigua no le daban ni si quiera para amortizar gastos. Esta escena, como bien explica el citado investigador, parecía justificar y calmar un conflicto de clases pero, también, era un anticipo del “tercer final”.

<sup>62</sup> Zaratiegui Labiano/García Velasco, 2017.

<sup>63</sup> Maestrojuán, 1997.

<sup>64</sup> Arrese, 1982: 285.

<sup>65</sup> Arrese, 1959: 41.

El tercer final transcurre cuando la familia ya está en la calle con los muebles instalados al sereno. En la película original en ese instante saldrían el cartón de fin, pero en la propuesta que Nieves Conde da a Arrese, el casero aparece y, como en las escenas anteriores, se comporta de forma un poco alocada. Al ver la situación paupérrima del protagonista se ofrece a darle un piso, y comienzan a cantar una insólita canción “CASERO: ¡Tengo pisos como escombros. ¡Saco pisos de la manga! ¡Tiro pisos por dos gordas” (guion inédito página 9). Evaristo González mira a su mujer y junto los niños siguen al casero hacia su nuevo hogar.

Esta propuesta fue rechazada de pleno por Arrese pues en ella, la parodia había desaparecido o se habían mitigado, pero se mantenía el señalamiento de la incompetencia del Estado y se mostraba a un propietario alocado. Ciertamente, la escena de “venta por pisos” que quería incluir Nieves Conde, presentaba que el casero tenía una necesidad real de encontrar un inquilino para una vivienda humilde que poseía, y aunque el casero fuese un bebedor y una persona estafalaria, podría ser verosímil que este confiase en su nuevo amigo como posible inquilino y le alquilase el inmueble en cuestión. Esto lógicamente implicaba decir que el Ministerio de Arrese resultaba innecesario en la resolución del problema de la vivienda.

Pero, además, el tercer final planteado por Nieves Conde atacaba la piedra angular del proyecto de Arrese, la defensa de transformar a todos los españoles en propietarios. El ministro había sentenciado:

La única fórmula que de verdad sujeta al hombre sobre la tierra que pisa, la única que de verdad responde al sentido permanente de nuestra revolución, es la fórmula estable de la propiedad privada, donde se hace posible esa meta lógica y humana de alcanza que la vivienda sea del que la vive.<sup>66</sup>

Como indican Candela Ochotorena y Maestrojuan, el programa ideológico del ministro se oponía a mantener a los inquilinos en condiciones de alquilados, debían convertirse en dueños de sus viviendas. Así, contextualizado el final escrito por Reguera Sevilla, subsecretario del Ministerio, y aprobado por Arrese, el final impuesto es el reflejo de una institución política sin competencias reales, pero con una fuerte ideología: hacer propietarios a todos los españoles. Por ello, el final dictado por el ministro era que la mujer en el último momento del filme llegase a la casa y le dijese al desesperado Evaristo que había acudido al Ayuntamiento (léase el Estado) y se le había otorgado una vivienda en propiedad. En realidad, no solo una vivienda sino un hogar y un nuevo barrio. Así, el Ministerio de la Vivienda de Arrese no podía solucionar el terrible problema social para el que había sido creado, pero sí podía retener, censurar y reescribir una película.

Arrese es defenestrado del Ministerio y no volverá a formar parte de ningún gobierno franquista. Su final en la política no tiene que ver con la relación con este filme sino con su fracaso como gestor. Los gabinetes del Ministerio de los años sesenta tendrán un perfil más tecnócrata y los ministros abandonarán, aunque no completamente, el sueño de un “España de propietarios” por medidas más alcanzables. Además, José María Martínez Sánchez-Arjona con un perfil menos falangista, pero no menos franquista, logró dotar de competencias al Ministerio y activar un proceso rápido de construcción. Aunque el Ministerio de la Vivienda siguió siendo uno de los más propagandísticos del régimen, lo cierto es que cuando *El inquilino* se reestrenó, casi una década después de la escritura de su guion, la situación en España había cambiado considerablemente.

## Conclusiones: ¿una España de propietarios?

En la presente investigación hemos abordado el tema de la vivienda en la película *El inquilino*. Aunque eran conocidos los complejos avatares administrativos que sufrió el largometraje, primero con una censura que aceptó con cierta dificultad la película y después con los problemas surgidos con el Ministerio de la Vivienda que prohibió el filme y secuestró la obra durante casi seis años, no se había profundizado en los motivos últimos del enfrentamiento personal entre el ministro Arrese y Nieves Conde. Para explicar esta situación planteamos que la carga crítica más fuerte de la película *El inquilino* reside en la parodia hacia el régimen franquista y sus soluciones al problema

<sup>66</sup> Candela Ochotorena, 2017: 293.

de la vivienda. La censura estatal no alcanzó a comprender esta estrategia paródica mientras que Arrese, y su equipo del ministerio, si la entendió y reaccionó con virulencia contra el largometraje.

El modelo para solucionar el problema de la vivienda que planteaba Arrese “una España de propietarios en vez de proletarios” suponía exactamente lo contrario que se planteaba en el filme de Nieves Conde. Así, todas las medidas que tomará el ministro para promover su ministerio y su propia figura política habían sido criticadas y burladas en la película de Nieves Conde. Arrese utilizó los noticiarios del NO-DO y sus entrevistas en los periódicos españoles para promoverse él mismo como el hombre que salvaría al país de las miserias que revela el filme de Nieves Conde.

Gracias a que los herederos del cineasta conservan el tercer final plateado de la película, plateado para calmar al ministro Arrese, se comprende cómo la parodia era evidente. En este material inédito hasta la fecha se narra precisamente que si existiera una posible solución al problema de la vivienda esta nunca sería un regalo del Estado y no implicaría la construcción de un país de “propietarios” o un barrio “la Esperanza”, sino una nación de alquilados en pésimas condiciones. Nieves Conde describía una situación dramática que el recién creado Ministerio de la Vivienda no podía solventar.

*El inquilino* se muestra, así como una película paródica que imita y se burla del discurso oficial, del modo de representación de la propaganda del NO-DO y, en último caso, de los propios discursos grandilocuentes de los políticos franquistas. Los sueños del régimen y del ministro Arrese de transformar España en un país de propietarios fracasaron. El filme de Nieves Conde evidencia esta incapacidad para atajar un problema que azotó a la sociedad española del franquismo y, que sea dicho, también perdura en la actualidad española como bien han reseñado otros investigadores.<sup>67</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

- Arrese, José Luis (1959): *No queremos una España de proletarios, sino de propietarios*. ABC. 2 de mayo.
- Arrese, José Luis (1966): *Treinta años de política*. Madrid: Afrodísio Aguado. Madrid
- Arrese, José Luis (1982): *Una etapa constituyente*. Barcelona: Planeta.
- Berthier, Nancy (2013): “Viridiana, una película-evento”. En: Amparo Martínez (ed.), *La España de Viridiana*. Zaragoza: Prensa Universitarias de Zaragoza. pp. 339-353.
- Bastianes, María (2010): “Deformaciones entrañables: el uso de la parodia y la sátira en el revés de los refranes de Isidoro Blaisten”. *Cartaphilus*. En: *Revista de investigación y crítica estética*, 6-7. pp. 66-78.
- Betrán Abadía, Ramón (2002): “De aquellos barro, estos lodos: la política de vivienda en la España franquista y post-franquista”. En: *Acciones e Investigaciones Sociales*, (16), pp. 25-67.
- Candela Ochotorena, José (2017): *La política falangista y la creación de una cultura de propiedad de la vivienda en el primer franquismo, 1939-1959*. Valencia: Tesis doctoral. Universitat de València.
- Castro de Paz, José Luis/Cerdán J. (2011): *Del sainete al esperpento: relecturas del cine español de los años 50*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen.
- Cotruello Sendagorta, Agustín (1957): *Evolución crítica de la política económica de la vivienda en España*. Madrid: Universidad de Madrid. Facultad de Ciencias Políticas, Económicas y Comerciales.
- Deltell Escolar, Luis (2006): *Madrid en el cine de la década de los cincuenta*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid. Área de Gobierno de las Artes. Fundación Caja Madrid.
- Deltell Escolar, Luis (2012): *El cine de Rafael Azcona y Marco Ferreri. Resulta increíble que se pueda urdir un tema tan absurdo, tan estúpido y tan repugnante*. Madrid: Universidad Complutense. Departamento Cap1.
- Diéguez Patao, Sofía (1990): “Un nuevo orden urbano: El Gran Madrid (1939-1951)”. En: *Ciudad Y Territorio Estudios Territoriales (CyTET)*, (83), pp. 77-86.
- Fernández, Antonio Raúl/Hellín, Pedro/Trindade, Enues (2020): “Una casa para todos. Uso propagandístico de la vivienda en NO-DO durante la dictadura de Franco (1939-1975)”. En: *Historia y comunicación social* 25(2), pp. 539-550.
- Genette, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gual, Joan Miquel/Rodríguez-Granell, Ana/Ortega, Miquel E. (2021): “Por no perder la vivienda. Narrativas de desposesión en el cine durante el franquismo (1957-1969)”. En: *Arte, Individuo y Sociedad*. 33(1), pp. 11-27.
- Higueras, Rubén (2020): *La escritura fílmica de José Antonio Nieves Conde (1947-1958): aportación al estudio de los modos de representación del cine español posbélico*. Madrid: Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Eprints: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/64279/>
- Herdero, Carlos F. (1993): *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Valencia: Ediciones Documentos 5. Filmoteca Generalitat Valenciana.
- Hutcheon, Linda (1985): *Theory of Parody: the teachings of twentieth-century art forms*, Nueva York: Methuen.

<sup>67</sup> Rodríguez y López, 2010.

- Instituto de Cultura Hispánica (1957): *La vivienda y el crecimiento económico*. Madrid: Fascículo Madrid, Estudios Hispánicos de Desarrollo Económico.
- Labanyi, Jo (2003): *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*. Sevilla: Centra: Fundación Centro de Estudios Andaluces.
- Larson, Susan (2012): "The spatial fix: Censorship, public housing and the altered meanings of El inquilino". En: *Capital Inscriptions: Essays on Hispanic Literature, Film and Urban Space in Honor of Malcolm Alan Compitello*, pp. 123-36.
- Llinás, Francisco (1995): *José Antonio Nieves Conde: el oficio del cineasta*. Valladolid: 40 Semana Internacional de Cine.
- López Díaz, Jesús (2002): "La vivienda social en Madrid. 1939-1959". En: *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII (15), Historia del Arte*, pp. 297-338
- Maestrojuán, Francisco Javier (1997): "Ni un hogar sin lumbre, ni un español sin hogar. José Luis Arrese y el simbolismo ideológico del Ministerio de la Vivienda". En: *Príncipe de Viana*. 1997, vol. 58, no. 210, pp. 171-190.
- Markus, Saša. (2011): *La parodia en el cine posmoderno*. Barcelona: Editorial UOC.
- Markiewicz, Henrik. (1967): "On the Definitions of Literary Parody". En: *To Honour Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his 70th Birthday*, vol. 2, París: The Hague, pp.1264-1272.
- Márquez, Raúl (2013): "La Gran Vía de San Francisco - La olvidada. *Historias-matritenses*". <http://historias-matritenses.blogspot.com/2012/04/la-gran-via-de-san-francisco-la.html#ixzz73LBD2jYs> [Fecha de consulta: 7-8-2022]
- Mendo Muñoz, José (2019): "El problema de la vivienda en el cine de la primera posguerra española (1939-1959)". En: *Revista de la Inquisición: (intolerancia y derechos humanos)*, (23), pp. 311-324.
- Mollov, Petes Ivanov (2006): "Problemas teóricos en torno a la parodia. El apogeo de la parodia en la poesía española de la época barroca". *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, XI, pp. 1-13.
- Monterde, José Enrique (1997): "El inquilino 1957 [1958]". En: J. Pérez Perucha, *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Madrid: Cátedra. Filmoteca Española. Serie Mayor, pp. 426-427.
- Nieto-Ferrando, Jorge Juan (2020): "Ironía, parodia y recepción en el cine bajo el franquismo. De *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga, 1951) a *Furia española* (Francesc Betriu, 1974)". En: *Arte, Individuo y Sociedad* 32(2), pp. 387-404.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio (1997): *Lo sainestesco en el cine español*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Rodríguez Escudero, Susana (2016): *El dibujo animado en España hasta 1975: los estudios Macián y proyectos cinematográficos de Francisco Macián*. Madrid: Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Rodríguez Merchán, Eduardo/Deltell, Luis (2013): *¡Bienvenido, Mr. Marshall!: sesenta años de historias y leyendas*, Madrid: T&B.
- Rodríguez Partearroyo Grande, Manuela (2016): *Los ojos de la máscara. Poéticas del grotesco en el siglo XX: neorrealismos, expresionismos y nuevas miradas*. Madrid: Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Rodríguez, Emmanuel/López, Isidro (2010): *Fin de ciclo. Financiarización, territorio y sociedad de propietarios en la onda larga del capitalismo hispano (1959-2010)*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Rose, Margaret (1993): *Parody. Ancient, Modern, and Post-Modern*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sambricio, Carlos (2002): "Arquitectura Y Urbanismo En Madrid, Siglo XX". En: *Madrid, Tres Siglos De Una Capital, 1702-2002*, Madrid: Fundación Caja Madrid.
- Sambricio, Carlos (ed.) (2003a): *El Plan Bidagor, 1941-1946: Plan General de Ordenación de Madrid*, Madrid: Conserjería de Obras Públicas, Urbanismo y Transporte.
- Sambricio, Carlos (2003b): "El plan de Urgencia Social". En: *Un siglo de vivienda social: 1903-2003*. Madrid: Ministerio de Fomento, el Ayuntamiento de Madrid-EMV y el Consejo Económico y Social (CES)].
- Sánchez Biosca Vicente/Rodríguez Tranche, Rafael (2018): *No-do, el tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra.
- Schoentjes, Pierre (2003): *Poética de la ironía*. Madrid: Cátedra.
- Tamames, Ramón (1960): *Estructura Económica de España*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones.
- Velasco Molpeceres, Ana (2020): "Miss Cuplé" (Pedro Lazaga, 1959): una parodia de "El último cuplé", los roles de género y la modernización del franquismo. En: *Área Abierta*, 20(1), pp. 59-74.
- Zaratiegui Labiano, Jesús María/García Velasco Alberro (2017): "José Luis Arrese, ¿falangista o tradicionalista?" En: *Studia Historica. Historia Contemporánea*, 35, pp. 497-519.
- Zarza Arribas, A./González Cubero, J. (2017): *La imagen cinematográfica de la vivienda en el cine español de ficción, 1940-1960*. Actas de Avança Cinema International Conference, pp. 940-946
- Zumalde Arregi, Imanol (1997): "Surcos en Julio Pérez Perucha", *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Madrid: Cátedra. Filmoteca Española. Serie Mayor, pp. 294-296.

#### Censura (Archivo General de la Administración) y material inédito:

*El pisito*. Número de Expediente: 18411, Signatura: AGA,36,03678.

Nieves Conde, J. A. y Sebares Caso, M. (1957-1958): *El inquilino, final alternativo*. Films españoles, cooperativa.

Fecha de recepción: 08-VIII-2022

Fecha de aceptación: 05-XII-2022