

ARTS ESCENOGRÀFIQUES, CINEMA, MITES



DE SOR ISABEL DE VILLENA A MEL GIBSON,
PASSANT PER ANNE KATHERINE EMMERICH:
LA MEDITACIÓ A TRAVÉS DE L'ART
I L'ESTIL QUE COMMOU

La visió al cinema de *The Passion of the Christ*, de Mel Gibson, a començaments de març del 2004, em va suggerir uns punts de concomitància molt interessants amb la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena, que, casualment, havia d'explicar unes setmanes després als meus alumnes. Se'm va fer una estratègia didàctica molt productiva comparar alguna de les tècniques i algun dels efectes de la pel·lícula —la fama de la qual havia tingut un impacte especial en la societat d'aleshores— amb l'obra de l'abadessa del convent valencià de la Trinitat. Recentment, amb motiu del col·loqui Vigència de l'Edat Mitjana: Cinema i Novella Històrica, vaig reprendre la meua relació amb la pel·lícula de Gibson i això em va permetre apropar-me a la que, sens dubte, és la seua principal font (Martos 2009): *La dolorosa passió de Nostre Senyor Jesucrist segons les Meditacions de Anne Katherine Emmerich* (veg. Emmerich). Aquesta mística alemanya d'època romàntica (1774-1824) no sols era l'origen dels punts en comú entre Isabel de Villena i Mel Gibson, sinó que en presentava molts més amb la trinitària valenciana. Ací radica, per tant, l'objecte central del meu treball: establir els paral·lelismes en els apropaments a la figura de Crist de dues religioses amb quatre segles de distància, fet que no ens ha d'estranyar, perquè alguns d'aqueixos trets i d'aqueixos objectius són vius encara a començaments del tercer mil·lenni en *The passion of the Christ* de Gibson.

S'ha parlat molt de l'estil de la *Vita Christi* (VC) d'Isabel de Villena i sovint s'ha posat en relació amb la seua feminitat, un punt interessant si tenim en compte que en comparteix trets essencials amb Emmerich, fet que podria alimentar la hipòtesi de l'existència d'un estil femení. No em detindrè ni tan sols a qüestionar el pretés i anacrònic feminisme de sor Isabel, perquè és un punt superat des de fa quasi dos dècades (Alemany 1993), ni tampoc no entraré a catalogar els crítics que han parlat de l'estil femení de la trinitària, perquè ja s'ha fet (Orts Molines 1993)¹ i, des d'aleshores, no s'hi ha incidit. Sens dubte,

1. «Si bé tots els crítics han apuntat el fet que VC presenta unes característiques retòrico-estilístiques que la singularitzen d'entre les mostres que d'aquest gènere ens han pervingut, sols

Joan Fuster és el responsable de generar aquest discurs sobre el feminisme i la feminitat d'Isabel de Villena, l'estil literari de la qual resumeix així (Fuster 1968a: 170-171):

Sor Isabel, no ho oblidem mai, escrivia per a les seves monges, i, per tant, ho havia de fer amb dicció senzilla, natural: digna —no exempta d'èmfasi: d'èmfasi piadós—, però familiar. Familiar: aquesta és la característica de l'estil del *Vita Christi*. I familiar *de dona*. La frase i el vocabulari en sor Isabel vibren amb una constant efusió, amb una afectivitat inesgotable. Potser hi ajuda, en part, l'element franciscà propi de la formació d'una professa en l'orde de Santa Clara. Però la deu [sic] segura del flux amorós que és el *Vita Christi* només s'explica del tot per la condició femenina de qui l'escriu. Bastarà assenyalar-ne un detall: l'abundància dels diminutius, que són la pura tendresa del llenguatge. Sor Isabel els usa copiosament, i amb un particular matís d'emoció, amb el to i l'oportunitat que solament podia donar-los una dona. Un altre reflex de feminitat el trobem en l'enfocament de les escenes narrades: la visió de les coses domèstiques, la delicada minúcia de l'ordre interior de les cases, els menjars, la roba, les festes a un infant, tot queda situat dins una perspectiva estrictament de dona.²

L'estil de sor Isabel i el d'Emmerich són molt semblants, amb un grau de detallisme, que, en el cas de la mística alemanya, arriba a ser obsessiu, amb descripcions físiques dels personatges que volen moure els sentiments cap a la tendresa o cap al rebuig. En aquests passatges, Emmerich fa un ús modalitzador del llenguatge, amb lèxic valoratiu que predispesa el seu receptor, una tècnica discursiva que es correspon al que Fuster (1968a: 170) va descriure així: «La frase i el vocabulari en sor Isabel vibren amb una constant efusió». Les descripcions són constants i ho són en moments intensos de patiment. Emmerich ens detalla l'aspecte físic de tots els botxins de Crist,³ de la Mare de

Fuster i posteriorment, seguint aquest, Cantavella, García Aparicio i Marçal —i amb menys contundència Riquer—, han vist la justificació d'aquell en la condició femenina de l'autora» (Orts Molines 1993: 321).

2. Aquest mateix passatge, Fuster el repeteix quasi literalment en l'altre treball que fa sobre Isabel de Villena, amb la qual cosa no avança en el tema: «Al primer cop d'ull es nota, ja, que el *Vita Christi* està concebut amb una sensibilitat absolutament femenina: hi ha una constant efusió, una afectivitat gairebé maternal, que es revela tant en l'estil com en la reconstrucció de les escenes evangèliques. Potser hi ajuda, en part, l'element franciscà propi de la formació d'una monja clarissa, com era sor Isabel. Amb tot, la deu segura del flux amorós que impregna el llibre només s'explica per la condició femenina de qui l'escriu. Basta assenyalar-ne un detall: l'abundància dels diminutius, que són la pura tendresa del llenguatge. Sor Isabel els usa copiosament, i amb un particular matís d'emoció familiar, amb el to i l'oportunitat que només podia donar-los una dona. Un altre reflex espontani de feminitat, el trobem en l'enfocament dels episodis narrats: la visió de les coses domèstiques, la delicada minúcia de l'ordre interior de les cases, els menjars, la roba, les festes a un infant, tot queda situat dins una perspectiva estrictament de dona» (Fuster 1968b: 188).

3. Valga com a exemple la descripció dels soldats i la violència de prendiment de Jesús: «Los esbirros ataron a Jesús con la brutalidad de un verdugo. Eran paganos y de lo más bajo que

Déu, de Magdalena, de Joan, de Verònica, del Cirineu..., i sempre ho fa en digressions enmig d'episodis clau com l'hort de Getsemaní,⁴ la flagel·lació, el viacrucis o la crucifixió. Emmerich descriu amb un detallisme impressionant la bellesa de Crist mentre està crucificat, en un passatge que és, sens dubte, l'exemple més llampant d'aquesta tècnica estilística (Emmerich: 185):

El color de la piel de Jesús, como el de María, era delicado, con una ligera tonalidad rosada. Por las muchas caminatas y los viajes en los últimos tres años su cara se había ido volviendo morena. Jesús era de tórax amplio pero no velludo, como Juan el Bautista, que lo tenía cubierto de un pelo rojizo. Sus hombros eran anchos, sus brazos robustos, sus muslos nervudos, sus rodillas fuertes y endurecidas como las del hombre que ha viajado mucho, los muslos largos y las pantorrillas musculosas, sus pies eran de bella forma y sólidamente contruidos, sus manos eran hermosas, de dedos largos y finos y, sin ser delicadas, no eran como las de un hombre que las emplea en trabajos penosos. Su cuello no era corto, pero sí robusto, su cabeza, hermosamente proporcionada, de frente alta y ancha, y un rostro de óvalo puro; el cabello era color de cobre oscuro, no era muy espeso, y quedaba abierto naturalmente en lo alto de la frente para luego caer sobre sus hombros; llevaba una barba corta y acabada en punta.

Aquest detallisme que comparteixen ambdues religioses fa vàlides les paraules de Fuster (1968a: 170) per a totes dues, ja que es detenen en «la visió de les coses domèstiques, la delicada minúcia de l'ordre interior de les cases, els menjars, la roba, les festes a un infant, tot queda situat dins una perspectiva estrictament de dona». Més enllà d'aquesta visió actualment masculista dels referents femenins, sí que és certa la minuciositat d'Isabel de Villena descrivint escenes quotidianes com aquella en què posa els bolquers a Jesús⁵ o, per exemple, la

se pueda imaginar. Eran pequeños, robustos y muy ágiles; por el color de su piel y su complexión, parecían esclavos egipcios; llevaban el cuello, los brazos y las piernas desnudos. Ataron a Jesús las manos sobre el pecho con cuerdas nuevas y muy duras. Le ataron el puño derecho debajo del codo izquierdo, y el puño izquierdo debajo del codo derecho. Alrededor de la cintura le pusieron una especie de cinturón con puntas de hierro, al cual le fijaron las manos con ramas de sauce; al cuello le pusieron una especie de collar de puntas, del cual salían dos correas que se cruzaban sobre el pecho como una estola, e iban sujetas al cinturón. De éste salían cuatro cuerdas con las cuales tiraban al Señor de un lado y de otro de la manera más cruel» (Emmerich: 73).

4. La visió de l'episodi de l'hort de Getsemaní és un vertader malson, amb un Jesús molt humà, víctima d'atacs continus per part del dimoni, descrit en diversos passatges amb un detallisme sorprenent, que transmet inquietud al lector i que són vertaderes acotacions de guió i de fotografia per a un director de cinema actual: «Sus rodillas vacilaban, juntaba las manos, su cuerpo estaba inundado de sudor y el horror lo hacía estremecer. Por fin, se levantó: las rodillas le temblaban tanto que apenas podían sostenerlo, estaba pálido, su fisonomía completamente transformada, lívidos los labios y erizados los cabellos» (Emmerich: 47).

5. «E mirant aquella diuinal persona tan tendra y tan delicada, e recordant-se que era passible e mortal, senti en si la senyora Mare tant excessiua dolor que tot lo cor li trauesa, e specialment com lo senti plorar de fret; e, acompanyant lo en son plor ab sobirana pietat, embolcal ab summa

d'Emmerich en parar-se a contextualitzar el significat quotidià del pany de la Verònica: «Este paño era de tela fina, tres veces más largo que ancho, y se llevaba habitualmente alrededor del cuello: era costumbre llevar un lienzo semejante al recorrer a los afligidos y a los enfermos, y limpiarles la cara con él en señal de dolor o de compasión. Verónica guardó siempre el lienzo en la cabecera de su cama» (Emmerich: 167). Aquests episodis quotidians cerquen de moure la tendresa dels receptors, com un tret estilístic més que sura, per exemple, en el pasatge de l'hort de Getsemaní, quan el patiment de Jesús arriba a tal punt, que rep l'empatia dels àngels que el veuen: «Mientras la adorable humanidad de Cristo estaba sumergida en esta inmensidad de padecimientos, los ángeles parecieron tener un momento de compasión; hubo una pausa y yo noté que deseaban consolar a Jesús, por lo que oraron ante el trono de Dios» (Emmerich: 51).

La plasticitat de les descripcions és un tret de l'estil de les dues religioses, que estableix contactes clars amb la pintura i altres arts visuals, evidenciades, fins i tot, amb unes pràctiques habituals al convent de la Trinitat de València:

L'autora, que segons una tradició encara conservada en el seu convent havia confeccionat amb les seves pròpies mans unes pintures i també una sèrie de quadres teixits o brodats sobre la VC, per a servir d'ajuda visual al seu text, aprofita la força suggestiva de l'allegoria i de la lliure associació d'idees. Assimila allò millor de les «Glosses» i meditacions anteriors, però, a diferència d'Eiximenis i de Landulf no s'amaga darrera dels noms de les autoritats que cita. Per una banda la tendresa femenina, el patetisme, troba expressió en efusives «exclamacions» i contemplacions, en un llenguatge col·loquial i pintoresc, del qual —i com hem vist— ja hi ha precedents en les *MVC* i en Eiximenis. Per altra banda, el gust pel detall resta plasmat en una tècnica pictòrica o cinematogràfica de primers plans retallats des de diversos angles (Hauf 1990: 395).

Aquesta plasticitat de les imatges respon a la necessitat que Vittorio Messori argumenta per a la gibsoniana *The Passion of the Christ*: «todo cambia si aquellas palabras se traducen en imágenes que logran transformarlas en carne y sangre, en arañazos de amor y de odio» (Messori 2004). La necessitat d'imaginar amb detallisme visual els episodis de la vida de Crist genera en Isabel de

diligencia, ayudantli ses donzellas; car Diligencia li donaua los bolquers, Caritat los escalfaua, Pobretat los estiraua tant com podia perque bastassen a cubrir los peuet del Senyor, e Pietat portaua vn drap que li fos posat damunt lo cap. E, tenint lo la Senyora axi bolcadet, lo Senyor leixa lo plorar, mostrant que hauia pres plaer ab aquella robeta quel estaluaia del fret; e la Senyora, prenint gran plaer del seu repos, dixli ab dolçor de amor: “*Tu qui terram palmo concludis inuolutus panniculis recreatus es*”. Volent dir: “O, marauellos Fill de Deu! Vos, qui per la vostra gran potencia e magnificencia cloeu tota la terra dins la vostra ma, ara, vida mia, sou calfat e recreat ab aquests probellets drapellets”. E prenía la Senyora los peuet del seu Fill, e calfauals ab les propries mans no hauent altra manera de foch, e deyalí: “O, amor mia! La gran caritat e amor que haueu a natura humana vos fa sentir tant de fret e pobrea de roba! O, Senyor meu! Y coneguen aço los homens, e estimen ho, e amen vos de cor, puix tant los haueu amat”» (Miquel i Planas 1916, r: 270-271).

Villena «una tècnica pictòrica o cinematogràfica de primers plans retallats des de diversos angles» (Hauf 1990: 395) i fa que es parli de les «proto-cinematogràfics "visions" of the Passion» en Emmerich (Griffiths 2007: 26).

Com la literatura, les pel·lícules sobre Crist també depenen, en bona part, de les arts plàstiques i estan clarament influenciades per una estètica concreta. Així, per exemple, «el 1897, només dos anys després del naixement del cinema, ja foren produïdes set pel·lícules —inspirades en la pintura i el gravat—, que tingueren la seva culminació en la primera versió de *Rey de reyes* (1927), del mestre nord-americà Cecil B. DeMille, que es basà en obres de Rubens i Doré» (Blasi Birbe / Caparrós Lera 2004: 57). *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), de Pier Paolo Pasolini, parteix del llegat dels pintors del Trecento i del Quattrocento italià, especialment de Leonardo da Vinci, de Sandro Botticelli i de Piero della Francesca, mentre que *La historia más grande jamás contada* (1965) s'inspirava en models renaixentistes, tot i que la imatge de Crist «era molt pròxima a El Greco i als Pantocràtors del romànic català» (Blasi Birbe / Caparrós Lera 2004: 58). El *Jesucrist Superstar* (1973) de Jewison trenca amb la dependència de les estètiques prèvies i revoluciona la imatge de Crist amb cromatisme i tendència hippy.

En el llibre que acompanya la pel·lícula, Gibson (2004) ens resol aquesta qüestió declarant algunes de les influències estètiques que més han marcat la seua obra: Caravaggio, Andrea Mantegna, Masaccio o Piero della Francesca. El primer d'aquests s'allunya estèticament dels altres tres, ja que es considera l'inici de la pintura barroca; tot i això, en l'àmbit estètic de l'estètica, n'és, molt probablement, una de les fonts més importants, sense que això faci perdre el vernís medievalitzant que té la manera de narrar els fets de *The Passion of the Christ*, que continua sent-ne l'essència.⁶ No és casualitat, per tant, que Gibson recorregui a Caravaggio per justificar la força de la imatge quan se li qüestiona l'ús de llengües mortes en la pel·lícula:

Las pinturas de Caravaggio no tienen subtítulos, pero las personas captan el mensaje [...]. Yo pienso que la imagen superará la barrera del idioma. Esa es mi esperanza. Simplemente estoy intentando ser lo más real posible. Verlo en los idiomas originales es como una sacudida. La realidad sale al encuentro y te golpea. Contacto pleno. Ya sé que nosotros sólo estamos recreando, pero lo hacemos lo mejor que podemos, para transmitir la experiencia de estar allí realmente (Zenit 2003).

Molt probablement, l'episodi del descendent [veg. il·lustracions 1-5, p. xxix-xxiv] és la imatge amb més força emocional del film, amb clares reminiscències a algunes manifestacions artístiques que coneixem de l'episodi i que

6. «But in order to fully understand the impact of representational shifts in crucifixion iconography we must contextualize the Passion within a larger epistemological framework and consider the role of violence as a whole in medieval and early Renaissance culture» (Griffiths 2007: 22).

Emmerich ja havia descrit sense pressa, amb detallisme pictòric, com si tingués un referent visual al davant.⁷

L'estatisme de la imatge cinematogràfica en *The Passion of the Christ* ve marcat en molt per aquesta dependència de la pintura i pels objectius de Gibson quant a la pietat, a semblança de l'art cristià, que duu a la meditació (Hollywood 2006: 164-166).

Però el tret que més apropa les obres de sor Isabel de Villena, d'Anne Katherine Emmerich i de Mel Gibson, tan aparentment llunyanes, és, sens cap mena de dubte, el fet que molts episodis «estan dedicats, no tant a la narració dels fets de Jesús, com a descriure les ressonàncies que aquests fets tenien en Maria» (Fuster 1968b: 189). Notem, per tant, que les paraules de Fuster serveixen per a descriure un dels elements més caracteritzadors de les altres dues obres i ací radica l'interés dels paral·lelismes, que tres productes tan diferents presenten tal proximitat, derivada, molt probablement, d'uns mateixos objectius i d'unes mateixes fonts:

Vi a la Santísima Virgen en trance continuo durante la flagelación de nuestro divino Redentor. Ella vio y sufrió con un amor y un dolor indecibles todo lo que sufría su hijo. Muchas veces salían de su boca leves quejidos, y sus ojos estaban anegados en lágrimas (Emmerich: 143).

La Santísima Virgen sentía en sí misma cada insulto y cada nuevo tormento infligido a su Hijo. Estaba pálida como un cadáver y los gemidos no cesaban de salir de su pecho. Los fariseos se burlaron de ella y la increparon (Emmerich: 178).

7. «Nicodemo y José apoyaron las escaleras en la parte de atrás de la cruz, y subieron con unos lienzos; ataron el cuerpo de Jesús por debajo de los brazos y de las rodillas al tronco de la cruz con las piernas de lino y fijaron asimismo los brazos por las muñecas. Entonces, fueron sacando los clavos, martilleándolos por detrás. Las manos de Jesús no se movieron mucho a pesar de los golpes, y los clavos salieron fácilmente de las llagas, que se habían abierto enormemente debido al peso del cuerpo. La parte inferior del cuerpo, que, al expirar Nuestro Señor, había quedado cargado sobre las rodillas, reposaba en su posición natural, sostenida por una sábana atada a los brazos de la cruz. Mientras José sacaba el clavo izquierdo y dejaba ese brazo, sujeto por el lienzo, caer sobre el cuerpo, Nicodemo iniciaba la misma operación con el brazo derecho, y levantaba con cuidado su cabeza, coronada de espinas, que había caído sobre el hombro de ese lado. Entonces arrancó el clavo derecho, y dejó caer despacio el brazo, sujeto con la tela, sobre el cuerpo. Al mismo tiempo, el centurión Abenadar arrancaba con esfuerzo el gran clavo de los pies. Casio recogió religiosamente los clavos y los puso a los pies de la Virgen. Sin perder un segundo, José y Nicodemo llevaron la escalera a la parte de delante de la cruz, la apoyaron casi recta y muy cerca del cuerpo; desataron el lienzo de arriba y lo colgaron a uno de los ganchos que habían colocado previamente en la escalera, hicieron lo mismo con los otros dos lienzos, y bajándolos de gancho en gancho consiguieron ir separando despacio el sagrado cuerpo de la cruz, hasta llegar enfrente del centurión, que, subido en un banco, lo rodeó con sus brazos por debajo de las rodillas, y lo fue bajando, mientras José y Nicodemo, sosteniendo la parte superior del cuerpo iban bajando escalón a escalón, con las mayores precauciones; como cuando se lleva el cuerpo de un amigo gravemente herido, así el cuerpo del Salvador fue llevado hasta abajo. Era un espectáculo commovedor; tenían el mismo cuidado, tomaban las mismas precauciones que si hubiesen podido causar algún daño a Jesús» (Emmerich: 212-214).

Una de les principals innovacions en *The Passion of the Christ* respecte dels evangelis és el protagonisme de Clàudia Procla, l'esposa de Pilat,⁸ que, tot i dependre de les visions d'Emmerich, Gibson encara amplifica més. Aquest personatge juga a favor d'allò que defineix la *Vita Christi* d'Isabel de Villena, que «és, per dir-ho així, una vida de Jesucrist vista a través de les dones» (Fuster 1968b: 189), com ho són també les obres d'Emmerich i de Gibson. A més de l'extensa intercessió per Jesús que Clàudia Procla fa davant el seu marit (Emmerich: 125-127), aquesta apareix en les visions d'Emmerich donant unes teles a Maria durant la flagel·lació,⁹ un episodi que genera molta rendibilitat en *The Passion of the Christ*. Gibson —i no Emmerich— fa que Maria, desesperada, s'allunyi una estona de la flagel·lació perquè el seu dolor en siga l'únic protagonista durant uns minuts; és en aqueix moment quan la mare de Déu es troba amb Clàudia i en rep les teles, amb les quals, ara sí seguint la seua font, Gibson fa que Maria i Magdalena s'agenollen a recollir la sang vessada per Jesús durant la flagel·lació, en un dels episodis que més contrau el cor de qui el veu i que té precedents en les *Meditationes*.

Gibson, que no té pressa per a fer avançar l'acció i es recrea en aquells moments dramàtics que sap que mouran les emocions de l'espectador,¹⁰ juga amb els primers plans, que permeten transmetre els sentiments dibuixats en el rostre, amb un joc de mirades que, molt probablement, és el mecanisme dramàtic que més força té en la pel·lícula i que justificava *per se* l'absència de subtítols. Aquesta «tècnica cinematogràfica de primers plans retallats des de diversos angles» de la qual parlava Albert Hauf (1990: 395) per a la *Vita Christi* d'Isabel de Villena, és, en realitat, un dels trets més definitoris de la pel·lícula de Gibson.

8. És un element apòcrif provinent de Nicodem (Mas i Vives 2001: 27) que ja trobem en la representació de Divendres Sant de la Passió de Cervera (Duran/Duran 1984) i «que no trobem en les consuetes mallorquines ni en la *Passió Didot*, però que té força tradició en altres passions europees, com per exemple en el cicle de York anglès» (Mas i Vives 2002: 259).

9. «Cuando Jesús, después de la flagelación, cayó al pie de la columna, vi a Claudia Procla, mujer de Pilatos, enviar a la Madre de Dios grandes piezas de tela. No sé si creía que Jesús sería libertado y que su Madre necesitaría esa tela para curar sus llagas o si esta pagana compasiva sabía qué uso iba a darle la Santísima Virgen a su regalo. Habiendo vuelto en sí, María vio a su Hijo, todo desgarrado, conducido por los soldados; Él se limpió los ojos llenos de sangre para mirar a su Madre. Ella extendió las manos hacia Él, y siguió con los ojos las huellas ensangrentadas de sus pies. Habiéndose apartado la muchedumbre, María y Magdalena se acercaron al sitio en donde Jesús había sido azotado [...], se agacharon cerca de la columna y limpiaron por todas partes la Sangre sagrada de Jesús con el lienzo que Claudia Procla había mandado» (Emmerich: 144).

10. Aquest és l'objectiu de Gibson i l'origen, en definitiva, de moltes de les crítiques rebudes: «Espero que *The Passion* aumente la fe, las creencias de las personas devotas» (Bermúdez 2003); «lo que solivianta a estos nuevos inquisidores disfrazados con los ropajes de la beatería laica es que un artista emplee su dinero y su talento en la proclamación de su fe; lo que fastidia es que esta película, condenada al éxito, vaya a fortificar a muchos en sus convicciones, y seguramente a remover el escepticismo de otros tantos» (Prada 2004).

El dimoni, una de les figures més riques del film, repta Crist i Maria amb les seues mirades (Powell 2004);¹¹ la seua riquesa expressiva destaca, sobretot, en l'episodi de la flagel·lació, on apareix amb la iconografia de la mare de Crist, però amb un xiquet endimoniat als braços [veg. il·lustracions 6-7, p. xxiv]. La temptació del dimoni arriba a oferir-li ocupar el lloc de la mare, d'aqueixa mare de Déu amb qui patim al llarg de la pel·lícula;¹² és un dels moments en què l'espectador que haja arribat a sentir empatia pel dolor de Maria produeix més rebuig cap al dimoni, que sembla riure's del patiment de la mare oferint a Crist un lloc al seu costat i insinuant-li que el cuidarà com ella.

La mirada de Maria commou els espectadors. Es troba perduda quan va a veure Jesús davant el Sanedrí, fins que creua la vista amb Pere i notem alleujament en la seua desesperació. Poc després, quan Pere ja l'ha negat tres vegades, Crist el mira també i no calen les paraules, però sí que s'hi produeix el primer dels quinze *flash-back* de la pel·lícula: el que remet al moment en què Pere li declarava fidelitat absoluta i Jesús li deia que el negaria.¹³ Aqueix episodi, com la resta de *flash-backs*, estan al servei d'intensificar els sentiments de l'espectador, de remoure'ls (Webb 2004): «La necessitat d'oferir trets essencials de la figura de Crist, i de presentar-lo en altres situacions, ha donat lloc a alguns reeixits *flash-backs*, com el del treball de Jesús al taller de Natzaret, on mostra estima per la seva feina, afecte, confiança i bon humor en el tracte amb la seva mare» (Blasi Birbe / Caparrós Lera 2004: 68), on apareix la part humana de

11. S'ha dit que «major creativitat mostra el guió amb les al·lusions al dimoni» (Blasi Birbe / Caparrós Lera 2004: 68), però, precisament, és un dels personatges que depèn d'Emmerich: «Es troben en el film diverses referències a l'adversari, que volen ser segurament ambigües: una figura més aviat femenina, amb un atractiu no exempt de tristor, amb un infant als braços, deforme, com si s'hagués d'interpretar que els fruits de la temptació són decebedors (Blasi Birbe / Caparrós Lera 2004: 68). És cert que el detallisme de la monja agustina no arriba a descriure'l i l'estètica, tot i recordar-nos la imatge de Gòlum, és original de Gibson, com també s'ha de reconèixer que no tots els passatges en què apareix depenen de la seua font. Però aquesta és la manera d'actuar de Mel Gibson: manleva trets de les visions d'Emmerich, s'hi inspira i, després, els sistematitza. El dimoni «apareix significativament i adequadament en forma de serpent, cosa que recorda l'anomenat protoevangeli: el text on s'anuncien enfrontaments entre la dona i la seva descendència, d'un cantó, i el temptador i els seus, de l'altre, i s'hi diu que aquells esclafarien el cap de la serp (cf. Gn 3,15; Ap 12,9). Així és com a l'hort de Getsemaní, el descendent de la Dona foragita el temptador colpejant-li al cap» (Blasi Birbe / Caparrós Lera 2004: 68): «En medio de estas apariciones, yo veía a Satanás moverse y adoptar varias formas a cual más horrible [...]. En un momento dado, me pareció ver una serpiente que, en efecto, pronto apareció con una corona en la cabeza. El odioso reptil era gigantesco y conducía las innumerables legiones de los enemigos de Jesús de cada época y nación» (Emmerich: 57).

12. «Not only did Mary feel compassion for Jesus's suffering on the cross, but also *co-passion*, experiencing the event as if in her actual body» (Griffiths 2007: 27).

13. «Entonces el gallo cantó de nuevo, y Jesús, que en ese momento era conducido a la prisión a través del patio volvió a mirar a su apóstol con pena y compasión. Esa mirada le llegó a Pedro hasta lo más hondo, y recordó entonces las palabras de Jesús: "Antes de que el gallo cante dos veces tú me negarás tres veces"» (Emmerich: 101).

Crist, tan vilipendiada en altres pel·lícules de tema cristià, però ben equilibrada en *The Passion of the Christ*. Aquest episodi ens mostra la tendresa de Jesús en la seua intimitat amb la mare, la seua quotidianitat i la confiança en el futur de les seues obres, a través de la metàfora de la taula alta que un ric li havia demanat fer. L'espectador sap que aqueix és el model de taula que fem servir a Occident en l'actualitat i comprova que allò en què creia Jesús, efectivament, va triomfar i va perdurar.

«El vínculo entre madre e hijo es sugerido en varios momentos más por el contacto visual que por las palabras. Cada vez que Cristo caído cruza la mirada con la madre recobra fuerzas para levantarse» (Villagrasa 2004). Això ocorre durant la flagel·lació i durant el viacrucis,¹⁴ amb una càrrega de tensió i dramatisme important, que, al meu parer, arriba al seu punt àlgid en el *flash-back* en què Maria recorda un moment de la infantesa de Jesús en el qual corre a ajudar-lo desesperada perquè ha caigut, com ho fa en aqueix passatge del viacrucis.¹⁵ El paral·lisme contrastat ens remou. Diguem que Gibson ha anat treballant les emocions dels espectadors i aquest passatge significa el clímax catàrtic de la pel·lícula, amb el qual ens prepara emocionalment per a viure la crucifixió.

Per entendre els efectes de *The Passion of the Christ* en els espectadors i l'assoliment dels objectius de Gibson, Alison Griffiths (2007: 4) es planteja, des del postmodernisme que impregna els estudis de cinema, la perspectiva de qui contempla les obres d'art al llarg de la història, que, per a les peces medievals, és difícil de determinar. Ara bé, encara avui se'n conserva bona part i te-

14. En tots dos casos, Gibson depèn amb fidelitat de la seua font: «Él no dejó de rezar, y volvió un instante la cabeza hacia su madre, que estaba rota de dolor en una esquina cercana a la plaza y que cayó sin conocimiento en los brazos de las santas mujeres que la rodeaban» (Emmerich: 139); «Él se limpió los ojos llenos de sangre para mirar a su Madre. Ella extendió las manos hacia Él, y siguió con los ojos las huellas ensangrentadas de sus pies» (Emmerich: 144); «Eché una mirada de compasión sobre su Madre, tropezó y cayó por segunda vez sobre sus rodillas y manos» (Emmerich: 163).

15. «Cuando los que llevaban los instrumentos del suplicio se acercaron con aire insolente y triunfante, la Madre de Jesús se puso a temblar y a gemir, juntando las manos, y uno de esos hombres preguntó: “¿Quién es esta mujer que se lamenta?” y otro respondió: “Es la Madre del Galileo”. Cuando los miserables oyeron tales palabras llenaron de injurias a esta dolorosa Madre, la señalaban con el dedo, y uno de ellos cogió en sus manos los clavos con que debían clavar a Jesús en la cruz, y se los mostró a la Santísima Virgen, burlándose. Pero ella estaba mirando a Jesús, que se acercaba, y tuvo que sostenerse en el pilar de la puerta para no caer, pálida como un cadáver con los labios casi azules. Pasaron los fariseos a caballo, después el chico que llevaba la inscripción; detrás de éste su Santísimo Hijo Jesús, temblando, doblado, bajo la pesada carga de la cruz, inclinada su cabeza coronada de espinas. Echó una mirada de compasión sobre su madre, tropezó y cayó por segunda vez sobre sus rodillas y manos. María, en medio de la inmensidad de su agonía, no vio ni a soldados ni a verdugos; no vio más que a su querido Hijo. Se precipitó desde la puerta de la casa entre los soldados que maltrataban a Jesús, cayó de rodillas a su lado y se abrazó a él. Yo sólo oí estas palabras: “¡Hijo mío!” y “¡Madre mía!” pero no sé si fueron realmente pronunciadas, o si las oí sólo en mi mente» (Emmerich: 162-163).

nen espectadors que les veuen: els retaules o les imatges a les esglésies estan allà per a moure les emocions dels qui les observen, per a apropar-los a allò que es perd en la llunyania de la divinitat. Tenim una mostra encara viva de la pietat popular atemporal i que creua els segles des de la medievalitat: el drama asumpcionista d'Elx encara colpeja les emocions dels qui el contemplen, encara sorprén els espectadors, asseguts junt al cadafal, que veuen un cel obrir-se i lluny, molt alt, una magrana o un araceli que en baixa. I això sorprén en una època en què els efectes especials del cinema ens tenen molt acostumats a la inversemblança; per tant, quin efecte no deu haver tingut en època medieval! De fet, molt del cinema pot haver influït en les representacions actuals del *Misteri d'Elx*¹⁶ i valga com a exemple la tensió creada per l'orgue, que, amb música d'Òscar Esplà, ens anuncia al més pur estil hollywoodenc i *naïf* l'obertura de les portes del cel. Allò que es viu a la Basílica de Santa Maria —i em perdonaran els il·licitans el símil aparentment sacríleg— no està tan lluny del que, entre rosetes, *cocacoles* i *nachos*, vol Gibson que arribem a viure en una sala de cinema. Els espectadors, creients o no, catòlics o no, eixien moguts emocionalment de veure la pel·lícula;¹⁷ els efectes podien ser diferents en cada espectador, com ho són en qui assisteix al *Misteri d'Elx* o en qui contempla una obra d'art medieval, però *The Passion of the Christ* colpeja qui la veu, no el deixa indiferent.¹⁸ Els objectius de Gibson coincideixen en molt amb aquells que tenien els drames medievals, que, sovint, se centraven en la Passió de Crist i amb els quals compartien característiques (Griffiths 2007: 21-26).

L'ús de l'arameu i del llatí buscava submergir l'espectador en una història tan fidel i versemblant com fos possible, que arribara a formar-ne part, que coparticipara de la Passió i del dolor de Crist com un espectador més d'aquell moment.¹⁹ Aquest grau d'immersió no s'havia produït en el cinema fins a aquest punt i, tenint com té uns objectius comuns amb els drames medievals, ve afavorit per la foscor de les sales de projecció, que facilita la introspecció. Gibson creia tant en la força estètica de la seua pel·lícula i en la potencialitat dramàtica dels seus actors,²⁰ que, al servei del realisme, el seu primer impuls va

16. Hèctor Càmera i José F. Càmera (2009) han estudiat, recentment, la perspectiva inversa: la influència i l'aparició del *Misteri d'Elx* al cinema.

17. Ja ho pensava així Gibson durant i el rodatge, per la qual cosa sembla que va funcionar la seua estratègia: «Creyentes y no creyentes por igual, todos nosotros hemos recibido su influencia [...]. La película *Gandhi* fue un gran éxito, pues no era sólo para hindúes. Esta película es para todos. Para creyentes y no creyentes» (Zenit 2003).

18. «Not all spectators, however, experienced the *Passion* in the same way, just as medieval spectators would have responded to *Passion* plays with their own sense of pathos, shock, horror, disbelief (or none of above)» (Griffiths 2007: 26).

19. Aquesta és la mateixa tècnica de versemblança de Joan Roís de Corella quan ens explica que l'epitafi de Leandre i Hero està escrit en lletres gregues.

20. «Una altra de les qualitats del film és la interpretació: Jim Caviezel encarna el Jesucrist tal vegada més creïble que ha proporcionat la pantalla, amb una iconografia inspirada en Caravag-

ser no posar-hi subtítols, però va cedir davant els consells dels seus col·laboradors més directes després de les primeres projeccions.²¹ La intuïció de Gibson era bona: volia transmetre sentiments, provocar dolor, injustícia i empatia en els espectadors. I, això, ho podia fer amb les imatges perfectament; ara bé, aquesta opció hauria estat un entrebanc per a la difusió de la pel·lícula i hauria tingut contraefectes econòmics i pietosos.²²

Les tècniques cinematogràfiques aporten unes possibilitats molt més potents que la literatura i, fins i tot, que l'art i l'espectacle teatral.²³ Villagrasa en destaca els efectes de la il·luminació, la fidelitat iconogràfica a la tradició pictòrica, la càmera lenta i els primers plans,²⁴ però n'hi ha d'altres. La càmera lenta és l'essència de l'equilibri entre l'estatisme introspectiu de les imatges i la necessitat de viure la història en moviment. Hi ha dos moments en la pel·lícula en els quals aquesta relentització té un pes significatiu: el bes de Judes i l'episodi de la Verònica. Aquest darrer, un dels més importants del viacrucis, introdueix una altra tècnica al servei de la identificació de l'espectador amb Crist i de la introspecció: l'alienació produïda pel so difuminat. Els crits de la gent passen a sentir-se llunyans, com un soroll de fons, que devia correspondre's a la percepció de Jesucrist, alienat del que l'envoltava en aqueixa voràgina de violència i dolor. Gibson fa que l'espectador senta el que sent Jesús i que visca la trobada

gio. També resulten molt ben aconseguides les figures de Ponç Pilat, Simó Pere, Simó de Cirene, Maria Magdalena i Maria, la mare de Jesús. La seqüència central —la del Calvari— és una de les millors que mai hagin estat filmades. A més, la profunda mirada de Jesús interpel·la tots els personatges i colpeja el consternat espectador» (Blasi Birbe / Caparrós Lera 2004: 63).

21. «La intenció de Gibson ha sido mostrar todo tal cual fue hace 2000 años. Sin doblaje, en cualquier rincón del mundo los espectadores asistirían a la pasión de Cristo representada por actores que hablan —en opinión del director— en las lenguas usadas en la Palestina de los tiempos de Jesús. Por sí solas, las imágenes deberían de ser capaces de expresar 'todo' sin el auxilio de palabras inteligibles. Estimulados por este reto y bajo la dirección de Gibson, los actores han realizado una extraordinaria puesta en escena» (Villagrasa 2004). «Esta película, para su autor, es una Misa: hágase, por tanto, en una lengua oscura, como lo ha sido durante tantos siglos. Si la mente no comprende, mejor. Lo que importa es que el corazón entienda que todo lo que sucedió nos redime del pecado y nos abre las puertas de la salvación, como recuerda la profecía de Isaías que se presenta como prólogo a toda la película» (Messori 2004).

22. De qualsevol manera, «pasado un rato, se abandona la lectura de los subtítulos para entrar, sin distracciones, en las escenas —terribles y maravillosas— que se bastan a sí mismas» (Messori 2004).

23. «Gibson se sirve de recursos del cine que alteran la percepción como, por ejemplo, el uso frecuente de la cámara lenta para subrayar momentos particulares, la estilización en los primeros planos, "las diferencias en la iluminación (el azul para Getsemaní, la pálida luz del espacio asfixiante de la corte del sumo Sacerdote, la amplia luz del día del Vía Crucis), la presentación de los personajes de acuerdo a la tradición de pinturas cristianas, la iluminación y la composición, el paso del tiempo cuando Jesús cuelga de la cruz, su muerte y la consecuencia apocalíptica, los avisos de la resurrección"» (Villagrasa 2004).

24. Així, per exemple, Gibson creu que, en la Crucifixió, els claus no devien haver estat a la palma de la mà, perquè l'hauria desgarrat, però va preferir ser fidel a la tradició iconogràfica.

amb la Verònica com ell creu que va ser; són mecanismes al servei de la identificació de l'espectador amb l'experiència de Crist, amb la seua passió.²⁵

Paral·lelament al que Mel Gibson fa més de cinc segles després, Isabel de Villena recorre a la tradició per manllevar unes tècniques al servei d'un objectiu compartit amb *The Passion of the Christ* i amb les visions d'Emmerich. Gibson usa tècniques cinematogràfiques impregnades de trets manlevats de les arts plàstiques i sor Isabel fa el mateix, però extraient les tècniques que mouen a pietat del franciscanisme i dels usos estètics i estilístics de les *vitae christi* medievals:

En primer lloc, i malgrat l'opinió apressada d'algun crític, és irrefutable que ambdues VC catalanes són en bona part tributàries de les MVC del pseudo-Bonaventura. Això permet de posar a prova la hipòtesi «germànica» de Boehmer. Els resultats d'una comparació sistemàtica dels fragments d'ambdues VC catalanes derivats de les MVC semblen donar-li la raó, puix que palesen que els dos autors catalans, no solament no censuren ni retallen els elements casolans i pintorescos característics del sentiment franciscà, ans, ben al contrari, s'hi esplaien i adeliten amb tota l'ànima, afegint detalls nous i espletant altres fonts que fins i tot superen en ingenuïtat i tendresa les de l'estímul inicial. Més encara: aquesta tendència és molt més evident en la VC més moderna: la de Sor Isabel. I això ens porta a un altre punt: mentre que resulta molt difícil comprovar la influència de Landulf de Saxònia en l'obra d'Eiximenis, és en canvi gairebé segur que Sor Isabel, en preparar els capítols que tracten de la passió i mort de Crist, ja va servir-se del compendi del Cartoixà, i en va extreure un *pathos* i un realisme que superen el de les fonts franciscanes (Hauf 1990: 48).

En definitiva, aqueix estil altament detallat, tendre, casolà i quotidià depén més de les fonts i del gènere que emmarquen les obres de Villena i d'Emmerich, que no de la seua feminitat, perquè altres *vitae christi*, com les *Meditationes Vitae Christi* del pseudo-Bonaventura (Hauf 1990: 395), la d'Eiximenis (Hauf 1990: 48 i Orts Molines 1993: 320) i la de Ludolf de Saxònia,²⁶ el comparteixen. La coincidència de tècniques narratives i pietoses entre les obres de

25. «The film critic David Reinhardt said that “experienced would probably be a better word” than “saw” to describe his encounter with a film that came across as “more of a meditation than a movie» (Griffiths 2007: 25).

26. «Entra en aquesta pobreta casa, ànima devota! Mira los reals mobles. Mira hun cànter, hun coxí de bova, una miserable taula. Mira una pobra flaçada damunt lo lit de posts corcades, hon dormen lo Fil y la Mare. Mira una vella stora hon dorm Joseff en terra, prop de la porta... Torna, donchs, y mira la pobrea de aquesta miserable caseta!» (*Primer del Cartoixà*, cap. 12, f. 55a) (ap. Hauf 1990: 361, n. 39 i Orts Molines 1993: 322). «L'obra del *Cartoixà* va caure, doncs, damunt terra ben amarada, i ajudà a divulgar l'exegesi tropològica i l'interès per la vida i passió de Crist, però no determinà cap canvi sobtat de perspectives ni modificà gaire la segona empremta que la pietat cistercenca i franciscana i l'afectivitat augustina ja havien deixat al nostre país» (Hauf 1990: 49).

Gibson i de sor Isabel, tan aparentment llunyanes, es fonamenta en el filtre de fonts compartides que implica l'obra d'Emmerich i en uns objectius comuns emmarcats en un mateix marc conceptual que evoluciona al llarg dels segles, sense modificar-ne l'essència: «tant l'estil com l'estructura del llibre deriven i al mateix temps estan en funció del mètode franciscà de meditar, la clau del qual és l'amplificació i la llibertat de la ment pietosa per a omplir el buit. La VCV és, sens dubte, un *ars meditando*» (Hauf 1990: 395), com ho són també, adaptats al seu temps, *La dolorosa passió de Nostre Senyor Jesucrist* i *The Passion of the Christ*.

JOSEP LLUÍS MARTOS
Universitat d'Alacant

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Alemany 1993: Rafael ALEMANY, «Dels límits del feminisme de la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena», dins Alemany et alii (1993: 301-313)
- Alemany et alii 1993: Rafael ALEMANY / Antoni FERRANDO / Lluís B. MESEGUER (ed.), *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. 1, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Bermúdez 2003: Alejandro BERMÚDEZ, «*La Pasión*: entrevista a Mel Gibson y a Jim Caviezel» [consulta en línia: <http://www.solidaridad.net/vernoticia.asp?noticia=1086>].
- Blasi Birbe / Caparrós Lera 2004: Ferran BLASI BIRBE / J. M. CAPARRÓS LERA, «*The Passion of the Christ*, de Mel Gibson», *Temes d'Avui*, 16 (2n semestre), 57-70.
- Càmara Sempere / Càmarà Sempere 2009: Hèctor CÀMARA SEMPERE / José F. CÀMARA SEMPERE, «El Misteri d'Elx es fa cinema: l'interès per la *Festa* a través del cel·luloide», dins Martos / García Sempere (2009: 107-129).
- Corley / Webb 2004: Katherine E. CORLEY / Robert L. WEBB (ed.), *Jesus and Mel Gibson's The Passion of the Christ*, Londres / Nova York, Continuum.
- Duran / Duran 1984: Agustí DURAN / Eulàlia DURAN (ed.), *La Passió de Cervera. Misteri del segle XVI*, Barcelona, Curial.
- Emmerich: Ana Catalina EMMERICH, *La amarga Pasión de Cristo*, Barcelona, Planeta, 2005.
- Fuster 1968a: Joan FUSTER, «El món literari de Sor Isabel de Villena», dins id., *Obres completes*, vol. 1, Barcelona, Edicions 62, 153-174.
- 1968b: Joan FUSTER, «Jaume Roig i Sor Isabel de Villena», dins id., *Obres completes*, vol. 1, Barcelona, Edicions 62, 175-210.
- Gibson 2004: Mel GIBSON, «Forwards» a *The Passion Book: Photography from the Movie «The Passion of the Christ»*, Los Angeles, Icon Distribution.
- Griffiths 2007: Alison GRIFFITHS, «The Revered Gaze: the Medieval Imaginary of Mel Gibson's *The Passion of the Christ*», *Cinema Journal*, 46/2 (hivern), 3-39.
- Hauf 1990: Albert G. HAUF, *D'Eiximenis a Sor Isabel de Villena. Aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat («Biblioteca Sanchis Guarner», 19).
- Hollywood 2006: Amy HOLLYWOOD, «Kill Jesus», dins Timothy K. Beal / Tod Linafelt, *Mel Gibson's Bible*, Chicago, University of Chicago Press, 3-39.

- Martos 2009: Josep Lluís MARTOS, «La violència en *The Passion of the Christ* de Mel Gibson: més enllà dels evangelis», dins Martos / García Sempere (2009: 425-446).
- Martos / García Sempere 2009: Josep Lluís MARTOS / Marinela GARCÍA SEMPERE (ed.), *L'edat mitjana en el cinema i en la novel·la històrica*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- Mas i Vives 2001: Joan MAS I VIVES, «El teatre religiós del segle XVI», dins Albert Rossich / Antoni Serra Campins / Pep Valsalobre (ed.), *El teatre català dels orígens al segle XVIII. Actes del II Col·loqui Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga: «Teatre Català Antic»*. Girona, 6 al 9 de juliol 1998, Kassel, Edition Reichenberger, 17-33.
- 2002: Joan MAS I VIVES, «Tipologia de les Passions catalanes del segle XVI», dins *La mort com a personatge, l'Assumpció com a tema. Actes del Seminari celebrat del 29 al 31 d'octubre de 2000 amb motiu del VI Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx (Elx, 25 d'octubre a l'1 de novembre de 2000)*, Elx, Patronat de Cultura d'Elx, 253-275.
- Messori 2004: Vittorio MESSORI, «Lo que Gibson buscaba con *La Pasión*, lo ha conseguido: golpea» [consulta en línia: <http://www.aciprensa.com/reportajes/messori.htm>].
- Miquel i Planas 1916: Ramon MIQUEL I PLANAS (ed.), *Llibre anomenat «Vita Christi», compost per sor Isabel de Villena, abadessa de la Trinitat de València*, 3 vol., Barcelona, Casa Miquel-Rius.
- Orts Molines 1993: Josep Lluís ORTS MOLINES, «A propòsit de l'«estil femení» en sor Isabel de Villena», dins Alemany et alii (1993: 315-325).
- Powell 2004: Mark Allan POWELL, «Satan and the Demons», dins Corley / Webb (2004: 71-78).
- Prada 2004, Juan Manuel DE PRADA, «*La Pasión* de Mel Gibson», *ABC*, 28 de febrer [consulta en línia: http://www.solidaridad.net/articulo1257_enesp.htm].
- Villagrasa 2004: Jesús VILLAGRASA, «*La Pasión de Cristo* y Mel Gibson. El arte y el artista cristianos» [consulta en línia: <http://www.aciprensa.com/reportajes/villagrasa.htm>].
- Webb 2004: Robert L. WEBB, «The Flashbacks in *The Passion*: Story and Discourse as a Means of Explanation», dins Corley / Webb (2004: 46-62).
- Zenit 2003, ZENIT, «Mel Gibson narra la mayor historia jamás contada. El actor y director cuenta en exclusiva a Zenit el rodaje de *La Pasión*», 6 de març [consulta en línia: <http://www.solidaridad.net/vernoticia.asp?noticia=983>].