

NACIONALCATOLICISMO Y CENSURA COMO
FACTORES CONDICIONANTES DE LA ADAPTACIÓN
CINEMATOGRÁFICA DE OBRAS LITERARIAS EN
LA ESPAÑA DE LOS AÑOS CUARENTA: *LA FE*, DE
RAFAEL GIL (1947)

*National Catholicism and Censorship as Conditioning
Factors of the Cinematographic Adaptation of Literary
works in Spain in the 1940s: Rafael Gil's La fe (1947)*

Fernando SANZ FERRERUELA
Universidad de Zaragoza
fersanz@unizar.es

Recibido: abril de 2018; Aceptado: septiembre de 2018;

Publicado: diciembre de 2018

Ref. Bibl. FERNANDO SANZ FERRERUELA. NACIONALCATOLICISMO Y
CENSURA COMO FACTORES CONDICIONANTES DE LA ADAPTACIÓN
CINEMATOGRÁFICA DE OBRAS LITERARIAS EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS
CUARENTA: *LA FE*, DE RAFAEL GIL (1947). 1616: *Anuario de Literatura
Comparada*, 8 (2018), 143-166

RESUMEN: En este trabajo se estudian los condicionantes que determinaron la adaptación cinematográfica de *La fe*, de Armando Palacio Valdés, realizada por el consagrado cineasta Rafael Gil. Este proceso resultó muy complejo a causa de los reparos de índole religiosa que la novela de referencia entrañaba, y por los cuales, la película resultante hubo de afrontar no solo un largo y accidentado proceso de producción, sino, además, graves conflictos con la

censura cinematográfica (en torno al espinoso tema de la dignidad del sacerdote protagonista) e incluso, una vez concluida, una muy adversa recepción sobre todo por parte de un determinado sector de la Iglesia católica española. Estas circunstancias fueron producto del contexto del sistema nacionalcatólico español de posguerra, que condicionaron muy directamente este proceso de adaptación fílmica.

Palabras clave: Armando Palacio Valdés; literatura y cine; censura; franquismo; nacionalcatolicismo.

ABSTRACT: This paper analyses the film adaptation of the novel *La Fe*, by Armando Palacio Valdés, carried out by the consecrated filmmaker Rafael Gil in 1947. This process proved to be very difficult because of the religious qualms that the reference novel entailed, and by which the resulting film had to face not only a long production process, but also serious conflicts with the cinematographic censure (around the thorny subject of the dignity of the protagonist priest) and even, once concluded, a very adverse reception especially by a certain sector of the Spanish Catholic Church. This circumstances were product of the context of the Spanish postwar nationalcatolicism, which conditioned very directly this process of film adaptation.

Key words: Armando Palacio Valdés; Literature and Cinema; Censorship; Francoism; National Catholicism.

Una de las constantes narrativas más habituales en el cine español de la década de los años cuarenta fue la adaptación a la pantalla de textos literarios, un recurso muy querido por el cine español desde sus mismos orígenes hasta nuestros días, que constituyó una fuente inagotable de argumentos para la industria cinematográfica, particularmente en la temprana posguerra. Así, a lo largo de la década de 1940, autores de novela y de teatro, tanto de carácter cómico como dramático, como Jacinto Benavente, Enrique Jardiel Poncela, los hermanos Álvarez Quintero, Wenceslao Fernández Florez, José María Pemán, Concha Espina o Luisa María Linares, fueron adaptados por el cine español, sin olvidar la literatura decimonónica¹, desde el padre Coloma (*Pequeñeces*) a Pedro Antonio de Alarcón (*El escándalo y La pródiga*), y muy especialmente la novela realista de Palacio Valdés (*La fe y La aldea perdida*, esta última llevada al cine con el título de *Las aguas bajan negras*). Además deben tenerse en cuenta algunas adaptaciones puntuales de obras de la Generación del 98 (*Abel Sánchez*,

1. Sobre este panorama literario véanse, entre otros, el estudio de VALBUENA (1983), así como los de PEDRAZA JIMÉNEZ y RODRÍGUEZ CÁCERES (1986, 1987 y 1991).

de Unamuno), así como los clásicos del Siglo de Oro, desde *Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes, a *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, por citar tan solo algunos ejemplos.

Por otro lado, hay que señalar que el cine español de los cuarenta estuvo directamente condicionado desde el punto de vista ideológico por el sistema nacionalcatólico franquista, cuyos pilares teóricos no solo se plasmaron en las películas, sino que además determinaron sus procesos creativos e incluso su rendimiento comercial, tal y como tendremos ocasión de comprobar. No es por ello extraño que los argumentos y temáticas de carácter religioso jugaran un papel determinante en la producción fílmica de este periodo, y que, a su vez, en muchas ocasiones se seleccionaran para su trasvase al celuloide textos literarios de referencia con un especial sentido apologetico de la moral y la doctrina católicas (Sanz 2012 y 2013).

Para ilustrar este panorama, entre otros muchos ejemplos, alguno de los cuales ya han sido objeto de estudio, resulta de gran interés abordar el comentario de *La fe*, dirigida por el consagrado director Rafael Gil en 1947² y que constituyó un empeño único en la cinematografía española de su momento por diversos motivos: la gran repercusión mediática que suscitó su proyecto, el choque frontal de la película con la censura por cuestiones religiosas y su desigual aceptación que osciló entre el gran éxito de público cosechado y la condena frontal –e incluso la prohibición– por parte de un sector del catolicismo. Sin embargo, la polémica generada por esta cinta venía ya de tiempo atrás y se debió en parte a los numerosísimos problemas y conflictos con la Iglesia que debió afrontar la novela homónima de Armando Palacio Valdés en la que se basa la película³. Dicho texto fue publicado por primera vez en 1892 y desde el primer momento se topó con la oposición de un sector de la Iglesia española, que lo consideró impío y anticlerical a causa del polémico tema que encierra, centrado fundamentalmente en torno a las dudas de fe del sacerdote protagonista (con el consiguiente dilema entre religión y ciencia) y en la espinosa relación de este con una de sus feligresas, enamorada de él. Esta circunstancia provocó que el propio Palacio Valdés debiera incluir, en ediciones posteriores de su obra, un prólogo en el que se defendía de tales acusaciones que consideraba

2. Sobre este autor y esta película véanse, entre otras referencias, VV. AA. (1998) y CASTRO DE PAZ y CERDÁN (2005).

3. Nosotros hemos utilizado la edición PALACIO VALDÉS (1992), publicada con motivo del centenario de la novela, con un estudio preliminar de José Luis Campal. Sobre la cinta de Rafael Gil, puede consultarse además el estudio de HUESO (1998, 167-168).

infundadas, pese a lo cual se disculpaba ante las posibles ofensas causadas⁴. No es por ello extraño que la adaptación cinematográfica de la novela de Palacio Valdés fuera recibida por la Iglesia con una cierta predisposición negativa que, como veremos, le llevó a orillar el componente moralizador final de la acción y a prestar tan solo atención a los reparos morales relacionados con la dignidad sacerdotal. Y todo ello pese a los innumerables cambios que se introdujeron en la cinta, destinados a suavizar los pasajes más espinosos de la novela, que o bien se eliminaron directamente, o bien se maquillaron para restar intensidad a los conflictos morales planteados⁵.

La película narra la vida del joven sacerdote Luis Lastra (Rafael Durán), quien, nada más ser ordenado, es enviado a la población asturiana de Peñascosa (topónimo ficticio que corresponde a la villa de Luanco) como coadjutor de la parroquia. Allí se aloja en casa del párroco don Miguel (Juan Espantaleón), un anciano cascarrabias, huraño, estricto y muy temperamental, pero de noble corazón.

Muy poco después el prudente, recto y piadoso sacerdote entra en contacto con los dos personajes que van a ser causa de los grandes conflictos morales que van a azotar su conciencia y en torno a los cuales se van a erigir las dos principales subtramas dramáticas de la película. A partir de este momento la película adquiere una estructura narrativa muy simple, de carácter bipolar, de manera que hasta el final de la misma van a irse sucediendo alternativamente pequeños fragmentos de cada una de las historias, a manera de capítulos o entregas, intentando mantener con cierto éxito la tensión dramática de la obra.

En primer lugar, el joven sacerdote conoce a Marta Osuna (Amparo Rivelles), una joven devota de elevada posición social (Fig. 1), muy celosa de sus ayunos, penitencias y mortificaciones, y de la que muy pronto se convertirá en director espiritual.

4. Esta adversa reacción del catolicismo español fue exclusiva de esta novela, ya que no afectó a otras obras coetáneas de temáticas similares o, cuando menos, que incluían problemáticas morales y religiosas en torno a la figura de un sacerdote, como *La regenta* de Clarín (1885) o *A.M.D.G.* de Ramón Pérez de Ayala (1910). Estos relatos, curiosamente, consagraron a sus autores, a diferencia de lo sucedido con *La fe*, que topó con la oposición frontal del catolicismo, motivando que la novela de Palacio Valdés estuviera desde ese momento rodeada de un aura de impiedad.

5. Estos son definidos por VALBUENA (1983, 195-196) como «el carácter del sacerdote protagonista: sus anhelos, sus angustias, sus problemas mentales, y el choque de su bondad, y al fin su fe, con tantas cosas bajas, viles o locas de la sociedad, el pueblo y los intereses con que se enfrenta, ofrece contacto con otras novelas del conflicto religioso».



Fig. 1: Rafael Gil: *La fe* (1947). El padre Luis y Marta.

Por otro lado, el padre Luis conoce la existencia de don Álvaro Montesinos, un hombre de gran cultura y educación, pero cuya desgraciada vida lo ha conducido a renegar del credo católico y a convertirse «en un gran heresiarca». El sacerdote siente al momento una gran inquietud por el desconocido don Álvaro, mostrando su intención de convencerle de «las verdades de la fe». El padre Lastra acude a casa de Montesinos (Guillermo Marín), quien le relata su peripecia vital y, sobre todo, el daño infligido por su esposa al abandonarle por otro hombre, motivos todos ellos que le habían conducido a la incredulidad religiosa, calificando al mismo Dios de injusto y responsable de las desgracias del mundo: «¿No es perverso un Dios que, pudiendo hacernos felices, nos hizo desgraciados?», escepticismo que sobrecoge al sacerdote y lo sume en el desconcierto.

Para poder refutar las teorías de aquel, y tras solicitar permiso a su padre espiritual, don Luis comienza a leer los libros «racionalistas» de don Álvaro, prohibidos por la Iglesia, que siembran en él verdaderas dudas de fe, hasta el punto de tener que acudir a los Evangelios para repasar las «verdades» de la doctrina de Cristo, que hasta ese momento creía tan asentadas en él. Esa duda se muestra de forma muy eficaz en un momento en el que una voz en *off*, que personifica la conciencia del sacerdote, recita alternativamente pasajes de los libros de Montesinos y fragmentos del Evangelio (montados en plano-contraplano y combinando imágenes de la portada del *Cosmos* de Humboldt y de los Evangelios al pie de un crucifijo), mostrando con ello la lucha interna que lo sacude entre una y otra concepción del

universo. Ante tal disyuntiva toma una determinación radical y lleva a cabo un auto de fe, quemando los libros de Montesinos⁶ «para evitar que caigan en malas manos», a lo que don Miguel le advierte sarcásticamente: «Los papeles se queman, pero el veneno que tienen, no».

Algo más adelante, Marta le confiesa su intención de ingresar en un convento, pidiéndole su aprobación y ayuda, a lo que el sacerdote accede encantado: «No puede usted darme noticia más grata [...] me alegro de que se haya decidido a abrazar la vida monástica tan de acuerdo con sus inclinaciones».

Poco después, el sacerdote recibe la visita de Joaquina, la esposa de Montesinos, fingiendo arrepentimiento por su infidelidad. El sacerdote intercede y Montesinos acoge finalmente a su mujer, quien, sin embargo, tras pasar la noche en casa de su marido, lo abandona de madrugada. Poco después don Álvaro recibe la noticia de que su mujer ha consumado sus infamias, inscribiendo al hijo, producto de sus relaciones adúlteras, con el apellido de Montesinos, simulando que su concepción había tenido lugar la noche que había pasado en Peñascosa. Esta humillación causa la crisis definitiva de don Álvaro, a quien el padre Luis, ante la inminente muerte de aquel, intenta desesperadamente volver al camino de la fe católica. Sin embargo, en el preciso momento de consolar al moribundo, las dudas de fe del sacerdote se manifiestan de nuevo, e incluso la fórmula del breviario para administrar la extremaunción se trasfigura en un párrafo de los libros «materialistas» de don Álvaro. Montesinos le pide que se quede con él hasta que muera, experimentando una súbita e inverosímil conversión. Así, ante la bondad del sacerdote, aquel le dice: «Dios se lo pague», a lo que el padre contesta asombrado: «¡Dios!, pero usted ¿cree en Dios?», respondiendo

6. Aunque la realización de autos de fe con libros pueda parecer una práctica traspasada, propia de épocas inquisitoriales, hay que llamar la atención sobre el hecho de que en fechas coetáneas a la realización de la película algunos medios de prensa católicos especialmente radicales seguían defendiendo esa dinámica. Así, por ejemplo, en 1940 la revista *Signo*, de la Juventud de Acción Católica, daba cuenta de la realización de uno de estos autos de fe a las puertas de la universidad madrileña, con la quema simbólica de «libros contrarios a la fe y a la patria»; Véase: *Signo*, n.º 16, 4 de mayo de 1940. Y todavía en septiembre de 1946, el *Boletín del SIPE*, dependiente de las Congregaciones Marianas Universitarias Españolas, recurría en su artículo editorial a la frase de san Pablo consignada en los Hechos de los Apóstoles, referente a la costumbre de los primeros cristianos respecto a los libros malos: «Y los que los poseían, los traían y los quemaban delante de todos», para condenar las «impías y venenosas obras» del escritor francés Anatole France, condenadas por la Iglesia en su *Índice de libros prohibidos*: «Buena justicia, en verdad, la justicia del fuego. Nosotros hemos de confesar que la añoramos muchas veces»; véase: *SIPE*, n.º 210, 25 de septiembre de 1946, 1.

Montesinos: «Necesito creer porque ante mí tengo la prueba de su existencia: su misma bondad padre; yo no conocía en el mundo más que la traición y el mal, pero ahora que veo que el bien existe, un ser infinitamente bueno ha tenido que crearlo». El sacerdote, abochornado ante la profesión de fe del ateo, reacciona y consigue que sus propias dudas se disipen: «Perdóneme Dios mío; perdóneme usted también». Finalmente, el pecador arrepentido se confiesa, reconoce sus culpas y muere en gracia de Dios, materializando el primero de los triunfos apostólicos del padre Luis (Fig. 2).



Fig. 2: Rafael Gil: *La fe* (1947). El padre Luis y Montesinos.

Por otro lado, Marta anuncia a don Luis la supuesta oposición de su padre a su vocación, pidiéndole ayuda para llegar al convento de Astudillo en el que quiere profesar. Aunque a regañadientes, al final accede y emprenden el viaje, en el transcurso del cual ella se toma cada vez más confianzas con el sacerdote. Casi al final de su viaje, Marta no puede evitar confesar al padre Luis que está enamorada de él, y en ese preciso momento son sorprendidos por el padre de ella, que interpreta la huida de ambos como un rapto amoroso promovido por el sacerdote. Marta, despechada, miente, inculpando al padre Luis, lo que provoca que sea detenido y conducido a un calabozo, donde es sometido a un estudio antropológico. A continuación, tiene lugar una breve pero intensa glorificación del sacerdocio, favorecida por la música efectista que acompaña el plano en el que el padre Luis abre los brazos, asemejándose en todo a la propia figura de Cristo, condenado también, pese a sus buenas obras, por causa de la injusticia y la calumnia

(Fig. 3). El padre Lastra es juzgado, todos los testigos le son adversos y es enviado a prisión, condena que acepta con gran resignación cristiana: «Cúmplase su voluntad». Don Luis recibe la visita del padre Miguel, a quien dedica un alegato anticientífico muy interesante, cuando le recuerda que los médicos habían advertido en él

rasgos criminales; a esa conclusión les ha llevado la ciencia de los hombres; me midieron la cabeza, hicieron cálculos y dedujeron científicamente mi culpabilidad. Y pensar que esa ciencia me hizo dudar de la suprema verdad [...] por encima de todo me alentaba mi fe, esa fe que nunca me ha faltado aunque yo creyese lo contrario, cuando la verdad es que Dios me hacía el supremo beneficio de ponerla a prueba para eternizarla en mi alma.



Fig. 3: Rafael Gil: *La fe* (1947). Exaltación del sacerdocio a través del padre Luis.

En el último momento, el tren que conduce al padre Luis a presidio y a Marta de regreso a casa descarrila, de modo que el sacerdote puede salvarse, pero Marta queda gravemente herida y en su agonía confiesa la verdad a aquel ante la presencia de su padre —«es mi castigo, todo fue una infamia»— y pide perdón al padre Luis —«Dios ha querido traerlo a mi lado al morir»— a lo que el sacerdote responde complacido: «Conozco su pecado y veo su arrepentimiento. Dios la perdona de todas sus culpas y este pobre sacerdote sería indigno si no lo hiciese de todo corazón». Tras ello el padre Lastra, sin cejar en su empeño apostólico pese a los conflictos que le han

azotado, corre a auxiliar al resto de heridos, mientras una música de apotheosis acompaña el cierre precipitado de la acción. Con ello, la película de Rafael Gil concluye salvaguardando la honorabilidad del sacerdote y exaltando el celo evangelizador que le ha permitido superar favorablemente las dos duras pruebas morales a las que se había enfrentado.

Desde el punto de vista religioso, el caso de la versión cinematográfica de *La fe* resulta de un gran interés por el hecho de ser la primera película española del franquismo en la que los conflictos morales afectan tan directamente a un sacerdote, poniendo en entredicho su propia honorabilidad. No en vano, hasta ese momento, la única película de posguerra protagonizada por un ministro divino, además de las cintas misionales, había sido *Forja de almas* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943), que además arrojaba una visión completamente honorable del ministerio sacerdotal (Sanz 2013, 469-513).

Los dos dilemas morales del padre Luis Lastra tienen en común el hecho de ser problemas de apostolado, convertir al ateo y reorientar la vocación religiosa de la devota enamoradiza, cuya gestión le ocasiona serias dificultades y ante los cuales parece desarmado *a priori*. Sin embargo, no hay que olvidar que la incredulidad de don Álvaro cala en él de manera mucho más profunda, genera un cambio en su comportamiento y llega a ser causa de un mal mayor, haciendo mella en su fe suscitándose en él el dilema entre razón y fe, tan presente a lo largo de la historia de la Iglesia⁷. Mientras, en el segundo de los conflictos morales el padre Luis no tiene ninguna responsabilidad directa, ni tiene que lamentar ninguna culpa personal, siendo una víctima indirecta del conflicto narrativo.

Por lo demás, la imagen prestada del sacerdote no deja de ser absolutamente ortodoxa y honorable. Sin embargo, el hecho de ser un hombre aún inexperto y poco curtido pastoralmente determina dos ligeros defectos en el por otra parte modélico padre Lastra: en primer lugar cierta ingenuidad, que le impide percatarse de las verdaderas intenciones de la joven Osuna, muy evidentes a lo largo de toda la acción, y, por otro lado, una marcada inseguridad a la hora de refutar las teorías de Montesinos, matices que, como veremos, no pasaron desapercibidos para la crítica cinematográfica

7. Este conflicto, muy presente en la novela de Palacio Valdés, se evidencia especialmente en un momento, inexistente en la película, en el que se describe el carácter del rector del seminario de Lancia, en realidad Oviedo: «Sentía un respeto idolátrico, que comunicó a su discípulo, hacia la Teología por lo que había en ella de misterioso e incomprensible. En cambio miraba con indiferencia la Filosofía y despreciaba las ciencias naturales. Era, como todos los hombres de fe viva y corazón ardiente, enemigo de la razón» (PALACIO VALDÉS 1992, 60).

y religiosa. Pese a todo ello, el final aleccionador de ambas subtramas se encarga de blindar finalmente la dignidad del protagonista.

1. LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA NOVELA

Resulta de gran interés analizar brevemente algunas de las múltiples transformaciones que la cinta de Rafael Gil llevó a cabo de la novela de Palacio Valdés, destinadas en la mayoría de los casos a maquillar los aspectos más polémicos del texto de referencia y a subrayar el componente aleccionador y moralizante de la narración, que materializan el correspondiente alegato de exaltación sacerdotal encerrado en la película.

En primer lugar, hay que destacar que el guion de la película alteró los nombres de los dos principales protagonistas, de manera que el padre Lastra (Luis en la película) se llamaba Gil en la novela, mientras que la joven Osuna (Marta en la cinta) respondía al nombre de Obdulia. Asimismo, la película obvia prácticamente las referencias al pasado humilde del sacerdote y, aunque se señala su condición de hijo de un naufrago⁸, se eliminan las menciones a su infancia, sus estudios y la relación que le unía con su padre espiritual, el rector del seminario de Lancia⁹.

Pero especialmente interesante es el giro tan radical operado en la película en el personaje del anciano párroco don Miguel, sin duda alguna, el más transformado en la adaptación fílmica respecto a la novela. En esta última, su carácter era excesivamente acomodado, sus actividades se movían exclusivamente por la costumbre, la apatía y la rutina, no manifestaba ningún tipo de fervor religioso y llegaba a tener comportamientos extremadamente violentos¹⁰. Por su parte, en la película, se caracterizó a don

8. Asimismo, la novela hace un gran hincapié en la ambientación marinera de la acción, en la que el mar adquiere una importante presencia, característica que se evitó en la película, a causa sin duda de las circunstancias de la producción, que se habría visto obligada a rodar varias escenas en exteriores marítimos, de los que carece la cinta, rodada casi exclusivamente en estudio y abusando de los decorados, que lastran la credibilidad de su ambientación.

9. En la novela, el cargo eclesiástico desempeñado por el padre Lastra en Peñascosa era el de excusador, o sustituto del párroco o los clérigos beneficiados, una figura ya muy trasnochada en el siglo XX y que fue sustituida por la de coadjutor de la parroquia.

10. En la novela el carácter de don Miguel es descrito así: «Don Miguel era tan bárbaro en la vida privada como en la pública. Su voluntad despótica se dejaba sentir en todos los pormenores y en todos los momentos de la existencia. Luego, si esta voluntad fuese racional, vaya con Dios; pero la del formidable viejo era tan caprichosa como maligna. Se gozaba

Miguel como un viejo cascarrabias, que posee asimismo dos pistolas, que encarga al padre Luis las tareas más penosas, como la Misa del alba o la administración de la extremaunción a los enfermos, desentendiéndose de ellas no sin cierta ironía. Sin embargo, en el filme, don Miguel está dotado de un corazón mucho más humano y caritativo que en la novela, ya que, por ejemplo, cuando el padre Luis lleva a comer a casa a dos niños huérfanos de un pescador, pese a su primera reacción huraña («¡críos! ¡ya os daría yo a Herodes!»), y movido por la acción de su coadjutor de privarse de su comida para repartirla entre los dos hermanos, don Miguel comparte su sopa con su subordinado y manda a la criada a por jamón para alimentar más convenientemente a los niños (Fig. 4).

Sobre este personaje es asimismo muy destacado el pasaje en el que don Miguel, quien guardaba dos pistolas, «recuerdo de las guerras carlistas», bajo su almohada, mata en defensa propia a un ladrón que había asaltado la casa rectoral. Este pasaje recibe un tratamiento muy desigual en la película respecto a la novela, ya que mientras en esta el anciano párroco acepta, sin apenas inmutarse ni generarle remordimiento alguno, la suspensión de sus tareas parroquiales, en la cinta de Rafael Gil este hecho es causa de una tremenda zozobra espiritual para el sacerdote. Ese decidido arrepentimiento del viejo párroco se pone de manifiesto especialmente en la lacrimógena secuencia de la despedida del padre Miguel, inexistente en la novela, en la que este muestra al padre Luis su deseo de ser condenado por la justicia. En ella, el padre Miguel declara no merecer que el obispo lo «mande a un lugar apartado para hacer penitencia»,

en contrariar los deseos de los que a su alrededor estaban, por mínimos que fuesen. Al ama la tenía frita. Un día le impedía dormir la siesta, otro día la mataba un perrito al cual tomara gran cariño, otro le tiraba los tuestos que tenía en el balcón o la obligaba a permanecer en casa en ocasión de cualquier gran solemnidad religiosa, o le hacía pagar un desperfecto de la vajilla, etc. Al criado le tostaba en parrilla. Unas veces le mandaba en tarde de romería a cualquier aldea con un recado insignificante, para que no se recrease; otras veces le cerraba de noche la puerta si llegaba un minuto más tarde de lo convenido y le hacía dormir al sereno, o bien le obligaba a quitarse las patillas, o le vestía el ropón de monaguillo porque notaba que esto le molestaba mucho. Al excusador le crucificaba. Había tenido muchos, y a todos los había estudiado silenciosamente durante algunos días para conocer sus tendencias y aficiones. Una vez enterado, se ponía con particular cuidado a contrariárselas. Asimismo, el padre Lastra se turbaba ante el poco apego que el cura mostraba a los asuntos teológicos o de tejas arriba; pero sobre todo la avaricia sórdida de aquel viejo» (PALACIO VALDÉS 1992, 63-65). En la novela, don Miguel llegaba al extremo de arrojar a un niño, dentro de la iglesia parroquial, un crucifijo de bronce «con tal ímpetu y certera puntería que le alcanzó en la cabeza y le hizo venir al suelo soltando chorros de sangre, por un motivo tan insignificante como haber arrancado las babas de los cirios» (PALACIO VALDÉS 1992, 48-49).

asegurando que, de todo su equipaje, es su breviario lo que más va a necesitar, demostrando así su intención de llevar desde ese momento una vida de oración y penitencia. Con todas estas transformaciones, la película de Rafael Gil enarboló una estrategia claramente orientada a conferir al viejo párroco un componente mucho más humano y piadoso, del que carece en la novela, y que sin duda hizo más «aceptable» su papel, eliminando las referencias a su comportamiento pasivo y brutal, que sin duda habría sido considerado poco acorde a la dignidad sacerdotal, que quiso salvarse a toda costa en la película.



Fig. 4: Rafael Gil: *La fe* (1947). Caridad del padre Luis.

Igualmente, en la película se suprimieron las alusiones a las envidias y competencias suscitadas entre los múltiples clérigos residentes en la villa hacia el padre Luis, actitudes que, una vez más, debieron considerarse poco edificantes encarnadas en ministros divinos¹¹. Asimismo, en el tramo

11. En la novela aparecen varios sacerdotes, de comportamientos muy mundanos y arquetípicos en algunos casos, que se disputan a sus hijas de confesión, que levantan rumores y calumnias contra el padre Luis y que llegan a alegrarse de sus problemas morales. Entre ellos destaca el padre Narciso, que es calificado como «ídolo del sexo femenino», siendo el principal instigador contra el protagonista; el padre Melchor, de risa fácil y especializado en juegos de manos; el capellán don Joaquín, que «odia al Padre Gil»; y el padre Norberto, un sacerdote «grueso, rollizo y colorado», aficionado a los callos guisados y los juegos de cartas. Por su parte, en la película tan solo se conserva la presencia del padre Narciso, cuyo papel es absolutamente intrascendente y cuya figura es también matizada, ya que en la

final de la película, correspondiente a la huida del padre Lastra y Marta, se eliminan las cercanías y confianzas desmedidas que esta se toma con él, como el paseo en barca que realizan mientras esperan el tren de Palencia o, ya en el tren, el pasaje en el que el sacerdote desata las botas de la joven.

Otro de los hechos fundamentales que fue maquillado notablemente en la adaptación cinematográfica fue, evidentemente, el relativo a las dudas de fe del sacerdote. Así, a diferencia de la película, en la que nunca llegan a eclosionar, de modo que el padre Luis permanece al borde de la incredulidad y el escepticismo, pero sin llegar a traspasarlo, en la novela ese proceso es mucho más agudo y en varios momentos el personaje demuestra claramente haber perdido su fe. Así sucede en algunos pasajes como aquel en el que el padre Lastra, tras leer el *Cosmos* de Humboldt, es acechado por pensamientos como:

Y lo que era peor, Jesucristo, cuya figura, aun en sus momentos de duda, se le aparecía elevada siempre y majestuosa, se presentaba ahora a su imaginación como un grano de polvo; la historia de la Redención, tan insignificante como la caída de una hoja [...] Y cuando menos lo imaginaba comenzó a dudar de la existencia de un Dios personal separado del Universo. El acto de la creación lo encontraba inconcebible, absurdo [...] la creencia de que nuestras oraciones pueden alterar el curso de las leyes naturales, un cuento de viejas para engañar a los niños; la religión en conjunto, una serie de mitos, más o menos ingeniosos y bellos, creados por la fantasía viva, pero infantil aún de *los hombres*. (Palacio Valdés 1992, 189-190)

En su delirio, el sacerdote llegaba incluso a dudar de la naturaleza de la Eucaristía: «¿Qué comedia era aquella? Un poco de harina amasada y tostada ayer por el ama de Don Miguel se transformó por arte mágico en la persona de Jesucristo, un ser que desapareció de entre los vivos hace diez y nueve siglos» (Palacio Valdés 1992, 194). Más adelante, la novela concreta que, tras las constantes caídas y recuperaciones de su fe y después de leer a Kant, el sacerdote «ya no pudo levantarse. Cuando despertó de su aturdimiento se confesó que estaba vencido [...] había llegado el momento de poner a Dios a la puerta y despedirlo con todos los honores de un rey destronado legalmente» (Palacio Valdés 1992, 249).

novela es el principal opositor del padre Lastra y quien le usurpa el cargo de párroco tras el cese de don Miguel. Asimismo, en la cinta, el padre Norberto tiene una fugaz aparición en una escena en casa de doña Eloísa, la madrina del padre Lastra, en la que se muestra jugando a las cartas y fumando, pero sin llegar ni siquiera a referirse su nombre.

Por encima del diferente grado de profundidad de las dudas de fe del protagonista, cabe destacar, sobre todo, las enormes divergencias que se suscitan en ambas obras en lo referente a la resolución de los dos principales conflictos morales. En la novela, por ejemplo, los esfuerzos del padre Lastra para convertir a Montesinos son vanos completamente, ya que este muere irredento y sin abrazar de nuevo la doctrina cristiana. Este hecho, que supone el detonante de la disipación de las dudas de fe del sacerdote en la película, determina que el proceso de reconversión del sacerdote sea, en la novela, producto de un proceso de autoconvencimiento personal, demasiado súbito, incomprensible y precipitado, sobre todo teniendo en cuenta el mayor grado de escepticismo que este adquiere en el texto de Palacio Valdés. En la novela, esta reconversión del sacerdote es además más tardía y tiene lugar una vez consumada la calumnia de la joven Osuna.

Por otro lado, el final dramático de la hija de Osuna¹² es también exclusivo de la adaptación cinematográfica, ya que en el texto de Palacio Valdés la joven no rectifica su declaración y el sacerdote es condenado finalmente a presidio por el delito que no ha cometido. Este extremo de injusticia no debió ser considerado aceptable una vez más, de modo que los responsables de la película se vieron obligados a construir artificialmente un final salvífico que garantizara el arrepentimiento, castigo y redención de la calumniadora que había avivado sus amores ilícitos e impíos, así como la salvaguarda definitiva y total de la honorabilidad del sacerdote. Con ello, sin embargo, la película desaprovechó la fuerza dramática final de la novela que asemejaba de forma mucho más evidente la figura del sacerdote a la de Cristo, ya que, como aquel, el padre Lastra concluía su relato vital pagando por un pecado que no había cometido, a pesar de lo cual su fe quedaba enormemente fortalecida.

2. PROCESO DE PRODUCCIÓN Y CENSURA

Por lo que se refiere a las circunstancias que rodearon esta polémica adaptación cinematográfica, conviene señalar que las verdaderas causas de las múltiples modificaciones que hicieron tan heterodoxa la versión

12. El personaje del señor Osuna, cuyo nombre de pila jamás llega a concretarse, fue otro de los más transformados en la adaptación cinematográfica, ya que en el texto de Palacio Valdés era caracterizado como un jorobado bruto y libidinoso, mientras en la cinta de Rafael Gil se presenta como un perfecto caballero, educado y elegante, estando interpretado por Fernando Fernández de Córdoba.

fílmica del argumento de Palacio Valdés no se encuentran en una voluntad decidida de los responsables de la cinta, que al parecer se habían propuesto llevar a cabo una adaptación mucho más literal, sino en la radical intervención de los organismos de censura, que impusieron las referidas transformaciones narrativas. Así, el proceso de gestación de la película fue largo y estuvo plagado de dificultades que demoraron casi dos años su producción. Tal y como precisa el correspondiente expediente de censura, el realizador Rafael Gil presentó su primera sinopsis del guion en agosto de 1945, solicitando el informe sobre la viabilidad del mismo a la Junta de Censura, petición a la que el vocal religioso, fray Mauricio de Begoña, interpuso con dureza:

Juzgo casi insuperables las dificultades de orden espiritual que la novela presenta para su adaptación cinematográfica. Sin embargo todo depende de la realización. Pero se ha de tener en cuenta en todo caso el evitar estas dos cosas: 1ª la exposición del estado de duda en el sacerdote de suerte que luego su reconquista de la fe y de la paz resulte más débil que su estado anterior. 2ª la representación visual de las efusiones sentimentales de la falsa mística Obdulia. Tampoco conviene cargar la tinta sobre los defectos de los sacerdotes no demasiado perfectos que aparecen en la novela¹³.

Estas indicaciones coinciden con las principales transformaciones que, como hemos visto, experimentó el argumento de Palacio Valdés al ser trasladado a la pantalla.

Ante tal circunstancia el guion literario fue modificado de acuerdo a los dictados de fray Mauricio de Begoña, quien llegó a mantener diversas conversaciones personales con el realizador Rafael Gil. Tras ello, el permiso de rodaje fue concedido provisionalmente el 24 de diciembre de 1945, a la espera todavía de una ulterior revisión del guion. El texto definitivo¹⁴ fue presentado dos días más tarde y en ese momento el propio censor religioso reconoció que

en contraste con la novela el guion desvanece en gran parte la crudeza de los problemas planteados y en conjunto puede aceptarse la adaptación. Pese a ello advirtió que la situación de peligro de duda del padre Luis debe sustituirse por una conciencia de dificultad [...] que sea más bien

13. Todas las citas del expediente de censura proceden del Archivo General de la Administración [A.G.A.] (03) 121 Sig. 36/03299 y Sig. 36/04681.

14. Excepcionalmente, el expediente de censura de la película conserva una copia del guion literario, que consta de veintiséis páginas y está firmado por el propio Rafael Gil; se siguió con bastante rigor a lo largo del rodaje de la cinta.

una preocupación intelectual que una verdadera duda. El error o mala voluntad de Obdulio no ha de manifestarse nunca como una abierta provocación. Los episodios violentos del Padre Miguel deben ser eliminados.

Todas estas observaciones iban encaminadas a la salvaguarda de la infalibilidad del sacerdocio, que se alzó como la principal de las preocupaciones del organismo censor ante esta ambiciosa empresa cinematográfica¹⁵.

De cualquier forma, el 30 de diciembre de ese año se concedió, no sin ciertas prevenciones todavía, el permiso de rodaje definitivo, aprobándose además el presupuesto de 2.740.200 pesetas. Pese a ello, se advirtió a la productora de la película, Suevia Films, su compromiso de «atenerse a lo que verbalmente diga el asesor religioso».

Aunque el proyecto fue aprobado a finales de 1945, el rodaje efectivo de la película se retrasó todavía un año, ya que, a causa de su demora, provocada por la censura, a principios de 1946 Rafael Gil estaba ya inmerso en la producción de *Reina Santa*, que a su vez sufría los retrasos motivados por el famoso «affaire Carroll»¹⁶, lo que obligó a sus responsables a posponer la adaptación de la novela de Palacio Valdés. Por fin, prácticamente concluida *Reina Santa*, la producción de *La fe* arrancó el 20 de enero de 1947 y se rodó sin mayores contratiempos, quedando concluida el 20 de abril. Sin embargo, la película ya rodada todavía iba a sufrir algunos contratiempos en la última fase de censura, siendo concedido el correspondiente permiso de exhibición el 11 de septiembre, aunque decretándose rectificaciones en algunos diálogos de los rollos 3 y 9. Unos días después, el 20 de septiembre, la productora manifestó la imposibilidad material de realizar algunos de los cambios impuestos en el rollo 3 relativos a las entrevistas del padre Lastra y Montesinos, ya que Guillermo Marín se encontraba trabajando en América, mientras Rafael Durán rodaba otra película en Barcelona, siendo inviable la presencia de ambos para efectuar las referidas rectificaciones de los diálogos, lo cual habría de motivar, de llevarse a cabo, el doblaje de toda la escena afectada. Esta justificación y el compromiso de eliminar los reparos decretados en el rollo 9 parece que fue suficiente para la censura, que eximió a la película de estas últimas modificaciones, concluyendo así el largo y accidentado proceso de producción de *La fe*. En ese sentido, parece ser que las dudas y prevenciones iniciales que determinaron la notable modificación del

15. Para hacernos una idea de la envergadura económica del proyecto, basta señalar que Rafael Gil recibió por su trabajo de realización de *La fe* un salario de 200.000 pesetas, mientras que Amparo Rivelles cobró la considerable cifra de 150.000 pesetas.

16. Sobre ese conflicto véase SANZ (2017).

argumento primigenio fueron finalmente superadas, hecho que, unido al gran prestigio oficial adquirido ya en ese momento por el realizador Rafael Gil, determinó que la película culminara sin problemas su tránsito por la censura, cosechando tras su estreno un importante triunfo de público, que se vio recompensado con la concesión de la categoría de Interés Nacional y del primer premio del Sindicato Nacional del Espectáculo. Además de todo ello, el estreno de la cinta, celebrado en Madrid el 22 de octubre de 1947, estuvo rodeado de una gran expectación mediática y causó una enorme polémica, recibiendo una acogida muy desigual a causa de su contenido religioso.

3. REPERCUSIÓN CRÍTICA DE LA ADAPTACIÓN

La película fue en general bastante bien acogida por la crítica cinematográfica y por los organismos oficiales, tal y como lo demuestra la mayoría de los informes de las Delegaciones Provinciales de Educación Popular, que obran en el expediente de producción y censura de la película, llegando a haber algunos muy elogiosos, como en los casos de ciertas capitales de provincia pequeñas como Castellón, Cuenca, Ourense, León o Huesca. En otras muchas ciudades, la película se acogió con ciertas prevenciones y algunas críticas en medios religiosos, aunque la recepción fue en general positiva, como en el caso de Vitoria, Oviedo, Valencia o Burgos, el informe de cuya Delegación Provincial la creía *a priori* un atentado contra la dignidad sacerdotal, pero tras su visionado «el público se sintió complacido por la virtuosa conducta del sacerdote». En esa misma línea se encuentran los informes de las Delegaciones de Guadalajara, Cádiz, Valladolid y Cáceres, donde se expresaba que la Acción Católica de esa ciudad la había considerado más oportuna incluso que *Siguiendo mi camino*¹⁷, mientras a otros católicos les había producido «cierta repulsión el que se lleve a la pantalla actos como la elevación de la Hostia y las escenas del confesionario», restando pese a ello importancia a los problemas y polémicas morales suscitadas.

En otros casos, la acogida fue más discreta a causa de los reparos morales de la película, como en Salamanca, donde los espectadores se

17. Dicha película, dirigida por Leo McCarey en 1944 y protagonizada por Bing Crosby, giraba en torno a los métodos pastorales desarrollados por un intrépido sacerdote con los jóvenes de una humilde parroquia y alcanzó una notable aceptación en los círculos católicos españoles.

mostraron «divididos entre los que consideran buena realización técnica y quienes la rechazan pues quieren ver en ella un mal trato al prestigio sacerdotal».

En el extremo opuesto se encuentra la acogida que la película tuvo en Baleares, en donde fue denostada. Así, la Delegación Provincial de la Subsecretaría de Educación Popular del Ministerio de Educación Nacional de Baleares mostró su extrañeza y desacuerdo ante la concesión del premio nacional de cine, «considerándose la misma como repugnante [...] *La fe* no hace sino presentar una pasión insana, un cura medio tonto, uno medio loco y un ambiente de incultura e incivilización».

Por lo que se refiere a la prensa cinematográfica, *Primer Plano* evitó realizar las campañas de propaganda mediática lanzadas en otras ocasiones cercanas en el tiempo, como sucedió con *La pródiga* o *Reina Santa*, ambas también de Rafael Gil, aunque ofreció numerosos datos sobre el proceso de producción de la cinta¹⁸ y publicó una reseña a toda página con motivo de la finalización de su rodaje¹⁹, así como la crónica completa del estreno de gala, incluyendo numerosas opiniones, invariablemente elogiosas, de diversas personalidades del mundo cinematográfico español asistentes a tal evento. Asimismo, la crítica del estreno publicada en dicha revista alabó la adaptación literaria, señalando las problemáticas morales planteadas, aunque lamentando la falta de unidad narrativa entre las historias de Montesinos y Marta. Precisamente este segundo dilema se consideró «vacilante, tal vez porque el tema tenía ciertos límites infranqueables», elogiándose el papel de los técnicos y de los principales intérpretes, especialmente los que encarnaban a la pareja de sacerdotes: Rafael Durán y Juan Espantaleón²⁰. Pese a todo ello, la crítica de *Primer*

18. Así, por ejemplo, a comienzos de octubre de 1946 *Primer Plano* publicaba una nota en la que daba a conocer el acuerdo firmado por Rafael Gil y Rafael Durán para llevar a la pantalla la novela de Palacio Valdés; véase: *Primer Plano*, n.º 312, 6 de octubre de 1946. Más adelante, en diciembre de 1946 se daba la noticia de que Rafael Durán iba a interpretar al sacerdote protagonista de *La fe* y poco más adelante se anunciaba el comienzo del rodaje de la cinta para el mes siguiente; véase: *Primer Plano*, n.º 321, 8 de diciembre de 1946 y n.º 323, 22 de diciembre de 1946. Por último, la revista apuntaba también la finalización, tras once semanas de trabajo, del rodaje de *La fe* y de la concesión tanto de la categoría de Interés Nacional como del primer premio a la producción cinematográfica nacional; véase: *Primer Plano*, n.º 341, 27 de abril de 1947; n.º 364, 5 de octubre de 1947, y n.º 366, 19 de octubre de 1947.

19. Gracias a ella, conocemos, por ejemplo, que el devocionario que el padre Lastra porta en sus manos en algunos planos pertenecía al propio actor Rafael Durán, quien lo conservaba desde su Primera Comuni3n; véase: *Primer Plano*, n.º 342, 4 de mayo de 1947.

20. *Primer Plano*, n.º 367, 26 de octubre de 1947.

Plano no se dotó del triunfalismo y del apoyo incondicional prestado a otros proyectos de Rafael Gil, quien hasta el momento había sido tratado con especial benevolencia por este medio, reacción que muy probablemente se debió a un ejercicio de prudencia por parte de la revista ante los problemas de censura que la cinta había sufrido.

Curiosamente, la película tropezó con una oposición mucho mayor por parte de la Iglesia, que la aceptó de forma minoritaria y que la consideró impía, llegando varios obispos a desaconsejar, e incluso prohibir, la asistencia de los católicos a su proyección. Así sucedió, por ejemplo, en Badajoz, donde su obispo, monseñor José María Alcaraz, intentó que la película no se estrenara en dicha ciudad de modo que, al no conseguirlo, puso en marcha una campaña para influenciar a los católicos para que se abstuvieran de su visionado.

Esta misma actitud beligerante contra la película de Rafael Gil fue compartida por otros miembros del episcopado español y muy particularmente por el obispo de Barcelona, monseñor Gregorio Modrego, quien llegó a publicar, el 6 de noviembre de 1947, una carta circular en la que, si bien no prohibía la película, desaconsejaba a sus diocesanos la asistencia, difusión y propaganda. Para ello, menospreciaba la propia resolución aleccionadora y moralizante de los diversos conflictos morales planteados en la película, prestando únicamente atención a la, poco fundamentada, visión negativa que se ofrecía acerca de la dignidad sacerdotal. Dicho prelado, señalaba que

la película *La fe*, por un contrasentido, lejos de ser defensa de las creencias religiosas, puede, por el contrario, inducir a los espectadores, sobre todo si son de fe débil o poco ilustrada, a menospreciar el sacerdocio católico y a formar juicio inexacto del sagrado Tribunal de la Penitencia. El cura simplón que no acierta a resolver las dificultades que un heterodoxo le presenta contra la existencia de Dios, ni advierte la celada que le tiende una penitente hipócrita, aunque el primero muera, «porque sí» creyente, y la segunda al fin se convierta.

Más adelante, monseñor Modrego mostraba su extrañeza ante la determinación de llevar a la pantalla esta historia, haciendo gala de su acostumbrado tono nacionalcatólico:

No comprendemos qué fin pudo perseguirse al fingir estas dos caricaturas de sacerdote, con inspiración anticlerical, típicamente siglo XIX, precisamente hoy, cuando el clero español ha escrito con su sangre mártir gloriosas páginas de la Historia de la Religión y de la Patria [...] si se quiso exaltar la fe católica en la persona de sus ministros, pudo elegirse, y no hubiera faltado dramatismo, entre los miles y miles de sacerdotes que, con la palabra del perdón en los labios, tan alegremente dieron su vida por Dios y por España, o bien entre esos abnegados apóstoles de suburbios

que hacen suyas todas las miserias corporales de las clases sociales que más sufren, [...] o, finalmente, gastan aprisa su vida dedicados a la reconstrucción moral y material de las ruinas causadas por la revolución atea.

Finalmente, aunque reconocía que la película «pone a salvo la honestidad de nuestro clero», advertía a sus fieles los grandes peligros morales que su visionado podía acarrear: «Ponemos, pues, en guardia a nuestros diocesanos para que ni con sus comentarios, ni con su asistencia ni de otra forma alguna, recomienden o propaguen ese film». Este texto, tan duro y alarmista como contradictorio, alcanzó una importante repercusión en diversas diócesis españolas, como por ejemplo en la de Zaragoza, cuyo *Boletín Eclesiástico Oficial* reprodujo el texto íntegro de monseñor Modrego. Además, el propio arzobispo de Zaragoza, Rigoberto Domenech, se adhirió, en enero de 1948, a las palabras del obispo de Barcelona instaurándolas también en su diócesis²¹. Asimismo, también el impulsivo arzobispo de Sevilla, el cardenal Pedro Segura, prohibió expresamente tanto la proyección como la asistencia de los católicos de su diócesis a la película mediante una amonestación pastoral titulada *Sobre la condenación de la película «La fe»*, publicada el 1 de diciembre de 1947, y en la que hacía planteamientos casi idénticos a los del obispo Modrego:

Constituye una grave ofensa al Clero católico, y particularmente al dignísimo Clero español, una injuria a la verdadera piedad y a la santidad de la Religión [...] os amonestamos, amadísimos hijos, haciendo saber a los empresarios, que no pueden exhibir esta película, y a los fieles, que no podrán presenciarla sin gravar su conciencia con pecado mortal²².

Esta demoledora campaña de algunos miembros del episcopado español contra *La fe* motivó que el productor Cesáreo González remitiese una carta, el 11 de noviembre de 1947, al director general de Cinematografía denunciando la actitud de algunos obispos que habían recomendado a sus fieles la no asistencia, restando espectadores a su producción. En ella se atenía a que la película había sido declarada de Interés Nacional,

21. *Boletín Eclesiástico Oficial del Arzobispado de Zaragoza*, año LXXXVII, n.º 1, 5 de enero de 1948, 2-4. En el mismo boletín también se daba cuenta de la prohibición expresa, por parte del arzobispo de Granada, de la producción americana *María Walewska*, rodada por Clarence Brown en 1937 e interpretada por Greta Garbo, que giraba en torno a los adúlteros amores de la condesa polaca con el emperador Napoleón, condena a la que también se adhirió el arzobispo de Zaragoza.

22. *Boletín Oficial Eclesiástico del Arzobispado de Sevilla*, n.º 1.526, 1 de diciembre de 1947, 760-762, recogido por MARTÍNEZ (2004, 664-670).

declarando que por esa razón gozaba de protección estatal, solicitando su intervención ante los referidos preladados para evitar que se prolongase el perjuicio de su explotación. Ante tal escrito, la Dirección General dio la razón al productor admitiendo que se trataba de un «argumento de eminente carácter de exaltación religiosa». Pese a ello el organismo estatal no debió actuar frente a la petición de Suevia Films, que habría supuesto un conflicto seguro con el episcopado, aunque, atendiendo una nueva petición del afamado y todopoderoso productor, elevada el 26 de julio de 1948, accedió a concederle de forma extraordinaria, a modo de compensación económica, la licencia de importación de seis películas norteamericanas. Esta circunstancia es un ejemplo de un claro choque de competencias entre Iglesia y Estado, el cual no solo desoyó las críticas adversas de la Iglesia, sino que indemnizó al afamado productor por los daños económicos causados por esta, de manera que aquí la Iglesia vio desatendida sus peticiones y probablemente traicionada su confianza con el Estado.

De cualquier forma, la violenta reacción de algunos obispos españoles ante el estreno de *La fe*, que se materializó en su prohibición en varias diócesis, tuvo en parte un efecto contrario al deseado, ya que no solo no se retiró de cartel, salvo la rara excepción de un cine de Sevilla, sino que, incluso, el alarmismo generado por los preladados actuó de reclamo publicitario para un buen número de fieles católicos.

El adverso posicionamiento de los referidos preladados ante el estreno de *La fe* no fue, sin embargo, unánime en todos los círculos del catolicismo español, siendo acogida en algunos casos con cierta prevención, pero sin el alarmismo apocalíptico de la jerarquía eclesiástica. Un ejemplo muy claro de esta postura más abierta nos lo ofrecen las páginas de la revista *Ecclesia*, que condenó con dureza los reparos morales de la película y defendió a ultranza la necesidad de ofrecer una visión más elevada de la dignidad sacerdotal, pero supo reconocer el valor moralizador del conflicto dramático planteado, considerándola aceptable para personas formadas. En ese sentido *Ecclesia* dedicó a la referida cinta una extensísima crítica en el momento de su estreno el 22 de octubre de 1947, adjudicándole el titular «Sobre una novela mala, una película para mayores» y firmada por el crítico cinematográfico oficial de la revista, José María Cano. Dicho autor aplaudía de nuevo la depuración que se había realizado de la novela, intentaba justificar la calificación moral decretada («3- Sólo para mayores»), y concluía señalando una vez más que la película había superado los múltiples defectos de la novela:

Aquella es totalmente rechazable; pero el film –en el que el relato novelesco ha sido depurado; en el que, frente a la duda y a la pasión desordenada, resplandece la fe y triunfa y se exalta la virtud– puede calificarse

como apto para personas mayores [...] pero queremos recordar que cuando decimos «personas mayores» entendemos personas de criterio moral formado. Para éstas, generalmente juzgando, creemos que este film no puede ser dañoso²³.

Mediante este juicio moral, la revista oficial de la ACE corroboró una vez más su posicionamiento más mesurado y razonable, aunque no por ello menos ortodoxo, como correspondía a uno de los sectores menos radicales y fundamentalistas del catolicismo español de su tiempo²⁴.

4. CONCLUSIONES

Por encima de los detalles particulares aducidos en los juicios de las autoridades religiosas, lo más interesante de todo ello es el posicionamiento a la defensiva que llevó a cabo la Iglesia española ante la película de Rafael Gil. Es indudable que el aura de impiedad que arrastraba la novela de Palacio Valdés debió condicionar este conflicto que la propia Iglesia se empeñó en forzar al hilo del estreno de una película que en realidad llevaba a cabo una auténtica exaltación del sacerdocio y de la fe católica como remedio a cualquier conflicto moral, por profundo que este fuera. Este inaudito ataque que gran parte de la Iglesia española materializó respecto a una película de notables valores religiosos tan solo puede llegar a entenderse si tenemos en cuenta que la crítica cinematográfica católica antepuso su afán por mostrar una visión arquetípica, intachable y magnificada del sacerdocio a la reflexión profunda del mensaje moralizador final. Por decirlo de otro modo, se limitaron a analizar la forma sin penetrar en el fondo del conflicto moral, sin que el fin aleccionador justificara los medios empleados. Este exceso de celo apostólico que pretendía ocultar todo aquello que pudiera afectar negativamente a los católicos tan solo manifiesta, en definitiva, el miedo de la Iglesia a que ciertos comportamientos poco

23. *Ecclesia*, n.º 330, 8 de noviembre de 1947, 19 y 22.

24. Mucha menor atención prestaron a la película otros medios de prensa católicos, como el *Boletín del SIPE*, que consideraba que «un tema como este no debió nunca de llevarse a la pantalla por realizadores españoles», coincidiendo asimismo en que «la película mejora notablemente la novela, porque los problemas de duda religiosa [...] se desvirtúan y aun superan». Finalmente el Boletín se lamentaba de la «inmerecida» concesión de la clasificación de Interés Nacional y del Primer Premio Nacional de Cinematografía, advirtiéndose por último del peligro que la película podía acarrear, ya que podía mover a los espectadores a leer la novela; véase: *SIPE*, n.º 228, 4 de diciembre de 1947, 33.

modélicos pudieran transmitirse, a través de la pantalla, de los personajes cinematográficos inmorales a los fieles católicos, los cuales resultaban tratados de forma paternalista, restándoles capacidad de criterio personal.

La cinta de Rafael Gil recurrió a planteamientos muy maniqueos a la hora de construir sus personajes, lo cual se aprovechó para enarbolar la dinámica narrativa del pecador arrepentido, tan habitual en el cine del franquismo desde *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943), *Abel Sánchez* (Carlos Serrano de Osma, 1946) y, en el caso femenino, *María Antonia «la Caramba»* (Arturo Ruis Castillo, 1950), entre tantas otras, que precipita las consiguientes moralejas finales de carácter redentor y salvífico. Finalmente, en el filme se plantean interesantes confrontaciones dialécticas entre los principios del credo católico y otros conceptos como la ciencia o el pensamiento, conflictos de hondo calado en la cultura católica que se establecen a través del citado personaje de Montesinos, que se muestran como valores ideológicos casi excluyentes e irreconciliables. En ese sentido, cabe señalar que a esta disyuntiva entre razón y fe se unieron todavía los prejuicios en materia amorosa y sexual arrastrados históricamente por la Iglesia, que motivaron en buena parte los enormes problemas que la cinta de Rafael Gil hubo de afrontar en las fases de censura y posterior repercusión mediática.

De cualquier manera, *La fe* constituyó una adaptación cinematográfica bastante heterodoxa, totalmente condicionada por los preceptos del sistema nacionalcatólico, a través de la censura, lo cual motivó que se incrementaran los planteamientos religiosos del relato de Palacio Valdés, suavizándose incluso los reparos de la novela para lograr que se multiplicara el mensaje moralizante, todo lo cual determinó que la cinta de Rafael Gil se alce como un ejemplo extraordinariamente significativo de esta dinámica narrativa tan practicada en la cinematografía franquista de la segunda mitad de los años cuarenta.

BIBLIOGRAFÍA

- CASTRO, José Luis y Josexo CERDÁN, eds. 2005. *Suevia Films-Cesáreo González: treinta años de cine español*. A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe-Filmoteca Española.
- HUESO MONTÓN, Ángel Luis. 1998. *Catálogo del cine español. Volumen F-4: Películas de ficción. 1941-1950*. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española.
- MARTÍNEZ SÁNCHEZ, Santiago. 2004. *Los papeles perdidos del cardenal Segura, 1880-1957*. Pamplona: Eunsa.
- PALACIO VALDÉS, Armando. 1992. *La fe*. Oviedo: Grupo Editorial Asturiano.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE B. Y MILAGROS RODRÍGUEZ CÁCERES. 1986, 1987 y 1991. *Manual de literatura española. Tomo VIII. Generación de fin de siglo: Introducción*,

- líricos y dramáticos, Tomo IX. Generación de fin de siglo: Prosistas, Tomo X. No-vecentismo y vanguardia: Introducción, prosistas y dramaturgos.* Tafalla: Cénlit.
- SANZ FERRERUELA, Fernando. 2012. «La idea de cruzada en el cine del primer franquismo». En *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*, editado por María Pilar García Cuetos, María Esther Almarcha Núñez-Herrador y Ascensión Hernández Martínez, 407-435. Madrid: ADABA.
- SANZ FERRERUELA, Fernando. 2013. *Catolicismo y cine en España (1936-1945)*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico»-Diputación de Zaragoza.
- SANZ FERRERUELA, Fernando. 2014. «El tratamiento de lo religioso en la adaptación cinematográfica de obras literarias en la España de los años cuarenta: el caso de *Abel Sánchez*, de Carlos Serrano de Osma (1946)». En *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios*, editado por Pedro Javier Pardo y Javier Sánchez Zapatero, 89-96. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- SANZ FERRERUELA, Fernando. 2017. «La censura cinematográfica como factor determinante para el cine histórico durante el franquismo: los casos de *Reina Santa* (Rafael Gil, 1947) y *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951)». En *Actas del V Congreso Internacional de Historia y Cine: Escenarios del cine histórico*, editado por Gloria Camarero Gómez y Francesc Sánchez Barba, 1479-1498. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid-Instituto de Cultura y Tecnología.
- VALBUENA, Ángel. 1983. *Historia de la literatura española. Tomo V. Del realismo al vanguardismo, y Tomo VI. Época contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- VV. AA. 1998. *Rafael Gil, director de cine*. Madrid: Ibercaja-Comunidad de Madrid-Ayuntamiento de Madrid-Universidad de Zaragoza-Ayuntamiento de Huesca.