

UNA RELECTURA DE LA PASIÓN: MEL GIBSON Y ANA CATALINA EMMERICH

EULALIO FIESTAS LÊ-NGOC

Los relatos de la pasión de Jesucristo ocupan un lugar extenso y privilegiado en los cuatro evangelios canónicos. Antes de que pusieran por escrito, las dos fórmulas de confesión más primitivas, recogidas por San Pablo, aluden ya a la muerte de Jesús como telón de fondo de la fe en su resurrección (cfr. Rm 1,3b-4a; 1 Co 15,3-5).

Es lógico que las últimas horas de Jesús se desarrollaran en un relato que, con diversas adaptaciones, se incorporaría a los cuatro evangelios, aunque trasluciendo la fuente común, al menos, de los Sinópticos; sin embargo, la labor redaccional en el caso de la pasión es menor que en el resto de los evangelios: «esta sección de los evangelios, la más arcaica y concorde, se presenta con mayor unidad y con una forma más compacta respecto a las secciones precedentes dedicadas a la actividad de Jesús»¹.

Los métodos histórico-críticos, especialmente los estudios de la historia de la redacción, han puesto de manifiesto el estilo de cada evangelista, sus preocupaciones teológicas y la particular situación de las comunidades a las que dirigen su obra.

En efecto, los relatos evangélicos, también los de la pasión, no son asépticas y neutras crónicas históricas², sino que tienen diversas intencionalidades: ante todo, de predicación o catequesis acerca de la vida y el mensaje de Jesús; también parenética en cuanto exhortación a que los cristianos imiten su ejemplo en medio de las dificultades y persecucio-

1. R. FABRIS, *Jesús de Nazaret. Historia e interpretación*, Sígueme, Salamanca ²1992, 229.

2. Una discusión sintética de algunos aspectos históricos de los relatos de la pasión, en G. THEISSEN y A. MERZ, *El Jesús histórico. Manual*, Sígueme, Salamanca ²2000 (cap. 14: *Jesús, mártir: la pasión de Jesús*), 487-521. Para los distintos aspectos de los relatos canónicos de la Pasión, vid. los diversos comentarios a cada evangelio y, en conjunto, R.E. BROWN, *The Death of the Messiah*, 2 vols., Doubleday, New York 1993-1994, y S. LÉGASSE, *El proceso de Jesús. La historia*, Desclée de Brouwer, Bilbao 1995, e ID., *El proceso de Jesús. La pasión en los cuatro evangelios*, Desclée de Brouwer, Bilbao 1996.

nes. Por otro lado, desarrollan la primitiva predicación, el kerigma, proponiendo los hechos relativos a Jesús sobre la falsilla de los textos sagrados («según las escrituras») y subrayando la continuidad histórica entre el Jesús terreno y muerto y su posterior resurrección y glorificación.

Además de estas intencionalidades de cara a la comunidad creyente, los relatos de la pasión tienen una clara finalidad apologética con relación al mundo romano por el que se habían extendido las comunidades cristianas. Había que justificar, y que presentar con tintes favorables, por qué Jesús había sido condenado a un suplicio servil, típicamente romano, por las autoridades constituidas; buscan, por tanto, destacar la inocencia de Jesús y disculpar la actuación de Pilato, y esto les lleva a desarrollar ribetes polémicos con respecto al mundo judío.

La tradición ulterior, por ejemplo los evangelios apócrifos, continúa esta tendencia de exculpación de los romanos e incriminación de los judíos. A medida que el cristianismo se va expandiendo y asentando por el imperio romano y se desgaja del *humus* judío donde nació, los acentos apologéticos se van difuminando para destacarse los polémicos.

La película de Mel Gibson, *La Pasión de Cristo* (Icon, EE.UU. 2004), no pretende ser un documental de cómo interpretan los métodos histórico-críticos los relatos de hace veinte siglos. Es difícil, o imposible, no recrear artísticamente unos textos que, como los evangélicos, ya de por sí son recreaciones y relecturas, aunque se comprende la desazón de algunos literalistas de la *sola scriptura*.

Se trata de un relato, una narración fílmica, de la pasión de Cristo en clave meditativa de fe y devoción, que selecciona y armoniza los relatos evangélicos. Como escribe el director: «hay una palabra en el griego clásico que define muy bien qué “verdad” guió mi trabajo y el de todos los demás involucrados en el proyecto: *alêtheia*. Significa simplemente “inolvidable” (derivado de *lêthê*, agua del Río del Olvido del libro de Homero). Desafortunadamente, “olvidar” ahora es parte del ritual de nuestra existencia moderna secular. En este sentido la película no es un documental histórico ni pretende haber recopilado todos los hechos pero sí enumera aquellos descritos en las Sagradas Escrituras pertinentes. No es solamente representativa ni solamente expresiva. Pienso en ella como contemplativa en el sentido de que uno está obligado a recordar (no olvidar) en una forma espiritual que no puede ser articulada, sólo experimentada. [...] Las Sagradas Escrituras y las visiones aceptadas de La Pasión eran los únicos textos posibles de donde podía inspirarme»³.

3. M. GIBSON, «Prefacio», en *La Pasión. Fotografía de la película La Pasión de Cristo*, Palabra, Madrid 2004.

La Pasión de Cristo se inserta, pues, en una larga tradición de relectura que se remonta al *Diatessaron* y que descubrimos en los programas iconográficos de miniaturas y murales medievales, en las representaciones populares de la pasión, en el ejercicio del Vía Crucis, en las páginas finales de tantas vidas de Cristo o en devotas historias de la Pasión. El séptimo arte se suma, prácticamente desde sus comienzos, a esta tradición multiseccular (recordamos *La vie et la passion de Jésus-Christ* de los hermanos Lumière, 1897)⁴; en este contexto, la obra del director australiano marca un verdadero hito y está llamada a ocupar un puesto de honor en su género.

Partiendo de los textos canónicos, Mel Gibson tiene en cuenta muchos siglos de tradición, de interpretación y de imaginería plástica que revisten y dan cuerpo a los escuetos datos de las narraciones evangélicas. En algunas ocasiones, el director ha optado por el imaginario tradicional⁵ frente a las conclusiones de los historiadores. Es el caso, por ejemplo, de cargar con una cruz entera y no sólo con el travesaño, del lugar de los clavos, de que María, Juan y la Magdalena sean testigos oculares de la mayoría de las escenas, de la preferencia por el latín y la ausencia del griego.

Se ha acusado a la película de Mel Gibson de antisemitismo (en concreto, antijudaísmo). Quizá esta impresión se acentúa por el procedimiento de ser «fiel» a los textos canónicos por acumulación: sumando los distintos pasajes de los cuatro evangelios en los que se exculpa a Pilatos y se descarga la culpa sobre las autoridades judías, se obtiene un relato armonizado que puede ser más radical que cada uno de los evangelios por separado⁶.

Pero la tacha de antisemitismo dirige sus dardos contra otra fuente. En efecto, entre las obras de inspiración devocional y artística re-

4. Sobre el cine centrado en la vida y pasión de Jesús, recordamos H. AGEL, *Le visage du Christ à l'écran*, Cerf, Paris 1985; P. PRIGENT, *Jésus au cinéma*, Labor et Fides, Genève 1997; P. MALONE, «Jesús en nuestras pantallas», en J.R. MAY (ed.), *La nueva imagen del cine religioso*, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca 1998; y, en un contexto más amplio, M. del M. RODRÍGUEZ ROSELL, *Cine y cristianismo*, Universidad Católica de San Antonio, Murcia 2002.

5. No siempre lo hace así; por ejemplo, se aparta del tradicional número de las tres caídas del Vía Crucis; identifica a la Magdalena con la mujer adúltera; y omite el diálogo con las mujeres de Jerusalén (cfr. Lc 23,27-31), quizá para aliviar la responsabilidad del pueblo de Jerusalén. Otro caso llamativo es situar al «buen ladrón» a la izquierda, cuando la iconografía más clásica lo coloca a la derecha (cfr. Mt 25,33); así, por ejemplo, Ana Catalina Emmerich, en *La amarga pasión de Cristo*: «El ladrón de la izquierda era más mayor. Era un gran criminal, el maestro y corruptor del otro» (p. 182). Sin embargo, Mel Gibson presenta a los dos bandidos clavados a sus cruces, mientras que buena parte de la iconografía tradicional, y también Ana Catalina Emmerich (cfr. pp. 182s), los representa atados con cuerdas.

6. Es la crítica que ya hacía Prigent a la película de Julien Duvivier, *Golgotha* (Francia 1935): cfr. P. PRIGENT, *Jésus au cinéma*, cit., 22-29.

conocidas por Mel Gibson, se encuentra sobre todo el libro *La amarga pasión de Nuestro Señor Jesucristo*, de la estigmatizada alemana Ana Catalina Emmerich (1774-1824), religiosa agustina en proceso de beatificación⁷. Se ha querido descubrir uno de los motores de este discutido antisemitismo en el presunto antijudaísmo presente en la obra de la religiosa alemana, reflejo del antisemitismo europeo de la época⁸ que, por otra parte, es de muy diverso cariz del antisemitismo racial que se desarrollará en Europa a finales del siglo XIX.

No pretendemos en estas páginas entrar en una polémica en gran medida artificiosa y que el tiempo irá reduciendo a sus justos términos. Nuestro modesto objetivo es mostrar algunos textos de la Venerable Ana Catalina Emmerich que parecen abonar esta tesis del antisemitismo, y otros sin esa carga ideológica, que pueden haber servido de inspiración para algunos detalles de la recreación artística de Mel Gibson.

Uno de los reproches concretos que se hacen a Gibson es que toma de Emmerich la idea de que las autoridades judías prepararon la cruz para el suplicio de Jesús. Ciertamente es algo en lo que insiste la estigmatizada alemana⁹ y que podría tomarse como acentuación de antisemitismo. Aunque en el proceso ante Caifás se filmaron algunas escenas en las que, en segundo plano, se podían apreciar labores de carpintería, en la edición final de la película han desaparecido esos fotogramas y sólo queda un contraste de tono humorístico en el *flash back* de Jesús (Jim Caviezel) trabajando en la carpintería.

Otra de las invectivas contra la película es que en la convocatoria del Sanedrín pueden apreciarse ciertos gestos que denotan movimien-

7. El proceso fue iniciado en Münster en 1892 e interrumpido por la Santa Sede en 1928. El 2 de julio de 2003 la Congregación para las Causas de los Santos promulgó un decreto de milagro que abre el camino para su beatificación. Hemos utilizado la reciente edición de su obra: A.C. EMMERICH, *La amarga pasión de Cristo* (Col. Booket 9055), Planeta, Barcelona 2004, 255 pp.

8. A veces se vincula la obra de Ana Catalina Emmerich con diversas dramatizaciones, independientes de su relato y de su época, como la Pasión de Oberanmergau, que recibió un elogioso comentario por parte de Hitler: hay que ser muy cuidadoso a la hora de sugerir relaciones de causa y efecto.

9. «Poco antes de que Judas recibiese el precio de su traición, un fariseo había salido y mandado siete esclavos a buscar madera para preparar la cruz de Jesús, porque en caso de que fuera juzgado al día siguiente no daría tiempo a hacerlo, a causa del principio de Pascua. Cogieron la madera a un cuarto de legua de allí, de un lugar donde había gran cantidad de madera perteneciente al Templo. Luego la llevaron a una plaza detrás del Tribunal de Caifás. La cruz fue construida de un modo especial» (p. 67). «Tuvieron que atravesar por un lugar donde estaban construyendo la cruz de Jesús debajo de una tienda. Los enemigos de Jesús habían mandado preparar una cruz en cuanto fueron a prenderlo, a fin de ejecutar la sentencia en cuanto fuera pronunciada por Pilatos [...]. Los romanos habían preparado ya cruces para los dos ladrones y los trabajadores que tenían que hacer la de Jesús, maldecían por tener que trabajar por la noche» (p. 103). «Las santas mujeres y Juan volvieron a pasar por el sitio donde estaban construyendo la cruz» (p. 106).

to de dinero..., gestos ambiguos en la película, que en Ana Catalina Emmerich tienen contornos más definidos¹⁰.

Un tercer detalle nos muestra que, conociendo la obra de Catalina Emmerich, Mel Gibson elude o atempera rasgos que en ella pueden denotar cierto antisemitismo. Frente a la crueldad de los soldados romanos, Gibson presenta de modo favorable a Simón de Cirene, que es obligado a ayudar a Jesús a llevar la cruz. El espectador se solidariza con los judíos cuando un soldado romano espeta con desprecio: «¡judíos!», ante la gallarda actuación del cirineo. Pues bien, en esta ocasión Mel Gibson se aparta de la monja alemana que no presenta a Simón como judío, sino como pagano¹¹.

Creo que estos tres detalles son suficientes para dejar claro que Mel Gibson no se aprovecha de la obra de Ana Catalina Emmerich para dar a su película un cariz antijudío¹²; al contrario, se puede decir que lo evita.

Más interesante resulta cotejar el texto de *La amarga pasión de Nuestro Señor Jesucristo* para descubrir el origen de algunos pormenores ambientales o narrativos que proporcionan algunos de los momentos de mayor intensidad e inspiración de la obra de Mel Gibson.

Comencemos por las escenas que se desarrollan en el huerto de los Olivos, donde la fotografía de Caleb Deschanel alcanza cotas de una belleza sublime que transmiten a la par el misterio de Dios y la fragilidad, la decisión y el sufrimiento.

Ana Catalina Emmerich sitúa a Jesús en una gruta que relaciona al redentor con la caída de Adán¹³. Aunque este detalle queda preterido en la narración de Gibson, el clásico paralelismo entre el jardín de Edén y el huerto de los Olivos resulta claro: los árboles, la presencia del tentador, la serpiente.

10. Ella los sitúa en otro contexto: «Cuando los miembros del Sanedrín y los demás enemigos de Jesús, vieron que Herodes no quería atender a sus deseos [...], distribuyeron también dinero a la multitud para excitarla a pedir tumultuosamente la muerte de Jesús. [...] Más dinero fue repartido entre la chusma» (pp. 132.135).

11. «Vieron a un pagano llamado Simón el Cireneo [...]. Los soldados, habiendo reconocido por sus vestidos que era un pagano y un trabajador de clase inferior...» (p. 165).

12. Cfr. las palabras de Mel Gibson entrevistado por Elisa Leonelli en *Cinemanía* 103 (abril 2004) 69: «Antisemitismo significa cometer abusos deliberados contra los judíos simplemente porque son judíos. Es un error moral en el que nunca he caído. Y según los dogmas de mi fe es un pecado que ha sido repetidamente condenado por la Iglesia. Hay varias encíclicas del Papa condenando el antisemitismo y cualquier forma de racismo contra un credo o religión».

13. «A ese mismo sitio, al monte de los Olivos, habían ido Adán y Eva, tras ser expulsados del Paraíso, y en esta misma gruta habían gemido y llorado» (p. 44).

También la agustina menciona la serpiente, aunque no juega un especial papel en sus visiones: «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» (p. 57). Mel Gibson saca más partido simbólico, aludiendo a Gn 3,15, cuando Jesús aplasta la serpiente con un inesperado pisotón que marca la transición a la siguiente escena¹⁴.

Cuando Jesús es conducido a casa del sumo sacerdote, Mel Gibson incluye una escena de gran impacto, descrita por la religiosa alemana: al pasar un puente, empujan a Jesús, que queda colgando¹⁵; Gibson aprovecha para recrear un impresionante cara a cara de Jesús con Judas (Luca Lionello).

San Lucas menciona que, después de las tres negaciones de Pedro, «el Señor, volviéndose, dirigió una mirada a Pedro... y saliendo fuera lloró amargamente» (Lc 22,61s). Mel Gibson se inspira en Ana Catalina Emmerich para incluir a continuación un expresivo encuentro de Pedro (Francesco de Vito) con María (Maia Morgenstern) de profundas resonancias espirituales¹⁶. Es posible que tenga alguna relación con el relato de la alemana la impresionante escena de la película en la que la intuición maternal de María le lleva a tumbarse en el suelo precisamente en el sitio bajo el que está Jesús atado¹⁷; pero la fuerza visual supera con creces el relato escrito.

La compleja personalidad de Pilato y las relaciones con su mujer Claudia Procla están convincentemente interpretados, en la película, por Hristo Naumov Shopov y Claudia Gerini. De Ana Catalina Emmerich puede haber sacado Gibson las primeras presentaciones de Pilatos: su desprecio por los judíos¹⁸ y el gesto de ofrecer una copa a Jesús.

14. Durante la escena que se desarrolla en Getsemaní, Mel Gibson aprovecha un diálogo presente en la obra de Emmerich, aunque cambiando de interlocutor: «Juan le dijo: “Maestro, ¿qué te pasa? ¿Debo llamar a los otros discípulos? ¿Debemos huir?” [...] “No llames a los otros ocho: los he dejado allí, porque no podrían verme en esta miseria sin escandalizarse, caerían en tentación, olvidarían lo que ha pasado y dudarían de mí”» (p. 48).

15. «Alcanzaron el puente sobre el torrente Cedrón [...]. Cuando llegaron a la mitad del puente dieron rienda suelta a sus brutales inclinaciones; empujaron a Jesús con tal violencia que lo echaron desde allí al agua [...] Lo arrastraron de nuevo hacia arriba, hasta el borde del puente» (p. 74s).

16. «Pedro se precipitó afuera, las manos extendidas, la cabeza cubierta y llorando amargamente. [...] María se acercó a él y le dijo [...]. Juan se acercó para hablarle, pero Pedro, como fuera de sí, huyó del patio y se fue...» (p. 104).

17. «Al segundo canto del gallo había sido conducido a un calabozo que estaba debajo de la casa [...]. Juan la condujo delante de donde Nuestro Señor estaba encerrado. María oyó los suspiros de su Hijo» (p. 104s).

18. «Cuando Pilatos vio llegar a Jesús en medio de un tumulto tan grande, se levantó y habló a los judíos con tono despreciativo: “[...] ¿Empezáis a ejecutar a vuestros criminales antes de que sean juzgados?» (p. 118s). El ofrecimiento de una bebida lo sitúa Ana Catalina Emmerich en el posterior encuentro de Jesús con Herodes (cfr. p. 129).

Es conocido cómo, en paralelo a los desarrollos relativos a Pilato¹⁹, parte de la tradición posterior a los evangelios canónicos ha ido novelando el papel de la mujer de Poncio Pilato con acentos de comprensión y agradecimiento, interpretando positivamente la única alusión canónica que se encuentra en el material exclusivo de Mateo (cfr. Mt 27, 19). Esta tendencia, compartida por la mística alemana²⁰, llegará a su culmen, como veremos posteriormente, en el momento de la flagelación.

Siguiendo el material exclusivo de Lucas, tras una primera declaración de inocencia por parte de Pilatos, éste le remite a Herodes (cfr. Lc 23,6-12). En esta escena Gibson refleja algunos detalles y diálogos tomados de la religiosa agustina²¹, referentes a la personalidad de Herodes (Luca De Dominicis) y a su actuación.

Una de las escenas más impactantes y de mayor crudeza de la película de Gibson es, sin duda, la flagelación. Aunque Ana Catalina Emmerich dedica bastantes páginas a describir este suplicio, se puede sostener que gran parte de la estética de esta secuencia está inspirada en los informes forenses sobre los efectos de la flagelación y en los estudios sobre la Sábana santa de Turín²².

19. Aurelio de Santos, en su introducción a los apócrifos del Ciclo de Pilato, sintetiza esta evolución y destaca «la tendencia a aminorar la responsabilidad de este personaje en lo tocante a la condenación de Cristo, haciendo gravitar la culpa sobre Herodes y los judíos. Esta actitud favorable a Pilato, genuinamente oriental, sube aquí de punto, llegándose a encontrar documentos en que se le presenta como un verdadero mártir. Son raras las piezas de origen oriental en que no aparece claramente marcado este carácter tendencioso, de la misma manera que son también raras las narraciones occidentales en que no se presenta a Pilato como una figura despreciable, haciendo cargar las tintas sobre su condición caprichosa y pusilánime»: A. DE SANTOS OTERO, *Los evangelios apócrifos*, BAC, Madrid 101999, 388. Sobre Pilato, vid. J.-P. LÉMONON, *Pilate et le gouvernement de la Judée*, Études Bibliques, Paris 1981.

20. «Claudia Procla, mujer de Pilatos, que tenía grandes deseos de hablar con Jesús, mientras conducían a éste a casa de Herodes, subió a escondidas a una galería elevada y desde allí miró con preocupación y angustia cómo se lo llevaban a través del foro» (p. 123s). En la caracterización del ánimo de Claudia, Gibson expresa sentimientos similares y en parte diferentes de los que recoge Ana Catalina Emmerich: «mientras Jesús era conducido a casa de Herodes, yo vi a Pilatos ir con su esposa Claudia Procla. Ella corrió a encontrarse con él [...]. Claudia estaba agitada y muy asustada» (p. 125).

21. «En cuanto estuvieron en presencia de Herodes empezaron a vociferar sin orden las acusaciones, pero Herodes miró a Jesús con curiosidad. [...] Aquel príncipe voluptuoso y afeminado sintió una mezcla de asco y compasión» (p. 129). «Herodes, fingiendo compasión, mandó que le dieran al prisionero un vaso de vino para reparar sus fuerzas, pero Jesús negó con la cabeza» (p. 129): este detalle del vaso, como hemos visto, lo adelanta Gibson al encuentro con Pilato. «¿Es verdad que has dado la vista a los ciegos de nacimiento, resucitado a Lázaro de entre los muertos, dado de comer a millares de hombres con unos cuantos panes?» (p. 130). «Es más bien un loco que un criminal» (p. 131).

22. Véase, por ejemplo, el detalle de que Jesús lleve un ojo cerrado, con el párpado caído.

A nivel literario, se observa que Gibson se aparta de la descripción que hace la alemana de la columna²³, pero converge en otros detalles, como las parejas de verdugos, la diversidad de instrumentos²⁴ o el dar la vuelta al reo para flagelarlo también frontalmente²⁵.

A continuación, Gibson se hace deudor de Ana Catalina Emmerich en la piadosa escena en la que María y la Magdalena (Monica Bellucci) recogen la sangre que ha encharcado el pavimento del escenario de la flagelación²⁶. No se trata sólo de un gesto de piedad humana, sino de devoción a la preciosísima Sangre del Señor.

En el camino del Calvario, el Vía Crucis recoge, en la cuarta estación, el encuentro de Jesús con su Madre, ausente de los evangelios canónicos. Mel Gibson establece un paralelismo, mediante un *flash back*, y construye una de las escenas más emotivas de la película, hábilmente subrayada por la música de John Debney. La preparación y desenlace de esta escena debe mucho a *La amarga pasión de Cristo*²⁷.

Otra de las figuras no evangélicas sino tradicionales de la pasión es la Verónica, personaje que enjuga el rostro de Jesús, cuya imagen

23. «Una vez en la columna, lo ataron brutalmente a ella. Esta columna estaba aislada y no servía de apoyo a ningún edificio. No era muy elevada, pues un hombre alto extendiendo el brazo hubiera podido tocar su parte superior» (p. 138).

24. «Dos de éstos, furiosos, comenzaron a flagelar su cuerpo sagrado desde la cabeza hasta los pies. Los látigos o varas que usaron primero parecían de madera blanca y flexible, o puede ser también que fueran nervios de buey o correas de cuero duro o blando. [...] La segunda pareja de verdugos empezó a azotar a Jesús con redoblada violencia. Usaban otro tipo de vara. Eran de espinos, con nudos y puntas. [...] Dos nuevos verdugos sustituyeron a los últimos mencionados. Estos pegaron a Jesús con correas que tenían en las puntas unos ganchos de hierro, con los cuales le arrancaban la carne a cada golpe» (pp. 139.140.141).

25. «Desataron a Jesús y lo ataron de nuevo a la columna, esta vez con la espalda vuelta hacia ella» (p. 141). Algún otro detalle de la religiosa alemana puede detectarse en la película de Gibson: «su sangre salpicó a cierta distancia y ellos se mancharon los brazos con ella» (p. 141). Según el relato de Emmerich, «un extranjero de la clase inferior, un pariente del ciego Ctesifón, curado por Jesús, surgió de la multitud [...] y gritó indignado: «¡Basta! ¡Deteneos! No podéis azotar a este inocente hasta matarlo»» (p. 142); Mel Gibson concentra ésta y otras actuaciones en dos personajes de la guardia romana: Abenadar y Longinos, también citados por Emmerich.

26. «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 [...]. 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» (p. 144).

27. «No pudo resistir el deseo de ver a su Divino hijo, y pidió a Juan que la condujese a uno de los sitios por donde Jesús debía pasar [...]. María se puso de rodillas y oró. Tras su ferviente plegaria, se volvió hacia Juan y le dijo: «¿Me quedo? ¿Debo irme? ¿Cómo podré soportarlo?». Juan le contestó: «Si no te quedas a verlo pasar, luego lamentarás no haberlo hecho» [...]. Uno de esos hombres [que llevaban los instrumentos del suplicio, identificado después como Longinos] preguntó: «¿Quién es esta mujer que se lamenta?», y otro respondió: «Es la madre del galileo». Mel Gibson evita reflejar los frecuentes comentarios de Ana Catalina Emmerich acerca de las burlas y desprecios de que es objeto la madre de Jesús.

queda grabada en el velo de la mujer. Mel Gibson toma bastantes elementos de la descripción de la escena que hace Ana Catalina Emmerich, en particular el hecho de ir acompañada por una niña²⁸ que ofrece, sin éxito, una jarrita de vino a Jesús²⁹: el contraste fílmico entre la ternura y el abrupto desenlace es, una vez más, de una enorme eficacia.

Ya hemos mencionado la favorable presentación que hace Gibson de Simón de Cirene (Jarreth J. Merz). De Emmerich proviene que éste, tras el desconcierto inicial, salga en defensa de Jesús: «Simón el Cireneo se indignó tanto al ver esta crueldad, que exclamó: “Si no cesáis vuestras infamias, dejo la cruz, aunque me matéis a mí también”» (p. 168). Este personaje le sirve a Gibson para provocar un movimiento de aprecio hacia los judíos con el telón de fondo de la incompreensión y brutalidad de la soldadesca romana.

Las escenas que se desarrollan en el Gólgota permiten al director explayar su creatividad, entretejiendo su particular estética con algunos detalles tomados de la religiosa estigmatizada: «horadaron la madera para meter los clavos» (p. 172); «tubaron a Jesús sobre la cruz [...]; uno de ellos puso la rodilla sobre el pecho sagrado, otro le abrió la mano, un tercero apoyó sobre la carne un clavo grueso y largo y lo clavó con un martillo de hierro. [...] la punta del clavo sobresalía por detrás de la cruz» (p. 177)³⁰; «la mano izquierda no llegaba al agujero que habían abierto. Entonces ataron una cuerda al brazo izquierdo de Jesús y tiraron de él con toda la fuerza hasta lograr que la mano coincidiera con el agujero» (p. 177).

Terminamos este amplio, pero no exhaustivo cotejo, aludiendo a la conversión de dos guardias romanos: Abenadar y Longinos; Gibson ha preparado eficazmente los últimos momentos con breves intervenciones y significativos primeros planos de estos personajes a lo

28. «Una mujer de elevada estatura y de majestuoso aspecto que llevaba de la mano a una niña [...]. Era Serafia, mujer de Sirach, miembro del Consejo del Templo, a quien desde ese día se conoce como Verónica (de *vera e icon*, verdadero retrato). [...] Había preparado en su casa un excelente vino aromatizado, con la piadosa intención de dárselo a beber al Señor [...]. Iba envuelta en un largo velo y llevaba de la mano a una niña de nueve años que había adoptado; del otro brazo llevaba colgando un lienzo, bajo el que la niña escondió una jarrita de vino. [...] Llegó hasta Jesús, se arrodilló a su lado y le ofreció el lienzo diciéndole: “Permite que limpie la cara de mi Señor”. Jesús cogió el paño con su mano izquierda, enjugó con él su cara ensangrentada y se lo devolvió, dándole las gracias» (p. 166).

29. «La niña tendió tímidamente la jarrita de vino hacia Jesús, pero los soldados no permitieron que bebiera» (p. 167).

30. Se puede recordar que Gibson hace enclavar primero el brazo izquierdo y que la mano que sujeta el clavo es la del director mismo, que da a este «cameo» un sentido espiritual. No tienen base en *La amarga pasión de Cristo* las efectistas escenas del vuelco de la cruz cuando Jesús está ya clavado a ella, ni del cuervo que pica los ojos del «mal ladrón».

largo de la película. Se inspira en Ana Catalina Emmerich para aspectos como la turbación ante la posibilidad de quebrar las piernas de Jesús, la entrega de la lanza a Longinos o la curación de éste³¹.

A la vista de los textos transcritos, podemos concluir que Mel Gibson toma de Ana Catalina Emmerich algunos detalles, hábilmente potenciados por el buen hacer cinematográfico del oscarizado director. La inspiración en la obra de la alemana se centra en enfoques teológicos, pormenores piadosos y caracterización de los personajes, traducidos brillantemente al lenguaje fílmico. El resultado es una notable obra de arte, una impresionante relectura cinematográfica de los relatos de la pasión del Señor.

31. «El centurión Abenadar [...] estaba a caballo [...]. La gracia iluminó a Abenadar [...]. Dio su caballo y su lanza a Casio, el segundo oficial, llamado después Longino...» (pp. 196s). «El modo horrible en que habían quebrantado los miembros de los ladrones hacía temblar a las santas mujeres temiendo por el cuerpo del Salvador. Pero Casio, el oficial subalterno, un hombre de unos veinticinco años, cuyos ojos bizcos y sus nerviosas maneras habían provocado muchas veces la mofa de sus compañeros, [...] decidió aliviar la angustia de ellas demostrando que Jesús estaba verdaderamente muerto. [...] Cogiendo la lanza con las dos manos, la clavó con tanta fuerza en el costado derecho de Nuestro Señor que la punta atravesó su corazón [...]. Al retirarla, salió de la herida un chorro de sangre y agua que mojó su cara como un río de salvación y de gracia. [...] Los ojos de su cuerpo y de su alma se habían curado [...], sus ojos habían recobrado toda la plenitud de la vista» (pp. 207s).