

## ***Sancta simplicitas. Figuras de simpleza y cordura en Los jueves, milagro***

Dagmar Schmelzer

**Resumen:** Siguiendo las variaciones motivicas de la figura del ‘santo inocente’ en *Los jueves, milagro*, la contribución indaga en la cuestión de cómo interactúan ahí simpleza y cordura, principios que suelen regir la lógica de los textos del género picaresco. Se analiza, por ende, una fórmula característica de la comedia temprana berlanguiana: una crítica social perspicaz que se da cara de inocencia.

**Palabras clave:** Santo <motivo>; Luis García Berlanga; picaresca; crítica social; cine español de los años 50

**Abstract:** Following the variations of the ‘santo inocente’ motif in *Los jueves, milagro*, the contribution explores the question of how simplicity and wits, the principles that often govern the logic of picaresque texts, interact there. It thus analyses a formula characteristic of early Berlanguan comedy: an insightful social critique that masquerades as innocence.

**Key words:** Saint <motif>; Luis García Berlanga; picaresque; social criticism; Spanish cinema of the 1950s

En *Los jueves, milagro* (1959) –como en varias películas tempranas del director valenciano Luis García Berlanga (1921-2010)<sup>1</sup>– los protagonistas

---

<sup>1</sup> *Milagro* es el quinto largometraje de Berlanga. Las películas de su primera fase, antes de *El verdugo* (1962), de las que *Milagro* es la última, han sido caracterizadas como de temática rural, “Dorffilme” (Schilhab 2002: 3s.; Schilhab 2021: 58). Se trata de una coproducción hispano-italiana con un reparto internacional de actores. Debido al “azote de la censura” (Sojo 2009: 36) que sufrió la película, “la gran pesadilla [que le] sucedió con *Los jueves milagro*” (Perales 1997: 89), el mismo Berlanga y también la crítica no la apreciaron tanto (cf. para más detalles nota 12). Recibió, sin embargo, varios premios: la mención especial en el Festival de Cine de Valladolid y el Premio al mejor argumento original otorgado por el Círculo de Escritores Cinematográficos. Se

se ven confrontados con una penuria económica que restringe sus posibilidades y se proponen, con ingeniosidad y perspicacia, remediar esta situación de una vez por todas mediante un plan maestro diseñado creativamente. En este caso, las fuerzas vivas de una ciudad de provincias idean, literalmente, un milagro: todos los jueves un santo hará su aparición para hacer venir turistas al balneario y dinero a las arcas de la villa y las carteras de la burguesía local. Desde la perspectiva del espectador, este plan parece condenado al fracaso prematuro, ya sea porque parte de una premisa absurda o porque un vistazo al simpático, pero intelectualmente inocente arsenal de personajes nos hace dudar de su habilidad para lograr sus objetivos. La trama carnavalesca se basa, por lo tanto, en la figura reversible cordura / simpleza y de ella tira mucho su potencial cómico. La figura se combina –conforme al tema milagroso– con el motivo de la santa inocencia.

Partiendo de la figura del santo inocente en sus varias facetas, nos gustaría mostrar cómo la película hace interactuar y, a veces, colapsar las nociones de credulidad y superstición, de astucia y necedad, de ingeniosidad y torpeza, de sentido común y ceguera cognitiva, de apariencias y realidades, o sea, de simpleza y cordura. Se juega con la polisemia de ‘inocente’, palabra cuya semántica oscila entre exento de culpa, cándido, sencillo e incluso estúpido. La santa inocencia se manifiesta en varios niveles, empezando por el más concreto: la iconografía del creyente asombrado delante de la grandeza del milagro. Resulta ser fundamental en cuanto a la caracterización de los personajes, auténticos inocentes, y en el desarrollo de una intriga de tipo picaresco. En última instancia, se plantea la cuestión de la simpleza y cordura de la comedia berlanguiana como tal, que, frente a la censura, tal vez se apoye en la inocencia para poder ser crítica con impunidad. Se sirve de mecanismos sencillos de la comedia, como son la inversión carnavalesca de la situación o la repetición exagerada, trucos que precisamente por ser tan esquemáticos ganan en potencial crítico y aportan sabias enseñanzas justamente por su sencillez.

---

estrenó en España en febrero de 1959, clasificada de 3R, para “mayores con reparos” (Matellano 2021: 43).

## **Un discurso narrativo de doble fondo: no te fíes de la simpleza de las palabras**

La película se ambienta en la pequeña ciudad ficticia de Fontecillas, olvidada por la historia, donde el tren –símbolo colectivo del progreso– ya no se detiene (00:00:12) y donde la lluvia se filtra por el techo del balneario (00:01:43) al que apenas llegan huéspedes. Una voz narrativa omnisciente en *off* nos informa de la situación precaria que el lugar, microcosmos metonímico de España, comparte “con tantos pueblos”. La voz tiene el matiz cálido de la ternura típica de Berlanga<sup>2</sup>: presenta a los habitantes como entrañables y sencillos representantes de la vieja España que se aferran a sus costumbres de siempre. Los hombres siguen cultivando la misma parcela, las mujeres siguen yendo a la iglesia a rezar por las pequeñas cosas de la vida cotidiana; un típico entorno de “drama rural” (Gómez Rufo 1997: 253), en el que el tiempo parece ralentizado. La perspectiva omnisciente de tutela y la voz narrativa de matiz bonachón otorgan al universo diegético su “ingenuidad casi infantil” (Perales 1997: 44) y minimizan los apuros económicos de los habitantes, que parecen preocupaciones nimias que se contemplan ‘desde arriba’ con simpatía benevolente.

La ironía consiste en que las imágenes, que a primera vista parecen funcionar como mera ilustración del discurso del narrador, exageran las afirmaciones de este último y le contradicen en detalles. Revelan, por lo tanto, por un superávit de información, el carácter eufemístico y parcial de la presentación. Mientras la voz narrativa nos informa de que los habitantes de Fontecillas siguen esperando la renovación del alcantarillado, la cámara nos presenta un plano completo de una calle que, por su estilo cuadro costumbrista (ilustración 1), evoca la vida rural, supuestamente idílica, de siglos pasados. Visiblemente, los habitantes están acostumbrados a tirar sus desechos por la ventana a una calle de tierra batida, sin pavimento alguno, en la que seguramente nunca existió “alcantarillado” (Castro de Paz / Paz Otero / Gómez Beceiro 2021: 65).

---

<sup>2</sup> Manuel Hidalgo sostiene que la ternura berlanguiana se nutre, entre otras cosas, de un neorrealismo de raíz cristiana (2003: 152).



*Ilustración 1: La vida idílica de Fontecillas (Milagro 00:00:41)*

Al mismo tiempo, las imágenes desenmascaran la interpretación del narrador como selectiva y unilateral; se atiene a reforzar los rasgos pintorescos de la vida tradicional: las labores del campo, la fe católica, etc. En la calle, sin embargo, vemos claramente el sempiterno carro de madera a la derecha, pero también una bicicleta bien contemporánea a la izquierda. Un pueblo cuyo quiosco vende Coca-Cola junto al agua curativa local pertenece, sin duda, a la realidad de los años 50 (ilustración 2).



*Ilustración 2: El quiosco se prepara para la venta de agua bendita (Milagro 00:01:10)*

Ya con esta situación de partida, la película nos invita a confiar en nuestros ojos y a cuestionar la voz de la omnisciencia paternalista que parece tan de abuelo. La crítica ha subrayado que esta “constante presencia de

efectos deconstructores que desvelan de algún modo el carácter artificial de la representación” (Castro de Paz / Paz de Otero / Gómez Beceiro 2021: 58) es un rasgo típico del cine de posguerra y tiene raíces no solo en el cine internacional del momento (Frank Capra, *It’s a Wonderful Life*, 1946), sino también en la cinematografía nacional (José Luis Sáenz de Heredia, *El destino se disculpa*, 1945) (58). No olvidemos que también *iBienvenido, Mister Marshall!* empieza con un juego metanarrativo muy similar (cf. Schmelzer 2012: 66-68). En relación con nuestro tema de la simpleza y cordura es importante retener lo siguiente: el barniz de fina ironía<sup>3</sup> con que se tiñe tanto la historia como su modo de representación nos advierte que no nos fiemos de las apariencias y nos invita desde el principio a un juego de engaño / desengaño de doble fondo.

### **Simpleza y cordura de las fuerzas vivas: el mundillo picaresco de Fontecillas**

La trama toma su punto de partida con un anacronismo exagerado: mientras hojea un número de la colección de la revista ilustrada *La Esfera*, editada en Madrid de 1914 a 1931 (00:02:21), el dueño del balneario, don Ramón (Alberto Romea), encuentra, en un volumen de 1917, una supuesta solución a la miseria económica de la ciudad: ise necesita un milagro al estilo de la aparición mariana de Fátima! O, más castizo: de la localidad castellonense de Cuevas de Vinromá, ila aparición corpórea de un santo! Un lugar de peregrinación atrae a los turistas y permite comercializar a gran escala las aguas curativas antaño tan apreciadas de Fontecillas.

“[E]l grupo dominante” de las “fuerzas vivas” (Schilhab 2021: 43), la élite del pueblecito, astuta y emprendedora, se reúne a toda prisa para ingeniar los detalles del plan. Con la idea de hacer aparecer a un santo a ritmo semanal, o sea, todos los jueves, se apoyan en la ingenua credulidad y la piedad popular de los demás para obtener beneficios materiales. Po-

---

<sup>3</sup> Según Vicente Molina Foix, Berlanga comentó, en 1958, después de terminar el rodaje de *Milagro*, en la revista *Film Ideal*: “No estoy de acuerdo con los que me encasillan como satírico. Barnizar con una fina ironía, quizá por vergüenza de expresar abiertamente nuestra ternura, todo aquello que nos rodea” (Molina Foix 2009: 47).

nen en escena un juego de apariencia y realidad, demostrando así ser verdaderos pícaros, herederos de Lazarillo, cuyo modelo de negocio se basaba, en gran medida, en la credulidad de sus semejantes y el doble rasero de la sociedad<sup>4</sup>.

Como ya en *Bienvenido* (cf. Schmelzer 2012: 56-59) y como es característico para las películas de Berlanga en su primera fase, es una colectividad, no un individuo, la que está en el centro de la acción (Perales 1997: 170); muchas escenas tienen una “estructura coral”, siendo el protagonista un “colectivo social” (Sojo 2009: 190; 186). La élite está formada por los dos latifundistas rivales, don José (José Isbert) y don Antonio (Juan Calvo), el segundo también alcalde, además del barbero, don Manuel (Manuel de Juan), el médico, don Evaristo (Félix Fernández), el dueño del balneario, don Ramón, y el maestro, don Salvador (Paolo Stoppa), los cuales dan una imagen estereotipada de la estructura social de la vieja España<sup>5</sup>. Muchas veces los protagonistas se reúnen en un plano (ilustración 3). Actúan (y fracasan) como agente colectivo, aunque su individualidad picaresca de caracteres estereotípicos de comedia se mantenga en la expresividad de sus gestos y su mímica. Esta expresividad de los cuerpos tan típica del humorismo popular les resta armonía a los cuadros de grupo, que adquieren un cierto dinamismo de desorden interno que pone en peligro la empresa común y proporciona un rico potencial de comicidad.

---

<sup>4</sup> Según Fernando R. Lafuente, Berlanga recupera, a partir de *Bienvenido*, el género picaresco para la película española: “En esta soberbia, divertida y triste película, Berlanga [...] recupera un género literario para el cine, la picaresca” (2021: 14). Algunos autores matizan la noción: “En la filmografía [de Berlanga], la novela picaresca no está presente de un modo estricto ni canónico: la figura literaria del pícaro tiene muy concretas características. No obstante [...] es obvio que tanto ciertos protagonistas como no pocos personajes secundarios de los filmes de Berlanga se comportan como lo que coloquialmente [...] entendemos como pícaros, esto es, como individuos en estado de necesidad que tratan de salir adelante con trampas y añagazas” (Hidalgo 2021: 127s.).

<sup>5</sup> Curiosamente, falta el sacerdote don Fidel (José Luis López Vázquez), que se mantiene escéptico acerca del milagro hasta el final –lo que se considera una exigencia de los censores y de la empresa productora perteneciente al Opus Dei– (cf. nota 12).



*Ilustración 3: El coro de las fuerzas vivas (Milagro 01:19:44)*

Íñigo Laurrauri sostiene que las películas de Berlanga viven de la tensión entre unos personajes que están “encargados de conducir el argumento, personajes de destino u horizontales” (2021: 227) y personajes de fondo o tapiz, los “cómicos de tripa” o “de carácter” (218) que, con su particular presencia física, evolucionan –o justamente no evolucionan– en “un círculo en perpetua repetición” (219), en contraste con la linealidad de la trama. En la primera parte de *Milagro*, es el colectivo de las fuerzas vivas el que toma la iniciativa –sin frenar la energía del movimiento propio ‘circular’ de sus miembros. Los planes de este mundillo picaresco de Fontecillas se caracterizan por una ingeniosidad simpática, creativa, improvisada, pero ineficaz y condenada al fracaso.

Desde el principio, el azar está en juego en la ejecución del plan. Incluso si creen que lo controlan todo, la acción estratégica de los personajes está, hasta cierto punto, regida por elementos “mecánicos” en el sentido de Henri Bergson (1956: 8; 22s.; 29). Esta dependencia de coincidencias externas hace que los protagonistas aparezcan bajo una luz cómica: en la búsqueda de un santo adecuado en el arsenal de la iglesia local, la elección recae en San Dimas y, como intérprete ejecutor, en el cándido terrateniente don José, únicamente por el parecido físico del último con la estatua de madera tallada. Desde el punto de vista del público conocedor, la selección no está exenta de ironía dramática, ya que San Dimas es el

patrón de los ladrones y él mismo ladrón converso<sup>6</sup>. El hecho de que sea él quien tenga el patrocinio de las maquinaciones hace que los intereses materiales de las fuerzas vivas se vean reflejados. La escena emblemática en la que los conspiradores afinan sus estrategias durante una partida de billar antes de que la mecánica bien planeada de causas y efectos se ponga en marcha de un solo tiro<sup>7</sup> es sustituida en *Milagro* por una gran toma de la ruleta en el salón de juego abandonado del balneario (00:10:08): un comentario implícito e irónico sobre la capacidad de planificación de la clase dirigente local.

De hecho, los actuantes demuestran ser francamente novatos en la ejecución técnica del milagro. Confunden los discos de la música que se va a interpretar, de modo que, en lugar de música sacra, resuena “Fígaro”. El actor principal se olvida del texto, por lo que el maestro, mal disfrazado tras una palmera artificial, tiene que entrar en escena como apuntador. Aunque unos pocos crédulos pican al principio, el tercer jueves la representación fracasa estrepitosamente, ante un público que ha ido creciendo, porque el sistema de efectos luminosos provoca un cortocircuito y falla la corriente. Esto hace que la empresa se paralice por el momento. La acción se desarrolla según el típico “arco berlanguiano” (cf. p. ej. Perales 1997: 121-129; Sojo 2009: 142-145), una “‘hopes raised/hopes dashed’ moral fable” (Rolph 1999: 10), o, como lo expresa el propio Berlanga, “mis películas terminan siempre con un fracaso, con la ironía de un fracaso” (Cañeque / Grau 1993: 82).

### **“Para ser santo no se ha de saber nada”: de santos inocentes**

La intriga de la élite se basa en la ingenuidad de la clientela a la que se dirige y se sirve de una serie de mentes especialmente simples para su puesta en práctica.

---

<sup>6</sup> Dato al que se refiere varias veces en la misma película: don Salvador empieza a leer la leyenda de San Dimas justamente en la escena de la ruleta (00:10:14), el párroco don Fidel lo llama “el buen ladrón” (00:24:31) y Martino, recién llegado a la estación y jugando con las esposas de las que acaba de liberarse, le revela a Mauro que su santo de predilección “fue ladrón” (00:42:32).

<sup>7</sup> Cf. p. ej. *Calle Mayor* de Juan Antonio Bardem (1956: 00:25:19).

El primero y más importante de estos es José Isbert como don José. Como el personaje de una comedia de tipos, tiene una característica dominante que predetermina su comportamiento: la avaricia. Típico de la época, esto se manifiesta en el impago de sus contribuciones como gran terrateniente (00:15:02) y en las deudas que tiene con todos sus semejantes en el pueblo (00:39:57)<sup>8</sup>. Teniendo en cuenta su posición económica y social, este esbozo de carácter es latentemente crítico. Obviamente, no debe su posición social a su competencia, sino a las rémoras de un orden feudal (cf. Schilhab 2021: 43).



*Ilustraciones 4 y 5: don José como San Dimas (Milagro 00:09:52 y 00:21:30)*

Se elige a él como santo por una casual similitud física y por la decisión de otros, convirtiéndose don José así en objeto de planes ajenos, que, además, él trata de eludir más de una vez. Incluso antes de que la elección recaiga sobre él, comenta –sin darse cuenta de la ironía– la capacidad requerida para la tarea: “para ser santo no se ha de saber nada” (00:09:33). Que sea el mero parecido físico lo que le califique para el papel (ilustraciones 4 y 5) lo cosifica. Lejos de las decisiones estratégicas de los demás, solo puede reaccionar tácticamente, en el sentido de Michel de Certeau (2008: 60s.), quien atribuye los comportamientos tácticos a personas

---

<sup>8</sup> En *Bienvenido*, el alcalde, interpretado por José Isbert, esconde sacos de trigo detrás de su puerta cuando recibe la visita del delegado, lo que desmiente su queja de que la cosecha haya sido mala. Evidentemente está involucrado en el estraperlo (cf. Schmelzer 2012: 58).

subalternas y dependientes. Don José intenta a menudo escaparse, por ejemplo, cuando finge tener fiebre calentando el termómetro sobre una vela hasta un punto de calor increíble; pero también interpreta los planes colectivos en su beneficio individual, por ejemplo, cuando, disfrazado de santo, en plena representación, da algunos pasos, se enreda en un matorral y pone en peligro el engaño, solamente para que la aparición tenga lugar en el territorio de su finca y no en el del alcalde.



*Ilustración 6: José Isbert, “cómico de tripa” (Milagro 00:10:00)*

Efectivamente, don José no destaca por su inteligencia. Solo entiende la mitad, se olvida del texto cuando aparece como San Dimas, se resiste a su disfraz y a su papel en la función con una voz quejumbrosa. Su aspecto físico también encaja en el cuadro: como típico vejete de sainete es enjuto y pequeño, tiene gestos y expresiones faciales descontrolados, infantiles y muy expresivos que dan una indicación no disimulada de su estado de ánimo (ilustración 6). En palabras de Santos Zunzunegui, es uno de esos comediantes de la tradición de género chico tan presentes en la comedia cinematográfica española posbélica<sup>9</sup>, “un figurón traído a la escena por

---

<sup>9</sup> Según Ríos Carratalá, algunos de los rasgos del sainete se retoman en el cine español de los 50, entre ellos la estructura coral, el estereotipismo de los personajes que representan las fuerzas vivas del Franquismo tanto como de las aldeas más tradicionales, los rasgos costumbristas de la vida cotidiana y el hincapié en los tics característicos de los personajes (1997: 20-24).

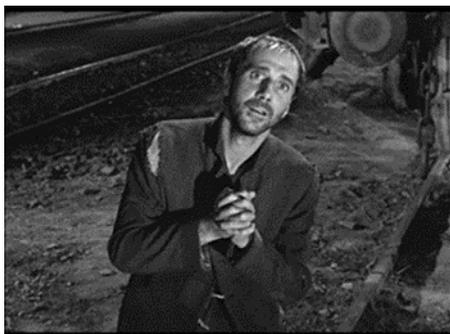
[...] la inmutable presencia de una fisionomía impar” (2018: 420). Berlanga cuenta a Isbert entre la categoría de “animales cinematográficos” (Iglesias 2021b: 211), de los que dice: “Son los monstruos, los cómicos de tripa, aquellos que logran siempre una comunicación súbita, potente y mágica con el espectador que los contempla” (211).

Su característica dominante, la avaricia, da ocasión a escenificar una conversión carnavalesca: su milagrosa transformación en “filántropo” por Martino alias San Dimas. La escena revela, primero, las limitaciones lingüísticas de don José cuando se ve forzado a preguntar qué significa “filántropo” (00:56:30). Cuando se le explica, huye espontáneamente para evitar toparse con cualidades tan amenazadoras como la generosidad y la munificencia. Sin embargo, pecando de ingenuo, no puede resistirse a mirar un supuesto diamante entre los dedos del mago, y ya es víctima de su truco. Una especie de hipnosis le hace objeto de una ‘inversión de carácter’, convirtiéndole justo en lo contrario de lo que era antes: a partir de ahora, saca la cartera en cada oportunidad. Don José es, por lo tanto, un personaje plano, sin psicología compleja y un auténtico inocente.

El segundo inocente es nombrado explícitamente como tal. Como testigo y difusor de la primera aparición milagrosa “falta un alma inocente” (00:15:57), como lo expresa el maestro al enfocar con sus prismáticos a “Mauro, el de la estación” (00:16:18). Mauro (Manuel Alexandre), el tonto del pueblo, “ingenuo vagabundo” (Iglesias 2021a: 156), está durmiendo el sueño de los justos en su hogar, un vagón de tren abandonado, cuando el milagro nocturno lo despierta: del sueño sí, aunque no a la astucia. Teniendo en cuenta el tenor picaresco del relato, se podría interpretar este ‘despertar’ como una variante cómica –por deficiente– del despertar del pícaro<sup>10</sup>. Incluso cuando la primera vez la ejecución del milagro es más que chapucera, Mauro está convencido a pies juntillas de él. Su postura demuestra a las claras el estado súbito de éxtasis: “arrodillado cual mártir, esperando la llegada de la santidad” (Matellano 2021: 40), queda con la boca y los ojos abiertos, la cabeza ladeada e iluminado por la “luz celeste” (ilustración 8).

---

<sup>10</sup> Lázaro de Tormes comenta el asunto: “Parescióme que en aquel instante desperté de la simpleza en que, como niño, dormido estaba” (Anónimo 1984: 69). Rey Hazas define este despertar del pícaro como “la transformación brusca del niño ingenuo e inocente en sagaz truhan y pícaro” (69).



*Ilustraciones 8, 9 y 10: Mauro lidera las filas de los admiradores (Milagro 00:19:47, 00:34:15 y 00:25:52)*

En las apariciones siguientes tiene el liderazgo de la muchedumbre de beatos: congelado en su pose, los brazos en cruz y de hinojos (ilustración 9), permanece inmóvil e inmutable delante de la congregación de fieles. El motivo se multiplica, exagera y refracta en una especie de retablo cuando el ‘santo’ aparece por segunda vez (ilustración 10): han concurrido dos ancianas beatas, Carmela y doña Paquita, el pregonero del pueblo y don Salvador, que ejerce como cronista de la villa, y todos ellos proclaman su asombro en sendas posturas de admiración. El éxtasis del maestro es fingido, pero por eso no menos expresivo. Una de las dos ancianas, Carmela, está dormida, en una postura grotesca, y evidentemente no se da cuenta de nada, lo que no disminuirá su fe ni le impedirá propagar posteriormente el milagro. Así, al menos para los inocentes, parece que –como

en *La vida es sueño* de Calderón– no hay ninguna diferencia en la capacidad de conocimiento estando uno despierto o dormido, siempre y cuando solo se crea.



*Ilustración 11: Carmela se parece a un topo simpático (Milagro 00:04:08)*

El tercer caso, el de las dos ancianas, demuestra que la ingenuidad de los personajes se ve subrayada por las deficiencias físicas. Carmela (Concha López Silvia), criada en el hotel, no solo lleva unas gafas con lentes gruesos, sino que también es en gran medida sorda (ilustración 11). Doña Paquita (Guadalupe Muñoz Sampedro), a la que sus gafas otorgan un cierto parecido físico a Carmela, sufre de repetidos ataques de hipocondría hasta que las aguas milagrosas la ‘curan’<sup>11</sup>.

Los santos inocentes, en conclusión, son excéntricos, están atrapados en su mundo interior, con unos tics que controlan su comportamiento; seres simpáticos, pero socialmente poco aptos, que obviamente actúan con poca autodeterminación y son, por lo tanto, fáciles de manipular.

---

<sup>11</sup> En *Bienvenido*, es el alcalde quien sufre de sordera, lo que utiliza como táctica para hacerse el tonto cuando le parece oportuno (cf. Schmelzer 2012: 58).

## “Necio, aprende: ¡un punto has de saber más que ... ¡el santo!” La aparición de Martino

A diferencia de otras películas berlanguianas, el fracaso de las fuerzas vivas, o sea, el punto final del arco berlanguiano, no coincide con el final de la película. El plan de reanimar el turismo mediante la escenificación de un milagro obtiene una segunda oportunidad con la llegada de un desconocido a mitad de la película<sup>12</sup>. Este baja del tren en la estación (00:40:41), donde escapa astutamente de la policía que lo llevaba esposado, se registra en el hotel del balneario y se presenta en todas partes como Martino (Richard Basehart). Milagrosamente, sabe todo sobre las maquinaciones que rodean la aparición del santo. Con su sorprendente omnisciencia, chantagea a las élites, pero finalmente hace una propuesta de cooperación. Rápidamente demuestra ser el maestro y guía.

La segunda parte de la película se basa, pues, en una iteración con variantes y una exageración, o sea, *aemulatio* de la primera parte. Martino no solo conoce los mejores trucos de prestidigitación –cuya demostración sirve para un metadiscursos sobre el “cine”, el “teatro”, el “circo” y la

---

<sup>12</sup> Berlanga no se cansaba de repetir que fue el Padre Antonio Garau, vocal eclesiástico de la Junta de Censura, quien se encargó de escribir grandes partes del guion alrededor del prestidigitador Martino. Mucho de esta versión pertenece probablemente al reino de los mitos. Zubiaur Gorozika estudió más a fondo el proceso de censura y los cambios habidos y muestra que, ya en una fase temprana de planificación, el mismo Berlanga –bajo la presión de la productora comprada por el Opus Dei– retrabajó grandes partes de la trama, y que la intervención directa del coautor eclesiástico y las instrucciones de remodelación y de supresión de escenas por parte de la censura estatal se referían a secuencias menores (2021: 190-193). Sea como fuere (quedan bastantes ambigüedades), Berlanga siempre ha considerado la película solo parcialmente suya. También en la crítica fue durante mucho tiempo poco apreciada; todavía en 2021 Hidalgo escribió: “La historia [...] funcionaba muy bien en su primera parte, hasta que, forzado por los productores, llega al pueblo el ‘verdadero’ san Dimas [...] y la hasta entonces brillante y muy berlanguiana película se contradice, se hace confusa y se diluye en una sentimentalidad moralista y pseudorreligiosa” (63). Recientemente, la película está siendo rehabilitada. Villanueva la llama “[u]no de los filmes de Berlanga más interesantes en mi opinión de filólogo cinéfilo” (2021: 32), y Castro de Paz, Paz Otero y Gómez Beceiro exponen su importancia para la transición de la fase ternurista, posibilista de Berlanga a la más satírica, más ‘negra’ a partir de *El verdugo* (1962) (2021: 64-67).

“magia” (p. ej. 00:11:50, 00:52:36 y 01:17:36)<sup>13</sup>–, sino que también marea literalmente a su público con su rapidez de pensamiento y de palabra. Prueba más de una vez que dice la verdad cuando afirma: “puedo conseguir que cualquiera de ustedes piense al revés durante cierto tiempo” (00:54:23).



*Ilustración 12: Martino entra en juego (Milagro 0:55:20)*

En el sentido más estricto de la palabra, el coro de las fuerzas vivas de Fontecillas se relega a un segundo plano, como lo ilustra el plano secuencia (ilustración 12): Martino los degrada a meros espectadores asombrados de sus malabarismos. El hecho de que el medio fondo de la imagen permanezca vacío y que la diferencia de tamaño de los personajes representados, creada por la profundidad de la imagen, sea tan pronunciada hace más que evidente la distancia entre Martino y su público boquiabierto. La nítida delineación de los planos, en la que la silueta corporal del prestidigitador marca el primer plano como un bastidor, y en la que el espacio se extiende casi exageradamente hacia el trasfondo, crea menos el *effet de réel* habitual de los planos secuencia (cf. Tschiltschke 2012: 138) que una impresión de teatralidad. Es difícil identificarnos como espectadores con el público ficticio en la pantalla, cuando este aparece tan pequeño en el fondo, en el polo opuesto de la posición de la cámara, prolongando el eje entre aquella y los objetos filmados en el espacio diegético.

---

<sup>13</sup> El médico don Evaristo, digno representante de la ciencia, no está del todo convencido del plan: duda que “un milagrero de estos de cine” (00:11:50) pueda surtir efecto.

En cualquier caso, a partir del momento mismo de su aparición, el protagonismo es del forastero. Sus trucos son más elaborados y al mismo tiempo más sencillos: en lugar de anacrónicas apariciones físicas de santos, recurre a la escenificación de curaciones milagrosas de enfermos, a los que los mismos miembros de la élite deben servir como intérpretes. Se ayuda de su buen entendimiento de la psicología humana y de la lógica del boca a boca en la difusión de historias asombrosas. En lugar de producir efectos especiales con fuegos artificiales y focos<sup>14</sup>, se limita a lanzar simples reflejos de luz con un espejito para dirigir la atención y las miradas hacia la estatua de San Dimas en la iglesia (00:59:37). Logra despertar en su público la fe y la esperanza en multitud de desesperados. En poco tiempo, el pueblo se ve invadido por una infinidad de creyentes a la caza del agua milagrosa. Las élites quieren detener la locura que se les va de las manos, pero nadie les cree cuando intentan desenmascarar el engaño. Su idea ha cobrado un impulso que ya no pueden controlar. Mientras se esfuerzan en vano para convencer a las gentes de que han caído en una trampa, Martino juega con la plaquita metálica con que desviaba la luz del sol hacia la fuente para desencadenar el ‘milagro’ (01:19:01): el espejismo resulta ser más fuerte que la verdad.

El final nos depara un golpe de efecto o “anagnorisis aristotélica”, según Darío Villanueva (2021: 32). Cuando las élites se ponen a buscar al forastero ante el caos descontrolado, este ha desaparecido y las habitaciones del hotel que ocupaba parecen –oh maravilla– como si nunca hubiera estado allí. Sin embargo, ha dejado una carta que contiene la moraleja: una lección sobre el poder de la fe. “Ustedes querían hacer negocio con ella [la fe] sin saber que, al despertarla entre las gentes, las gentes me despertaron a mí” (01:22:24). A la carta se adjunta una foto, la del supuesto (¿verdadero?) San Dimas, a imagen y semejanza del desaparecido Martino, tan distinto de la estatua de madera que representa al santo en la iglesia local. La fe, que mueve montañas, también le ha dado vida a él, al santo legítimo y auténtico, mejor de lo que pudo hacerlo el espectáculo físico malogrado de don José. Así, el verdadero santo les tiene engañados a todos y es él el gran pícaro. Para poderse medir con él, los necios no

---

<sup>14</sup> Berlanga fue gran partidario de las situaciones cómicas inherentes a la “pirotecnia mediterránea” que considera “barroc[a]”: fuegos artificiales, fiestas populares, procesiones y bandas de música (Schilhab 2021: 58).

tendrían que saber “un punto más [...] que el diablo” (Anónimo 1984: 69), como se lo enseña el ciego al pequeño Lazarillo, sino un punto más que el mismísimo santo. En un giro carnavalesco, los burladores al servicio del bien común son ahora los burlados<sup>15</sup>: resultan ser ellos los inocentes, los necios, incluso aunque no estén exentos de culpa ni sean, aún menos, santos.

### **“Si no os convertís y os hacéis como niños” (Mt 18,3): la encarnación del sentido común**

La simpleza de los portavoces adultos de Fontecillas está contrarrestada, sin embargo, por la astucia de la juventud del pueblo. Como en otras películas de Berlanga, los niños desempeñan un papel importante que dialoga con el concepto de niñez y la iconografía típicos del cine español del momento. En películas como la emblemática *Marcelino pan y vino* de Ladislao Vajda (1955) son ellos los paradigmáticos ‘inocentes’ que seducen por su candidez, su bondad natural y una sonrisa radiante (cf. Walter 2012: 76, ilustración 13). En Berlanga carecen de falsedad, pero no son (fácilmente) creyentes, sino buenos observadores, perspicaces, no más dóciles de lo necesario y capaces de aprender por experiencia. De este modo, subvierten y corrigen la imagen franquista de la infancia inocente.

---

<sup>15</sup> Escribe Rey Hazas acerca del *Lazarillo de Tormes*: “Obsérvese que este episodio de la ‘calabazada’ que recibe el ciego [...] es el correlato antitético y simétrico perfecto de la ‘calabazada’ que Lazarillo había recibido [contra el toro de piedra [...]. [...] [E]] conjunto de estas peripecias sigue el tradicional esquema folclórico del ‘burlador burlado’” (Anónimo 1984: 82).



*Ilustraciones 13, 14 y 15: El alumno serio es la encarnación del sentido común (Ladislao Vajda, Marcelino pan y vino, 1955, 00:31:33, Milagro 00:12:53 y 00:12:56).*

Cuando el maestro y sus consortes están en búsqueda de aliados para pagar el milagro, someten a Pepito, el “niño más bueno de la clase” (Jesús Rodríguez), a una prueba de credulidad: a través del sencillo truco habitual, el maestro hace desaparecer una moneda y acompaña su actuación con unos gestos y expresiones faciales de pronunciada teatralidad (ilustración 15). Resulta especialmente gracioso que combine el sencillo truco de magia con un discurso cuasi religioso (y sumamente infantil) al pedir al niño que invoque a los “angelitos” para obrar el ‘milagro’ de la reaparición de la moneda. El alumno no muestra ninguna emoción ante esta charla pueril y nimia. Repite dócilmente lo que el adulto le dice, pero lo hace mecánicamente y sin participación propia. Su mímica inexpresiva e impasible (ilustración 14) hace que el espectáculo del maestro parezca

inapropiado y ridículo. Además, el joven descubre el truco. Dice sin empacho lo que ve, aunque reciba las habituales bofetadas por ello. Que, aparte de su obediencia superficial, tenga una mente propia y sea independiente se demuestra también por el hecho de que no esté del todo concentrado: mira de soslayo a la ventana donde ve a los otros niños jugar. Lo cómico de la situación resulta de la inversión de roles: mientras que el niño parece cuerdo, observador y encarna el sentido común, los adultos no son más que torpes farsantes. Quizá sea oportuno adaptar la enseñanza de la Biblia (Mt 18,3): tendríamos que convertirnos a semejanza de los niños.



*Ilustración 16: El maestro explica la fugacidad de la vida (Milagro 01:04:51).*

Este esquema se repite al final de la trama. El maestro finge estar enfermo para preparar su milagrosa curación por intervención del agua bendita y, para aprovechar la ocasión, reúne a sus alumnos alrededor de su cama para impartirles un “ejercicio teórico-práctico de la fugacidad de la vida” (01:04:36, ilustración 16). Sin embargo, “el primero de la clase” renuncia a diagnosticarle una fiebre al tocarle la frente. La evidencia empírica no le lleva a la fe; por el contrario, como un incrédulo Tomás fallido constata secamente que no le nota ninguna temperatura inusual al farsante del maestro. Al igual que en el ejemplo anterior, el uso del plano secuencia refuerza la teatralidad de la escena en la que el coro de los alumnos observa desde el fondo la actuación del maestro en el primer plano.

Es para el propio maestro para quien la escena se convierte finalmente en una lección. Doña Paquita viene con el agua curativa y entona una letanía que recuerda blasfemamente a las oraciones del oficio divino, sin que la beata –inocente– sepa lo que está haciendo, por supuesto. El maestro, sin embargo, empieza a sentirse realmente enfermo. El “así del cuerpo y del alma” (01:09:39) de la letanía se repite varias veces como en una cámara de eco, cambiando de la voz femenina de doña Paquita a una voz de hombre como si asistiéramos a la celebración de la misa por parte de un cura. Mientras tanto el plano de la imagen se reduce a una toma del supuesto enfermo y marca los ecos en la banda sonora como si estos procedieran de la focalización interna del maestro. Don Salvador se da cuenta de cómo ha abusado de su poder sobre su audiencia tanto juvenil como adulta.

### **“Colorín, colorado”: moraleja(s)**

Berlanga no estaba de acuerdo con esta orientación didáctica de la segunda parte de la película. Según él, la intervención de los censores desvirtuó la intención original del filme y lo dotó de una moral, un rasgo que le desagradaba en principio al director valenciano (Schilhab 2021: 49-51): “[A] mí no me gusta culpar tan claramente a nadie. En mis películas, nadie es culpable” (Cañeque / Grau 1993: 61). Es innegable que el final de la película transmite una moraleja y que son las fuerzas vivas las que han cometido un error y reciben un sermón. ¿Pero está tan clara la moraleja? A pesar de los cambios originados por la censura, o quizás debido a ellos, el mensaje de la película es complejo y ambivalente.

Si bien está relativamente claro que fue la élite del pueblo la que se equivocó, no sabemos muy bien qué culpa se les achaca exactamente. ¿Que se tomaron la libertad de jugar con lo sagrado? ¿Que hicieron juguetas con la buena fe y la confianza de los necesitados? ¿Quizás simplemente no pensaron en las consecuencias de sus actos y se sobreestimaron? ¿O que –a fin de cuentas– tenían en mente el beneficio material, aunque en cierta medida se esforzaran por el bien común? ¿Que confiaban en los mecanismos del capitalismo? ¿Se plantearon objetivos equivocados o fue solo la elección de los medios lo que estuvo mal?

También si la historia se lee como una parábola sobre la situación de España a finales de los años 50, el mensaje mantiene su carácter ambivalente. ¿Se critica la estructura social injusta de la vieja España y la falta de consideración social hacia los necesitados? ¿El pensamiento retrógrado y sus categorías de juicio ‘aldeanas’? ¿La doble moral de una sociedad materialista cuya actitud piadosa es solo de boca para afuera? ¿Es una doctrina socialmente crítica o más bien limitada a lo ético y moral?

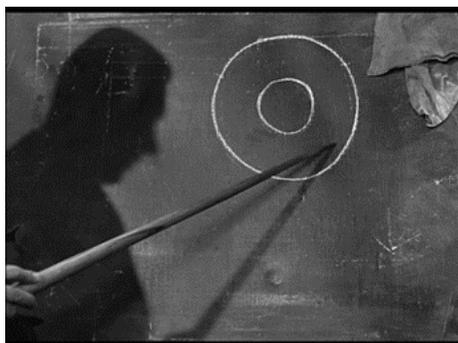
Estas ambivalencias tienen mucho que ver con el planteamiento estético y narrativo de la película. Es cierto que *Milagro* utiliza procedimientos estéticos del neorrealismo: se rueda con actores no profesionales, hay escenas con figurantes al aire libre y con luz natural, seuxtaponen planos de los llamativos rostros de estos últimos, especialmente en las secuencias finales, cuando los menesterosos acuden en masa al pueblo. No obstante, el supuesto realismo se quiebra de varias maneras: es precisamente a través de las dudas sobre la identidad de Martino, sus poderes mágicos aparentemente reales y los indicios cada vez más frecuentes de que podría tratarse del auténtico santo cómo se refuerza la sensación de cuento de hadas de la historia. En *Bienvenido*, la voz narradora autorial encuadra el relato mediante las fórmulas de “Érase una vez” y “Colorín, colorado”, señalando así explícitamente la ficcionalidad de lo expuesto. En *Milagro*, este procedimiento no es necesario: la trama milagrosa de la segunda parte cumple esta función. El típico pueblo castellano queda transformado en “un mundo fantástico” (Perales 1997: 42).

La benevolente ironía de la voz narrativa hacia este mundillo diegético, la actuación de los personajes en clave de comedia y el diseño teatral de muchas secuencias dificultan la identificación emotiva con los personajes:

[The] objective is not to elicit emotive empathy or antipathy for their protagonists, but to open our eyes to our own condition. In a consciously cerebral manner, which recalls Brechtian *Verfremdung*, [the] films encourage us to perceive the distortion of human potential [...]. As such, their creative stance is essentially subversive, not only in its critique of the repressive nature of the system but also in its uncompromising aesthetic refusal to allow us the comfort of a conventional affective relation with their characters (Keown 1996: 72s.).

Así pues, una catarsis en el sentido convencional no es viable. Cabe destacar, por último, que la instancia narradora también resulta desautorizada como portadora fiable de ‘moralidad’. Ya desde el principio, su explicación del mundo se desenmascara como somera y unilateral. Desconfiamos de una autoridad que nos dice con ternura y simpleza que en la simpática Fontecillas todo sigue como siempre: pobreza, el trabajo del campo y pedirle al cielo “las cosas sencillas, como la lluvia” (00:00:58), siendo el agua de necesidad existencial para la agricultura en zonas áridas.

¿Qué lección podemos, entonces, sacar de la película? En última instancia, el maestro don Salvador nos aporta –sin sospecharlo– parte de la respuesta.



*Ilustración 17: Un gráfico simple – y su complejidad (Milagro 00:47:03)*

Ayudándose de un sencillo gráfico (ilustración 17), explica: “Un hombre glotón diría que es un buñuelo, un folclórico que es un sombrero cordobés visto desde arriba. Un geómetra vería simplemente dos circunferencias concéntricas y un miedoso –¿qué diría un miedoso, don José?” (00:47:05-00:47:21). La evaluación de las cosas depende, deducimos, de la perspectiva del observador y siempre hay una variedad de interpretaciones válidas. Sin embargo, no se sabe qué consecuencias prácticas se derivan de esta idea. Tal vez: no hay que dejar el sentido común en la puerta de casa. Estamos llamados a confiar en nuestros ojos y juicio, como los jóvenes de Fontecillas. La sabiduría está quizá en la mirada crítica del niño que no se deja engañar por las apariencias.

La cita de San Jerónimo, “Venerationi mihi semper fuit non verbosa rusticitas, sed sancta simplicitas” (Hieronymus, Epistola 57 ad Pammachium, XII, 1980: 20), se refiere a un ideal de estilo: el estilo sencillo de la Biblia o de los discípulos de Jesús. Incluso después de las modificaciones por la censura, también para *Los jueves, milagro* es aplicable: las comedias ingeniosas de Berlanga son un juego con la supuesta sencillez del género bajo, que se revela complejo visto su doble fondo, sus ambigüedades y polivalencias.

## **Bibliografía**

- Anónimo (1984). *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Ed. Antonio Rey Hazas. Madrid: Castalia.
- Bergson, Henri (1959). *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: PUF.
- Cañeque, Carlos / Grau, Maite (1993). *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!* Barcelona: Destino.
- Castro de Paz, José Luis / Paz Otero, Héctor / Gómez Beceiro, Fernando (2021). “Berlanga en los años 50: del espejo ligeramente curvado al cóncavo”. En: Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. *Furia Española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta*. Vol. 1. Valencia: Institut Valencià de Cultura / Madrid: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 53-67.
- Certeau, Michel de (2008). *L'invention du quotidien*. Vol. 1: *Arts de faire*. Ed. Luce Giard. Paris: Gallimard.
- Gómez Rufo, Antonio (1997). *Berlanga. Contra el poder y la gloria*. Barcelona: Ediciones B.
- Hidalgo, Manuel (2003). “El guión. ¿Manos amigas?” En: *Bienvenido Mister Marshall... 50 años después*. Valencia: Filmoteca, 145-166.
- Hidalgo, Manuel (2021). *Berlanga y Fernán Gómez, en diálogo*. Madrid: Acción Cultural Española.
- Hieronymus (1980). *Liber de optimo genere interpretandi (Epistola 57)*. Ed. G. J. M. Bartelink. Leiden: Brill.
- Iglesias, Jaime (2021a). “Manuel Alexandre”. En: VV.AA. *Luis García Berlanga*. Madrid: Notorious, 156-157.

- Iglesias, Jaime (2021b). “José Isbert”. En: VV.AA. *Luis García Berlanga*. Madrid: Notorious, 210-211.
- Keown, Dominic (1996). “The Critique of Reification: a Subversive Current within the Cinema of Contemporary Spain”. En: Everett, Wendy, ed. *European Identity on Cinema*. Exeter: Intellect, 61-73.
- Lafuente, Fernando R. (2021). “¡Bienvenido, Mister Marshall!” En: VV.AA. *Luis García Berlanga*. Madrid: Notorious, 14-21.
- Larrauri, Íñigo (2021). “Luis García Berlanga y su compañía de cómicos de tripa”. En: Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. *Furia Española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta*. Vol. 1. Valencia: Institut Valencià de Cultura / Madrid: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 217-230.
- Matellano, Víctor (2021). “Los jueves, milagro”. En: VV.AA. *Luis García Berlanga*. Madrid: Notorious, 36-43.
- Molina Foix, Vicente (2009). “Berlanga en la huerta”. En: Alegre, Luis, ed. *¡Viva Berlanga!* Madrid: Cátedra, 45-47.
- Perales, Francisco (1997). *Luis García Berlanga*. Madrid: Cátedra.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio (1997). *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Rolph, Wendy (1999). “*¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (Berlanga, 1952)”. En: Williams Evans, Peter, ed. *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 8-18.
- Schilhab, Matthias (2002). *Das bekannte und das unbekannte Werk des spanischen Filmregisseurs Luis García Berlanga*. Berlin: dissertation.de
- Schilhab, Matthias (2021). “Una conversación con Luis García Berlanga en 1991”. En: Schilhab, Matthias / Junkerjürgen, Ralf, eds. *Entrevistas con Luis García Berlanga y sus colaboradores. Estudios Culturales Hispánicos*, 3, 27-84.
- Schmelzer, Dagmar (2012). “Luis García Berlanga: *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1952)”. En: Junkerjürgen, Ralf, ed. *Spanische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen*. Berlin: Erich Schmidt, 45-69.
- Sojo, Kepa (2009). *Americanos. Os recibimos con alegría. Una aproximación a Bienvenido, Mister Marshall*. Madrid: Notorious.

- Tschilschke, Christian von (2012). “Luis García Berlanga: *El verdugo* (1963)”. En: Junkerjürgen, Ralf, ed. *Spanische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen*. Berlin: Erich Schmidt, 124-141.
- Villanueva, Darío (2021). “Berlanga en la cultura española: cinefilia y eserpento”. En: Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. *Furia Española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta*. Vol. 1. Valencia: Institut Valencià de Cultura / Madrid: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 27-50.
- Walter, Klaus Peter (2012). “Ladislao Vajda: *Marcelino pan y vino* (1955)”. En: Junkerjürgen, Ralf, ed. *Spanische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen*. Berlin: Erich Schmidt, 70-86.
- Zubiaur Gorozika, Nekane E. (2021). “Entre caricias y bofetadas. Berlanga y la censura”. En: Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. *Furia Española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta*. Vol. 1. Valencia: Institut Valencià de Cultura / Madrid: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 183-199.
- Zunzunegui, Santos (2018): *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Santander: Shangrila.

**Sobre la autora:** Dagmar Schmelzer, Universidad de Regensburg, es profesora extraordinaria de literatura y cultura españolas y francesas y autora de varios artículos sobre el cine español. Ha coeditado recientemente: *Wegmarken der spanischen Literatur des 21. Jahrhunderts* (2022, con Ralf Junkerjürgen, Jochen Mecke y Hubert Pöppel), *El drama histórico en los romanticismos de España e Iberoamérica. Procesos transnacionales de intercambio y renegociación de identidades* (2022, con Susanne Greilich), *Culture Clash und Lach-Gemeinschaft: Interkultureller Humor in den frankophonen Gegenwartsgesellschaften* (2020, con Susanne Greilich).