

LA CECILIA MÁS ATÍPICA: LA BÖHL DE FABER REVOLUCIONARIA QUE REINTERPRETÓ OTRO FERNÁN (GÓMEZ)

Elena María Benítez-Alonso

Universidad de Sevilla

1. DE FERNÁN CABALLERO A FERNÁN-GÓMEZ A TRAVÉS DEL CUENTO DE JUAN SOLDADO: INTRODUCCIÓN

En 1973 Fernando Fernán-Gómez estrena su adaptación cinematográfica encargada por RTVE del cuento de *Juan Soldado*, publicado en 1852 por *Fernán Caballero* (Cecilia Böhl de Faber) en el *Semanario Pintoresco Español*. Más allá de la reinterpretación autorial del telefilme y de su fidelidad al relato folclórico-maravilloso, basado a su vez en el *Juan Sin Miedo* de los Hermanos Grimm, la producción de Fernán-Gómez, que él mismo consideró que podría ser su obra más importante, destaca por su valor crítico a la Iglesia y al Estado en la España del momento, confiriendo una nueva lectura a la ya controvertida narración de *Fernán Caballero*, una autora caracterizada, paradójicamente, por su posicionamiento afín a la Iglesia y a la monarquía. De *Fernán Caballero* a Fernán-Gómez, analizamos pues la dimensión cinematográfica del cuento de *Juan Soldado* como crítica popular a la Iglesia y al Estado.

Caracterizada de forma convencional por su posicionamiento afín a la Iglesia y a la monarquía, la *Fernán Caballero* con que firmaba sus obras Cecilia Böhl de Faber¹ manifestó también, paradójicamente y en el complejo contexto político-religioso de la sociedad del XIX, una inusual faceta un tanto revolucionaria como crítica a ambos pilares del sistema tradicionalista que habitualmente defendió en sus publicaciones

¹ Con *La Gaviota*, a partir de mayo de 1849, como novela por entregas en el liberal *El Herald* de Madrid y traducida del francés original por José Joaquín de Mora, la autora se vio obligada a publicar sus obras por necesidad económica, aunque con posterioridad las motivaciones de tipo ideológico resultaran relevantes, dentro de su campaña por combatir el liberalismo. Recurrió al topónimo del municipio ciudadrealeño como seudónimo habitual con el que ocultar su identidad, más aún en una época en la que seguía sin estar bien visto el que una mujer se dedicara a la escritura. No obstante, será revelada por el propio José Joaquín de Mora (Argüello López, 1922, p. 30; Heiner mann, 1944, p. 97) en torno a 1852, año en el que publica su *Juan Soldado*, aunque la escritora continuará utilizando este seudónimo (también hará uso de *León de Lara*) como firma habitual en sus obras. El liberal José Joaquín de Mora había sido enemigo político y literario de su padre, convirtiéndose después en agente de *Fernán Caballero* quien, refiriéndose al uso de seudónimo para evitar «salir a la vergüenza pública», diría: «Gustóme este nombre, por su sabor antiguo y caballeresco, y sin titubear un momento lo envié a Madrid, trocando para el público mis modestas faldas de Cecilia por los castizos calzones de Fernán Caballero» (Coloma, 1960, p. 1435).

periodístico-literarias. Dentro de su labor como pionera recopiladora de la narración oral, la publicación de su particular versión del cuento de *Juan Soldado* representa, en este sentido, un hito en su obra. Y es que, más allá de contemplar la tipología del cuento como folclórico-maravilloso (Amores, 2016, p. 222), estimamos que Cecilia se valió en él del uso de ambos géneros como doble instrumento para lograr el atípico propósito ideológico que expresa en este texto. Por un lado, con la utilización en su relato del componente folclórico excusaba su controvertida actitud a través de la fidelidad periodístico-literaria a la original fuente popular. Por otro, el empleo de lo maravilloso resultaba, asimismo, un acertadísimo recurso estilístico para conseguir salvar los obstáculos de la censura² que regía en 1852, cuando, en plena década moderada del reinado *supuestamente* liberal de Isabel II, vio la luz su cuento en el exitoso, moralista y costumbrista *Semanario Pintoresco Español*³. La autora, de profundas convicciones religioso-conservadoras y que gozaría de la amistad personal de la soberana, no duda, sin embargo, en estos momentos y a pesar de las numerosas trabas existentes, en realizar así una severa crítica de los aspectos que considera más cuestionables de la institución monárquica y del concepto de religión de la jerarquía de la Iglesia católica, curiosamente además en el mismo año en el que publica su novela *Clemencia*, en la que se observa claramente su «coincidencia, si no connivencia», con los postulados «del ala más intransigente y antiliberal de la Iglesia española». Frente a la *Fernán* de «cuasi monolítica personalidad con que se muestra la escritora de ficción, la ideóloga intransigente y radical», en su *Juan Soldado* se manifiesta

²A pesar de los avances para el libre ejercicio de la prensa que incorporó el reinado teóricamente *liberal* de Isabel II (en la práctica bastante más tradicional, aunque no menos alejado de las limitaciones que imponía el absolutismo de su padre, Fernando VII), la decisiva importancia que desempeñó el papel del periodismo impreso, incluso en el caso de las publicaciones de supuesto carácter literario o ilustrado (como el *Semanario Pintoresco Español*), en la conformación ideológica de la sociedad hizo que los sucesivos gobiernos de liberales moderados y progresistas del reinado isabelino establecieran una serie de instrumentos de recorte de las libertades legalmente reconocidas. Estos elementos de distorsión fueron más notables cuando gobernaron, como sucedía en 1852, los moderados que, si bien ya habían recurrido desde años atrás a la censura previa y a la posibilidad de secuestro de las publicaciones, sumaron a sus restricciones sobre los contenidos político-religiosos en su legislación sobre la prensa otras como la censura para los folletines, a los que tachaban de inmorales y culpaban de no pocos males de la sociedad (Marcuello Benedicto, 1999, pp. 78-80).

³Fundado en 1836 por Ramón de Mesonero Romanos, el *Semanario Pintoresco Español*, que continuó publicándose hasta 1857, llegó a ser una de las revistas con mayor popularidad en su tiempo, alcanzando la insólita difusión de seis mil suscriptores y siguiendo el modelo de «almacén pintoresco» que triunfaba en Inglaterra y Francia. Según su prospecto (abril de 1836, pp. 3-6), en el primer número, se trataba de un tipo de periódico ilustrado de bajo precio para la instrucción de la sociedad, con contenidos variados que huyeran de una significación política, conforme a los principios de una incipiente prensa empresarial que pretendía abrirse camino en el panorama predominantemente partidista del periodismo impreso decimonónico. No quedaba exento, no obstante, de la manifestación de determinados posicionamientos ideológicos, con actitud moralista y costumbrista, apegada a «los deberes religiosos y civiles» (p. 5), aunque en él viera la luz, con inocente apariencia de cuento folclórico-maravilloso, *Juan Soldado* como toda una argumentación crítica con la institución monárquica y la jerarquía eclesiástica.

como nota excepcional «esa otra rica personalidad», la de la Cecilia que, a través de sus cartas, «no se esconde tras un seudónimo, y que siendo sólo ella misma, es poliédrica y contradictoria hasta el infinito». En su *Juan Soldado* se revela (y rebela) así esa otra personalidad que aflora en la autora de correspondencia. «Irónica y tierna». También «desparpajada», más «comprensiva y humana», con una casi insólita capacidad de adaptación «camaleónica» (Fernández Poza, 1996, pp. 67-69).

Poco más de un siglo después, en los albores de la década de los 70, Fernando Fernán-Gómez, en la línea de su anárquico cine de denuncia⁴, se servirá de esta particular narrativa de la autora decimonónica para enfrentarse, con su peculiar quehacer cinematográfico, al poder dictatorial de la alianza Iglesia-Estado en el no menos complejo entramado del tardofranquismo. Lo hará a través de la adaptación cinematográfica del cuento de *Juan Soldado* (1973) que realizará por encargo (el primero) de Radio Televisión Española, pero que el propio cineasta considerará que incluso podría ser, lo que se incrementaría con el valor de su crítica en dicho contexto histórico, su obra autorial⁵ de mayor relevancia. De forma similar a como ya sucediera con el texto de *Fernán Caballero*, el recurso de lo popular y de lo fantástico, acentuado por su inconfundible estilo esperpéntico, ayudará a Fernán-Gómez a esquivar en buena parte la aún fuerte censura⁶ de su momento que, como ya había sucedido anteriormente con otras de sus películas, querrá cebarse con su telefilme.

⁴En sus memorias *El tiempo amarillo*, que tras publicarse en 1987 fueron ampliadas en 1997 y han sido reeditadas en el centenario de su nacimiento por Capitán Swing (2021), con prólogo de Luis Alegre, Fernán-Gómez (en su amplia faceta personal, y como director y escritor, que suele empañar la más popular de actor) se define como «libertario», defensor pues de la libertad absoluta y la supresión de toda forma de gobierno y ley, en concordancia con el ideal anarquista. Alegre, que también codirigió con David Trueba el documental de entrevista biográfica *La silla de Fernando*, destaca de hecho que, más allá de ideologías de izquierdas o derechas, él se sentía «anarco-solidario». Fernando Fernán-Gómez (1921, Lima-2007, Madrid), nacido en la capital de Perú mientras su madre, la actriz Carola Fernán Gómez se encontraba de gira teatral por Latinoamérica, cuenta en sus memorias que su familia materna había sido siempre de izquierdas. El cineasta creció así entre la ideología de su abuela por parte de madre, también de nombre Carola, republicana y socialista, que le crió, y el estilo de vida burgués que quería la otra Carola, la monárquica Fernán Gómez, para su hijo, fruto de su relación con el también actor Fernando Díaz de Mendoza y Guerrero. De origen aristocrático por vía paterna e hijo de la eximia actriz María Guerrero, quien impidió su matrimonio con la joven Carola, el padre del gran cineasta español y miembro de la Real Academia Española nunca llegaría a reconocer a Fernán-Gómez.

⁵Como él mismo declararía en *Conversaciones con Fernando Fernán Gómez* (Brasó, 2002), su versión cinematográfica del cuento decimonónico de *Fernán Caballero* es «lo que menos puedo considerar cine de encargo, puesto que ya desde el guion de arranque habría estado orgullósísimo de haberlo escrito». De su adaptación, que se mantiene en gran medida fiel al texto original de *Fernán Caballero* y cuya guionista fue Lola Salvador Maldonado (*Salvador Maldonado*), destacaría además Fernán-Gómez que «si se me hubiera ocurrido a mí, la consideraría hoy como mi más importante obra de autor» (p. 137).

⁶A pesar de rodarse en el ocaso del régimen franquista y de los atisbos de libertad que ya auguraban la posterior transición democrática, además de que ya desde los años 60 se intentaba suavizar tímidamente la censura, el sector más férreo de la dictadura continuaba ejerciendo un considerable control del sistema. De ahí que, aunque la censura del *Juan Soldado* de Fernán-Gómez se pudiera en principio estimar más laxa de

En el prólogo de sus memorias *El tiempo amarillo* (2021), Luis Alegre recoge unas declaraciones en las que, tras ser preguntado en una ocasión por el gran número de películas que rodó durante los años de la dictadura franquista a pesar de su carácter «libertario», Fernán-Gómez aseguraba, con no poca ironía: «yo estaba en contra del franquismo. Pero, por lo visto, el franquismo no estaba en contra de mí». Sin embargo, el fantasma de la censura se proyectó sobre toda la obra cinematográfica que dirigió el autor durante este periodo, con escenas descartadas, como ocurre en *Juan Soldado* ya en su ópera prima como director, *Manicomio* (1953)⁷, así como de forma indirecta en la temprana *El malvado Carabel* (1955)⁸, y con no pocas otras correcciones y tachaduras en guiones originales, como el de *La venganza de Don Mendo* (1961)⁹. En estos filmes, como también en nuestro *Juan Soldado*, la cuestión religiosa tiene mucho que ver, aunque en su versión de la obra de *Fernán Caballero* resulte asimismo decisivo el contenido crítico de carácter político-militar, además de una ácida denuncia de componente social cuyo protagonismo en otras de las relevantes películas que dirigió acentuara su persecución por parte de la censura. Es el caso de *El mundo sigue* (1963), en la que, como en *Manicomio*, el primer guion fue rechazado y en lo que de nuevo tuvo bastante que ver la cuestión religiosa, o *El extraño viaje* (1964) que, si bien no sufrió tantos recortes como otras, sí

lo habitual, ya que se proyectaba exhibir la película en el extranjero y al régimen le interesaba dar una imagen de aperturismo, lo cierto es que la emisión del telefilme (Premio Festival de Praga 1973) en España fue prohibida en un primer momento y su estreno en TVE (finalmente el 24 de octubre de 1973 y en horario tardío, a las once de la noche) fue objeto de recortes por la censura. Esta vetó 13 minutos, pasando a emitirse 32 de sus 45 (Martínez Montalbán, 2006, p. 539; Castro de Paz, 2010, pp. 281-282) aunque, tras las limitaciones de la dictadura, los recuperó.

⁷El guion del filme, metáfora esperpéntica de una España gobernada por locos con historias de autores tan variopintos como Edgar Allan Poe o Ramón Gómez de la Serna, fue incluso inicialmente prohibido aduciendo que el tema de la locura no podía tomarse a broma, ante lo cual Fernán-Gómez se lamentaría de este «absurdo», estando «en el país de don Quijote» (Llinás, Marías y Torres, febrero 1970, p. 59).

⁸A través de la comedia, el filme, otra de las adaptaciones literarias del cineasta (esta vez de la novela de Wenceslao Fernández Flores de 1931 y de la versión cinematográfica de Edgar Neville de 1935) que también dirige y protagoniza, denuncia problemas de la sociedad franquista, como las dificultades del proletario medio, por lo que el propio Fernán-Gómez se vio obligado a suprimir episodios del guion original, realizado en coautoría con Manuel Suárez Caso, o a suavizar referencias a otros espinosos temas, de calado moral-religioso, como el suicidio, para evitar la censura (Castro de Paz, 2018, p. 46).

⁹En *El tiempo amarillo* (2021), Fernán-Gómez relata cómo en esta otra adaptación cinematográfica, de la obra teatral de Pedro Muñoz Seca (1918), tuvieron que transformar al obispo en fraile porque, según los censores del guion, los frailes sí podían hablar cómicamente. Sin embargo, rodaron los planos del obispo tanto con sus ropajes como con los de fraile, prevaleciendo finalmente la versión del obispo, ya que los censores de la película resultaron más permisivos que los del guion. No tuvo tanta suertela escena de la danza del vientre ante el rey de Naima Cherky, conocida bailarina egipcia de la época, prácticamente eliminada al ser considerado pecaminoso el que la actriz bailara sensualmente enseñando el ombligo. La bailarina danzaba al son de un romance, cuyo ritmo el trovador variaba en función de la velocidad del movimiento del ombligo y, al suprimirse casi todos estos planos, se perdía así en gran parte el humor y el sentido de la escena.

fue condenada durante varios años al ostracismo ante los temores de los distribuidores a las posibles represalias de la administración.

2. LA IMPORTANCIA DE LO POPULAR-MARAVILLOSO: METODOLOGÍA PARA UNOS OBJETIVOS

La utilización de lo popular y lo fantástico resulta, pues, esencial tanto en *Fernán Caballero* como en Fernando Fernán-Gómez para contar sus respectivas e inquisitivas historias de *Juan Soldado*, cuya interconexión a través de este recurso, como forma de conseguir su propósito crítico del poder de los regímenes políticos y de la jerarquía eclesiástica en sus correspondientes contextos históricos, pretendemos demostrar mediante un análisis comparativo de ambos relatos. Asimismo, resaltamos la importancia del carácter revolucionario no solo del discurso cinematográfico de Fernán-Gómez, en el que ello resulta más habitual, sino también, de forma atípica, de la narración periodístico-literaria publicada por *Fernán Caballero* tiempo atrás.

De este modo, partimos de un cuento de tradición oral, que ve la luz en 1852 de la mano del *Semanario Pintoresco Español*, dirigido en aquel entonces por Ángel Fernández de los Ríos¹⁰, como fruto del interés de la autora decimonónica por rescatar la riqueza del patrimonio folclórico del cuento popular y para lo que contó con el decidido apoyo del director de la publicación. Ya en la década de 1820, Cecilia Böhl de Faber, de ascendencia alemana por parte de padre¹¹, recopilaba cuentos de tradición oral, sin duda

¹⁰De ideología liberal, esto no fue óbice para que el destacado periodista y político, artífice del diario *Las Novedades* (1850-1872), pionero en la prensa informativa-empresarial en España, dirigiera entre 1847 y 1855 el moralista semanario que fundara en los años 30 del siglo XIX Ramón de Mesonero Romanos. En esta etapa, Fernández de los Ríos «se sirvió de la narrativa breve tanto para instruir al pueblo como para entretenerlo» (Cantos Casenave, 2019, p. 55), impulsando la publicación de cuentos originales y dando especial protagonismo a los de *Fernán Caballero*, de carácter moral, como *Los dos amigos* y *Sola* (1849), y *El vendedor de tagarninas* (1850), así como *Con mal o bien a los tuyos te ten. Relación* (1851) y *Más largo es el tiempo que la fortuna* (1853). Asimismo, bajo la dirección de Fernández de los Ríos el *Semanario Pintoresco Español* acogió la primera colección de cuentos folclóricos, de Juan de Ariza, entre 1848 y 1850 (Amores, 2001a), para dar preferencia después a los cuentos populares de *Fernán Caballero*.

¹¹Aunque andaluza de adopción por su vinculación a la provincia gaditana (El Puerto de Santa María, sobre todo, pero también Jerez y Chiclana de la Frontera, o Sanlúcar de Barrameda), así como a la localidad sevillana de Dos Hermanas y a la propia capital hispalense, donde murió (1877), *Fernán Caballero* nació en Morges (Suiza), en 1796. Su padre, el hispanófilo cónsul alemán Juan Nicolás Böhl de Faber, introdujo en España el romanticismo historicista germánico de Herder y los hermanos Schlegel, vinculándolo al absolutismo y al catolicismo, y manteniendo por ello y por su defensa del teatro calderoniano una ardua polémica con liberales que más tarde se convertirían en fervorosos románticos, pero sin renunciar a su ideología liberal, como José Joaquín de Mora o Antonio Alcalá Galiano. Su madre, Frasquita Larrea, fue una afamada tertuliana y escritora gaditana, irlandesa por parte de madre, con un fuerte carácter conservador y ultracatólico, aunque admiradora de la feminista inglesa Mary Wollstonecraft, madre de Mary Shelley. Educada en Inglaterra y Francia, Larrea había recibido una formación cosmopolita, pero a su vez se sentía muy apegada a las tradiciones andaluzas. De ambos heredaría Cecilia su pasión por las letras, con un marcado arraigo al costumbrismo y a lo popular, al pueblo español, acercándose de las tendencias

inspirada por el ejemplo germánico de los Hermanos Grimm, que ya habían publicado el primer volumen de sus *Kinder-undHausmärchen* (*Cuentos de la infancia y del hogar*, también conocidos como los populares *Cuentos de hadas de los hermanos Grimm*) en 1812. No obstante, no tenía entonces pretensiones de publicarlos y, de hecho, no lo haría hasta mediados del siglo, tras decidirse a enviar algunos de sus escritos a Fernández de los Ríos, «periodista pionero en la atención a este género», ya que en España las colecciones de cuentos eran «excepcionales y la literatura extranjera seguía llenando las páginas de la prensa periódica» (Cantos Casenave, 2019, pp. 59-60). En junio y noviembre de 1849, aparecerían ya en el *Semanario Pintoresco Español* los dos primeros cuentos tradicionales recogidos por Fernán Caballero en el periódico: *Peso de un poco de paja*, *Leyenda piadosa* y *La suegra del diablo*. Y en 1850, la revista publicaría tres relatos populares más firmados por la pionera folclorista, *Un quid pro quo*, *Los caballeros del Pezy Juan Holgado y la Muerte*, dando paso al año siguiente a *Doña Fortuna y don Dinero*. En los años posteriores, aparecerían otros seis cuentos populares bajo su firma, entre los que se halla el de nuestro objeto de estudio: *Juan Soldado*, *La oreja de Lucifer*, y *La buena y la mala fortuna* (1852), además de *Las ánimas* (1853), *Tribulaciones de un remendero* y *Justa y Rufina. Relación* (1855).

En estos cuentos de tradición oral, cuyo origen andaluz solía resaltar la propia autora desde el título y dando además gran relevancia al habla popular, destaca el elemento de lo maravilloso o lo novelesco, en combinación con lo satírico, lo alegórico, lo costumbrista, lo moral y lo religioso, resultando en su conjunto de una gran acogida. Sin embargo, diez años después de que el *Semanario Pintoresco Español* recogiera sus dos primeros cuentos tradicionales, Fernán Caballero aún se lamentaba de que «en todos los países cultos se han apreciado y conservado cuidadosamente no solo los cantos, sino los cuentos, consejas, leyendas y tradiciones populares e infantiles; en todos, menos en el nuestro» (1859, p. XI). Por ello reuniría la mayoría de estos y otros relatos en dos interesantes volúmenes, *Cuentos y poesías populares andaluces* (1859) y *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares e infantiles* (1877), a los que habría que añadir los que incluyó en el resto de su obra narrativa.

románticas a las realistas, defendiendo, como norma general, las virtudes tradicionales, la monarquía y el catolicismo, pero también un cierto aperturismo en línea con el papel de la mujer como autora, incluso un avanzado posicionamiento en contra del maltrato animal, que reflejaría en sus críticas a las corridas de toros.

3. DE LA DESLEALTAD DEL ESTADO A LA IMPIEDAD DE LA IGLESIA: RESULTADOS

Si bien el adoctrinamiento moral, dentro de un posicionamiento conservador defensor de la monarquía y la religión católica, desempeñó en líneas generales un papel fundamental tanto en los cuentos originales como en los folclóricos que firmara *Fernán Caballero* en el *Semanario Pintoresco Español*¹² y en el conjunto de su obra narrativa, lo cierto es que el recurso de lo popular y lo maravilloso proporcionado por su labor como folclorista le facilitó poder llevar a cabo una crítica de la institución monárquica y de la jerarquía eclesiástica que convertiría a *Juan Soldado* en nota discordante dentro de la obra periodístico-literaria de la autora decimonónica. En este sentido, nos presenta una versión del popular *Juan Soldado* que osa proclamar la deslealtad de la monarquía, personificada en un monarca ingrato, y por extensión en el ejército y demás instituciones subordinadas, que se olvida de los servicios prestados por los súbditos defensores de su patria. Al protagonista de nuestra historia, no solo le despiden cuando ya no resulta útil, sino que además recibe un mal pago: «¡Después de veinticuatro años que he servido al rey, lo que vengo a sacar es una libra de pan y seis maravedís!»¹³,reclamará indignado una y otra vez. Sin embargo, al menos en un primer momento, parece asumirlo con resignación cristiana: «Pero, anda con Dios: nada adelanto con desesperarme sino el criar mala sangre», sentencia y sigue su camino cantando, aunque en su canción (*Fernán Caballero*, 1852, p. 53) percibimos ya un cierto matiz antibelicista («La boca me huele a rancho/ y el pescuezo a corbatín,/ las espaldas a mochila/ y las manos a fusil»), que en la adaptación cinematográfica de 1973 Fernán-Gómez se encargará de acentuar, incorporando contundentes expresiones como: «La boca me huele a sangre,/ harto estoy de matar». El cántico antibelicista de este nuevo *Juan Soldado* se convierte así en un instrumento que

¹²La moralidad es rasgo común de la mayoría de los cuentos populares del periódico, especialmente de los recogidos por *Fernán Caballero*, cuyos cuentos originales en el semanario se caracterizan por esta misma pauta. Y ello a pesar de «la variedad de cuentos de origen folclórico que pueden encontrarse en la revista y de sus diferentes procedencias y grados de adaptación» (Amores y Amores, 2014, p. 461).

¹³Con fecha del 15 de febrero de 1852 (número 7), aparece el cuento de *Juan Soldado*, subtítulo como *Cuento popular andaluz, recogido por Fernán Caballero*, en el *Semanario Pintoresco Español* (pp. 53-55).La cita aquí referida se repite, como si del estribillo de una canción se tratase, a lo largo de todo el cuento, remarcando así de forma insistente el mensaje.

pasa a simbolizar la lucha frente a la dictadura militar del franquismo y su sistema de censura, a través también de la elocuente: «Y la garganta a callar» o la desafiante «Juan Soldado a nada teme,/ mientras tenga libertad». El mensaje verbal se refuerza asimismo en la película con las imágenes, acompañadas de una música no menos desconcertante, de unas instalaciones del ejército prácticamente desiertas, desangeladas, con un escasísimo personal somnoliento y en actitud de desgana, manifestando una vetustez que encarna, como crítica, la desidia de la propia institución.

La versión cinematográfica de Fernán-Gómez presenta además una serie de características formales que hacen de su libre adaptación surrealista una obra autorial, en la que el propio director se convierte, en lo que resulta una auténtica seña de identidad de su obra, en narrador y protagonista. Frente a la narración lineal que posee el relato de *Fernán Caballero*, el filme ofrece una particular estructura rompedora de saltos en el tiempo, en la que es frecuente el empleo de *flashbacks*. Estas analepsis cinematográficas servirán al narrador para contar su historia al espectador a través de un grupo de niños, que son los mismos que juegan al corro al principio de la película, en una escena en la que entonan una canción popular dedicada a Juan Soldado, dado paso a continuación a un cambio de ritmo que se acompaña de un paso marcial infantil. También hay alusiones religiosas en la letra de la canción y ya después se relata el episodio de su despido militar. El insistente prólogo del telefilme (rodado además en color, aunque en la mayoría de los hogares españoles de la época que tenía televisor este era de imagen en blanco y negro) con su reiterado «Y yo no le vi» del canto infantil fue uno de los fragmentos censurados en su estreno.

Continuando con la trama argumental, tanto en el cuento recogido por *Fernán Caballero* como en la versión cinematográfica de Fernán-Gómez, el desengaño del protagonista ante la ingratitud frente a su sacrificada vida de servicio no será óbice para continuar mostrándose, en la parte inicial de la historia, paciente y abnegado. Así, a pesar de su pobreza, comparte reiteradamente sus escasos bienes con Jesús y San Pedro, que están visitando nuestro mundo, sin que, curiosamente, esto le sea extraño, es más, incluso parece no reconocerles: «Quiéreme parecer, dijo Juan Soldado, que ya les he dado de *nantes* (obsérvese además el recurso del habla popular¹⁴ por parte de la autora

¹⁴En sus *Cuentos y poesías populares andaluces* (1859), entre los que se encuentra *Juan Soldado*, la autora recrea la lengua popular, otorgando al texto cierta oralidad con el empleo de recursos, no solo como vulgarismos, sino también comparaciones populares, hipérbolos, modismos, proverbios, refranes y otras expresiones características que provocan, además, una cierta comicidad. A juicio de Amores (2001b), «en esos cuentos se consolida la mejor *Fernán* narradora» (p. 179).

decimonónica) a ustedes, y que ya conozco esa calva» (*Fernán Caballero*, 1852, p. 53). Esto, además, resulta especialmente llamativo en el caso de la versión cinematográfica, al aparecer ambos personajes caracterizados con las vestimentas y demás rasgos de la iconografía tradicional cristiana, mostrándose a un distante Jesús. Y más aún cuando, como recompensa a su buena acción, Juan Soldado recibe el milagroso don de que en su vacío morral podrá guardar todo lo que quiera. Es consustancial a la naturaleza del relato maravilloso, en el que todo es posible y nada es cuestionable. A partir de ahí comenzará una cuasi interminable repetición de las palabras mágicas («¡Al morral!»), que tan identificativas son de la película y que también le confieren una cierta comicidad, con el fin de ir solucionando todos los problemas que se presentan. De hecho, uno de los más reveladores será el sorprendente encuentro del protagonista con el alma en pena de la casa encantada en que se cobija, ante lo cual pronunciará otra de sus reiteradas, y no menos significativas, frases: «Juan Soldado ni teme ni debe». Llegados a este punto, hallamos evidentes conexiones entre la narración recogida por *Fernán Caballero* y la hoy más popular del *Juan Sin Miedo* de los Hermanos Grimm (Jacob y Wilhelm), al afrontar Juan Soldado numerosas pruebas de valor, de enfrentamiento con los fantasmas y, lo que es peor, con el mismísimo diablo.

Aunque, como ya hemos visto, la propia autora se encargó de destacar en el subtítulo de su relato que se trata de un *Cuento popular andaluz* (el telefilme de Fernán-Gómez destacará el origen español de *Juan Sin Miedo*), resulta patente que la historia se nutre de la misma corriente de la tradición oral europea que conforma la narración de los folcloristas alemanes, *Märchen von einem, der auszog, das Fürchtzulernen* (*Historia de uno que hizo un viaje para saber lo que era miedo*), dentro de la colección de sus *Cuentos de la infancia y del hogar* de 1812. Y es que, más allá de la coincidencia del nombre de los protagonistas de ambos relatos y de las pruebas de valentía que deberán superar, observamos otros paralelismos, como el hecho de que los dos héroes realizan un recorrido al límite en búsqueda de la verdad y, especialmente en el caso de Juan Soldado, de la justicia del más allá. Pero el episodio de su encuentro con el «asombro», como es llamado el fantasma en la historia de *Fernán Caballero*, ofrece, en este sentido, interesantes similitudes con el del cuento de los Hermanos Grimm en el que *Juan Sin Miedo* se ve en la tesitura de pasar varias noches con los espectros malignos de un castillo encantado. En el relato de la autora decimonónica, el protagonista se muestra prácticamente impasible ante la progresiva caída por la chimenea del cuerpo desmembrado (primero las piernas y después el resto en pedazos) del alma en pena, al

mismo tiempo que esta le avisa y, posteriormente, se recompone de forma prodigiosa. Juan Soldado, lejos de asustarse, sigue sus indicaciones y logrará salvarle, obteniendo riquezas y destinando parte de estas a sufragios para el condenado y el socorro de los pobres. En el cuento de los Grimm¹⁵, a *Juan Sin Miedole* sucederá algo muy similar: tras avisarle, el cuerpo de un hombre cae en dos mitades por la chimenea para después rehacerse. En su caso, además, caerán otros hombres más, que llevarán calaveras y piernas cuyos huesos el protagonista acabará usando para jugar los bolos con los fantasmas del castillo¹⁶. Finalmente, vencerá a un espíritu maligno del que, igualmente, conseguirá tesoros de los que también repartirá parte entre los necesitados.

A pesar de los paralelismos entre ambos relatos resaltamos, sin embargo, el expreso interés cristiano en lograr la salvación de las almas que prevalece en la versión de *Fernán Caballero* y que se verá aún más reforzado en la adaptación cinematográfica de Fernando Fernán-Gómez. Un interés que, paradójicamente, parece asumir como misión con mayor empeño el protagonista de la historia que la misma jerarquía de la Iglesia, simbolizada por San Pedro como guardián de las puertas del Cielo, con lo que el discurso tanto del cuento de la autora decimonónica como, sobre todo, de la película del cineasta español (que presenta una singular imagen moderna, blanca y aséptica del Cielo, símbolo de la frialdad ya criticada por *Fernán Caballero*) cuestiona la piedad del catolicismo como institución. Dos momentos resultan claves al respecto. Uno de ellos es el enfrentamiento de Juan Soldado con Lucifer, que intenta vengarse de nuestro héroe llevándose su alma tras haber salvado este al condenado. En el cuento de *Fernán Caballero*, el diablo envía primero a un astuto «Satanasillo» (en el filme se feminiza la encarnación del Mal jugando con el simbolismo de la tentación erótica), pero Juan Soldado se deshace de él metiéndolo en su morral y propinándole una paliza. Lo mismo hace después con Lucifer, que marchará al infierno renunciando para siempre a su alma. El segundo episodio importante es otro enfrentamiento, esta vez con San Pedro al que, una vez llegada la hora de la muerte del protagonista, meterá también en su morral censurándole su falta de compasión (en el telefilme incluso los niños esperan para entrar

¹⁵Recurrimos a la versión inglesa (*The Story of the Youth Who Went Forth to Learn What Fear Was*), traducida del alemán por Margaret Hunt, en el primer volumen de los *Grimm's Household Tales* (Londres, 1884).

¹⁶Muy ilustrativos resultan, al respecto, los dibujos realizados por el pintor alemán Hermann Vogel en 1892 para una edición de 1894 del cuento en los que se muestra la curiosa escena, caracterizada por la línea romántica y humorística con la que el propio artista se autodefinió, en consonancia con su admiración por el trabajo de Moritz von Schwind y Ludwig Richter, ilustradores de la obra original de los Hermanos Grimm.

en el Cielo) con quienes Juan Soldado denomina su «cuartel de inválidos» (*Fernán Caballero*, 1852, p. 55), aquellas almas que hacen cola para entrar en el Cielo. Juan Soldado, que «ni teme ni debe», no duda pues en hacer frente a todo tipo de injusticias, atreviéndose contra el Mal pero también contra el Bien si es necesario, y se erige así con su simbólico lema en voz del pueblo, permitiendo que todos entren en el Paraíso.

4. DEL BONDADOSO ALTRUISTA AL LÍDER ÁCRATA: A MODO DE CONCLUSIÓN

Lo mágico-maravilloso en el cuento de *Fernán Caballero* enlaza con lo surrealista-esperpéntico en la obra cinematográfica de Fernando Fernán-Gómez como recursos de denuncia, junto con el uso de lo popular, ante los errores, en sus respectivos contextos históricos, del poder del Estado y de una religión institucionalizada a la que se une en sólida alianza. Esto resulta especialmente significativo en la autora decimonónica, cuyo tradicionalista posicionamiento habitual defensor de la monarquía y del catolicismo la suele situar dentro del conservadurismo, constituyendo su *Juan Soldado* en este sentido una significativa excepción. Por su parte, el filme del insigne cineasta español se erige en la España tardofranquista como brillante sátira crítica con el poder eclesiástico-militar de la dictadura, adquiriendo en este marco especial relevancia escenas de evidentes connotaciones revolucionarias para el momento como la de la rebelión popular que, a instancias de Juan Soldado, se produce en las puertas del Cielo. La transformación del bondadoso altruista en líder ácrata ya se había consumado.

BIBLIOGRAFÍA

AMORES, M. (2001a). Cuentos de vieja, de Juan Ariza. La primera colección de cuentos folclóricos españoles. *Scriptura: El cuento español en el siglo XIX. Autores raros y olvidados*, (16), 25-46.

AMORES, M. (2001b). *Fernán Caballero y el cuento folclórico*. El Puerto de Santa María: Ayuntamiento de El Puerto de Santa María.

AMORES, M. (2016). Juan Soldado. Cuento popular andaluz recogido por Fernán Caballero. En M. Amores y M. J. Amores (Eds.), *La narrativa breve en el «Semanao Pintoresco Español» (1836-1857)* (p. 222). Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

AMORES M. y AMORES, M. J. (2014). El cuento folclórico al servicio de la moral en el *Semanao Pintoresco Español*. *Castilla: Estudios de Literatura*, (5), 458-480.

- ARGÜELLO LÓPEZ, A. (1922). *Epistolario de Fernán Caballero. Una colección de cartas inéditas de la novelista*. Barcelona: Sucesores de Juan Gili.
- BRASÓ, E. (2002). *Conversaciones con Fernando Fernán Gómez*. Madrid: Espasa-Calpe.
- CANTOS CASENAVE, M. (2019). La labor de Ángel Fernández de los Ríos en pro del género cuentístico a través de sus periódicos y de su *Tesoro de cuentos* (1864). Una aproximación. *Anales de Literatura Española*, (31), 49-82.
- CASTRO DE PAZ, J. L. (2010). *Fernando Fernán-Gómez*. Madrid: Cátedra.
- CASTRO DE PAZ, J. L. (2018). El decisivo «eslabón» Fernández Flores en la evolución estilística y semántica del cine español: las dos versiones de «El malvado Carabel» (Edgar Neville, 1935 – Fernando Fernán-Gómez, 1955). *Volvoreta: revista de literatura, xornalismo e historia do cinema*, (2), 37-51.
- COLOMA, P. L. (1960). Recuerdos de Fernán Caballero. En P. L. Coloma, *Obras completas* (Vol. 10). Madrid: Editorial Razón y Fe. *FERNÁN CABALLERO* (15 de febrero de 1852). Juan Soldado. Cuento popular andaluz, recogido por Fernán Caballero. *Semanario Pintoresco Español*, (7).
- FERNÁN CABALLERO* (1859). *Cuentos y poesías populares andaluces coleccionados por Fernán Caballero*. Sevilla: Imprenta y Litografía de la *Revista Mercantil*.
- FERNÁNDEZ POZA, M. (1996). La familia Böhl de Faber Larrea y «Fernán Caballero» en El Puerto de Santa María, 1821-1854. *Revista de Historia de El Puerto*, (16), 55-71.
- FERNÁN-GÓMEZ, F. (Director). (1973). *Juan Soldado* [Película]. Madrid: Radio Televisión Española.
- FERNÁN-GÓMEZ, F. (2021). *El tiempo amarillo. Memorias (1921-1997)*. Madrid: Capitán Swing.
- HEINERMANN, T. (1944). *Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero) y Juan Eugenio Hartzenbusch. Una correspondencia inédita*. Madrid: Espasa-Calpe.
- LLINÁS, F., MARÍAS, M. y TORRES, A. M. (febrero 1970). Recapitulación de un gran desconocido. Entrevista con Fernando Fernán-Gómez, director de cine. *Nuestro Cine*, (94), 57-64.
- MARCUELLO BENEDICTO, J. I. (1999). La libertad de imprenta y su marco legal en la España liberal. *Ayer*, (34), 65-91.
- MARTÍNEZ MONTALBÁN, J. L. (2006). Lola Salvador Maldonado. *Arbor*, (720), 537-546.